

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXXIV

1963

Núm. único

PUBLICACIONES RECIBIDAS

- Anales del Centro de Cultura Valenciana.** Enero-Junio, Julio-Diciembre de 1960.
- Anthologia Annua.** Roma. Iglesia Nacional Española. Vol. X de 1962.
- Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.** Madrid. MCMLXIII.
- Anuario de la Real Academia de la Historia.** Madrid. 1963.
- Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona.** Curso de 1961-1962.
- Archivo Español de Arte.** Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego de Velázquez", núms. 137, 138, 139 y 140 de 1962 y 141 de 1963.
- Archivo Hispalense.** Excmo. Diputación provincial de Sevilla, núm. 113 de 1962.
- Arquivo de Beja.** Vol. XVIII-XIX. 1961. Beja (Portugal).
- Atlántico.** Revista de Cultura Contemporánea núm. 20 de 1962 y 21 de 1963. Madrid.
- Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana.** Palma de Mallorca, núms. 790 y 791 de 1960.
- Boletín of Rhode Island School of Designe. Museum Notes.** March, 1961, 1962 y 1963.
- Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.** Primero, segundo, tercero, cuarto trimestre de 1962 y primer trimestre de 1963.
- Boletín de la Real Academia de la Historia.** Madrid. Núms. de Enero a Diciembre de 1962 y Enero-Marzo de 1963.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.** Castellón de la Plana. Núms. de Enero a Diciembre de 1962 y Enero-Abril de 1963.
- Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.** Números 78, 79, 80 y 81.
- Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.** Año 1961-1962. Barcelona, 1962.
- Boletín de la Universidad de Antioquía.** Núms. de Enero a Diciembre de 1962.
- Biblioteconomía.** Biblioteca Central de Cataluña. Barcelona. 1962.
- Ensayo,** Boletín de la Escuela de Artes y Oficios y de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, núms. 13 y 14 de 1961 y 1962.
- Fede e Arte.** Rivista Internazionale de Arte Sacro. Ciudad del Vaticano (Italia). Núms. 1, 2, 3 y 4 de 1962 y 1 y 2 de 1963.
- Liverpool Bulletin Walker Art Gallery.** Vol. 10, 1961-1962.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1963



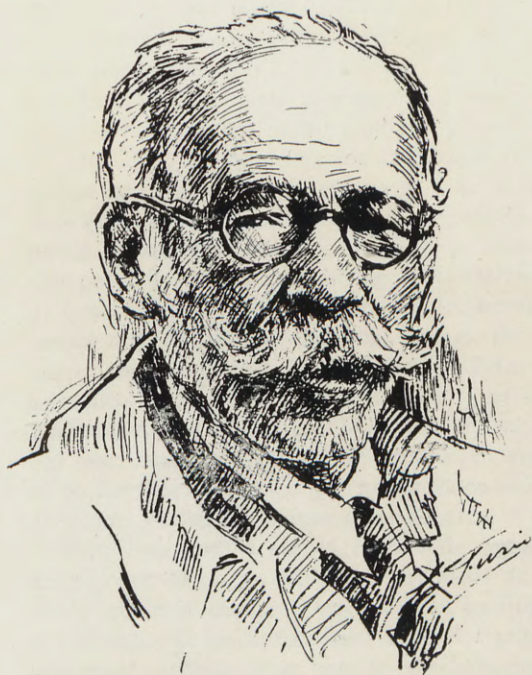
VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

Depósito Legal: V. 584 - 1958

Núm. Rgto.: V. 435-63

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - JAVEA, 30 - VALENCIA - 1963



*ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO
conmemora el centenario de los nacimientos
de Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla pu-
blicando, aparte de varios estudios sobre
uno y otro artistas, una versión gráfica, en
su portada, obra del académico E. Furió,
del busto del inmortal pintor por el gran
plástico, existente en nuestro Museo, y otra,
junto a estas líneas, de este último, debida
al mismo autor*

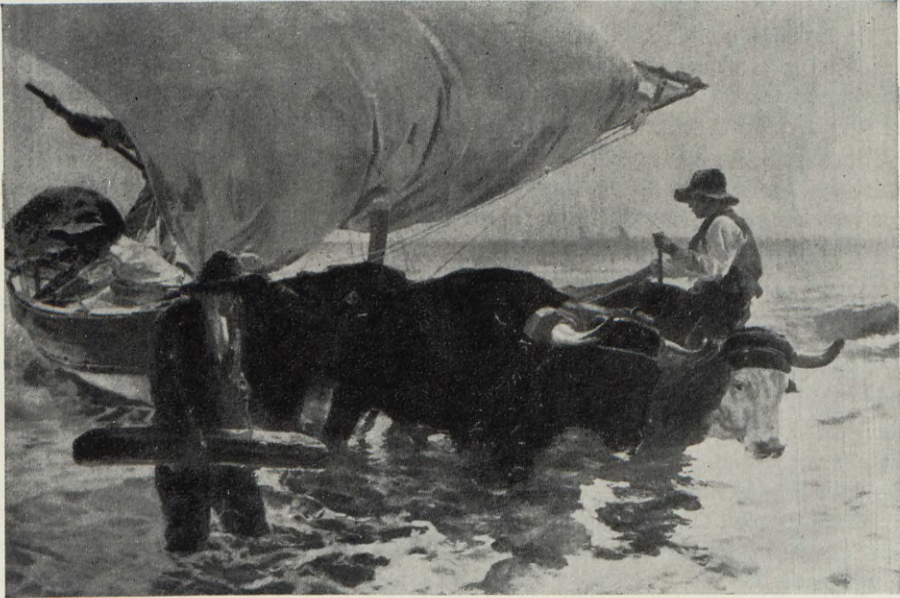
JOAQUIN SOROLLA

Creed en mi absoluta sinceridad cuando os digo que me siento confuso y abrumado ante la magnitud de la honra que me otorga la Real Academia de San Carlos al confiarme el encargo de llevar su voz en la solemne conmemoración centenaria de uno de los más grandes pintores españoles de todos los tiempos, Joaquín Sorolla y Bastida, el gran valenciano que tuvo la fortuna, a pocos concedida, de conseguir amplitud internacional para la tradición y los valores de su tierra nativa. Tengo hacia esta Real Academia motivos de perdurable agradecimiento y creo que la mejor manera de demostrarlo es aceptar humildemente, con la mejor voluntad de servicio, la difícil comisión; a la manera de un hermano lego al cual sus superiores encomiendan una tarea superior a sus fuerzas y que la acepta sin vacilar, procurando exaltar hasta el extremo sus modestas posibilidades.

Me place, además, contribuir a la glorificación de uno de los artistas a los cuales he rendido siempre mi admiración y cuya figura he procurado situar en el lugar que le corresponde, dentro y fuera de España. Y ahora el centenario nos depara a todos una ocasión para devolver al pintor el puesto que le fue conferido en la estimación universal en el 1900. Porque la valoración de Sorolla, como la de Velázquez, de quien fue el más ilustre —quizás el único— de los discípulos, ha pasado, en poco más de medio siglo, por sorprendentes avatares. Un crítico argentino, Roberto Pagano, nos ha descrito aquel triunfo inigualable del cual él mismo fue testigo presencial. Como en una cinta magnetofónica recogió las exclamaciones de admiración y de sorpresa ante el gran lienzo luminoso presentado en la Exposición Universal de París en aquel año. Le fue conferida la medalla de honor del certamen, distinción codiciadísima que era suficiente para situar a un artista en la cumbre de la estimación mundial. Por aquellos años los cuadros de Joaquín Sorolla alcanzaban las máximas recompensas en las exposiciones de Viena y de Munich. «La vuelta de la pesca» fue adquirido por el Museo de Luxemburgo, y la Galería Nacional de Berlín compró otro lienzo de tema valenciano. Un potentado norteamericano, Mr. Archer Huntington, le encomendó importantísimos encargos: la serie de retratos de los personajes más representativos de la «generación de Alfonso XIII» y la decoración de una sala entera del magnífico museo de la *Hispanic Society*, en la cual Sorolla, en el corazón de Nueva York, llevó toda la fuerza y la alegría del sol de España y todo el vigor de la magnífica raza española. Como suele suceder en nuestra Patria, fue preciso que nos viniese de fuera la valoración del pintor valenciano, al cual la España oficial y las clases dirigentes rindieron los más altos honores.

Pero esta fortuna fue en el caso de Sorolla muy efímera. En la primera década del siglo se da en los ambientes artísticos de Europa un fenómeno que tiene en España, provincia siempre respecto a las metrópolis europeas, una intensa repercusión: la influencia de los intelectuales sobre los artistas, que llegan a la cumbre de la fama procurando reflejar en su obra lo más fielmente posible las corrientes filosóficas y lite-

rarias del momento. Ante la pintura, cargada de sugerencias literarias, el arte de aquellos pintores que se enfrentaron sinceramente con el mundo exterior, sin otro afán que el de captar su infinita belleza, sufrió en los cenáculos europeos una gran depreciación. Es el momento triunfal de Ignacio Zuloaga, gran pintor, sin duda, pero que escogía y agrupaba sus modelos para que representasen la concepción internacional de la «España negra»; de Julio Romero de Torres, en cuyos lienzos está la mezcolanza de sensualidad y de misticismo de la literatura de D. Ramón del Valle Inclán y de D. Ricardo León. Se apreciaba entonces más la sugerencia de evocaciones literarias que el honrado oficio de los grandes españoles, preocupados solamente de los problemas del espacio y de la luz y de la calidad exacta de las cosas. Frecuentador,



Joaquín Sorolla: «La vuelta de la pesca»

desde mi primera juventud, de estudios de artistas y de tertulias literarias, recuerdo la pasión con que, en los años que precedieron inmediatamente a la primera gran guerra, se hablaba de los primitivos italianos y flamencos, de Dominico el Greco y de los impresionistas franceses, en tanto que se decía que Velázquez y Sorolla eran unas prodigiosas máquinas de fotografía en color, pero nada más. Hoy asistimos a la reivindicación universal de la gran figura de Velázquez, pero a Sorolla no le ha llegado su momento todavía. Buscad en vano su nombre en cualquiera historia del arte universal no escrita por españoles.

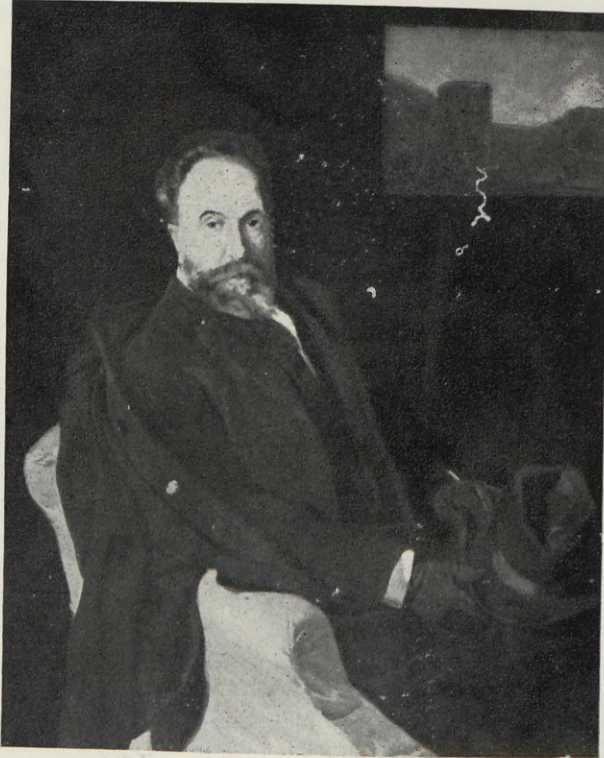
A nosotros, como Académicos de la Real de San Carlos, como valencianos, como españoles, nos corresponde la tarea de reintegrar a Sorolla a la categoría que le corresponde dentro del cuadro de la pintura internacional. Porque precisamente el gran mérito de nuestro artista consiste en adentrarse en lo vernáculo, en la luz y en el ambiente de su Valencia nativa, en los hermosos tipos humanos del antiguo Reino, en sus trajes y en sus costumbres, en su tradición, con tal fuerza creadora y con tan deli-

cada sensibilidad que alcanzó a situar a estos valores regionales en el plano de la estimación internacional, de la misma manera que Diego Velázquez convirtió en arquetipos humanos los príncipes y los bufones de la corte de Felipe IV y los borrachos, los obreros y las tejedoras del pueblo madrileño, y Miguel de Cervantes erigió en símbolos del drama de la Humanidad toda a un pobre hidalgo loco y a un gañán iletrado de un lugar de la Mancha. Una anécdota de pueblo que adquiere categoría universal.

Es preciso, pues, comenzar situando a Joaquín Sorolla y Bastida dentro del ambiente de su país y de su tiempo. Como suele suceder en la Historia del Arte, el genio recoge y lleva a sus últimas consecuencias las aspiraciones de una serie de artistas menores que fracasaron en un empeño que sólo un hombre, predestinado por la Providencia, había de lograr. «La aparición de un gran artista —hemos escrito en otro lugar— va precedida de otros de menor categoría, cuyos atisbos y aciertos parciales preludian la obra del genio que viene a recoger el fruto de muchos fracasos y de muchas intuiciones que no llegaron a una gloriosa madurez.» En el arte, como en la política, como en las demás actividades humanas, el siglo XIX español es un gran siglo, pero transcurre bajo el signo de la desventura. Goya muere, en la plenitud de las posibilidades, en 1828, pero no había en la España de su tiempo nadie capaz de recoger su herencia. La muerte cortó la carrera ascensional de los tres grandes pintores de España en la centuria: Leonardo Alenza, Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, caídos en plena juventud. Fueron los impresionistas franceses los que comprendieron la lección del formidable aragonés y la utilizaron para cambiar los rumbos de la pintura universal. Fueron muchos los pintores españoles que supieron representar con decoro las corrientes estéticas de su momento: el romanticismo, el realismo, la erudición historicista. Algunos de ellos, como Eugenio Lucas, José Gutiérrez de la Vega, Antonio Esquivel, Valeriano Bécquer, quisieron continuar la gran tradición española, pero acaso el esfuerzo más valioso y trascendente es el de los muchachos que no contentos con imitar a los grandes maestros, quisieron llegar a donde ellos no llegaron, limitados siempre a ambientes crepusculares: a la interpretación de la naturaleza, con un sentido realista, vista a la plena luz del sol. Son los intentos meritorios de Mariano Fortuny, en sus paisajes, y de su amigo Martín Rico; de Moreno Carbonero en sus apuntes de juventud, que son lo mejor de su obra. A veces, extraordinarios aciertos parciales, que no aciertan a sintetizarse en un sistema total.

Es en Valencia precisamente donde estos intentos alcanzan la máxima importancia. No vamos a hacer ahora la biografía de Joaquín Sorolla, que encontraréis en cualquier manual, pero sí a evocar el ambiente al cual debió su formación. Nació —bien lo sabéis todos— el 27 de febrero de 1863, de un padre nacido en Cantavieja, la fortaleza carlista del Maestrazgo, y de madre valenciana, oriunda de Cataluña. De esta manera vinieron a concertarse en él la tenacidad aragonesa, la potencia creadora del genio valenciano y la sensibilidad catalana, propicia siempre a la inquietud. La Providencia le exigió el rescate que inexorablemente demanda a todos los artistas geniales: una niñez difícil; fue aprendiz de herrero en la fragua de su tío el forjador Piqueres. Luego ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, fundación y motivo principal de gloria de nuestra Academia. Permitidme que haga aquí el elogio de este centro, al cual profeso singular cariño. Cobijado a la sombra de nuestra corporación, en la estimulante vecindad de nuestro museo en el cual dictan su lección eterna Diego Velázquez, Francisco Ribalta, José de Ribera, Francisco Goya y el demasiado olvidado Jerónimo Jacinto de Espinosa, contó siempre con un cuadro de

excelentes profesores, algunos muy modestos, pero que sabían enseñar lo único que en las aulas puede aprenderse: el dibujo seguro y el buen oficio. El mismo Sorolla nos ha hablado con gran cariño de aquellos sus oscuros y eficaces maestros: D. Salustiano Asenjo, D. Ricardo Franch, D. Felipe Farinós, D. Gonzalo Salvá. Los triunfadores que algún día pasearon su angustia juvenil por los bellos claustros de la escuela no debieran olvidar, en la embriaguez de la victoria, a la tarea cotidiana, paciente y oscura de quienes con su enseñanza hicieron fáciles sus caminos.



Joaquín Sorolla: «Retrato de D. Aureliano de Beruete»

Pero es el ambiente el que forma a los artistas aún más que las lecciones de la cátedra y en el ambiente de la Valencia de las últimas décadas del siglo, florecía, como en ninguna otra comarca de España, la gran pintura: Ignacio Pinazo Camarlench, Francisco Domingo Marqués, Antonio Muñoz Degraín, tres de los más grandes pintores de la Europa ochocentista, a quien privó de categoría universal la desgracia de haber nacido y de haber desarrollado su labor en el ambiente mezquino de la España de la Restauración. Joaquín Sorolla, sin embargo, no se deja influir por estos gloriosos convecinos. Su proceso, quizás motivado por la necesidad de ganarse la vida, fue lento y tuvo un carácter exclusivamente personal. Es curioso notar que el artista que había de revolucionar en su día la pintura española fuese, en su juventud, el más dócil seguidor de las corrientes que venían de Madrid o que imponía el am-

biente provinciano: cuadros históricos o de tendencia social; cuadros de costumbres huertanas, a la manera de Ferrándiz. Como en Velázquez, como en Goya, el latigazo del genio fue en Sorolla tardío. Si hubiese muerto en 1885 sería un buen pintor, no otra cosa que un estimable artista regional.

Como todos los grandes pintores españoles de su tiempo, Joaquín Sorolla se forma en las virtudes sólidas y honradas de las escuelas españolas, pero son los aires de fuera los que, al arrancarle de su estrecho ambiente provinciano, dan a su arte una ambición de universalidad y, al contacto con artistas de otros países, se da cuenta de sus propias posibilidades. En 1885 la Diputación de Valencia concede una pensión para Roma al joven pintor. Recibiría en la Ciudad Eterna la lección de los muertos, pero la pintura actual de Italia nada podía enseñarle, pues corría allí por los mismos cauces que la española, y se pintaba peor que en España. Fue en París donde recibió la gran revelación. Por aquel tiempo unos pintores jóvenes, despreocupados de lucros y de honores, habían intentado la aventura de enfrentarse cara a cara con el mundo exterior. Dos fueron los guías que les marcaron los caminos: Francisco Goya y los pintores japoneses de los siglos XVII y XVIII. El realismo de la segunda mitad del siglo XIX prefería la luz tamizada del estudio, los colores sucios y sombríos. Los impresionistas pintan, al aire libre, la naturaleza iluminada por el sol, y este espectáculo, visto con ojos exentos de prejuicios, es fecundo en descubrimientos. Los colores puros, brillantes, están todos en la gama del arco iris y no se mezclan en la paleta, sino en la retina del pintor. Otro descubrimiento es el valor relativo de estos colores, que varían y se descomponen en relación con los que están próximos a ellos. Así un campo de nieve se puede pintar sin una pincelada de blanco, pues su albura se descompone en inúmeros reflejos. Un vestido negro se puede describir con toda exactitud sin que el negro figure en el repertorio del artista. De aquí se llega a un nuevo realismo: el de pintar las cosas como el ojo las ve, no como la mente sabe que son en sí. Se pinta la plena luz del sol, negada a españoles, flamencos y venecianos. Se consigue pintar la vibración de los colores puros al confundirse en la retina.

El gran acierto de Sorolla fue el aprender la gran novedad, continuando fiel a sí mismo. Lo más sencillo hubiera sido convertirse en imitador de Claudio Manet, de Augusto Renoir, de Edgardo Degas. El valenciano iluminó con su descubrimiento la tradición de la gran pintura española y vio que era posible arrancar de Velázquez —que tan cercano estuvo del impresionismo— para iluminar su sólida técnica con la plena luz solar. No fue discípulo de los impresionistas, pero se situó, como ellos, ante la naturaleza iluminada por el sol, por el sol de Valencia que no matiza suavemente, como el de Francia, sino que deslumbra y ciega. Nos imaginamos la alegría del artista cuando un día, en alguna playa valenciana, se diese cuenta de que era posible el milagro de un Velázquez que pudiese pintar el sol.

«Hay un momento en la vida de todo artista —escribíamos, hace muchos años, en una publicación extranjera—, del pintor, del músico, del poeta, que suele seguir a muchos años de trabajoso esfuerzo, en el cual las experiencias se acumulan en una intuición de maravillosa claridad: la visión se hace certera y limpia; se ven con firmeza los caminos que llevan al éxito y se recorren fácilmente, alegremente, sin esfuerzo alguno. Parece entonces como si un ángel guiase los pasos y se camina cuesta abajo, cantando una canción triunfal.» El mismo Sorolla nos cuenta que esta visión se le ofreció palpable, resuelta ya en «Los bueyes arrastrando la barca», de 1898. En «Playa de Valencia», del año siguiente, está en germen toda la pintura del gran valenciano. Encontrada la fórmula, puede aplicarse al desarrollo de cualquier

asunto. Los impresionistas franceses habían prescindido de toda anécdota. Querían convertirse en pintores-pintores, asépticos a toda sugestión literaria, y no en narradores de Historia ni en recitadores de cuentos. Joaquín Sorolla llevaba, como Muñoz Degraín, demasiado dentro el siglo XIX y gusta del cuento y de la anécdota («La Sorpresa de Zahara», «Apolo», «¡Y aún dicen que el pescado es caro!»). No importa. La realidad y la belleza pueden estar igual en la dalmática de un heraldo o en las sedas de un traje de huertana, como en un conjunto de frutas o en un campo de coles.



J. Sorolla: «La fiesta del naranjo» (Valencia)

El gran pintor de la luz solar es también el pintor de las penumbras, acaso aún más difíciles de captar: la penumbra maravillosa del interior de una caseta de baño, donde el sol no está presente, pero, tamizado por los lienzos, crea ambientes intensamente luminosos; la penumbra, más recatada de un salón que se adivina clausurado y silencioso, como en los dos grandes y magníficos retratos del Museo de Arte Moderno de Madrid. Lo que hará perdurable la estimación del arte de Sorolla está en la solidez de su dibujo, que se descubre a través de su fluida y fácil pincelada; el gran oficio de tradición española que da a cada cosa su calidad exacta y que sabe descifrar la belleza que se oculta en todo lo creado, aún en las cosas más humildes.

Esta solidez interna de la pintura de Sorolla, esta perfección en la técnica, adquirida en la experiencia de muchos años, es lo que no supieron comprender tantos jóvenes pintores levantinos que creyeron que bastaba para seguir el maestro cubrir lienzos y lienzos con pinceladas facilonas de blanco, amarillo y azul. Una de las cosas que han contribuido al decaimiento de la obra del maestro en la estimación universal es la pléyade innúmera de los sorollistas en todo el primer tercio del siglo, de la misma manera que los imitadores de Gaudí hicieron despreciar la obra del arquitecto genial. Eugenio d'Ors solía decir —no sé si lo dejó escrito en alguna parte—: «Ama a Goya y odia lo goyesco». Por esto es interesante desembarazar la figura ingente de Joaquín Sorolla de la turbamulta gritadora de sus secuaces para situarla donde debe estar: en un primer plano de la pintura española de todos los tiempos y en un lugar de honor entre los pintores europeos de comienzos del siglo actual.

A los que hemos recorrido ya una larga carrera vital, la experiencia nos va enseñando a discernir lo que hay de eterno y permanente en una obra de arte y lo que hay en ella de efímero y de advenedizo, apoyado solamente en el frágil pedestal de la moda literaria o artística. Pasaron aquellas corrientes intelectuales y pasó con ellas la pintura que en ellas se inspiraba. Quedarán para siempre los valores eternos de los que, por sinceros, dejaron en el lienzo o en el mármol el reflejo de un alma, con sus reacciones personales, con su visión peculiarísima del mundo y de las cosas; los que, desoyendo los cantos de sirena de unos críticos que no eran otra cosa que ciegos que pretendían ser guías de ciegos, pintaron lo que sentían y se entregaron totalmente a ser pintores-pintores, con esa dedicación total al oficio que exige la vocación artística, tan semejante en esto a la vocación religiosa.

Debemos, sin duda alguna, aprovechar esta conmemoración centenaria para devolver a Joaquín Sorolla el lugar que merece, no en la estimación local, que nunca ha perdido, sino en la Historia Universal del Arte, en la cual naufragan tantas reputaciones provincianas y quedan flotando tan escasas figuras señeras. El momento es propicio, pues si alguna ventaja han aportado las novísimas teorías estéticas es una, precisamente la valoración del oficio, único recurso de la pintura abstracta, que excluye cuidadosamente toda humana emoción. De aquí el respeto que inspiran a los artistas y a los críticos más avanzados Rafael de Urbino y Diego Velázquez. Esperemos que un día retorne la admiración de los ambientes internacionales ante este valenciano que supo incorporar la tradición española a la gran revelación del siglo XIX; ante este seguidor de Velázquez y de Ribera que supo pintar el sol.

El Marqués de Loxoya

DE PINTURA VALENCIANA

MISCELANEA

Empezaré dando gracias por la fotografía que reproducimos (fig. 1) y debo a D. Luis Cerveró Gomis, el tenacísimo investigador de archivos cuyas aportaciones calificó Post en su magna «History of Spanish Painting» (XII-598) de «extremely valuable series valencian documents published». Es posible que su futura rebusca logre algún día venturosa epifanía encontrando rastro de quien hizo ese panel, pero mientras tanto no desplace y puede ser útil, fijar gráficamente la existencia de lo que aún por fortuna queda en alejados pueblecillos por donde como venenoso fruto de los malditos ukases de teofobia, pasó el vandalismo desvergonzado de la horda y el vergonzante de los consabidos arrapaaltares, que sin ser gentes de gallaruzas, pasaron y repasan por todos los sitios en todos los tiempos. Entre otras cosas, no sé si ya existe, pues me dicen que quizá no, en el de S. Agustín (Teruel), donde se halla la Virgen que presentamos, una «fina Crucifixión» que así literalmente citó y allí vio Post (VI-566) mencionándola refiriéndose precisamente a tabla de la Colección M. Martí Esteve (quien si viviera podría decir su origen) y en otra ocasión publiqué, pues la creo de arte contiguo, unibásico y aproximable. Además, para honra del señor cura, todavía en la iglesuela rural existen hoy dos cuadros del XVI avanzado, con el Ángel Custodio del Reino llevando espada en su diestra y corona en la otra mano, más un monje blanco no identificado (aunque hace pensar en S. Bernardo), pues no he podido aún estudiarlos.

A Nuestra Señora la supongo central o cõtítular de retablo de los albores del xv que no vacilo en filiar como del círculo Nicolau-Marzal. Es de donde le provino el «síndrome» que la caracteriza estilísticamente y la tipología, pues María y el Jesúsín se hallan casi «copitransportados» a modo de «réplicas» con pariguales manos finísimas, pliegue de paños y pormenores que no cabe detallar en estos meros escarceos a vuelapluma, redactados según el lema de Van Eyck: «Als ik Kan», como puedo. Baste ahora indicar me aparenta unible por sus muy prietas afinidades a un S. Miguel de la «National Gallery» de Edimburg, que hace años era de Dupont, el anticuario de Barcelona. Me refiero al publicado por Von Loga en la página 18 de su «Die Malerei in Spanien» (Berlín, 1923). Sea de donde fuere, hasta tiene fraterno plegado el vueludo virginal manto mellizo «ab les fulles d'or» que prescriben capitulaciones. Sin embargo, despintes y repintes, a los que se deberán esos ojazos de María, que por ellos pudiera llamársele «Madonna de los ojos grandes» cual llaman a la de Duccio en la Señoría de Siena y otras en España y fuera de ella, no me permiten, ni aconsejan pronunciarme por más concreta nominación personal. A pesar de que me parece vislumbrar su colaboración en varios retablos valencianos que, oriundos de aquella zona geográfica fronteriza de Aragón, emigraron a colecciones

catalanas y de otras partes. Prefiero atenerme a la más vaga, pero más firme designación, que usó para ese ciclo Post, de «Nicolau-Marzal and Company»; sin callar que no me sorprendería resultase de alguno de los Pérez, en cuya familia figuran Antón,



FIG. 1.—Virgen y el Niño. Círculo de Nicolás Marzal, por s. xv. Iglesia de San Agustín del lugar de San Agustín (Teruel)

Gonzalo y otros. Los recuerdos, y es de lo que vivimos los ya sesentones, de «La Verdad descubierta por el tiempo» de Felipe Zanimberti en el Palacio Ducal veneciano, me hace desear que lo consigan afortunados zahoríes del porvenir, consolándome de momento con el credo que vengo tesonudamente reinsistiendo en difundir: que la valía de una producción no proviene de quien la hizo sino de lo que sea en sí,

resultándome gratisimo ver que la gran autoridad de Sánchez Cantón, en el número extraordinario de la brillante revista *Enguera* correspondiente a septiembre de 1962, sin reservas se sumó a mi criterio. El anonimato no disminuye, ni el nombre siempre aumenta el mérito intrínseco. La variabilidad de calibre del juicio crítico respecto a personas y personalidades, no permite ni sorpresas si rememoramos altibajos de la Historia, con Rodin haciendo detener como de un falsario una de sus después famosas creaciones, el bronce «La Terre», y al mismo cuando vino a España traído por Ignacio Zuloaga, no le satisfaciese ni Goya ni el Greco, quien a su vez había confiado a Pacheco censuras de Miguel Angel. Los vientos cambian de cuadrante y hacen girar las veletas, saltando a la vista del menos lince que mucho más aún en los que saborean el Arte a su manera, o con eventuales ideas y convicciones prestadas.

Sin seguir bodoqueando en divagaciones verbosas, añadiré la escueta referencia del «Salvator Mundi» de la iglesia del Paul, aldea turolense de Manzanera, cuyo estado actual a juzgar por fotografía tampoco me autoriza más que a incluirlo entre lo cronológicamente no muy alejado del panel antes aludido y tal vez adyacente.

* * *

Frente al S. Vicente Ferrer (fig. 2) del espléndido donativo Goerlich-Miquel a nuestro Museo, no me propongo sumar mis aplausos a los muchos y sonoros que recibieron y sin lisonjas de etiqueta deben seguir recibiendo cordialmente los generosos codonantes, si la gratitud es como debiera ser y alguien calificó de «memoria del corazón». Por creerlo así es gratisimo rememorar la coincidencia de tratarse de una Miquel donadora. Uno de los más ilustres académicos, el inolvidable Barón de San Petrillo, cuyos trabajos de investigación histórico artística corren hoy el mundo con la resonancia merecida, resume poniendo al día en «Anales del Centro de Cultura Valenciana» (1955) dos genealogías de «Los parientes documentados del Santo», aun cuando como él bien dice, por «la general costumbre en la Edad Media de nombrar a las consortes por el linaje del marido» no podamos afirmar si descendió o no de la virtuosa Constanza Miquel, hija de acaudalada familia valentina. En cualquier caso, estimo timbre de gloria de la Academia que hoy preside Goerlich, otra coincidencia: que gracias a un acuerdo en sesión del 30 de julio de 1843, se lograra fuese abierta la capilla del Santo en Santo Domingo (según leo a Boix) el 14 de abril del siguiente año.

No trataré de anatomizar contando las pinceladas del cuadro, lo que denominó Gerôme su «ortografía», limitándome a exponer algo de su anagogia o emotiva interpretación al contemplarlo guiado por la antorcha de la Fe. No sin antes con la sinceridad en mí connatural, repetir lo de Zaratustra: «No sé si es un gusto bueno ni malo, pero es mi gusto y no tengo por qué avergonzarme de él». Máxime cuando leo a Mr. Lucien Rudrauf, presidente de la Junta de Investigaciones Científicas de París, en su caudaloso «Le Repas d'Emmaus» (1955), que «comprender una obra de arte es verla en su ambiente a través de la Historia y explicarla, analizar las corrientes sociales, morales e intelectuales que han informado su génesis». Hasta concluye poniéndolo «bajo la invocación de los Santos aludidos, a la contemplación y dilección de aquellos que tienen ojos para ver y corazón emocionable».

Metiendo la hoz en campo ajeno, pues se trata del siglo XVII y no suelo pasar de principios del anterior en mi especialidad auscultadora de las palpitations del pasado, le hallo polivalente, según las aleccionadoras conferencias y publicaciones acer-

ca de «La Mística en el Arte» y «Del sentimiento religioso de Velázquez» por el profesor Rvdo. D. Alfonso Roig, a quien admiro.

Además de la para mí sublime flora de siemprevivas que brotan de su idealismo, por el «otrosí» de ser obra maestra de J. J. Espinosa en su mejor fase. Confirma el que a éste le hayan considerado gran pintor de asuntos religiosos, haciéndome tener al hombre y al artista por pariguales; encomió su misticismo y nexa zurbaranesco, un querido amigo muerto en trágico accidente de aviación, viniendo a estudios en España, cuya pérdida lloran el Arte y cuantos le tratamos: Martín Soria en su caudaloso resumen «Spanish Painting» (pág. 295) incluida en la «Pelican History of Art» de 1959, que gustoso menciono en efusiva recordación póstuma.

Me arriesgo a imaginar que tal vez pudiéramos aplicarle al Espinosa por antonomasia lo que se dijo de Fra Angélico, que pintaba lo que sentía y veía en sí mismo, logrando el fin del buen Arte: crear estados anímicos ante cualquier fiesta visual; reúne la doble condición enunciada por Carducho en el IV de sus «Diálogos de la Pintura»: elevación del espíritu reflejada por el interior en acordancia con «el exterior operativo y práctico, que son la manos».

Como de Espinosa, figuró con núm. 47 del magnífico Catálogo de la Exposición Vicentina de 1957 capitaneada por el fructífero celo del entusiasta Momblanch, aparentándose afín con otro del mismo Jacinto que llevaba núm. 46, presentado por el Ayuntamiento valenciano. Además ha sido ya atribuida a Espinosa por el interesantísimo estudio de Ferrán Salvador publicado en nuestro ARCHIVO de 1961. La novedad es, para mí, que no se trata del modelo humano con «cara redonda» que un destacado historiador del santo dio por característico y que pulula mucho en todas las artes de todas las épocas, sino el de alargada faz benigna y apacible, que a quien lo mira le forja cadenas de oro para la oración, a modo de Pascua del ánima. Fue menos vulgarizada y es susceptible de interpretaciones embrionarias, porque a pesar de cuanto se discutió sobre cómo ha sido el que con razón llamó Sanchis Sivera en su pulquérima «Historia» del Santo, «el hombre más grande del siglo XIV» y de trabajos cual la «Disertación histórica sobre la verdadera efigie del P. S. Vicente Ferrer que se venera en el claustro de este Real Convento..., su origen y translaciones y varias copias que se han hecho de dicha Imagen», manuscrito de la Biblioteca Serrano, utilizado por el P. Teixidor para sus «Capillas y sepulturas», citándolo «Las antigüedades» (tomo I-XXXIV), la verdad es que no puedo menos de sincerísimamente sumarme a lo que apuntó la sagacidad del polivalente D. Antonio Igual Úbeda en su admirable compendio de la vida de S. Vicente publicado por Seix y Barral: «No hay el más leve resquicio para ilustrar con algún fundamento de autenticidad su fisonomía». Sin lagotear, es justo reconocer que otra cosa sería ver rosas y jazmines, donde no hay más que cardos y espinas. Esto por delante, prestase a fantasear especulativo el persistente dualismo de arquetipos, sin pretenciosa predilección que no pasaría de agarrarse a un celaje, ni tener por qué silenciar noto en este de alongada faz y no en el carirredondo, cierto parecido que vacilo en llamar aire de familia con su hermano Dom. Bonifacio de la predela del retablo cartujo de nuestro Museo. No tuve la suerte de conocer otro que supusieron auténtico retrato: la efigie grabada y pegada en la Biblia que le donara el Papa Luna, por el P. Civera; fue presentada en la Exposición retrospectiva de «Lo Rat-Penat», de mayo de 1908, a nombre del entonces párroco de mi querido Benicalap, D. Antonio Pons, aunque según advirtió Tramoyeres en la *Revista de Archivos* (septiembre-octubre de 1909, página 34) era de un labrador de la Alquería de Bellver, a quien llegó provinente

de Portaceli, cuando la infausta exclaustación monástica decretada contra «jus divinum» en 1835, pues me dijeron ser allí también rostrilargo el santo.

En lo del mecenazgo Goerlich-Miquel, es joven y quizá no yerre al sospechar se le representa durante los primeros tiempos de su predicación, ya ordenado sacerdote desde 1379, cuando llevaba un año autorizado a predicar. Entrepárese, aunque



FIG. 2.—S. Vicente Ferrer, de F. J. Espinosa (donativo Goerlich-Miquel en el Museo de B. A. de Valencia)

menos carilleno, ya viejo, calvo, más severo y algo agraceño, al del «Maestro del Grifo» núm. 175 del excelente Catálogo (1955) del Museo de S. Carlos, por Garín, que di por oriundo de convento precisamente dominico, el de S. Onofre, de Museros y no de Játiva como se creía.

No escasean citas relativamente pareables y allegadizas, de cronologías intermedias y distantes, ejemplificables con la que dijeron representa su profesión del Museo de Artes Decorativas de París, adjudicada por Bertaux al círculo de Jacomart, resultando catalán, según Rowland en su «Jaume Huguet»; el del Padre de Juanes de la Seo

valentina; otro del XVI en la iglesia de la Sangre, de Segorbe, y varios que no detallo por estimar estéril descamino rastrear pistas no estabilizables. Prefiero recordar que la época de su vida no fue propicia ni querenciosa para reproducir parecidos en retratos. Buscaban espiritual evocación y no semejanza física, pues sin rebuscados melindres de humildad, ni caer en la peor de las vanidades, en la vanidad de no ser vanos se despreocupaban del orgulloso simulamiento de vida trampeando con apariencias a través de la muerte. Sobreabundan representaciones con igual faz e indumento en personas de distinta condición y edad, sólo variando a veces el tamaño, expresión de signo jerárquico. No puede imputarse y suele hacerse, al cacareado misticismo español, pues igual acaeció fuera de los aledaños hispanos. Testimonio cumbre impresionante, por no mentar más que uno escogido tardío y foráneo, para no enripiar estas apostillas: la disposición testamentaria de René de Châlons, conde de Nassau († 1554), encargando se la retratara, no como estaba cuando murió, sino tres años después de muerto, ejemplar lección que cumplió su viuda Ana de Lorena, realizándolo Ligier Richier, subsistiendo en Saint Pierre de Bar-le-Duc.

Mi perenne afán de hallar múltiple fruición compleja, en los que se vienen calificando impropiamente de primitivos, me hace recordar que al fin y al cabo se anticiparon hasta en esto por anímica elevación, a lo que por opuesta vía llegaron los vanguardistas de nuestros días en el «Manifiesto» que leo a Gustave Coquirot en la 5.^a edición! de *Cubistes, Futuristes, Passeistes* (pág. 84): «Declaramos que un retrato no debe parecerse a su modelo». No es menos cierto que cuando Marinetti pedía en 1912 «la destrucción de todos los museos y monumentos del pasado», Nadelman, presente en la Galera Berhein, lo justificaba proclamando al mismo tiempo, era «porque no entendían el Arte del pasado». ¡Reconocemos es realmente más costoso!

No se me puede ocultar hay muchos casos en que la repetición y adopción predilecta de un arquetipo determinado, se debe a cómoda rutina, o preferente pervivencia por varias razones equiparables a lo que con la agudeza y originalidad indiscutible que le caracteriza, presintió D. Felipe Garín en su interesantísimo estudio sobre «Un rostro de mujer en las tablas de Yáñez de la Almedina», incluido en el número 1 de la nueva bella revista *Generalitat*, que publica la Diputación valenciana, correspondiente a diciembre de 1962; o a tono con lo que se dijo de Ribera con su hija de Sta. Inés, núm. 63 del Catálogo del Museo de Dresden (1920) y de Inmaculada en el convento madrileño, rehaciéndole la cara Claudio Coello, cuando las monjitas supieron sus amoríos con D. Juan de Austria, o con su esposa para la Inmaculada salmantina; como Gregorio Vázquez con la suya y de Pinturichio poniendo irreverentemente de Madonna la demasiado célebre beldad de Julia Farnesio; del autorretrato de Zurbarán en el S. Lucas, núm. 2.594 del Prado, hasta el alcoyano Lorenzo Casanova († 1900) en su S. Francisco. Corto la digresión temiendo se diga es cierto lo de Goncourt: «El que oye más estupideces en el mundo es un cuadro». Empero, añadiré será utilísimo y no muy arduo el estudio y publicación de un «corpus» o repertorio comentado de retratos en la pintura valenciana, partiendo de la medieval, pues no escasean excelentes muestras en antañonas tablas repletas de sentimientos poéticos y evocaciones románticas, valga la paradoja. Sin pretencioso empeño, que sería menguado, indicaré bastaría seguir las normas trazadas en el amplio campo de lo español por los concienzudos trabajos de Sentenach, Tormo, Sánchez Cantón, Allende Salazar, Ezquerro del Bayo... «La «Historia de los géneros», preconizada por Lafuente Ferrari en su enjundiosa publicación de la *Revista de la Universidad*

de Oviedo (1944). Como inició la doctora Villalba Dávalos sobre «Los niños en la pintura medieval valenciana», de *Anales del Centro de Cultura* (1952).

A lo de Espinosa le hallo carácter antípoda de los que tergiversando realidades pretendieron presentar al gran dulce santo tendenciosamente como duro, áspero y agrio, casi despiadado inquisidor y no cual éste, con dulcedumbre de iluminado por la Gracia divina, el nunca indiferente al sufrimiento ajeno, el sublime protector benévolo de niños y huérfanos, el pacificador de feroces bandos y banderías, el que cuando la impopularidad hebraica repercutía en crueles asaltos a las juderías por la bárbara chusma, obraba «como un pastor con sus ovejas descarriadas, agrupándolas junto a él, ofreciendo a los desalmados la débil fortaleza de su pecho y el acerado escudo de su anatema», para decirlo con las cálidas palabras del docto Igual Úbeda. En definitiva, el maestro en clínica del alma cuyo imán celestial atrae a implorarlo efusivamente desde lo más profundo de nuestro ser con máximo recogimiento; aquel cuyos sermones fueron lo que les llamó justamente Miguel Pérez en el Manuscrito de nuestra Universidad: «Abundosa botiga e apotecaria de cordials, e remeys spirituals».

Si de la figura pasamos al delicioso fondo, nos hallaremos ante un hechireo poema terrígena, el bello país verdegal con tonos de media fuerza, el de los alrededores valentinos, donde se columbran torres de su muralla equiparables a las de Serranos. No sé si acaso a Espinosa (1600-1667), y es bien posible, le resonarían recuerdos oídos de la entrada por ellas de las reliquias del Santo traídas de Vannes en 1532 que refirió el P. Vidal con el sonado milagro de la ciegucecita hija de los Zanoguera-Almenar, señores de Rocafort y Godella, o el pasar por las mismas otra de sus reliquias en 1600, con otras de sus milagrosas curaciones: la de Juan Bautista Julián y de D.^a Blanca de Cardona. En cambio, a mí me magnetizan la memoria todas las triunfales entradas del Santo vivo en la ciudad, escoltándolo el pueblo cálidamente y los Jurados y nobles, de cuyo nexa con éstos se ocupó magistralmente Ferrán Salvador en «San Vicente Ferrer y la nobleza valenciana». Eran recepciones solemnes que al pensar en ellas nos asalta el recuerdo de la en que, viéndole bajo palio con gran pompa un buen amigo suyo, el preclaro franciscano Fr. Francisco Jiménez se le acercó preguntándole: «Padre maestro, ¿qué hace ahora la vanidad?», respondiéndole sin acritud, con la llaneza propia de humildísima santidad sublime, acorde con lo que revela esta tierna efigie: «Amigo, va y viene, aunque por la gracia de Dios no se detiene».

A quien sea gustoso de ambientar, haciendo revivir la varia índole de las diversas fiestas de por entonces, le será suficiente hojear el valioso acopio de Carreres Zacarés: «La Valencia de Ferrer».

Independientemente de las rememoraciones vicentinas, este cautivador paisajito podría y debería ser situado, según para los retratos queda pedido, poniéndolo a la hila de una larga lista interesantísima de fondos de viejas tablas y subsiguientes lienzos con hechiceras notas típicas. No faltan deliciosas vistas de tierra y mar, incluso con naufragios, escenitas de tauromaquia, mas múltiples curiosidades. Podrá fácilmente comprobarse, partiendo del rebautizado por Gudiol como «maestro de Liria» en el retablo Sableda Besaldú, dedicado al otro «atleta Dei» el homónimo mártir su tutelar, pasando por Rexach a quien creo pudiera situarse como precursor de este «género» según llamaron algunos a Masaccio en Italia y a Van Eyck en los Países Bajos, siguiendo el notorio progreso debido a Osona y otros. Hallaremos encantadoras alquerías y «barracas» idénticas a las aún subsistentes, aludidas por Almela Vives en su



FIG. 3.—Maestro de Enguera. La Virgen de Gracia. Parroquia de Enguera.

amena síntesis «La vivienda rural valenciana». Para convencerse no hay ni que salir del Museo, según bien advirtió la penetración de Garín en la predela núm. 214 de su Catálogo, la del «Maestro de Cabanyes» que, dicho sea de paso, cada día estoy más encariñado con la idea de aspirar a identificarle con Cabanes según hace tiempo apunté, partiendo del panel de D.^a Sara Larco de Palacio en Buenos Aires, suponiéndolo del retablo dedicado a S. Sebastián y el Ángel Custodio —cuya devoción también fomentara S. Vicente— documentalmente contratado en 1476 por Pedro.

Intercalo esa digresión impretenciosa como estimulante cebo para el futuro, pues aún queda mucha selva virgen al explorador, a pesar de lo mucho que se ha hecho y hace, sobre todo por las muy bien orientadas elaboraciones de tesis y «tesinas» en la Universidad de Valencia; recoger y publicar datos para un consciente acopio, nadie dudará es de importancia, partiendo precisamente de la pintura medieval, pues como bien advirtió Gabriel Monrey en su sagaz compendio de «Les paysages des primitifs» incluido en el núm. 1 del 2.^o año (1921) de «Feuillets d'Art» ya se nota en ellos «anticipo de sensibilidad y lenguaje modernos, manera de ver, sentir, comprender e interpretar, que parece imposible a nuestro pueril orgullo, lo cual justifica la incompreensión no sólo de la masa». Insiste añadiendo que «las diferencias comprobadas entre los paisitos del XIV-XV y los del XVI al XIX son menos profundas y menos esenciales de lo que se cree», haciendo certeras indicaciones para enjuiciarlos. Será suficiente seguir pautas que, sin propensión magisterial, recomiendo al mencionar las del belga Eduardo Alfredo Baes en su «Histoire de la peinture de paysage au XIV-XV^e siècle»; por Christian Zervos en «Paysages français du XV^e siècle» y por los varios tomos que publicó Laurens de la gran «Histoire du paysage en France» por Benoit, Bouchot, Bouyer, Diehl...

* * *

A propósito de lo que precede sobre retratos medievales, reproducimos (fig. 3) la Virgen de Gracia de Enguera, por ofrecer dos de próceres donadoras confirmativos de lo antedicho respecto a la repetición de un modelo único, aquí, además, asidamente unible al de las celestiales figuras. Esta repetición de rostros no dejaban sin embargo de prevenirla ya entonces algunas capitulaciones retableras exigiendo «les cares ben diferenciades» tendiendo a evitar monotonía y lo que tanto se reprochó a Benozzo Gozzoli en Italia, por ejemplo. Visten las dos idéntico indumento y no deja de sorprender que con igual sencillo atuendo, pero la faz menos visible, tengamos otro precisamente de este ciclo en nuestra Catedral: el de la que supusieron madre de Matías Mercader, orando arrodillada en la misa que celebra S. Régulo (30 marzo), el obispo de Senlis y Arles, obra de Rodrigo de Osona que hasta tiene bien semejante alfombra. Me refiero a la que venían llamando misa de S. Dionisio y sin pugnacidad he rectificado en una «Miscelánea de tablas valencianas» del madrileño «Boletín de la Sociedad Española de Exc.^{os}» de 1932, recogiénolo Post (VI-186). El ocultar la cara no dejaba de ser cómodo recurso y truco de grande antigüedad, pues cuenta Pacheco ya le usó Timantes para vencer dificultades de superar la gama trágica de su Agamenón en el sacrificio de Ifigenia. No deja de ser curioso como justificación del persistente desvío de los artistas que según advierte Jusepe Martínez en sus «Discursos Practicables» (pág. 128), la «profesión de hacer retratos es materia muy penosa y a veces poco premiada». Todavía en pleno siglo XVIII, cuando el flamenco Antonio Fontanilla residiendo en Madrid recurrió a la Academia de S. Fernando en octubre de 1756 solici-

tando su ingreso, aquélla le respondió, según documento publicado por Méndez Casal, que «la sola habilidad de hacer retratos no es bastante para el grado de Académico de mérito, aunque lo hiciese con toda perfección».

Aún es más curioso y absurdo, sin que tampoco sorprenda, que a Velázquez se le negara el ingreso en la Orden de Santiago por el capítulo V, título I, de sus «Ordenanzas», que vedaba el ingreso en ella de los oficios viles, entre los cuales incluían los de «platero y pintor», según sabemos por el Barón de Cobos de Bolbaite, que lo publicó en el homenaje del Centenario tributado por *Mundo Hispánico*.

Para mí al menos, también son atractivas las menudas notas realistas de ciertos pormenores y accesorios que sahuman y ambientan evocaciones. Así, los ángeles vihuelistas con sus violas «da braccio», uno con «viella» de arco y el otro tocándola rasgueado, a mano, no a púa. Serán naderías, pero traen al recuerdo su evolución y opiniones que no sin discusión pretendieron atisbar antecedentes de la guitarra, según los comentarios que D. Ricardo de Aguirre publicó en la «Revista de Archivos» (t. XLI-1920). Mi propensión retrospectiva me hace también sin bachillería sentir cierto embeleso contemplando los alados cantores «a mezza voce», o juzgando por sus labios con «voce cupa» y fruslerías cual el cesto de mimbres con asas de la ofrenda de huevos y panes. Porque según dijo el alcalde de Enguera, D. Jaime Barberán, a quien debemos emergiese con excelente conservación bien limpia y restaurada por D. Manuel Pérez Tormo, esta magnífica obra, todavía se hacen iguales allí. Reafirman cuanto en todo se anticipó el realismo de los pintores de antaño, según antes se dijo de retratos y paisajes, a los modernismos; no puedo pasar por las Salas de S. Carlos sin detenerse a colegir lo mismo frente a la tabla que rectamente adjudicó Post a Miguel Esteve, con Nuestra Señora sedente cosiendo junto análoga cestilla de labor (sin asas) muy semejante a las actuales. Sigo y me permito recomendar la pauta que aprendí, cuando en 1927 leía en *Residencia* (núm. 1 del año II) el substantivo estudio de Sánchez Cantón: «Rebusca de novedades en el Museo del Prado.»

La integral revisión y examen minucioso, préstase a una traca espiritual quemada en honor de la obra y el autor, aunque no saquemos su modesto nombre artesano de la penumbra, pese a conocer bien la génesis del estilo y heterogénea gestación.

Aspiro y pienso debe aspirarse a lo que refiriéndose a Post en excelente síntesis biográfica del núm. 20 de «Atlántico» encomió Lafuente Ferrari respecto a la tendencia de «ver el Arte en humanista con atención al «background» social y espiritual, sin el cual el Arte mismo no puede ser propiamente entendido». Es por eso por lo que quizá sin quimerizar despropositadamente no sea supervivencia cansada o marchita, sino siempre lozanísima, incluso trasoñar resonancias de las preces elevadas frente a esa su creación con fidelidad a su espíritu y lenguaje por nutrido plantel de devotos enguerinos al través de los siglos. Así, partiendo de los que tuvieron el señorío de la Villa desde el XVI, como Caro, el Marqués de la Romana, varios Borja, los condes de Puñonrostro y de Cervellón, condesas de Estepa y de Enguera, los familiares de víctimas de las calamidades públicas del siglo XVIII y varios hijos ilustres, dominicos mercedarios, seráficos recoletos y otros de los que sólo aludiré a dos menos sonados, músicos: el virtuoso sacerdote gran organista del XVIII-XIX, D. Manuel Aparicio y su tío y maestro D. Joaquín, preguntándome: ¿Qué concatenación de píos reflejos produciría en ellos la sublime musicalidad imaginaria del cuarteto angélico? Ignoro si se juzgará venial pecado de ingenuidad por sensibilidades de cordaje flojo; sin embargo, en orden opuesto y a lo pagano, en transplante secular, no me olvido de lo que se ha

dicho de Gustave Moreau con la música de Paul Dukas y Héctor Berlioz, más otros muchos, hasta valencianos de hoy.

La historia de la Pintura no es la de los pintores, como la de la Filosofía no es la de los filósofos, y la de la Medicina no es la de los médicos, por lo que al autor no me apena tener que seguir llamándole «Maestro de Enguera». Fue así como le denominé cuando brevemente lo discutí en la *Valencia Cultural* de marzo de 1962 que dirige mi talentado amigo el erudito Badía Marín. Cada vez más persuadido, le juzgo del círculo de Osona el viejo. Vacilo porque dudo, aunque no considere imposible que resultara de una primera fase del taller del «Mestre Rodrigo». Por si así fuese, recordemos las conexiones que con Borjas tardíos al caso, se aludieron rectamente por la precitada revista «Enguera» y traeremos a colación el que Osona hizo un retablo en 1483 para la valentina Seo a expensas del cardenal D. Rodrigo, lo que testifica, ya entonces, relación familiar. Pudo y son sabidísimos otros casos, ser pintada para ellos con destino a otra parte hoy desconocida y posteriormente allí llevada la tabla en cuestión. Porque las fechas conocidas de la intervención enguerina de los Borja, son de todo punto inadmisibles por lo avanzadas, pues el señorío lo adquirieron en 1575, y D. Carlos de Borja, el sacerdote retirado a Enguera por motivos de salud, costeó el altar para este panel en 1629. Aun cuando viene a los puntos de mi pluma, sería impropio apelar a fugacísimos argumentos tan retorcidos, cual el resurgir del antiguo culto mariano de tal advocación, con la suntuosa procesión general a Nuestra Señora de Gracia de S. Agustín de Valencia, estando el cardenal Rodrigo de Borja presente y cuya devoción ha sido estudiada por Almarche, Llombart, Cruilles, Vilanova, S. Sivera... Por lo demás, nada nuevo puede aportar lo iconográfico, pues con muy dispareja iconografía se irradió tal invocación mariana, no faltando hasta documentos contractuales cual el que publicó Sanpere Miquel en los «Cuatrocentistas» disponiendo: «pintará la Verge Maria de Gracia acompanyada de gents, ab son mantell stés, axi com es de costum». No cabe aquí analizar las fórmulas iconísticas del tema que de muy distinta manera llegamos aún a conocer en Villarreal, Canet de Berenguer, donde también le llamaban Nuestra Señora contra las fiebres, en S. Agustín de Alcoy, en el obispado de Segorbe donde se supuso arraigada en Castielfabib desde hacia 1394 según la «Noticias» del prelado Aguilar...

Sigo viendo las íntimas conexiones que ya en otra ocasión destacué, con la Virgen del Caballero de Montesa núm. 1335 del Prado y con la Epifanía núm. 976 del Museo Bonnat de Bayona, pues son indiscutibles, pero el de Montesa en posterior estilo más agilizado, también sigue resultándome nominalmente algo enigmático. Llegó Post (l. c. VI) a proponer identificar a su autor con el propio Rodrigo, pero muy dudosamente, lo que me autoriza sin la menor irreverencia para mi admirado maestro, no alterar mi antigua ecuación leocadiesca por él recogida, que dejé planteada en *Archivo Español de Arte* tanto más que ni el Catálogo del Prado de 1942 dejó de incluirla entre los anónimos, recogiendo los ecos osonianos y leocadianos sugeridos por Tormo y Mayer, ni la concienzuda y esplendente «Iconografía Española de S. Bernardo» por el R. P. Dom. Rafael M. Durán S. O. Cist. que como gloria de las prensas del Monasterio de Poblet salió de ellas en 1953 da decisiva nominación más que con las interrogantes de Osona o San Leocadio.

Sin ambajes ni castraciones concluyo este azaroso paso de los peros, incluyendo al «Maestro de Enguera» en el taller o inmediato círculo de los Osonas, cuya polifacética complejidad he minuciosamente pormenorizado en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (N.º 15-1946), con sugerencias aplicables a esta «Miscelánea».

La Virgen de Gracia enguerina me parece allegadiza, pero inseguramente fraterna de obras tan aceptadas como de los Osonas, cual los Santos Médicos anargiros de la Catedral; Verónica que Post adjudicó a Osona el viejo, después de desechar imputaciones al «Maestro del Caballero de Montesa»; Adoración de Reyes que con núm. 140 figuró en el Catálogo de la Exposición de «Lo Rat-Penat» (1908) como de D. Manuel Oliag con supuestos retratos del papa Alejandro VI y de Fernando el Católico, pasando después a la Col. Lionel Harris donde la citó Post y ahora en Norteamérica donde la estudia con clarividencia el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Arizona Mr. Robert M. Qinn, según acaba de personalmente comunicármelo; también la tabla compañera de esa, con la SS. Trinidad, Ana trina o «triuna» con S. Bernardo, que aludí en el Boletín de la Soc. Esp.^a de Exc.^{os} de Madrid (1935) aceptándolo Post. Me refiero a la que figuró en la misma exposición valentina con núm. 141, presentada por el mismo Sr. Oliag, pasando después a la Galería Neupert de Zurich para volver a Barcelona perteneciendo a la Colección Losbichler que la exhibió en la «Exposición de Primitivos Mediterráneos» de 1952 con núm. 132 del Catálogo. No tuvieron esa fortuna otros ejemplares, según comprobará quien leyere «Los cuadros perdidos para España» de Bernardino en Pantorba en el núm. 155 de *Mundo Hispánico* y de Gaya Nuño sobre «La Pintura Española fuera de España». Sería interesante y formaría volúmenes un resumen de las pinturas valencianas en el extranjero, aunque sólo fuese hasta el XVII. Formarían espléndida «Senyera» de nuestras glorias, ondeando a todos los vientos del mundo.

Leandro de Saralegui

DON ANTONIO PASCUAL Y GARCIA DE ALMUNIA, AMIGO DE LAS BELLAS ARTES

Sabido es que el florecimiento de las Bellas Artes no se debe única y exclusivamente a los artistas. También se debe a otras personas que, sin ser artistas propiamente hablando, contribuyen a crear un ambiente propicio para que surjan los cultivadores de la pintura, de la escultura, etc., y para que las obras pictóricas, escultóricas o de otro linaje reciban el aprecio y tengan la difusión merecida. Son, en suma, los mecenas, los coleccionistas, los críticos, los historiadores, los aficionados...

Alguna de estas condiciones se daban en don Antonio Pascual y García de Almunia, personaje del siglo XVIII y principios del XIX escasamente conocido hasta ahora. Para contribuir precisamente a un mejor conocimiento es por lo que van a ser reunidos aquí cierto número de datos que andan desperdigados en diversos impresos y, sobre todo, cierto número de documentos inéditos.

Sin que la recolección sea exhaustiva, la personalidad del personaje —si vale la expresión— puede aparecer con rasgos bastante definidos.

BIOGRAFÍA INCOMPLETA

Antes de examinar más o menos detenidamente algunos aspectos de don Antonio Pascual y García de Almunia, conviene presentar, para situar al personaje en su ambiente, algunos datos de su biografía, siquiera éstos no resulten tan abundantes como fuera deseable.

Don Antonio Pascual, pues, nació en la Ciudad de Valencia hacia el año 1733, en el seno de una familia distinguida y acomodada, aunque no tuvo nada que ver con los Pascual del Pobil ni con los Pascual de Bonanza.

A este propósito conviene hacer constar que don Antonio Pascual hizo imprimir (33 páginas en folio, sin portada ni pie de imprenta, al menos en el ejemplar consultado) una probanza de su nobleza cuya finalidad, tras demostrar que era generoso de conquista y por consiguiente caballero notorio, consistía en suplicar que se le admitiera en la Noble Cofradía de los Hermanos Caballeros de Nuestra Señora de la Soledad, de Valencia. En aquella probanza, donde abundaban las disquisiciones, el interesado se declaraba hijo de Pedro Pascual y Miralles, generoso, y de Bernarda García; nieto de Pedro Pascual y Siscar, generoso, Maestre de campo y Regidor perpetuo en el banco de nobles; bisnieto de Jerónimo Pascual y Salelles, también generoso... y así sucesivamente, hasta llegar a un antepasado en línea directa, Berenguer Pascual, heredado por don Jaime I de Aragón el 16 de agosto de 1247 en el lugar de Benimaurell, incluido posteriormente en el condado de Oliva. Por cierto que, al mencionar esta población, el interesado habla de «Oliva, mi patria», lo que se

contradice con otras referencias si con ello quiere significar el lugar de su nacimiento. Finalmente, es de observar que, tanto al consignar su segundo apellido como el primero de su madre, escribe sencillamente «García» y no «García de Almunia».

En la Universidad Valentina estudió don Antonio Pascual «la Filosofía y Jurisprudencia, graduándose de Maestro en Artes y de Doctor en ambos Derechos».

Fue Regidor del Ayuntamiento en la clase de nobles. Y en la Corporación Municipal llevó a cabo una perseverante labor.

También perteneció a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la que fue Consiliario y Vicepresidente, con asiduidad que sólo se interrumpió de manera excepcional.

Vivía frente a la iglesia parroquial de San Martín, templo al que se hallaba muy vinculado, como patrono de una de sus capillas.

Estaba considerado como persona culta y amante de las letras, por lo que reunió una copiosa biblioteca. No se conoce la composición de ésta, pues únicamente se sabe —por ahora— que tenía un *Devocionario* impreso en París, el año 1739, por Pedro Witte (1); pero ha de admitirse que semejante librería —como solía decirse entonces— sería considerable, según se desprende de lo que dice un bibliógrafo:

«Es lástima que este autor no haya procurado la conservación de innumerables apuntamientos y manuscritos que tenía recogidos y eran el fruto de sus tareas, tanto en su propia biblioteca, como en el archivo del Excmo. Ayuntamiento, porque estas curiosidades y memorias de una corporación que tiene a su cargo tantos ramos como se acumulan sobre el regimiento de esta Ciudad, cuando no sirven de guía a todas las operaciones que ocurren, presentan cuando menos el prospecto de lo que en otros lances se ejecutó y facilitan el obrar con procedencia y acierto» (2).

Que la aludida labor de erudito no era desdeñable, lo demuestra el hecho de que uno que lo fue por antonomasia, don Marcos Antonio de Orellana, hablando de don Antonio Pascual, le llamase «sujeto muy dedicado a la Historia Provincial, condiscípulo mío y a quien debo no pocas noticias de las que componen este volumen» o sea *Valencia antigua y moderna* (3).

En cambio, el señor Pascual y García de Almunia mostró escasa propensión a publicar, pues el bibliógrafo Fuster, antes aludido, solamente le anota, en el lugar correspondiente, lo que sigue:

1. — *Oratio de optima ratione philosophiae docendae habita à D. Petro Pasqual García de Almunia in Valentino Lyceo dia 3. mensis Julii anni 1763 ad philosophicas theses propugnaturus esset ab obtinendam philosophiae Lauream. Valentiae Edetanorum, apud Benedictum Monfort, en 4.º*

2. — *Vida, martirio y traslación de los gloriosos Mártires S. Abdón y Senén, Abogados de los labradores, contra la piedra y tempestades. Valencia, por Benito Monfort, 1779, en 8.º*

(1) MARCOS ANTONIO DE ORELLANA: *Biografía Pictórica Valentina*. Edición preparada por Javier de Salas. Pág. 80.

(2) JUSTO PASTOR FUSTER: *Biblioteca Valenciana*. T. II. (Valencia, 1830), págs. 343-4.

(3) MARCOS ANTONIO DE ORELLANA: *Valencia antigua y moderna*. T. II, pág. 604.

En cuanto a los rasgos físicos del señor Pascual y García de Almunia, quedaron apprehendidos en el retrato que le hizo el pintor Luis Planes por encargo de la Academia de San Carlos y que pareció tan bien a los miembros de esta corporación artística que por aclamación nombraron Académico de mérito al susodicho pintor (4).

La vida de don Antonio Pascual y García de Almunia fue desenvolviéndose con aplicación a los intereses particulares —como es de suponer—, a los intereses religiosos representados en la iglesia parroquial de San Martín, a los intereses artísticos que se trataban en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y a los intereses cívicos en que entendían los señores Regidores...

Pero claro está que la edad y sobre todo los achaques que suelen acompañar a los años habían de cortapisar las actividades de don Antonio. Cuando los componentes de la Corporación Municipal fueron requeridos para que asistieran a todas las reuniones o explicasen las razones que tenían para no hacerlo —requerimiento formulado en 1811—, don Antonio Pascual contestó con el siguiente documento, dirigido a don Joaquín Mascarós y Segarra, secretario de dicha Corporación:

«En vista del oficio que V. me ha pasado, de orden de la Ilustre Ciudad, para que concurra a los ayuntamientos que se celebran o exprese los motivos que tengo para no asistir, debo hacer presente al Ilustre Ayuntamiento: Que ya hace algunos años que por mi edad, accidentes y certificación de los médicos estaba imposibilitado para dicha concurrencia. Que al presente lo estoy más, pues de resultados de la enfermedad que padecí al principio del verano quedé tan débil que en medio año no pude salir a Misa hasta el día de la Concepción, que lo verifiqué con bastante trabajo, sin embargo de tener la iglesia frente de casa, y desde entonces únicamente paso a oírla los días de precepto y serenos, pues mi debilidad de piernas es tal que con sumo trabajo puedo subir y bajar las escaleras.

«Ya ahora diez años, según la certificación de los médicos que presento, y suplico al Ilustre Ayuntamiento la mande colocar en el Libro de Instrumentos, declararon éstos la imposibilidad de poder asistir a los ayuntamientos por mis accidentes; éstos aún permanecen, con aumento, y se han agregado otros por los años que han transcurrido, siendo los de mi edad 78, y 54 los que tengo el honor de servir la plaza de Regidor de esta Ilustre Ciudad.

«Dios guarde a V. muchos años.

» Valencia 16 de enero de 1811.

Don Antonio Pascual» (5).

Que las razones alegadas por el firmante no constituían una excusa sin fundamento, lo demuestra el hecho de que don Antonio Pascual y García de Almunia tardó pocas semanas en morir, pues su fallecimiento ocurrió el 10 ó —más probablemente— el 11 de febrero del mismo año 1811. Y desde luego fue enterrado en su capilla del templo de San Martín.

Con lo antedicho se pudiera dar por terminado el capítulo presente si no conviniere registrar que don Antonio dejó un hijo llamado don Vicente Pascual y Vergadá.

Éste había sido bautizado en la iglesia parroquial de San Martín y cursó estudios

(4) Orellana: *Biografía...*, pág. 495.

(5) *Archivo Municipal de Valencia. Documentos pertenecientes al Ayuntamiento ordinario de la Ilustre Ciudad del año 1811.* Sign. D 210.

mayores en la Universidad Valentina, donde recibió los grados de Filosofía con todos los honores.

Publicó las siguientes disertaciones académicas:

Oratio de Logices praestantia et utilitate habita in Val. lyceo cum Dialecticae theses propugnaturus esset, die 25 Junii ann. 1786. Impresa en 4.º por Monfort el mismo año.

Oratio de nova Academiae Valentinae studiorum ratione, habita in Val. lyceo die 20 Julii 1788, antes de defender las conclusiones para el grado de Maestro en Artes. Impresa en 4.º por Monfort el mismo año.

Don Vicente Pascual y Vergadá perteneció a la Real Maestranza de Valencia, corporación de tanto prestigio en el aspecto nobiliario; pero, como tenía tendencia a la vida retirada, no quiso desempeñar por sí la regiduría que había heredado de su padre y se retiró a Gandía, donde moraba en 1830 (6).

EL REGIDOR DE LA CIUDAD

Aunque no se trata de reseñar aquí, ni sería posible, la actuación de don Antonio Pascual y García de Almunia como Regidor perpetuo de la Ciudad, conviene empero recordar algunas de sus intervenciones, por cuanto le muestran como varón de espíritu independiente.

Con motivo de la proclamación de Carlos III, el Ayuntamiento, en 6 de octubre de 1759, encargó la relación de las consabidas fiestas al doctor don Jaime Pastor, catedrático de Teología y Vicerrector de la Universidad, mientras confería a don Mauro Antonio Oller, comisario de tales fiestas, el cuidado de recoger los datos y vigilar la impresión. Pero ¿cuál no sería la sorpresa cuando se vio que sin haber renunciado al encargo el doctor Pastor, iba a salir, con carácter oficial, una relación a nombre del propio Oller, aunque redactada por el P. Alafont, de la Compañía de Jesús?

El asunto fue tratado en la sesión celebrada por el Ayuntamiento en 7 de enero de 1760, ocasión en que se manifestaron diversos criterios, desde autorizar que se publicara la relación tal como estaba hasta proponer que se cambiase el primer pliego y se le privara de dicho carácter oficial.

En cuanto a don Antonio Pascual, después de examinar una por una las 68 páginas en 4.º marquilla, destacando las inexactitudes e inconveniencias que contenían, terminó diciendo «que en la ejecución de esta obra no se ha tenido presente la deliberación del Ayuntamiento de seis de octubre del cincuenta y nueve. En éste se le encargó la relación de las fiestas de la proclamación al doctor Jaime Pastor y se le previno que fuera compendiosa a idea de las que se imprimieron en las proclamaciones anteriores. Al señor don Mauro Antonio Oller sólo se le dio comisión de recoger las noticias de lo ejecutado y conferir con el señor Intendente sobre las láminas que convenían ponerse y dirigir su ejecución para que saliese con la brevedad posible. ¿O el doctor Pastor cumplió o no cumplió con su encargo? Si cumplió debía publicarse su relación dada por comisión de todo el Ayuntamiento; si no cumplió, se debía dar parte al mismo Ayuntamiento para que la mandase examinar y, no siendo competente, determinar otra persona. Pero sin esta diligencia y noticia de la Ciudad no pudo encargarse a otro por particular individuo de ella que no tenía tal comisión. Y

(6) Fuster: *Biblioteca Valenciana*, pág. 515 del T. II (Valencia, 1830).

así la relación presentada, de que se trata, no se ha escrito con la debida comisión de la Ciudad, ni es compendiosa a idea de las que se imprimieron en las proclamaciones anteriores, según lo resuelto, pues aquéllas, aunque breves, bastaron para hacer concepto de cuanto se ejecutó en sus célebres funciones, y su coste fue tan corto que en la proclamación del señor don Luis I, que santa gloria haya, no se puso en cuenta aparte la de la relación impresa, lo que demuestra haberse pagado de gasto de menudo. En la proclamación del señor don Fernando VI, que de Dios goza, los mil y quinientos ejemplares que se tiraron, de impresión y papel costaron 36 libras, 17 sueldos y 2 dineros, y el coste de los 1.500 ejemplares de la relación de que se trata al presente excede de 700 libras su impresión, papel y láminas. Por todo lo cual y no ser en su concepto esta relación correspondiente a la dignidad y gravedad de esta Ciudad y por el voluntario y excesivo coste que habría de ocasionar a sus Propios, en perjuicio de acreedores, deseando cumplir con su precisa obligación y no quedar responsable por su parte a las resultas que puedan tener el gasto y publicación de la relación presente, juzga que no debe publicarse en nombre de esta Ciudad ni permitirse que otro la publique».

Hasta aquí don Antonio Pascual, cuya gallardía no queda mermada por el hecho de que la votación consiguiente fuera ganada por los partidarios de publicar la relación tal como había sido presentada (7).

Mucho tiempo después, en 1802, con motivo de la venida a Valencia de los reyes Carlos IV y María Luisa, acompañados por Fernando, Príncipe de Asturias, y su consorte María Antonia de Nápoles, el Ayuntamiento costeó una medalla que dibujó Vicente López y acuñó el platero José Vilar con troqueles de Manuel Pelguer. El importe de esta medalla dio lugar a no pocas discusiones. Ya «en el Cabildo municipal celebrado el 5 de diciembre de 1805 se dijo que, según Contaduría, pertenecían al maestro platero que las acuñó, líquidamente 97.828 reales, 30 maravedís vellón por el coste del oro, plata, manufacturas y trabajos prestados con dicho motivo». En 10 de marzo del año siguiente, don Antonio Pascual y el Marqués de Valera participaron al Ayuntamiento que, entre la cuenta presentada por el citado platero y la tasación de los peritos, habían una diferencia de 4.205 reales, 19 maravedís, y, como aquél no quería ceder de ninguna manera, pidieron autorización para cortar la diferencia, la que les fue concedida; y, finalmente, como se le había adelantado mayor cantidad que la que costaban las medallas, resultó deber a la Ciudad 18.159 reales, 28 maravedís, que se comprometió a devolver, hipotecando, para mayor seguridad, tres casas de su propiedad (8).

Como se ve, don Antonio Pascual no se dejaba sorprender en cuestiones de reales y maravedís...

Ello no le impedía mostrarse generoso en otras ocasiones, pues en la sesión del 26 de junio de 1797 propuso, con motivo de la beatificación del Patriarca Ribera, que se hiciese una dádiva al Colegio de Corpus Christi (9).

(7) Salvador Carreres Zacarés: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas*. Valencia, 1925. Págs. 417-9.

(8) Carreres: *Ensayo...*, pág. 492.

(9) Pascual Boronat: *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Págs. 217 y 220.

EL ACADÉMICO: A PARTIR DE 1769

Un texto autorizado dice, con referencia a la Academia de San Carlos, que: «En abril de 1769 entró de Consiliario el señor don Antonio Pascual y García de Almunia, Regidor de este Ayuntamiento, en lugar del difunto señor Navarro, que por su diligencia y aplicación acredita el amor a las Artes y a la Academia» (10).

Por cierto que no aparece registrada esta incorporación en las actas de las juntas ordinarias correspondientes a abril, junio y septiembre, que son las subsiguientes. En cambio, el nuevo Consiliario asistió ya a la junta ordinaria del 10 de diciembre del mencionado año 1769.

Y así comenzó una vida académica a lo largo de la cual demostró don Antonio Pascual evidente asiduidad, solamente quebrantada por alguna ausencia y por un incidente que —como se verá— aparece poco claro. No se trata aquí de seguir paso a paso aquella actuación, sino solamente de recoger algunos momentos más o menos representativos de la misma.

En la junta ordinaria del 30 de mayo de 1773 se acordó: «Que los señores Consiliarios Marqués de Jura Real y don Antonio Pascual queden encargados de la disposición y arreglo que debe tener la sala que está destinada para las juntas del Concurso General.»

En la junta ordinaria de 20 de enero de 1774 «se vio un expediente del Gremio de Albañiles sobre pretender éste el grado o título de Colegio de Arquitectos y, en vista de los fundamentos en dicho expediente expresados y del informe que el Fiscal de S. M. pide a esta Real Academia sobre dicha pretensión, se acordó que el señor Consiliario don Antonio Pascual, de acuerdo con los Directores de Arquitectura, trabajen dicho informe y, hecho, se comunique a la Junta para en su vista darle su curso».

Un ejemplo del celo que don Antonio Pascual ponía en el cumplimiento de sus deberes académicos puede verse en la siguiente nota que consta en el libro de actas correspondiente a 1782:

«Estaba citada junta ordinaria para el día 26 de marzo a las 10 de la mañana y, siendo ya cerca de las 11 sin haber concurrido otro Consiliario ni Académico de honor, sí sólo el señor don Antonio Pascual; respecto que en esta junta se habían de tratar varios asuntos graves que pedían la asistencia de mayor número de vocales, providenció se dilate esta junta para otro día, sin pérdida de tiempo; cuya solicitud queda a cargo del presente Secretario. — Tomás Bayarri, Secretario (firmado y rubricado).»

En la junta ordinaria del 21 de abril de 1784: «Se vio un oficio que la M. I. Ciudad [de Valencia] pasó a esta Real Academia, acompañado de la Real cédula de S. M. de 22 de octubre próximo pasado, relativa a los regocijos públicos que deben hacerse en toda España por los motivos en dicha Real cédula expresados. En cuya consecuencia, reconociéndose este Real cuerpo por tantos títulos obligado a cooperar por su parte a las piadosas intenciones de S. M. y acreditar el amor y lealtad que tan justamente debe a su ínclito y augusto Fundador, acordó contribuir en tan plausible solemnidad con alguna demostración del mejor modo que pueda y permitan las

(10) *Noticia histórica de la Real Academia de San Carlos*. Valencia, 1773. Pág. 14.

circunstancias y cortedad del tiempo. A este fin quedaron encargados por una parte los señores don Antonio Pascual, don Joaquín Esteve y don Mauro Oller y por otra el Director General don Josef Esteve y don Josef Vergara para que, confiriéndose entre sí, tomen las providencias correspondientes para dar cumplimiento a lo acordado.»

Las aludidas fiestas del año 1784 se celebraron con el doble motivo de haberse concertado paz con Inglaterra y de haber dado a luz la esposa del Príncipe de Asturias dos infantes gemelos: don Carlos y don Felipe.

Aparte de lo que don Antonio Pascual pudiera hacer en la Academia para que ésta se asociara a los públicos regocijos, consta por otra parte que, con los señores Pastor, Ferrís y Valeriola, costeó unas medallas conmemorativas, de las que regaló veintiocho ejemplares al Ayuntamiento en la sesión celebrada el 4 de mayo del mismo año. Tales medallas —que al parecer eran de plata— también fueron repartidas arrojándolas desde una de las «rocas» del Corpus que desfilaron por las calles en las repetidas fiestas, según consta en uno de los romances en lengua valenciana impresos para dar cuenta de las mismas (11).

Volviendo a la Academia, es de consignar que en 1784 y 1785 don Antonio Pascual, como Consiliario más antiguo y en ausencia del Corregidor Presidente, presidió numerosas juntas.

En la *Continuación de las actas de la Real Academia... de San Carlos* (12) se dice, a propósito del nombre de Juan de Juanes, que se llamaba Vicente, según el testamento otorgado en Bocairente en 20 de diciembre de 1579 ante Cristóbal Lloréns. «Debemos esta noticia —se agrega— al señor don Antonio Pascual, Consiliario de esta Real Academia, que ha entregado a la misma, al tiempo de imprimir las Actas, una copia de dicho testamento.»

EL ACADÉMICO: VARIAS MEDALLAS

Ya se ha visto anteriormente que don Antonio Pascual tuvo una intervención —probablemente decisiva— en el hecho de acuñarse la medalla conmemorativa de las fiestas celebradas en 1784.

No fue ello una casualidad, porque, a lo largo de la documentación académica, se ve a tan distinguido aficionado a las Bellas Artes ocuparse en proponer, preparar y acabar otras medallas del mismo o parecido carácter.

Así puede verse en el acta de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos efectuada en 20 de julio de 1787, donde el señor Secretario dice lo siguiente:

«Di cuenta de una carta de los señores Comisarios de la Ciudad, la cual acompañaba 16 ejemplares de los Breves de la beatificación de los siervos de Dios fray Nicolás Factor y fray Gaspar de Bono, para repartir entre los profesores de la junta ordinaria; cuyo tenor es el siguiente: «Ha llegado el deseado tiempo de la beatificación de los dos Siervos de Dios fray Nicolás Factor y fray Gaspar de Bono, hijos de esta Ciudad y de que los na-

(11) Carreres: *Ensayos...*, págs. 345 y sigs.

(12) Valencia, Benito Monfort, 1787. Pág. 29.

» turales de ella hagan las demostraciones de regocijo que merece la gloria
 » que les cabe, a cuyo fin están determinadas las funciones para el mes de
 » agosto próximo; todos los cuerpos eclesiásticos y seculares procurarán
 » concurrir a demostrar con sumo gozo sus afectos de piedad y culto. Con
 » este motivo y con el muy especial que tiene esa Real Academia de contar
 » entre los ingeniosos valencianos excelentes en el Arte de la Pintura al
 » Beato Nicolás Factor, parece que debe mostrarse las señales de su júbilo
 » en el modo que sea más propio de su instituto, lo cual espera la Ciudad lo
 » tendrá a gran favor, y de su orden lo manifestamos a V. S. como Comisa-
 » rios ofreciéndonos a su servicio y pidiendo a Dios guarde a V. SS. muchos
 » años. Valencia 16 de julio de 1787.—D. Joaquín de Pareja y Obregón.—
 » D. Antonio Pascual.—D. Vicente Guerau de Arellano.—D. Francisco Al-
 » bornoz.—Vicente Buzarán.—Señores Presidente, Consiliarios y demás de
 » la Junta de la Real Academia de San Carlos.»

» Oída que fue de toda la junta esta carta y habiendo sido varios los pa-
 receres de la demostración que este Cuerpo debía hacer a tan plausible mo-
 tivo, se acordó por fin que se haga una medalla, en cuyo anverso se repre-
 sente enlazado entre las armas de la Academia y trofeos de Pintura el busto
 del Beato Nicolás Factor, y en su reverso una dedicatoria que explique el
 asunto, fin y motivo de ella; y para desempeñar dicho asunto y determinar
 cuanto pueda ocurrir por la perentoriedad del tiempo, se dio esta Comisión
 a los señores don Antonio Pascual, don Manuel Giner, el ponente secretario
 don José Esteve y don Luis Planes, encargándose dicho señor Planes de hacer
 con la mayor brevedad un dibujo de lo expresado y, elegido éste por los
 comisionados, desde luego se pase a don Manuel Peleguer, académico de
 mérito en la clase de grabado en hueco, para si podía desempeñar los tro-
 queles para el tiempo oportuno, y caso que dijese que no, se reduzca dicha
 medalla a sólo el escudo de armas de la Academia, y la inscripción insinua-
 da; haciendo la Academia este obsequio a la posteridad y en memoria que
 dicho Beato fue profesor de Pintura.»

La medalla se acuñó, efectivamente, dibujada por Peleguer y grabada por Vicente Capilla. En el anverso lleva el busto del Beato, con elementos alusivos o alegóricos y en el reverso una inscripción. Además, se publicó un pliego explicativo de la medalla y de la parte que tomó la Academia en las fiestas por dicha beatificación (13).

No mucho tiempo después tuvo don Antonio Pascual otra intervención relaciona-
 da con medallas, según se desprende del acta de la junta ordinaria celebrada por
 la Real Academia en 4 de enero de 1789. He aquí lo que expresa dicho documento:

«El señor don Antonio Pascual, Vicepresidente, y el señor don Vicente Noguera, Académico de honor, manifestaron a la Junta, cómo tenían comisión de la Muy Ilustre Ciudad para mandar pintar dos retratos del rey nuestro señor don Carlos IV, los cuales deben servir en el acto de la próxima ceremonia de proclamación de dicho Monarca e igualmente de dos medallas que se darían gratis alusivas a lo mismo, todo lo cual hacían presente a la Academia, para que ésta deliberase sujetos de su mayor confianza que pudiesen desempeñar el asunto con aquel lucimiento que era correspondiente y debido en tal caso. Y, habiéndose conferenciado y tratado dicho asunto, de

(13) José Caruana y Reig: *Medallero valenciano*, en «Archivo de Arte Valenciano», 1935, pág. 81.

común parecer se acordó que el señor don José Vergara, Director General, por antigüedad y conocido mérito hiciera los dos retratos consabidos y que el señor don Luis Planes, de acuerdo con dichos señores comisionados, formaría los dibujos para las dos medallas, las cuales quedará a cargo grabar sus troqueles don Manuel Peleguer, Académico de mérito en esta clase; confiando la Academia de la conocida habilidad de estos profesores harían cuanto cupiese de su parte para desempeñar este encargo, con la mayor brevedad que les fuese posible y merece la confianza hecha a esta Academia por sus señores comisionados.»

En la junta ordinaria celebrada por la misma Academia en 7 de marzo de 1789 se volvió a tratar, en los siguientes términos, de asuntos relacionados con la proclamación:

«Habiendo hecho presente a la Junta el señor Vicepresidente don Antonio Pascual que respecto que la Academia no había podido hacer, por la perentoriedad del tiempo, las demostraciones que deseaba en las pasadas funciones de proclamación de nuestro augusto Monarca el señor don Carlos IV y teniendo la Ciudad que imprimir una exacta relación de las dichas demostraciones, le parecía muy regular que este cuerpo se encargase de mandar grabar una lámina que sirviese de portada a la citada obra, que representase en una bien dispuesta alegoría los fines ya propuestos. Lo que de común acuerdo de toda la Junta así se acordó, y que para formar el dibujo podían estar de acuerdo el señor don Vicente Noguera, con el señor don José Vergara y señor don Vicente Gascó, y después se acordaría el sujeto que se debía elegir para grabar la lámina.»

Don Antonio Pascual pudo hablar en aquella ocasión con el conocimiento de causa que le daba el hecho de que en 19 del anterior mes de enero el Ayuntamiento le hubiera encargado, así como a don Vicente Noguera, en su calidad de Regidores, la relación de las repetidas fiestas; pero, según parece, dicha relación municipal no se llevó a cabo, si bien abundaron las particulares (14).

Por lo demás, en otra junta ordinaria de la Academia de San Carlos: «Los señores Profesores dieron las debidas gracias a los señores don Antonio Pascual y don Vicente Noguera por haberles, en nombre de la Ilustre Ciudad, cabido una medalla grande y otra mediana de plata de las que se han batido con motivo de la real proclamación, y haber dado para la Academia con el dicho fin dieciséis grandes, dieciocho medianas y dos pequeñas.»

Es lo cierto que, por la proclamación de Carlos IV, fueron acuñadas varias medallas, una de las cuales lleva en el reverso la inscripción relativa al acontecimiento y en el anverso una C. y una I. —iniciales del Rey y de la Reina— elegantemente enlazadas y debajo las iniciales A. P. V. N., correspondientes a don Antonio Pascual y a don Vicente Noguera (15).

Finalmente, y para terminar lo relativo a las medallas, es de registrar que en la junta ordinaria de la Academia celebrada en 3 de septiembre de 1797: «El señor don Antonio Pascual repartió a todos los señores Profesores una medalla de plata del

(14) Carreres: *Ensayo...*, págs. 447 y sigs., especialmente la 459.

(15) Caruana: *Medallero...*, ibidem, págs. 83-4.

tamaño de una peseta, en la que está de medio cuerpo representado el retrato del Beato Juan de Ribera y en el reverso la dedicatoria, la cual medalla ha costeado el expresado señor Pascual en memoria de la beatificación; y dieron a dicho señor don Antonio las gracias, como era justo.»

En el anverso de esta medalla figura el Patriarca Ribera orando ante el Santísimo Sacramento y en el reverso la correspondiente inscripción conmemorativa, que termina: ...«DEDICA ESTA MEMORIA D. A. P.» o sea don Antonio Pascual (16).

EL ACADÉMICO: UN DISCURSO DE CONTESTACIÓN

Don Antonio Pascual y García de Almunia, durante su actuación académica, no intervino solamente en asuntos de representación o propiamente artísticos, sino también en otros que tenían más bien un carácter práctico, según ocurría con muchos de los relativos a la construcción.

Así, por ejemplo, en la junta ordinaria de la Academia de San Carlos efectuada el 5 de julio de 1789: «El señor don Antonio Pascual hizo saber como le parecía muy al caso se imprimiese una lista de todos los Profesores de Arquitectura, según su graduación y en los términos a que se deben ceñir para que teniéndola en el Repeso y demás tribunales no se cayese en el error de nombrar muchas veces, como sucede, peritos que no tienen facultades para ello, con detrimento de las partes, y se acordó se imprima dicha lista.»

Como ya se habrá advertido, don Antonio Pascual actuaba no pocas veces como Académico y como Regidor, conjugando ambas condiciones. Ello se comprueba, verbigracia, en el acta de la junta ordinaria de la repetida Corporación Artística celebrada en 3 de julio de 1796, que dice:

«El señor don Antonio Pascual, Vicepresidente, presentó un oficio de la Muy Ilustre Ciudad de la comisión que en su Cabildo de 14 del mes pasado les había conferido a dicho señor, al señor don Antonio Palavicino y al señor don Manuel Giner, consecuente a una proposición que el expresado señor Pascual había presentado (de que incluía copia) cuyo objeto era mejorar y ensanchar la capilla de la casa en que nació San Vicente Ferrer, cuya comisión confería a esta Real Academia por haber dado motivo a este nuevo pensamiento el recuerdo que a la Muy Ilustre Ciudad le hizo la Academia en la junta de 5 del pasado junio, con motivo del diseño que se presentó para el nuevo retablo que en dicha capilla se intentara colocar, y en vista del referido oficio, del papel que le acompañaba y demás circunstancias, que a este fin se conferenciaron, se acordó: dar comisión, y se les dio, a los señores don Vicente Gascó y don Vicente Marzo, para que por sí dispongan los planos y proyecto para mejorar y ensanchar la capilla en que nació San Vicente Ferrer, cuyo encargo admitieron y ofrecieron desempeñar conforme corresponde» (17).

(16) Caruana: *Medallero...*, ibidem, pág. 86.

(17) Para lo concerniente a dicho edificio puede verse *La Casa natalicia de San Vicente Ferrer*, por Francisco Almela y Vives. Valencia, 1955.



Naturalmente, no faltan referencias a la intervención de don Antonio Pascual en solemnidades académicas. He aquí, como brillante ejemplo, lo que el Secretario de la Academia dice acerca de la sesión celebrada en 8 de marzo de 1800; sesión que si reglamentariamente tuvo el carácter de ordinaria, resultó en realidad extraordinaria:

«Este día fue el que eligió para tomar posesión de su empleo de Presidente de esta Real Academia el señor don Jorge Palacios de Urdániz, Intendente Corregidor, etc., de esta Ciudad. Acudió su señoría a las cuatro de la tarde, a la misma hora que tenía señalada a este efecto, y habiéndose sentado en la silla distinguida que le corresponde, y antes de dar yo cuenta de la junta antecedente, abrí una carta que dicho señor me había entregado dos días antes, la cual decía así: «El Intendente Corregidor Presidente.—» Sabia y Real Academia de San Carlos, tan celebrada por mérito de sus » profesores y distinguidos honorarios, y tan favorecida por Nuestro Augusto » Monarca: Bien puedes leer en las señales que te da mi sencillo corazón las » intenciones de no perdonar medio alguno para tus sucesivos progresos, » unidos a la debida sorpresa con que mira mi grata satisfacción los adelan- » tamientos que hasta aquí han llamado la atención de las demás Academias » de la Europa civilizada. ¿Qué no esperaré yo de unos hijos de esta Patria » que tienen sus cunas tan vecinas a las del incomparable Joanes, el sabio y » brioso Ribera, el exacto y dulce Ribalta y otros de este venturoso suelo, » tan conocidos por los primores de la Pintura, Escultura, Arquitectura y » Grabado? Si mis esfuerzos y facultades igualaran a mis deseos, os llevaría » más allá del mérito de los demás Cuerpos Europeos y os coronaría con » gusto de la inmortal y sabia diadema de la Ciencia y de la Industria. Va- » lencianos: vuestros pasos agigantados en vuestras profesiones, me hacen » esperar que formaréis aquel gran coloso del mérito que situado sobre la » cumbre de la perfección llame la admiración de todos los pueblos cultos: » en tanto recibid mis buenas intenciones y contad con todos los esfuerzos y » auxilios que estén en mi mano. Pedid para ello conmigo a Dios dilate y » prospere la vida de nuestro benéfico Monarca y su Real Familia, para el » bien de la Academia y de toda la Monarquía.»—El señor Vicepresidente, don Antonio Pascual, estando ya enterado del papel antecedente, leyó otro como sigue: «Muy Ilustre Señor: Todas las naciones cultas han procurado » traer a su territorio los más distinguidos profesores de las Nobles Artes, » y considerando los Monarcas que el medio más oportuno para su adelan- » tamiento y propagación descansaba en la creación de Academias, procedie- » ron a fundarlas en varias capitales de Europa. Así lo hizo la Magnanimi- » dad del señor don Fernando el VI, de feliz memoria, en la villa de Ma- » drid; y tuvo en tanto aprecio esta creación, que quiso distinguirla con su » augusto nombre de San Fernando. Esta Ciudad, a imitación de dicho » ejemplar, que tenía a la vista, procuró señalarse con el logro de igual esta- » blecimiento en la época del glorioso reinado del señor don Carlos III, y la » dotó con sus propios, debiendo a S. M. la dignación de que la autorizara » con su nombre, y quiso que a la frente de tan Ilustre Congreso, se sentase » en calidad de Presidente el que lo fuese del Ayuntamiento. V. S. ocupa » dignamente este lugar. Los que hasta el día han servido la presidencia se » han señalado en dispensar favores a la Real Academia porque no han olvi- » dado los asombrosos adelantamientos de los que en ella han cursado y los » grandes beneficios que de sus obras han resultado al público. Ha tenido » V. S. la bondad de producirse haciendo muchas honras a tan distinguido » Cuerpo, y éste espera que V. S. le protegerá en todas las ocurrencias, para

» que a sus individuos sirva de estímulo en los progresos de su carrera que
 » cedan en realzar el concepto de esta Capital en su mayor grandeza y bien
 » del común.»—Oyeron con mucho gusto todos los individuos de la Junta
 los dos razonamientos, por manifestarse en ellos el amor que ambos señores
 profesan a las Nobles Artes y el deseo que tienen de los adelantamientos de
 la Academia; y como de la protección del señor Presidente deba prometerse
 este Cuerpo las mayores ventajas, no puede menos de estimar y agradecer
 el afecto, inteligencia y patriotismo, que dejan traslucirse en el escrito de
 Su Señoría. Y en consecuencia se acordó que se incluyan en este acuerdo
 para que se haya memoria en el cuaderno de las actas que imprimirá en la
 próxima distribución de premios generales.»

EL ACADÉMICO: UN INCIDENTE

La vida académica de don Antonio Pascual y García de Almunia, que cabe suponer deslizándose con la debida apacibilidad, fue alterada a principios del siglo XIX por un incidente cuyas causas se desconocen y cuyos efectos no se conocen bastante bien.

Es el caso que en el acta de la reunión ordinaria celebrada en 25 de mayo de 1801, el Secretario, don Mariano Ferrer, hizo constar lo siguiente:

«En esta junta, no asistió ni se convocó al señor Consiliario don Antonio Pascual por habérselo así mandado el señor Presidente al presente Secretario.»

Nada más. Ni el menor indicio del motivo existente para tal determinación. ¿Qué habría pasado, pues, entre don Antonio Pascual y el Corregidor Presidente?

Además, ¿quién desempeñaba este cargo a la sazón? Ya se ha visto que en 8 de marzo de 1800 don Jorge Palacios de Urdániz ya ejercía las funciones de dicho importante cargo. Si a ello se añade que dicho señor fue exonerado de tal cargo en 5 de septiembre de 1801, ha de colegirse que en 25 de mayo de este mismo año el Intendente Corregidor era él.

Pero no debe perderse de vista que, por el mismo tiempo, desempeñaron accidentalmente el corregimiento, por enfermedad de don Jorge o por otras causas, los Alcaldes mayores don José Antonio Riera y Roger (a quien a fines de mayo de 1801 se dio el cese y se mandó salir de la Ciudad) y don Ramón Patricio Moreno y Alonso (18).

El caso es que el mencionado Consiliario dejó de asistir varios meses. Pero el acta correspondiente al 8 de septiembre de 1801 comenzaba así:

«Por ausencia del señor Presidente se mandó convocar la presente Junta por el señor Vicepresidente don Antonio Pascual, a quien no se le había convocado a junta alguna desde 3 de mayo del corriente año, porque así se lo mandó el expresado señor Presidente al presente Secretario en 23 del insinuado mes, como quedó alargado (¿por «alegado»? en la junta de 25 del mismo.

»Di cuenta de un papel que el insinuado señor Vicepresidente me entregó, quejándose de lo insinuado, el cual no se pone a la letra por pertenecer a la junta particular así que se celebre.»

El acta de la reunión ordinaria del 18 de octubre del mismo año, empezaba en los siguientes términos:

(18) *Memoria de Secretaría General del Ayuntamiento de Valencia* correspondiente a 1932-3.

«En esta junta tomó posesión del empleo de Presidente el señor Intendente Corregidor don Cayetano de Urbina, con mucho aplauso de todos los señores que la componían...»

Pero no figuraba entre ellos don Antonio Pascual, posiblemente porque no se hallaba satisfecho con la solución dada al incidente aludido. Ni asistió don Antonio a las posteriores y sucesivas juntas.

Es más: en la celebrada en 11 de julio de 1802 sucedió algo demostrativo de que el señor Pascual y García de Almunia según distanciado de la Academia, probablemente a pesar suyo.

«Di cuenta —escribe el Secretario en el acta pertinente— de un oficio de la Muy Ilustre Ciudad acompañando una copia de una proposición hecha a la misma por el señor don Antonio Pascual, que se reduce a que se concluyan y adornen las nuevas puertas del Real para la venida de Sus Majestades y que, en su vista, informe esta Academia lo que se le ofrezca y proponga lo que podrá substituirse con insinuación del coste; y en su consecuencia acordó nombrar una comisión particular a este efecto, confiéndola al señor don Nicolás Rodríguez Laso, don Josef Esteve y don Cristóbal Sales, cuyos señores la admitieron.»

Del informe remitido por el señor Rodríguez Laso se dio cuenta en la junta ordinaria del 22 de los indicados mes y año.

Por lo demás, siguieron transcurriendo los meses sin que don Antonio Pascual compareciese con la Academia. No obstante, su nombre sonó en la junta ordinaria del 7 de agosto de 1803. He aquí lo que dice el Secretario en el acta correspondiente:

«Di cuenta de un oficio de la Ilustre Ciudad del tema que sigue: «Esta
 »Junta de Propios y Arbitrios se ha enterado de los premios ofrecidos y
 »adjudicados por la Ilustre Ciudad a las obras de adorno, inluminaciones
 »(sic) e invenciones gremiales que se ejecutaron a la venida de Sus Majes-
 »tades y Real familia a esta capital; y, habiéndose consignado el premio de
 »mil reales vellón por lo que hace a adornos al monumento que la Real
 »Academia de las Noble Artes erigió al frente de su propia casa, lo participa
 »a V. S. como Presidente de la misma para que se sirva trasladarlo a la
 »Junta de dicha Real Academia a fin de que dipute un sujeto que se entregue
 »de la mencionada cantidad adjudicada en premio: teniendo dispuesto el
 »Ayuntamiento que por sus comisarios los señores don Antonio Pascual y
 »Marqués de Valera se dirija la correspondiente medalla a ese Cuerpo.—
 »Dios guarde a V. S. muchos años.—Valencia y agosto 4 de 1803.—El
 »Marqués del Moral.—Don Alonso Mergelina.—Timoteo Ferrís.—Don Jaime
 »Piles.—Don Joaquín Mascarós y Segarra.—Señor don Cayetano de Urbina,
 »Corregidor de esta Ciudad.» La Academia quedó muy satisfecha de la satisfac-
 ción que le resultaba de haber merecido el premio de la Muy Ilustre Ciudad y nombró y habilitó a el presente Secretario (pues no podía a otra persona) para recoger los mil reales consabidos, los que se depositarán en la arca de caudales, y la medalla se colocará del modo que mejor pareciese.»

Y no deja de ser curioso que a la Junta General celebrada el 28 del mismo agosto asistiera ya don Antonio Pascual de la misma suerte que concurrió normalmente a las sucesivas juntas ordinarias.

EL ACADÉMICO: HACIA EL FINAL

Pasando por alto varios años, para abreviar, hay que acudir al acta de la junta ordinaria celebrada por la Academia de San Carlos el 6 de noviembre de 1808, es decir, cuando ya se estaba desarrollando en el solar hispánico la lucha contra Napoleón. El acta aludida, que firma don Vicente María de Vergara como Secretario interino, dice, entre otras cosas, lo que sigue:

«A continuación se leyó un escrito del señor Consiliario don Antonio Pascual que decía: «Estando de Ministro de S. M. en la Corte Romana el año de 1776 el señor don José Moñino, Conde de Floridablanca, a impulso mío fue nombrado Académico de Honor, el cual apreció la memoria que había debido a esta Academia y la conservó en adelante, porque, habiendo sido elevado pocos años después a la primera Secretaría del Despacho de Estado, por la cual corren los asuntos de las Academias de Bellas Artes, favoreció a la nuestra, facilitando la redotación, que consiguió por su poderosa mediación. En su consecuencia, cuando la Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo envió a la nuestra dos títulos de socios honorarios para que los confiriese a los individuos que fueren de su satisfacción, en su vista con la mayor complacencia eligió para el primero al referido Excmo. Sr. Conde de Floridablanca, al cual se le acaba de nombrar para Presidente de la Junta Central Suprema de Gobierno de la Monarquía; y resultado de ello un singular honor a esta Academia por ser uno de sus individuos, me parece sería conveniente el que le escribiese la enhorabuena manifestándole el gusto que ha tenido por verle elevado a tan alto empleo, y que éste se ha aumentado considerablemente al ver colocados a sus Académicos honorarios, a saber para la Junta referida a los Excmos. Sres. don Pedro de Silva, Patriarca de las Indias, don Gaspar Melchor de Jovellanos, el Conde de Contamina, el Marqués de Astorga y el Marqués de Castelrodrigo; para las Secretarías primeras de Estado y de la Guerra a los Excmos. Sres. don Pedro Ceballos y don Antonio Cornel, y en el ramo militar a los Excmos. Sres. Tenientes Generales don Francisco Xavier Castaños, el vencedor de los franceses en Bailén, que desde el año de 1776 es su Académico de honor, el Marqués de la Romana y el Conde de Cervellón. Todo lo cual me parece será de singular complacencia para el cuerpo de esta Real Academia, porque me parece que tal vez no habrá alguno en la Monarquía que pueda señalar igual número de individuos empleados en su supremo Gobierno. Valencia y noviembre 5 de 1808.—Don Antonio Pascual.» La Junta, enterada de ello, acordó se escriba la enhorabuena al Serenísimo señor Conde de Floridablanca, Presidente de la Suprema Gubernativa del Reino.»

En la proposición firmada por don Antonio Pascual se observa que había tomado decididamente partido contra los invasores.

Por lo demás, la última junta ordinaria a que asistió el señor Pascual y García de Almunia fue, según parece, la del 29 de septiembre de 1809, que presidió como Vicepresidente, lo mismo que otras anteriores (19).

(19) Para lo referente a la vida académica de don Antonio Pascual se ha utilizado prin-

EL ACADÉMICO: «POST MORTEM»

El óbito de don Antonio Pascual produjo, entre otros efectos, el que se refleja en el siguiente oficio dirigido a don Joaquín Mascarós y Segarra, Secretario de la Ilustre Ciudad:

«Hallándose vacante el empleo de Consiliario de esta Real Academia de San Carlos que obtenía el difunto señor don Antonio Pascual, se formó en la junta particular celebrada en 18 del corriente la propuesta de los tres señores Viceconsiliarios de la misma según el orden de antigüedad que tienen, que es en esta forma: En primer lugar el señor don Miguel Gomis, en segundo el señor Marqués de Carrús y en tercero el señor don Mariano Ginart y Torán, a fin de que por la M. I. Ciudad, según lo dispuesto por S. M., se elija uno de dichos señores para el empleo vacante de Consiliario. Y respecto de que por esta elección resultará vacante una plaza de Viceconsiliario, se acordó igualmente por la junta proponer a la misma M. I. Ciudad los dos señores Regidores, en primer lugar el señor don Pedro Catalá de Monsonís y en segundo el señor don Nicolás Máñez, a fin de que elija el que juzgue más a propósito para el mencionado empleo.

»Lo que de acuerdo de esta Real Academia participo a V. S. a fin de que, sirviéndose trasladarlo a noticia de la M. I. Ciudad, pueda practicar las mencionadas elecciones de Consiliario y Viceconsiliario de este Real Cuerpo.

»Dios guarde a V. S. muchos años.

»Valencia, 19 de febrero de 1811.

Vicente María de Vergara, Secretario» (20).

En relación con el anterior documento, el acta del Cabildo ordinario de la Ilustre Ciudad de Valencia celebrado el día 21 de febrero del repetido año dice lo siguiente:

«Visto un oficio de don Vicente María de Vergara, Secretario de la Real Academia de San Carlos de esta capital, de que en dieciocho del corriente por fallecimiento del señor don Antonio Pascual, Consiliario de la misma, se hizo propuesta por la junta particular de tres señores Regidores a fin de que esta M. I. Ciudad elija uno para el empleo vacante de Consiliario, y también para la de Viceconsiliario de los dos señores Regidores que propone, se acordó de conformidad se cite de hoy en ocho para el nombramiento de Consiliario y Viceconsiliario de dicha Real Academia» (21).

Efectivamente, en el acta del Cabildo ordinario celebrado el 28 del mismo mes de febrero consta lo siguiente:

cialmente el «Libro primero» y el «Libro tercero» de los «Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias» que comprenden respectivamente de 1768 a 1786 y de 1801 a 1812.

(20) A. M. V. Véase n. 5.

(21) A. M. V. *Cabildos ordinarios de la Ilustre Ciudad, relativos al año 1811.* Sign. D 209.

«Habiéndose vuelto a ver el oficio del Secretario de la Real Academia de San Carlos de esta capital, de que en la junta particular celebrada en dieciocho del actual, hallándose vacante el empleo de Consiliario de la misma que obtenía el difunto señor don Antonio Pascual, propuso en primer lugar al señor don Miguel Gomis, en segundo al señor Marqués de Carrús y en tercero al señor don Mariano Ginart y Torán a fin de que por la M. Ilustre Ciudad, según lo dispuesto por Su Majestad, se elija uno de dichos señores para el empleo vacante de Consiliario, se acordó de conformidad nombrar al referido señor don Miguel Gomis por Consiliario de la Real Academia de San Carlos con las facultades y prerrogativas correspondientes, y se pase el oportuno oficio para su inteligencia, contestándose a dicho Secretario.

»Por cuanto en el antecedente oficio se manifiesta que por la elección de Consiliario ha de resultar vacante una plaza de Viceconsiliario, para cuya elección propone la Junta particular de la Real Academia de San Carlos a la Muy Ilustre Ciudad en primer lugar al señor don Pedro Catalá y en segundo al señor don Nicolás Máñez, tratado y conferido se acordó de conformidad elegir y nombrar por tal Viceconsiliario a dicho señor don Pedro Catalá con las facultades y prerrogativas correspondientes, pasando el oficio oportuno para su inteligencia, y al Secretario de dicha Real Academia la contestación» (22).

Finalmente, el sucesor, en la Academia, de don Antonio Pascual o sea don Miguel Gomis envió al susomentado Secretario del Ayuntamiento, don Joaquín Mascarós y Segarra, el oficio que dice así:

«Me participa Usía que la M. Ilustre Ciudad, en Cabildo del día 28 febrero, se dignó nombrarme Consiliario de la Real Academia de San Carlos.

«Sírvasse Usía dar las más expresivas gracias por dicho nombramiento, que me es del mayor aprecio.

»Dios guarde a Usía muchos años.

»Valencia, 2 marzo 1811.

Miguel Gomis» (23).

EL COLECCIONISTA DE PINTURAS

Don Antonio Pascual y García de Almunia no se limitada al fomento de las Bellas Artes en general, sino que conservaba en su casa numerosas obras de arte, especialmente pinturas.

No se conoce un catálogo propiamente dicho de los cuadros existentes en casa de don Antonio Pascual; pero son citados muchos por el erudito don Marcos Antonio de Orellana, que había sido condiscípulo suyo (23 bis).

Así, por ejemplo, dice Orellana:

«En la casa del ya mencionado don Antonio Pascual, Regidor de esta Ciudad, hay una bella colección de pinturas de Ribalta; no son menos de

(22) A. M. V. Ibidem.

(23) A. M. V. Libro de *Documentos* antecitado.

(23 bis) Orellana: *Valencia...* T. II, pág. 604.

siete, otros tantos trozos o piezas de un retablo que había en la parroquial de San Martín en otro tiempo, inmediato a una de sus puertas. Sus asuntos son: la una (todas sobre tabla) un San Jaime, como de 5 y 6, que sin duda era el titular; un Padre Eterno como de dos palmos en cuadro (que sería el remate); dos tablillas como de un palmo de ancho y dos de alto, que tienen por asunto el uno un San Sebastián, y el otro un San Mena, y se conoce eran los pedestales; y tres de la misma altitud y algo más de ancho, sus asuntos: la Virgen de la Sapiencia, San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, cuyas tres piezas se cortaron de la que era pedestal de enmedio. Aún hay en la misma casa otra pintura del mismo autor, y es un cuadro como de 6 palmos con retrato del Venerable hermano Francisco del Niño Jesús» (24).

Don Antonio Pascual debió de ser especial admirador de Ribalta. He aquí otro dato, aportado por Orellana, en abono de semejante suposición:

«En la misma iglesia de San Martín hay otra alhaja de mano de Ribalta, que es de lo más excelente que ha sabido hacer el arte, y es el cuadro de la Piedad, que está en el pedestal de enmedio del altar de la Concepción, que es de patronato de don Antonio Pascual, Regidor de esta Ciudad, y es la primera capilla a mano izquierda entrando por la puerta principal. Dicha pintura es prenda que cautivó tanto la atención del difunto Conde de Alcudia que, enamorado de su belleza, la solicitó con ahinco y ofreció por ella cien doblones y poner a sus costas una copia de la misma pintura; pero como dicho original es cosa que no tiene precio, con razón fue desestimada la propuesta» (25).

A este mismo cuadro se refirió el exigente don Antonio Ponz en los siguientes términos:

«En una [capilla], a los pies de la iglesia [de San Martín], de la cual es patrono don Antonio Pascual, caballero principal de esta Ciudad y muy aficionado a las Artes, hay un bello cuadro de Ribalta que representa al Señor difunto y a María Santísima en sentimiento de gran dolor, contemplándole con otras figuras de viejos, como en el punto de colocarle en el sepulcro: pintura de gran expresión y de excelente efecto» (26).

En todo caso, la inclinación de don Antonio Pascual a la pintura ribaltiana, bien del padre, ora del hijo, le venía incluso por herencia, según puede verse por el siguiente texto de Orellana, que contiene, además, alguna otra noticia curiosa:

«La pintura, pues, que paso a referir de Nuestro Señor en el Limbo sacando los Santos Padres, es cosa soberana, en lienzo grande, como de más de 15 palmos ó 16. Las figuras del tamaño del natural, y existe en casa de don Antonio Pascual, Regidor de esta Ciudad, situada frente de San Martín, donde ocupa casi toda la testera de un salón, y la compró por cien libras su difunto tío el pabordre de esta Santa Iglesia don Felipe Pascual y Siscar

(24) Orellana: *Biografía...*, págs. 123-4.

(25) Orellana: *Biografía...*, pág. 112.

(26) Ponz: *Viaje de España*. T. IV (Madrid, 1774), págs. 162-3.

(hermano de su abuelo), a impulso de los muchos elogios que de dicha pintura hizo el célebre pintor Gaspar de la Huerta. Tiénese por de Ribalta el hijo, según lo calificó el juicio del barón de Scomberg, sujeto muy práctico e inteligente en pinturas, quien habiéndose venido a Valencia en el año 1773 comisionado por el Rey de Polonia para ciertos fines, comprando también a la razón para su Soberano algunas pinturas, libros, etc., ocurrió ir a la expresada casa a ver la procesión del Corpus, y al pasar por el citado salón, dándole luego en rostro la nominada pintura, profirió de paso: *Ese, Ribalta el mozo*. Y la justa estimación que ella se merece la acreditó posteriormente don Francisco Pascual y Miralles, también pabordre de esta Santa Iglesia (hermano del padre del citado don Antonio), pues con el loable fin de que no padeciese extravío, en su último testamento ante Josef Miñana, escribano de Valencia, en 31 de diciembre de 1760, legó dicho cuadro a dicho don Antonio, su sobrino, con la calidad y expresión de que *lo conservase cuanto pudiese, así por el asunto, como por la preciosidad de la pintura*. Y aquí de paso al meditar la cuerda prevención de ese testador, confrontada con la solicitud de dicho barón de Scomberg en recoger y llevarse de Valencia, como se llevó, algunas pinturas, lo que después han practicado otros extrayéndolas no sólo de la Ciudad, si también del Reino...» (27).

Otro de los pintores predilectos de don Antonio Pascual era Gaspar de la Huerta (nacido en Campillo de Altobuey el año 1645). He aquí lo que al respecto dice Orellana:

»En casa de don Antonio Pascual... hay un lienzo grande, pintura de Nuestra Señora de los Desamparados de manos del citado la Huerta. Y, a más de eso, un copioso número de pinturas del mismo profesor, por haberle sido sus antecesores muy apasionados, y por no demorar no individúo aquí los asuntos por menor, contentándome con expresar que al todo son diecinueve las pinturas que hay de dicha mano» (28).

Entre estas pinturas figuraba el autorretrato de la Huerta, según dice Orellana:

»Hállase verdadero de dicho profesor y hecho de su propia mano, el cual existía años pasados en el lugar de Burjasot, y con ocasión de trabajar allí Francisco Sanchis, escultor (que entendía a la sazón en la construcción del retablo nuevo o retablos, que todos, conforme a la Real orden de 23 ó 25 de noviembre 1777, se han fabricado de ladrillo y yeso, y ninguno de madera, en la nueva iglesia que se construyó en el año 1781), vio dicho retrato en poder de personas poco cultas e ignorantes de la estimación de la pintura y pudo fácilmente conseguirle, y en la actualidad para en poder de dicho don Antonio Pascual, Regidor de esta Ciudad» (29).

No faltaban en casa de don Antonio Pascual los cuadros apaciblemente ornamentales. Así, tenía en el recibidor o recibimiento dos fruteros pintados por Joaquín Eximeno, padre, que no se sabe si era valenciano, o por Joaquín Eximeno, hijo, nacido en Valencia por 1676, los cuales —que respectivamente eran yerno y discí-

(27) Orellana: *Biografía...*, pág. 114.

(28) Orellana: *Biografía...*, pág. 508.

(29) Orellana: *Biografía...*, pág. 511.

pulo de Jerónimo Jacinto Espinosa— descollaron pintando flores, frutas, aves, peces y demás, que copiaban del natural, sin que pueda discernirse cuál de los dos era en cada caso el autor (30).

Pintor especializado en flores fue también José Ferrer, llamado *Ferreret*, nacido en Valencia el año 1728. Según Orellana, don Antonio Pascual tenía en su casa «un vivo inmarcesible jardín, si contemplamos la verdad retratada en ocho floreros, en cuyas flores parece descubrirse por su natural brillo la misma alma y vida vegetativa». Eran de una cuarta cada uno y estaban firmados por el mencionado José Ferrer (31).

De José Camarón (nacido en Segorbe, 1731), tenía don Antonio Pascual dos lienzos: un San Antonio de Padua y una Santa Isabel, reina de Hungría, además de un dibujo a la aguada con la representación y baile de máscaras que hubo en Valencia el año 1769 (32).

Antonio Salvador, nacido en Onteniente el año 1685 y llamado el Romano por haber estado en Roma, era especialista en Crucifijos, pues «los hacía como jugando» en madera, mármol, marfil, etc., tanto para templos como para particulares. Pues bien: don Antonio Pascual tenía uno de aquellos Crucifijos (33).

Como la afición a las Bellas Artes es a veces contagiosa —si vale el vocablo— no extrañará que Manuel Zahonero, mayordomo de don Antonio Pascual tuviera —según Orellana (34)— una tabla que antes fue de un canónigo García, la cual estaba firmada por Juanes en 1577 y representaba a San Felipe Neri de medio cuerpo.

Por lo demás, el señor Pascual y García de Alemania no limitó su interés a las pinturas. El tan repetido Orellana (35) habla en cierto lugar de «una medalla de la colonia Valencia con la cornucopia, muy bien conservada», que vio en poder del caballero valenciano y que, por medio de don Benito Monfort menor, pasó a manos del ilustre numismático don Francisco Pérez Bayer.

LA VIRGEN Y SAN MARTÍN

Dada la estrecha relación de don Antonio Pascual y García de Almunia con la iglesia parroquial de San Martín, no resultará inoportuno dar a conocer un texto inédito relativo a la capilla de que era patrono.

El ilustre investigador José Sanchis Sivera comenzó a publicar en el número 1 (enero, 1911) de la revista mensual «Lo Rat Penat» una monografía sobre *La iglesia parroquial de San Martín de Valencia*; monografía que no acabó de imprimirse porque antes cesó dicha revista. Pero de una excelente copia manuscrita ha podido recabarse lo siguiente:

»*Capilla de la Purísima*. Como las anteriores capillas tiene un zócalo de azulejos, donde están pintados los símbolos marianos: el olivo, la torre,

(30) Orellana: *Biografía...*, págs. 306-7.

(31) Orellana: *Biografía...*, pág. 386.

(32) Orellana: *Biografía...*, pág. 403.

(33) Orellana: *Biografía...*, pág. 336.

(34) Orellana: *Biografía...*, pág. 54.

(35) Orellana: *Valencia...*, t. I, pág. 60.

la fuente, el ciprés, la puerta mística y la azucena. En las paredes laterales se ven dos lienzos de Camarón, encerrados en marcos de yeso dorados, representando el de la izquierda «El Papa Alejandro VII rodeado de su corte, firmando un privilegio en honor de la Inmaculada para los Estados españoles», y el de la derecha a Carlos III, cuando creó en 1771 la distinguida orden de su nombre. En los planos que sostienen la bóveda están pintados al fresco las cuatro mujeres fuertes de la Biblia: Judit, Esther, Abigail y Ruth.

»El retablo es muy elegante, de madera dorada, de orden corintio con columnas estriadas y una cartela donde dos ángeles sostienen un medallón con una pintura al óleo que representa a San Bernardo en actitud de escribir el elogio de la Inmaculada. En el tímpano, se ve el escudo de armas del patrono de la capilla, don Antonio Pascual, que es cuartelado, 1.º y 4.º, una torre, y 2.º y 3.º, el Divino Cordero (36). En las bases de las columnas están pintados los Apóstoles San Pedro y San Pablo. En el nicho se admira una escultura de la Purísima, obra al parecer de Esteve, pues la delicada factura de los querubines que rodean la paloma figurativa del Espíritu Santo y la gallarda actitud de la Reina de los Angeles pisando la nefanda serpiente que se enrosca en la azulada esfera, delatan la mano maestra del famoso escultor valenciano. Debajo del nicho se admira un notable lienzo de Ribalta, Jesús muerto en brazos de la Virgen, de un espiritual realismo que atrae y conmueve al mismo tiempo. Antes de entrar en la capilla hay una lápida sepulcral con inscripción y escudo, que pertenecen al último patrono.

»Esta capilla tenía a San Pedro y San Pablo por titular, desde el siglo XIV hasta el XVI. Probablemente cambió su antigua advocación por la actual, cuando Felipe IV consiguió del Papa Alejandro VII el privilegio de que se celebrase el oficio y la misa propia de la Concepción en todos los Estados de España. Antiguamente tenía un retablo de madera, con el escudo de armas de los Esplugues, que eran los patronos. Cuando se sustituyó su primitivo titular y se hizo el altar nuevo, se construyó una sepultura para los herederos de Raimundo Romaní. En los últimos tiempos, como hemos dicho, el patronato y sepultura eran de Don Antonio Pascual.»

Hasta aquí, el Sr. Sanchis Sivera. Y, puesto que el patronazgo de don Antonio Pascual sobre la capilla de la Parroquia de San Martín habla del espíritu religioso del regidor y académico, tampoco será inoportuno agregar algo relacionado con su devoción a la Virgen de los Desamparados, de la que —como se ha visto— tenía un cuadro en su casa.

Eran los tiempos en que se desarrollaba guerra de la Independencia. Don Antonio Pascual y García de Almunia, anciano y achacoso, sentía profundamente el agravio de la invasión napoleónica, diferenciándose en ello de no pocos aristócratas. Por eso, la victoria alcanzada en 28 de junio de 1808 por los valencianos sobre el ejército de Moncey, hubo de complacerle sobremanera, tanto más cuanto había sido lograda con tanta desigualdad de medios que por ello fue atribuida por muchos a intercesión de la Virgen de los Desamparados.

(36) La *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, de Alberto y Arturo García Carraffa dice (t. 69, pág. 9), que «en los escudos en que el cordero aparece, es a título de *cordero pascual*, lo que en cierto modo le da carácter de pieza parlante, si no por la voz *cordero*, sí por la voz *pascual*».

A este propósito, escribe el historiador Rodrigo Pertegás:

«Deseosos los valencianos de hacer ostensibles y perpetuar de manera espléndida la manifestación de los acendrados sentimientos de gratitud a la Señora por los inmensos e innumerables beneficios que de Ella constantemente estaban recibiendo, concibieron los nobilísimos proyectos que se concretan en una respetosa y bien fundamentada exposición que el Regidor don Antonio Pascual elevó al Ayuntamiento en 25 de mayo de 1809, cuando estaba próximo a cumplirse el primer aniversario de la gloriosa jornada. En este histórico documento, además de proponer la celebración anual de una solemnísimas fiesta religiosa en acción de gracias el mismo día 28 de junio, y en días sucesivos una función de desagravios a Jesús Sacramentado por los sacrilegios cometidos por los soldados del ejército invasor, y un funeral y Oficio de difuntos por los soldados muertos en la guerra, se solicitaba que la excelsa Patrona fuera nombrada Generalísima de la Ciudad y del Reino, y levantar en su honor, cuando las circunstancias lo permitieran, un suntuosísimo templo de mayor riqueza y elegancia que el actual y de capacidad proporcionada a las recientes necesidades del intenso culto que a esta benignísima Señora se tributa.

»Estos laudables proyectos fueron recibidos con marcadísimo entusiasmo por las autoridades y por el pueblo y, aunque por las difíciles circunstancias porque atravesaba la Ciudad no pudieron llevarse a vías de hecho, fueron, no obstante, una semilla que no dejó de fructificar en parte, pues el nombramiento de Generalísima se hizo al año siguiente, y la construcción de un templo de anchas naves y elevadas bóvedas, con elegante, espléndida y rica ornamentación, viene preocupando desde hace más de un siglo a los valencianos» (37).

Y con esta iniciativas se da por terminada la presentación de don Antonio Pascual y García de Almunia, caballero destacado por varias prendas y especialmente por su afición a las Bellas Artes en la Valencia del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Francisco Almela y Vives

(37) José Rodrigo Pertegás: *Historia de la Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados*. Pág. 420.

ICONOGRAFIA PRESIDENCIAL VALENCIANA

Existen en Valencia distintas corporaciones de índole diversa, con preclara ejecutoria y laureles inmarcesibles, que conservan como parte integrante de su acervo artístico, curiosas series icónicas, con las efigies de las ilustres personalidades que en el transcurso de los años rigieron con acierto los destinos y actuaciones de las mismas.

El conocimiento de dichas series pictóricas resulta grato y aleccionador, pues su repaso nos conduce a rememorar momentos interesantes de la vida cultural, social y política de Valencia.

Ofrece además este repaso ocasión propicia para conocer nombres de artistas que realizaron tales pinturas, siendo por tanto este elenco rica aportación para estudiar la faceta retrato, a través de los siglos XVIII, XIX y el actual.

Para mejor ambientar la presentación de estos retratos, haremos como antecedente una ligera síntesis histórica de la corporación a que se refieren, continuando luego, con la reproducción de dichas pinturas, una pequeña semblanza del personaje retratado, que sirva como aureola de su personalidad. Pretendemos con ello no sólo ofrecer detalles curiosos de su vida, sino proporcionar base para posibles estudios monográficos.

Será lógico, pues, iniciar este trabajo con el estudio de los *Presidentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, haciéndolo desde la fecha de 1849, en cuyo momento, en virtud de Real Decreto de la reina Isabel II, fue reorganizada, llegando en la presente ocasión a los existentes en el siglo XIX, dejando para próxima oportunidad los existentes en la actual centuria.

I

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

El claro ambiente artístico y cultural, que fácilmente se advertía en Valencia a mediados del siglo XVIII, repercusión feliz del ambiente mundial academista, era muy a propósito para que se pusieran de manifiesto las acuciantes ansias de difusión de las Bellas Artes, procurando el establecimiento de academias, en las cuales con carácter y protección oficial se dieran estas enseñanzas con resultado brillante.

Cierto que con carácter privado y como feliz antecedente de estos buenos deseos, habían existido en épocas anteriores unas academias de eficacia variada con progresos y difusión laudable. Bastará recordar las dos establecidas en el Real Convento de Predicadores de Santo Domingo, en cuya aula capitular tenían sus reuniones y

enseñanzas (1); la dirigida por Juan Antonio Conchillos —para valencianos— continuada a la muerte de éste, en 1736, por otro pintor de empuje, Evaristo Muñoz; la otra para forasteros, con vibrante pujanza y actividad; también es digna de general alabanza la mantenida a cargo de los hermanos Vicente y José Vergara, en la calle de las Barcas (2); la del inquieto Esteban March en su propio domicilio, todas ellas curiosas en su historia y pródigas en victoriosos resultados (3).

El ansia de organización pública con carácter oficial, era deseo unánime y acuñante de los verdaderos amantes de ellas, tanto en la mente ilusionada de algunos artistas como también de ilustres personalidades que deseaban para Valencia días de mayor esplendor artístico. Alentaba toda esa corriente entusiasta el ilustre matemático Vicente Tomás Tosca, que en su celda de la Real Casa de la Congregación de San Felipe Neri reunía a artistas como Manuel Monfort, el magnífico grabador; los hermanos Vergara; filósofos también amantes del arte, como Pedro Pascual García de Almunia; don Alfonso Milán de Aragón, marqués de San José chantre y canónigo de la catedral valenciana.

Asiduo concurrente a estas reuniones literarias y artísticas, era el egregio prócer don Francisco-Pascual Castillo Izco Quincoces, marqués de Jura Real y Regidor perpetuo por la clase noble en el Ayuntamiento de la ciudad (4) que entusiasmado de estos proyectos que con calor defendían, busca el apoyo del Ayuntamiento y del arzobispo don Andrés Mayoral y de otras corporaciones y encaminan sus gestiones para lograr del Rector de la Universidad les concediera locales donde establecer

(1) BOIX, Vicente. *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877.

(2) Su casa estaba situada en la calle de las Barcas, número 7, manzana 45, según el registro de 1764 a 66 (Arch. parroquia de San Andrés. *Libros confesionales*). Dirige esta Academia el célebre José Vergara, ayudado por sus hermanos. Al fallecer en esta ciudad este gran artista el 10 de marzo de 1799, fue enterrado en la iglesia de la Real Congregación de San Felipe Neri —donde tantas veces había concurrido a las tertulias del P. Vicente Tomás Tosca—, *dabant de la Porta principal de dita esglesia (Arch. Catedral Valencia, San Pedro, Racional, núm. 1472)*.

(3) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.^a *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945.

(4) Don Francisco-Pascual Castillo Izco Quincoces nació en 10 de noviembre de 1728, era hijo de don Atanasio Castillo y Sanz y de doña María Ana Izco Quincoces. Fue diputado y regidor por la clase noble de Valencia, pertenecía a la Real Maestranza de Caballería y al Brazo Noble de la Real de San Jaime. El rey Carlos III en 1760 le concedió el título de marqués de Jura-Real.

Contrajo matrimonio con doña Joaquina Almunia y Yudici de Acharte. Deseoso de mantener el rango de su ilustre familia, a finales del siglo XVIII, edificó su casa palacio en la plaza de San Francisco, adquiriendo bastantes casas cercanas para el mayor esplendor de la nueva construcción. Ésta fue dirigida por el arquitecto maestro de obras don Mauro Minguet. Su aspecto exterior era magnífico, con dos altos portales que daban ingreso a un amplio patio central con grandes arcadas; una bella escalera conducía a las habitaciones del piso principal, con altos techos, algunos pintados al temple, por diversos artistas valencianos. La fachada ofrecía bello aspecto: de la planta principal arrancaban unas pilastras de piedra con hermosos capiteles corintios, las que llegaban hasta el hermoso alero. Sobre una baranda en el terrado unos bustos de barro, representaban emperadores romanos. Los dos portales estaban flanqueados por gruesas columnas. En el trozo de muro entre los portales, campeaba el escudo heráldico. Su hijo don Pedro, fue marqués de Jura-Real, caballero de la Real Maestranza de Caballería de Valencia, nombrado *Académico de Honor* de la de San Carlos en 30 de mayo de 1773 y terminó la decoración del palacio. Gran amante de las Bellas Artes, reunió buena colección de pinturas de excelentes firmas.

El palacio fue derribado por las necesidades urbanísticas de la ciudad en el año 1930,

las aulas, donde se dieran las enseñanzas públicas de Pintura, Escultura y Arquitectura (5).

Lograda la autorización rectoral, diéronse maña los artistas en secundar los trabajos de los hermanos Vergara, dedicándose de lleno a la decorosa instalación en los dichos locales. Pronto en pleno ámbito universitario —feliz y prometedor augurio—, quedó instalada (6), adoptando como nombre protector el de *Santa Bárbara*, como rendido homenaje a la soberana doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI.

Ultimados, pues, todos los detalles, con la protección regia y de la Ciudad, dieron comienzo las enseñanzas el 7 de marzo de 1754, pronunciando la primera lección el Excmo. Sr. D. Pedro Téllez-Girón y Ponce de León, primer director de la Academia, ocupando lugar destacado en el estrado el arzobispo don Andrés Mayoral, varios canónigos de la catedral, el Padre Vicente Tomás Tosca, el Rector de la Universidad y los regidores perpetuos del Ayuntamiento, los consiliarios marqués de Jura-Real y don Francisco Navarro, así como los protectores, marqueses de Dos Aguas, Ráfol, Llanera y otras personalidades de la ciudad.

Quedó, pues, con vida entusiasmada la nueva Academia abierta a todos los amantes y entusiastas del Arte. El paso decisivo estaba dado.

El fallecimiento de la Soberana y la falta de medios económicos, no obstante las valiosas protecciones, acabó con la vida material de esta Academia, ensayo ilusionado de un grupo de entusiastas del Arte (7). No obstante, la idea de su existencia y brillante reanudación, era preocupación constante en los antiguos profesores de aquélla, realizando inúmeras gestiones, tanto en la ciudad como en la Corte, para su logro. Uno de los más principales promotores era el gran grabador Manuel Monfort, al que se asoció muy entusiastamente un grupo de profesores de aquélla, principalmente los hermanos José y Vicente Vergara, alentados de modo admirable por el P. Vicente Tomás Tosca, el gran matemático.

En 3 de enero de 1762 se vio en la Real Academia de San Fernando un memorial suscrito por Manuel Monfort acompañado de diferentes trabajos suyos, como así también otros varios memoriales de distintos profesores de la extinguida de Santa Bárbara que deseaban la influencia de esta docta corporación para que de nuevo se estableciese en Valencia un estudio para la enseñanza de las Bellas Artes. La Academia de San Fernando, en sesión de 3 de mayo de 1762, reconociendo la valía

y su propietaria la excelentísima señora doña Milagro Rodríguez de Valcárcel, condesa viuda de Torreñiel (viuda del académico don Vicente Puigmoltó y Rodríguez-Trelles, conde de Torreñiel, vizconde de Miranda, ex-diputado a Cortes, caballero de la Real Maestranza de Valencia) regaló a la Academia, como delicado recuerdo, los magníficos azulejos del piso principal, espléndidos en dibujo dieciochesco y obra de calidad de la artesanía valenciana. Hoy en día, en el Museo Nacional de Cerámica «González Martí» por disposición de la Dirección general de Bellas Artes.

(5) *Noticia histórica de los principios, progresos y erección de la Real Academia de las Nobles Artes, pintura, escultura y arquitectura, establecida en Valencia con el título de San Carlos... Valencia, en la imprenta de Benito Monfort, impresor de la Real Academia, 1773.*

(6) El primitivo local de la Academia fueron tres salas que la Universidad tenía sin uso; eran donde se habían dado las clases de gramática, retórica y poética, daban frente a la plaza que se llamaba de Santa Catalina de Sena (CRUILLES, marqués de. *Guía Urbana de Valencia tomo II*).

(7) Boix, Vicente. *Noticia de los artistas... antes citada.*

artística de los trabajos, los nombró *Académicos de Mérito*, reconociéndoles la antigüedad que gozaban en la Santa Bárbara (8).

Digna y curiosa efeméride es la del 11 de marzo de 1765; los artistas valencianos habían logrado sus deseos, y para tal fin se reunió en la «Posada» del Intendente Corregidor de la Ciudad y Reino de Valencia, don Andrés Gómez de la Vega, Comendador de Almodóvar en la Orden de Calatrava, los componentes de la *Junta preparatoria* de la nueva Academia de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, que con el título de San Carlos —como digno homenaje al monarca Carlos III, gran protector— había de constituirse en nuestra ciudad colmando así los grandes deseos de artistas y demás personalidades.

En dicha reunión se dio lectura a una carta del marqués de Grimaldi, en la que de orden del Rey daba cuenta de la protección decidida del monarca, el que atendía así los deseos y ruegos de la Ciudad *porque tal fundación sería utilísima a la Ciudad y a todo el Reino* (9).

El 14 de febrero de 1768 fueron aprobados los Estatutos por los que tenía que regirse la nueva corporación, nombrándose como viceconsiliarios a don Francisco Girón de Rebolledo y Vallterra y don Joaquín Esteve de Arborea ambos Regidores nobles de la Ciudad. Por fallecimiento de don Francisco Navarro, segundo consiliario, fue designado en 1769 don Antonio Pascual y García de Almunia, Regidor perpetuo por la clase noble en el Ayuntamiento, gran protector de las Bellas Artes (10).

La primera Junta Pública de la Academia se celebró con inusitado esplendor el 18 de agosto de 1773; ocupó la presidencia don Diego Navarro y Gómez, Corregidor Justicia mayor y Capitán de Guerra de Valencia, acompañándole en el estrado las demás autoridades, profesores y académicos de Honor y de Mérito. El discurso mantenedor de tan solemne acto fue pronunciado por don Antonio López Portillo, académico de Honor y canónigo de la metropolitana. Por primera vez se concedieron los premios, figurando en el mismo salón muy completa exposición de las obras realizadas para obtener tales recompensas (11).

Otro interesante momento de la nueva Academia fue la creación de la sección de arquitectura, cuyas «Constituciones» fueron aprobadas por Real Orden de 22 de noviembre de 1790, siendo designado como primer director de la misma don Vi-

(8) FERRÁN SALVADOR, Vicente. *Historia del Grabado en Valencia*. Valencia, 1943.

(9) *Noticia Histórica de los principios, progresos y erección de la Real Academia... antes citada.*

(10) Hermano de tan ilustre patricio fue don Pedro, eminente filósofo Vivista, catedrático de la Universidad, también entusiasta de las Bellas Artes y celebrado escritor. Por sus relevantes condiciones la Academia, en sesión de 30 de mayo de 1773, le nombró *Académico de Honor*. (ARCHIVO REAL DE SAN CARLOS. *Libro de Acuerdos*, 1773.)

(11) Los tres primeros premios que se otorgaron en dicha solemne ocasión, fueron por las secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, respectivamente, a Joaquín Pérez, natural de Alcoy; Joaquín Llop, natural de Onda; Joaquín Martínez, natural de Valencia. En atención a esta circunstancia, y de sus dotes personales, fueron creados Académicos de Mérito. ARCH. ACADEMIA. *Libro de Acuerdos*.

Los segundos y terceros premios fueron en las dichas secciones, Severo Asensio Manayra y Rafael Ximeno; Francisco Navarro y Francisco López; Antonio de Soto y Vicente Esteve. Pascual Cucó fue creado *Académico de Mérito* en atención a sus excelentes grabados. *Noticia histórica... antes mencionada.*

cente Gascó y Massot (12), cuya actuación al frente de la misma fue muy laudable, con positivos resultados de profunda significación en la profesión (13).

La vida corporativa de la Academia era activa y de positivo valor y eficiencia en todos los aspectos, principalmente con la vida e interés artístico de Valencia. Del repaso de los distintos *Libros de actas de Juntas de Gobierno y generales*, como también de la copiosa documentación conservada en su archivo, puede deducirse la gran importancia que en la vida cultural y artística de la ciudad tuvo siempre la Academia, cuyos informes y proyectos fueron en todo momento consultados y atendidos.

La Reina Isabel II, por Real Decreto de 31 de octubre de 1849, reorganizó las academias y escuelas de Bellas Artes, asignando a esta de San Carlos, primera categoría después de la de San Fernando.

En virtud de la nueva reorganización, entraron a formar parte de ella como académicos de número y de Honor, distintas y preclaras personalidades de la ciudad; era, pues, esta serie de nuevos académicos, savia robusta que venía a dar mayor pujanza a esta ya centenaria corporación.

En la sesión celebrada el 10 de febrero de 1850, bajo la presidencia del alcalde corregidor Barón de Santa Bárbara, se dio lectura a una Real Orden en virtud de la cual era designado como presidente efectivo de la Academia el Excmo. Sr. conde de Ripalda, y como consiliarios, el marqués de Cáceres y don José Vallterra (14).

Se inicia, pues, como ya indicamos, una nueva época, una feliz y continuada labor que ha de llegar hasta nuestros días, siempre con el mayor celo y entusiasmo en la defensa de los más puros ideales y del alto interés artístico de Valencia.

En el salón presidencial de su casa palacio de San Pío V guarda la Academia una interesante galería de retratos de los ilustres próceres que rigieron la corporación desde 1850 hasta el presente. Comenzamos pues, como ya anunciamos en el inicio de este trabajo, la publicación de los seis primeros de dicha colección, pues son los correspondientes al período de la segunda mitad del siglo XIX, o sea, el conde de Ripalda, el marqués de Cáceres, don Vicente Boix Ricarte, don Juan Dorda Villarroya, el marqués de Montortal y el marqués de Tremolar.

(12) Era hijo del arquitecto valenciano don Salvador Gascó Vilar, habiendo nacido en la parroquia de San Juan, de Valencia, el 13 de marzo de 1734. Se graduó en Artes y Filosofía en nuestra Universidad. Fue Académico de Mérito de la Real de Bellas Artes de San Carlos, director general de la Academia de San Carlos de 7 de enero de 1776 a 31 de diciembre de 1778.

A él se debe la reforma de la arquitectura en Valencia. Son muchas y muy importantes las obras que dirigió cuya mención puede verse en *Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos...* Valencia. MDCCCV.

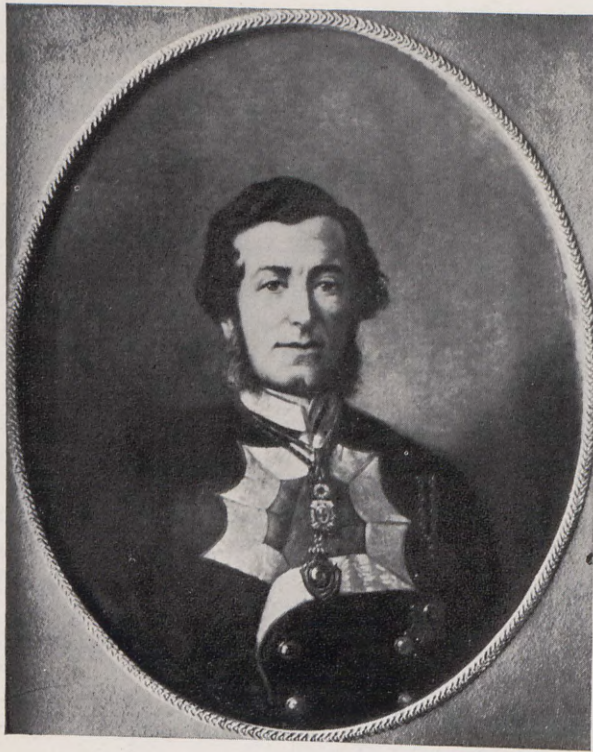
Su retrato fue pintado por José Antonio Zapata (0'91 × 0'68); se halla en el salón de actos de la Academia (vid GARÍN, Felipe M.^a. *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia, 1955. Núm. 1010).

(13) LORCA DIE, Fernando. *La Escuela Valenciana de Arquitectos*. Valencia, 1918.

(14) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1846 a 1856*.

1). EL CONDE DE RIPALDA

José Joaquín Agulló y Ramón de Sentís Bellmont y Ripalda, nacido en Valencia el 7 de julio de 1810. Hizo los primeros estudios en el Real Colegio de San Pablo de esta ciudad, dedicando sus actividades al estudio de las cuestiones sociales y agrícolas, pudiendo citarse con elogio dos trabajos monográficos de gran interés, *Memoria sobre la necesidad de una Ley que regule definitivamente los intereses de los pro-*



Excmo. Sr. D. José Agulló Ramón de Sentís. Conde de Ripalda.
Presidente: 1850-1876

pietarios de aguas, y otra muy celebrada *Cartilla agrícola de la huerta de Valencia*. Participó de modo muy principal en las actividades de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fomentando la realización de exposiciones como medio eficaz de revalorizar los productos agrícolas; la Sociedad, agradecida, le nombró «Socio de Mérito»; en 1840, de esa fecha es, su interesante publicación del *Compendio del Ensayo general de Educación física, moral e intelectual de Marco Antonio Jullien* de París, que Ripalda adicionó con extensa bibliografía. Idéntica recompensa le otorgó la similar Real Sociedad de Córdoba, por la eficaz defensa de sus actividades culturales.

Dedicado a la política, figuró con relieve en las filas del partido conservador, siendo elegido diputado a Cortes en varias legislaturas y más tarde fue senador del Reino.

Con ocasión de celebrarse en Londres una exposición de productos agrícolas, la Diputación Provincial de Valencia le nombró representante de los intereses agrícolas de la provincia y comisario especial; el Gobierno le nombró Comisario Regio en tan importante certamen internacional (15); su actuación fue muy beneficiosa para los altos intereses a él encomendados, y él mismo concurrió como expositor con producto de sus fincas agrícolas, obteniendo estimables recompensas. El Gobierno premió su acertada labor otorgándole la Gran Cruz de la Real y distinguida Orden de Carlos III.

En 1857 fue nombrado representante de España en el Congreso Internacional de Estadística, que se celebró en Viena, siendo sus actuaciones de muy feliz efectividad.

Asistió en Suiza a las reuniones que precedieron a la creación de la Cruz Roja, llevando la representación oficial de España, trabajó mucho en la implantación en España de tan benéfica institución siendo designado en 1864, primer presidente de la misma, lo que le obligó a residir largas temporadas en la Corte; mantuvo una interesante y curiosa correspondencia epistolar con ilustres personalidades, como don Cánovas, los duques de Rivas y de la Torre, el conde de Belascoín, Concepción Arenal y los sociólogos valencianos, entre ellos Pérez Pujol, Rodríguez de Cepeda, como también con otras mentalidades del extranjero.

Dedicó especial atención al establecimiento de una delegación de la Cruz Roja en Valencia.

Hombre de fina sensibilidad artística, protegió diversos pintores, sufragando los gastos de su estancia en Roma; así también logró reunir variada colección de pinturas de artistas célebres de las centurias anteriores, dedicando especial preferencia a los valencianos.

Desde muy joven pertenecía a la Hermandad de Caballeros de la Celda de San Vicente Ferrer, a la Real Maestranza de Caballería de Valencia, a la Orden Militar de Nuestra Señora de Montesa y al Brazo Noble de la Real Cofradía de San Jaime (16).

A propósito de esta antigua cofradía, Almela Vives (17) nos relata un hecho curioso e interesante en extremo, revelador del gran sentido artístico que caracterizaba la personalidad de Ripalda. El hecho es el siguiente: Con ocasión de la festividad de San Jaime, es costumbre inveterada en esta cofradía que, después de la misa so-

(15) SOLER GODES, Eduardo. *Valencia en la Exposición de Londres de 1862*. En *Ferriario*, Valencia, mayo de 1963. Núm. 27. Año XXV.

(16) La Real Cofradía de San Jaime es la corporación más antigua de la ciudad, habida cuenta que su fundación y establecimiento data de 1246. El rey don Jaime I, en 29 de abril de 1263, la confirma y amplía concediéndole muchos e importantes privilegios. Los pontífices Calixto III, Alejandro VI y Clemente VIII también les concedieron muchos privilegios. Los Reyes y sus primogénitos, desde el propio don Jaime I figuraron como cofrades. Estaba integrada por cofrades pertenecientes a los tres antiguos brazos —eclesiástico, noble y real—, teniendo su casa propia cedida a las religiosas del antiguo cenobio de la Puridad en 1853. Circunstancialmente, la Real Academia de San Carlos, durante período de su traslado al Carmen, celebró alguna de sus reuniones en su sala de juntas.

(17) ALMELA VIVES, Francisco. *El conde de Ripalda*. En suplemento «Valencia» de 4 y 11 de marzo 1960.

lemne, se reúne el pleno de la misma en junta general, en cuyo acto se sortea entre los cofrades presentes tres tortadas, una por cada brazo componente —Real, Noble y Eclesiástico—, siguiéndose antañona costumbre entre los del Brazo Noble que aquel a quien por sorteo le correspondiese la dicha tortada, tuviera al año siguiente de presentar otra, para sorteo, mejorándola en calidad y decoración.

Pues bien, en el año 1852 le correspondió en sorteo la tortada a Ripalda, que muy galante la ofreció en obsequio a la condesa de Pinohermoso. Ripalda estaba en aquella época en la cúspide de su personalidad artística —hacía poco había sido nombrado presidente de la Academia de Bellas Artes— y se dispuso a dar sensación de buen gusto, presentado al año siguiente, según era costumbre, otra tortada muy sensacional, de gran mérito artístico, magnífica pieza realizada por la casa Laurence, que tenía 1'50 de alto, 1'20 de largo y su proporción de ancho, que presentaba con gran detalle de fina labor reposteril la entrada del rey don Jaime I en Valencia; figuras de guerreros, soldados y banderas formaban bello conjunto, siendo muy comentado el que en los escudos de los caballeros que le acompañaban figuraban las armas de los próceres linajes de Castellví, Rocafull, Pertusa, Cruilles Vallterra y otros.

En atención a sus decididos desvelos y entusiasmos por las Bellas Artes, fue nombrado académico de la de San Carlos en 1840, tomando parte muy activa en sus reuniones, dedicando un especial cuidado en la conservación ordenada de las diversas pinturas y objetos que pasaban a poder de la corporación.

Propugnó por una decidida colaboración de la Academia con las autoridades municipales y provinciales para el logro del mayor esplendor artístico en las diversas construcciones monumentales.

Parte muy interesante es su decidida atención para lograr la adecuada instalación de la Academia en los locales del ex convento del Carmen, favoreciendo la actuación del arquitecto don Vicente Marzo y estableciendo un gran contacto entre las colecciones pictóricas de la corporación con las propias del Museo. Su calidad de miembro principal de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, facilitó grandemente esta labor de muy positivos resultados.

En otro orden, pero dentro de la vida corporativa, propugnó por la celebración de homenajes a diferentes artistas valencianos de las centurias anteriores, y también por razón de su cargo de presidente de la comisión provincial de Monumentos procuró la conservación de distintos monumentos histórico-artísticos de la provincia.

Por Real Decreto de 22 de diciembre de 1850, fue nombrado presidente de la Academia de Bellas Artes (18), realizando una gran labor para la completa reorganización de la misma, en unión del marqués de Cáceres y otros diversos académicos.

Efeméride muy interesante de su ejercicio presidencial, es que, cuando en 1854, la reina Isabel II, concedió el uso de la medalla corporativa a las Academias de 1.^a clase, —entre las que figuraba con rango señalado esta de San Carlos—, Ripalda se apresuró a su cumplimiento, encargando a una comisión integrada por los académicos don Francisco Llácer, don Tomás Rocafort, don Luis Téllez, don Miguel Pou y don Luis del Valle, la confección del proyecto necesario para su aprobación. Del resultado del mismo, es la actual, que con detalle describe nuestro deudo el difunto académico barón de San Petrillo en su curioso *Medallero Valenciano*.

(18) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas 1846-1856.*

También merece destacarse su eficaz intervención con el académico don Vicente Castelló en los proyectos que las asociaciones de San Vicente Ferrer de las calles del Tros-Alt y del Mercado, presentaron en 1852 y 1853; igualmente en las pinturas al fresco en el colegio Imperial de Niños de San Vicente Ferrer y monjas agustinas de Segorbe, iglesia de Carlet y otras, de la que queda abundante constancia en los *Libros de actas* corporativos.

Además del título de conde de Ripalda, era barón de Tamarit y marqués de Campo Salinas, estaba en posesión de las grandes cruces de la Orden de Carlos III y de Isabel la Católica, y de Francisco II de Austria.

Contrajo matrimonio con doña Josefa Paulín de la Peña Quijano y Roncali, (que era viuda de don Antonio Romreé y Cebrián, contador general del Tribunal de Cuentas). Hija única de dichas nupcias, fue doña María Dolores, que nació en Madrid en 1866 y casó en Bélgica en 1894 con Frantz du Val conde de Beulieu. Heredera total de su padre guardó siempre gran devoción al arte y tradiciones valencianas. Su célebre *castillo de Ripalda*, durante las temporadas de estancia en Valencia fue siempre centro de distinguida sociedad, y es punto constante de señalado tipismo señorial y evocador.

Su retrato es en óvalo y medio cuerpo de frente (0'83 × 0'65) de ejes. Su rostro en plena edad usa unas características patillas. Viste uniforme de caballero de la Real Maestranza de Caballería y de su cuello penden las medallas de la Cruz Roja y la corporativa, siendo obra del académico y director de la Escuela de Bellas Artes don Salustiano Asenjo Aranzomena.

Falleció el 20 de abril de 1876.

2). EL MARQUÉS DE CÁCERES

Don Vicente Noguera y Sotolongo Climent y Alvarez, nacido en la Habana el 20 de junio de 1811, de corta edad vino a Valencia a casa de su tío don Vicente Noguera Climent, ilustre personalidad valenciana, miembro destacado de la Academia de San Carlos y amigo de artistas de rango. Realizó sus estudios en el Real Colegio de San Pablo, despertándose una decidida vocación al estudio y a las Bellas Artes. Ingresó en nuestra Universidad donde cursó los estudios de Derecho, licenciándose en esa disciplina como también en Filosofía y Artes. Anunciadas oposiciones para el desempeño de cátedras de Derecho, hizo éstas, obteniendo con máximas calificaciones la de Derecho Natural.

Trasladada su residencia a Madrid, entabló gran amistad con Jaime Balmes y Donoso Cortés.

Al fallecer su tío, don Vicente Noguera Climent, sin sucesión, heredó el título de marqués de Cáceres, regresó a Valencia dedicándose a la política, donde bien pronto alcanzó personalidad distinguida. En 1845 fue nombrado concejal del Ayuntamiento, posteriormente diputado provincial, diputado a Cortes por Valencia y más tarde senador del Reino.

Sus grandes aficiones artísticas y su devoción al culto académico tan hondamente sentido desde los tiempos de su tío Vicente, hizo que la de San Carlos en 1849 le nombrase académico de Honor de la misma (19), realizando una valiosa actuación.

(19) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas 1846-1856.*

Al ser organizadas las academias y escuelas de Bellas Artes por la reina Isabel II, fue nombrado primer Consiliario de esta de San Carlos (20), siendo un excelente colaborador del conde de Ripalda en las gestiones de organización de la misma; posteriormente al fallecimiento de Ripalda, fue nombrado presidente de la corporación por Real Orden de 18 de febrero de 1868, tomando posesión en 6 de abril del citado año (21), por ocasión de los sucesos revolucionarios, renunció a dicho cargo, sustituyéndole interinamente el consiliario don Juan Dorda Villarroya.



Excmo. Sr. D. Vicente Noguera Sotolongo. Marqués de Cáceres.
Presidente: 1868

Restaurada la monarquía, no volvió a los cargos académicos por dedicar sus actividades a la vida activa de la política, siendo nombrado presidente de la Diputación provincial en 1875 y más tarde en 1877 senador vitalicio, favoreciendo con su apoyo las peticiones de la academia.
citado año (21).

El prestigio muy merecido de su gran personalidad cultural, le llevó a la presidencia de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y del Liceo de Valencia,

(20) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas 1846-1856.*

(21) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1868.*

—de cuya entidad fue activo vicepresidente—, siendo también nombrado Rector de la Universidad Literaria (22).

La reina doña Isabel II, en 1875 le concedió la grandeza de España, unida al título de marqués de Cáceres. Era gentil hombre de Cámara con ejercicio y servidumbre, estando en posesión de las grandes cruces de Carlos III y de Isabel la Católica, pertenecía a la Hermandad de Caballeros de la Celda de San Vicente Ferrer.

Contrajo matrimonio con la ilustre dama doña Edesía Aquavera y Arahueté en 1856; hijo de este enlace fue el también entusiasta de las Bellas Artes don Vicente, que le sucedió en títulos y honores, y en el sillón Académico en 1890, continuando así valiosa tradición familiar.

Su retrato es en óvalo, figura de medio cuerpo de perfil, edad ya anciana, viste uniforme de académico, cruzando su pecho las bandas de las grandes cruces de Carlos III y de Isabel la Católica, pendiente del cuello la medalla corporativa. Es obra muy acertada de colorido y expresión por el pincel del académico don Vicente Borrás Mompó.

Falleció en Valencia el 17 de octubre de 1889.

3). DON VICENTE BOIX RICARTE

Nació en Játiva el 17 de abril de 1813, trasladándose más tarde a Valencia, donde tuvo una vida muy activa en distintos aspectos, difícil de condensar en corto espacio. Hemos de destacar, no obstante, sus grandes aficiones a los estudios arqueológicos y la investigación histórica y materia artística. Son muy variadas sus interesantes publicaciones en esas especialidades, trabajos muy completos, con investigación sagaz de primera mano; entre ellas no se puede olvidar la mención de *noticia de artistas valencianos del siglo XIX*, y un célebre *catálogo de cuadros del Museo Provincial de Valencia*, que, como indica uno de sus completos biógrafos, Luis Querol Roso (23), quedó manuscrita, conteniendo datos muy curiosos acerca de los autores de los mencionados cuadros.

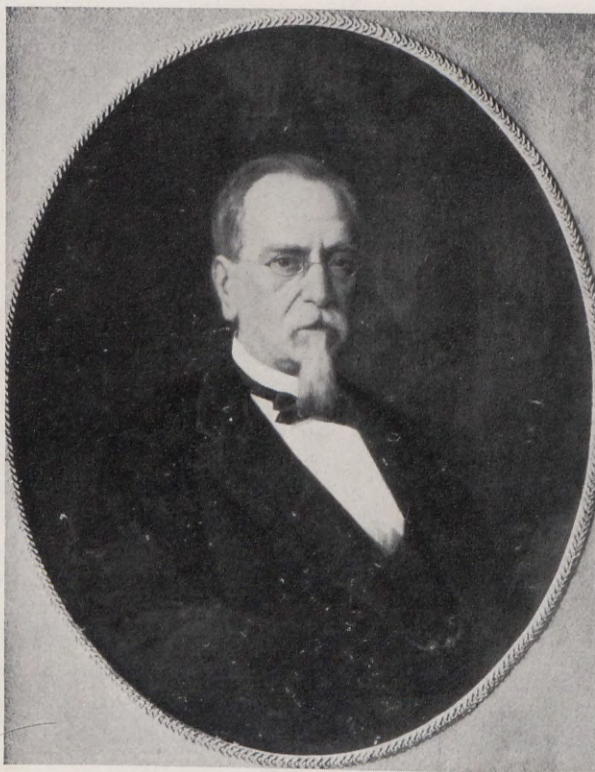
Faceta muy importante para nuestro enfoque es la actuación como académico de la de San Carlos, ya que desde que fue nombrado miembro de Honor de la misma, no dejó de prestar especial dedicación y entusiasmo, encaminando sus actuaciones en defensa de los altos intereses artísticos no sólo de Valencia, sino también de la provincia, pues dedicó gran actividad en la conservación de distintos monumentos históricos.

Como ejemplo feliz de esa actividad, debe ser con gran elogio mencionada su vibrante intervención en sesión solemne de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1841, defendiendo la conservación de pinturas y restos arqueológicos como base de conocimiento para el futuro, discurso muy elogiado, no sólo por la galanura de lenguaje, sino por la claridad de expresión de los conceptos; Boix, que hacía poco

(22) ARCH. UNIVERSIDAD VALENCIA. *Libro de rectores*. Nombrado en 24 de julio de 1867, renunció en octubre de 1868. Durante su breve mandato encargó a don Miguel Velasco y Santos, jefe del Archivo General del Reino, la redacción de *Reseña histórica de la Universidad de Valencia* cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Universitaria.

(23) QUEROL ROSO, Luis. *Vicente Boix, el historiador romántico de Valencia*. Discurso de ingreso como director de número en el CENTRO DE CULTURA VALENCIANA. 1952.

había sido nombrado académico de la misma, confirmó en aquella ocasión los prometedores augurios que se hicieron de su personalidad. Más tarde, en 1843, tuvo una muy feliz actuación con motivo de su solicitud a la corporación para que instara la apertura y conservación de las capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes en el antiguo Real Convento de Predicadores, esta última para ser destinada a panteón de valencianos ilustres; la Academia en sesión de 30 de julio de dicho año (24), acordó dirigirse a la Junta de Salvación de la Ciudad para obtener la necesaria autori-



Ilmo. Sr. D. Vicente Boix Ricarte. Presidente: 1874-1880

zación, como lo consiguió con fecha 29 del expresado mes y año; Boix reunió en interesante *Memoria Histórica* (25) todos los antecedentes y documentos relacionados con tan interesante asunto.

En 1853, Vicente Boix, incansable investigador y con pleno dominio de los estudios arqueológicos, consigue despertar la afición a estas disciplinas y logra la cons-

(24) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1843.*

(25) BOIX, Vicente. *Memoria histórica de la apertura de las capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes en el extinguido convento de Santo Domingo de Valencia. Valencia. En la imprenta de J. de Orga. 1844.*

titución de la Sociedad Arqueológica Valenciana, cuyas célebres *Memorias* (26) tuvieron interesante vida.

El rector de la Universidad, en virtud de las peculiares atribuciones que le concedía el Real Decreto de 31 de octubre de 1849, le designó para presidir la Real Academia de San Carlos en 18 de febrero de 1874, desempeñando el cargo con admirables dotes de tacto y competencia, no obstante los difíciles momentos en que lo ocupó (27). Será muy bueno destacar, la importante serie de Discursos de Apertura que pronunció en la Academia durante el período de 1874 a 1879. En todos ellos, se puede encontrar la profundidad en el estilo del tema y claridad de lenguaje, merece especial mención el correspondiente a 1877, que versó sobre *Las Bellas Artes en España*.

Su producción bibliográfica es extensa, comprendiendo lo referente a las diversas facetas de su activa y laboriosa vida.

En resumen, puede decirse que Vicente Boix fue el poeta romántico, amigo y compañero del P. Arolas; el novelista insigne en la faceta histórica, que hacía sentir de modo acuciante la aventura, la leyenda o el personaje, arrojándolo todo con un bello lenguaje y notables detalles descriptivos; historiador veraz, sus trabajos, fruto de su sagaz investigación, con datos de primera mano, expone los hechos con claridad suma y notas complementarias; Cronista de la Ciudad, sus informes y escritos tienen justeza en la expresión, con documentación adecuada al fin y objeto de los mismos; académico de Bellas Artes, su actuación fue siempre encaminada a la mejor realización de los amplios intereses artísticos de Valencia.

Su retrato (28) es en óvalo y busto (0'83 × 0'65); el rostro de Boix refleja su edad ya anciana, no obstante conserva su mirada penetrante, y lleva los finos lentes tan característicos en su personalidad. Viste frac y corbata negra. La pintura, muy certera, es obra del artista José Bergón.

Falleció en Valencia el 7 de marzo de 1880.

4). DON JUAN DORDA VILLARROYA

Nació en Valencia el 4 de mayo de 1803, siendo bautizado en la Real iglesia de los Santos Juanes, recibiendo sus primeras enseñanzas en el Real Seminario Andre-siano de las Escuelas Pías, pasando luego a la Universidad donde realizó estudios de Derecho. Sus aficiones le llevaron a otros derroteros profesionales, siendo elegido

(26) Las *Memorias* de esta interesante Sociedad son muy apreciadas por su gran conjunto de interesantes artículos y valiosas notas que insertan. Entre sus principales colaboradores pueden citarse a don Juan Vilanova, don José Enrique Serrano Morales, el marqués de Cruilles, don Vicente Boix, don José Serrano, José Vives Ciscar y otros, formando una curiosa colección de gran valor informativo. Se publicaron hasta 1869.

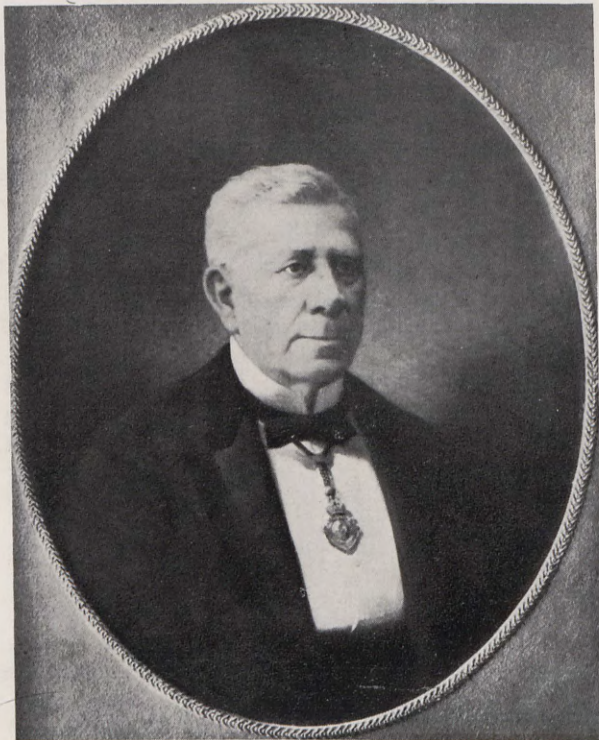
(27) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1874*.

(28) Son muchos los retratos de este ilustre historiador que se conservan, tanto en la dirección del Instituto «Luis Vives» como en otras corporaciones como «Lo Rat-Penat» obra de J. Peiró; muy valioso por su acabada labor, el grabado que realizó Ricardo Franc y Mira para la obra de Turbino, *Renacimiento de la literatura catalana, valenciana y mallorquina*. Todos le representaban en edad ya anciana, con bigote y perilla blanca y sus gafas muy finas. La familia de Boix poseía otro retrato al óleo, pintado por José Brel.

cónsul del *Tribunal de Comercio de Valencia*, y años más tarde en virtud de las nuevas Ordenanzas fue designado por elección prior del mismo.

Su positiva y sólida posición económica, hizo que pasara a desempeñar cargos de importancia comercial y financiera, siendo nombrado consejero del Banco de España en esta ciudad y más tarde de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la que fue presidente en 1879.

Fue socio muy activo y protector de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y de la Arqueológica Valenciana.



Ilmo. Sr. D. Juan Dorda Villarroya. Presidente: 1868-1874,
1880-1885

Desempeñó el cargo de concejal del Ayuntamiento de Valencia, siendo uno de los tenientes de alcalde de dicha corporación en 1845. Posteriormente, en 1866, fue diputado provincial.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en atención a su distinguida personalidad, y las atenciones prestadas a la corporación, acordó en 1846 elegirlo Académico de Honor de la misma, teniendo una muy brillante actuación, en unión de don Vicente Boix, don Mariano Cabrerizo, acerca de la modificación y arreglo de plan de estudios beneficioso para los profesores y alumnos (29). Al reorganizarse

(29) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1846 a 1856.*

la Academia en virtud del Real Decreto de 1849, colaboró grandemente con el conde de Ripalda, marqués de Cáceres y el de Cruilles, para el mejor desarrollo del nuevo plan de vida interna de la misma (30).

En el año 1854, fue elegido tesorero de la corporación siendo su actuación muy beneficiosa para los intereses de la Academia y de la Escuela de Bellas Artes.

Intervino muy activamente en unión de don Tomás Rocafort, en todo lo referente a la confección —según diseño de este último—, de unas medallas para ser entregadas en los solemnes repartos de premios a los alumnos.

En diciembre de 1868, por haber presentado su renuncia el marqués de Cáceres a la presidencia, a ruegos de los demás académicos, pasó a desempeñar dicho cargo, no obstante lo adverso de las circunstancias, iniciando un primer período presidencial interino que duró hasta el año 1874 —por nombramiento de don Vicente Boix—, siendo su actividad de gran eficiencia y rubricada con general aplauso.

El 20 de marzo de 1880, al fallecimiento de don Vicente Boix, fue nombrado presidente de la Real corporación (31), siendo su gestión de admirable resultado en beneficio de los intereses artísticos de Valencia. El Museo del Carmen recibió decidida dedicación a su mejoramiento y ampliación de diversas salas principalmente la de la antigua «capilla de la vida» donde se instaló la colección de esculturas, dando así mayor esplendor a las mismas.

Contrajo matrimonio con doña María Morera, hijo suyo fue don Juan, continuador de sus aficiones artísticas, que le sustituyó en el sillón académico, y que más tarde sería elevado a la presidencia de la corporación.

Su retrato es en óvalo y busto (0'83 × 0'65) de ejes. Viste frac, corbata negra y pende de su cuello la medalla de académico. Es obra muy certera de técnica y parecido, del pincel de Gonzalo Salvá Simbor, Académico de número de nuestra corporación.

Falleció en Valencia el 1 de agosto de 1885.

5). EL MARQUÉS DE MONTORTAL

Miguel Galiano Texedor y Ulloa, nacido en Alicante el 29 de junio de 1831. Trasladada su familia a Valencia, realizó estudios en la Universidad, consiguiendo la licenciatura en Derecho en 1864. Afiliado políticamente al partido conservador, pronto dentro del mismo destacó por sus admirables dotes de clara inteligencia y comprensión, lo que hizo fuera elegido diputado a Cortes en diversas legislaturas.

Sintió hondamente la llamada íntima hacia las aficiones artísticas, a las que prestó señorial culto; siguiendo la tradicional devoción familiar, logró reunir interesantes colecciones de pinturas y objetos de arte. Sus actuaciones políticas las encaminó siempre a una gran dedicación a los asuntos de las enseñanzas artísticas y defensa de los monumentos españoles, los que hizo que la Real Academia de San Carlos le nombrara Académico de Honor, siendo su intervención en la vida activa de la corporación altamente beneficiosa.

(30) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1880.*

(31) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1885.*

Al fallecimiento del presidente don Juan Dorda Villarroya, fue nombrado por Real Orden de 8 de agosto de 1885, presidente de la corporación (32), cargo que supo desempeñar con valiosa eficiencia. No sólo procuró la defensa de los intereses materiales de la Escuela de Bellas Artes, sino que supo rodearla de gran aureola de prestigio por las facilidades dadas a los estudios propios. El Museo de Pintura alcanzó pronto un gran actividad y prestancia.

Al ferviente entusiasmo por las Bellas Artes de este ilustre prócer, la importante y transcendental reforma del antiguo cenobio del Carmen para adecuada instalación



Excmo. Sr. D. Miguel Galiano Talens, Marqués de Montortal.
Presidente : 1885-1895

de las valiosas colecciones pictóricas, para que respondiera al alto rango de las mismas como también de las escultóricas. Posesionado del cargo presidencial promueve la actividad de la comisión nombrada de obras (33), para que comience las necesarias, sufragando los gastos de su peculio particular, en función de gran mecenas,

(32) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1885.*

(33) La «comisión de obras» fue nombrada en diciembre de 1882, estando integrada por los académicos don Elías Martínez, don Joaquín Calvo, don Joaquín M.^a Belda, don Felipe Farinós y don Gonzalo Salvá.

iniciándolas con la conversión del viejo patio claustal en espaciosas salas, dotándolas de luz cenital y ventilación con los últimos detalles de la técnica museística. En ellas se colocaron muy decorosamente las pinturas del siglo xv, y en otras las de los siglos xvi y xvii. Su inauguración solemne fue en 20 de marzo de 1892 cuyo detalle completo hizo el académico don Gonzalo Salvá Simbor (34).

La Academia, reconocida a su actuación, acordó colocar una lápida conmemorativa de la terminación de las obras y de la gran participación de Montortal en las mismas (35).

Pertenecía a la Real Maestranza de Caballería de Valencia, a la Hermandad de Caballeros de la Celda de San Vicente Ferrer y al Brazo Noble de la Cofradía de San Jaime. Era socio de mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y estaba en posesión del título de marqués de Montortal.

Su retrato es en óvalo, de frente y medio cuerpo (0'83 × 0'65) de ejes. Es obra muy acertada de colorido y detalle del que fue académico de número de la de San Carlos, don Carlos Giner Vidal; viste uniforme de la Real Maestranza de Caballería de Valencia, y pende de su cuello la medalla corporativa.

Falleció en Valencia, en 5 de octubre de 1896.

6). EL MARQUÉS DE TREMOLAR

José de Navarrete Vergadá Peris-Perdiguer y de la Encina nació en Valencia el 7 de marzo de 1828, estudiando las primeras letras en el Real Seminario Andresiano de las Escuelas Pías, pasando más tarde a la Universidad donde realizó los estudios de Derecho.

Por efecto de su posición social entró a formar parte de la Junta del Hospital Provincial, al cual dedicó una constante atención, tanto en el orden sanitario como en el económico.

Con todo entusiasmo trabajó por lograr fuera una realidad la construcción de Plaza de Toros, como medio eficazísimo para procurar ingresos al benéfico establecimiento. Colaboró grandemente con el arquitecto don Sebastián Monleón, para la terminación de los planes de dicha importante construcción, siendo uno de los más activos componentes de la *Junta Administradora* para la preparación y desarrollo de las corridas de toros.

(34) SALVÁ SIMBOR, Gonzalo. *Memoria leída en la solemne apertura del Museo provincial de Bellas Artes de Valencia, el 20 de marzo de 1892*. Valencia, 1892. Imprenta Domenech. Este interesante trabajo, aporta muy curiosos datos acerca de las obras realizadas y en proyecto para la pinacoteca de Valencia, insertando una descripción de las salas y galerías y el plano de las mismas.

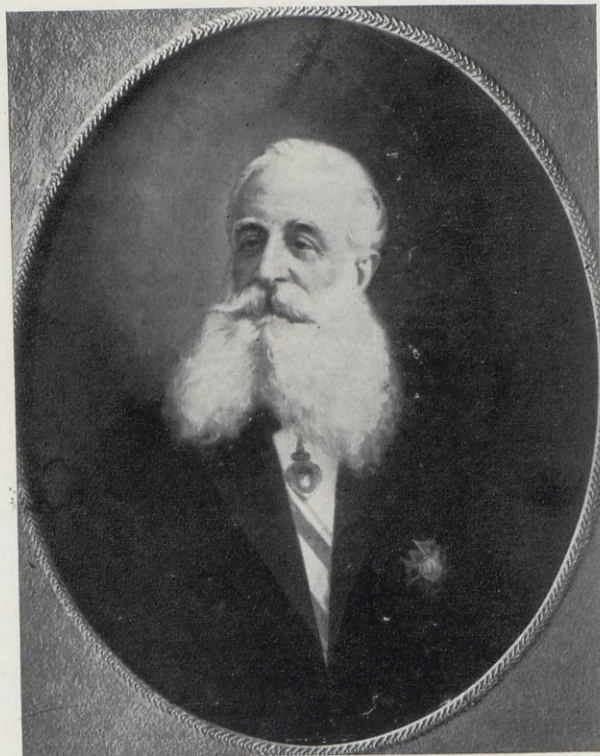
A propósito de esta importantísima inauguración, don Luis Tramoyeres Blasco, académico secretario general, publicó más tarde, en el *Almanaque de «Las Provincias»* un curioso artículo titulado *El Museo provincial de Bellas Artes, su pasado y porvenir*, en el mismo, entre otras, cuenta la anécdota de que cuando fueron a visitar al marqués de Montortal, para presentarle cuentas de lo gastado en las obras, éste, que se hallaba en su despacho, con la chimenea encendida, las recogió y sin mirarlas las arrojó al fuego, en señal de conformidad.

(35) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1896*.

En política figuró siempre en el partido conservador, siendo presidente de la Diputación Provincial en 1875.

Fue alcalde de Valencia, y su gestión fue muy aplaudida por el gran impulso que supo imprimir a las mejoras urbanísticas de la ciudad.

En el año 1884 representó a la Sociedad Económica de Amigos del País como senador del Reino, cargo que obtuvo en 1891 y 1895, representando la provincia de Valencia. Nombrado Académico de número de la de San Carlos, favoreció grande-



Excmo. Sr. D. José Navarrete Vergadú. Marqués de Tremolar.
Presidente : 1895-1900

mente el mejoramiento de los estudios de las Bellas Artes, e intervino muy activamente en las mejoras de nuestro Museo del Carmen.

Por Real Orden de 11 de octubre de 1895, vacante la presidencia de la Academia por fallecimiento del marqués de Montortal, fue designado para presidir la corporación, tomando posesión en 19 del mismo mes (36). Su actuación fue muy interesante por la efectividad de los proyectos desarrollados, figurando como digno de especial mención la constitución de una comisión encargada de recoger datos

(36) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de 1896.*

para la publicación de una *Serie de documentos inéditos sobre artistas valencianos de los siglos XIII a XVIII*, comisión constituida bajo su presidencia y eficaz ayuda y de la que formaban parte don Teodoro Llorente Olivares, don José Serrano Morales y don Luis Tramoyeres Blasco (37). Otra de sus acertadas disposiciones fue la continuación de una galería de retratos presidenciales (38).

Su delicado estado de salud, no le permitió actuar intensamente al frente de esta docta corporación, siendo remplazado muchas veces por los consiliarios don Eduardo Attard Llobell y don Joaquín M.^a Belda.

Estaba en posesión de la Gran Cruz de Beneficencia y de la de Isabel la Católica. Su retrato es en óvalo y medio cuerpo de frente (0'83 × 0'65) de ejes. El retratado de rostro plácido, pero mirada penetrante, lleva pelo y barba partida blanca, cruza su pecho con las bandas de las grandes cruces antes dichas, y pende de su cuello la medalla corporativa; es obra muy acertada del académico de número don Julio Cebrián Mezquita, está firmada y fechada en 1907.

Falleció en Valencia el 27 de enero de 1900.

Vicente Ferrán Salvador

(37) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de juntas ordinarias de 1898.*

(38) ARCH. ACADEMIA DE SAN CARLOS. *Libro de actas de juntas ordinarias de 1898.*

EL ESCULTOR DON NICOLAS DE BUSSY

Entre las ciento cuarenta estatuas de santos que coronan los hemicírculos de columnas de la plaza de San Pedro, de Bernini, y la estatuaria de las iglesias alemanas, y de lleno en la pétrea imagen de San Juan Nepomuceno sobre la puerta del templo de que es titular en Munich, capto la tendencia del arte de Nicolás de Bussy, el enigmático escultor cuya partida matrimonial con propia declaración de su naturaleza estrasburguesa, hace doce años me fue dado encontrar en el archivo parroquial de Santa María de Alicante (1). Desconocemos por documentos su formación para el arte, mas su obra, recia, pastosa y emotivamente varonil, la juzgamos enlazada a la de los escultores del sur de Alemania, de su misma época —no a los anteriores—, y también a la producción anónima de los talleres romanos del siglo xvii en piedra y en menor proporción en «legno cromato» (época que para templos de la Urbe se labraron las expresivas imágenes, sin paternidad conocida como poco estudiadas, del Crucificado —que comparo a los de Sevilla— y a sus pies María Magdalena, muy humana y natural como la santa mujer de un paso de Salzillo, grupo que en España saldría en procesión pasionaria, venerado en la primera capilla, entrando a la derecha, de la iglesia de San Pantaleo; Crucifijo de la capilla de la Comunión de San Andrea della Valle; Nazareno caído con la cruz, de atractiva expresión, bellísima escultura —cual las anteriores anónima— de una sociedad de escultores que durante el dieciocho funcionaba en Roma, a la veneración en una baja hornacina de la iglesia de Annunziatella, pasado el puente Vittorio, en el Lungotevere Vaticano, iglesia de los viejos romanos de los burgos Novo, Pio y Vecchio). La obra de Nicolás de Bussy tiene esta impronta, y su paso contemplativo de la Diabla de Orihuela parece haber recibido la impresión de los sepulcros con símbolos mortuorios (s. xvii) de la contrafachada de la romana iglesia de Santos Ambrosio y Carlos y en particular del sepulcro del cardenal Cinthio Aldebrandino (s. xvii), en San Pietro in Vincola. La escultura de Bussy confirma que en realidad, aunque muy joven, a Valencia llegaría procedente de Roma. La labor de Bussy invita a creer que el escultor, antes de venir a España, estuviera en Roma o bebiera de artistas allí formados (2).

El padre Anselmo Dempere, mercedario, archivero del monasterio del Puig, escribe que Bussy después de estar en Valencia marchó a Roma y Madrid (3), siendo el único que informa cerca de Bussy trabajando en Roma. Basados en esta fuente y cotejando el cómputo de su vida, Ibáñez García ha supuesto que Bussy haría el viaje desde Valencia a Italia, pero posteriormente a esta sospecha los archivos van llenando el vacío que Ibáñez encontró en la vida de Bussy, comprendido entre 1675 y 1682, en virtud de noticias documentales de trabajos y

(1) «MICOLAU DE BUSI AB MICAELA GOMEZ.—Dimats a nou de Juny de mil siscens sesenta y sis, feta una amonestació per tres per aver dispensat en les demés amonestacions per justes causes lo Sor. Vicari General lo Dor. Micolau Soto, cura de la Sta. Iglesia de Oriola, y ne constant de canonic impediment segons decret del S. C. T. desposí y doní les benedictions nupciales a Micolau de Busi, fill de Joan de Busi y de Joana Miñan coniuiges, natural de Stramburch en los Reinos de Alemaña, ab Micaela Gomez, filla de Joan Gomez y de Catalina Martinez coniuiges, natural de Alcasar, de la Diocesis de Toledo, testes Dor. Pau Lillo y Don Gaspar Fernandez de Mesa.—Bt. Vicente Rico, firma y rubrica.» (Libro 2.º de Desposorios, folio núm. 233 vuelto.)

(2) Documentalmente no consta dónde estuvo Busi antes de llegar a Valencia, ya buen escultor (véase fotografía del Cristo de Enguera realizado en 1674, dos años después del que se supone arribado a la ciudad).

(3) El P. Dempere fue informado por los que conocieron a Bussy. Nació Dempere en 1727 y murió en el 99. Sus notas sobre Bussy las tomó el P. Arqués Jover, historiógrafo mercedario, en su «Colección de Pintores, Escultores y Arquitectos desconocidos...».

oficios realizados para Enguera (4), Elche (5) y Mula (6) y su referido matrimonio, en Alicante. Llegado a Valencia de edad de 22 años (según Dempere), ya escultor, si en 9 de febrero de 1703 declaró su verdadera edad, debió nacer en 1650 o 51, ya que dijo ser de 52 años (tengamos en cuenta que era corriente la inexactitud, y con el pintor Villacis —por ejemplo— en virtud de «quitarse años» en una declaración, estuvimos equivocados hasta que hallé su partida de bautismo; sucediendo lo mismo con Pedro de Orrente; ambas partidas me fueron reveladas en el archivo parroquial de Sta. Catalina, de Murcia, en cuya pila también fue bautizado Francisco Salzillo y el insignificante autor de este trabajo; y las di a conocer en el número correspondiente al año 1961 de esta revista, en artículo titulado «En el III Centenario de la muerte de Velázquez»). De ser cierta la declaración de su edad, Bussy debió haber llegado a Valencia en 1672, de donde se trasladaría directamente a Alicante, pues en el contrato del Cristo de Enguera consta que en esta segunda ciudad, entonces villa, estaba traba-



Murcia. — Rostro del Cristo de la Sangre. Antes de su restauración.
N. Bussy

jando con taller en marzo de 1674 (7), hasta junio de 1676, fecha de su referido matrimonio en la alicantina iglesia de Sta. María; quedando un vacío —sin documentos que justifiquen dónde radicara— entre esa fecha y el 8 de mayo de 1680 (1676-1680); y, de 8 de mayo de 1680 hasta 30 de octubre de 1682, desde Alicante está trabajando, y desplazándose, para Elche y Mula, según documentos mencionados.

En el período de octubre de 1682 a octubre de 1688, en que la cofradía del Rosario, del templo de Sto. Domingo, de Murcia, le encarga un trono de plata para la Virgen titular, que

(4) En 18 de marzo de 1674, D. Tomás Sepúlveda y el Ayuntamiento de Enguera, ante el escribano C. de Cabezas, pactaron con Nicolás de Bussy la hechura del famoso y desaparecido Cristo (V. «Crónicas de Enguera», de la biblioteca de D. Pedro Sucias, en la Biblioteca Municipal de Valencia).

(5) En 23 de julio de 1675, Bussy acude a Elche llamado a inspeccionar la obra que en el retablo mayor de Santa María tenía hecha el escultor oriolano Antonio Caro (archivo de Santa María. Cronológicamente en el libro de cuentas).

(6) Crónica del R. Monasterio de la Encarnación, de Mula. Tomo I. Nota 125. En el archivo de Santa María de Elche hay varios documentos referentes al escultor Bussy del año 1675, 1680 y 1682.

(7) Véase nota 4.

no realizó (8), hay un vacío en que suponemos se ausentó de Alicante el escultor, y el titularse «Escultor de Cámara de Su Magestad» en documentos del año 1689 (9), y no antes, da lugar a creer que en esos seis años, entre el último documento de su vida en Alicante y el primero en Murcia, estuviera trabajando en Madrid, cual Dempere escribe (Madrid) y Palomino, dándole éste el nombre de Corte (10), no descartando que también, durante tal período, pudo haber estado en Italia.

De dónde llegaría Nicolás de Bussi, escultor, hijo de Estrasburgo, a Valencia, de edad de 22 años? Nos comunica el director de Museos de la ciudad de Estrasburgo que el apellido Busi, Bussi o Bussy, no existe en Alsacia, pero en el siglo XVII era muy frecuente el apellido



Murcia. — Cristo de la Sangre. N. de Bussy

(8) La cofradía del Rosario terminó encargando un trono de madera al escultor retablista, vecino de Murcia y natural de Guadix, Gabriel Pérez de Mena, en 12 de septiembre de 1696, nombrando a D. Nicolás de Bussi y a otros peritos para reconocer y aprobar dicha obra (investigación de Sánchez Moreno). El archivo de la cofradía del Rosario está en poder de D. Mariano Palarea, Murcia; y del pleito que hubo por el trono del rosario han escrito Ibáñez García en su excelente estudio sobre Nicolás de Bussi (Murcia, 1928) y Sánchez Moreno en «Don Nicolás de Bussy, escultor» (Anales de la Universidad de Murcia, 1er. trimestre de 1943).

(9) Sánchez Moreno en su trabajo sobre Bussi, citado en la nota 8.^a, hace referencia a un documento de 2 de septiembre de 1689, del escribano 1.^o de Santillana, Murcia, en el que se titula «escultor de Su Magestad». También se titula escultor de Su Magestad en escritura del notario de número del obispado de Cartagena Ginés Martínez, sobre el encargo de las hechuras de la cofradía de la Sangre (véase archivo de la cofradía).

(10) Véase en sus páginas 8 y 9 la obra que de Ibáñez García sobre Bussi cito en la nota 8.^a. De las tres obras posibles de Bussy que D. Elías Tormo le atribuye, he visto los bustos existentes en el Museo de B. Artes de Toledo y en el Hospital de la Orden Tercera de Madrid, y encuentro en una y otra la mano de Bussi. En la Guía del Museo Arqueológico de Toledo, su redactor el Dr. Jorge Aragonese (1957) acepta mi opinión de ser de traza bussiana, como Tormo sospechó, la indudable efigie del cardenal Portocarrero que obra en la sala X de dicho museo (véase pág. 165).

«Debus», que para aparentar ennoblecimiento pudieron haber separado la «De», y añadirle «i», para italianizarlo, y que ninguno de los Debus vistos en el índice estaba desposado con Juana Mignan, Miñan o Miñon; opina que Nicolás de Bussy pudo haber declarado en su partida matrimonial a Estrasburgo, como ciudad conocida, siendo en realidad de algún pueblo de los alrededores, en la diócesis de Estrasburgo. También me escriben de Estrasburgo que Bussy pudiera ser de familia italiana en emigración trasalpina. En Alicante, en 1761 bautizan a Francisco Busi, hijo de Juan Busi y María Bresani y nieto de Juan Busi y Juana Busca, naturales de Nizza della Paglia (Saboya). También en Alicante contrae matrimonio Juan Bta. Busi, sargento del regimiento de infantería «Ibernia», con María Viles, viuda de José Peratés, en el año 1741 (11). En 1691 testó en Murcia Juan Busi, romano, panadero, establecido entre la iglesia de San Bartolomé y la calle de la Platería, casado con María García, y tuvo por hijos a Juan, Guillermo (que Sánchez Moreno sospechó si sería hijo del escultor)



Murcia. — Cristo de la Sangre con ángel. Nicolás de Bussy

jurado de Murcia, y Catalina, casada con Mariano Vives, padres del mercedario Fray Andrés Vives Bussi, del convento de Granada (12). El taller del escultor estaba también en la colación de San Bartolomé. Al escribir Palomino que el rey Carlos II dio a Bussi un hábito de Santiago y renta, que según Dempere fue suspendido a consecuencia de las guerras que siguieron a la muerte del rey, se ha sospechado si los hidalgos granadinos Juan y Antonio Bussy Clariac ingresados en la orden de Santiago, serían parientes del escultor; habiendo estudiado sus expedientes, resultan ser hijos de Juan Bta. Bussy, capitán de artillería, y nietos de Antonio Morín Bussy, y biznietos de Pedro de Oscheis, señor de la casa de Bussy; el dicho abuelo nació en Rodes (Francia), quedando descartado todo parentesco entre los Bussy Clariac y el escultor, hijo de Juan de Bussi (o Bussy) y María Magnan (o Miñan) (13).

En la cédula, escrita a mano del escultor, aparecida al ser mutilada, en 1936, la bussiana imagen de San Francisco Javier (de San Esteban, de Murcia, hoy restaurada y trasladada

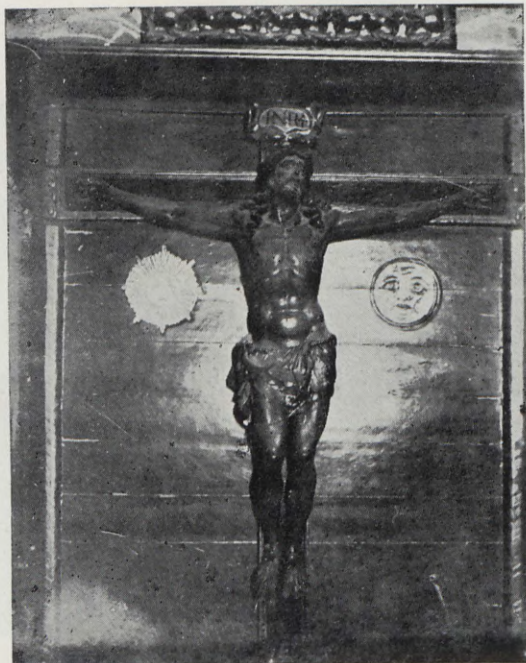
(11) Libro 10 de bautismos, folio 10, de la parroquial de Sta. María, y libro correspondiente al año 1741, folio 219, parroquial de San Nicolás, de Alicante, respectivamente.

(12) A. de Protocolos, Murcia. Escribano José Bastida. Libro de 1714 a 1717, folio 539.

(13) Archivo Histórico Nacional, Madrid. Órdenes Militares. Expedientes números 1.288 y 1.289.

a la iglesia de los jesuitas), destruido parte del papel por la polilla, al final podían leerse las siguientes frases invocatorias: «...mayor perfección en el asierto de vuestras imágenes... virgen santísima y de todos los Santos y Santas que pudiese asser...hermana Francisca y que la pueda ayudar yo...los tres beaticos que deseara daros...que lo tengo ganado con mi estudio y trabajo...esclavo de Jesús en Murcia año 1700».

Sospecho que en efecto fuera una hermana suya llamada Francisca, con la que no vivía, y ayudaba a vivir; y como nunca se refiere a hijos suyos, ni en su retirada a Segorbe y al convento, ni en sus referencias a familia: «padre, madre, mujer (hasta 1693), hermanos, hermanas, mujer y demás parientes» (cédula del Cristo de la Sangre, de mano de Bussi, tam-



Cristo de Enguera (Valencia). N. de Bussy

bien a cuñadas en escrito aparte, y creemos que esos «tres beaticos» referidos en la citada cédula a continuación del nombre de su hermana Francisca, con un pequeño espacio ilegible, pudiéramos llenar así: «...hermana Francisca y que la pueda ayudar yo y a los tres beaticos que deseara daros», haría referencia a tres hijos de su hermana, dispuestos a vida religiosa.

Por su partida matrimonial estamos enterados que casó con Micaela Gómez, natural de Alcázar, diócesis de Toledo, y que poseía en Alicante una casa en la calle del Pozo, raical de San Antón (que sería la del taller donde trabajó), de la que en 12 de marzo de 1695 hizo donación a su cuñada María Puertas por haberle asistido y asistirle mucho tiempo, cuidando de su regalo y del gobierno de su casa y familia, y haber recibido de la susodicha muchos beneficios; la casa había de recibirla después de los días de María Gómez, su cuñada también y hermana de aquella que la goza de por vida. No podemos precisar sobre quiénes sean los familiares de los que cuidaba y gobernaba su cuñada María Puertas (14).

(14) A. de Protocolos, Murcia. Escribano Martínez Yegros, folio 386. Investigación de Sánchez Moreno, publicada en la pág. 123 de su trabajo Nicolás de Bussy, escultor. Anales de la Universidad de Murcia, 1er. trimestre de 1943.

La estatuaria y ornamentación de la portada de Santa María de Elche, obra de Nicolás de Bussy, es de ascendiente romano, cual los santos con traza de Bussi en la portada barroca de la catedral de Valencia, pudiéndose creer que llegado de Murcia a Segorbe y trasladado a Valencia en 1705 (15) continuó en dicha portada parte de lo que Conrado Rudolfo dejó sin hacer, y viéndonos obligados a afirmar «in situ», los que nos hemos hecho a ver aislada en Murcia y en Elche la obra de Bussy, que Rudolfo y Bussy obedecen a una misma ten-



Murcia. — Negación de San Pedro. Nicolás de Bussy (inferior)
Samaritana, Roque López discípulo de Salcillo (superior)

dencia romano-germana con ascendiente en Bernini; como Andrés y Antonio Dupar (marseleses, escultor en Murcia el segundo) y Antón M.^a Maragliano (genovés), siguen una misma tendencia obediente a su maestro Pierre Puget, marsellés, discípulo de Bernini. Por habituados a captar la manera de trabajar Bussy, apreciamos su herencia en Murcia, comprobando en la sucesiva producción de Nicolás Salcillo en Murcia —artista hijo de la ciudad de Santa María de Capua Vetere, hoy provincia de Caserta y arzobispado de Capua, en el reino de Nápoles—, que sus primeras obras en la ciudad del Segura denotan miseria artística (véase el paso de la Cena, de Lorca), mientras que las siguientes van acusando un buen

(15) Archivo de la Cofradía de la Preciosísima Sangre, Murcia. Carpeta 2.^a, siglo XVIII, legajo núm. 5, folios 344 y 345.

escultor, falto siempre su trabajo de flexibilidad y soltura, es un formulista y amanerado de lo aprendido en Bussi, hasta el punto de que al cabo de los años los estudiosos murcianos han asignado a Bussi obras de Nicolás Salcillo, que hoy con más elementos de juicio separamos (Santa Catalina, San Miguel, Santa Eulalia —desaparecida—, Santa Isabel, San Judas, San Ramón Nonato, San Agustín, y en Cartagena desaparecidas unas imágenes de los Cuatro Santos, y, en Capua, probables suyas: San Antonio Abad y Santa Agata, en la portada de la Annunziata, de 1690).



San Francisco del Convento de Santa Clara de Murcia. Atribuido a Bussy

La inspiradísima imagen contemplativa del Santísimo Cristo de la Sangre, venerado en la iglesia del Carmen, de Murcia (16), refleja el elevado misticismo de Nicolás de Bussy,

(16) Está en ella Jesucristo crucificado, desprendidos los pies, andando y arrastrando el madero clavadas a él las manos, y manando la Sangre del costado, manos y pies, es recogida en cálices por ángeles. Creían ser una imagen original de Nicolás de Bussy, pero los franciscanos de Valencia, y con más frecuencia los capuchinos, la representan desde final del siglo XVI, en que San Juan de Ribera, patriarca, fundó la provincia capuchina de la Preciosa Sangre, a la que pertenecía el convento capuchino de Murcia, vecino al del Carmen, donde siempre ha radicado la cofradía de la P. Sangre. Es el simbolismo de la Primera Misa Expiatoria, ya descrito por Lope de Vega; y como antes se había expresado en pintura, Nicolás de Bussi fue el primero en darlo en escultura (véase nuestro trabajo titulado «Simbolismo de la Preciosa Sangre. La mística representación de la Primera Misa Expiatoria», Revista da Universidade Catolica de Sao Paulo, Brasil; fascículo 17).

siendo reveladora para el análisis del psiquismo del escultor, la oración por él escrita en papel doblado y depositada en el interior de la imagen, aparecida al ser vulnerada la escultura en 1936. Dice así:

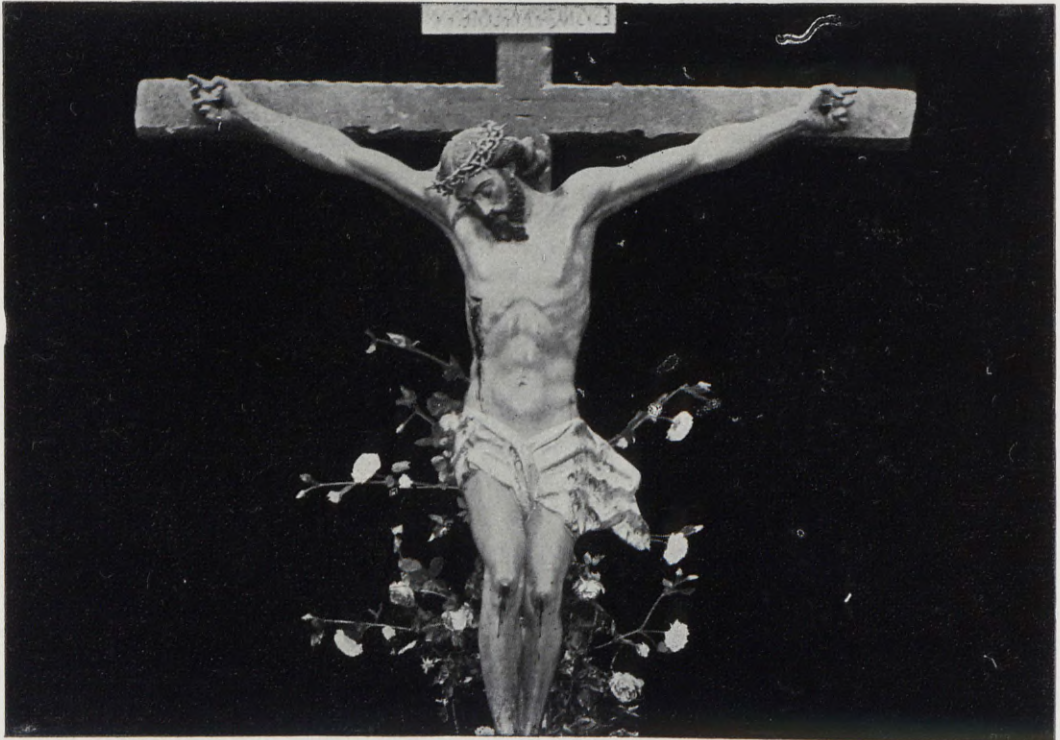
«En nombre de toda la Santísima Trinidad padre hijo y espíritu santo y María su Madre concebida sin culpa.



Portada de Santa María de Elche (Alicante). Nicolás de Bussy

O dulcissimo Jesus Mio Suplicoos por los divinos Misterios de la Santissima Trinidad y por los de Vuestra Sacrosanta passion y Muerte favoreser y oir mi suplica que seais servido alumbrarme en el conosimiento de Vuestro divino amor para vivir y morir envuestra gracia perdonandome los errores passados de mi ignorante vida tan dolorido en mi memoria que conso desmereser perdon de Vuestra grande Misericordia, pero Señor y Criador dios mio apelo a Vuestra divina piedad y amor que teneis a los pecadores como yo. Suplicoos olvideis los siegos errores de mi vida y me perdoneis las ofensas que siego cometi contra Vos bondad Infinita y me admitais piadoso a los Meritos de Vuestra Sagrada passion paraque os vea alaora demi Muerte consemblante Misericordioso para morar mi alma en alabansa vuestra entre los bien aventurados para siempre y en esta vida favoreserme de

Ciencia para las cosas destas imagenes vuestras que ago para consuelo de vuestros devotos y que todas las oraciones que a ellas os fuesen presentadas os obligan en ellas esta mi Intencion y Ruego para que por ellas y este Ruego presente salveis ami alma y la lleveis al Cielo y vuestra morada para siempre pues os amo y os adoro con quantas potencias y sentidos meaveis dado todo os lo ofresco dios mio y Jesus mio ofresiendooos por mi Inter-sessora a Vuestra Sacrosanta Madre Maria Santisima llena de Vuestra divina gracia entre todas las criaturas escojida de la Santisima Trinidad desde al eterno por todos los dones y gracias que tuvo Vuestro divino poder y amor y saber suplicando la eneste Memorial me



Murcia. — Santísimo Cristo del Perdón. Imagen del s. xvii al xviii

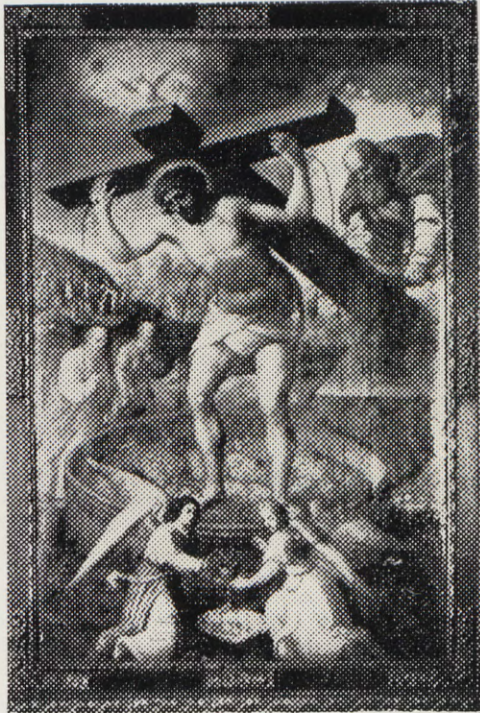
escuche Me atienda me apatrocine a los pies Rendido de Vuestra divina Magestad para que resiba de su Amparo y de vuestra divina bondad gran perdon demis culpas astaoy y en adelante Nuevo asierto para Morir en vuestros brazos dios mio Sr todo poderoso y misericordioso me ajudais en las ciencias y me librais de los enemigos demi alma como delos hombres Malos para vivir en Vuestra pas y agrado me alumbrais en la Ciencia que sabeis y me permitais la ponga por obra y asierto y buen huso en ella a vuestro servicio y en los provres y mis parientes y seais servido llevarlos a todos al Cielo mi padre madre aquellos hermanos y hermanas mi muger y demás parientes acordaos desta poucre esclava que hecomprado y esta en mi poder para que la aiudis en sacar la con una sentella de Vuestra divi-nagracia dela oscuridad turquesca y ami Rendida Ruego seais servido llamarla al bautismo y serviros de corason para llevar a su alma alcielo y vuestra divina presencia alafin de los dias esto todo repetido conestas letras os suplico postrados con los demas beneficios de vues-

tro divino amor y misericordia Resibiendo vuestra santa bendicion depositandolo en-esta divina imagen y 27 diziembre año 1693

Esclavo de Vuestra divina Magestad

B. Nicolas de Bussy» (17)

La dramática mirada de los Cristos y figuras pasionarias de Bussy, tuvo su más honda expresión en el Cristo de la Sangre, su imagen cumbre, cual se apreciaba antes de la restauración de su rostro (18).



Pintura anónima de la Preciosa Sangre, como viene representándose desde el siglo XVI

En la iglesia de las monjas capuchinas de Murcia hay un Nazareno, de vestir, también tocado de la misma expresión del Cristo de la Sangre referido, y creyendo ser de este maestro llevé a dicha iglesia al estudioso de la imaginería murciana D. José Ballester —sin decirle a qué—, manifestándome al contemplar la efigie parecerle ser de Bussy, y encontrar en ella el mismo rostro del Cristo de la Sangre, no pudiendo ser más que de Bussy (19). Otras son

(17) En la revolución de 1936, esta imagen fue mutilada y hecha varios segmentos que el escultor Gonzales Moreno unió. La cabeza se halló después muy vulnerada, restaurándola el escultor Sánchez Lozano. La referida cédula fue recogida por González Morena y trascrita por Diego Sánchez Jara.

(18) Habiendo sido bien restaurada, está falta de algunos toques o arreglos de pintura, ante una buena fotografía anterior de la efigie y consultando las obras de Bussy. También debió hacerse esta restauración con la consulta de otros escultores, pintores y estudiosos del Arte.

(19) Trátase de una cabeza del Señor, sin mutilaciones ni alteración alguna, cuyo origen se desconoce, completada con manos, pies y devanaderas, para servir, en la iglesia de capuchinas, de veneranda imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno con la cruz.

las esculturas patéticas de los Nazarenos de la Merced, de Murcia, y de la Raya (Murcia), duros y terminados con excesiva preocupación de detalle, barba de pelo lineal trazada hebra por hebra, surcos y comisuras como cicatrices, propios de Nicolás Salzillo, cierto que superior a su obra de Lorca y a lo que de su traza en San Eligio, Santo Domenico y la Annunziata, de Capua Nuova.

Poco duró la estancia de Bussy en Valencia, «parando —según Dempere— en casa del escultor Tomas Sanchiz (que hizo los retablos mayores de San Andrés y San Martín y San Andrés de Valencia y de las dos parroquias de Val de Uxó) y pidiéndole si le quería admitir accedió, cuando estaba trabajando la imagen de la Piedad, que en la Congregación de San Felipe de Neri de Valencia, ponen en la cama de Jueves Santo. Encargóle la devastase mientras el iba fuera dos o tres días; cortóle la cabeza que hizo Sanchiz, y formó la que hoy se ve...». Trabajaban en Valencia Julio Leonardo Capuz y Juan Muñoz.

No niego que temperamentalmente fuera Bussy inquieto y andariego, como era extremadamente sentimental, manifiesto en su obra escultórica y sus escritos. Me explico sus traslados de residencia. En Valencia trabajaban prestigiosos maestros. En Alicante asentó con taller, produciendo obras para Enguera, Elche y Mula, siendo único escultor, y ni antes ni después ha fijado residencia definitivamente ningún escultor; así, Juan de Lugano, que a final del siglo XVI tuvo taller y almacén de esculturas llegadas de Génova en Alicante, se trasladó a Murcia (aún no he publicado cuanto documentalmente he hallado de éste y de Bartolomé de Lugano); y en la segunda década del siglo XVIII trabajó en Alicante un Juan Bautista Vera, escultor mazuquero, del que se conserva la cabeza de la Soledad, en el convento de la Sangre, y el Cristo del Coro, en la iglesia de Santa María (20). Ignoramos dónde pasó desde Alicante antes de aparecer en Murcia en 1688, es probable que en Italia y podemos afirmar que en Madrid, pues desde su aparición en Murcia —y no antes— se titula escultor de Su Magestad: «*Don Nicolás de Busi, escultor de Su Magestad en doscientos cincuenta Reales de a ocho de a quince Reales en conformidad del dibujo que para dho efeto tiene hecho*» (escrito de la cofradía de la Sangre de Cristo, de Murcia, referente a la imagen que hizo del Cristo titular, que le fue encargada en el año 1689 y la entregó en 1694; data que se repite con dicho título de *escultor de cámara de Su Magestad*, al acordar la cofradía en 16 de septiembre de 1705 del testigo «*Don Nicolás de Busi quien se halla en Valencia*», justificantes de ser la corporación pasionaria propietaria de las imágenes. Tras letras requisitorias del Vicariato de Murcia al de Valencia solicitando amplíe D. Nicolás de Bussy anteriores declaraciones en el pleito con los frailes carmelitas calzados sobre la propiedad de las imágenes (entre ellos y la cofradía de la Sangre establecida en la iglesia del Carmen propiedad de dichos frailes), hallo tres informaciones fechadas en 9 de febrero de 1706 de honrados vecinos de Murcia que conocieron y trataron a D. Nicolás de Bussy; son éstos, Miguel de Aldaca, platero, Maurizio Pegelot, también platero, de 57 años, y Diego Ferrer Navarro, procurador. Tardando en llegar noticias de Valencia se requiere a cada uno, respondiendo ante el Vicario que tienen noticias de que «*Don Nicolás de Busi, hoy se halla en el convento de Vall de Cristo, en Segorbe*», «*es buen cristiano y temeroso de Dios y de conciencia*»; según Cean Bermudes tomó el hábito mercedario (como hermano de obediencia) en Segorbe, el 4 de enero de 1706. Estas noticias unidas a las de Ponz, Palomino y el P. Arqués, no dejan lugar a duda de que en efecto era escultor de Su Magestad desde el tiempo transcurrido entre sus períodos de Alicante y Murcia, que en el año 1705 estaba en Valencia, pasando a la cartuja de Segorbe, y otra vez a Valencia donde fue novicio de lego en el convento de la Merced. Después de la faena de los miguelotes, referida por el P. Arqués, quizá por su fama de tudesco y de protegido del hijo de la Calderona, ingresó en dicho convento mercedario donde murió en diciembre de 1706, constando así en un necrologio del monasterio del Puig (21).

Queda bien sentado el buen nombre de Bussy por donde fue pasando.

(20) V. en «*Archivo de Arte Valenciano*», número del año 1958, nuestro trabajo titulado «*Recientes hallazgos...*», «*Dos imágenes del escultor Juan Bautista Vera, de Alicante*», página 38 y sig. Agradezco al Dr. Martínez Morella los datos que me ha facilitado sobre los escultores Vera, padre e hijo, alicantinos.

(21) «*Memoria de los religiosos de esta provincia de Valencia de la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*», que empezó a escribir en 1652 el Ilmo. y Rvdmo. Sr. D. Fr. Juseph Sanchis, obispo de Ampurias en Cerdeña, después en Segorbe y arzobispo en Tarragona.

Ofrecemos una carta inédita del glorioso escultor D. Nicolás de Bussy, ofreciéndose a las autoridades de su querida Alicante, para contribuir a su defensa, bombardeada en el año 1691 por los barcos de Luis XIV:

«Mui Ilustres Señores:

De intolerable pena y sentimiento assido en mi afecto y como natural cariño la desgracia Impensada que an padezido Vrias. y he sentido notablemente no hallarme con salud de un accidente de sangre para ponerme en essa Ciudad y a los pies de Vrias. para con Mi persona y vida ofreserla, en puesto y ocasion de defença contra tan voraz enemigo, y pues dios se a servido librar a vrias. demas larga y Injusta porfia sea tambien servido prolongar la vida de Vrias. para redificar su daño y librar les a jamas de qual quier desgracia. = y sien adelante como fuere de provecho mi appassionado afecto, suplico a Vrias. no olvidar su enpleo en quanto le Jussassen aproposito, ofreciendo la vida con la abilidad a la obediencia de Vrias. que ruego conserua y aumenta su siuina Mag. a mayor lucimiento y prospera grandeza, desta ciudad de Murcia a 18 de Agosto año 1691. De los mas afectos y fiel criado de Vrias. q. s. m. b.

Nicolás de Bussy» (22)

Trabajaba en contacto de los artistas valencianos Senén Vila y Juan Conchillos, establecido el primero desde Valencia, en Onteniente, Alicante, Orihuela y Murcia. Cunchillos acudió a pintar a dichas ciudades sin establecerse en ninguna de ellas. Senén Vila contrajo matrimonio en Alicante, también Bussi como se ha indicado. Muriendo Bussi en diciembre de 1706 y Vila en abril de 1707. Laboraron juntos, en academia, sirviéndose unos mismos modelos, y aprovechándose Vila de las esculturas de Bussy para darles aire pictórico; formándose en dicho taller Lorenzo Vila, hijo de Senén, pintor que se ordenó sacerdote. Bussi con pocos años de diferencia siguió el itinerario de Vila. Bussy no asentó en Orihuela, donde desde el siglo XVI y más en el XVII y XVIII, siempre hubo varios buenos escultores. Cuando se estableció Bussi en Murcia tan sólo trabajaban en ella Mateo Sánchez, natural de Guadix, según nos ha sido dado averiguar recientemente, el oriolano Antonio Caro, trabajando para Murcia en su taller de Orihuela y pasando temporadas de trabajo en Murcia, y desde 1700 Nicolás Salzillo. Lorenzo Vila dio color a imágenes de Bussi, y en el inventario de los bienes de D. Nicolás de Villacis, D.^a Luisa Villacis declara que su padre pintó la imagen de San Fernando, para la catedral, que nos consta ser de Bussy (23).

Prueba de su excelente conducta es el ingreso en la orden de la Merced.

* * *

En los templos de Alicante, donde mucho se ha salvado de saqueos y sangrías, nada apreciamos de la traza de Bussy, y en Orihuela tan sólo la Diablesa. Documentados suyos son San Agatangelo, de Elche; San Francisco Javier, en San Esteban (trasladado a Sto. Domingo), de Murcia; San Fernando, de la catedral de Murcia; en la misma actitud de rostro amplio y destruida, sustituyéndola una masa amorfa). Inconfundibles las elegantísimas y fuertes manos que San Francisco de Borja, y San Ignacio, del templo de San Esteban de Murcia, y San Pedro, de la Negación, de la cofradía de la Sangre, de Murcia (las manos de San Francisco Javier, perdidas en 1936, han sido deficientemente rehechas; la cabeza de San Ignacio fue destruida, sustituyendola una masa amorfa). Inconfundibles las elegantísimas y fuertes manos que hace Bussy. Rostros y manos que sólo he visto, fuera de las imágenes de Murcia y de la portada de Elche, documentadas suyas, en San Lorenzo, San Vicente Mártir y San Juan Ne-

(22) Archivo Municipal de Alicante. Cartas recibidas en 1691. Armario 11, libro 8, folio 189r. Ológrafa toda ella. Debida a la atención del Cronista Oficial D. Manuel Martínez Morellá.

(23) Archivo Protocolos Murcia. Escribano, Sebastián Luna. Testamento 28 junio 1693. Inventario de los bienes de D. Nicolás Villacis, 16 abril 1694. Nota suelta del racionero Ginés Guerrero.

pomuceno de la portada barroca de la catedral de Valencia, difiriendo los ropajes; los de Bussi son amplios y pastosos; los de dichos santos son plegados como salidos del agua unos y con mucho brocado otros. Don Salvador Carreres Zacarés me escribió haber encontrado constancia de haber trabajado Bussy en dicha portada en el año 1705, independiente de esta noticia, D. Francisco Morote Chapa, catedrático en el Instituto de 2.^a Enseñanza de Murcia, autor, con D. Antonio Igual Ubeda, de «Diccionario Bibliográfico de Escultores Valencianos del siglo XVIII» y «Obras de Escultores Valencianos del siglo XVIII» publicadas por la Sociedad Castellonense de Cultura, en 1933 y 1945, me refiere haber hallado documento de la intervención de Bussy en la dicha fachada. Si tales obras fueran de Conrado Rodulfo, vuelvo a afirmar, dan fe de unidad formativa, pudiera ser de ambos. No podemos precisar con exactitud de mes cuándo se ausentaría Bussy de Murcia. Varias obras se le atribuyen entre Segorbe y Valencia, siendo cierto que modelarlas en barro no le llevaría más de diez días cada figura. El Cristo yacente, que Ponz le atribuye, venerado hasta 1936 en el seminario de Segorbe, procedente de la Cartuja de Val de Cristo; cuya fotografía no es contundente para formar juicio; en las adiciones al tomo IV, el mismo Ponz rectifica afirmando ser de Juan de Valenzuela, de 1556, y no de Bussy.

Puede contribuir a la apreciación de la manera de ser del escultor el estudio de sus imágenes. Hasta el reciente descubrimiento de ser de Nicolás de Bussy la portada de la iglesia de Santa María de Elche, no conocíamos suyas más que efigies masculinas, en las que exacerba y da esplendidez a los rasgos varoniles, llegando a veces a imprimirles características de acromegalismo. Sus cuatro Cristos, desaparecidos en el año 1936, eran humanos portentos, majestuosos, severos y sumamente expresivos, en la agonía el de Enguera, y en la muerte los de Mula, Lorca y los Diegos de Murcia (terminó en la ermita de San Antón). Así, San Fernando de la catedral, San Francisco de las monjas de Sta. Clara, San Pedro de la Negación y los santos de la Compañía. Los ángeles del Cristo de la Sangre no son bellos ni delicados, bien trazados, pero mofletudos e inexpresivos. Deseaba saber cómo haría Bussy las mujeres, que en la oración contenida en la efigie de San Francisco Javier (de los jesuitas de Murcia) consta que las hacía: «... mayor perfección en el asierto de vuestras imágenes... Virgen Santísima y de todos los Santos y Santas que pudiera asser». También hay documento de ser suyas las imágenes femeninas y ángeles del Calvario de los Diegos, y la Soledad de la Cofradía de la Sangre, de Murcia, que fue sustituida por la de Roque López (¿por qué algunos se han figurado ver en ella rasgos a lo Bussy, cuando es una de tantas del discípulo de Salzillo?), y no comprendo por qué no admitían como de Bussi la otra Soledad que había en el Carmen, cuando —a juzgar por una buena fotografía— está tocada de los mismos accidentes que el Cristo de la Sangre; bien ejecutada, pero con rasgos de hombre que explica por qué años después la trocarían por una salzillesca. La Asunción y las cariátides, en piedra, de la portada de Santa María, de Elche, son imágenes de grandiosidad la Virgen, y todas fuertes, tipo «germanía»; formulistas las cariátides; sin las delicadezas y suaves líneas femeninas encanto de las Purísimas de Dupar y Vírgenes y Santas de Salzillo, por sólo citar los que trabajaron en Murcia.

La portada de Santa María de Elche (24) da sensación de esbeltez y parece acercarse al observador, causándole asombro. Tres elevadas columnas, a cada lado de la puerta y horna-

(24) Datos relativos a Nicolás de Bussy, escultor, hallados en el archivo de la iglesia de Sta. María de Elche: 23 julio 1675, el cabildo debe pagar al escultor Juan Tahuenga 20 reales por sustentar cuatro días en su casa al escultor Bussi que fue llamado a inspeccionar la obra del retablo del altar mayor hecha por Antonio Caro, y a Bussi pagan 150 reales por el reconocimiento de dicha obra. En 8 mayo 1680, a Bussi pagan 800 reales por la imagen en piedra de San Agatangelo, para la portada norte de dicha iglesia. El 28 agosto y el 30 noviembre de 1680, mil y 424 reales a cuenta de escultura para la obra de dha iglesia. En 30 dbr. 1680, por un regalo de navidad a Bussi por la asistencia y dirección de las molduras y otras cosas de talla para dha obra, 40 reales. En 24 abril 1681, 435 reales a cuenta de imágenes que hace para la portada mayor y adornos de talla. En 18 de junio 1681, a cuenta de las imágenes y talla para la portada mayor, 8.000 reales. En 16 de julio 1681, 1.061 reales, por la escultura y talla que hace para dha obra, además de la que está declarada en otras libranzas, esto es, por la Virgen de trono de la puerta mayor 3.000 reales, por las cuatro ninfas 720 reales, por el tarcho del arco de la puerta mayor 1.000 reales, y por el ángel de la puerta de San Agatangelo, 200 reales que importan las dhas cantidades, 4.920 reales, a cuenta de las cuales tiene cobradas 3.859 reales, esto es en libranza de 28 octubre 1680 = = 1.000 reales en libranza del 30 noviembre de dicho año, 424 reales en libranza del 24

cina de la Asunción y Coronación de la Virgen, con fustes en espiral con guirnaldas, estriados en espiral y lisos, alterados en su tercio inferior, y dos cariátides a cada extremo; soportadas por altos pedestales prismáticos con molduras. Sobre la puerta fantasía de seca hojarasca retorcida y ángeles mofletudos. Lisa moldura y pedestal en el hueco del muro para la Coronación de la Virgen, y limitando este cuerpo de la portada, un movido cornisamento quebrado que se alza sobre la hornacina de la Virgen, más hojarasca en lo alto, y dos apóstoles muy bussianos, sobre sencillos pedestales encima del entablamento de las columnas medias de cada lado. Nuevo soporte en el cuerpo más alto de la portada y hornacina enmarcada en florida moldura, guardando a San José, característico de Bussy, acromegálico como era San Félix de Cantalicio de los capuchinos de Murcia, San Francisco Javier y el Ecce Homo del paso del Pretorio, también en Murcia; dos columnas en espiral y estriadas a cada lado y sobre ellas alto cornisamen y segmentos extremos de un frontón. Ascenden adornos florales y frutales, y encima del muro de la portada un frontón triangular rebajado. Asombra más esta obra, orientada en dirección a Murcia, cuando se contempla en los momentos de ponerse el sol. Siempre hermosa, pero más sublime encendida en oros.

Sobre el retrato físico de Bussy, escribe el padre Dempere, que era «mancebo gallardo en su juventud al extremo de haber representado hasta de dama y con grandes créditos en Valencia», recurrían para los papeles femeninos a niños y adolescentes, procurando apartar a la mujer de representar en comedias. En el convento de monjas justinianas de Madre de Dios, de Murcia, entre otros cuadros pintados por Senén Vila, hay en la iglesia uno muy amplio representando San Agustín dando la regla a San Lorenzo Justiniano y una monja canonesa justiniana, siendo tradición en la comunidad que lo pintó Senén Vila sirviéndole de modelo un escultor extranjero, que juzgó fuera Bussy. El modelo se repite, con rasgos de más edad, en la figura del obispo Zumarraga del tríptico de la Aparición de la Virgen de Guadalupe, pintado por Senén Vila, hoy en poder de Hernández Mora (25).

José Crisanto López Jiménez

abril 1681 = 435 reales en libranza del 18 junio de dho año 2.000 reales. Y como importan las cantidades que tiene cobradas de dhas libranzas 3.859 reales, se le deben los dhos 1.061 reales. En 19 de enero de 1682, 400 reales por los ángeles y dragones de los laterales de la portada mayor. En 8 febrero 1682, por un regalo que se hizo a Bussi por la asistencia a la obra y trabajo de hacer las plantillas y trazar cornisas y otras cosas, 150 reales. En 11 mayo 1682, por la escultura de las columnas salomónicas, 450 reales. En 9 abril 1682, por una tarja para la ventana del campanario, 70 reales. En 30 de octubre de 1682, por la escultura del arco y tarcho del nicho de la puerta mayor, 2.135 reales.

(Debido a la atención del cronista de Santa María Don Juan Gómez Brufal.)

(25) Véase en «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», de la Universidad Nacional Autónoma de Méjico, número 32, año 1963, página 58 y siguientes, nuestro trabajo titulado: «Pinturas mejicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe».

CUADROS DEL BARROCO ITALIANO EN EL MUSEO DE VALENCIA

Una de las afortunadas reformas que se vienen realizando en el Museo de Valencia por iniciativa de su director, ha rescatado de los almacenes un conjunto interesante de pinturas del barroco italiano que merece la pena examinar con alguna detención.

Huérfanas de atribución casi siempre (pues la pintura italiano del XVII ha sido un poco la cenicienta de los estudios histórico-artísticos hasta el recientísimo interés general aún no bien conocido ni compartido en España), apenas pueden aducirse como anterior bibliografía las referencias de Tormo, casi nunca concretas y a veces erróneas, aunque siempre excepcionales para el estado del conocimiento de estas cuestiones en la época en que él escribía.

Los inventarios antiguos de la Academia y los viejos catálogos, resuelven la cuestión con el cómodo recurso de la «escuela italiana» y nada puede tampoco precisarse sobre las procedencias, salvo que buena parte de ellas pertenecen a los fondos propios de la Academia de San Carlos, anteriores a la desamortización y a la subsiguiente creación del Museo.

Todo intento clasificador ha de centrarse, pues, en la sola evidencia estilística, que en obras no de primer orden deja siempre un amplísimo margen de imprecisión aproximativa.

Especialmente interesante, entre el conjunto de obras expuestas ahora en el Museo, es un lote de cuadros indudablemente genoveses. Tres de ellos de dimensiones notablemente semejantes (1,46 × 1,95 aprox.), de temas mitológicos y bíblicos, corresponden muy bien a la moda palaciega de emparejar temas dispares y procederán quizás de alguna casa aristocrática. El cuarto, un hermoso Calvario, tendrá otra procedencia, pero se emparenta muy estrechamente en estilo con los dos anteriores.

En el panorama del barroco italiano, los genoveses representan el máximo de contacto con los pintores flamencos. Rubens y Van Dyck pasan por Génova y dejan allí obra muy importante. El primero, los altares de la iglesia jesuita de San Ambrosio, uno en 1608 y otro en 1619. El segundo, hace una larga estancia en los años 1622 y 1623, convirtiéndose en el retratista del patriciado y haciendo una amplia escuela de imitadores y devotos y modificando con su refinada elegancia y su colorido rico y sensual el naturalismo un tanto pobre de los primeros genoveses.

Los cuadros del Museo de Valencia muestran con evidencia la huella vandickiana en la pintura ligur. El que parece de estilo más antiguo, fechable con posterioridad a 1630, es el «Festín de Baltasar». Podría pensarse en Domenico Fiasella (1589-1669) que junta en su estilo casi todos los elementos visibles aquí, desde recuerdos manieristas (la silueta de Daniel, la minucia de los accesorios metálicos) hasta el énfasis barroco, casi rubensiano, de las figuras de ancianos y el eco van-

dikiano de las mujeres. La figura del esclavo inclinado a la derecha repite, con variantes, el de un cuadro seguro de Fiasella, las «Bodas de Caná», expuesto en Génova en 1956 (1).

De atribución más segura son los otros dos cuadros genoveses, un «Rapto de las Sabinas» y una «Fragua de Vulcano», obras ambas de Valerio Castello, la figura más movida del centro del siglo, muerto en plena juventud (1624-1659). Discípulo de Fiasella, completa su educación estudiando a Correggio en Parma, y sobre todo en la devoción, fervientísima, a Van Dyck, afín a él en espíritu de refinada elegancia



Domenico Fiasella. «Festín de Baltasar»

y contenida sensualidad. La atribución del «Rapto de las Sabinas», ya la hizo Tormo (2) correctamente recordando sin duda la composición de idéntico asunto, más compleja, que se conserva en los Uffizzi, o la otra enorme, destruida en 1943 en el bombardeo del Palazzo Rosso genovés. En todas tres se repiten idénticos motivos y tipos y las tres se resuelven en una misma técnica ligera y jugosa con el color en finos filamentos. La Venus en la «Fragua de Vulcano», compañera en dimensiones y estilo, fue sin embargo aproximada por Tormo a artistas tan dispares como Nu-

(1) «Mostra d'Opere d'Arte restaurate», Génova, 1956, pág. 12.

(2) «Valencia. Los Museos», t. I, pág. 31. Sobre Valerio Castello hay varios artículos importantes: el de Delogu, en *Emporium*, 1962, pág. 351; el de M. Labó, también en *Emporium*, 1942, pág. 121; y el de Bianca Riccio en *Comentari*, 1957, pág. 39.

volone, un milanés con algo de Van Dyck también, y Vaccaro, el napolitano tan conocido. Ciertamente que el mal estado de conservación no permite una fácil lectura del cuadro, pero la fuerza flamenca de los herreros, la gracia corregiesca de los amorcillos y el modelo de Venus, que es idéntica a la Virgen con el Niño, de Castello, en el Palazzo Rosso de Génova, no me dejan dudar de la atribución al genovés, dentro de cuya carrera habrá que situar esta pareja de cuadros en fecha no muy avanzada, en torno a 1650.



Valerio Castello. «Rapto de las sabinas»

El Calvario, genovés también, que anduvo atribuido a Van Dyck y para el cual Tormo pensó en Philippe de Champaigne (3), de modo inaceptable hoy, también podría situarse en la órbita de Castello; la Magdalena es modelo muy próximo a sus mujeres más repetidas, pero el de San Juan parece recordar mejor a modelos de los hermanos Ferrari. Es cuadro también muy dañado de antiguo, pero muy representativo del mundo genovés a la mitad del siglo.

También la pintura napolitana se halla representada en el Museo. Aparte las obras originales o copias de Ribera, valenciano de nacimiento, pero padre de un buen sector de pintura napolitana, unas cuantas piezas de interés hay que agregar. La pri-

(3) «Valencia. Los Museos», I, pág. 41.

mera, el «Extasis de Santa Teresa» (4), de Vaccaro, firmado con el habitual monograma y obra bien característica del estilo de este pintor que representa muy bien la inflexión del arte naturalista napolitano al contacto con los modelos del academicismo boloñés a lo Reni-Domenichino, y del caravaggismo particular de Artemisa Gentileschi. Los bellos ángeles de esta composición, muy próxima a la Santa Rosalía del Museo del Prado, derivan de Reni evidentemente. Lástima que lo sucio del cuadro, oscurecido por viejos barnices oxidados, no permita apreciar las calidades de colorista que Vaccaro muestra en sus aciertos.



Valerio Castello. «Venus en la fragua de Vulcano»

Napolitanas también son dos obras enigmáticas largo tiempo expuestas sin que hubiesen sido nunca estudiadas debidamente. Dos bodegones de mariscos, muy en la órbita de Giuseppe Recco, mostraban una vieja cartela donde se leía *Lorh*, apellido que, como señalaba Tormo, sería de artista totalmente desconocido. La confusión se debe a una mala lectura de la firma, pues ambos bodegones se hallan firmados por Onofrio Loth, bodegonista conocido por el texto biográfico de De Dominicci (5), pe-

(4) Tormo la cita en la ob. cit. en la pág. 30, indicando que procede del convento de las Magdalenas. Sobre Vaccaro hay una monografía, mediocre, pero de cierta utilidad: Anna Maria Conmodo Izzo, «Andrea Vaccaro», Nápoles, 1951.

(5) Tormo, «Valencia. Los Museos», págs. 37 y 158. Dice ser tres los bodegones de *Lorh*. Sólo conozco dos. La biografía de Onofrio Loth está en De Dominicci: «Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani...», Nápoles, 1742-43. Tomo III, págs. 299-300.

ro sin obra identificada aún. Vienen pues estos bodegones del Museo de Valencia a dar la clave para resolver problemas de atribución en la esfera, tan imprecisa, de los bodegonistas napolitanos. Nacido en 1640 y muerto en 1717, Onofrio Loth, de familia alemana seguramente y estudioso también de las letras y las leyes, se educó con Ruoppolo y Recco especializándose en los bodegones de mariscos, adornados a veces con paisajes de otra mano. Estos dos que el Museo conserva valen como tes-



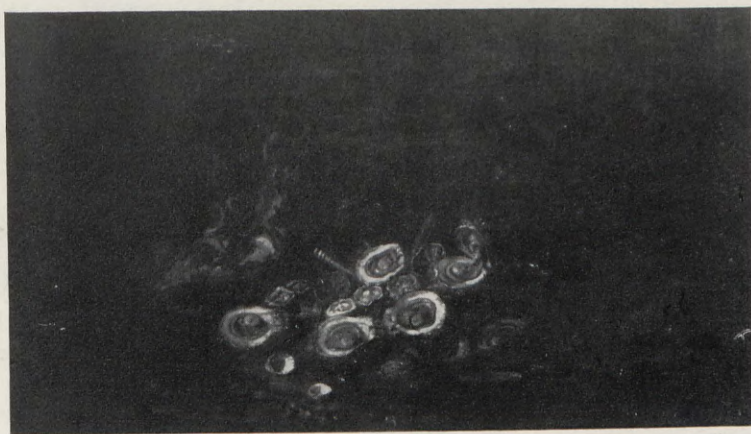
Andrea Vaccaro. «Éxtasis de Santa Teresa»

timonio de su maestría y de su notable riqueza colorística, de rojos densos y pardos matizados.

Napolitano puede ser también el Niño tendido sobre pajas, fragmento recortado de un cuadro mayor, seguramente una Adoración de los pastores, que entró en el Museo con el legado Martínez Blanch en 1835 atribuido a la «escuela de Correg-



Onofrio Loth. «Bodegón de mariscos»



Onofrio Loth. «Bodegón de mariscos»

gio» y que Tormo asignó (6), con interrogante, a Giovanni Battista Crespi, el Cerrano, que hoy conocemos muy bien, sin que sea posible aceptar la atribución. Parece, repito, cosa napolitana con fuerte influencia veneciana bassanesca. Lo suelto de su

(6) *Arch. Art. Val.*, 1920, pág. 49. Tormo, ob. cit., pág. 30.

técnica, la dominante pardo-dorada en el color y ciertas incorrecciones de dibujo, podrían hacer pensar en Luca Giordano, nombre que algunas veces se ha pronunciado ante él, y que sugiero con todas las reservas que hay que tener frente a toda atribución nueva a un artista tan mal estudiado aún en sus años españoles y que poseía además un tan mimético talento.



Luca Giordano. «Niño dormido»

Obra interesante también, pero de una órbita artística bien diferente, es la Santa Isabel de Hungría en el milagro de las flores, dada al Guercino por Tormo (7) también con interrogante. Es desde luego boloñesa, pero posterior a la muerte de Guercino, aunque algún tipo acuse todavía su recuerdo. La técnica, muy deshecha, acusa fecha muy tardía. Podría pensarse, entre los artistas boloñeses, en Lorenzo Passinelli o en Giovanni Antonio Burrini, cuyas obras en torno a 1670-90 presentan técnica y modelos semejantes. En cuanto a la Santa presentada, al ser el cuadro obra italiana, no cabe pensar en Santa Casilda, Santa exclusivamente española, desconocida en Italia.

Boloñesa también es la cabeza de Santo, ingresada en el legado Villalba Barceló como obra de Reni (8). La atribución, demasiado generosa, no se sostiene, pero apun-

(7) Ob. cit., pág. 31. Para los artistas boloñeses de fin de siglo con los que se enlaza, véase el catálogo de la Mostra «Maestri del Seicento emiliano», Bolonia, 1959.

(8) Garin, «Catálogo-Guía», 1955, pág. 243, ya advierte lo improbable de la atribución a Reni.

ta ciertamente a su seguro origen bolonés. Entre todos los artistas con los cuales puede referirse es con Giacomo Cavedone, con quien tiene relaciones más estrechas, hasta el punto de poderse aceptar provisionalmente una atribución a este maestro, que formado con los Carracci, vuelve muy pronto los ojos a Venecia y se adueña de una técnica suelta y de un jugoso colorido ticianesco, que se manifiesta con evidencia en su *Virgen con San Aló*, de la Pinacoteca de Bolonia. Esta cabeza de santo en oración, no está lejos de la cabeza de aquel Santo, obra de 1614.



Arte boloñés, de fines del siglo xvii. «Santa Isabel de Hungría»

De los artistas toscanos que en pleno barroco aún mantienen viva una cierta tradición de dibujo, fundiéndola con novedades de color y movimiento aprendidas en Venecia, también hay en el Museo un ejemplar de calidad no sobresaliente, pero suficiente para representar el estilo. Una «Judit» que Tormo creía veneciana (9) «de tiempos de Palma el Joven» se asigna evidentemente a este momento del «manierismo reformado» al decir de Longhi, cuyos representantes más notables son Ludovico Cardi, el Cígoli (1559-1613) y Gregorio Pagani (1558-1605). A ninguno de

(9) Ob. cit., pág. 53. Para los artistas toscanos de fin de siglo, véase el Catálogo de la «Mostra del Cigoli e suo ambiente», San Miniato, 1959.

ellos puede asignarse con seguridad este lienzo, donde coexisten una composición aún manierista, con la figura central «serpentinata», y un gusto bien toscano por el menudo pormenor de telas y joyas tratadas con un dibujismo seco y arcaizante, con un cierto avance tenebrista en la figura del segundo término tratada con luz de candela. El color, tímidamente busca enriquecerse con tonos venecianos, pero se advierte con claridad una aspereza sucia e inhábil que lo distancia de la laguna.



Rutilio Manetti. «Lot y sus hijas»

Una obra de mucho mayor interés es el «Lot y sus hijas», obra tenebrista caravaggiesca, de grandotas figuras de una cierta rudeza, que pensé algún tiempo pudiera ser del alemán Sandrart, formado en el caravaggismo romano. Una feliz casualidad me ha hecho conocer un grabado que reproduce la composición dando la indicación del autor: Rutilio Manetti, el tenebrista sienés que en Roma, entre 1615- y 1620, convive con la primera generación de caravagistas, en especial con los imitadores nórdicos del maestro, creando un estilo personal de cierta rudeza y provincialidad, con un gusto por los colores enteros. El grabado de B. Campitelli, contemporáneo del pintor, no deja lugar a dudas (10).

(10) El grabado de Campitelli lo cataloga Bartsch («Le peintre graveur», Viena, 1803-1821) en el tomo XX, 153, 1. Sobre Manetti, hay un libro, algo anticuado, de Cesare Brandi: «Rutilio Manetti», Florencia, 1932.

De obras propiamente venecianas tan sólo dos pueden señalarse. Una copia de taller, de calidad un tanto seca, de la «Adoración de los Pastores» de Francisco Basano, conocida por tantos ejemplares, y un hermoso David con la cabeza de Goliat, obra problemática en extremo. Tormo (11) la daba a Ballestra, veronés de comienzos del XVIII, y un detallado examen señala desde luego afinidades con el mundo veneciano pretiepolesco. Pero a la vez el tono rojizo de la preparación y algún mo-



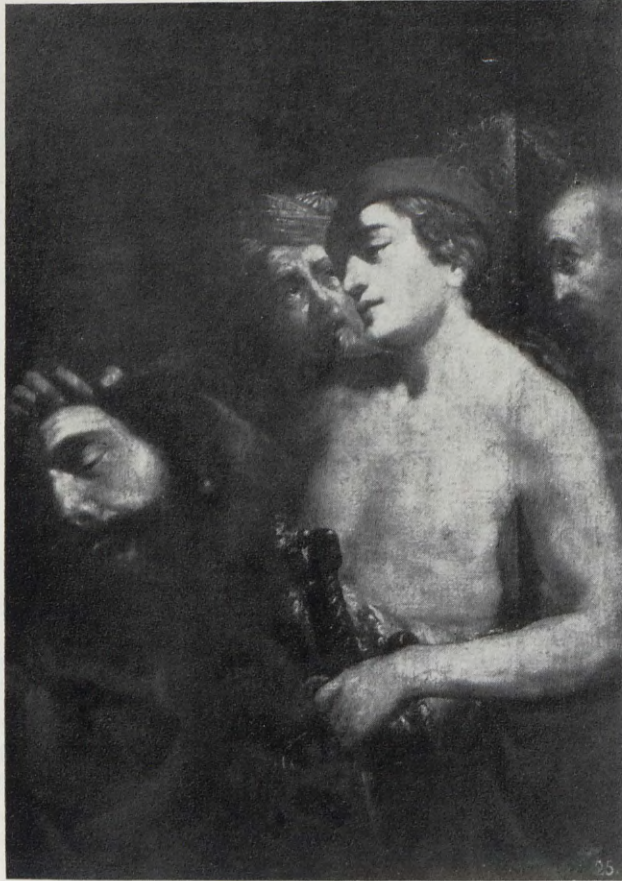
Bernardo Capitelli, Grabado de «Las hijas de Lot» de Manetti

delo de las figuras de los ancianos señalarían hacia la tradición genovesa de pleno XVII, mientras que la figura central, con su tocado de plumas, es, como advertía Tormo, eco tardío del de Reni en el Louvre, cuyo sensual abandono comparte. Todos estos elementos confluyen en una figura poco conocida que hubo de ser influyente en la Venecia de fines del XVII y comienzos del XVIII: Gregorio Lazzarini (1655-1730). Discípulo de un genovés, Francesco Rossa, mantuvo siempre recuerdos del mundo flamenquizante, superponiendo luego un interés por el tardío estilo emiliano de Cignani o Franceschini, remotamente renianos. Entre sus discípulos se cuentan el mismo Tiepolo y Gaspare Diziani.

(11) Ob. cit., pág. 31. Para la pintura veneciano de este momento, el Catálogo de la «Mostra del Seicento a Venezia», Venecia, 1959.

En conjunto, y con la exposición de todas estas obras, desconocidas totalmente, al público y a los investigadores, el Museo de Valencia se enriquece en una dirección inesperada. Una exploración atenta de los almacenes puede que aún depare sorpresas en este campo del barroco italiano tan desconocido y tan importante como estímulo para el resto del barroco europeo.

Alfonso E. Pérez Sánchez



Gregorio Lazzarini. «David»

JOAQUIN SOROLLA Y SU TIEMPO

No hay gran dificultad en situar la figura de Joaquín Sorolla en su tiempo estricto si nos atenemos a las fechas tope de 1863, año de su nacimiento, y 1923, año de su muerte. Ambas limitan un conjunto de días fecundos y agitados por entre las que va borbollando, con hervores geniales, la barroca biografía de nuestro artista.

Ciertamente no resulta ocioso en este instante recordar con unos trazos muy amplios la vida de Joaquín Sorolla, tan luminosa y hondamente estudiada por Bernardino de Pantorba.

Joaquín Sorolla y Bastida —sangre aragonesa y valenciana en sus venas—, huérfano muy niño y bajo la tutela de su tío, José Piqueres Guillén, trata de aprender un oficio, el de cerrajero como su tío, y trata igualmente de ser un escolar aplicado; no lo logra aún a pesar del respeto y afecto que sentía por Piqueres, a quien todo se lo debía. Su vocación estaba en la pintura y por ello se encuentra en su ambiente cuando asiste a las clases de las Escuelas de Artesanos y Bellas Artes de San Carlos, en donde aprende los secretos del dibujo y la pintura, aunque pase todavía inadvertido para mucha gente; mas no para un grupo de hombres perspicaces en el que se encontraba don Antonio García, un extraordinario fotógrafo de la época, con mucho de artista en sus venas, quien tuvo la certidumbre de que se encontraba en presencia de un extraordinario pintor a quien únicamente le faltaba apoyo moral y económico que le otorgó abriéndole, igualmente, con toda generosidad su hogar.

Al poco tiempo tiene lugar en la vida de Sorolla la experiencia de Madrid —envíos a la Exposición Nacional—, después de la cual, tras haber ganado la pensión de pintura otorgada por la Diputación de Valencia, marcha a Roma y París, en donde es fiel a su lema de trabajar con verdadera fiebre de iluminado.

Nuevamente en Madrid —estamos en 1890— donde con una firma ya cotizada va a continuar poniendo día a día los firmes cimientos de su obra. Desde esta fecha hasta 1905 transcurren los años que Pantorba califica de «ascendentes y decisivos». Numerosas exposiciones tanto en España como en el extranjero con premios importantes dan fe de su sin igual capacidad para el trabajo.

Sorolla ha formado también un hogar y su fama como pintor es cada vez mayor. Corren los años de los grandes triunfos en el extranjero hasta que en 1911 llega para nuestro pintor el remate a su corona de gloria: el encargo de la decoración mural al óleo para la neoyorquina Hispanic Society, con motivos de la Historia, el Arte y las costumbres del pueblo español. Eran setenta metros de largo por tres o tres y medio de alto de un canto apasionado a la infinita variedad de los hombres y las tierras de España. Y en todo ello puso Sorolla mucho amor, mucha pintura de la mejor raíz hispánica y toda la vida que le quedaba. El 29 de junio de 1919, como recoge Bernardino de Pantorba, Joaquín Sorolla telegrafía a su esposa, doña Clotilde García, hija de su generoso protector de los años mozos: «Hoy, día de San Pedro, he dado la última pincelada del cuadro y, por tanto, de la obra».

Ciertamente había terminado la magna obra de su vida, la que todo pintor desea realizar, pero en su actividad multiforme había pintado, durante los seis años de ejecución de los tiempos de la Hispanic Society, retratos, escenas de playa, paisajes, acuarelas, etc... y seguía después de aquello pintando incansablemente. Fue preciso que el alevoso ataque hemipléjico lo apartara, aquella mañana del 17 de junio de 1920, de sus óleos, pinceles y lienzos, para que se cerrara dramáticamente el ciclo artístico de un extraordinario artista.

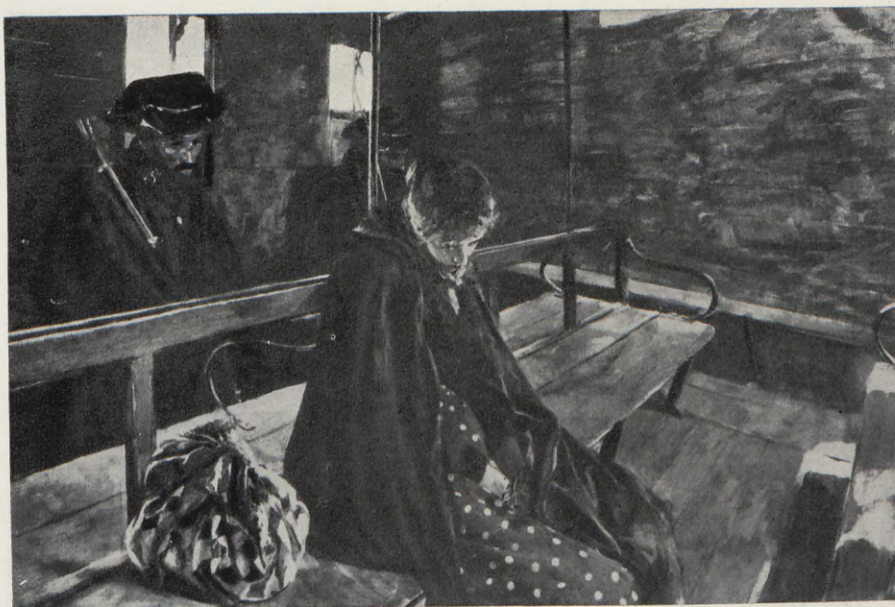


J. Sorolla: «El erit del Palleter»

Durante dicho ciclo son muchas las tendencias y matices en la pintura española que rodea a Sorolla. Al comenzar a vivir Joaquín Sorolla se encuentra con el imponente aparato de los cuadros de historia. Recuerda Lozoya cómo Tubino en 1871 daba preferencia a los cuadros de historia sobre todos los demás, situando en último lugar el paisaje, y a esa clasificación se atenían los jurados. Estaban pues condenadas al fracaso las «Marinas» que Sorolla enviara a la Exposición Nacional de 1881. Preciso es observar que en el horizonte artístico de entonces brillaban Gisbert, Casado del Alisal, Rosales, Vera, Palmaroli, Vallés y tantos otros que seguían las huellas de aquéllos o aparecían dotados de luz propia, pero todos afectos a la pintura de moda.

Lafuente Ferrari señala varias curvas de crecimiento y decaimiento del género «histórico» a compás de las correspondientes Exposiciones Nacionales, encontrando

el punto culminante de la primera etapa de la pintura de historia en los años 1864 y 1866. Después hay un nuevo auge en 1878 que dura hasta 1887, cayendo luego en vacíos formulismos, indicio patente de lo agotado del género. Puede así establecer dos generaciones de pintores de historia: la primera de los nacidos entre 1821 y 1836, y la segunda de los nacidos entre 1841 y 1864. Todos ellos forman un capítulo muy importante en la Historia del Arte hispánico, pero por lo que a Sorolla nos atañe, es a la segunda generación, de los Pradilla, Sala o Villegas, a los que sigue



J. Sorolla: «Otra Margarita»

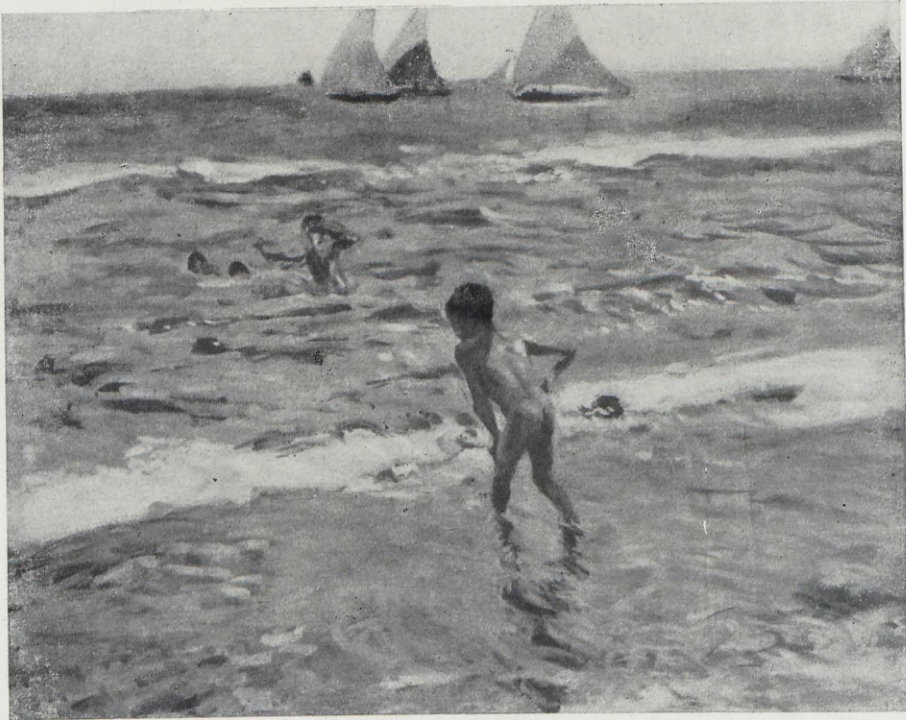
en su pintura histórica y luego arrincona en busca de su propio mundo de pintor. Sorolla comprendió que debía hacer sus lienzos históricos si quería llegar a ser algo en el arte español y por eso en 1884 volvió a presentarse a la Nacional con una obra histórica: «El Dos de Mayo», lienzo de grandes dimensiones que narra la defensa del parque de Monteleón frente a los franceses, en 1808, llevada a cabo por Daoiz, Velarde y Ruiz. Con él obtuvo la medalla de segunda clase y el cuadro fue adquirido por el Estado.

La escuela valenciana de pintura seguía también la senda de lo histórico y prueba de ello es que Sorolla fue pensionado por la Diputación Provincial, para estudiar en Roma, con otro trabajo, también relacionado con la guerra de la Independencia, titulado «El crit del Palleter», en la que la figura del pobre palleter Doménech se alza enérgica para proclamar su fidelidad a Fernando VII y declarar a la vez la guerra a Napoleón.

Pero no todo el panorama de la pintura española contemporánea de Sorolla quedaba limitado por la pintura de historia, pues por un lado un grupo de paisajistas

llevaban a sus lienzos retazos del paisaje español como los pintores de Barbizán hacían lo propio con el francés. Martí Alsina, Modesto Urgell, Joaquín Vayreda, Beruete, Regoyos y en Valencia Muñoz Degraín pueden incluirse en esta tendencia.

Alguna matización quizá conviniera hacer distinguiendo entre el paisaje tratado según la vieja tendencia realista de la pintura española y el realizado con técnica impresionista según las novísimas tendencias de la pintura europea de entonces. De todos los pintores citados anteriormente, los tres primeros podrían incluirse en el grupo de



J. Sorolla: «El baño»

los realistas, los tres últimos en el segundo, aunque cueste trabajo olvidarse de Elíseo Meifren, Francisco Gimeno y Joaquín Mir.

Este grupo de impresionistas forma un núcleo bastante homogéneo dentro de los artistas que Gaya Nuño califica como «precursores» de la pintura española actual. Aureliano de Beruete pone los cimientos de la pintura moderna buscando la conquista de lo sensible y es contemporáneo de los grandes pintores impresionistas franceses; en una generalización apresurada se ha hecho depender el impresionismo español del francés; sin embargo, es posible hablar de un viejo impresionismo español anterior al francés y con unas vivencias frescas y lozanas que le otorgan categoría singular. Decimos esto porque la generalización del concepto «impresionismo» puede llevar a confusión.

En primer lugar porque ya la sola palabra «impresionismo» es objeto de polémica, pues Lapparent lo deja limitado entre fechas muy cercanas —de 1870 a 1880— como afirma Venturi, mientras que Geffroy, Francastel o Hamann enfocan el problema desde opuestos y a veces encontrados puntos de vista. Es Weisbach quien percibe que el fenómeno impresionista no es genuinamente decimonónico, sino que puede descubrirse en épocas más antiguas y sus caracteres hallarlos en Tintoretto, Goya, Hokusai o Fragonard. Camón Aznar encuentra en las teorías de Bergson «el horizonte metafísico» de la pintura moderna y particularmente el impresionismo y las teorías bergsonianas son de una identidad estremecedora. Su interpretación —afirma— permite clasificar el fenómeno impresionista en dos etapas: la primera arranca de la pintura barroca española y llega con un ocaso aparente hasta el siglo XIX; la segunda es la etapa francesa y la tercera es propiamente post-impresionista. Que el impresionismo constituye una de las constantes del arte español, aunque quizá pueda hallarse su foco originario en la escuela veneciana, es la conclusión a que Camón Aznar llega después de estudiar la pintura española del Greco a Beruete.

La discontinuidad de la mancha pictórica en el Greco es la primera manifestación del impresionismo español. Después Velázquez utilizará esa técnica para «fijar la realidad de sus fases más veraces».

La pincelada impresionista desune los toques de color para que en los espacios vacíos la retina funda los colores dejando como protagonista y gran triunfadora a la luz; al otro lado del color y la luz, en el impresionismo francés sólo queda el vacío, pero en nuestro impresionismo, en el impresionismo de Velázquez y de Sorolla, por debajo de los toques de color y de luz hay un prieto volumen forjado a golpes de eficiente dibujo.

En el análisis de la pintura contemporánea de Joaquín Sorolla también hay que citar a los pintores de signo socializante.

Hacían «pintura social», o sea reflejaban en sus lienzos la vida del trabajador en todas sus facetas, Cutanda, Barbasán, Rosales, Viniegra, Martínez Cubells, Pinazo y Mongrell, entre otros. A fin de cuentas la pintura social representa una evolución temática a partir de la pintura de historia también decimonónica que en Francia se inicia con Courbet, Millet y Daumier hacia mediados del siglo XIX y en España hacia finales de la misma centuria.

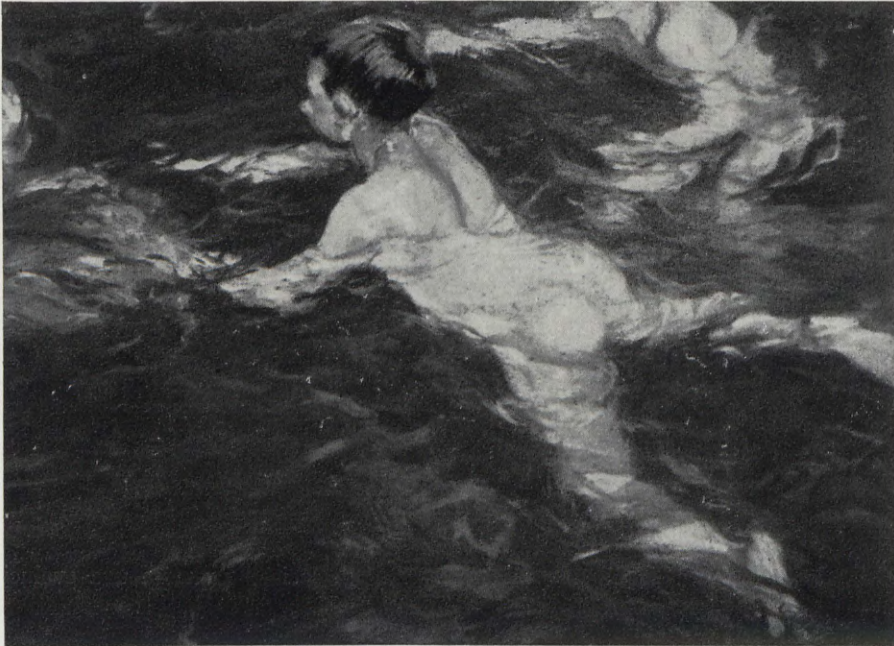
Como ya decíamos, aparecen en esta pintura todas las facetas del mundo del trabajo, ya sea trabajo de fábrica, de taller o del campo, y su reflejo en el lienzo es fruto generalmente de observación directa, aunque las representaciones pictóricas del campesino, no del hombre del campo en sí, sino de los graves problemas que le acuciaban, de su creciente malestar social, no aparezcan tratados, cediendo el paso ante la avalancha de lienzos que tratan de los problemas y del mundo del obrero industrial. Sorolla también pagó su tributo a la pintura del tema social y, ciertamente, no quedó atrás en el empeño.

Constituían legión los pintores de género —Fortuny, Ferrandis, Jiménez Aranda—, retratistas —Suárez Llanos— saturados de realismo —con gratos acentos en Domingo Marqués y Pinazo—, realismo que, a fin de cuentas, era el que dominaba en la pintura española de la época.

Difícil camino para Sorolla cuando tanto representaban los nombres de Agravat, Villegas, Emilio Sala y los ya mencionados Domingo y Pinazo. Como era lógico, Sorolla cultivó todos los géneros y cuando halló el centro exacto de su vocación no

lo abandonó, si bien su gigantismo pictórico no quedase ahído con ahondar en una sola dirección y le veremos incidir en viejos temas ya superados.

Quizá conviniera dar en este momento una visión general de la pintura europea de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, pero ello equivaldría, aún generalizando con demasía, a escribir un amplio tratado sobre el particular, excediendo sobremanera de la longitud normal de este trabajo; por ello y aun siendo tentadora la sugestión, nos vamos a ocupar ahora de analizar la producción pictórica de Sorolla.



J. Sorolla: «Nadadores»

Antes que nada es preciso afirmar que aquélla resulta de difícil síntesis por la cantidad —Bernardino de Pantorba ha catalogado más de dos mil entre lienzos, acuarelas y dibujos— y por la variedad, ya que prácticamente tocó todos los géneros.

El tono general de exuberancia es una constante sorollesca y tal sobreabundancia abruma y ciega en un comienzo, pero más tarde comienza a hacerse la luz conforme estructuramos la obra de nuestro pintor.

Los temas eternos de la pintura fueron dejados a la posteridad en series decisivas pero no en ritmos monocordes, sino que en el amplio teclado de la producción de Sorolla suena perpetuamente una jubilosa sinfonía. Sin embargo, algo de orden podemos establecer en la obra de éste. Para ello practicamos algunos sondeos en ella, abandonando el tradicional método biográfico, para extraer «muestras» que nos servirán para estructurar su pintura en grandes etapas armónicas dotadas de una cierta homogeneidad.

Ya es sabido como en 1877, contando pues catorce años de edad, Joaquín Sorolla era alumno de la valenciana Escuela de Artesanos, en cuyo centro recibía lecciones de dibujo del escultor Capuz. Dos años más tarde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, ya firmemente decidida su vocación de pintor.

Por lo tanto, entre los años 1877 y 1879 da comienzo en la trayectoria pictórica de Sorolla la etapa o fase que bautizamos con el nombre de *genesíaca*. Se prolonga, poco más o menos, hasta 1898, aunque los primeros síntomas de lo que va a ser su

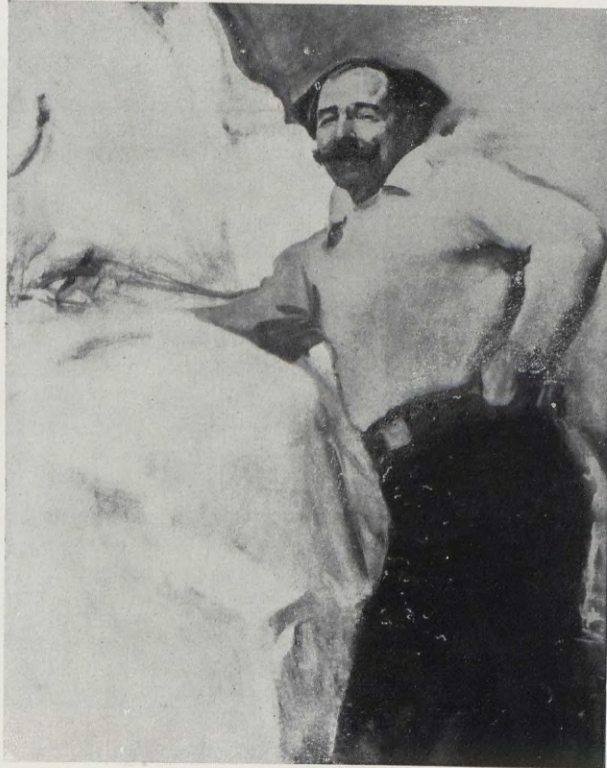


J. Sorolla: «La pesca del atún» (Huelva)

etapa posterior se encuentren en 1894. En ella todo son hervores de un mundo pictórico en formación: el mundo de la pintura sorollesca. Tomando como base una serie de temas que mantiene a veces a todo lo largo de su trayectoria artística, a saber: paisaje, con o sin figuras, copias, academias, retratos, cuadritos de género o costumbres populares, históricos, religiosos y sociales y operando sobre cuadros firmados y fechados —aproximadamente hemos escogido mil— encontramos cómo son los paisajísticos los preferidos, seguidos muy de cerca por las obras de tema histórico o religioso, los retratos y las academias. No pueden extrañarnos los resultados obtenidos de este análisis y el mismo Sorolla, ya adulto, reconocía como las dos más poderosas influencias recibidas en su adolescencia habían sido las de don Salustiano Asenjo y don Gonzalo Salvá, precisamente profesor de paisaje.

También es verdadera la importancia que va adquiriendo su pintura de retratos, que a lo largo de su vida y en un cómputo general viene a resultar el segundo gran tema de la pintura de Sorolla.

Esta fase genesiaca está marcada por el signo general de la desorientación pictórica del joven Sorolla, a pesar de esos acentos que comienzan a insinuarse en su pintura. Recordemos algunos títulos: la «Cabeza del anciano» de la Exposición Nacional de 1884, el histórico «Dos de Mayo», «un crucificado», «Boulevard de París», «Otra Margarita», etc. Entre estos cuadros ya se encuentran rasgos del verdadero Sorolla de las etapas siguientes, pero aún es época de tanteos.



J. Sorolla: «Retrato de Mariano Benlliure»

Después de sus ensayos pictóricos en Valencia, el artista marcha a Madrid. Está inmerso en su primera desorientación estética, ya que oscila de unos temas a otros, de unas influencias a otras, sin hallar su verdadero centro. Y sin embargo hay un hecho, no valorado suficientemente y decisivo, que ocurrió durante su estancia en Madrid; nos referimos a la labor como copista que Sorolla se impuso en el Museo del Prado.

Todos los biógrafos convienen en afirmar que copió preferentemente cuadros de Velázquez y Ribera. Bernardino de Pantorba afirma conocer sólo una copia de Ribera y varias de Velázquez. Pues bien, resulta aleccionador comprobar cómo son por lo menos trece cuadros velazqueños los que hay que mencionar en la obra de Sorolla. Y también resulta curioso observar cómo son preferentemente cabezas —de Espínola, del Conde Duque, de Esopo, etc...— las que llaman la atención del joven valenciano.

Aún hay más: llega a encarnar en personajes velazqueños a seres queridos («Quiquet Pons Sorolla en traje velazqueño», «Elenita vestida de menina») o amigos («Retrato de María Guerrero»). No resulta aventurado suponer que la técnica del pintor de Felipe IV no dejará su impacto sobre la sensibilidad de Sorolla; quiere ello decir que la pincelada impresionista de Velázquez ha pasado a Sorolla; hora es pues de hacer algunas puntualizaciones sobre el impresionismo de éste. Ya Lafuente Ferrari afirmaba que Sorolla es parte integrante de un grupo de pintores europeos de cuño impresionista, pero que no aceptan de dicha manifestación artística más que la clara paleta y la alegría de la luz. De este grupo forman parte Zorn, Liebermann y Corinth, pudiéndoseles aplicar —afirma— el calificativo de «realistas a plena luz», según expresión afortunada de Woermann. Sin embargo, creemos que en la pintura de Sorolla existe algo más que un realismo a plena luz porque éste modela —con las salvedades que su propia genialidad de pintor le dicta— de una forma similar a Velázquez; sobre las sólidas superficies, de grave profundidad, espejean las luces y brillan los colores con afortunadísimas irisaciones. Algo de esto ya lo habíamos observado en el Greco, por lo que Sorolla sería el tercer elemento de un gigantesco trío de pintores capaces de causar un fuerte impacto en la pintura mundial. No se ha roto pues la tradición, y la «modernidad» de Sorolla —afortunadamente para el Arte— tiene unas viejas raíces ibéricas. Su impresionismo es el impresionismo español hecho de realidades y vivencias tangibles no deshecho en espumas fugaces y cambiantes, capaces en cualquier momento de suscitar el equívoco. No, el impresionismo de Sorolla no equivoca, lo tenemos al alcance de la mano, tierno y jugoso en su envoltura externa, pero recio y viril en su substancia medular.

También en esta etapa de desorientación hay que anotar una primera temporada en Roma que le puso en contacto con el arte clásico. Después un viaje a París en donde las exposiciones de Lepage y Menzel, que visita, dejan cierta huella en su sensibilidad, como queda reflejado en una serie de nerviosos apuntes de un valor inestimable. Pero no es esa su senda y la abandona. La vuelta a Italia no supone pictóricamente más que la repetición de las fórmulas en uso, trabajos de pensionado, acuarelas y multitud de obras de las llamadas «para la venta». Y con el bagaje adquirido, ya en los museos, ya en exposiciones de actualidad, regresa a España, fijando su hogar definitivamente en Madrid.

En 1892, segunda y última revisión estética. Es la época en la que junto a cuadros de costumbres valencianas aparecen concesiones a la orientación impuesta por Jiménez Aranda o a la pintura de tema social.

En ese 1892 podemos vislumbrar el comienzo de una ~~nueva~~ fase en la pintura de Sorolla, pero no se afirma en ella verdaderamente hasta dos años después con el cuadro titulado «La vuelta de la pesca», en el que encontramos al Sorolla auténtico que pugnaba por desasirse de un círculo de tentaciones.

Esta segunda etapa la denominamos *fase barroca y de exaltación vital* y llega sensiblemente al año 1911, fecha en la que da comienzo la *fase épica y clásica* de nuestro pintor.

Si revisamos en la segunda fase el trabajo realizado —según hicimos anteriormente y con las limitaciones ya enunciadas— nos sorprenderá la absorbente dedicación de Sorolla a dos temas, paisaje y retrato, que terminan por anular a los demás de tal forma que de cerca de cuatrocientos cuadros analizados, sólo veintiséis corresponden a los restantes géneros, dato elocuente que indica cómo nuestro artista ha hallado al fin su senda verdadera. Es la fase en la que, dueño de una paleta de lumi-

nosas tintas, juega con ellas a la luz del sol y con una plenitud barroca va dejando el testimonio vivo de la exaltación vital que le produce la visión del encendido Mediterráneo valenciano y de la ardiente arena, en donde los cuerpos desnudos de los niños y las manchas blancas de las velas rasgan el azul del horizonte. Recordemos las sinfonías de color de «La barquita», «Después del baño», «Sacando la barca», «El baño del caballo», «Playa de Valencia» y tantos otros.

El triunfo internacional —Sorolla aparece como una revelación— también está asegurado; especialmente a partir de 1900 expone en las principales capitales europeas, hasta que en 1911 viaja a los Estados Unidos, en donde habría de alcanzar un éxito material y moral y aún más: la relación de Sorolla con Huntington y su repercusión en la obra de aquél al penetrar en una etapa épica y clásica con la decoración de la Hispanic Society de Nueva York.

Decíamos que la luminosidad del cielo, la tierra y el mar valencianos captados por Sorolla habían constituido su camino de superación de su pasado pictórico; pero en algo seguía fiel a aquel pasado y era en el tema del retrato. Más de cien autenticados en esta época son una muestra impresionante de la aristocracia española del pensamiento o de la sangre. Inolvidables efigies de Beruete, Juan Ramón Jiménez, Menéndez y Pelayo, Ortega, Blasco Ibáñez, la princesa de Batemberg, etc... Sin embargo, algo ha variado y es la técnica, que con los años y la experiencia se ha hecho pastosa y fluida a la vez que armónica, elegante y llena de distinción. Sigue, naturalmente, estando muy próximo a Velázquez, pero también hallamos ahora una nota goyesca sostenida no sólo en la factura, sino en esa complacencia en el retrato a los amigos, los íntimos o los familiares y ese imperceptible gesto de disgusto, tan de Goya, al retratar envarados personajes oficiales.

Y entramos en la tercera fase de la obra de Sorolla. Es ella un solemne canto épico y es entonces cuando su paleta alcanza resonancias clásicas. Comienza, ya lo hemos dicho, en 1911 y termina en 1920.

A los siempre fecundos senderos del paisaje y del retrato añade ahora los cuadros de costumbres, la visión serena de un riquísimo folklore hispánico, que constituirían la culminación serena de la obra de nuestro artista. Prácticamente los antiguos temas han sido olvidados o su expresión plástica resulta insignificante ante la grandeza de sus series pictóricas, principalmente la que da carácter a esta fase de su obra. En 1911 se comprometió Sorolla a realizar la ya mencionada decoración de la Hispanic Society con motivos del folklore español y portugués, si bien posteriormente lo redujo sólo al primero, y aún no completo, porque no incluyó algunas tierras hispánicas. De todos modos la empresa era de envergadura y capaz de hacer retroceder a más de un pintor; sabemos que no era energía precisamente lo que faltaba a Sorolla, pero en esta tarea consumió sus últimos esfuerzos. Porque Sorolla no quiso improvisar ni pintar las tierras de España desde la calma de su luminoso estudio madrileño, sino que recorrió las dehesas andaluzas, los bosques gallegos, los trigales castellanos, las ásperas serranías aragonesas o navarras y los palmerales ilicitanos, verticales esquemas de un fabuloso y distante oasis oriental.

Es decir, primero un nutrido conjunto de bocetos «auténticos» de cada región, tomados directamente del natural, para con ellos, ya sin titubeos, plasmar la obra definitiva. Ésta se va escalonando desde 1912 hasta 1919, fecha en que con el panel de «La pesca del atún» da por concluido el encargo de Huntington. En ella se remansa la maestría de Sorolla no sólo desde el punto de vista compositivo, sino del firme dibujo, el riquísimo colorido y la serenidad clásica de las figuras talladas en mármol.

Su pintura se ha hecho totalmente sabia y brota con una pasmosa fluidez, con tal difícil facilidad, que la empresa concluida recibe los más sinceros y calurosos elogios hasta de aquellos más reacios al mensaje luminoso de la pintura de Sorolla.

Carácter algo distinto tienen los retratos y paisajes realizados en esta época, pues se acentúan la suavidad, fluidez y transparencia del color como manifiestamente aparecen en «Después del baño» o en los espléndidos retratos del doctor Marañón o de Mariano Benlliure.

Prácticamente en 1920 termina la obra del pintor Sorolla, ya que los pocos años que aún vivió no cuentan, desgraciadamente, para la Historia del Arte.

Su obra —gigante— quedaba atrás y en el futuro una ancha fama acrecida día a día.

Salvador Aldana Fernández

DOS PINTORES LUMINISTAS: SALA Y SOROLLA

Emilio Sala Francés nace en la laboriosa ciudad de Alcoy en 20 de enero de 1850.

Joaquín Sorolla y Bastida viene a la vida en Valencia el 27 de febrero de 1863.

Cuando Sorolla acude a las aulas de San Carlos —1879— después de haberse iniciado en la valencianísima Escuela de Artesanos, ya el alcoyano ha empezado a cosechar lauros y éxitos. Ha aprendido, en Madrid, del gran coloso que es Velázquez y acaba de obtener una primera medalla nacional con un importante cuadro «de historia»: «Guillem de Vinatea».

Sorolla acude ese mismo año de 1879, cuando cuenta solamente dieciséis años (1), a la Exposición Regional Valenciana, que le vale una recompensa, y coincide con Sala en la Nacional de Bellas Artes de 1881, que se monta y celebra en los salones de la Fuente Castellana, de Madrid.

En este concurso-exhibición Emilio Sala Francés tiene una primera medalla por su genial composición «Novus Ortus», decoración para el palacio de Anglada, y Sorolla Bastida aporta tres «marinas» que apenas sí se toman en consideración.

Si Sala copió y «devoró» a Velázquez, de entre todos los maestros universales de la pintura que están en el Prado, Sorolla siente particular predilección también por el genio de «Las Meninas».

Los dos mediterráneos coincidirán, de nuevo, el año 1883 en Valencia, en la exposición que periódicamente organiza la Sociedad Económica. Sala gana el premio de honor —gran diploma y uso del escudo de armas de la entidad— por su «Valle de lágrimas» (2), obra muy discutida, blanco de todas las críticas del momento; y Sorolla obtiene medalla de oro por su «Monja en oración».

La mayor parte de los pintores de la segunda mitad de la pasada centuria empezaban su carrera artística realizando esos tan cacareados lienzos de «historia», obras con las que se abrían paso y empezaban a ganar las primeras medallas. Sala así lo hizo también. Recordemos sus «Prisión del Príncipe de Viana» (1871), «Guillem de Vinatea» (1878), «Expulsión de los judíos» (1889). Y del mismo modo empezó y obró el pintor del desnudo infantil en las playas valencianas.

En 1884 —año en que Sala parte para Roma— Sorolla es premiado en la Nacional de Bellas Artes por su enorme lienzo «El Dos de Mayo». A poco oposita para el pensionado de Roma, beca que otorga la Diputación Provincial de Valencia y, con

(1) Sala se presentó por primera vez a los diecisiete años a un certamen público, el organizado por la Sociedad Económica de Amigos del País en mayo de 1867, donde obtuvo una segunda medalla.

(2) Vid. nota crítica en *El Constitucional*, 3 agosto 1883.

su «Grito del Palleter» —otra pintura histórica, de motivo valenciano— obtiene el premio que le coloca en Italia.

Un año después, 1885, conviven en la ciudad de los césares: Emilio Sala, Pradilla, Madrazo, Moreno Carbonero y Joaquín Sorolla, a más de otros muchos que dejamos de citar.

Sorolla no es aún el lumínico pintor con que la historia le conoce, cuando ya Sala —trece años mayor de edad— ha calado en la luz y el color, formando, dentro de



«La expulsión de los judíos», por Emilio Sala



«Tipo de Extremadura», por Emilio Sala

su generación, una escuela aparte. Sobre esta cuestión dirá el famoso crítico Balsa de la Vega: «estudia la luz y el color de tantas cuantas maneras es dable estudiarlos, buscando siempre aquellos problemas de más intrincada resolución...»; «la originalidad es en Sala una obsesión; no una obsesión adquirida por el empeño de distinguirse, sino porque le seduce el contraste de los colores y los efectos de luz...».

Cuando el conocido crítico madrileño escribe esto, Sorolla aún no ha descubierto esta doble faceta a la que luego dará el nombre y honrará. No lo ha descubierto, pero quizás al eco de los éxitos que alcanza el alcoyano, Sorolla va aprehendiéndola y rumiándola en su interior.

En 1887, y para la Diputación de Valencia, Joaquín Sorolla pinta su «Padre Jofré protegiendo a un loco» —algo de historia, algo de melodrama— que significa

su último brochazo en tal género. Se encuentra ahora ante las puertas del sol y de la mediterránea.

Después de su matrimonio Sorolla es otro. En 1890, y coincidiendo nuevamente con Sala, expone en la de Bellas Artes que organiza y patrocina el Gobierno español, su «Boulevard de París». El pintor ha dado un viraje en redondo. Sorolla empieza a ser Sorolla (3). Sala por entonces, desde su estudio parisino, se recrea haciendo impresionismo.

Sala tiene ganada ya su fama de gran maestro. Los mejores y más entusiastas coleccionistas se discuten sus óleos, dibujos o acuarelas en las que «palpita el sol, se siente y se respira el aire y cada cosa tiene su color y su brillo». A partir de ahora para Joaquín Sorolla todo serán éxitos y aciertos.

Los dos pintores han usado los escalones primeros, los de la pintura afectada y teatral del cuadro histórico, o de la pintura un tanto melodramática, para llegar a una cima distinta. Una vez arriba han arrancado el vuelo. Método empleado: el mismo.

En 1902 París conoce las sorollistas «Playas de Valencia», y cuando ya ha dado al mundo del arte y la belleza sus «Niños a la orilla del mar», Sala escribe —compendio de todas sus experiencias de pintor luminoso y brillante— la «Gramática del color» que adoptarán como texto las cátedras de Madrid, Cádiz, Barcelona y Sevilla (4).

Muere Sala en abril de 1910 y le sobrevive el maestro valenciano hasta 1923. Justamente trece años, los mismos trece que Sala era mayor. Ambos morían —curiosa coincidencia— a la edad de sesenta años.

Adrián Espi Valdés



Emilio Sala: Autocartadura

(3) Más tarde aún aparecían atisbos de pintura «social» y de «género», con sus «Otra Margarita» (1892) y «¡Aún dicen que el pescado es caro!» (1895), respectivamente.

(4) Ambos pintores coincidirían nuevamente ilustrando la extraordinaria edición del «Quijote», editada en 1905 —año centenario de su primera publicación— en Madrid, por R. L. Cabrera.

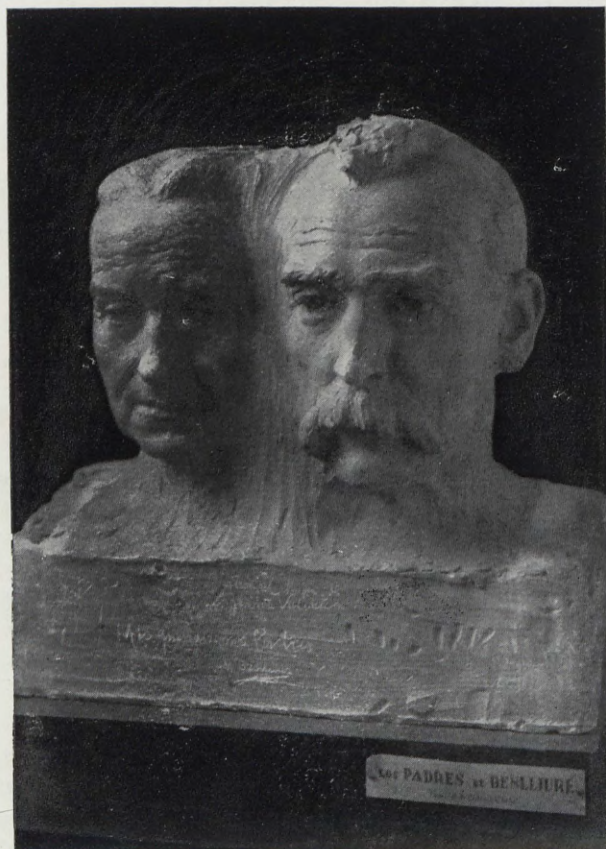
VIDA Y ARTE DE MARIANO BENLLIURE

EL «CLAN» BENLLIURE. — Evoquemos la infancia de Mariano Benlliure y Gil en aquella Valencia de mediados del siglo XIX y, para mayor concreción, en aquella populosa barriada del Carmen donde vivían los progenitores de Mariano, Juan Antonio y Ángela. Él había nacido en el Cabañal, y ella en Alacuás; pero ahora vivían en la calle Baja, en una humilde finca de «escaleta», cercana a la plaza del Árbol. Aún está en pie la casa —no sabemos por cuánto tiempo aún— así como algunas de sus cercanías, como el gran caserón donde parece ser que tenía su hogar y su taller el gran pintor valenciano del siglo XVI, Juan de Juanes. Aquellos viejos rincones de la Valencia antigua están saturados de tradición y de carácter. A dos pasos se encuentra el lugar en donde se imprimió el primer libro español; un poco más allá, a espaldas de la casa de los Benlliure, se levanta un torreón de la antigua muralla árabe —empotrado en edificaciones no tan vetustas aunque poco menos arruinadas— y el portal de Valldigna, el único que se conserva correspondiente a los antiguos circuitos amurallados de Valencia. Es un barrio pintoresco, de artesanos humildes, lindante por uno de sus lados con la plaza de San Jaime y la calle de las Caldererías, cuyo nombre hace innecesaria más explicación. Por una callecita, junto a un palacio con hermoso huerto de copudos árboles, el de los Vallier, se sale al mesón de Nules y a la plaza de Mosén Sorell; y atravesando la plaza del Árbol salimos a la del Carmen, así denominada por el edificio que fue convento de Carmelitas y que tituló a todo el barrio.

El hogar de los Benlliure bien modesto era, pues el oficio de decorador, al que se dedicaba don Juan Antonio, había de proporcionarles más estrecheces que holguras. Pero, entonces, en aquella Valencia de hace un siglo, había mucha gente que vivía feliz, sin lujos ni ambiciones, conformada con su cotidiana mediocridad; porque tal vez había aprendido a saborear, con el pan de todos los días, el suave regusto de los pequeños y humildes placeres de cada jornada. El hogar del matrimonio Benlliure alcanzó el grado de familia numerosa, como hoy diríamos, al ir naciendo, sucesivamente, sus hijos: Blas (1852), José (1855), María (1857), Juan Antonio (1859) y Mariano, el 8 de septiembre de 1862.

En aquella casa, y mientras los chicos fueron creciendo, ocurrió lo usual en estos casos: un lento arrastrar de días, entre penas y gozos, hasta que los chicos, al pasar de la vara, fueron haciendo menos agobiante el quehacer de la madre; y con el ejemplo de don Juan Antonio, siempre afanoso en su trabajo, todos comenzaron poco a poco a imitarle, por juego, en su labor de pintar y clavar cosas y conocer lo que era un carboncillo y una paleta. En las veladas —largas veladas de invierno, alrededor de la mesa con quinqué— parecía oirse, entre largos silencios, la dulce armonía de aquellos corazones unidos en el puro amor de la paz y la concordia. Había entonces, en Valencia, muchas familias así; la inmensa mayoría de las que ha-

bitaban los dos grandes barrios artesanos —del Carmen y del Pilar— separados por la bisectriz de las Escuelas Pías. La inmensa mayoría de aquellas familias de artesanos habrían de continuarse, en el más oscuro anonimato, a través de los años. Al-



M. Benlliure: Busto de sus padres. Museo de Valencia

gunas de ellas —los Capuz, los Pinazo, los Giner..., los Benlliure— llegarían a ser famosas en el mundo de las Bellas Artes. Pero sigamos el ritmo de nuestra historia.

El más pequeño de los Benlliure, Mariano —«Marianico», «Marianet»—, era el más consentido y también el más gracioso, con su gesto de pillo —jera tan «lletget»!—, su risita burlona, su boca grande, sus buenas narices, sus ojillos de pulga, y sus mohines y sus gestos con los que lo decía todo, porque hasta los siete años no comenzó a hablar. Pero cuanto tenía de inquieto tenía de habilidoso, imitando lo que veía hacer a su padre y a sus hermanos. A los cuatro años modeló un busto de Cucala para un vecino carlista. A las monjas del colegio les modelaba santos de cera, a cambio de caramelos. A los nueve años compuso un grupo de Frascuelo entrando a matar,

inspirado tal vez en alguna corrida que, por casualidad, presenció. Después comenzó a ir a las Escuelas Pías, donde fue condiscípulo de un niño que, con los años, llegaría a ser cardenal: Juan Benlloch.

Cuando los hermanos de Mariano alcanzaron la pubertad tenían decidida su vocación de pintores, y alguno de ellos el de pintor-decorador, como su padre. Y el benjamín, que también pintaba, quiso ser escultor, tal vez por llevar la contraria. Los padres, cada vez más entregados al porvenir de su prole, decidieron, a costa de no pocos sacrificios, trasladar la casa a Madrid, otra modesta habitación en la calle del Amor de Dios, no menos pintoresca que la que ahora dejaban.

«Marianico» era un muchacho tan bueno como trabajador, y tan trabajador como «espavilat». Se hacía amigos enseguida. Aprendió el oficio «en serio» en los sucesivos talleres de escultura —en madera, piedra y metales— donde ganaba el jornal que había de llevar a su casa. Entonces adquirió Mariano Benlliure una de sus cualidades más admirables: la agilidad manual. Porque los valencianos de todos los tiempos, por ser latinos, meridionales y mediterráneos, suelen ser ágiles de pensamiento —Juan Luis Vives—, de palabra —San Vicente Ferrer— y de pulso, como lo demuestran hasta la saciedad los artistas del pincel, de la gubia y del escoplo. Pero la viveza, la gracia y la espontaneidad con que las manos de Benlliure modelaban el barro han constituido uno de los más destacados fenómenos de la naturaleza. Los escultores, cuando hablan, parece que modelan el aire, con las palmas abiertas de sus manos y los pulgares buidos, como nerviosos cuernecillos; y así, con esa premiosidad rutilante, sabía «tocar» Benlliure la dócil masa del «fanc» y hacer brotar de ella flores y guirnaldas, relieves con figurillas de personas, animales y cosas apenas insinuadas, aunque exactas y cabales. Cuando a nuestro lector le sea posible contemplar de cerca una obra de Benlliure, esfuércese en observar el detalle de un pliegue del ropaje, de una mantilla, de un fleco, del enmarañado bosque de una barba o de una cabellera, y adivinará, sin esfuerzo alguno, la manera personalísima y sensacional con que las manos de su autor «volaron» sobre la materia e hicieron el milagro de convertirla en ilusión de cosas, como en sobrenatural don creador de materias bellas.

Había en Valencia, acabamos de decir, muchas familias de artesanos y aún de artistas; pero muy pocas de ellas, o casi ninguna, poseían la fuerza expansiva, la voluntad viajera, la prodigiosa fe del «clan» Benlliure. La familia artesana siempre ha sido, en Valencia, como una institución tradicional, transmitida de padre a hijos, una virtud inexcusable, como la fama de honradez y seriedad en todos los aspectos y todos los sentidos; a veces, como si hubiese sido un privilegio de la naturaleza, se celebraba que hubiese surgido en la familia de artesanos un gran artista, pero la continuidad no se interrumpía, ni las imágenes se perdían en aventuras peligrosas de futuras glorias que podían ser engañosas. Véase el ejemplo antañón de la dinastía de los Vergara, en el siglo XVIII, con muchísimas generaciones de maestros de obras, «pedrapiquers» o carpinteros y un sólo genio, el escultor Ignacio. O los Capuz, o los Esteve, con sus tres luminarias —un gran escultor, un magnífico pintor y un excelso grabador—, o los Molins, o los Muñoz, y muchos más, no tan favorecidos por la suerte; y todos los otros, antes y después, seguían, inmovibles, nutriendo esa base amplísima, solidísima, de la artesanía valenciana, cantera inagotable de obreros con atávica, lejanísima, sabiduría de cosas de oficios artísticos, en su máxima variedad. Así se explica la superabundancia de artesanía valenciana, en especial de carácter suntuario —la decoración, los muebles, los juguetes, las «fallas»— capaz de saturar, a más del nuestro, cualquier mercado exterior.

Pues algo y aún mucho de esta voluntad de proyección hacia el exterior, por pura intuición, por puro entusiasmo desinteresado, llevaba en sí el «clan» de los Benlliure, «rara avis» de la artesanía valenciana, dotado, por excepción, con afanes volanderos. Cuando el mayor de los hermanos, Pepe, tenía dieciséis años, unos protectores entusiastas, los no menos entusiastas amadeístas don José Soriano y don Manuel Pascual, se lo llevaron a Madrid para presentarlo al rey Amadeo, al cual el propio José Ben-



M. Benlliure: Monumento al Marqués de Carpio. Valencia

lliure tuvo la audacia de proponerle pintar su retrato, quedando la cosa en realizar los de sus hijos, a la razón de corta edad, el duque de Aosta y el conde de Turín. Algo semejante le ocurrió a su hermano Mariano en 1874, al realizar, apenas llegado a Madrid, una estatuilla ecuestre del nuevo rey Alfonso XII. El conde de Toreno, que tuvo ocasión de conocer la obra, hizo que Benlliure la llevase al Palacio Real, donde el propio monarca, luego de elogiarla calurosamente, le entregó por ella cien duros de plata que era, en aquellos tiempos, una respetable cantidad de dinero. Poco después, en 1877, visitando Mariano a su padre en Zamora, donde estaba decorando la casa de su protector, el señor Cantero, el pequeño y audaz escultor dióse a cono-

cer por algunos retratos y figurillas de cera, y una de las cofradías de Semana Santa le encargó el paso del Descendimiento, con ocho figuras, que el joven artista realizó con tanto acierto como audacia. Era, pues, muy natural que también Madrid les pareciese estrecho a los Benlliure; y todos los hermanos iniciaron las incursiones hacia Roma, que era entonces la incomparable Meca del arte, junto con la «ville Lumière».

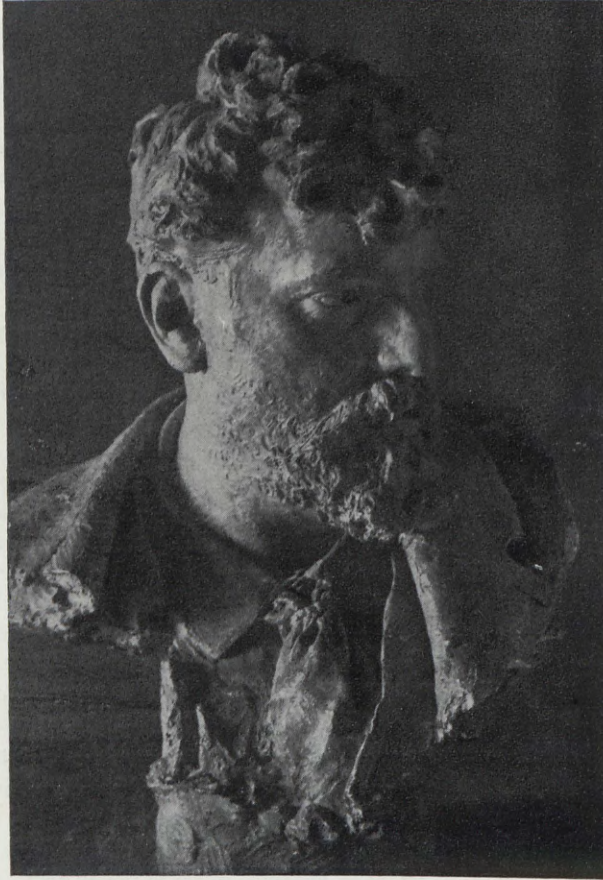
LOS GRANDES MAESTROS DE LA ÉPOCA. — En el año 1879, cuando sólo contaba diecisiete de edad, Mariano marchó a Roma, donde ya encontró a su hermano José, que en la ciudad eterna había de vivir mucho tiempo, casi ininterrumpidamente, al extremo de establecer allí su hogar. También estuvo Mariano en París, estudiando pintura con Francisco Domingo. Los demás hermanos iban y venían como inquietos gorriones de mal asiento; y entre aquellas idas y venidas iban contrastando valores estéticos y definiendo, en fin, su propio estilo y su propia técnica.

Por lo que se refiere a la escultura, toda Europa vivía entonces en el recuerdo, nimbado por la perspectiva histórica, de aquella excelsa tríada que, en distintas épocas y estilos, desde el barroquismo al neoclasicismo —puntos extremos de un mismo eje—, habían acaparado la atención del mundo: el barroco Bernini, el neoclásico Cánova y el asombroso Thorwaldsen, dominador de una técnica perfecta y de una plena, total y absoluta frialdad de expresión; difícilmente era posible fundir en un mármol o en un bronce, como hacía Thorwaldsen, un figura humana tan ajustada al canon arquetípico y tan desvinculada de la menor expresión subjetiva, tal y como, posiblemente, imaginaban los propios helenos la realidad física y espiritual de sus dioses en el Olimpo. No obstante, mediado ya el siglo XIX, una reacción contraria a esta frialdad de raíz neoclásica había conducido, a través de Francisco Rude, a un estilo inédito que propugnaba, al mismo tiempo, el endurecimiento de la forma y el deshielo de la expresión. De esta manera se produce, con reacciones de sensacional asombro, la aparición en el mundo del arte del francés Augusto Rodín, el Fidias de nuestra época, seguido muy de cerca, con un sentido más poético, más filosófico y menos crudo, aunque no más caudaloso ni más sublime, por el belga Constantino Meunier.

En todo el último tercio del siglo XIX, que es cuando Mariano Benlliure se asoma a la vida del arte, no es posible apartar de la imaginación de cada escultor la rutilante estrella de Augusto Rodín, así como tampoco la huella inconfundible de su fuerza arrolladora. Todos los escultores europeos, sin excepción, seguían más o menos fielmente, como simples imitadores o como tímidos innovadores, los caminos trazados por Augusto Rodín. Ni siquiera Italia, país de artistas, viose ajena a esta influencia; y los más destacados escultores de la generación, tanto viejos como jóvenes —Julio Monteverde, Ercole Rosa, Vincenzo Gémito, Leonardo Bistolfi— siguieron la tendencia rodiniana, aunque siempre con peculiar nota distintiva. De todos ellos, tanto como del estudio de «los antiguos», clásicos y renacentistas, fue aprovisionando Mariano Benlliure su capacidad creadora e iluminando los caminos de la propia obra, que culmina, por aquellos primeros tiempos, en la escultura de «El monaguillo». Es una obra muy adecuada al gusto del tiempo, en que la escultura, como la pintura, necesitaban desarrollar un tema anecdótico más o menos importante, como este del monaguillo que, jugando con el incensario, acaba por quemarse los dedos; y ese instante en que el cuerpo se halla encogido, las manos crispadas y la cara distendida en involuntaria mueca de dolor, mientras el incensario, abandonado, está a punto de caer al suelo, es el que recoge el escultor, en esa doble vertiente del arte de aquel tiempo, a

la vez realista y expresivo, que se manifestaba en la escultura de manera idéntica a la pintura, género también cultivado por Mariano Benlliure en aquellos años, aún indecisos, de su existencia.

Era el tiempo en que los artistas de todo el mundo se concentraban en Roma, como en una gran Babel del arte; y allí supo crearse una personalidad muy destacada el «clan» Benlliure. En el caso concreto de Mariano, a más de todos los escul-



M. Benlliure: Busto de Francisco Domingo. Museo de Valencia

tores italianos de la época, ya mencionados, habría que citar, entre sus compañeros y amigos, a veces fraternales, a muchos pintores españoles, como Fortuny, Pradilla, Palmaroli, José Moreno Carbonero, José Villegas y Juan Luna Novicio, el filipino, todos los cuales ampliaban en Roma sus estudios artísticos. Igualmente habría que mencionar, entre las amistades de Mariano, a muchas personalidades de diversas artes, como la música, con el famoso compositor Giuseppe Verdi y el gran tenor navarro Julián Gayarre.

El carácter desenvuelto de Mariano Benlliure, así como el vivo contraste entre su afable y sencillo trato y sus relevantes méritos artísticos —la dichosa «difícil facili-

dad», reservada a los grandes de la creación estética—, acompañaban ya a Mariano Benlliure, dentro y fuera de España, y le prodigaban las amistades más heterogéneas y más valiosas; muchas de ellas habían de durar luengos años, como la de su protector, el marqués de Campo.

UN MATRIMONIO DESIGUAL. — Cuando había cumplido Benlliure los cuatro lustros de edad, pareció haber llegado a la cumbre de su carrera profesional. Asombra un poco, en la biografía de los elegidos, la rápida ascensión a lugares tan preeminentes cuando algunos de sus contemporáneos, con méritos comparables, necesitaron muchos años de trabajosa vida para alcanzar un renombre, si no idéntico, tal vez comparable. Recuérdese, por ejemplo, el caso del pintor Ignacio Pinazo Camarlench, prácticamente desconocido hasta su ancianidad, y que sólo muchos años después de su muerte ha sido proclamado, «urbi et orbe», como un pintor de primera fila. No cabe dudar que la causa fundamental de ello se encuentra en la aireación de los propios e individuales valores, en la búsqueda y cultivo de buenas y valiosas amistades, en la inquieta y aparente frivolidad y ligereza de carácter, cosas necesarias, por lo visto, para que el nombre y la personalidad de una persona lleguen a los oídos de todos. Bastará comparar la vida y la obra de Pinazo, ya que hemos recordado, al azar, su venerable memoria, con las de su casi homónimo Picasso, por ejemplo, para establecer toda clase de contrastes que el prudente lector de nuestro tiempo sabrá hacer con muy sabrosos efectos; aunque al no menos prudente lector del día de mañana, desenfocado de la época actual, no le parezca procedente comparar dos figuras de tan incomparable valoración estética.

El caso de Mariano Benlliure —el caso de su vida, no de su obra— tal vez se halle en un término medio entre los dos artistas que acabamos de citar, porque no poseía la desenfrenada audacia del uno ni tampoco la hipersensible timidez del otro. Era, si cabe la palabra, un hombre perfectamente normal en sus reacciones, un hombre extrovertido, como diríamos hoy, sin complejos, que tenía una clara inteligencia, una viva inspiración y una enorme capacidad para cuanto significase la proyección y la elaboración de su obra; que sabía, por puro instinto, que el hecho de tener amigos —los más y los mejores— era una necesidad, más que complementaria, vital para ese trabajo suyo; y que jamás conoció la pereza, espiritual o física, lo cual fue un complemento de no escasa envergadura para el conjunto de su obra y de su vida.

Cuando acababa de cumplir los veinte años, íbamos diciendo, contrajo matrimonio. Fue una fecha crucial en la vida de nuestro escultor como en la de cualquier otra persona, aunque tal vez más en él, por las circunstancias que luego referiremos. Precisamente por aquellos tiempos había concluido de modelar —en París, 1885— el maravilloso busto de Francisco Domingo Marqués y la espléndida figura —la bien plantada— del pintor setabense José Ribera «el Españolito», con la cual había de alcanzar primera medalla en la Exposición Nacional de 1887.

En alguna parte hemos visto descrito el primer encuentro de nuestro personaje con la que luego sería su esposa, Leopoldina Tuero O'Donnell. Parece ser que Mariano Benlliure, ya introducido en el ambiente de la llamada «buena sociedad», se encontraba una noche de fiesta social en el palacio de don Manuel Silvela cuando vio aparecer a Leopoldina como una «musa inspiradora». La prima de Leopoldina, Mercedes, les presentó aquella misma noche. «Leopoldina, te presento a nuestro famoso escultor Benlliure. Esta es mi prima, Mariano.» Creían muchos que Mercedes y Mariano iban a casarse. No fue así. En cambio, Leopoldina —que alguna vez

le había dicho a su prima, refiriéndose a Mariano: «¡Si es tan simpático como feo, debe de ser simpatiquísimo!»— acabó casándose con él.

Como es lógico suponer, hubo cierta oposición, en la familia de Leopoldina, a que se celebrase aquella boda. La madre de Leopoldina, Pepa O'Donnell, era hija de Carlos y sobrina de Leopoldo, el más conocido y famoso de los hermanos, el general que había sido presidente del consejo de ministros con Isabel II y poesía, entre



M. Benlliure: Relieve para la calle «del Pintor Sorolla», Valencia

otros títulos, el de conde de Lucena y duque de Tetuán. Sin embargo, la boda se realizó —el 18 de febrero de 1886— con el beneplácito de todos, pues Mariano Benlliure, con su cordial manera de ser, supo atraerse el afecto de sus cuñados —Juan y Carlos— y aún de su madre política.

En los primeros años del matrimonio, todo fue bien. Los padres de Benlliure se habían vuelto a vivir a Valencia, y allí los visitaban, con frecuencia, Mariano y Leopoldina. En otras ocasiones, doña Pepa residía largas temporadas con el nuevo matrimonio en su casa de la Vía Margutta de Roma, donde había nacido, en 1887, una nueva Leopoldina —la «Niní» familiar— y donde los visitaba, siempre que cantaba

en la Ciudad Eterna, el genial Gayarre. Muchas veces, el buen navarro se entusiasmaba saboreando la «paella a la valenciana» que doña Pepa sabía cocinar admirablemente; y en ocasiones, la pequeña «Niní» —privilegio insólito—, se dormía en los brazos del tenor, al arrullo de su voz prodigiosa. Cuando se recibió en aquella casa, un día del año 1890, la noticia de que Julián había muerto en Madrid, víctima de imprevista y rápida dolencia, toda la familia Benlliure quedó consternada, y más que nadie el gran escultor. Aún parecía resonar en los oídos de todos aquel estruendoso y familiar «¡Marianico!» lanzado por el genial roncalés cada vez que llegaba de la calle y hacía asomarse a los vecinos con la potente diana de su voz. Ahora el escultor se encerró en su estudio y a los pocos días quedaba concluido el inspirado boceto de un sepulcro —el contraste entre el cuerpo, que allá queda, pegado a la tierra, y la voz, impalpable, alada, etérea, que tiende a elevarse al cielo, como robada por los ángeles— que algún tiempo después acabaría por guardar los restos de Gayarre en el cementerio del Roncal.

Poco a poco, la felicidad del matrimonio Benlliure —que ya había visto nacer, en 1889, su segundo hijo, Mariano— comenzó a declinar.

Vino, al fin, la separación legal, y la tutela de los dos hijos, Niní y Mariano, que fueron entregados a la madre y al padre, respectivamente. Es éste el capítulo más doloroso y más ingrato de la existencia del artista y también el menos agradable para el biógrafo; el cual, sin embargo, necesitaba mencionarlo.

EL MONUMENTO AL MARQUÉS DE CAMPO. — Sería un propósito inadecuado el de ir siguiendo aquí, paso a paso, la vida de Benlliure, así como la evolución de su arte. De aquélla, bastará señalar los momentos que revelan una variación esencial en su existencia cotidiana; de éste, las modificaciones, poco frecuentes, de su estilo. La vida, que para muchos artistas —incluso para artistas geniales— ofrece tan arduas dificultades de toda índole, para Benlliure parecía hecha de sucesivos e ininterrumpidos éxitos, de fáciles victorias. En realidad, no es que estas victorias fuesen fáciles, porque tampoco los problemas previamente planteados eran de resolución sencilla; pero a él se le hacían fáciles por su propio carácter —esa «manera de ser» de cada uno—, que estaba integrado por la decisión —osadía, a veces—, la despreocupación —desenfado, como norma—, confianza total, absoluta, en sus propias fuerzas, pleno dominio de su técnica artística y, en último término, o en primer lugar, según se considere, una capacidad ilimitada de trabajo, que implica frescura de inspiración, agilidad y aún humor de ingenio ante las dificultades, y perseverancia inagotable, constantemente superada y nunca marchitada, ante el esfuerzo.

Con estas condiciones naturales, jamás forzadas, renovadas siempre con alegría, con amor y hasta con humor, las resistencias de la masa inerte —el barro, el mármol, el bronce— habían de acabar por entregársele irremisiblemente; y aún las voluntades humanas de amigos, de enemigos y de indiferentes, habían de rendírsele, como las fieras amansadas ante las dulces armonías del inefable Orfeo. Nuestro buen Mariano Benlliure «era» así; no se había hecho «así», había nacido así. Aquella «manera de ser» era, sin duda, una herencia familiar, o aún más, un legado racial, étnico.

En Valencia —aunque no tanto como en Madrid— es donde en mayor número se conservan monumentos labrados por Benlliure, y no sólo bustos o figuras completas, sino grandes composiciones; y de todos estos monumentos, ninguno tan importante como el dedicado a su protector y gran alcalde de Valencia, el marqués de Campo. Es uno de los monumentos primerizos, si no el primero, ideado y realizado

por Benlliure. Su composición es muy simple; un alto pedestal rematado por la figura de don José Campo —holgada levita con cuello de astrakán, patillas luengas, calva cabeza descubierta— acogiendo a una tierna niña; y al pie, en cuatro figuras simbólicas, la Caridad, la Marina, el Gas y el Ferrocarril, alusivas a las cuatro empresas fundamentales, importantísimas para el progreso y el nombre de Valencia, en que empleó su esfuerzo y su dinero el inolvidable banquero valenciano.

Es una obra, este monumento al marqués de Campo, que ha sido muy discutida, como si hubiese un criterio formal o un módulo inquebrantable en la técnica de la monumentalidad. Ni siquiera estamos seguros de que los dos emplazamientos que ha tenido el monumento —la plaza de San Francisco, en el centro de la ciudad, primero, y luego la Gran Vía del Marqués del Turia— sean los más adecuados para la armonía del conjunto. Sin embargo, el acierto indudable de esta obra, dejando al margen de la crítica su aspecto monumental, es la ejecución —perfecta— de las figuras humanas de la base, particularmente los tres desnudos —uno femenino y dos masculinos— de la Marina, el Gas y el Ferrocarril. En estas obras, modeladas en Roma durante los primeros años de su matrimonio, se encuentra ya perfectamente definido el arte de Benlliure de su primera época y aún, si se quiere, encarnadas las mejores cualidades estéticas del artista en el conjunto de su vida y de su obra. El arte puro, el arte verdadero, está en el estudio del desnudo; en él no hay ni puede haber «trampa ni cartón», sino «verdad», eso que todos entendemos por «verdad» siempre que no entremos en sutilezas de carácter metafísico. Las proporciones —la «divina» proporción humana, hecha a imagen y semejanza nuestra, no ya de lo que nuestros sentidos nos dan a conocer, sino de lo que nuestra alma alcanza a entender— están exactamente, matemática y perfectamente logradas; lo cual ya es difícil y bien difícil, si atendemos a la sincera respuesta de los grandes maestros y hasta de los más humildes principiantes en el estudio de la plástica. Para abreviar diremos que una de estas figuras, la de la Marina, fue presentada por Benlliure en la Exposición Internacional de Munich, donde obtuvo la más alta recompensa de todas las concedidas en aquel certamen. Y en la Exposición Nacional de Madrid, de 1890, la misma figura obtuvo la primera medalla. Con tal ocasión, escribió Federico Balart acerca de las cuatro figuras del monumento, que entonces figuraron en la Exposición: «Estas estatuas son las mejores del Concurso y las más hermosas que hasta hoy ha modelado Benlliure».

RETRATOS Y COMPOSICIONES. — Una expresión vulgar, muy utilizada cuando se quiere aludir a la representación plástica de la figura humana, hace referencia a la semejanza o similitud entre la «verdad» y la «representación». Parece «de verdad» o «está hablando», dice la gente de una persona pintada en un cuadro de carácter muy realista. Claro es que el hecho de parecer «de verdad» o de «estar hablando» tiene escasa relación con el arte propiamente dicho; puede no haber nada del «trompe-l'oeil» de que hablan los franceses y haber «arte»; y viceversa.

El historiador-crítico no puede ni debe rechazar ninguna de ambas posiciones extremas y antagónicas, como tampoco plantearlas ahora, en esta rápida visión de conjunto del arte de Benlliure. Pero tampoco debemos ocultar hasta qué extremo la «deflación» del realismo obedece, en gran parte, no sólo al cansancio de las formas realistas, sino al olvido o a la incapacidad de crearlas. Aquella fábula clásica del menosprecio de unos frutos «porque estaban verdes», puede aplicarse muchísimas veces en cuanto hace referencia a la creación artística; porque «eso», tan desacredi-

tado en los tiempos que corremos, de concebir —imaginar— una figura humana, saberla colocar con naturalidad, sin violencias, con elegante realismo —«al sa i al pla», decimos los valencianos—, no tiene nada de vulgar; porque si es «sano» no puede ser malo, y si es «llano» («llaneza, amigo») no puede ser afectado, ni por lo tanto, nocivo; y luego hay que reproducir el modelo, hay que «recrearlo», recreándose en ese quehacer que tiene de humano lo mucho que tiene de artesanía —de aquel



M. Benlliure: Busto de Goya. Museo de Valencia.

barrio «carmelitano» de Valencia, de los sabedores de todo oficio— y de divino lo que contiene de gracia, de arte oculto —por intuición— y de pura mistagogia no enseñada.

Quien ponga en duda cuanto venimos afirmando, que desvanezca sus temores al contemplar la estatua sedente del poeta Antonio Trueba —para el que sirvió de modelo el padre del artista— que ahora está en un jardín público de Bilbao. (He aquí el «ninot de falla» transfigurado, embellecido por todos los refinamientos y adornado con todas las perfecciones.) Podemos observarlo de cerca o de lejos, buscar el ángulo

insospechado que pretenda traicionar la euritmia, atisbar cualquier error, por insignificante que sea. Es inútil; no encontraremos la menor fisura para hundir el escalpelo de la crítica.

Por aquel fin de siglo, los parques de toda Europa se llenaban de esculturas parecidas —un orador, un guerrero, un violinista—, pero ninguna tiene la armonía tan exacta y justa entre el concepto y la realización, entre la idea y la forma, entre lo simplemente imaginado y lo totalmente realizado. Ante esta obra, ante este hombre sentado en el banco de un jardín, con un libro en la mano y la miraba perdida en el horizonte, sentimos la más pura emoción artística, sin palabras; o es que la vida, los sentimientos, la belleza y el arte, son cosas distintas de las que el hombre ha venido soñando, desde la cueva de Altamira hasta el siglo xx, que es una bastante larga experiencia para que haya sido, también, una experiencia falsa. Luego, nadie se atrevería ya (ni Victorio Macho, que es mucho decir) a modelar un señor poeta con levita y botas; vino aquello del desnudo y la sábana capaz de ocultar, entre otras cosas, la falta de recursos, de audacia y de capacidad que en Benlliure tanto abundaban.

Pocos años después de aquel triunfo, modelaba Mariano Benlliure otra estatua sedente en mármol, la de San Juan de Ribera, instalada en el claustro valenciano del Patriarca, obra no menos admirable, aunque no superior, en mi concepto, a la de Trueba, de igual modo que el monumento madrileño a Castellar no supera en sobriedad, elegancia y belleza, al del marqués de Campo. Y no mencionemos, por no fatigar al lector, muchos más monumentos, figuras y bustos, donde, entre relativos aciertos y evidentes errores, nuestro artista iba desarrollando la gran actividad, que parecía inagotable, de su propia vida. Sin embargo, consideramos necesario decir que en toda la producción artística de Mariano Benlliure, siempre expuesta, como obra humana, al fin, a la natural oscilación de la moda, es posible que la parte más resistente al cambio de criterio estético, por contener más valores humanos y mayor dificultades técnicas, sea el retrato en general y, más concretamente, ese especial género o subgénero de «los bustos».

Los bustos modelados por Benlliure son muchísimos; tal vez pasen del centenar. Benlliure fue el hombre de los bustos. No habría persona de su familia o de sus amistades, no debió haber nombre más o menos conocido, a través de los años, que no recibiese de don Mariano Benlliure la invitación de posar ante él para modelar «su busto». De los reyes —Alfonso y Victoria Eugenia— y de la Familia Real tal vez podrían contarse más de una docena, todos ellos de mucho interés artístico e iconográfico. Luego, es necesario incluir en la lista todos los aristócratas, los políticos, los militares, hombres de ciencias y de letras, los artistas, los toreros, toda la época, en fin, de Mariano Benlliure, inmortalizada por el arte mágico de su extraordinaria habilidad —lo hacía como jugando con el barro—, de sus manos y de sus dedos.

De esta innúmero colección de bustos podría hacerse una selección ideal, que constituiría una auténtica maravilla si fuese posible su reunión en una misma sala de museo. El de Valencia ya posee una corta pero valiosísima colección. Aún podría ser ampliada con «bustos» —a veces la cabeza exclusivamente— de personajes como el pintor Domingo Marqués, José Villegas, Luna Novicio, Sagasta y Weyler, por no hacer fatigosa y larga la relación. Todos estos bustos son de las primeras épocas del escultor, en la cual, sin pretensiones de estilo, lejos aún de toda «suavización» de planos y aristas, dejaba libre su fantasía para que realizase, como por arte de magia,

el milagro de transmitir en la inerte masa de barro el rasgo fisonómico exacto y, con él, también, el propio espíritu del modelo.

Otro capítulo importantísimo en la producción artística de Mariano Benlliure es su actividad de escultor animalista —muchos artistas ha habido exclusivamente o casi exclusivamente especializados en esta dirección—, la cual es amplísima en cuanto a cantidad, aunque reducida por el tema en cuanto se refiere a composición. Mucho amaba don Mariano a los animales. Aunque alguna vez se hizo retratar y aún pintar vestido de cazador, a la manera velazqueña, es muy improbable que llegase a matar ni siquiera un inocente «gafarró», y a este animalillo menos que a ningún otro. Al contrario, los pájaros de su jardín llegaban hasta sus pies para engullirse con glotonería las migajas de pan que les tenía preparadas, y sus caniches —«Tinita», «Tosca», «La Pirri»— podían darse ínfulas de sultanas caprichosas en el mismo jardín, en la casa y aún en el estudio.

La gran pasión animalista del Benlliure la constituían los caballos y los toros. Siendo un niño ya modeló aquel grupo de un torero entrando a matar —obra ingenua, de inexperto principiante— y el grupo titulado «La cogida de Frascuelo», composición igualmente pueril, aunque dotada de una lograda intención artística. Muy pocos años después, el pequeño escultor modelaba en barro, para el señor Cantero, de Zamora, las pequeñas figuras de un gitano a caballo y la cogida de un picador, igualmente ingenuas y pueriles. No obstante, en ellas estaba el principio de la excepcional habilidad de Benlliure en los temas animalistas. El caballo del contrabandista, lanzado al galope, tiene toda la gracia y soltura de los numerosos solípedos que, a través de los años, habría de modelar nuestro escultor, cada vez con mayor fidelidad hacia el natural y con más acentuada habilidad en la expresión de actitudes dinámicas.

Así fueron sucediéndose las figuras ecuestres de monumentos tan notables como el de Alfonso XII, en el Retiro de Madrid, el de Fernando Primo de Rivera, y los numerosos y muy notables para diversos países americanos, como el del general Bulnes en Santiago de Chile, el del general San Martín en el Perú, y los argentinos del general Urquiza y de Bernardo de Irigoyen, en el cual, si no hay figura ecuestre, flanquean el monumento dos tropeles de caballos y de toros, labrados en sendos, enormes, bloques de mármol. Sin embargo, la más notable de todas las figuras ecuestres de Benlliure es la del general Martínez Campos, en el Retiro de Madrid, por la arrogancia del jinete, cubierto con el amplio capote, y la actitud inquieta del precioso caballo, encaramado en una ingente roca de plano inclinado.

En ocasiones, las escenas camperas le dieron ocasión de representar, al mismo tiempo, a toros y jinetes en artístico grupo; otras veces, la exclusiva y arrogante figura del toro en diversas suertes —«De salida», «Arrancándose», «Sin puntilla»— le proporcionaron motivos para modelar en barro «toritos» de reducido tamaño que, fundidos en bronce, constituyen hoy colecciones valiosísimas, no sólo por su intrínseco mérito artístico, sino por el acabado estudio del natural que representan. Aún logra, en fin, Benlliure, una armonización mayor al modelar, en la plenitud de su vida y de su carrera artística, aquel grupo de tamaño natural, «El coleo», en que la revuelta composición de cuatro figuras —torero y picador, toro y caballo—, tan frecuente en la realidad del coso, le sirvió para construir una obra de extraordinario interés.

TIEMPOS DE PLENITUD. — Vivía ya en Madrid, y allí tenía instalado su taller, densamente poblado de ayudantes entre quienes había desde simples picape-

dreros a jornal hasta discípulos venidos de todas partes, y muy especialmente de Valencia, para aprender todo lo bueno y aún todo lo malo del quehacer cotidiano de Benlliure. Con sus polainas, su chalina, su capa corta y su especial montera de paño, don Mariano Benlliure se pasaba el día trabajando en mil cosas y haciendo trabajar a los demás en los quehaceres secundarios o en las maniobras de forzudos —aquellas enormes piezas de gigantescos monumentos— que siempre había que llevar a feliz



M. Benlliure: Busto de la Vizcondesa de Fontenay.
Museo de Valencia

término. De todos modos, aún le quedaba tiempo, a don Mariano, para el trabajoafiligranado, personalísimo, del adorno, de la taracea, del toque complementario de una obra grande, del capricho —una figurita de sobremesa, un ánfora estrambótica, un puño de espada, un bajorrelieve apenas insinuado—, de lo que pudiéramos llamar, como los franceses, «mignardise»; todo finísimo, simple, sencillo, «obra menor» pero obra deliciosa. También tenía su desdichado «violín de Ingres», que era el dibujo y la pintura con cualquier técnica, a la que se había dedicado en su juventud y a

la que destinaba un tiempo precioso, cuando era evidente que Dios no le había llamado por aquel camino.

También le quedaba tiempo para hacer vida de sociedad. Aquel hombre sabía muy bien —nadie se lo había advertido, sino su propio y finísimo instinto— que la vida de relación es media vida para el hombre, sobre todo para un hombre como él, que vivía, tanto como de su arte, de la opinión ajena.

Es posible que Benlliure contase a sus íntimos, en más de una ocasión, el gran esfuerzo que representaba para él acudir a todas las reuniones, banquetes, veladas, estrenos, bailes y demás esparcimientos del «gran mundo» madrileño. Pero era indispensable que le viesen todos, que todos hablasen con él, que todos hablasen de él. Casi todas las tardes o casi todas las noches, tras la fatigosa jornada diurna, había que cambiarse de ropa y endosarse el frac, hasta que descubrió que presentarse con el atuendo de trabajo —sin manchas, se entiende— era admitido, al principio, como una genialidad y luego como la cosa más natural, aunque sólo a él tolerada; porque él ya era «Benlliure», «don Mariano Benlliure» o, como aún pronuncian los madrileños, no sé por qué, «Benllure».

Lo cierto es que no se perdía ningún espectáculo de interés. Que había toros, a los toros; que había comedia, a la comedia; que había ópera, a la ópera. Se le encontraba, indefectiblemente, en la fonda de un torero, el de moda, como si le ayudase a vestirse; en el «camerino» del tenor más notable o de la soprano más distinguida, a la que enviaba, de antemano, el más hermoso ramo de flores que había en Madrid. Era amigo de todos. «Adiós, Benlliure», dice la infanta Isabel en el conocido poema —«la Chata»— de Rafael Duyos. Eran los tiempos de Mazzantini, del Guerra, de Fuentes, del Algabéño, de Anselmi, de Titta-Rufo, de la Barrientos, de la Dalhander —valenciana, por cierto—, de la Guerrero. Era la época de Sorolla, su buen amigo, de Blasco Ibáñez, de Luis Morote, del cardenal Benlloch, de Amalio Gimeno, del doctor Ferrán, del doctor Moliner, del doctor Simarro... todos ellos valencianos. Y luego, los condes y los duques de Madrid; y, en la cumbre, «la reina madre», doña Cristina, el reyecito adolescente, la infanta Isabel.

En este ambiente conoció —todo el mundo la admiraba— a Lucrecia Arana. Eran los tiempos de la zarzuela, de la zarzuela grande —«La viejecita», «El tambor de granaderos», «La Tempestad»— en que triunfaban, como reinas de los escenarios, algunos nombres, además de la Arana —la Dalhander, la Barrientos, la Alabau, también valenciana—. Sin saber cómo, la simple amistad entre Lucrecia y Mariano se fue convirtiendo en afectivo lazo cada vez más íntimo. Sobre todo había, por parte de Lucrecia, una total comprensión, acendrada de indulgencia, de verdadera y sincera admiración hacia el hombre que era, también, nada más y nada menos que un gran artista, un artista excepcional.

Una prueba evidente (si no hubiese otras muchas, como su elección para Académico de San Fernando) de la consideración y el aprecio en que continuaba siendo tenido Benlliure, es el hecho de haber sido designado, en el año 1902, para dirigir la Academia española de Bellas Artes en Roma, en la que, entonces, se hallaban como pensionados, entre otros, dos valencianos: Manuel Bedito y José Garnelo. Pero volvió pronto de Roma, a «su» Madrid, donde tantos y tan abrumadores encargos le esperaban. Era como si no hubiese otro escultor, en este país, que Mariano Benlliure. Y sí que los había, muchos y aún muy notables. Porque si entre los «viejos maestros» aún se practicaba, en cierto modo, una técnica afín a la de Benlliure, como hacían los hermanos Agapito y Venancio Vallmitjana, Jerónimo Suñol y Agustín Querol, no

faltaban autores de monumentos grandiosos, de concepto y de ejecución, como Aniceto Marinas y Lorenzo Coullaut Valera. Pero es indudable que ninguno de ellos logró superar a Benlliure en cualquiera de los aspectos que la compleja actividad de los artistas lleva consigo. Tal vez preocupaba más a don Mariano la actividad de los jóvenes, discípulos suyos, muchos de ellos, iniciadores de una tendencia que pudiéramos llamar de estilización y de una forma que se apartaba cada vez más del realismo a la par que incidía en cierta insondable profundidad de expresión y de sentimiento. Allí estaban, ya, el gran clásico José Clará, el incomparable modelador Mateo Inurria, el personalísimo Victorio Macho, el revolucionario y malogrado Julio Antonio, por citar exclusivamente a los más destacados de la generación de escultores que iniciaban en España, con el actual siglo, las nuevas tendencias. Era la gran época de Emilio-Antonio Bourdelle, de Arístides Maillol y de José Bernard; y en técnicas aún más extremadas, de Kolbe, de Barlach y de Minne.

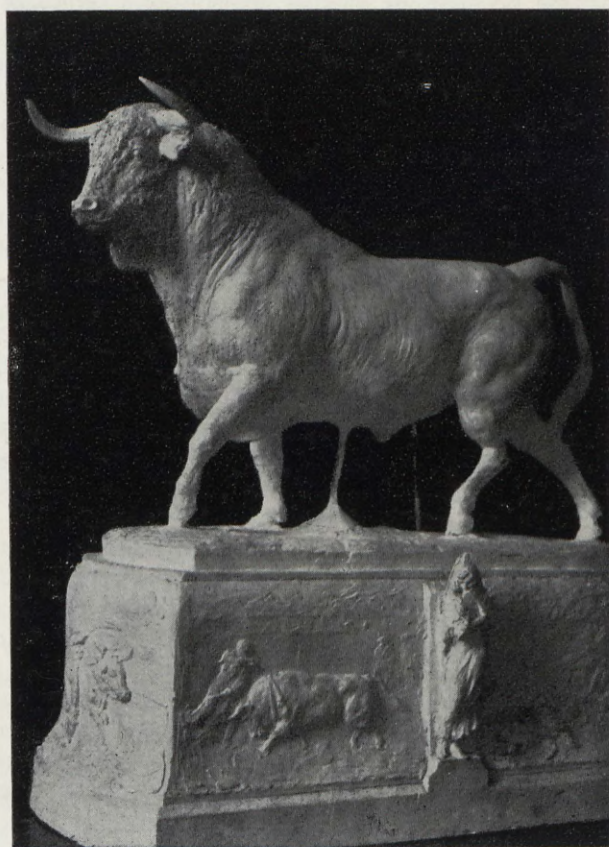
LA TUMBA DE JOSELITO. — Indudablemente, Mariano Benlliure había nacido demasiado pronto para convivir con «la nueva ola», dicho sea en lenguaje de hoy; o es que había comenzado a trabajar en una edad excesivamente temprana y ahora se encontraba, en plena madurez, con una técnica que no era fácil (es imposible) transformar, teniendo que competir con gentes nuevas que echaban por tierra todo lo anterior, que era «lo suyo», y que le obligaban a tomar una actitud defensiva y —esto era lo más grave— decisiva.

Sin embargo, Mariano Benlliure estaba hecho de una madera especial, o de misterioso barro, refractario a cualquier contratiempo, o de durísimo bronce —«aere perennius»—, eterno como la propia vida del espíritu, como la propia fe en el arte. Y con esa aparente despreocupación de los hombres con temperamento de luchadores, de triunfadores, Mariano Benlliure siguió su trabajo sin inmutarse lo más mínimo. Pero algo comenzó a variar en su «manera». Fue como el cambio de la técnica pictórica al pasar del impresionismo al expresionismo, cuando al toque puntillista sucedió la pincelada amplia, con la consecuencia inevitable de que el juego de tonalidades puras que empastaban sus tintas en la retina se hizo, en cierto modo, sobre el lienzo, con el resultado, posiblemente inevitable, de que las tonalidades fuesen menos vibrantes y el conjunto mucho menos brillante y mucho más pobre y opaco.

Algo semejante hizo Mariano Benlliure. Rebajó el toque exaltado, lírico, sentimental y dramático de su cincel, tanto en el conjunto como en los detalles; y esto, que era, posiblemente, menos trabajoso para él, produjo en el público, tanto en el admirador acérrimo como en el espectador desapasionado, una reacción de sorpresa y de confusión, que los críticos, según costumbre, «explicaron» en seguida como una «superación de etapa» reveladora de una nueva genialidad interpretativa. Pero no era superación aquello, antes bien era pura decadencia, aunque en los grandes artistas no sea inmediata la revelación de la íntima realidad, como en los astros, que estallan hoy y sólo dentro de cien o de mil años llegará a nuestro planeta el eco de su llamarada final. Pero ahí están los hechos, y bastará comparar, por ejemplo, el busto del pintor Villegas, modelado por Benlliure en 1887, con el de Antonio Maura, cuarenta años después, para comprobar el punto de partida y el punto de llegada de esta trayectoria decadente.

Porque la «simplicidad de la forma», la «síntesis del modelado» y cuantas justificaciones se utilicen o se inventen para explicar esta evolución, no podrán ocultar el profundo sentido de este cambio impuesto por la variación de la moda y la falta de

voluntad o la sumisión convencional y aún dolorosa al gusto general que permiten al artista «seguir flotando» aunque maten y desvirtúen la natural y espontánea evolución de su propio estilo. En comparación con los de la primera etapa del arte de Benlliure, estos retratos de ahora, especialmente los bustos, parecen como abocetados. El ropaje está tratado a grandes planos, como con un cepillo de carpintero que hubiese dejado su huella continua y alargada. La superficie de las carnes es suave,



M. Benlliure: Toro de lidia saliendo a la plaza.
Museo de Valencia

sin concretar los rasgos ni acentuar los pliegues. Los ojos, sin vaciar la pupila, al estilo de los griegos —que luego la pintaban—, resta vivacidad a la mirada. En definitiva, las obras de Benlliure tienen ya media alma tan sólo. Y no es que con esta «nueva manera» no se pueda reflejar el espíritu en el mármol o en el bronce; pero es que la nueva fórmula requiere una técnica nueva también, inédita; y con el sistema antiguo no se puede llegar a ningún fin, como un vagón del ferrocarril, por muy lujoso que sea, es imposible que se deslice por unos rieles de ancho distinto.

Esta evolución fue lenta, de largos años, y la huella de su paso, insensible, incluso para coetáneos, incluso también para el propio don Mariano, dicho sea con las natu-

rales limitaciones. Nuestro escultor continuaba atosigado por los incesantes encargos de retratos, de monumentos, de variadísimos objetos de estilo «mignardise», cuya relación sería innumerable. También seguía consagrando los retales de tiempo que le dejaba libre el rudo trabajo del taller, a la preparación de bocetos, de «caprichos», como la serie de «bailaoras», inspiradas en gran parte en el espectáculo «cañí» de la Pastora Imperio, entonces en la cumbre de su arte (y de su vida sentimental, tan novelera). También es importante, en esta época, el tratamiento y desarrollo amplísimo, realizado por Mariano Benlliure, de estudios individuales o agrupados de niños, esos niños de corta edad, tan encantadores como modelo de inspiración por la incomparable gracia de sus movimientos, como terriblemente difíciles por la captación de sus actitudes y, sobre todo, por la ajustada reproducción de sus proporciones. Convertir uno de estos niños que empiezan a andar en un monstruo de barro o de mármol es tan fácil como peligroso. Pero no lo era para Mariano Benlliure —heredero en este aspecto, como en tantos otros, de los grandes escultores valencianos del siglo XVIII, Ignacio Vergara y José Esteve—, que hacía primores en este género, y que luego, para adorno de fuentes y jardines, convertía el barro en cerámica policromada —al igual que las «bailaoras»— para mayor gloria y prestigio de su arte.

El último chispazo genial de don Mariano surgió con motivo de la muerte del famoso torero José Gómez Ortega, una tarde de la primavera de 1920, en Talavera de la Reina. Aún era Mariano Benlliure el escultor más admirado en España, y nadie sino él podía labrar el monumento funerario del lidiador más popular de todos los tiempos, Joselito «el Gallo». Se habían dado, entonces, unas circunstancias en cierto modo comparables a las de la muerte de Gayarre; si el mausoleo del gran tenor contribuyó no poco a abrir las puertas de la fama a Benlliure, el de «Gallito» vino a significar una de sus últimas creaciones geniales. El tema elegido por el escultor era tan bello como interesante, aunque no estrictamente original. Se discutió, por entonces, si había sido anterior o posterior a otro, muy semejante, de Bistolfi. En realidad, ello no importa demasiado, porque en la creación artística las coincidencias de buena fe han sido abundantes en toda época, tanto como los plagios más o menos voluntarios y aún fraudulentos. También por aquella época tenía Benlliure el encargo de decorar las enjutas del arco central en la fachada principal de Ayuntamiento de Valencia, y tomó modelo en un dibujo del siglo XVIII reproduciendo la fachada del gremio de zapateros de nuestra ciudad, a cuyo efecto puede ser consultado un trabajo de Almarche acerca del platero Antonio Suárez, que dibujó este arco, único testimonio que nos queda de la mencionada casa gremial.

Pero todo ello, decimos, no resta interés a la obra de arte si se cumplen los requisitos de un bello concepto y de una realización ajustada, perfecta y armoniosa, condiciones que no faltan, precisamente, en «El entierro de Joselito». Todas las figuras, dieciocho, en total, que conducen a hombros y transportan en alas del sentimiento, del amor y de la fe, al ídolo del pueblo, constituyen un símbolo viviente de la devoción popular. Allí están el viejo, el mozo y el niño que fueron como padre, hermano e hijo, respectivamente, del gran torero, así como también la niña, la mocita, las mujeres que se habían sentido, a su manera, por la voz de la raza y el vuelo de la imaginación, madres, hermanas y esposas del ídolo muerto. Allí están los amigos de la infancia, los que han de ser, como él, grandes triunfadores o víctimas de una negra tarde, el ganadero, el gañán, el peón, el oscuro hombre del pueblo; porque todo el grupo es pueblo, pueblo andaluz, gitano de pura cepa, de ojos soñadores y piel morena entre el verde de olivos y el bronce de calderos, como luego

había de cantarles aquel otro andaluz que ya estaba en el mundo: Federico. Y en lo más alto del grupo de líneas ondulantes y masas perfectamente equilibradas, presidido en su proa por la imagen de la Macarena, en contraste con el oscuro bronce que parece brillar en las luces del capote de paseo, destaca la blanca nitidez del sudario y el busto marmóreo del maestro de maestros, muerto en plena juventud, como los elegidos por los dioses. Obra definitiva, justa, cabal, de perfecto equilibrio, tal vez la mejor obra de Mariano Benlliure.

Luego de aquel resonante triunfo, en años sucesivos, la fama de Benlliure permaneció inalterable, como su buena estrella, clara y rutilante. Seguía siendo el mismo, aquel don Mariano, porque si al éxito de sus obras añadía el honor de sus distinciones, de sus condecoraciones, de su título de Académico, de su cargo —efímero, al fin— de Director General de Bellas Artes, también sabía mezclar en todo ello su prestancia, su campechanía, posiblemente un poco forzada y teatral. Cada año recalaba en Valencia, durante la feria de Julio, y se hacía aplaudir —¡era tan conocido, tan archipopular!— de sus paisanos, de todos ellos, hasta de los «llauradrets» que, vociferantes como centauros, inmersos en sudor caliente, como en un baño turco, aplaudían al gran «don Mariano» que allí estaba, con su bigote y sus patillas, el puro en la boca, una flor en la solapa y el «jipi» en la mano, recibiendo el brindis de turno desde su cómoda y sombreada barrera. A veces, esta popularidad llegaba a extremos insospechados, como cuando su coche se encontró con una turba de gente conduciendo en triunfo a un torero; y don Mariano quiso unirse a la manifestación y abrazar al lidiador, pero la multitud, casquivana y coqueta, como mujer, al fin y al cabo, terminó por izar en hombros al escultor y dejar en tierra, para que fuese andando a su casa, al joven matador de toros.

«¡ADIÓS, BENLLIURE!». — El ocaso, el inevitable declinar de aquel hombre y de su propio arte, se iban acercando con paso aleve, fatal. De poco le iban a servir su desbordante optimismo, su campechanía, su fe en su arte, en sí mismo y en todo cuanto le rodeaba. En cierto modo, todo hombre que alcanza la senectud acaba por ser un cementerio de recuerdos. Van cayendo sus amigos, sus parientes. Primero fue la rápida enfermedad de su sobrino —el malogrado «Peppino»—, José Benlliure Ortiz, muerto en 1916. En 1923 moría su gran amigo Joaquín Sorolla. Tres años después (irreparable pérdida) fallecía Lucrecia, y en el cementerio madrileño quedó su cuerpo, bajo el busto que de ella había modelado Mariano.

El maestro ya no era joven, entonces, y el optimismo de su carácter no siempre podía borrar la amargura de la soledad ni la nostalgia del pasado. Le acompañaban, de continuo, sus grandes amigos Carlos de Tejada y José Tallaví, y algunos de sus familiares. Aún desayunaba, cuando el tiempo era bueno, en el jardín, pero ya sin más compañía que su falderillo predilecto y los gorrones que se dejaban caer de los árboles para arrebatar, nerviosos, sus cotidianas raciones de pan migado. Seguía trabajando, el maestro, de sol a sol, para atender los numerosos encargos que le abrumaban; seguía acudiendo a las reuniones sociales, a los banquetes; pero algo de su espíritu, del fuego de su espíritu, de la luz de sus ojos, se iba enfriando y entenebreciendo un poco más cada día.

Murió, en 1930, su hermano Juan Antonio. Al año siguiente se produjo la caída de la monarquía, que desorientó al amigo del rey, de la familia real, de toda la aristocracia madrileña... En la nueva situación política, don Mariano parecía un poco

fuera de su sitio, de su ambiente. El encargo de una urna funeraria para los restos de Blasco Ibáñez que iban a ser traídos a Valencia, produjo una obra poco afortunada, con su friso de lectores, avanzando uno tras otro, como sonámbulos. También los hombres que viven «demasiado», que se sobreviven, pasan ya por la vida como sonámbulos, como espantados espectadores de su propia existencia.



M. Benlliure: Modelo del monumento funerario a Joselito.
Museo de Valencia

Al fin, don Mariano pudo abandonar Madrid y dirigirse a Francia. Luego pasó a Portugal, y una vez terminada la guerra civil regresó a España. Quiso don Mariano, trabajador infatigable, reanudar la vida de antes, y en apariencia lo consiguió, porque no le faltaban encargos ni aún agasajos y distinciones. Pero aquel viejo árbol se iba secando a ojos vistas, como un manantial a punto de agotarse. Veía poco y mal. Andaba con bastón. Enflaquecía. Con él estaba una parte de su familia, la mujer de su hijo Mariano y el nieto de ambos, Enrique. En la noche del 8 al 9 de noviembre de 1947 se sintió enfermo. Sus familiares creyeron que sería un malestar pasajero, pero cuando llegó su hija «Niní», urgentemente avisada, don Mariano ya había

muerto. Y unos días después era enterrado, como quería, junto a sus padres, en el viejo y humilde cementerio del Cabañal, cerca del mar.

Bien quisiéramos no añadir una palabra más luego de haber mencionado la muerte de nuestro escultor, porque su arte es lo que interesa, y aún su vida, creadora de arte, pero no más. Necesariamente es, sin embargo, al objeto de completar el ciclo de la tragedia que ha parecido nimir a la familia Benlliure, dar unas últimas referencias. En el año 1951 murió en accidente de automóvil, en tierra francesa, el hijo de Benlliure, Mariano Benlliure y Tuero. Su madre Leopoldina murió al año siguiente. El otro hijo de «Niní», Guillermo Stefanai, regresó de América gravemente enfermo y murió en un sanatorio. Y en 1958 moría en San Sebastián la propia «Niní». Con ello quedó cerrado el ciclo vital de aquel gran escultor valenciano que en vida se llamó Mariano Benlliure Gil.

En este año que nos ha antecedido, el 1962, se ha conmemorado el primer centenario del nacimiento de Mariano Benlliure, y es oportuno recapitular su obra al par que su vida. En efecto, han visto la luz, con tal motivo, algunos estudios importantes acerca de nuestro escultor, excluyendo, naturalmente, el nuestro, que tan sólo es un trabajo de síntesis, minúsculo y abocetado ensayo de un libro de conjunto sobre la materia, de un libro que aún está por escribir. Alguien, y no precisamente quien más abajo firma, habrá de llevarlo a efecto algún día, si es que entonces no se ha extinguido o enfriado el entusiasmo hacia el recuerdo de nuestro escultor. Lo seguro es, ya, que el arte de Benlliure no está de moda, lo cual no puede, naturalmente, quitar ni poner nada a su mérito intrínseco, porque las modas tan pronto vienen como van. Lo que sí podemos afirmar es que este centenario de Mariano Benlliure se ha caracterizado, tanto en Valencia donde nació, como en Madrid, donde vivió y murió, por una acentuada frialdad, en contraste con el efectivo entusiasmo con que se ha desarrollado, inmediatamente después, el centenario de Joaquín Sorolla. Y no es que el sorollismo esté más de moda. Pero siempre existen imponderables difíciles de adivinar a corta distancia. Habremos de dejar tiempo al tiempo.

En tanto, allí están, cada una en su sitio, las obras —en mármol o en bronce— del maestro; y en el Museo de San Carlos de Valencia se guardan muchos de sus barrotes, de sus modelos en yeso, de sus obras en piedra y bronce, salvados de una destrucción total por la oportuna y aguda visión de don Manuel González Martí y la generosidad del maestro. Algún día, si el sol de Mariano Benlliure vuelve a lucir esplendoroso, algún día, digo, podrán servir para ser fundidos, los que no lo están todavía, en material noble y dignificar más un museo, el de Valencia, también renacido de sus propias estrecheces y limitaciones. De momento, poco más hay que decir. Si acaso, recordar la nostálgica frase del poema citado: «¡Adiós, Benlliure!».

Antonio Igual Ubeda

NOTAS Y DOCUMENTOS SOBRE BENLLIURE Y SU ESTATUA DEL PATRIARCA RIBERA

Celebramos en 1962 el primer centenario del nacimiento del ilustre escultor y pintor valenciano Mariano Benlliure Gil, autor de la magnífica estatua del Patriarca Juan de Ribera, arzobispo de Valencia en el siglo XVI, que, desde finales del siglo pasado, preside el claustro renacentista del Real Colegio de Corpus Christi.

Para conmemorar el centenario de nuestro paisano nos ha parecido oportuno hacer un estudio sobre su conocida estatua del Patriarca, calificada como «la obra más sobria y ponderada de cuantas ha producido el fecundo escultor» (1) y, al mismo tiempo, dar a conocer por vez primera los documentos inéditos relacionados con la estatua, que se conservan en el Archivo Secreto del Real Colegio de Corpus Christi o del Patriarca.

Seguiremos cronológicamente los hechos.

Los superiores del Patriarca, constitucionalmente llamados «colegiales perpetuos», dirigieron el 19 de mayo de 1893 una extensa carta a don Mariano Benlliure, residente en Roma, exponiéndole sus deseos de erigir un monumento al Beato Juan de Ribera, fundador del Colegio.

Copiamos el núcleo central de la carta:

«Trátase de levantar en el centro del Claustro del Colegio de Corpus Christi, una estatua a su insigne fundador el Beato Juan de Ribera, la cual sustituirá a la actual fuente.

El pedestal proyectado es de piedra del país, sencillo y sigue el estilo arquitectónico del Claustro, que es greco-romano según vistas que acompañan. Para que el conjunto armonice más, se desea que la estatua, que ha de ir colocada sobre el pedestal, que tendrá unos dos metros de altura, sea de mármol blanco de Génova o Carrara.

El Beato Patriarca Juan de Ribera, Arzobispo que fue de Valencia y cuyo reino gobernó también como Capitán General y Virrey, ha de ser representado como fundador de esta grandiosa institución del Colegio y su Capilla, en edad más que mediana (murió de 79 años en 1611). Era de mediana estatura, grave presencia y apacible trato; en su juventud de noble y arrogante porte, sin que esta arrogancia degenerara nunca en vanidad, que siempre fue vencida por su humildad grandísima, la cual se notaba en su exterior aspecto. El adjunto retrato es de Ribalta en los últimos años del Patriarca.

El carácter de fundador de esta casa que hay que darle, requiere el no representarlo con vestiduras ni ornamentos pontificales, sino con traje episcopal de su época,

(1) QUEVEDO PESSANHA, Carmen de: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, p. 121.

según el artista crea conveniente. Hay que notar que uno de los rasgos que más le distinguen como fundador es la redacción de las Admirables Constituciones que para el régimen de este Colegio y su Capilla dejó escritas y se custodian originales en folio, forradas en pergamino, notabilísima obra en su género por lo minuciosas y acabadas.

El motivo de actual erección de esta estatua encuentra fundado apoyo en la próxima celebración del primer Congreso Eucarístico de España en Valencia, y como quiera que entre todas las grandes prendas de que estuvo adornado el Beato Juan de



Claustro del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, con el monumento al Santo Fundador, por M. Benlliure

Ribera es la que le caracteriza, la acendrada devoción que profesó al adorable Sacramento del Altar, en cuyo honor y bajo cuya advocación instituyó y fundó este Colegio y Capilla, convendría, y por muchos títulos no debe olvidarse en la composición, éste su afecto predilecto, ya haciendo entrar en la composición el escudo y blasón de esta Casa, que es el Santísimo Sacramento representado por el Cáliz y la Hostia (cuyo diseño se acompaña), ya algún geniecillo o ángel, que llevara las especies sacramentales o el mismo escudo, o ya por medio de alguna otra simbólica representación que el artista crea oportuna, haciendo resaltar una figura grandiosa, mística, sin salirse del naturalismo y al mismo tiempo espiritualizada la composición por alguno de estos accesorios colocados de manera que hagan ver al santo sin dejar de verse el hombre» (2).

(2) Archivo del Real Colegio de Corpus Christi, *Libro copiator*, fols. 7v-8r.

Benlliure estudió detenidamente la proposición y el 20 de agosto de 1894 firmó con los superiores del Patriarca el siguiente contrato:

«Los que suscriben se comprometen a cumplir fiel y exactamente las condiciones que a continuación se expresan.

El escultor a construir la estatua del Beato Juan de Ribera y la parte de la ornamentación del pedestal; alguna de la cual será fundida en bronce, dentro del plazo máximo de dos años a contar de la fecha del presente documento.

Remitir los dibujos y planos del pedestal que se construirá bajo su dirección, y por cuenta de la Comisión del monumento.

La estatua tendrá vez y media del tamaño natural, y será de mármol de Carrara rabachone de primera clase, cuyo color armonice con los mármoles del patio.

El importe total será de treinta y siete mil pesetas en esta forma: veinte y cinco mil por la estatua; y las doce mil restantes, por la parte de ornamentación del pedestal; cuyas treinta y siete mil pesetas percibirá el artista en los plazos y fechas siguientes:

Primer plazo: siete mil quinientas pesetas al terminar el boceto del monumento.

Segundo plazo: siete mil quinientas pesetas al terminar el modelado de la estatua en barro.

Tercer plazo: diez mil pesetas al estar desbastada en mármol la estatua.

Cuarto plazo: doce mil pesetas, completo de las 37.000 pesetas, después de terminado el monumento.

De conformidad con cuanto antecede, firmamos en Valencia a 20 de agosto de 1894.

Nota: Serán de cuenta de la Comisión los gastos de embalajes, envío y reenvío de la estatua y ornamentación.

DR. ALEJO PEYRÓ, *Rector*
 DR. JOSÉ M.^a BERNABÉ, *Vicario de Coro*
 JOSÉ CASTAÑEDA, *Pbro., Sacristán*
 FRANCISCO DAMIÁ, *Síndico*
 MARIANO BENLLIURE» (3).

Posteriormente los mismos superiores del Patriarca encargaron al marmolista don Teófilo García de la Rosa el pedestal y las gradas que completarían el conjunto, según los planos trazados por Benlliure.

Éste firmó el siguiente contrato:

«El que suscribe, don Teófilo García de la Rosa, marmolista y lapidario, se obliga a trabajar, construir y colocar el pedestal para la estatua del Beato Juan de Ribera, bajo la dirección y según los adjuntos planos del escultor don Mariano Benlliure, en el patio del Real Colegio de Corpus-Christi, con las condiciones siguientes:

1.^a El pedestal será de mármol de Italia, y la grada de piedra de granito de Borriol; los serafines, letras y el libro que van como accesorios, de bronce.

(3) Archivo secreto... armario I, estante 8, legajo: documentos corrientes y de actualidad.

2.^a Toda la piedra, trabajo de ella, incluso los bajo y alto relieves, colocación de letras y serafines, será de cuenta del que suscribe, por el precio de nueve mil quinientas pesetas que le abonará el Colegio.

3.^a El término para terminar las obras se fija en el de ocho meses, a contar desde el día primero de agosto próximo.

4.^a El pago de las nueve mil quinientas pesetas convenidas, se hará en esta forma: mil pesetas cada mes, desde el día uno de dicho agosto; de manera que mil quinientas pesetas se abonarán después de terminada la obra en el plazo señalado en la cláusula anterior.

5.^a La colocación de dicho pedestal objeto de este contrato, correrá también a cargo del que suscribe, pero con ayuda de albañiles y maderas por cuenta del Colegio.

De conformidad con todo lo antecedente, firman también el presente convenio por duplicado, los señores Rector y demás Colegiales Perpetuos, en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia a trece de julio de mil ochocientos noventa y cinco.

TEÓFILO GARCÍA DE LA ROSA
DR. JOSÉ M.^a BERNABÉ, *Rector*
DR. ALEJO PEYRÓ, *Vicario de Coro*
FRANCISCO DAMIÁ, *Sacristán*
JOSÉ CASTAÑEDA, Pbro., *Síndico»* (4).

* * *

Celebrando el Colegio del Patriarca el primer centenario de la beatificación de su Fundador fue colocado dicho monumento, exactamente el día 1 de septiembre de 1896, sustituyendo a la antigua fuente de «La Palletera», que desde la fundación del Colegio había presidido el claustro (fig. 1).

Poco después el síndico del Colegio, don Alejo Peyró, satisfizo a los dos artistas la última parte de las cantidades convenidas.

A Mariano Benlliure se le pagó el 20 de febrero de 1895 la primera cantidad; el 26 de abril, la segunda; el 31 de agosto se le dieron tres mil pesetas a cuenta del tercer plazo y el 2 de diciembre se le pagaron las siete mil que faltaban para completar las diez mil del tercer plazo. Finalmente:

«Terminado el monumento por completo, se entregan doce mil pesetas según lo convenido y a los efectos que haya lugar, don Mariano Benlliure declara y confiesa haber recibido el total de las treinta y siete mil pesetas que expresa el documento antecedente, valor y precio de la estatua y ornamentación del pedestal; y al efecto otorga a favor del Real Colegio de Corpus-Christi, y en nombre y representación de éste, a su Síndico el doctor don Alejo Peiró, formal carta de pago, dejando saldada toda cuenta hoy día de la fecha. Así lo firman don Mariano Benlliure y el doctor don

(4) *Ibidem.*

Alejo Peiró que acepta esta carta de pago, ante los testigos don Teófilo García de la Rosa y don Francisco Tarín. Valencia, 18 septiembre 1896.

MARIANO BENLLIURE
DR. ALEJO PEYRÓ, *Síndico*
TEÓFILO GARCÍA DE LA ROSA
FRANCISCO TARÍN» (5).



San Juan de Ribera, por M. Benlliure

El mismo día quedó saldada la cuenta pendiente con el marmolista García de la Rosa, según consta en el siguiente documento:

«Terminado el monumento al Beato Juan de Ribera, el artista que suscribe don Teófilo García de la Rosa declara y confiesa haber recibido del Real Colegio de Corpus-Christi en los plazos convenidos, la cantidad de nueve mil quinientas pesetas, valor

(5) *Ibidem.*

total del pedestal objeto del presente contrato; y al efecto otorga a favor del expresado Real Colegio de Corpus-Christi y en representación de éste a su Síndico el doctor don Alejo Peyró, formal carta de pago dejando saldada toda cuenta hoy día de la fecha y así lo firman el don Teófilo García de la Rosa y el doctor don Alejo Peyró que acepta esta carta de pago, ante los testigos, don Mariano Benlliure y don Francisco Tarín. Valencia, 18 septiembre 1896.

TEÓFILO GARCÍA DE LA ROSA
DR. ALEJO PEYRÓ, *Síndico*
MARIANO BENLLIURE
FRANCISCO TARÍN» (6).

* * *

Dice Carmen de Quevedo Pessanha, en la obra citada, que Benlliure modeló el boceto de la estatua en el Grao de Valencia, su lugar natal, tomando de modelo a su gran amigo y compañero de estudios don Juan Benlloch Vivó, que con el tiempo llegaría a ser cardenal arzobispo de Burgos.

La misma autora trae en su libro varios párrafos de una supuesta entrevista publicada a la sazón, en un diario local, titulada «Lo que dicen las estatuas. El beato Juan de Ribera» (7).

DESCRIPCIÓN DE LA ESTATUA

Creemos innecesario describir detalladamente la estatua, pues Benlliure plasmó maravillosamente en el mármol cuanto pedían los superiores del Patriarca en la carta que hemos transcrito al principio (fig. 2).

Pero sí queremos traer a estas páginas las inscripciones latinas que rodean el pedestal, labradas en bronce, que fueron compuestas por el prefecto de estudios del Colegio del Patriarca, don Ramón Ortiz Gandía.

El pedestal, de forma rectangular, lleva inscripciones en los cuatro lados: Delante aparece el escudo de armas del Colegio con su leyenda: TIBI POST HAEC FILI MI VLTRA QVID FACIAM, palabras tomadas del Génesis, capítulo 27, versículo 37. Detrás se lee: MURIÓ EN ESTE COLEGIO JUEVES 6 DE ENERO DE 1611 A LOS 78 AÑOS DE EDAD. PRIMER CENTENARIO DE SU BEATIFICACIÓN. AÑO 1896. Hasta hace poco se creía que el Patriarca nació en 1533, por eso se le asignan 78 años como los que tenía al morir, pero estudios posteriores han descubierto como fecha del nacimiento el año 1532, es decir, un año antes, con lo cual la edad del Patriarca cuando murió era de 79 años (8).

A la derecha lleva la siguiente inscripción:

OPTIMO. PARENTI
B. IOANNI. DE. RIBERA
REGALE. COLLEGIVM. CORP. CHRISTI

(6) *Ibidem*.

(7) QUEVEDO PESSANHA, Carmen de, *O. C.*, p. 121.

(8) ROBRES LLUCH, Ramón: *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo de Valencia. 1532-1611. Un Obispo según el ideal de Trento*, Barcelona, 1960, p. 10.

HOC. MONVMENTVM
 AD. SVARVM. RERVVM. GESTARVM. GLORIAM
 POSTERIS. AEQVE. TESTANDAM
 PIE. MEMOR. GRATVMQVE. DICAT

Y a la izquierda:

ERIGIT HAEC SANCTO PIETAS MONVMENTA IOANNI,
 STET VBI PERPETVIS GRATIA SCVLPTA NOTIS.
 SIC DOMV ISTA SVI PATRIS SVB IMAGINE PERSTANS,
 SEMPER ERIT FELIX AVSPICE CLARA DVCE.



Relicario, fundido en plata, sobre el boceto de M. Benlliure para el monumento al Santo Patriarca

EL RELICARIO DEL PAPA

También posee el Colegio del Patriarca el boceto o maqueta de la estatua, modelado en barro, firmado en Roma en 1896. Durante muchos años estuvo guardado en una vitrina en la biblioteca particular del Santo Fundador (9), pero desde 1954, en que fue inaugurado el nuevo Museo del Patriarca, dicho boceto ocupa un lugar distinguido en la sala general del mismo (10).

(9) ROBRES [LLUCH], Ramón y CASTELL [MAIQUES], Vicente: *Una visita al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. Breve guía de la ilustre fundación del Beato Juan de Ribera*, Madrid, 1942, p. 34.

ROBRES LLUCH, Ramón y CASTELL MAIQUES, Vicente: *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, 1951, p. 34.

(10) CÁRCCEL ORTÍ, Vicente: *Guía del Museo del Patriarca*, Valencia, 1962, p. 69.

A título de información diremos que, con motivo de la canonización del Patriarca Juan de Ribera, los superiores del Corpus Christi regalaron a Su Santidad Juan XXIII una copia de dicho boceto, fundida en plata, con una reliquia del nuevo Santo incrustada en el centro. Este precioso relicario fue ofrecido al Sumo Pontífice por el reverendísimo señor don Juan Sánchez, postulador de la causa de canonización, y por el muy ilustre señor vicerrector del Colegio del Patriarca, don Eladio España Navarro (fig. 3).

Otras copias del mismo boceto fundidas en el mismo metal fueron entregadas a Su Excelencia el Jefe del Estado Español y al eminentísimo señor Cardenal Cayetano Cicognani, Prefecto de la Sagrada Congregación de Ritos, Ponente de la Causa de Canonización e hijo adoptivo de Valencia.

También se hicieron otras reproducciones en bronce para los eminentísimos señores cardenales de la Curia Romana, ministros del Gobierno Español y otras personalidades.

Vicente Cárcel Ortí

LAS OBRAS Y LOS DIAS

CAPÍTULO DE CENTENARIOS

Desde la última aparición de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se han cumplido cien años de los respectivos nacimientos de los dos máximos prestigios «urbi et orbe» de nuestra plástica moderna. En 8 de septiembre de 1962 del de Mariano Benlliure Gil el gran artista, escultor sobre todo, que llevó el nombre de Valencia por todo el mundo, sembrando palacios, templos y edificios de toda clase, pero sobre todo calles, plazas y jardines, de la belleza graciosa y natural —naturalista— de sus craciones; y en febrero del año en curso, del de Joaquín Sorolla, el genio máximo de la pintura hispánica desde Goya a nuestros días. La época todavía estival restó brillantez a la conmemoración del primero, en el día mismo en que se cumpliera el centenario, no obstante, con todo, a que el Ayuntamiento tomase el acuerdo de celebrarlo como correspondía, fundiendo en bronce una obra exquisita del maestro, su Fuente de niños jugando con el agua, que va a colocarse en un jardín público de la ciudad, así como alguna representación de la efigie del autor, a modo de sencillo monumento; y a que la Real Academia de San Carlos publicase una nota en la prensa, recordando la efemérides y visitase en comisión, encabezada por su presidente, la tumba del ilustre artista en el cementerio del Cabañal, depositando en ella una corona de laurel, y acordase celebrar un solemne acto académico en honor de Benlliure, cuya celebración está pendiente de realizarse en los momentos de escribir estas líneas.

La conmemoración del centenario de Sorolla fue especialmente brillante y se exteriorizó en una pluralidad de manifestaciones, bien expresiva de la general estima de su arte.

El mismo 27 de febrero, fecha secular del nacimiento, fue el dedicado a tan justificada efemérides, llegando expreso a Valencia los Ilmos. Sres. subsecretario de Educación Nacional, don Luis Legaz Lacambra, y director general de Bellas Artes, don Gratiniano Nieto Gallo; la hija del ilustre pintor doña Elena Sorolla, con varios de sus descendientes, el nieto de aquél don Francisco Pons Sorolla, director del Museo Sorolla de Madrid, y otras personalidades. Celebróse, primero, una Misa en la Capilla del Santo Cáliz de la Catedral, en sufragio del alma del maestro, con gran asistencia que llenaba el severo recinto, marchando luego al cementerio para visitar su tumba.

Una visita al Museo Provincial de Bellas Artes, para rendir homenaje a Sorolla ante sus obras, allí expuestas, fue realizada a continuación por los ilustres visitantes, con las autoridades y representaciones locales, yendo luego todos a la plaza de la Armada Española, en el puerto de Valencia, para inaugurar el nuevo emplazamiento del busto de Sorolla por Benlliure, antes situado en el monumento que destruyó la riada de 1957 de la playa de la Malvarrosa, y ahora sobre nuevo pedestal y rodeado de adecuados espacios verdes y estanques, asimismo próximo a la orilla del mar, pero en ambiente más urbanizado y decoroso.

En tan densa jornada sorollista, fue el último acto de la mañana la apertura solemne de la exposición antológica de cuadros del maestro en las salas bajas del Archivo Municipal, antiguo templo de Santa Rosa, en las Casas Consistoriales, constituida por una treintena de cuadros procedentes de colecciones particulares y de algunos Museos como el de Málaga y el de Valencia, que prestó al efecto la obra inicial de la carrera artística del maestro, el famoso bodegón adquirido por el gran fotógrafo don Antonio García, luego padre político de Sorolla. Un almuerzo ofrecido por las corporaciones valencianas en los Jardines del Real, a las autoridades visitantes, a la familia Sorolla y a la Comisión delegada en nuestra Ciudad para la celebración del centenario, y la inauguración, en el Salón Dorado del Palacio de la Generalidad,



Inauguración del monumento a Sorolla

de la labor de Sorolla como pensionado provincial, en la que figuraban asimismo varios documentos y recuerdos de aquél, constituyeron los primeros actos de la tarde, que terminaron brillantemente, en el Salón de Actos de la Real Academia de San Carlos, con la sesión solemne, en la que pronunció un magistral discurso el Excmo. señor Marqués de Lozoya, cuya referencia e incluso el texto de la disertación constan en otros lugares del presente número de esta revista.

El mejor colofón de la reseña del centenario de Sorolla será recoger, en el plano oficial y solemne, la brillante apertura de la Exposición conmemorativa del nacimiento del gran pintor, en el Casón del Buen Retiro de la capital de España, el día 22 de abril, a la una de la tarde, con la asistencia de S. E. el Jefe del Estado y su esposa, recibidos y acompañados en dicho acto por el vicepresidente del Gobierno, capitán general don Agustín Muñoz Grandes y los ministros de Educación Nacional, señor Lora Tamayo; de Gobernación, señor Alonso Vega; de Agricultura, señor Cánovas, y del Aire, señor Lacalle; autoridades de Madrid y director general de Bellas Artes, señor Nieto, con la Comisión nacional del Centenario y diversas representaciones y personalidades entre las que figuraban los descendientes del ilustre artista.

El ministro de Educación Nacional pronunció unas palabras, en las que dijo que esta muestra inaugurada con el especial realce de la presencia del Jefe del Estado era el mejor tributo que se podía rendir al eximio pintor don Joaquín Sorolla en el centenario de su nacimiento. Se refirió a la reciente exposición celebrada en Valencia, cuyos cuadros figuran en la que se inauguraba y que permite examinar la obra de Sorolla siguiendo su trayectoria artística. Reflejó en su discurso, seguidamente, alguna de las notas fundamentales de la vida del pintor, y resaltó su amor a España y el prestigio internacional que su obra ha supuesto para la pintura española.

S. E. el Jefe del Estado visitó, seguidamente, la exposición durante casi una hora, escuchando las explicaciones del ministro de Educación Nacional y del director general de Bellas Artes, mostrando el mayor interés por los cuadros expuestos.



La exposición Sorolla en el Ayuntamiento

SS. EE. fueron despedidos con los mismos honores que a su llegada y el público estacionado ante el Casón les hizo objeto de vivas muestras de respeto y simpatía.

La exposición, constaba de 130 cuadros de todas las épocas del pintor y también figuraban en ella 24 apuntes.

Asimismo, reflejó la difusión de la efemérides centenaria, en un terreno normalmente alejado de las actividades artísticas, la llegada a Valencia —aeropuerto de Manises— y su bendición por el Excmo. y Revdmo. señor Obispo Auxiliar doctor González Moralejo, del avión «Sorolla», un nuevo reactor D. C. 8, de la Compañía Iberia; en presencia de las autoridades de Valencia y Los Ángeles, éstas llegadas momentos antes en el propio aparato, en vuelo directo desde California, el día 30 de marzo al mediodía. Al acto asistieron diversas representaciones de la ciudad, entre ellas el Director del Museo de Bellas Artes y numeroso público.

El «Sorolla» que, junto al nombre glorioso, lleva una silueta de una «barca del bou» tomada de un cuadro del maestro, y después que la fallera mayor infantil señorita Fernández-Ordás estrellase una botella de vino español sobre su fuselaje y de que la

casa constructora entregase para el Museo Sorolla de Madrid una reproducción reducida del avión, emprendió raudo viaje a Madrid, con las representaciones americanas venidas expofeso, el Director del Museo Sorolla y la propia señorita Fernández-Ordás con su familia.

Otro centenario pictórico valenciano, pero que, aparte algún artículo en la prensa diaria, pasó poco menos que desapercibido, fue, en 22 de octubre de 1962, el nacimiento del gran marinista Salvador Abril, del que nuestro Museo guarda algunas obras significativas y maestras de su especialidad reseñada, como «La galerna» y «El



Llegada a Manises del reactor «Sorolla»

faro de Cullera». No debe faltar en ARCHIVO su recuerdo y homenaje. Después de una vida activa y fecunda, no sólo con el pincel, sino también con la pluma, pues escribió un tratado sobre Cerámica de la Alhambra, falleció, en Nazaret, el 23 de agosto de 1924.

No específicamente estético, mas sí vinculado al del avatar estilístico de España, en sus siglos áureos, el centenario de la Reforma teresiana tuvo su natural repercusión en Valencia, con actos de varia índole, y, en su especial y loable conmemoración por la Universidad barcelonesa, tomó parte, entre otros el director de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, con una conferencia en aquella Aula Magna el 26 de marzo, presidida por el Ilmo. señor Vicerrector, sobre «Santa Teresa en la crisis de nuestro Renacimiento», tratando de la consonancia de la estética teresiana con el ambiente general hispánico de nuestra segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, y aún de cómo la Santa pudo influir en la plasmación, a un tiempo austerísima y proto-barroca, de aquel ambiente. En las proyecciones que ilustraron la conferencia tuvieron una brillante representación las pinturas y otras obras de arte de tema teresiano: cerámicas del Museo Nacional de Cerámica González Martí, retablos de azulejería de nuestras calles y

sobre todo cuadros de Valencia, los expuestos en salas del Museo, de Ribera, Andrea Vaccaro y Espinosa, y los que, para la ocasión, se localizaron en los almacenes del mismo, algunos de marcado interés que, una vez restaurados debidamente, quizás puedan darse a conocer en un próximo número de ARCHIVO, con mayor holgura de espacio que en este, como una tardía contribución académica valenciana a la efemérides.

EL PERFIL DE VALENCIA

No se crea que alude el epígrafe a la reciente e interesante controversia en torno a la declaración de zona pintoresca o artística de cierto paraje fluvial valenciano, en el que dicho perfil, entendido literalmente, se advierte y... empieza a desvirtuarse; se recurre aquí a esta expresión en un sentido relativamente metafórico, como cifra de cuanto afecte al aspecto, al carácter, a la fisonomía monumental de la Ciudad y a sus posibles riesgos y alteraciones, prodúzcanse en aquella concretísima silueta o en otras partes, por alejadas de ella que estén.

El viejo Hospital y sus edificios y templos vecinos —Santa Lucía, San Carlos, el «Capitulet»...—, el río y los puentes, las bellas casas antiguas, la Catedral misma y sus aledaños, los jardines, el remate del Palacio de Justicia, la plaza del Caudillo con su cambiante fuente luminosa; el paso subterráneo de la Gran Vía, resuelto, ciertamente, con indudable decoro estético, no constituyen poco temario para un año, antes bien, quizás exceden de la capacidad asimilativa ciudadana en ese período de tiempo y, sin duda, de la posibilidad de tratarlo aquí punto por punto.

El gran problema de armonizar el progreso de la Ciudad, la renovación y mejora de sus servicios de toda índole, con la conservación y el respeto a lo que los siglos consagraron, y además tiene a veces intrínseca belleza, o lo que hemos convenido en llamar carácter, es el que vive ahora, y casi siempre, Valencia, ciudad de un densísimo sedimento histórico y una vitalidad con frecuencia desbordante, que su propio temperamental barroquismo acentúa.

En ese «tira y afloja» de intereses respetables —a veces se interfiere alguno que no lo es tanto— es lógico que la suerte sea varia y en cierto modo alternativa. A las corporaciones artísticas y culturales, específicamente a la que publica ARCHIVO, toca velar por los valores estéticos y a fe que lo hace con constancia y aún denuedo. Cabe esperar que para el antiguo Hospital se logre una fórmula, no sólo decorosa, sino plenamente aceptable, que incluso permita utilizar (como en el barcelonés de la Santa Cruz y San Pablo, salvadas las debidas distancias) los ámbitos del crucero para fines culturales, museísticos, etc. Y que las deliciosas iglesitas de Santa Lucía (una de las poquísimas salvadas del moderno furor iconoclasta) y el «Capitulet», entrañablemente unido al culto de Nuestra Señora de los Desamparados —como también lo está, y de antes todavía, la propia iglesia del Hospital, respecto de cuya conservación tenemos muy recientes y autorizadas impresiones optimistas— se mantengan, incluso con su perfil externo característico, de bello recorte barroco aunque sobrio, al que espadañas y pináculos animan, pero nunca embebidas en moles modernas de construcción utilitaria. No son pesimistas tampoco las últimas referencias sobre varios de los demás problemas urbano-estéticos aludidos, pese a dificultades surgidas, más de forma que de fondo, pudiendo confiarse en que todos ellos o la mayoría vayan siendo resueltos positivamente, y que la obra, de tan gran aliento, que constituye la llamada «Solu-

ción Sur» conserve la estética esencial del presente cauce del Turia, con sus elementos imprescindibles de puentes, pretilos y casilicios. Incluso cabe esperar que el exterior de San Agustín, con la torre remozada —en neo-gótico— y las fachadas recubiertas de piedra, decore el comienzo de la gran Avenida moderna, y aún que la plaza de la Reina, eterna ecuación de tantas incógnitas, halle su fórmula definitiva, armonizando el ábside de Santa Catalina y la fachada de la Catedral, lo que hace pensar en el problema de nuestra Seo, complejo nada fácil e insoslayable, del que el diario decano de la ciudad se hizo eco, hace unos meses, y respecto del cual hay, según parece, el propósito de estudiarlo y resolverlo a fondo, por dentro y por fuera del templo, con vistas a cierto centenario de nuestra iglesia mayor.

Prosiguió restaurándose el conjunto pictórico mural del Patriarca, el interior, ya concluso, de San Esteban y el techo de los Santos Juanes, esto más difícil al llegar a la parte peor conservada del fresco de Palomino por la reiterada injuria de los incendios del 36.

El afán renovador y de dignificación artística ha llegado a un ámbito, si reducido, muy vinculado a los sentimientos filiales y devotos de Valencia: el propio nicho de la Patrona, donde se proyecta, por las autoridades de la Diócesis y de la Real Cofradía, sustituir los cuatro ángeles en pie por otros semejantes, pero de más solidez y fuste artístico, habiéndose tomado todas las garantías posibles para el acierto que el caso exige.

Espereamos que lo iniciado se concluya, lo dañado acabe de reponerse y lo en proyecto se realice, con esas prudencia y templanza que, como las demás virtudes cardinales, deben ser siempre algo así como las musas de toda restauración artística.

Y quizás convenga recoger también, con el detalle de la capillita exterior gótica de San Nicolás, reabierta, algún otro, asimismo elogiabile, de embellecimiento urbano, y aún el del monumento a Sorolla, de cuya reinauguración se da cuenta en otro lugar de ARCHIVO, que puede considerarse nuevo, por el pedestal y el emplazamiento, y que si parece pequeño para los méritos del gran pintor, renueva, al menos, ante propios y extraños, su memoria en piedra, junto al mar que fue tan predilecto motivo de su inspiración, y bien cerca del nuevo establecimiento de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos del Grao, inaugurada por el Excmo. señor ministro de Educación Nacional, en la mañana del 29 de marzo —un mes después de que lo fuera el monumento—, nuevo centro docente artístico que, a poco, abría su grato salón de actos con un concierto vocal de la Coral Polifónica Valentina y en el que la dirección del Centro proyecta una interesante labor de cultura artística popular en nuestro distrito mariner.

EXPOSICIONES Y CONFERENCIAS

Tanto importa, en términos deportivos, o más, concurrir que triunfar, y, en cierto modo, es aplicable este criterio a la tarea artística que, dada a conocer, expuesta, consigue ya, por de pronto, su mejor logro: la fruición estética de los que la contemplan, y con frecuencia la admiran, gozando, en todo caso, de esa confianza, casi inefable, del artista que es su mensaje, y que puede revivirse, también, con nuevos matices que el tiempo afina y hace ver, al cabo de los años.

Por eso, éste, con importantes exposiciones de obra actual y retrospectiva, puede señalarse entre los más densos en Valencia, últimamente, en este sentido.

Buen comienzo fue la apertura, el día primero de octubre, de la exposición-homenaje al inmortal maestro Ignacio Pinazo Camarlench, en el Círculo de Bellas Artes, en la que pronunció muy oportunas palabras el académico Sr. Almela Vives, ante autoridades y público, a la vez selecto y rebosante, que decía bien lo que estima Valencia la obra de Pinazo. Confirmándolo, se impuso por el señor Alcalde a don Ignacio Pinazo Martínez, el ilustre escultor, hijo del artista conmemorado, la Medalla de Oro de la Ciudad. No es este el lugar, ni precisa hacerlo, por bien sabidos, de ponderar los valores estéticos de la pintura de Pinazo, cada día más reconocidos; patentes, brillantes podría decirse, en lo ahora expuesto, tanto en los cuadros más conocidos como en otros, casi ignorados, que se colgaron de los muros del Círculo.

En noviembre se inauguró la Exposición, en el Ayuntamiento, de los Cinco Premios Senyera; otorgándose, pocos días después, los de este año a Vicente Pastor Pla y Luis Arcas.



El Excmo. Sr. Gobernador Civil, D. Antonio Rueda y Sánchez-Malo y su esposa inaugurando una exposición colectiva de pintura

Poco antes se había reunido el Salón de Otoño, en el Ateneo, con premios para Alcón, Heras y Antonio Marco; y, mediado otoño asimismo, tuvo lugar la exposición, en la Escuela de San Carlos, de los trabajos presentados para la beca Albert-Álvarez, este año reservada al Grabado y concedida a Valdés Canet. A fines de noviembre se concedió, previa exposición en el Círculo, el premio Goerlich-Lleó a Armando Ramón, sobre un estudio de paisaje urbano local.

Entre las exposiciones individuales deben destacarse la de Jenaro Lahuerta que presentó una brillante serie de óleos, en el Círculo; la de Ismael Blat, en la Generalidad; la de «Momentos valencianos», de Pedro de Valencia, en Galería Estil, y, en el mismo local, las de García Ferrando, Carmen Cullén, Torrabadell, Castañer y Planas Sales, más una muy brillante de pintores del siglo XX, en marzo y abril; la de Cillero, en el Palacio de la Generalidad, y las de Josefina Inglés, Amparo Formentín y el miniaturista Carboneras, en Sala Mateu; la de Parés en Sala Prat, y una colectiva de los jóvenes Armengol, Pociłowski, Pastor Pla y Pérez Pueyo; las de

Adolfo Francés y Cantón Checa en Braulio; las de Armengol y Cubells en el Club Universitario, y la de Martín Vidal y Antonio Ferrer en el Círculo de Bellas Artes, donde expuso también Francisco Val.

El IV Salón de marzo, de «Arte actual», en la Generalidad, ofreció la bizzarria de sus informalismos, junto a obras de más concreción; y la benéfica, para ayudar al Hogar de San Pedro el Pescador, en el Ayuntamiento, en abril, con obras de artistas famosos junto a otras de firmas jóvenes y noveles, terminó con una subasta presidida por la Fallera Mayor, señorita María Amparo Moret, y el Alcalde de la Ciudad.

No haremos ya sino aludir a las dos exposiciones Sorolla reunidas con motivo de su centenario y respectivamente inauguradas en el Ayuntamiento y en la Diputación, en la fecha precisa del mismo. De carácter antológico la primera, revelaba un exponente vario y significativo del arte del maestro, con obras primerizas, posteriores y avanzadas, de su copiosa labor. La exposición organizada por la Diputación, en la sala «dorada» del entresuelo de la Generalidad, se contraía a su época de pensionado, muy reveladora de sus primeras directrices y de los logros precocísimos que ya entonces alcanzaba. El cuadro del venerable padre Jofré, de esta época, figuraba excepcionalmente en la del Ayuntamiento, representando esta etapa de la vida artística del maestro.

Fuera de la capital, pero con obras exclusivamente de alumnos de la Escuela de San Carlos, en Alicante, la Caja Provincial de Ahorros organizó una exposición de promesas juveniles —tal era su nombre— que fue visitadísima y muy celebrada, y, en un plano magistral, Ernesto Furió exhibió, en una Sala de Bilbao, grabados y acuarelas, y Francisco Lozano óleos, en Madrid, logrando, como era de esperar, ambas exposiciones gran éxito de crítica y de público.

No faltaron importantes conferencias, en estos meses, sobre tema artístico. Aun con el riesgo de omisiones involuntarias y quizá inevitables, recordaremos las de don Domingo Fletcher, sobre «La Tyrís ibérica y la Valencia romana», en la inauguración del curso del Centro de Cultura; la del que suscribe, con motivo de la apertura de curso de la Institución Alfonso el Magnánimo, en el Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, sobre «La aportación valenciana a la historia del arte» en 15 de noviembre; la de Mr. Francois G. Pariset, en el Instituto Francés, sobre el pintor tenebrista francés, riguroso contemporáneo de Velázquez, Georges la Tour, el 12 de febrero; la del padre Adolfo Esteller, S. J., largos años residente en la India, sobre «La creatividad artística hindú en torno al Budha», en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en diciembre, y sobre todo, la, que en otro lugar de la revista se reseña, del Marqués de Lozoya, en la sesión académica centenaria de Sorolla, en San Pío V.

Sin duda hay más «obras» reseñables en estos «días» a que deben referirse estas notas; lamentando su omisión fortuita, celebramos que la materia historiable, esta vez, como tantas veces más, sobre todo tratándose de arte, en nuestra tierra, desborde, con mucho, las posibilidades del historiador.

F. M. G.

CRONICA ACADEMICA

En la habitual reseña de cada ejercicio, nunca carente de noticias, pero pocas veces tan nutrida de ellas como en el presente, registremos, ante todo, cómo, en las postrimerías del anterior, fuera ya del alcance de la última edición de ARCHIVO, tuvo lugar un suceso notable y fausto, de positiva transcendencia, en el haber de nuestro instituto, por su carácter ejemplar, por la solemnidad que revistió y por el acrecimiento del patrimonio corporativo que comportaba. No precisa casi señalar que nos referimos al memorable y gratísimo acto que tuvo lugar el 11 de julio último, a las 7 de la tarde, en las salas del segundo piso del Museo, para la donación oficial a la Real Academia y su exposición consiguiente en el Museo, por parte de los excelentísimos señores don Javier Goerlich Lleó y su esposa doña Trinidad Miquel Domingo, de una valiosa colección de cuadros y otras obras de arte, en cuatro salas habilitadas al efecto y a sus expensas, acto al que asistieron las primeras Autoridades civiles, la Real Academia y el Patronato del Museo en corporación y numerosísimo y distinguido público, que pasaría con mucho de los dos centenares de personas.

Las salas del donativo Goerlich-Miquel ocupan casi toda la línea de fachada principal de edificio, en su segundo piso, y han sido pavimentadas, decoradas y amuebladas con adecuada y noble severidad.

El conjunto de obras incorporadas en ese día al patrimonio académico y ofrecidas al público visitante del Museo, se compone de ciento treinta piezas, entre pinturas al óleo, acuarelas, dibujos, esculturas y cerámicas, así como objetos de arte decorativo, presentados en sus vitrinas. Los autores modernos representados son Sorolla, Mariano y José Benlliure, Manuel Benedito, Ricardo Verde, Enrique Navas, Ignacio Pinazo Camarlench y su hijo José, Bartolomé Mongrell, Salvador Tuset, Ramón Stolz Viciano, Bronchú, Moya, Ribelles, Furió, Carreres, Cabrera Cantó, Estellés Bartual, Tomás Murillo, Constantino Gómez, Povo, Mataix, Pons Arnau, Gabriel Esteve, Rigoberto Soler, Pérez Gil, Pedro de Valencia, José Segrelles, Enrique Ginesta, Francisco Lozano, Lola Marqués, Almar, Emilio Sala, Peris Brell, José Navarro, R. Monleón y Dubón, aparte de la abundante obra de Francisco y Roberto Domingo reunida en sala propia.

El conjunto se distribuye en cuatro salas: la central, o «de honor», presidida por un característico San Antonio, de Murillo, al que acompañan las piezas pictóricas más antiguas, algunos «primitivos», el Luca Giordano, el Ribera, el Santo Leocadio, el Calvario rubensiano; el San Vicente Ferrer, de Espinosa, del que trata en otro lugar de ARCHIVO su colaborador, el académico don Leandro de Saralegui, etc. A uno y otro lado, sendas salas se destinan, una, a los cuadros de los citados Francisco Domingo Marqués (que enlaza con la inmediata llena de las obras de este maestro preexistentes en el Museo) y su hijo Roberto Domingo Fallola, desde ahora espléndidamente representado en nuestra pinacoteca; la otra, y aún la siguiente, algo menor, a los demás maestros modernos representados en el donativo y ya mencionados. Estas

últimas salas son presididas respectivamente por dos retratos de los donantes, obras de Navas y de García Carrilero.

El acto fue presidido por el excelentísimo señor Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento don Jesús Posada Cacho, al que acompañaba su distinguida espo-



Los señores Goerlich-Miquel firmando en el libro de honor del Museo



El Excmo. Sr. D. Javier Goerlich haciendo uso de la palabra, para ofrecer la colección

sa la excelentísima señora doña Carmen Moreno de Posada, el excelentísimo señor Alcalde de Valencia, don Adolfo Rincón de Arellano, el Rector Magnífico de la Universidad, doctor don José Corts Grau; el Vicepresidente de la Diputación Provincial, ilustrísimo señor don Diego Sevilla Andrés; el Director Decano del Centro de Cultura Valenciana, ilustrísimo señor don Nicolás Primitivo Gómez Serrano, y el Decano

del Colegio de Arquitectos, ilustrísimo señor don Salvador Pascual Gimeno, entre otras relevantes personalidades y representaciones. Hizo uso de la palabra, en primer lugar, el donante, excelentísimo señor don Javier Goerlich Lleó, con emocionadas frases alusivas a cómo se había formado la colección que ofrecía, y de qué manera había



Un aspecto del acto inaugural de las salas Goerlich-Miquel



El Sr. Goerlich muestra a las autoridades la colección donada

nacido en él y su esposa la idea de confiarla a la Real Academia para que se incorporase así al acervo artístico de Valencia y de España. A continuación, el excelentísimo señor Gobernador Civil, señor Posada Cacho, en muy elocuente discurso, encomió el rasgo de ambos consortes, por lo que tenía de ejemplar y de significativo,

refiriéndose a cómo había querido darle las mayores prestancia y solemnidad posibles, a lo que tanto contribuía la selecta, representativa y numerosa asistencia.

A continuación recorrieron las autoridades e invitados todas las salas, deteniéndose ante la mayoría de las obras expuestas, acompañados por los donantes y el Director



La Exema. Sra. D.^a Carmen Moreno, de Posada, admirando el busto de la donante, niña, por M. Benlliure



Otro momento del recorrido de las Salas Goerlich-Miquel

accidental del Museo, que les hicieron las oportunas explicaciones respecto de las mismas. En medio de la general satisfacción, patente en todos los que tuvieron la suerte de asistir al acto, finalizó éste con una merienda-refresco, ofrecida en uno de los locales de la planta baja por el matrimonio Goerlich-Miquel, que fue felicidísi-

mo. Nuestra información gráfica completa la precedente, que sólo puede ser cabal con la visita detenida al conjunto de estas salas.

Por destacar lo más relevante, señalaremos otro acontecimiento singular que tuvo lugar, en la vida de la Academia, más que mediado ya el curso, el 27 de febrero, con motivo del centenario del nacimiento del glorioso pintor Joaquín Sorolla Bastida. En lo que estrictamente toca a nuestra Corporación —toda vez que los demás actos se



La donante, Sra. de Goerlich y la Sra. de Posada,
ante una obra de M. Benlliure

relacionan en otro lugar de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO—, haremos mención de la solemne sesión pública celebrada en el Salón de la Academia, en la tarde de dicho día, bajo la presidencia del excelentísimo señor Subsecretario de Educación, doctor don Luis Legaz Lacambra; del ilustrísimo señor Director General, don Gratiniano Nieto Gallo; del Subdirector General de Arquitectura, ilustrísimo señor don Fernando Ballesteros; del ex Director General de Bellas Artes, excelentísimo señor don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, y de la hija del gran artista, doña Elena Sorolla García, Académico correspondiente de San Carlos, a quienes acompañaban las autoridades civiles y académicas de Valencia, en el estrado presidencial. Tras unas palabras del que firma, encargado por la Corporación, no ya de

presentar, sino de saludar al disertante, el excelentísimo señor Marqués de Lozoya, pronunció éste, como Académico de Honor de San Carlos, una magnífica conferencia, seguida con visible interés por el numeroso y selecto público entre el que figuraban, en lugar distinguido, varios nietos y otros familiares del inmortal maestro, entre ellos el Director del Museo Sorolla de Madrid y Académico correspondiente de San Carlos, don Francisco Pons Sorolla.

El Marqués de Lozoya, que pronunció una de sus mejores disertaciones, cuyo extracto figura al frente de este número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, trazó la silueta precisa de Sorolla en su tiempo y su ambiente, especialmente durante su formación en las clases de la Academia de San Carlos; señaló sus vinculaciones a lo más glorioso de la anterior pintura española, especialmente a Velázquez, su contraste con otros pintores hispánicos, menos espontáneos, aunque asimismo ilustres, y las



El Excmo. Sr. Marqués de Lozoya en la sesión de homenaje a Joaquín Sorolla

alternativas de la estimación del arte de Sorolla, hasta hoy, y la necesidad de que esta figura gloriosa fuese debidamente apreciada y llevada, inclusive, por su importancia, al texto de los manuales de historia del arte de todo el mundo, en justo reconocimiento de los valores universales que ostenta, no sujetos a la estimación circunstancial de un país o una época. Después de unas acertadas palabras del Presidente de la Corporación, señor Goerlich Lleó, pronunció un breve y enjundioso discurso el doctor Legaz, Subsecretario de Educación Nacional, denso de doctrina y bien expresivo de su contento por hallarse en nuestra Ciudad y precisamente celebrando el centenario de una gloria española tan auténtica como Joaquín Sorolla, cuyos valores mediterráneos glosó, con acertadas frases, en brillante paralelo con los de otro ínclito hijo de Valencia, Juan Luis Vives. El público que, como apuntamos, siguió con gran interés todas las intervenciones, las rubricó con prolongado aplauso unánime.

Anteriormente, las autoridades del Ministerio estamparon sus firmas y breves frases alusivas a la fecha conmemorativa, en el libro de visitas del Museo, tan rico en autógrafos ilustres.

Ya en las postrimerías del curso, otra solemnidad académica tuvo por escenario el Salón de Actos de San Pío V, contribuyendo a la densa historia corporativa y pública de este ejercicio 1962-63. El día 27 de junio hizo su ingreso solemne como Académico de número de nuestra Corporación el laureado escultor Ilmo. Sr. Don Salvador Octavio Vicent Cortina, en la vacante del Ilmo. Don Roberto Rubio, de cuyo fallecimiento se dio sentida noticia en el número anterior de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Con el ceremonial de costumbre y la asistencia de representaciones de nuestras autoridades y de los Centros culturales y artísticos, y la Corporación académica en pleno, se celebró el acto, asistiendo nutrido y selecto auditorio, en el que no faltaba la presencia de distinguidas damas y la representación de los actuales y antiguos alumnos



El Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina, leyendo su discurso de recepción como Académico de Número en la Academia

del recipiendario. Abierta la sesión por el Excmo. Sr. Presidente Don Javier Goerlich Lleó y leído por Secretaría el acuerdo de la elección del Sr. Vicent, pronunció éste un enjundioso discurso, en el que luego de hacer un justo elogio personal y artístico de su antecesor, Sr. Rubio, abundó en frutos de experiencia artística y agudo sentido crítico, sobre las directrices del arte escultórico contemporáneo especialmente en España, que, desde el primer momento, cautivó la atención y el interés de todos. Fue contestado en nombre de la Real Academia, por el cronista, quien aparte de insistir en el homenaje al académico Sr. Rubio cuya vacante se cubría en este acto; de dedicar un recuerdo al recién fallecido Sr. Beltrán, y de hacer una breve semblanza del Sr. Vicent Cortina, como artista y como profesor, glosó el tema de su discurso, señalando las influencias, no siempre benéficas, de las otras artes en la escultura y a su vez de ésta en aquellas, encomiando la documentación y exactitud crítica de la pieza leída por el recipiendario. Tras la imposición de la medalla y entrega del diploma por el Sr. Presidente finalizó el acto, en medio de una general ovación y unánimes felicitaciones al nuevo académico.

Al margen de estas actuaciones más resonantes no faltaron en la vida de la Academia, como todos los años, otros sucesos historiables, más o menos normales en la vida de un instituto que tiene unas misiones concretas, unos servidores decididos y un historial casi biseccular que, a la vez, obliga y justifica, en tanto como prestigio. Así, apenas transpuesto el período de la dispersión veraniega, visitó el edificio de San Pío V el ilustrísimo señor Director General de Bellas Artes, doctor don Gratiniano Nieto Gallo, que, acompañado de don Francisco Iñíguez y don Alejandro Ferrant, Comisario general y arquitecto de la zona de Levante, respectivamente, del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, pasó una densa jornada en Valencia para conocer «de visu» varios problemas relacionados con su jurisdicción, especialmente los de tipo monumental y urbanístico más candentes. La visita al Museo se



Un momento de la toma de posesión del Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent

contrajo a las salas poco antes inauguradas del donativo Goerlich-Miquel, que fueron recorridas detenidamente, felicitando al ilustre donante, Presidente de nuestra Academia.

Debe reseñarse también, en esta crónica de la Academia que tan vinculada está al Museo, en cuyo Patronato tiene la más numerosa representación incluida la Presidencia del mismo, cómo, en 1.º de octubre, fue nombrado por el excelentísimo señor Ministro de Educación Nacional, nuevo Director de dicho Museo, el cronista, académico de número de San Carlos, que venía desempeñando el cargo interinamente, en su condición de Subdirector del Museo, desde la dimisión de su antecesor el excelentísimo señor don Manuel González Martí, aproximadamente un año antes. En la primera sesión de la Junta de Patronato del Museo del curso actual, se dio cuenta oficial de dicho nombramiento, posesionándose automáticamente de la secretaría de la misma Junta el nuevo Director.

El 4 de noviembre tuvo lugar la tradicional solemnidad en honor del Santo titular, celebrándose la Santa Misa, con oportuna y elocuente plática, en la capilla académica,

a la que asistieron la Corporación en pleno, representantes, profesores y alumnos de los centros artísticos y amigos de las Bellas Artes, entre los que no faltaban distinguidas señoras y los familiares de don Roberto Rubio Rosell y otros académicos últimamente desaparecidos, por cuyo eterno descanso se rezó un responso después del Santo Sacrificio.

La Academia, y más concretamente el Museo, se han visto honrados, como siempre, con la visita de ilustres especialistas extranjeros, pudiendo recordarse, entre otras, por más detenidas, las del profesor Mario Salmi, de la Universidad de Roma, y la especialista señorita Condorelli, en septiembre; en febrero, del doctor Leopold Arnaud, arquitecto norteamericano, Agregado cultural a la Embajada de su país en Madrid, a quien acompañaban el señor Cónsul en Valencia y el Director del Centro de Estu-



Los restos mortales del Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives en la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados

dios Norteamericanos; el ilustre arquitecto y especialista en pintura, señor Gunnar Forszén, de Estocolmo, y el doctor Isaac Aizenberg, encargado por el Gobierno de su país, la República Argentina, de estudiar los organismos artísticos españoles, tanto docentes como museales. Asimismo su biblioteca y su colección de grabados, siguieron siendo objeto de la atención y la asiduidad de estudiosos e investigadores, que, amablemente, siguieron interesándose por nuestra revista, que cada día incrementa sus intercambios.

El Museo vio aumentado el número de visitantes, incluso en los que, formando grupo turístico, lo hacen cotidianamente, y especialmente desde que la apertura de las salas Goerlich-Miquel, y la actualidad que ello supuso, reavivó el interés local hacia el Museo, luego mantenido e incluso aumentado con otros motivos, y algunas mejoras y cambios introducidos en sus instalaciones, donde se ha procurado perfeccionar el orden cronológico en función de la circulación del visitante, valorizar quizás más algunas obras maestras: el Morales, la Resurrección de Yáñez y algún retablo «primitivo», y desde luego exponer, en la medida posible, cuanto en el repaso e inventario

concienzudo de almacenes pudo merecer y aún exigir ser expuesto. Siguió en la planta baja la instalación de la escultura: sala de escultura religiosa, sala de Carmelo y Octavio Vicent y sala de Marco Díaz-Pintado, éstas en formación, etc.

En su propio personal académico, nuestra Corporación, hubo de lamentar la pérdida de su miembro de número el Ilmo. Sr. D. Vicente Beltrán Grimal, fallecido el 23 de mayo último, laureado escultor y académico conspicuo, así como la del excelentísimo Sr. D. Manuel Benedito Vives, Académico de honor de San Carlos y artista glorioso. También ha experimentado la pérdida de muy distinguidos individuos de la clase de Correspondientes, como el Excmo. Sr. don Modesto López Otero, ilustre arquitecto, Director de la Real Academia de San Fernando, de Madrid; Mr. Walter W. Spencer Cook, Correspondiente en Nueva York, esclarecido hispanista, y últimamente don Manuel Castro Gil, grabador laureado con las máximas recompensas. La Corporación de San Carlos expresó su sincera condolencia en todos estos óbitos, así como en el de otros ilustres artistas españoles, Académicos de número de la de San Fernando, don Eugenio Hermoso y don Valentín de Zubiaurre, ambos pleclaros pintores. Como de todos hay constancia en la sección necrológica de ARCHIVO, se excusa aquí otra referencia más «in extenso». Especial mención debe hacerse aquí del duelo de la Academia por la muerte de S. S. Juan XXIII, a primeros de junio último, acordando levantar la sesión convocada y reunida reglamentariamente en el día siguiente al del fallecimiento.

Y, asimismo, del júbilo por la pronta designación en Cónclave de su sucesor, con el título de Paulo VI, el Emmo. Sr. Cardenal Juan Bta. Montini, Arzobispo de Milán, cuya elevación al pontificado fue celebrada por la Academia así como que su primera visita, una vez elegido, fuese al Colegio Español, en el Palazzo Altemps, de la Ciudad Eterna.

La Academia ha elegido miembro Correspondiente a Mr. Henri Terrasse, ilustre hispanista, especializado sobre todo en los temas de la historia y el arte islámico de España y el Magreb, actualmente Director de la Casa de Velázquez de Madrid.

Debe reseñarse asimismo que la Academia vióse honrada en la persona de su Correspondiente en Murcia y asiduo colaborador de ARCHIVO, el Dr. don José Crisanto López Jiménez, al ser éste recibido en audiencia particular por S. S. Juan XXIII, de santa memoria, durante el viaje de estudio que venía haciendo nuestro ilustre compañero por tierras italianas en uso de la pensión concedida por la Fundación Lázaro-Galdiano y que fue motivo de fructíferos descubrimientos e investigaciones por Génova, Nápoles y otras ciudades italianas, señalando los no pocos vínculos que existieron entre la producción artística, durante el tiempo barroco especialmente, de aquellas escuelas y el arte hispano-levantino.

La Academia tuvo, en el último ejercicio, una acusada actuación en defensa de los intereses que creyó amenazados y defendibles, del patrimonio monumental de la ciudad: así, se ocupó del antiguo Hospital, con Santa Lucía, San Carlos, etc., emitiendo un dictamen que mereció generales elogios; y del aspecto de la ciudad desde la orilla izquierda del Turia, alterado por alguna edificación todavía en curso (extremo que mereció el personal desplazamiento del Director General al lugar oportuno para observar estos hechos); la declaración del cauce del Turia, como paraje pintoresco y monumental, a ejemplo de lo hecho en Sevilla con el Guadalquivir; del proyectado ensanche del puente del Real; del monumento al general Urrutia, en los claustros góticos de Santo Domingo, que le deben su restauración; del proyecto de fuente en la plaza del Patriarca, junto a la Universidad, y de la fuente y el monumento de Mariano Benlliure; de algunos edificios importantes en riesgo de desapari-

ción, aparte de otros casos de menor volumen, pero quizás no por ello menos significativos del carácter y personalidad estéticos de la urbe.

La Academia felicitó a la Alcaldía por su evidente celo en el embellecimiento de algunos rincones típicos, en especial por la capilla «del fosar» reabierta en el exterior de la Parroquia de San Nicolás, con una lograda ambientación cerámica y pictórica, bajo la bóveda de crucería anervada descubierta, e interesó de las demás entidades culturales de la ciudad su apoyo en la labor de defensa y cuidado del aspecto tradicional y artístico de Valencia.

En esta tarea, no siempre grata, permanece, y Dios queriendo, ha de obtener algunos frutos; sin otras miras, como le corresponde, que el mejor servicio a Valencia y a España que todo lo merecen.

Felipe M.^o Garin

IN MEMORIAM

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y su portavoz, este ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se asociaron «ex toto corde» al universal duelo que, no ya la Catolicidad, sino el orbe mismo, han sentido por el fallecimiento, tras larga, penosa y ejemplar agonía, del Sumo Pontífice S. S. Juan XXIII, ocurrida en el Palacio Apostólico, al anochecer del día 3 de junio último.

No procede, quizás por haberse repetido con emocionante unanimidad en todos los idiomas del mundo, aludir a las virtudes singularísimas que concurrían en el gran apóstol y gran gobernante que fue «el buen Papa Juan», como ya, en vida, tantas gentes, católicas o no, le llamaron. Tan sólo nuestra revista, en nombre de la Academia, que levantó su sesión ordinaria inmediata al óbito en señal de duelo, debe unirse al general sentimiento, dar cuenta ahora de cómo nuestras páginas llegaron a sus unguidas manos, alguna vez por el propio director de la revista y pedir al Señor de todo lo creado, el eterno descanso del alma del egregio difunto, cuya sucesión en el Solio pontificio, ya venturosamente resuelta al llegar ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO a sus lectores habituales, se registra en el debido lugar de la parte informativa de este número.

Descanse en paz S. S. Juan XXIII.

EL EXCMO. SR. D. MANUEL BENEDITO VIVES

A las nueve horas y cuarenta y cinco minutos del pasado día 20 de junio falleció en su casa de Madrid, el eximio



pintor don Manuel Benedito Vives, académico de honor de nuestra corporación, miembro de número de la Real de San Fernando, y de muchas otras academias y entidades artísticas, catedrático —jubilado— de Colorido y Composición de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, y, sobre todo, siempre artista y pintor extraordinario, en posesión de las mayores recompensas —varias grandes cruces— y distinciones, con obras por muchos museos del mundo, y cuyos pinceles, hasta última hora, eran constantemente requeridos para retratar a las personalidades más sobresalientes.

Nacido en 25 de diciembre 1875 en la valencianísima calle de la Correjería, en uno de esos entreñables hogares-talleres de nuestros viejos barrios (en este caso, el del disecador, verdadero artista del di-

fácil oficio, que fue su padre, así como de otros dieciséis hijos) vivió y sintió, desde niño, el culto a la belleza plástica, que su progenitor siempre practicaba en la presentación de las especies zoológicas y a la «obra bien hecha», verdadera divisa de nuestra mejor artesanía. Discípulo de la Escuela de San Carlos y, pronto, personalmente, del inmortal maestro Sorolla, un camino lleno de promesas, hechas realidad de inmediato, se le abrió al joven pintor Benedito, enseguida pensionado por la Real Academia de San Fernando, viajero por diversas tierras y captador por doquier de las más felices impresiones con aquel saber elegir el momento, la posición y la luz que siempre le caracterizaron, lo mismo si pintaba príncipes, o damas, que artistas o «manolitas»; niñas como «Conchín y Tati», que el rumbo de Concha Piquer o la distinción de los hermanos Álvarez Quintero; si plasmaba el noble pelaje de la «capra hispánica» que la orquestal y armoniosa «Vuelta de la Montería», o la elegancia davidiana de «La de los ojos color de uva».

No hay posibilidad material de reseñar las medallas, siempre de la máxima categoría; los cargos y las distinciones de que fue objeto nuestro ilustre paisano, últimamente distinguido con el «Premio March» de Arte, y desde hace muchos años presidente del Patronato del Museo Sorolla, vocal del Museo del Prado, miembro de la «Hispanic Society of America», etc., etc.

Permitásenos recordar el acto solemnísimos que en mayo de 1959 tuvo lugar en nuestra Casa, al ser recibido como académico de honor, en compañía del Sr. Marqués de Lozoya y de don Federico García Sanchiz y en el que, como ellos, don Manuel pronunció emotivas palabras correspondiendo al nombramiento que recibía.

La Real Academia de San Carlos, que acudió al sepelio celebrado por voluntad

del difunto, en Valencia, previo un responso ante el féretro, en la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, que cruzó a hombros de artistas y amigos valencianos, tiene como propio este duelo por su ilustre académico de honor y suplica una oración por el eterno descanso de su alma.

EL ILMO. SR. DON VICENTE BELTRÁN GRIMAL

Cuando todo parecía hacer suponer que en este número de ARCHIVO no habría que lamentar pérdidas irreparables entre los académicos numerarios de «San Carlos», una agravación imprevista de su



crónica dolencia cardíaca, sobrellevada con tanto ánimo, privó a nuestro instituto, el día 23 del pasado mayo, de la valiosa y difícilmente sustituible colaboración del ilustrísimos señor don Vicente Beltrán Grimal, miembro de número de la sección de Escultura de la Real Academia desde el año 1958, artista laureado y profesor distinguido y eficiente, con probada dedicación vocacional —de la que son testigos cuantos pasaron por sus aulas— en la cátedra de Dibujo del na-

tural en movimiento, de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de que era titular, y en la de Artes y Oficios Artísticos, donde también profesaba una disciplina artística.

Había nacido el señor Beltrán Grimal en Sueca en 12 de marzo de 1896, y cursado brillantemente estudios en la misma Escuela Superior citada, que asimismo dirigiera durante varios años y en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, «sul Gianicolo».

La carrera de lauros oficiales de Beltrán Grimal fue bien significativa, al ganar, ya a sus veintidós años, en 1917, una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con su obra «Año-ranza»; confirmar su éxito, en la de 1926, mereciendo con «Diana», la segunda medalla y culminarlo, en 1930, al obtener la «primera», por los méritos de «La Aurora», presentada al efecto. Obtenida pronto, por concurso entre «primeras medallas», la cátedra de la Escuela Superior, el artista cedió, quizás, un poco, el puesto al profesor que en la desbordante humanidad de Vicente Beltrán latía, sin que por eso dejase la propia labor creadora, cual lo acreditan, por no citar sino sus últimos trabajos, el monumento al maestro músico José Serrano, su ilustre paisano, en la Sueca natal de ambos; su relieve en el gran salón del Ateneo Mercantil de nuestra ciudad y la propia obra «de recepción» en la Academia, amén de diversas e igualmente notables obras de escultura pétreo y de imaginería, modelos cerámicos, etc., salidos de su mano maestra.

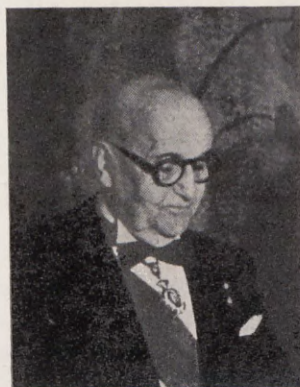
En la Academia, según se apuntó, deja un vacío bien sensible por lo asiduo de su asistencia —que su delicada salud, últimamente, no amenguaba— y lo acertado de sus actuaciones, llenas de mesura y buen sentido que una amplitud crítica, siempre expresada con simpática y enérgica sinceridad hacía más respetables, y casi siempre, por no decir siempre, deci-

sivas. El Autor de toda belleza habrá acogido, a no dudarlo, el alma del ilustísimo señor don Vicente Beltrán Grimal, dándole su eterno descanso y la contemplación de armonías infinitas, que, a veces, nuestro llorado compañero, entornando un poco los ojos, parecía presentir. E. P. D.

EL EXCMO. SR. D. MODESTO LOPEZ OTERO

DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El 23 del pasado diciembre falleció en Madrid el Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, en cuya referencia necro-



lógica quisiéramos que lo cordial y humano acompañase e imprimiese un especial acento a las menciones obligadas de condolencia, en un caso como éste, de personalidad académica tan relevante. Porque don Modesto era, ante todo, un hombre cabal, un español ejemplar y un amigo caballeroso e inmejorable, según pudimos comprobar, a diario, cuantos tuvimos el honor de conocerle y de trabajar, bajo su dirección, hace más de un cuarto de siglo, mientras las preocupa-

ciones por la suerte del patrimonio artístico de la Patria y aun por ella misma le consumían literalmente.

Arquitecto ilustre, con obra copiosa y acertada, su actuación más señera fue como director de las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid, donde, no sólo como artista y técnico de la construcción, sino como organizador y hombre de gobierno, acreditó sus esclarecidas dotes: singular competencia, entusiasmo sin límites, actividad incansable y probidad acrisolada.

Había nacido en Valladolid en 1885 y hecho sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, graduándose en 1910. Posteriormente fue pensionado en Austria y Alemania, donde amplió sus conocimientos profesionales. En 1916 ganó por oposición una Cátedra en la misma misma Escuela en que pocos años antes concluyera su formación escolar, y en 1923 pasó a dirigir dicho Centro haciéndolo hasta 1945, sin otra interrupción que la del trienio 1936-39.

Además de pertenecer a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que, como dejamos dicho, presidía, era miembro numerario de la Real de la Historia y de otras muchas corporaciones profesionales y artísticas de España y del extranjero, perteneciendo a nuestra Academia de San Carlos, como correspondiente, desde 1953.

Además de la gran obra de su vida, la Ciudad Universitaria madrileña, don Modesto había proyectado y dirigido numerosas construcciones, algunas de la importancia del Colegio Español, de París, o la restauración de la Catedral de Cuenca, por no citar sino lo más relevante.

Era autor de diversos estudios, como «La técnica moderna en la conservación de monumentos» y «Una influencia española en la arquitectura norteamericana», sendos discursos de ingreso en las dos Reales Academias citadas, de la Historia y de Bellas Artes; y otros, algunos

de ellos en preparación y varios sin firmar, como el tan agudo sobre la significación de los libros de Pacheco y Carducho, en su centenario, publicado en una revista académica y del que nos hizo el honor de conocerlo todavía inédito.

La Real Academia de San Carlos de Valencia se duele pública y sinceramente de su fallecimiento, en este lugar de su ARCHIVO, como ya lo hizo de modo oficial, por acuerdo de su Junta, a raíz del triste suceso y ruega una oración por el eterno descanso del alma del Excmo. Sr. don Modesto López Otero. R. I. P.

EL ILMO. SR. D. MANUEL CASTRO GIL

El 4 de abril último falleció en Madrid este notable artista, miembro correspondiente de la Real Academia de San Carlos, a la edad de 73 años, los más de los cuales había ocupado en una intensa tarea creadora, especialmente en el grabado, que fue la dedicación más activa y brillante de su vida, recordando con gusto su espléndida y admirable exposición de aguafuertes y otras clases de grabado calcográfico realizada en Valencia hace algo más de una década, en la que los más diversos temas, en especial los gallegos, abulenses y vascongados, encontraron en Castro Gil un intérprete afortunadísimo.

Castro Gil, que residía en Madrid desde hace muchos años, nació en Lugo, el año 1890. Pensionado en Francia, Italia y Alemania, destacó brillantemente en el aguafuerte. Estudió Dibujo, Pintura y Grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Académico de la Real Gallega y de la de Bellas Artes de La Coruña, grabador del Banco de España y profesor de Grabado de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, pertenecía también como correspondiente a la de San Carlos de Valencia.

Fue premiado en distintos concursos y exposiciones por sus obras: «El puente de Ondarroa», de Vizcaya y «La Catedral de Malinas», de Bélgica, que le valió el máximo galardón de la medalla de oro.

Este aguafuerte lo regaló a la Diputación de Lugo. Expuso en Londres, París, Hamburgo, Berlín, Viena y Bruselas.

Entre otras condecoraciones, poesía la de comendador de la Orden de África, Encomienda con placa de la Orden de Alfonso X el Sabio y medalla de oro al Mérito en el Trabajo. Era hijo predilecto de Lugo y su muerte fue sentidísima en Galicia, Madrid y en cuantas regiones españolas había trabajado, que es como decir en todo el territorio de la Patria.

Descanse en paz.

EL PROFESOR MR. WALTER W. S. COOK

Durante uno de sus frecuentes viajes por el Viejo Mundo, concretamente en una travesía por el Mediterráneo, falleció, en el verano último, el ilustre profesor universitario norteamericano y sabio investigador de temas histórico-artísticos y arqueológicos, doctor Mr. Walter William Spencer Cook, Académico correspondiente de nuestra Corporación, en Nueva York, desde 1959.

La personalidad humana y científica de Mr. Cook, realmente desbordante, escapa de las posibilidades de este lugar y merece, sin duda, un estudio más completo y extenso de su vida y su obra, que intentaremos vea la luz en ARCHIVO en otra ocasión.

Mr. Cook era además un hispanista modelo, que llevaba su entusiasmo por España no sólo al terreno estrictamente científico, sino a una amplia comprensión del modo español de entender la vida, incluso en situaciones en que tan gallarda postura podía resultar incómoda y aun peligrosa.

El Dr. Cook fue un distinguido colaborador de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO en los últimos años, sobre algunos temas de su especialidad: la pintura española románica, tan rica, variada y significativa.

Entre muchas otras publicaciones, había sido autor de «Pintura románica», en el tomo VI de la obra «Ars hispaniae», «La pintura mural románica en Cataluña», Madrid, 1956, y «La pintura románica sobre tabla en Cataluña», Madrid, 1960; ambas obras en la serie «Artes y Artistas» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Hombre, además, de acción, excavador activísimo y eficaz organizador, llevó a cabo singulares realizaciones en el Museo de Bellas Artes de Nueva York —recuérdese «The Cloisters»— e intentaba la creación de una entidad, en los últimos meses de su vida, destinada a facilitar los estudios del arte y la arqueología españoles por los investigadores, universitarios y artistas norteamericanos.

Descanse en paz el Profesor W. W. S. Cook.

F. M.^a G.

EL ILMO. SR. D. SALVADOR CARRERES ZACARÉS

El 17 de enero del corriente año, falleció cristianamente en Valencia el ilustísimo señor don Salvador Carreres Zacarés, cronista oficial de la Ciudad, Director de Número y Secretario general perpetuo del Centro de Cultura Valenciana, de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos, correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid y de la de Buenas Letras de Barcelona.

Nacido en Valencia el 13 de junio de 1881, desde niño vivió un ambiente de estudio y decidida exaltación de amor filial, coadyuvante de las enseñanzas que recibe en el Colegio de San José de los

PP. de la Compañía de Jesús. En la persona de su padre —el gran bibliófilo don Francisco Carreres Vallo—, encuentra la íntima y perenne lección de perfecta norma de leal caballerosidad y de acendrado amor a los libros e investigación histórica, principalmente en cuanto se refiere a la ciudad de Valencia y su antiguo Reino. ¡Lección sublime!, a cuya imitación forjó su vida de trabajo y hogar.



En nuestra Universidad literaria cursó con brillantez los estudios de Derecho y Filosofía y Letras, obteniendo más tarde el doctorado en ambas disciplinas con las máximas calificaciones.

Alternando con los estudios, dedica su actividad a la investigación histórica y bien pronto es conocido —por su asiduidad— en las bibliotecas Universitaria y de la «Sociedad Amigos del País», como en los Archivos Municipal, General del Reino, Catedralicio y del Real Colegio del Patriarca. Fruto feliz de aquellas búsquedas es la serie de interesantes publicaciones y numerosos artículos, que inserta en el diario *Las Provincias* y su *Almanaque*, firmando algunos de aquéllos con el seudónimo F. Salcaza.

Resulta difícil compilar en breves líneas toda la intensa labor bibliográfica de Carreres Zacaes; puede asegurarse que desde su juventud a su óbito no negó su colaboración entusiasta a ninguna publicación de entidad, aparecida en Va-

lencia: destacaremos la que prestó a ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO y la muy decidida a «Anales del Centro de Cultura Valenciana» con importantes y documentados artículos histórico-artísticos.

Iniciada en 1919 una nueva «Acción Bibliográfica Valenciana», tuvo intervención muy activa en la misma, con eruditos estudios previos y notas copiosas ilustrativas, en las distintas publicaciones editadas por dicha sociedad, de la que en la actualidad era presidente.

Nombrado Cronista Oficial de la Ciudad —en sustitución de don Luis Cebrián Mezquita—, correspondió a tan honrosa distinción con interesantes estudios e informes de carácter oficial, revisando por tales ocasiones, uno a uno, la serie importante y valiosa de *Manuales de Consells* y demás fondos documentales del Archivo Municipal.

De carácter caballeroso y leal, siempre dispuesto a favor de sus numerosos amigos, tuvo también otras distintas facetas culturales, religiosas y sociales en las que tomó parte muy activa.

Dios habrá acogido en su seno al infatigable investigador y perfecto caballero.

V. FERRÁN

EL EXCMO. SR. DON EUGENIO HERMOSO

El día 2 de febrero falleció este eximio artista español, Académico de número de San Fernando.

Había nacido en Fregenal de la Sierra (Badajoz) el 26 de febrero de 1883 y se trasladó a Sevilla a los 14 años, donde realizó sus primeros estudios artísticos. En 1902 obtuvo el premio extraordinario de la Duquesa de Denia, con motivo de su exposición en el Círculo de Bellas Artes.

Estudió luego en la Real Academia de San Fernando, de Madrid, consiguiendo en 1904 una 3.^a medalla en la Exposición Nacional.

Ganó después primeras medallas en Madrid, Barcelona, Roma, Buenos Aires, Santiago de Chile y Bruselas. Y en 1948, la medalla de honor en la de Bellas Artes de Madrid.

Fue también catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y Académico de número de la de San Fernando, según se dijo.

Sus obras plasman con delicadeza y sencillez el alma extremeña, en los retratos, paisajes y especialmente en las escenas campesinas juveniles de aquella región, que fueron su tema preferente. Recordemos «La Juma, la Rufa y sus amigas», «A cerrar la calle», «El regreso del mercado» y otras obras que le consagraron definitivamente. Descanse en paz.


EXCMO SR. DON VALENTÍN DE ZUBIAURRE

Otro gran pintor español, Académico asimismo de número de la Real de San Fernando, falleció a principios del año: Don Valetín de Zubiaurre.

Nacido en Madrid, en 1880, comenzó a pintar a los 7 años. A los 21 triunfó plenamente en París como retratista. A

los 23 viajó por toda Europa, visitando los más importantes museos y obtuvo la 2.^a medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, y medallas de oro en las internacionales de Valencia y Zaragoza.

Su renombre internacional se confirmó en las exposiciones de Munich y S. Diego de California, así como en las de Bruselas y S. Francisco, en las que fue galardonado con sendas medallas de oro. Pintor de paisajes y tipos de Vasconia, la solidez de su estética se puede apreciar en las más importantes colecciones y museos de Europa y América, coincidiendo con su hermano Ramón en la visión de los temas vascos y en su estilo afín, aunque diferente en no pocos matices expresivos de su personal interpretación. Ocupó el mismo sillón que su padre, ilustre compositor y maestro músico, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, perteneciendo también a la Hispanic Society de New York, a la Société Nationale des Beaux Arts de París, y a la Orden española de Alfonso X el Sabio. En 1957 le fue otorgada la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Falleció el 24 de enero de 1963. R. I. P.



BIBLIOTECA

WETHEY (Harold): *El Greco and his School*. Princeton, New Jersey, 1962. 2 tomos en hol. de 402 páginas, en junto y 405 ilustraciones.

El profesor Wethey, brillante miembro del grupo de investigadores norteamericanos de nuestro arte plástico español —recordemos los gloriosos nombres de los extintos Post, Cook, Porter y Soria, por no citar sino los desaparecidos— ha emprendido aquí la difícil tarea de historiar la vida, la obra y el «círculo» del Greco, artista de suyo lleno de problemas casi insondables, con una bibliografía, sí abundante, no siempre concorde, sobre todo en el aspecto crítico y explicativo y una amplia zona de obras no del todo ciertas, que elevan la dificultad de la empresa llevada a cabo por Mr. Wethey a términos casi insuperables.

Con constancia sajona y ardimiento hispánico, el autor abarca todo el problema grequiano, desde el ambiente, o mejor, los ambientes de su formación: Oriente, Italia, España, especialmente el interesante núcleo de manieristas toledanos que le dio marco y... muchas cosas más, al mismo proceso de su producción, a un tiempo concorde y variadísima, hasta la obra de sus «epígonos» (no olvidemos que el título del libro comprende también «*his school*») todos llenos de interés por sus vinculaciones, algunas especialmente importantes y dilatadas en la pintura española posterior.

Un catálogo ordenado de obras avalora muchísimo el libro y no sólo de trabajos ciertos, sino también de piezas «de taller», copias y obras atribuidas sin demasiado rigor.

Bien puede esperarse a la vista de este libro del profesor Wethey (podía esperarse antes ya) que su tarea como continuador de Mr. Chandler R. Post, en la *History of Spanish Painting* que su muerte dejó interrumpida, sea eficiente, cabal y a la altura del ejemplar investigador de Harvard, cuya labor no tiene precedentes en nuestra bibliografía artística antigua ni presente.

La obra de Mr. Wethey sobre «El Greco» va gentilmente dedicada a los investigadores españoles sobre este pintor señores Cossío y San Román, «pioneros» del tema y sin duda acreedores a esta delicada atención por parte del ilustre y joven profesor hispanista estadounidense.

F. M.^a G.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La arquitectura española en los monumentos desaparecidos*. Espasa-Calpe. Madrid, 1961. 461 págs. con numerosas ilustraciones.

Es asunto altamente sugestivo e interesante el de la destrucción del tesoro artístico español, que el autor, erudito historiador de arte, trata con su peculiar maestría y garbosa prosa. Parece este luminoso estudio como una continuación o complemento de aquel otro anterior trabajo, el celebrado «Pintura española fuera de España», también editado espléndidamente por Espasa-Calpe, del cual nos hicimos eco en su día.

Este tema de la destrucción del tesoro artístico español, es razón de estudio que acucia espiritualmente a las finas sensibilidades; por ello, Gaya Nuño se adentra en él, con toda valentía y entusiasmo. Riquezas espléndidas en telas, joyas, orfebrería; pinturas magníficas; esculturas de admirable labra; construcciones monumentales civiles, militares y monacales, evocadoras de una época pasada, que por incuria, abandono y complacencia de algunos, fueron destruidas y cuya pérdida lamentamos...

Hace años, en 1958, la voz clara, vibrante y precisa de nuestro compañero el académico Almela Vives, resonó en solemne acto público, describiendo, como aldabonazo de honda sensibilización, *La destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano*. ¡Emocionante y triste relación! Hoy en este muy escrito y presentado estudio, Gaya Nuño nos habla con fuerte, certera y dolorosa expresión, de aquellos monumentos, que esparcidos por distintas regiones

hispánicas, son testigos clamantes del abandono y complacencia de muchos... «Así, nuestra historia —dice el crítico e historiador de arte Gaya— no es la de la destrucción ciega, sumi-
nistrada por una violencia que se ha cernido sobre un monumento inocente. Será la historia de la destrucción pacífica, premeditada, realizada de cara a la opinión, tanto vulgar como sabia, nacida no de una necesidad estratégica o de un azar desgraciado, sino de un desprecio por lo bello y vetusto...», y continúa en el primer capítulo haciendo una detallada historia de las lamentables pérdidas monumentales, acompañada de gran cantidad de notas ilustrativas. Hemos de señalar la coincidencia grata, para nosotros, por lo que tiene de emotivo, aunque deploremos su total pérdida, que el primer grabado que se ofrece en el texto, como gráfica ilustración corroborativa, sea el de nuestro antiguo y perdido *Palacio del Real*. El segundo capítulo lo titula *Fichero de monumentos destruidos*; en él se describen, agrupados por épocas, más de 500 de toda clase, seleccionados entre la enorme cantidad total, dolorosa y deplorable relación, que sirve para calibrar la abandonada actitud de muchos en las distintas generaciones. Acompaña detallada bibliografía a cada uno de los monumentos reseñados.

Si alabanzas sin regateos merece el autor por este estudio, no puede dejarse de hacerlo también a la editorial Espasa-Calpe, pues ha sabido acompañar, muy dignamente, este meritable trabajo de Gaya Nuño, de numerosas ilustraciones gráficas de toda índole, que sea digna ornamentación de trabajo tan aleccionador y emotivo.

VICENTE FERRÁN

CERVERÓ GOMIS, Luis: *Pintores Valencinos, su cronología y documentación*. Valencia, 1960. Separata de «Anales del Centro de Cultura Valenciana». Número 45.

Hemos de destacar, con gran complacencia, la aparición de este interesante folleto. Su autor es un infatigable investigador. Ya en 1956 publicó en las páginas de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, bajo este mismo título, el fruto de parte de su paciente labor de acopio de datos; hoy nos ofrece, como una digna continuación, más de un centenar de fichas, relativas a diversos pintores valencianos, extraídas de la revisión concienzuda de los numerosos legajos de la Corte Civil, existentes en el Archivo General del Reino.

Son estas noticias de gran valor, pues pueden llevar a la discriminación precisa del autor de determinada pintura o para complemento de su noticia biográfica.

Las fichas se ofrecen siguiendo un orden alfabético, correspondiendo a pintores retablistas, iluminadores de libros, etc. Los datos aportados, repetimos, todos ellos de primera mano, no sólo se refieren a diferentes aspectos de su vida íntima y civil, sino en alguna de ellas se transcribe contratos o documentos de cobro por distintos trabajos realizados.

Esta aportación de Cerveró Gomis es muy útil para todo aquél que se interese por la pintura valenciana en los siglos XIII a XVI.

Se acompaña este trabajo de un *Índice onomástico y cronológico*, que abarca a los pintores insertos en el anterior estudio en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO y en el presente, muy conveniente y certero, con indicación de referencia.

Esperamos que pronto nos pueda ofrecer otra muestra de su actividad investigadora tan útil para los estudiosos del arte.

V. FERRÁN

VIDAL ISERN, José: *Monumentos de Palma*. Palma de Mallorca, 1962. 28 + 1 págs. con fotografados intercalos en el texto.

Un excelente folleto, debido al gusto exquisito del ilustre publicista y Correspondiente de nuestra Academia, don José Vidal Isern, dedicado a ensalzar los distintos monumentos existentes en la bella ciudad de Palma de Mallorca. El autor, que tan admirablemente ha escrito sobre las bellezas naturales de aquella encantadora isla, quie-

re —como bien anuncia— hacer acto de presencia en el momento actual, recordando los principales monumentos de carácter gótico que existen.

Con ligeras notas, de muy buena prosa, escritas sin alardes técnicos, pero con detalles curiosos de su arte, habla de la Catedral, Castillo de Bellver, el Claustro de San Francisco, La Lonja... y la iglesia de Santa Eulalia, todos declarados Monumentos histórico-artísticos.

A esta sucinta relación, añade el autor

unas notas acerca de monumentos y bustos de personalidades. El Rey don Jaime I, Antonio Maura, el marino Jaime Ferrer, el polígrafo José M.^a Quadrado, Gaspar Melchor de Jovellanos, Santiago Rusiñol, Rubén Darío, Salvador Hedilla, el Archiduque Luis Salvador de Austria, La fuente de la Princesa... y otros más. Vidal e Isern sabe muy bien rodear el recuerdo de estos monumentos con notas muy certeras que realzan las esenciales circunstancias de los homenajes.

Como aditamento, muy curioso, inserta la relación completa de los distintos monumentos nacionales e histórico-artísticos existentes en la preciada isla.

Un folleto, de gran interés no sólo para el estudioso, sino para todo aquel que guste admirar bellezas en sus viajes turísticos. Reiteramos las felicitaciones a su autor por la labor realizada.

V. FERRÁN

ESPÍ VALDÉS, Adrián: *Semblanza biográfica del pintor Plácido Francés y Pascual*. Valencia, 1963. 23 págs.

Material para una historia de la pintura alcoyana. Valencia, 1963. 30 páginas.

Dos interesantes folletos nos ofrece el joven autor, incansable investigador en materia de arte, con íntima relación con su tierra natal, la bella e industrial ciudad de Alcoy.

Ofrece el primero, como su propio título indica, una semblanza del ilustre profesor y académico de Bellas Artes de San Carlos, Plácido Francés. Trabajo muy curioso por la serie de interesantes anécdotas de una vida de incesante actividad y entrega absoluta al arte y a su enseñanza.

Muy valioso el elenco de la obra pictórica de Francés, que comprende: 16 retratos; 31 obras de tema popular y de género; 4 de historia; 5 pintura mural, y 27 obras variadas. Acompaña unas láminas con reproducciones de célebres pinturas de Francés, entre ellas «La lección de minué» presentado en la Exposición de Bellas Artes de 1886 y adquirido por un particular londinense. También acompaña el árbol genealógico del pintor.

Este interesante estudio lleva prólogo de don Felipe María Garín Ortiz de Taranco, director del Museo de Bellas Artes de Valencia, y es separata de la revista «Arte Español».

El otro importante trabajo del señor Espí, *Material para una historia de la pintura alcoyana*, es también fruto de su labor recopiladora de materiales de arte. Comprende la primera parte del trabajo la relación completa de la participación alcoyana en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, desde 1853, en que la majestad de la reina Isabel II reglamenta la celebración de las exposiciones-cerámenes de Bellas Artes hasta 1936.

La reseña de estas exposiciones nos permite advertir la participación tan activa que pintores alcoyanos tomaron en las mismas; así, en 1858, ya el entonces pensionado en Roma, Antonio Gisbert, consigue la 1.^a medalla por su cuadro de «Historia» *Ultimos momentos del Príncipe don Carlos*.

La segunda parte del estudio de Espí es la relación completa de los lienzos de artistas alcoyanos que han figurado en la interesante revista *Ilustración Española y Americana*, labor curiosa de gran valor informativo, pues ofrece un abundante punto de referencia para todo investigador de arte. Acompaña a este trabajo siete curiosos documentos y dos páginas con diferentes ilustraciones.

El trabajo, muy ameno y bien tratado, lleva un «A manera de Pórtico» de don Joaquín de la Puente, secretario del Museo Nacional de Arte Moderno, y su publicación pertenece a la serie editada por la Cátedra de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia.

Ambos estudios del joven e incansable investigador son muy valiosos por la gran cantidad de datos que ofrece, por lo que es digno de alabanzas que sin regateos le tributamos.

V. FERRÁN

SCHAUB-KOCH, Emile: *Esculptures de poissons d'Edouard-Marcel Sandoz*. Lisbonne, 1962. 79 + 1 págs. con 39 ilustraciones.

Esta interesante monografía, cuyo autor, nuestro Correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Carlos, la dedica al análisis y estudio de la obra artística del también Correspondiente el profesor Edouard-Marcel Sandoz, residente en Laussane (Suiza), gran maestro escultor contemporáneo, cuya labor meritoria se ha centrado en la reproducción en mármol, bronce y otros materiales, de toda clase de peces de todos

los mares del mundo. Son estas obras magníficas reproducciones de alto valor por el cuidado estudio previo necesario para su representación.

Con abundancia de datos y deducciones importantes el profesor Schaud-Koch analiza la obra genial del escultor, buscando la valorización estética de la obra de Sandoz en apurado detalle. Al estudio, de laudable erudición, acompañan 39 ilustraciones, reproduciendo diferentes modelos de peces realizados por el escultor Sandoz, que sirven de magnífico complemento al erudito texto explicativo.

La presentación editorial muy bien cuidada, habiendo sido realizada bajo los auspicios del Instituto de Coímbra.

V. F. S.

ZURBARÁN, Francisco: Número extraordinario dedicado a. *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz. Publicaciones de los Servicios Culturales de la Excelentísima diputación Provincial. Año 1961. Tomo XVII.

El contenido de este número extraordinario de la interesante *Revista de Estudios Extremeños*, que con general aplauso publica la Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz, ofrece una particularidad especial y esencialmente interesante, pues son varios los artículos que inserta, debidos a reconocidas firmas de investigadores de arte, dedicados al estudio y análisis de la obra del genial pintor Zurbarán.

Un grueso volumen, con numerosas láminas, es el estudio que se ofrece «...como propósito de traer a primer plano el nombre y la obra de Francisco Zurbarán sin la obligada espera del tercer centenario, en 1964, de su fallecimiento...». El elenco de los artículos es: CATURLA (María Luisa). *Zurbarán, las Casas de Morales y la pleiteadora Paula*.—GAYA NUÑO (Juan Antonio). *Para una teoría del Extremeñismo de Zurbarán*.—MOTA ARÉVALO (Horacio). *Interesantes documentos sobre Zurbarán*.—PEMÁN (César). *Zurbarán en la hora actual*.—ÁLVAREZ (Fray Arturo, O. F. M.). *¿Por qué no se llevaron los Zurbaranes de Guadalupe en el siglo XIX?*—SEGURA (Enrique). *La Misa del P. Cabañuelas. Realismo e Idealismo*.—SUÁREZ DE FIGUEROA (E.). *La Extremadura de Zurbarán*.—DE LA BANDA Y VARGAS (Antonio). *La Sevilla en que vivió Zurbarán*.—S. SORIA (Martín). *The Paintings of Zurbarán*.—

PRIETO (Gregorio). *Líneas sobre la vida de Zurbarán, en homenaje y desagravio*.—GUINARD (Paúl). *Zurbarán en France*.—FABIÁN CONDE. *La crítica sobre Zurbarán*.—MANZANO GARIAS (A.). *¿Zurbarán en la iglesia de Bienvenida?*—COUTO (Joao). *A propósito do Apostolado de Zurbarán existente no Museu de Arte Antiga, de Lisboa*.

Es difícil reunir en una revista periódica una serie de artículos tan rica en erudición como de ilustraciones para valorizar el arte especial y característico de un gran maestro de la pintura del siglo XVII, como lo fue Francisco Zurbarán; por ello, este número extraordinario cobra todavía mayor valía, como anticipo del público homenaje que en la fecha conmemorativa del III centenario de su muerte se ha de celebrar.

V. F. S.

ALBERT BALLESTEROS, Luis: *La evolución de la arquitectura en el transcurso de los siglos*. Discurso leído por — en su recepción pública como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y contestación por el Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó. Imprenta Provincial de Valencia. 1962. 36 págs. con 9 láminas.

Como recuerdo del acto de ingreso como Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, del arquitecto provincial don Luis Albert Ballesteros, se ofrece hoy en muy bien cuidada edición su interesante discurso de reglamento, que se refiere a un tema altamente interesante, como es la *Evolución de la Arquitectura en el transcurso de los siglos*. Tema de acuciente estudio que con una amena prosa, sin recargos técnicos, pero con detalles convincentes, aborda de modo magistral, para llegar —como bien dice— a lo que pudiera ser «examen de conciencia del momento actual, en lo que se refiere especialmente a la arquitectura y decoración moderna». Ese examen sincero, leal y con claridad de exposición le lleva a desarrollar puntos de esencial importancia y calidad tanto en relación con la arquitectura como también en la pintura del momento, formulando con tal motivo muy interesantes conclusiones.

El discurso de contestación, por el académico y arquitecto don Antonio Gómez Davó, es una completa semblanza biográfica del recipiendario, a la que acompaña

muy atinadas glosas de las conclusiones formuladas.

Este interesante folleto, pulcramente editado por la imprenta provincial, será digno recuerdo del solemne acto académico, efeméride emocional en la vida del autor, al que reiteramos la felicitación más cariñosa.

V. F.

ENGUERA: Número extraordinario. Septiembre de 1962.

Hemos de reseñar gratamente la aparición de este número —grueso volumen con abundantes ilustraciones—, verdadero alarde editorial, realizado con motivo de las fiestas patronales de la villa de Enguera y como digno homenaje y exaltación de la personalidad del insigne lego Fray Francisco de Cabezas López, hijo ilustre de la misma, autor de los planos para las obras del templo de San Francisco el Grande de Madrid —cuyo II centenario de iniciación se ha conmemorado—, y que además fue el autor de numerosas obras en distintos templos del antiguo Reino de Valencia.

Contiene el indicado número una serie de interesantes artículos, con las firmas de Jaime Barberán (alcalde de la villa), Jaime de Enguera, Esteban Ibáñez, O. F. M., Martínez Morellá, Rogelio Sanchis y otros, que estudian los diferentes aspectos de la vida y obra del lego arquitecto.

Muy justo y merecido es el espacio dedicado a la noticia de la restauración de la tabla de la «Virgen de Gracia» (realizada en el Museo del Prado por el valenciano maestro restaurador Manuel Pérez Tormo); figura en ese espacio un luminoso artículo de F. J. Sánchez Cantón acerca de *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*; y unas manifestaciones interesantes, de nuestro académico don Leandro de Saralegui, acerca del posible autor y data de la pintura. Sigue luego otros artículos de a menudo texto sobre diferentes temas.

En resumen, un número que deberá ser consultado por su utilidad y riqueza de datos, no sólo por los hijos de la villa, sino por todos los que se interesen por el arte valenciano.

PEDRO DE THOUS

SENYERA: *Cinco premios. 1957-1961*. Valencia, 1962.

Con ocasión del primer lustro de la institución del premio *Senyera* para pintura,

por el Excelentísimo Ayuntamiento de la Ciudad, se organizó una exposición, cuyo catálogo es interesante, pues a más de un ligero preámbulo explicativo de la referida institución de dicho premio, se menciona a los 78 artistas que durante ese período han concurrido a dichos certámenes y se aportan notas biográficas y de producción de los artistas premiados, con reproducción de algunas de las pinturas.

Este breve catálogo es valioso exponente del afán de la juventud, y sirve además de muestra expresiva de la evolución artística del referido espacio de tiempo.

PEDRO DE THOUS

VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Catálogo de Músicos Alcoyanos*. Alcoy, 1961. 153 págs., 8 ilustraciones. Publicaciones del Instituto de Cultura Alcoyana «Andrés Sempere». Volumen XII.

Este estudio, interesante y útil, es fruto de una búsqueda ardua y tenaz; los 66 músicos en el catálogo incluidos, son todos nacidos en la bella ciudad de Alcoy, y su relato biográfico va acompañado de una completa ficha de sus producciones más notables. Como buen complemento a este digno trabajo de historia local se aporta la mención, con interesantes detalles, de las diversas entidades musicales que existieron y perduran en Alcoy. El relato es cronológico y se refiere a 21 entidades, cada una precedida de su curiosa relación histórica.

Este interesante estudio fue premiado en el concurso de monografías organizado por el Instituto Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere» en el año 1960, publicado ahora bajo sus auspicios.

Digno presentador del autor es el ilustre periodista Rafael Coloma, el cual, con su brillante y erudito prólogo, acucia a la lectura y consulta del trabajo, que es una digna aportación a la bibliografía alcoyana.

P. DE THOUS

CID, Carlos, y VIGIL, Isabel: *Las miniaturas que faltan en el Beato de Gerona*. Separata de «Revista de Gerona». Gerona, 1962. Núm. 20.

La copia miniada del *Beato* existente en el Museo de la Catedral de Gerona es, según los autores del trabajo que comenta-

mos, el modelo del *Beato* llamado de Turín con el que muestra analogías evidentes.

Tales analogías sirven par reconstruir, en lo posible, las miniaturas que en el *Beato* gerundense faltan y se conservan en el italiano.

Problema previo planteado es averiguar quién sustrajo y en qué época las miniaturas, dándose como solución que fue persona culta y entendida, así como que tuvo lugar en período de aprecio del arte mozárabe, posiblemente en el siglo XIX.

Situadas ya todas las premisas previas se pasa al estudio de las miniaturas inexistentes, las cuales pueden dividirse en dos apartados: uno, en el que entrarían las de tema no apocalíptico del Antiguo y Nuevo Testamento, las cuales no tienen equivalente en el *Beato* de Turín; otro, que abarca una gama amplísima de temas, se inicia con la serie de los Evangelistas.

Los autores apuntan la posibilidad de completar el trabajo reconstruyendo las que faltan en el *Beato* de Turín y existen en el de Gerona.

El apurado y escrupuloso análisis realizado se ve realzado con la inserción de las reproducciones fotográficas de las miniaturas del *Beato* de Turín que han desaparecido de su modelo gerundense.

S. A. F.

BALIL, Alberto: *Pintura Helenística y Romana*. Madrid, 1962. Instituto Español de Arqueología. C. S. I. C.

De auténticamente importante puede calificarse el estudio que ahora analizamos, máxime por la dificultad de consultar la bibliografía referente al tema, no siempre asequible, y por dárse nos en un volumen que, pese a su pequeño formato, tiene caracteres de gran libro.

Comenzamos por ver con agrado la selecta bibliografía que sigue a cada capítulo; luego la ordenación del tema en el que se abre un amplio panorama desde la pintura griega, hasta el siglo IV, a la pintura romana del Bajo Imperio.

El autor analiza primero las creaciones helenísticas, previas sus fases anteriores, destacando la labor de los pintores griegos del siglo IV, entre ellos *Apeles* y *Nicias*. A continuación pasa revista a las escuelas y pintores de los tres primeros siglos antes de

J. C. (*Theon*, *Nealkes*, *Heracleidas*, etc.) para analizar después la técnica pictórica en el mundo helenístico.

Después abre dos grandes apartados, uno en el que incluye la pintura figurada (sin olvidar el análisis de los distintos géneros pictóricos helenísticos) y otro que abarca la pintura decorativa y ornamental que, como afirma, es «esencialmente ilusionística, intentando fingir con el pincel unos elementos arquitectónicos y unos ornamentos que la decoración de interiores y la arquitectura de la época habían desarrollado realmente». Quizá no sea la razón económica —decoración de poco coste equivalente ópticamente a la de mármol y otros elementos— la causa de su génesis y éxito rotundo.

Abre a continuación el estudio de la pintura romana con el problema de sus orígenes, los cuales para el autor se encuentran en Etruria.

Los triunfos del ejército de Roma llevaron a la urbe cuantioso botín artístico que en gran parte era griego y sobre todo, hace Balil hincapié en ello, la conquista de Siracusa por M. Marcelo «fue el inicio de la admiración y el gusto por las obras del arte griego en ciertos ambientes romanos».

A continuación estudia, pormenorizadamente, la pintura y los pintores romanos, comenzando por los últimos siglos de la República. Observa que junto a la pintura oficial romana, servida por artistas griegos y en la línea de la tradición helenística, triunfaba la pintura «popular» romana, una de cuyas muestras más genuinas es el «Larario de la Casa de los Vetti». Ambas directrices siguen latentes a lo largo del Imperio cuyas manifestaciones pictóricas subdivide en cuatro fases (Augusto, Tiberio-Nerón, Vespasiano-Trajano y Adriano-Cómodo).

Después estudia la pintura romana en el siglo III de la Era cristiana, las manifestaciones de la pintura romana en las distintas provincias del Imperio y la pintura del Bajo Imperio. Finalmente el autor, en el último capítulo de su libro, hace unas atinadas observaciones sobre la continuidad y transmisión del patrimonio pictórico romano al mundo medieval.

Capítulo aparte merecen las reproducciones, exactamente ciento cuatro, más dos láminas, que aciertan a dar una visión muy completa del tema tratado.

S. A. F.

LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Farmacias del Renacimiento en Murcia*. Separata del «Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Farmacia». Madrid, 1962.

En el trabajo que nos ocupa, su autor, investigando en los archivos murcianos, ha recogido una serie de noticias referentes a las farmacias de aquella ciudad, indicando los lugares donde se encontraban, así como los nombres de los boticarios más famosos. Reproduce en él una muy curiosa tabla murciana del siglo XVI, que forma parte de la colección privada del autor, y que representa un «Cristo de la Humildad con San Cosme y San Damián». También acompaña algunos inventarios de boticas murcianas de los siglos XVI y XVII, de innegable utilidad para el estudio de la farmacia local y nacional.

S. A. F.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J.: *El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Nuevos datos. Separata de «Archivo Español de Arte». Tomo XXXV. Núm. 137. Madrid, 1962.

Recogiendo datos procedentes del Archivo de Simancas, el autor hace referencia a las vicisitudes del Alcázar madrileño de los Austrias, en la época de su reconstrucción bajo Carlos V y Felipe II. Afirma que, probablemente, comenzaron las obras en 1537 comprando casas de los alrededores para aislar el edificio, darle mayor capacidad y poder trazar jardines. Hace después una pormenorizada reseña de las visitas de inspección a las obras del Alcázar, realizadas en el siglo XVI, que sirven para podernos dar una idea bastante cabal de cómo era el palacio, desgraciadamente incendiado en 1734. Insiste después en ciertas dependencias del Alcázar de las cuales existe más copiosa información documental, a saber, la Torre Nueva, el Corredorcillo, el Cubillo y las Caballerizas.

Acompañan al erudito trabajo reproducciones de planos del Palacio austriaco custodiados en el Archivo de Simancas, Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Viena.

S. A. F.

CORES TRASMUNTE, M.^a del Pilar: *El urbanismo en Santiago de Compostela en el siglo XIX*. Universidad de Santiago de Compostela. 1962.

Como muy bien afirma el doctor Martín González en el prólogo de la obra que co-

mentamos, se realizan pocos trabajos sobre urbanismo en España, siendo cosa digna de lamentar por cuanto las reformas de las viejas ciudades españolas no siempre se hacen con amor y menos con criterio artístico. Por ello será bien recibida por los amantes del Arte esta pequeña monografía sobre el urbanismo en España, siendo cosa digna de sumen de la tesis de Licenciatura de la autora, presentada en la Universidad de Santiago y dirigida precisamente por el profesor Martín.

Manejó para ella copiosas fuentes documentales y realmente agota los aspectos urbanísticos de la vieja urbe a través de las tres partes de su trabajo: «Estructura de la ciudad», «Edificios públicos y vida ciudadana» y «Servicios públicos», pormenorizando cada una de ellas exhaustivamente. Completan la bien cuidada tesis un conjunto de láminas, núcleo reducido sin duda de las que al trabajo completo habrá aportado la autora, de monumentos y perspectivas urbanas santiagoenses.

S. A. F.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguete*. Universidad de Valladolid. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. 1961.

Se comienza en este trabajo por establecer el plano humano y social de Berruguete, destacando su saneada posición económica, como fruto del favor real, que le permitió vivir holgadamente y hasta comprar el señorío de Ventosa de la Cuesta por una buena cantidad de miles de maravedís.

Después de exponer las premisas de su formación y las peculiaridades de su arte, entre ellas la de constituir para el artista una fuente de experimentación inagotable, estudia el Prof. Martín las especiales características del arte de Berruguete, colocado entre el Manierismo y el Barroco, siguiendo a Weisse para quien el escultor castellano era un «maestro del barroco temprano».

Las certeras apreciaciones vertidas en el texto por el autor del mismo tienen su apoyatura gráfica en una escogida muestra de algunas de las más célebres obras del genial escultor.

S. A. F.

CID PRIEGO, Carlos: *Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá*. «Anales del Instituto de Estudios gerundenses». Vol. XV. 1961-62.

Una introducción al tema seguida de una breve noticia de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdá nos sitúan ante la historia de las pinturas murales de dicho templo. Tras unas noticias previas en las que se agotan las referencias que sobre dichas pinturas existen en la Bibliografía nacional, se da cuenta de su feliz restauración para pasar a la descripción de éstas.

Se habla en primer lugar de la técnica y cómo es posible que la citada iglesia tuviera una decoración pictórica perdida en su mayor parte. A continuación se analizan minuciosamente las mencionadas escenas; desgraciadamente las conservadas son pocas, referentes a «Historias de la vida de San Pedro Mártir», «La gran Crucifixión» y la «Decoración de círculos y animales».

A continuación se estudian las numerosas inscripciones existentes en las pinturas, que se refieren a textos sagrados de la Pasión.

Respecto a la ubicación temporal de dichas pinturas no duda el autor en situarlas en la primera mitad del siglo XIV aunque artísticamente vacile en atribuir las a la tendencia francogótica o a la italogótica. Pasa después a conjeturar sobre el autor de las pinturas citando a varios pintores y entre los posibles a Guillem de Manresa, de antiguo a él atribuidas.

Termina Cid Priego su erudita monografía, avalada con escogido repertorio de láminas, con la iconografía de las pinturas de Puigcerdá, con multitud de pormenores y detalles reveladores.

S. A. F.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*. Universidad de La Laguna. Secretariado de Publicaciones. 1958.

Es dicho pintor, según el Prof. Martín González, el primer artista de importancia de la escuela canaria de pintura. Al estudiar la vida y la obra de este pintor aparece como un artista arcaizante que en pleno siglo XVII gusta de fórmulas antiguas y ya superadas. Son notables los contactos con Zurbarán, Murillo y Cano.

Ante la imposibilidad de fijar épocas en la producción del pintor canario cabe distribuir sus obras en firmadas y no firmadas,

estudiando pormenorizadamente los lienzos conservados en iglesias canarias. Se afirma después que la gran creación de Quintana es el cuadro de «Animas», ya que con él trazó las líneas maestras de un tipo que hizo allí fortuna.

Una nutrida selección de láminas avala las afirmaciones vertidas en el texto.

S. A. F.

UNIVERSIDAD DE MURCIA. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS: *Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina*. Murcia, 1961-1962.

Surgió el hermoso libro que comentamos como homenaje de profesores universitarios y amigos al Prof. Mergelina con motivo de la jubilación del que había sido hasta entonces, con la palabra y con la pluma, auténtico maestro de varias generaciones de alumnos desde su cátedra de «Historia del Arte», primero en Valladolid y luego en Murcia. El resultado ha sido un elegante volumen dedicado al profesor hoy ya, desgraciadamente, desaparecido, en el que al margen de la calidad excelente de los tra-



bajos recopilados destaca la varia procedencia de los envíos, pues prácticamente los autores se sumaron al homenaje desde todos los puntos de España. Y ello, como muy bien afirma la Comisión Organizadora en su Ofrecimiento del libro, demuestra algo consolador: que fue fecunda la siembra de amistad que el Prof. Mergelina había ido esparciendo a lo largo de su vida.

Intentar reseñar en el corto espacio de que disponemos el contenido de un volumen de cerca de novecientas páginas es tarea imposible, por lo que, con profundo pesar, nos vemos obligados a dar cuenta tan

sólo de los trabajos de carácter estrictamente artístico, prescindiendo de los de otras materias. Sin embargo, no queremos dejar de consignar tres trabajos con los que se abre el volumen a que nos estamos refiriendo. El Prof. MANUEL FERRANDIS en una emocionada «Carta abierta al profesor Mergelina»; D. JOSÉ SERRAHIMA en «El Profesor Mergelina. Maestro y Rector», con una amplia remembranza de ambas facetas universitarias, y D. FRANCISCO JAVIER MARTÍN ABRIL en «La vocación entusiasmada», dan el contrapunto lírico a la profundidad de los temas de investigación que van seguidamente.

Del maestro TORMO se reproduce, si bien se advierte que fragmentariamente, un artículo titulado «El homenaje español al Griego en Creta, su patria», en su tiempo dedicado por el autor al que fue su discípulo y luego profesor también de la Universidad española.

El Prof. JOSÉ M.^a DE AZCÁRATE, en «Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo», destaca cómo «dicha puerta por su concepción arquitectónica y su decoración, es una de las obras capitales del arte del siglo XV» en la comarca toledana.

Sobre la «Familia y cuna del escultor Gregorio Fernández» escribe el Sr. BOUZABREY, abundando en la hipótesis de que el genial escultor fuera natural de Pontevedra, donde naciera en 1575 ó 1576, hijo del maestro entallador del mismo nombre.

D. FERNANDO CHUECA GOITIA en «Platonismo y Esteticismo en el Renacimiento» lleva a cabo un interesante estudio de ambas tendencias filosóficas en la época del Humanismo.

De gran interés es el artículo de la profesora AMALIA GALLEGU sobre «El Maestro Juan Francés y las rejas del Hospital Real de Santiago de Compostela», mientras que, siguiendo la trayectoria erudita que ha tiempo se trazara, nos ofrece el Sr. GARCÍA CHICO su trabajo, completado con documentos, sobre el «Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo».

El estudio del Prof. GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO titulado «Una posible escuela hispano-levantina de crucerías anervadas» es muy sugeridor por lo que tiene este tipo de bóvedas de original e insólito, viniendo a ser un elemento arquitectónico típicamente mediterráneo-hispánico, más concretamente valenciano.

«Novedades en torno a Montañés» titu-

la el Prof. HERNÁNDEZ DÍAZ su trabajo en el que se reúnen sus particulares investigaciones sobre la obra del gran imaginero analizando unas cuantas esculturas que, a su juicio, están relacionadas con dicho artista.

El Sr. IÑIGUEZ ALMECH estudia «El ábside de la Seo de Zaragoza», principalmente desde el punto de vista de la rica decoración románica, semioculta hasta la fecha.

En «Pintura de los siglos XV y XVI en el Museo de Segovia», el Prof. CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, maqués de Lozoya, narra muy donosamente la evocadora y cuidada instalación del Museo de Segovia, sito en morada hidalga segoviana, de la época de los Reyes Católicos, en el que su instalador ha logrado dar sensación de espacio habitado, alejándose, por tanto, de los habituales museos modernos «hospicios de obras de arte».

El Prof. MARTÍN GONZÁLEZ analiza en «Velázquez, pintor barroco» las razones por las cuales califica así al máximo pintor español, afirmando que utilizó «los procedimientos usuales de la cultura de su época». Explica la especial aptitud de Velázquez para la «concepción barroquista del cuadro», si bien no es preciso olvidar la veta clasicista existente en Velázquez, aunque los elementos barrocos sean, desde luego, mucho más abundantes.

El Sr. MOYA MARTÍNEZ da a conocer, como parte de un trabajo más extenso dedicado al pintor Pedro Orrente, los cuadros de este artista existentes en el Palacio Episcopal de Orihuela.

«Una importante obra de Pedro de Mena desconocida» es la que el Prof. OROZCO DÍAZ ofrece a la curiosidad erudita en este artículo. Se trata de una imagen de San Pedro de Alcántara, existente en la iglesia parroquial de Santiago de Montilla, escultura de altísimas calidades.

El Prof. VALBUENA PRAT estudia «Algunos temas de Arte y Arqueología en Lope de Vega» con su original estilo pleno de sugerencias para el lector.

Finalmente, el Prof. CAMÓN AZNAR en «Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez» pide prestemos atención a las teorías pictóricas del dramaturgo castellano, ya que es posible que ambos, el autor y el pintor, trabaran contacto en Palacio y es muy posible también que muchas ideas de Calderón sobre el arte se deban, en frase de Camón, a «sugerencias» del pintor de Felipe IV.

S. A. F.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

ACADEMICOS HONORARIOS

- Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín.
Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano.
Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.
Excmo. Sr. D. Federico García Sanchiz.
Excmo. Sr. D. José Corts Grau.

ACADEMICOS DE NUMERO

| <u>Fecha de posesión</u> | |
|--------------------------|---|
| 3-6-1924 | Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso : Calle del Mar, 27. |
| 3-6-1927 | Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó : Plaza del Caudillo, 9. Teléfono 21 02 32. |
| 3-1-1928 | Excmo. Sr. D. Manuel González Martí : Calle de María de Molina, 2. Tel. 21 19 95. |
| 11-12-1935 | Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer : Calle de Cirilo Amorós, 50. Tel. 21 35 39. |
| 11-5-1936 | Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro : Calle Plátanos, 3. (Benicalap). Tel. 31 06 94. |
| 1-6-1940 | Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri Marco : Calle del Periodista Badía, 7. Tel. 21 89 69. |
| 8-4-1941 | Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó : Calle del Pintor Sorolla, 37. Teléfono 21 25 47. |
| 2-6-1941 | Ilmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco : Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 21 38 02. |
| 11-3-1943 | Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago : Calle de Burriana, 48. Teléfono 27 18 96. |
| 28-6-1946 | Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado : Calle de Mariano Aser, 7. (Burjasot). |
| 8-2-1947 | Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar : Calle de Caballeros, 9. Teléfono 21 63 67. |
| 26-5-1948 | Ilmo. Sr. D. José M. ^a Bayarri Hurtado : Subida del Toledano, 6. Tel. 21 72 17. |
| 15-6-1948 | Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert : Calle de Cirilo Amorós, 76. Teléfono 21 80 13. |
| 29-11-1952 | Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López : Calle del Conde de Salvatierra de Alava, 14. Tel. 21 88 87. |

| Fecha de posesión | |
|----------------------|---|
| 28-4-1953 | Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro: Calle de Cirilo Amorós, 82. Tel. 22 03 04. |
| 7-11-1953 | Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres Galiano, Marqués de Montortal: Plaza de Tetuán, 3. Tel. 21 21 02. |
| 21-6-1956 | Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis: Calle de Colón, 74. Teléfono 21 28 32. |
| 22-5-1958 | Ilmo. Sr. D. Francisco Almela Vives. Paseo de Valencia al Mar, 1. Tel. 21 82 24. |
| 1-7-1958 | Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de Sotelo, 9. Tel. 21 32 82. |
| 5-6-1960 | Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle del Gobernador Viejo, 14. Tel. 22 76 79. |
| 3-3-1961 | Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros. Calle de Navellos, 8. Tel. 21 46 84. |
| 27-6-1963 | Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Visitación, 4. Teléfono 21 71 63. |
| Electo | Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 49. Tel. 22 38 80. |

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

| Fecha nom- bramiento | | Residencia |
|-------------------------|--|-----------------|
| 6-11-1928 | Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez. Luis Díaz Cobeña, 18 | Madrid (2). |
| 8-11-1932 | Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Heredero. General Goded, 19 | Madrid (4). |
| 9-4-1940 | Ilmo. Sr. D. Víctor Moya Calvo. Menéndez Pelayo, 194 | Barcelona (12). |
| 9-1-1943 | Ilmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch, Museo del Prado | Madrid (14). |
| 14-5-1943 | Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero. Enrique Granados, 151 | Barcelona (8). |
| 2-2-1944 | Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. Lagasca, 125 | Madrid (6). |
| 29-4-1944 | Ilmo. Sr. D. Fernando José de Larra y Larra. Paseo del Prado, 18 | Madrid (14). |
| 23-6-1944 | Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García de Lorente. Av. Reina Victoria, 71 | Madrid (3). |
| 14-5-1946 | Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón. Alfonso XII, 42 | Madrid (14). |
| 10-12-1946 | Excmo. Sr. D. Juan Sedó Peris-Mencheta. Ronda de San Pedro, 23 | Barcelona (10). |
| 6-5-1947 | Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Adriano, 41 | Sevilla. |

Fecha nom-
bramiento

Residencia

| Fecha nom- bramiento | | Residencia |
|-------------------------|---|-------------------------|
| 2-7-1948 | Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. San Miguel, 5 | Vinaroz (Castellón). |
| 5-4-1949 | Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briaies. Juan de Reyes, 11 | Málaga. |
| 23-5-1950 | Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern. Angeles, 7-1.º | Palma de Mallorca. |
| 5-5-1951 | Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago. San Bernardo, 81 | Madrid (8). |
| 6-5-1952 | Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Sagasta, 30 | Madrid (4). |
| 6-5-1952 | Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent de Barberá y Abelló. Angli, 28-30. Torre | Barcelona (17). |
| 24-2-1953 | Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres. Santos, 2 | Játiva (Valencia). |
| 24-2-1953 | Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75 | Barcelona (15). |
| 1-12-1955 | Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol. Condes de Barcelona, 10 | Barcelona (2). |
| 12-4-1957 | Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet. Av. José Antonio, 539 | Barcelona (11). |
| 12-4-1957 | Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Arnau Sorolla. Av. de la Habana, 71 | Madrid (16). |
| 28-5-1957 | Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13 | Córdoba. |
| 7-1-1958 | Ilmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Donoso Cortés, 18 | Madrid (15). |
| 7-1-1958 | Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Velázquez, 45 | Madrid (1). |
| 7-1-1958 | Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio Pérez Ruiz. José Antonio, 8 | Segovia. |
| 17-1-1958 | Ilmo. Sr. D. José-Crisanto López Jiménez. Platerías, 68 | Murcia. |
| 7-1-1959 | Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Porcar Ripollés. República Argentina, 39 | Castellón. |
| 3-3-1959 | Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, 40 | Castellón. |
| 7-6-1959 | Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Serrano, 120 | Madrid (6). |
| 7-7-1959 | Excmo. Sr. D. Vicente Traver Tomás. Paseo de Ribalta, 5 | Castellón. |
| 3-2-1960 | Ilmo. Sr. D. Alejandro Ferrant Vázquez. Av. Calvo Sotelo, 7 | Madrid (14). |
| 3-2-1960 | Ilmo. Sr. D. Rafael Masanet Fons. Brasil, 22 | Las Palmas. |
| 6-12-1960 | Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastía. Soledad, 15 | Villarreal (Castellón). |
| 6-2-1962 | Ilmo. Sr. D. Rigoberto Soler Pérez. Valencia, 186 | Barcelona (11). |
| 8-5-1963 | M. Henri Terrasse. Director de la «Casa de Velázquez», Ciudad Universitaria | Madrid (3). |

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

| Fecha nombramiento | | Residencia |
|--------------------|---|---------------------------|
| 14-12-1940 | Prof. Emile Schaub-Koch Lauffer. Gustave Ador, 42 | Ginebra (Suiza). |
| 8-4-1941 | Prof. Mr. Henry Field | Chicago (Estados Unidos). |
| 8-4-1941 | Prof. Edouard Sandoz. Le Denantou-Ouchy | Laussanne (Suiza). |
| 12-3-1943 | Prof. D. Cesco Vian | Milán (Italia). |
| 24-4-1947 | Profesor Enrico Gerardo Carpani. Cassella Postale 72 | Bolonia (Italia). |
| 16-12-1947 | Prof. Remo Rómulo Luca. Via Porta Latina, 4 | Roma (Italia). |
| 15-3-1949 | Prof. Charles Corm | Beyrouth (Líbano). |
| 15-3-1949 | Prof. Hon Werner Hentzen. Villa Monbijou | Hiltertingen (Suiza). |
| 6-4-1954 | Prof. Elvino G. P. Struccogni | Roma (Italia). |
| 6-11-1955 | Prof. Hon Henry Reynaud | Ginebra (Suiza). |
| 8-11-1955 | Prof. Emile Fabre | Cannes (Francia). |
| 6-6-1959 | Excmo. Sr. D. Abel Viana | Beja (Portugal). |
| 6-3-1962 | D. Manuel Mujica Gallo | Lima (Perú). |
| 6-3-1962 | D. Miguel Mujica Gallo | Lima (Perú). |

SEÑORES PRESIDENTES DESDE LA REORGANIZACION DE LA ACADEMIA EN EL AÑO 1849, HASTA LA FECHA

| | Fecha del nombramiento | Fecha del fallecimiento |
|---|------------------------|-------------------------|
| Excmo. Sr. D. José Agulló Ramón de Sentís, Conde de Ripalda | 22 enero 1850 | 20 abril 1876 |
| Excmo. Sr. D. Vicente Noguera Sotolongo, Marqués de Cáceres | 18 feb. 1868 | 18 oct. 1889 |
| Excmo. Sr. D. Vicente Boix y Ricarte | 11 feb. 1874 | 7 marzo 1880 |
| Excmo. Sr. D. Juan Dorda y Villarroya | 20 marzo 1880 | 1 agos. 1885 |
| Excmo. Sr. D. Miguel Galiano y Taléns, Marqués de Montortal | 6 agos. 1885 | 6 oct. 1895 |
| Excmo. Sr. D. José Navarrete y Vergadá, Marqués del Tremolar | 11 oct. 1895 | 27 enero 1900 |
| Excmo. Sr. D. Eduardo Attard y Llobell | 5 abril 1900 | 22 julio 1905 |
| Excmo. Sr. D. Joaquín M. ^a Belda e Ibáñez | 18 agos. 1905 | 21 feb. 1912 |
| Excmo. Sr. D. Juan Dorda Morera | 13 dic. 1911 | 3 junio 1928 |
| Excmo. Sr. D. Antonio Martorell Trilles | 3 julio 1928 | 21 enero 1930 |
| Excmo. Sr. D. José Benlliure y Gil | 18 feb. 1930 | 5 abril 1937 |
| Excmo. Sr. D. Teodoro Llorente Falcó | 13 sep. 1939 | 3 junio 1949 |
| Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer | 24 oct. 1949 | 24 enero 1961 |
| Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó | 18 feb. 1961 | |

INDICE DE MATERIAS

| | <i>Págs.</i> |
|--|--------------|
| Joaquín Sorolla, por el <i>Marqués de Lozoya</i> | 5 |
| De pintura valenciana, Miscelánea, por <i>Leandro de Saralegui</i> | 12 |
| Don Antonio Pascual y García de Almunia, amigo de las Bellas Artes, por <i>Francisco Almela y Vives</i> | 24 |
| Iconografía presidencial valenciana, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i> | 45 |
| El Escultor Don Nicolás de Bussy, por <i>José-Crisanto López Jiménez</i> | 64 |
| Cuadros del Barroco italiano en el Museo de Valencia, por <i>Alfonso E. Pérez Sánchez</i> | 78 |
| Joaquín Sorolla y su tiempo, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> | 89 |
| Dos pintores luministas: Sala y Sorolla, por <i>Adrián Espí Valdés</i> | 100 |
| Vida y arte de Mariano Benlliure, por <i>Antonio Igual Ubeda</i> | 103 |
| Notas y documentos sobre Benlliure y su estatua del Patriarca Ribera, por <i>Vicente Cárcel Ortí</i> | 124 |
| Las obras y los días, por <i>F. M.^a G.</i> | 132 |
| Crónica Académica, por <i>Felipe María Garín</i> | 140 |
| In memoriam | 151 |
| Biblioteca | 158 |
| Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Lista de Académicos) | 167 |

- Stateur Konstsabtingars Tillanväxt Och Förvantimning.** 1961.
- Teruel.** Instituto de Estudios Turolenses. Enero a Diciembre de 1962.
- Propiedad y Construcción.** Revista Técnico-Informativa. Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. Enero a Diciembre de 1962.
- Valencia Atracción.** Revista de la Sociedad Valenciana Fomento del Turismo. Núms. de Enero a Diciembre de 1962 y de Enero a Junio de 1963.
- Murguetana.** Revista de la Academia de Alfonso X el Sabio. Murcia. Núms. I a XIX de 1949-1962.
- Beltrán Villagrasa, Pfo.** *El Plomo escrito de la Bastida de les Alcuses (Mogente). (Addenda et Corrigenda).* Publicación del Servicio de Investigación Prehistórica. Diputación Provincial de Valencia. Institución "Alfonso el Magnánimo". Valencia. 1962.
- Sifre Pla, Rafael.** *Historia de la Devoción Alcireña a Nuestra Señora de la Murta.* Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Alcira. Alcira, 1962.
- Vidal Isern, José.** *Monumentos de Palma.* Palma de Mallorca, 1962.
- Coloma, Rafael.** *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo.* Alcoy, 1962. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura "Andrés Sempere", vol. XI.
- Coloma, Rafael.** *Libro de la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy.* Alcoy. 1962. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura "Andrés Sempere", vol. XIII.

**SRES. ACADEMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL
CONSEJO DE REDACCION**

Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Ueó
Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri

Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco
Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador
Subdirector de la Revista

Ilmo. Sr. D. José M.^a Bayarri Hurtado

Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso
Secretario general

ARCHIVO DE ARTE VALENTINO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes del que sus autores o editores remitan un ejemplar.

Cambián publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la Región Valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo Reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones.

Redacción y Administración: Calle S. Pío V, 9, Valencia.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1963, 150 pesetas.