

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXXV

1964

Núm. único

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1964



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

DEPÓSITO LEGAL: V. 584 - 1958.

NÚM. RGTO.: V. 605 - 64.

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - JÁVEA, 30 - VALENCIA - 1964

Nuestra portada reproduce la tabla del Maestro de Villahermosa representando a San Lucas recibido como discípulo de San Pablo, que figuró, cedida por el Museo de Valencia, en la exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, en el invierno último, con motivo del centenario de la venida de San Pablo a España

DE PINTURA VALENCIANA

MISCELÁNEA

A modo de prólogo, es para mí muy grato dar cuenta, bien que sólo sea "calamo currente", de una valiosa colección valenciana inédita, cuyas puertas, sin jactancia ni cerrilismo, se abren siempre a los estudiosos en serio. Por si fuera poco, es brillante promesa de venturoso futuro, ya que no se trata de nada especulativo, con miras comerciales, ¡ni mucho menos!, sino en vías de amoroso crecimiento. Me refiero a la de los señores Serra-de Alzaga, en quienes se aduna la tenacidad inteligente de D. Joaquín con el buen gusto, finura y cordial entusiasmo de su distinguida esposa, D.^a María Isabel de Alzaga, cuya delicadeza notoria sabe fruir el arte, maravillando verla sin pedantería manejar la "History" de Mr. Post y otros textos que poseen. Bastará para dar idea de la importancia del conjunto, decir tienen una Resurrección atribuida a la escuela de Juanes, un díptico de roble del xvi y dos tablas aún anónimas de la misma centuria, con S. Pedro y S. Miguel, una Piedad que suponen de Ribalta, un S. Pedro de Esteban March, un bello cobre italiano, un Hans Gossaert fechado en 1608, piezas importantes de Carreño de Miranda y Eugenio Lucas, una Virgen de Vicente López, una Purísima de Palomino, un paisaje de Orrente, obras modernas de Ignacio Pinazo Camarlench, José Pinazo Martínez, Jenaro Lahuerta, del catalán Francisco Jimeno, de Stephan Messers y otros. Sin analizar filiaciones, ahora me limitaré a registrar el que haya en esta colección hallado seguro puerto de refugio, el Cristo de Piedad, que firmado "Paulus L." al borde del Santo Sepulcro, di como de Pablo de San Leocadio en "Para el estudio de algunas tablas del xv-xvi", que publicó "Archivo Español de Arte", n.º 108 de 1954. Sin repetir nada de lo dicho, añadiré algo que de su "ricondita armonía" omití entonces, pues se trata de una singularidad: la calavera en tierra junto a la tumba, muy bien diseñada. Es la de Adán, cuyo enterramiento en el Calvario reiteran varias tradiciones propendiendo a destacar paralelismos entre la caída y la Redención, subrayados por el Rezo y añejos textos píos, sobre lo cual di referencias concretas en las páginas 128-130 del n.º 8 de los "Cuadernos de Arte" de la "Institución Alfonso el Magnánimo", refiriéndome al retablo Pujades de nuestro Museo. La suelen poner de vez en vez al pie de la Cruz del Señor, pero me resulta rareza en el "Christus Patieus" (no así la corona de espinas), no recordándola en ninguno de por aquí, pues no es lo mismo la "Pietà" de González Martí que Post adjudicó al padre de Juanes, ni el

tríptico que hubo en Requena... Es uno de los múltiples reflejos dimanantes de la siempre benéfica orientación eclesiástica, cuyo recio influjo en el Arte Sacro no puede ni debe pasar desapercibido. Al menos para los que intentamos captar visión integral y cantar perenne "sursumcordae", analizando las tres clases de belleza mencionadas por Winckelmann: la de la idea, la de la forma y la de la expresión, generalmente acordes en las producciones de los que llaman "primitivos", precisamente siguiendo ese orden, ya que antepusieron la idea, para edificación de los fieles, según advirtió ya Louis Reau en su "Iconographie de l'Art Chretien" (París, 1955, pág. 4 del tomo I). Por ese magisterio, a pesar de ser de condición humildísima, pudieran merecer la noble divisa de la Orden del Temple, ya que practicaron su lema, el "Non nobis Domine, sed nomine tuo da Gloriam".

Si nos fijamos en las figuras, a pesar de ser las cabecitas angélicas tan mellizas, tienen un recogimiento que después se sabrá expresar mejor, pero no será mejor sentido, pudiendo destacar una especialmente atractiva: la que al Cielo mira.

Es muy original la composición, pues al "Varón de Dolores" suele presentársele dentro del Sepulcro, sedente o erguido, pero no igual que aquí teniendo visibles las cinco Sacratísimas Llagas. Nada menos que el ferviente converso J. K. Huysmans bien les llamó "bolsas vacías, tendidas para que cada uno las llene con la menuda moneda de sus lágrimas y sufrimientos". Así este plafoncito, que supongo habrá sido centro de predela, debió ser sahumado por análoga espiritualidad, cuando frente a él se celebrasen las "Cinch Misses de les Plagues, ab los Misereres", cuya devoción cundió mucho, difundida por las "ques dihuen en Sant Salvador", ante el milagroso Cristo famoso, de lo que habló Teixidor en sus "Antigüedades" (I-365).

Sin la malignidad celosa de los topos, confieso seguir la norma dictada por mi admirado Igual Úbeda, en el preámbulo de su admirable "Imperio Español", editado por Seix Barral: "lo que interesa no es que el hombre de hoy juzgue al de ayer, sino que sea capaz de entenderle". Lo que Lionello Venturi sintetizó en "Il gusto dei Primitivi" (Colonia, 1927), nos resurge contemplando el país del fondo, con sus altas Cruces que resulta fraterno de los que puso en lo de la Colección Muntadas y altar mayor de la Colegiata de Gandía, siendo el normal de las tablas de San Leocadio. Por eso tiene notoria fraternidad con el de un bellissimo panel de La Virgen

con Jesús y S. Juanito, que bien figura como suyo en la espléndida Sala Goerlich-Miquel del Museo de S. Carlos, donde los generosos codonantes insta-

Son hechiceras las figurillas infantiles del delicioso grupo cuyo asunto de origen itálico fue difundido por italianos e italianizantes, sobreabundando

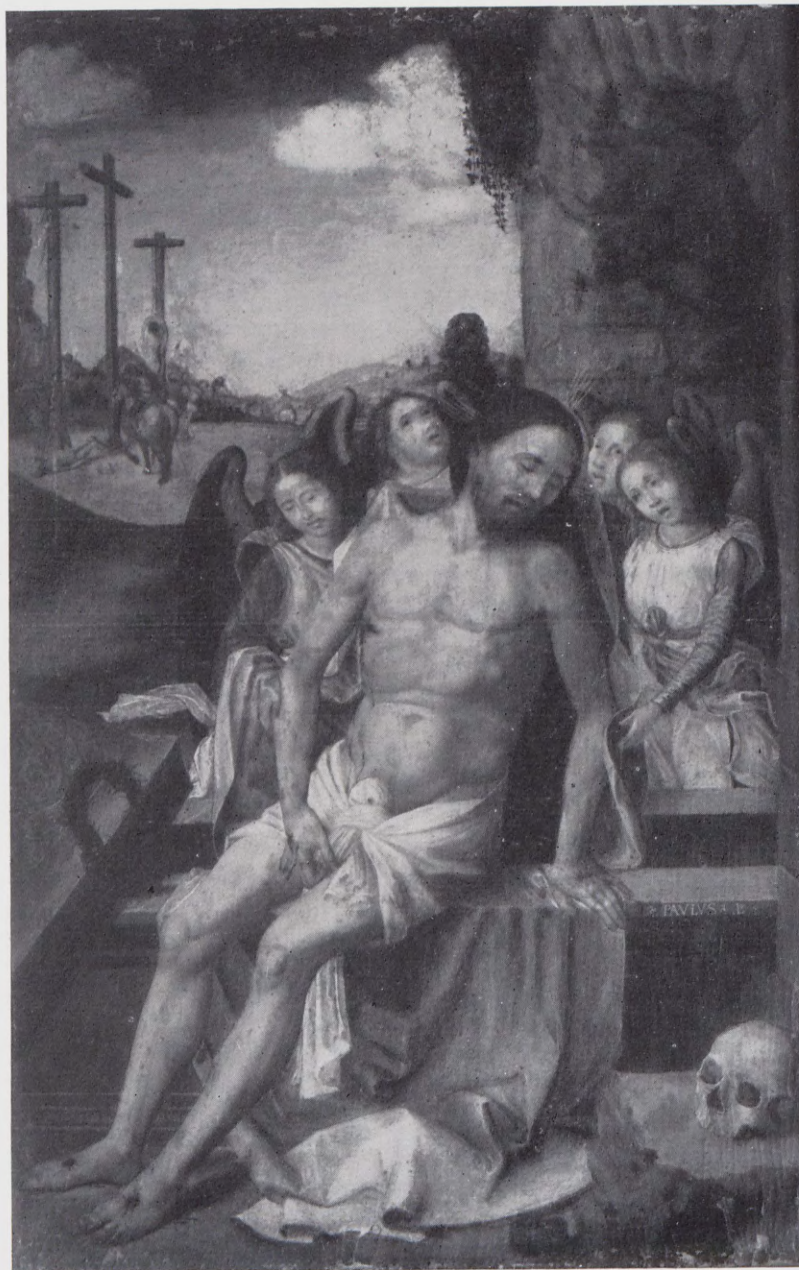


FIG. 1.—Pablo de San Leocadio: «Cristo Varón de Dolores». Colección Serra de Alzaga, Valencia

laron el espléndido regalo sin precedentes, por ellos hecho y por el que Valencia les debe y deberá gratitud perenne.

en nuestro Arte del xv-xvi, del que di a conocer varios en mis apelmazados noticiarios de tablas inéditas aparecidos en "Archivo Español de Arte", nú-

meros 67 (1945) y 83 (1948). Para dar idea de su fervorosa devoción y profusión en todas partes, será suficiente decir que sin la menor rebusca tengo a la vista medio centenar hojeando los ¡ya vetustos! tomos del "Repertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance", por Salomón Reinach, iniciados en 1905, donde sólo hallo escasa pero alguna relativa afinidad de composición y actitudes con el que comentamos, cual si fueran ecos de inspiración en común arquetipo, en dos entonces imputados a Lorenzo de Creddi (??).

S. Juan y su veste, no sé si presiente la idea del típico pellón que por resonancia de los Sinópticos le asignan ya desde la infancia libros devotos a tenor del de Eximenis (II, cap. CXXVI). Su actitud y presencia en estos grupitos que modernamente fue censurada por puristas como el P. Interian de Ayala en su "Pintor Cristiano" (lib. III, cap. VI), estuvo arraigadísima, porque se basaba en textos tan arraigados como las famosas "Meditaciones" del Seudo Buenaventura, narrador extenso de la prolongada estancia de Nuestra Señora en casa de Santa Isabel. Añaden pormenores "el Cartoixa" Ludolfo de Sajonia en su "Vitae Christi" (lib. I, cap. VII de la traducción de Roig de Corella), más otras muchas ejemplificables con la de Eximenis (CXX-CXXII), donde narra "la compañía que se hicieron el Salvador y S. Juan" de quien "la Virgen gloriosa fue su ama", invocándola Letanías marianas de principios del XVI como "Sancta Maria, in Joannis Baptiste infantia leta".

* * *

Los desnudos y el paisaje de ambas obras me hacen esbozar ahora lo que llamaré "variaciones sinfónicas", porque vienen a mi memoria por recuerdos de mis años musicales en la ya ¡lejana juventud!, de las de César Franck y de R. Strauss sobre D. Quijote, bien que las mías sólo tengan de quijotesco el afán de romper lanzas defendiendo a los retablos, sin nada de fantasía.

Empezaré refiriéndome brevísimamente al desnudo y para que no se crea fruto de un excesivo entusiasmo transcribiré lo de Lasteyri y lo de Richer que considero igualmente aplicable a los valencianos de quienes respecto a eso nada se ha dicho: "mucho antes del Renacimiento italiano, tenía Francia (y añadimos, aquí hubo) artistas a quienes un estudio serio del cuerpo humano les había capacitado para traducir sus bellas proporciones y que llegaron a conseguirlo por sus propios medios, sin ser incitados ni ayudados como en Italia por la vista de la desnudez cautivadora de antiguos modelos grecorromanos". Después prosigue que "cuando fueron forzados a tratar el desnudo lo hicieron con una maestría que sorprende por no haber tomado nada de las artes que le han precedido".

Para los que pretenden tachar la pintura gótica de ñoña y pacata por escasez de desnudeces, puede

ser útil y no difícil presentarles algo que todavía no se hizo respecto a lo nuestro. Aunque aquí no tendría cabida, no estorbará un guión, ejemplificable con lo precitado del Dr. Paul Richer en su "curso superior" dedicado a "Le Nu dans l'Art Chretien". Abarca el fascículo que publicó Plon (París, 1929), desde los orígenes hasta el Renacimiento, refiriéndose a lo gótico en las páginas 151 a 220, siendo recomendables sus normas para juzgar las formas, proporciones, actitudes y movimientos. Como las de C. H. Stratz en "La Figura Humana en el Arte" (Salvat, 1915) y la bibliografía que sin omitir mojigatas veladuras, resumí en el número 55 del "Archivo Español de Arte" (1943, pág. 22).

Sin nada obsceno, ni procaz sensualismo, comprobará no hay tal rareza de desnudos correctos quien partiendo de Liria en el retablo Sobleda-Besaldú siga la rebusca revisando lo de Pedro Nicolau, Andrés Marzal y demás cuatrocentistas, deteniéndose frente a los de niños, hombres y mujeres, no sólo en ángeles, santos y santas mártires, sino de las figuras que hallará en las Resurrecciones de la Carne y Juicios Finales tan copiosos.

A pesar de las explicables y considerables dificultades por la rareza de ocasiones para la detenida contemplación de adultos desnudos, nadie les podrá llamar lo que a Puvis de Chavannes sus detractores por el colorido: "peintre de carême"; ni reprocharles el opuesto polo que se censuró a Palma el viejo, por las carnaciones demasiado frescas, con varones de afeminado aspecto. Es por lo que creo resultan muy superiores los de niños.

Sin el menor asomo de nada tentador, o pecaminoso, es obligado reconocer que desbordan honesta belleza, careciendo de la repugnancia notoria de otros de otras partes, con sus largos flácidos pechos caídos, torsos y vientres rugosos, que, salvo excepciones, tanto prodigaron renombrados colegas nórdicos. Aquí hasta los no sobresalientes saben modelar con discreto equilibrio y casta pureza de líneas. Para escoger un solo caso de los muchos que tengo anotados, me limito a citar el nicolasiano-marzalesco retablo de la SS. Trinidad del agustino convento de Rubielos de Mora, con su Adán y Eva, que nadie podrá reprochar por ningún concepto.

* * *

Los paisitos del fondo en lo de San Leocadio, a quien dicho sea de paso nada debió en esto nuestro Arte, me acucia para interpolar unas divagaciones a modo de "ultilogo" de esta miscelánea, que quizá pueda facilitar mayor búsqueda por quienes preparan estudios de su historia; es por lo que incluyo hasta citas de mis muy dispersas publicaciones, amplificando lo ya propuesto en esta misma revista de 1963 (págs. 19-20). Empezaré recomendando seguir las huellas literarias de síntesis tan notables como "El paisatge en la literatura valenciana", por D. Angel Sánchez Gozalbo (Castellón, 1934)

y destacando cómo en el árbol genealógico de su ascendencia valentina, encontraremos atisbos de sobresalientes paisajistas dignos del más justo aplauso, que como tales aún no se les tributó. Me limitaré nominalmente a sólo dos, creyendo buena prueba Juan Rexach, que quizá pudiera considerársele como casi precursor del entonces nuevo “género”, cuyo Mesías fue para mí Osona, con coetáneos cual el



FIG. 2.—Pablo de San Leocadio: «La Virgen con Jesús y S. Juan Bautista niño». Donativo Goërlieh-Miquel al Museo de Bellas Artes de San Carlos

“Maestro de Perea”, el de Cavanyes y otros. Solamente con las “marinas” del s. xv podría formarse “corpus” de “marinistas” precursores de los modernos que la polifacética polyvalencia del Sr. Garín, magistralmente comentó en sus “Pintores del mar”. Las de Rexach, poniendo marineros subidos a los aparejos, cual en su retablo firmado de Cubells, que mereció por eso ser reproducido en “La Pintura Medieval en España”, de Gertrudis Richert (108 de la edic. Gili, 1926), y barcos navegando sobre mares undosos, en que no falta ni la blanca espuma del oleaje bajo cielos nimbosos, me resultan interesan-

tísimos. En algunas hay variedad de “naus” galéotas, dromones (“galeas”, “xelandrys”), “taridas”, “burcios”, “lenys”, botes birremes y multirremes... Evocan los de que habla D. Javier de Salas en el tomo I (pág. 95) de “La Marina Española en la Edad Media” y de los que cantara Jaume Roig, según comprobará quien hojee la brillantísima glosa de Fina Querol Faus “La Vida valenciana en el s. xv” (página 34), que acaba de publicar (1963) la Institución Alfonso el Magnánimo, donde también podrán espigarse otras sugerencias, sobre algo de lo que aquí aludimos.

Recuérdanse las hazañas de naves valentinas, no mermándoles glorias, ni que algunas se construyeran por pública suscripción, sin faltar regios estímulos para “quels confesors o rectors, et encara els escrivans publics amonesten e induguen als testadors è testadrius que lexen en lurs testaments per almoyna...”. Expresamente consta en documentos de 1314 y 1315 que Capmany reveló y según leí a Raimundo Lulio en su “De Contemplatione” (cap. 117): “videmos marinarios se dirigire per stellam polarem”, ya presintiendo en “Fenix de Maravelles” la orientación náutica por aguja imantada, cuando se refiere al “iman o calamita que mueve al hierro”.

Prescindiendo de antecesores, por el “ne quid nimis” diré que a mi entender Osona no se puede incluir entre lo que los gramáticos llaman comparativo y superlativo, sino en el superlativo absoluto y el absoluto del superlativo de la Valencia de su época. Resulta delicioso contemplar sus plantas y árboles con las hojas agitadas por el viento y flores a medio abrir, que hacen acariciar la posibilidad de considerarle casi anticipo precoz de los “entomólogos del pincel”, como se llamó a los “prerrafaelistas” ingleses del s. xix, agregándolo a “Les maîtres du Paysage”, por F. Emile Michel. Con razón advirtió Christián Zervos en sus “Paysages français du XV^e Siecle” (1908), “ser la parte de la obra pictórica donde podía el pintor dar libre curso a sus facultades e imaginación, ya que los asuntos principales eran casi siempre impuestos por el cliente”, las más veces hasta en nimios detalles que pululan en los contratos de retablos. Algo he subrayado su valía en “Anales del Centro de Cultura Valenciana”, número 15, de 1946, donde le presenté, además, como gran pintor taurino y excelente “animalier”, apuntando mi errónea o cierta creencia de la que aún no me arrepiento, de que en los paisajes de obras atribuidas al hijo me parecía ver la mano del padre, cuya mutua colaboración está hoy generalmente admitida. Fuese así, o a la inversa, es por lo que ahora menciono sólo el apellido y estando en el año jubilar paulino preferiremos ejemplificar deteniéndonos ante S. Pablo y el ciego Elimas (Barjesus) en calle de Atenas (Catedral Valencia), donde podemos contemplar un caballo blanco en corveta y el braceo del montado por un caballero que saluda reverenciosamente. No harían mal papel como adi-

ción a "Le cheval dans l'Art" (1927), por Lucien Guillot, y a lo de E. Duhouset, "Le cheval dans la nature et dans l'Art" (edic. Laurens). También complace la factura del perrito lazarillo, pero aun prescindiendo de estos valores y de la importante vista de ciudad con sus construcciones, queda lo que suele pasar desapercibido: no poner al ciego según es corriente a párpados caídos, no cejifrencido, ni ojifosco, sino con ojos estáticos muy abiertos e inexpressivos; es una originalidad que permite colegir trató de pintar un caso de lo que después llamaron amaurosis, gota coral, o algo por el estilo. No hago de juez, sino de abogado, dispuesto a no rehuir el "mea culpa" por traer a colación ese asunto que se presta para estimular un estudio de la Medicina en nuestra pintura gótica. Duele que no se cite para nada, en los caudalosos volúmenes de Eugen Holländer, sobre "Die Plastik und Medizin" (1912) y "Die Medizin in der Klassischen Malerei" (1923), editados por F. Enke de Stuttgart, donde sólo tuvieron cabida obras tardías por Ribera, Velázquez y Carreño de Miranda; ni en lo de Paul Richer "L'Art et la Médecine" (1903), premio Bordin, de L'Académie des Beaux Arts; de Henry Metge, acerca de "La lepre, la peste, la goître, les nains, les cul de jatte dans l'Art" y "Les operations chirurgicales dans l'Art" o análogos. A pesar de que de todo ello hay múltiples muestras interesantes en nuestras tablas, susceptibles de ilustrarse y mejor comprenderse con lecturas sugeridoras. No pretendiendo agotar las referencias bibliográficas, sino dar una somera orientación de huellas que faciliten seguir rastros, únicamente citaré lo de D. Enrique Fajarnés en "Los Cresques", mallorquines del xiv; lo de D. José M.^a Roca "La Medicina catalana en temps de Joan I"; lo del médico valenciano salido de nuestra Facultad en 1876 D. Luis Comenge, autor de numerosos trabajos cual "La Medicina en el reinado de Alfonso V" y similares.

Ciegos con ojos cerrados hay muchos de los que mencionaré muy pocos, empezando por el que se halla sentado con báculo y perro guía enroscadito, ambos con naturalísimas actitudes, al fondo de la Misa de S. Martín del retablo Martí de Torres, en cuyo "modus dicendi" sigo creyendo ver la mano de Gonzalo Pérez, sintiendo discrepar de la opinión de un muy querido amigo de grande autoridad, de quien recogió su parecer María Grazia Paolini en su estudio formidable "Il trionfo della morte di Palermo, e la cultura internazionale", página 21 de la separata de la "Rivista dell' Instituto d' Archeologia e Storia dell' Arte de Roma (1962). Aumentan la extraordinaria fama de Gonzalo nuevos datos de archivo que posee el tenacísimo investigador D. Luis Cerveró Gomis, llamándole "maestro de maestros de retablos", según conviene a esta soberana pieza del Museo de S. Carlos y que apoyan mi creencia, compartida últimamente por el añorado Mr. Post. Dejando el descamino y digresión, añadiré que puso un invidente guiado por mucha-

chillo, Miguel Alcañiz, ante la tumba de S. Marcos de la Colección Tortosa (Onteniente); el "Maestro del tríptico Martínez Vallejo", en unos funerales de S. Martín, de propiedad particular (cuyo paradero ignoro), que di a conocer reproduciéndolo en el Boletín de la Sociedad Esp. de Excursiones del tercer trimestre de 1931 y donde como en los otros casos hay tullidos con alzamanos de férreos piece-



FIG. 3.—Rodrigo de Osona (hijo): «S. Pablo y S. Dionisio en una calle de Atenas». Catedral de Valencia

cillos; mutilados con el cojín de cuero, precedente de los aún hace poco usados por algunos pobres cuando no surgieran las carriolas actuales; amputados con piernas de palo, que todavía se ven como en lo de Sta. Lucía del Marqués de Montortal, que reproduce en "Arte Español" (1947); leprosos de piel moteada, que pudieran agregarse a los discutidos por Paul Richer en "La Lépre dans l'art et la Médecine" (Paris, 1902)... Algo de todo esto lo he aludido haciendo otros brevísimos comentarios en "De Iconografía Medieval", que publicó "Arte Español" del segundo trimestre de 1944. Son los que

las capitulaciones retableras prescribían poner diciendo se pintaran “pobres que prenen curació”, “que venen per pendre curació a la sepultura de...” santos famosos por sus milagros.

No escasean tampoco las no menos interesantes representaciones de locos, posesos y epilépticos convulsos, susceptibles de atractiva especulación; sugieren la idea de intentar distinguirlos con mayor o menor probabilidad de acierto. Unos expelen y otros no, un alado diablejo volante negruzco. De estas distinciones se ocupó con su grande autoridad imparcialísima el preclaro P. Feijoo en su “Teatro Crítico” (tomo VIII, págs. 79-94-150) y sin necear quizá no estorbe transcribir para los recelosos escépticos lo dicho por Sanchis Sivera en la “Historia de S. Vicente Ferrer” (pág. 247): “los médicos más ilustres confiesan que no se hallan en los epilépticos los síntomas de los verdaderos demoníacos, según las señales que para reconocerlos da el Ritual Romano”, añadiendo serenas advertencias. En lo iconístico, aún resulta de interés el veterano texto de Jean Martin Charcot y Paul Richer, “Les Demoniques dans l’Art” (París, Delahaye, 1887). Entre los de por aquí he visto alguno con la cabeza vendada y se me antoja vislumbrar no imposible concordancia con apósitos, o “pilmas” cual las de Fray Sanz, preparadas por el médico Dalmaçio Cebriá en 1468.

Cuando los dioses de la Medicina fueron desplazados por la Medicina de Dios, surgieron tratamientos por hagioterapia y hieroterapia, de los que nos brinda reflejos nuestra gloriosa pintura gótica. De las prácticas religiosas que aquí se hacían en el Hospital de Santa María y de la terapeutica con fantasías curanderiles, se ocupó espléndidamente el Dr. Sanpere en su discurso (págs. 19 y 21) de recepción en la Real Academia de Medicina de Valencia (1959), titulado “El Hospital dels folls”, donde menciona los vestidos de baqueta, precursores de las camisas de fuerza. Quien sin sectario prejuicio trate de llevar a cabo indagaciones que permitan fruir curiosidades hoy día no pregonadas, nada le sorprenderá si recuerda que aún en las Cortes de 1570 (petición 7.^a) se solicitaba que nadie pudiera ser graduado en Medicina sin tener el grado “de bachiller en astrología, pues por no entender los movimientos de los planetas y los días críticos, yerran muchas curas”, según la “Historia de España” de Lafuente (tomo 14, pág. 402). Para iniciación es a cualquier mano muy asequible la “Historia de la Medicina”, de Garrison, en la traducción de García del Real (1922), por Calpe publicada, dando buena idea lo de J. Rodrigo Pertegás respecto a “Hospitales de Valencia en el s. xv” (1927).

No dejaría de tener incentivo el gulusmear en torno a la variedad de lentes y gafas que pululan en las viejas tablas, donde ya se distinguen las dos principales clases todavía hoy usadas, con ejemplos iguales a los que se hallan colgados de la pa-

red del taller de S. José Carpintero en la casita de Nazaret por Martín Torner, de la colección Villalonga Mir (Palma de Mallorca).

Sin embargo, en puridad, no siempre cabría el tema dentro de la Medicina, pues algo ya he dicho en “Archivo Español de Arte” (n.º 84, de 1948, página 280), con lo de Bermejo y de Ribalta, debiendo tenerse presente que a veces ya entonces se consideraron signo jerárquico, según advirtieron las “consuetas” del teatro litúrgico, prescribiendo salir a escena “ab ulleres”. Después Cervantes en el “Quijote”, mostró a Sancho como gobernador “con anteojos calados en señal de autoridad”. Pero esas distinciones alargarian demasiado estos escarceos. Más todavía el que siguiéramos la pauta de Andrea Corsini en “Il costume dei Medico nelle pitture fiorentine” y nos detuviéramos analizando pormenores en la profusión de representaciones de los Santos Patronos de la Medicina, los médicos “anargiros” Cosme y Damián que hubo y aún hay en Valencia, Gandía, Játiva, Segorbe, Cati, Bocairente, la Mata y los de particulares que figuraron en antañonas exposiciones valentinas, como la de 1910. En ellas se nos presentan como médico y boticario, con el apropiado indumento de la época, uno recetando y otro examinando al trasluz una fiola o botellín con orina o sangre del enfermo, preparando cataplasmas, con bisturí o espátula, y en la milagrosa operación de injertar una pierna recién cortada, de vez en cuando negra. Sólo conviene dejar aclarado que no se trata de la denigrante discriminación racial, pretendida por algún mojatinta. Según la fuente iconográfica inspiradora, la “Leyenda Aurea” (capítulo CXLI) el 27 de septiembre (su día) tratase del canceroso guardián de la iglesia romana a ellos dedicada y se le injerte la pierna cortada a un moro (supuesto negro) enterrado en el cementerio de S. Pedro “ad vincula”. Bien advirtió Emile Mâle, en “L’Art Religieux de la Fin du Moyen Age” (página 194), refiriéndose a ellos, “no se olvidó en el xv, como en el xiii, que los Santos son en primer lugar, modelos de nobles ejemplos sobre los cuales deben los hombres formarse”, dando curiosos detalles el Bolandista H. Delehaye, en “Les Legendes Hagiographiques” (págs. 144-147 y 180) de la 3.^a edición (Bruselas, 1927), recogiendo bibliografía tan interesante cual lo de L. Deubner, “Kosman und Damián”.

* * *

Variando el “leit motiv”, recordaremos algo de lo mucho que ha influido en los retableros lo que normalmente contemplaban, pues la observación del natural en la pintura gótica, ya lo subrayó el sabio y santo sacerdote Mosen Gudiol en “Vell i Nou”, n.º 9, de 1920. Además de los consabidos pero fríos “papers de mostres” y de las representaciones de Autos Sacramentales, o dramas sacros, que no sin razón se llamaron “Sermones en representable idea”,

de los que nos dan buena prueba "Consuetas", publicadas por Llabrés en la "Revista de Archivos" (1902) y otras. Son seductores hasta los ecos del no quimérico "atrezo" pues los poemas populares de tema religioso no eran del "mester de yoglaría", sino del "de clerecía".

El observador atento, puede notar enormes distancias de fidelidad entre la forma y manera de pintar los animales exóticos y los domésticos, o bien conocidos "de visu". Maravilla esta justificadísima discrepancia, si reparamos, por ejemplo, en los rebaños de ovejuelas con carneros llevando cencerro al cuello, sus posturas y las de los pastores con cayado y rústico pellico. Para no poner más que un ejemplo muy a mano, precisamente por ser de pintor mediocre, adviértase al fondo de la "Huida a Egipto" del retablo Sivera de nuestro Museo, número 243 del valioso "Catálogo-Guía" de 1955, por D. Felipe M. Garín, el naturalismo realista en el cazador con lebrej galgueno salpimentado por el humorismo del conejo burlón y la borriquilla que S. José aviva con una usual varita. No dejan, sin embargo, de hallarse sorpresas tan pintorescas, como la de ver en el mismo asunto por Hernando Yáñez de la Catedral, que aun estando muy bien hecha la palmera, sus dátiles no forman piña salida del tronco, sino racimos que brotan de las ramas, cual si fueran nísperos u otra fruta. Son lunares que a veces tienen cierta gracia según se la dan a muchos rostros. No es de silenciar que hay en otras partes análogos casos, testimonio de no conocer bien ese detalle, pues idéntico error en idéntico asunto es el del andaluz conocido por "Maestro de Schretlen" (Museo de Boston), el fotografiado por Giraudon del famoso "Tres riches Heures" del Duque de Berry (s. xv), grabados de Alberto Durero, Martín Schongauer...

Sería interminable que nos detuviéramos en analizar en lo de Valencia vestuario femenino y masculino, siguiendo la magistral lección que a todos dio Carmen Bernis con el tocado en Castilla, llegando aquí a distinguir repercusión en arquetipos, trajes y adornos de las "Dones ençafanades" y teñidas con "algnena" (alheña), censuradas en los Sermones vicentinos y por Eximenis en "Lo Terç del Cristiá", comentándolos S. Sivera en su "Vida íntima de los valencianos en la época foral". En las armaduras, registrar la variedad de capellinas ("capells de ferre"), de almofar ("capmail") loriga ("asberch"), "canigeres", "gonellas", "gamberes" y "sabates de llauna", en los que distinguimos dos formas: la de punta roma, que llamaban de "pico de pato", y aguda, hoy ambas actuales en el calzado, sin tener la última la indicación práctica que antes tenía: pinchar y alejar el caballo del contrario, cuando luchaban dos jinetes. Incluso hallamos autoridades y caballeros con las piernas cruzadas, en la que se llamó "actitud regia", que no dejó de repercutir hasta en la escultura funeraria, pues la vanidad y

el orgullo llegó a ultratumba. Si nos fijamos en algunas Epifanías, cual la del retablo Cavanyes del Museo Diocesano, veremos sobresale la espada en alto de un Rey que se la quitó para dársela a un paje, y no es arbitrariedad sino traducción gráfica de la forma medieval de rendir pleito homenaje a Señor temporal, según se hacía, sin armas ni espuelas. Nos llevaría demasiado lejos justificar la escasez del Rey Negro, por razones que aludí en "Arte Español" del primer cuatrimestre de 1941.

* * *

Sin embargo hay copiosos temas y detallitos, que por desdicha todavía son inabordables, e incluíbles en "Les enigmes de l'Art du Moyen Age" por Guy de Tervarent, a pesar de haber sido publicado hace años (París, 1938).

Esta clase de observaciones sobre las obras de antaño no se si para todos contribuirán a minorar la marchitez de las impresiones momentáneas, cuando el interés del público en general dista mucho del de por entonces y que para enjuiciar el pasado saboreándolo, habría de recomendarse una hojeada, en los "Etudes d'esthétique médiévale", por Edgar de Bruyne (Brujas, 1946). En cualquier caso, debo hacer constar que pretendo únicamente fomentar interés hacia la historia del "género" donde tampoco escasea lo que los franceses llamaron después "bambochadas". Sin que se me oculte que tal vez haya quienes se nieguen a calibrar lo que califican de nimiedades. Empero, del almanaque de mis recuerdos no se borran las certeras observaciones agudas y sagaces hechas en una contribución de Camón Aznar, acerca de "Los temas humildes en la pintura ambiciosa", publicada por el n.º 71 de "Vértice" y los cambios de apreciaciones hoy tan sorprendentes, como que "El hambre en Madrid", por José Aparicio, en tiempos de López y Fernando VII, figurase valorado en los inventarios de Palacio ¡por más que "Las Lanzas" y "El Pasma de Sicilia"! En todas partes y en todos los órdenes de todos los tiempos, ya que Sófocles detestaba el realismo de Eurípides, Milton no comprendió a Shakespeare, ni Reynolds a Gainsborough...

No es de menor trascendencia el que por no prestar atención a lo iconográfico que algunos califican de secundario, puedan haberse dado casos y hechos tan lamentables cual, para no enripiar más estas apostillas, los dos que siempre aludo: El retablo de SS. Sebastián, Blas y Bernardino, que hace años he publicado reproduciéndolo en "Museum" de Barcelona, entre "Las tablas de la iglesia de Albal". Extrañaba y rechazaba ya entonces el absurdo de no corresponder a S. Blas el panelito que bajo su figura se halla en la predela, y expuse mi convicción de que por repinte le añadieran un peine o rastrillo, como patrón de los cardadores, e instrumento de su martirio y el rótulo de "S. Blas. Obispo", cuando se trataba de S. Nicolás de Bari

(6 diciembre), popularísimo en el xv-xvi. A él sí es aplicable el paisaje marino con los milagros de la nave en peligro y del trigo destinado a los graneros imperiales, que menciona la "Leyenda Aurea" (capítulo III). Después, independientemente, lo confirmó Mr. Post (VI-I-134), al hallarlo en la colección Mateu, adonde había emigrado. Él mismo descubrió (XII-2.^a-592) que al S. Antón de la valenciana iglesia de S. Valero un letrero de "Sant Genis" le había convertido en S. Ginés.

Sería estéril que para evidenciar la multitud de pariguales ejemplos en otras partes apuntáramos testimonios foráneos, bastando recordemos el tomado de Mr. Louis Hourtic, en sus "Tableaux du Louvre" (pág. 27, n.º 1348), ante un tríptico en que a San Ansano, patrono de Siena, le convirtieron en Santa Inés, y que así venían llamándole, por lo que bien calificó de "torpe adicción de un cordero". Y el haber convertido en Santa Paula, un retrato de priora jerónima que atribuían a Carreño, propiedad del Marqués de Tablantes, en Sevilla.

Sin la menor apetencia de vano magisterio, ni salir del cauce que sintéticamente perfilamos, si lo ampliáramos al ¡tan fecundo! simbolismo medieval, podría formarse formidable acopio de temas suscep-

tibles de conexiones dentro del Arte de la Corona de Aragón. Empero terminaremos ejemplificando sólo con un botón de muestra, partiendo del que figura en las capitulaciones de un retablo por Juan Rexach: el de las tres flechas simbólicas de la cólera divina. Magistralmente lo analizó Paul Perdrizet en su incomparable "Vierge de Misericorde" (cap. VIII, página 128, París, 1908), tratando de "Le thème des trois flèches". Se traspasó a Santos como S. Sebastián, según consta en documentos conocidísimos publicados (1915-1917) por Abizanda Broto, siendo las correspondientes no sólo a su martirio como algunos creen, sino a súplicas de Letanías mayores implorando: "a peste, fame et bello, libera nos, Domine". Por eso aparecen de vez en vez llevadas en la mano del asaeteado mártir glorioso y antipestífero, según acabo de ver en un muy decorativo panel inédito propiedad del Sr. Agramunt de Barcelona, que supongo aragonés del promedio del xv y más, no sin notar que otras veces se alteró el número poniéndole dos, por lo que antes dijimos de ignorar la espiritualidad de lo iconístico. Pero basta como epílogo.

LEANDRO DE SARALEGUI

MARIANO BENLLIURE EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU NACIMIENTO ⁽¹⁾

Muchos son los elevados cometidos de las Academias, razón de ser de su existencia e instrumentos de su función educativa y social, pero a todos aventaja en nobleza el de honrar a los grandes hombres que han ilustrado los anales patrios.

Si algún artista merece este homenaje es aquel cuyo nombre hoy nos congrega al cumplirse los cien años de su nacimiento. Como valenciano, como hijo espiritual primero de esta Academia, de la que luego fue miembro destacado, como gloria de España toda y como artista de universal renombre, es acreedor en grado sumo.

Esta Academia de tan gloriosa tradición fue fundada por los desvelos de varios artistas, entre ellos dos hermanos insignes, Ignacio y José Vergara. Reinaba Fernando VI y se le puso el nombre de Santa Bárbara, en homenaje a la Reina. Pero fue años más tarde, en 1766, cuando Carlos III le otorgó los estatutos definitivos y los valencianos la rebautizaron, en su honor, con el nombre de San Carlos. Ignacio Vergara, el gran escultor, fue su primer Director General. Si nació gracias a los desvelos de un gran escultor, justo es que hoy celebre la memoria gloriosa de otro.

La Academia de San Carlos fue siempre, con su actividad, con sus Estudios, con su Museo, celosa mantenedora de las glorias artísticas valencianas. Precisamente en los años que vino al mundo Don Mariano Benlliure la escuela valenciana mostraba su pujanza y vigor extraordinarios. Nombres como los de Ignacio Pinazo, Francisco Domingo Marqués, José Benlliure, Joaquín Sorolla, Emilio Sala, Muñoz Degraín, Cecilio Pla, y como epígono y sucesor el recientemente llorado Manuel Benedito, testimonian a la vez la vitalidad de esta Escuela y de esta Academia, pues todos más o menos participaron en sus afanes.

Al evocar hoy la figura de Benlliure se evoca toda esta Escuela valenciana, toda una época —de las más gloriosas— de la Academia de San Carlos. Benlliure fue el escultor de esta generación, donde eran más numerosos los pintores. Tuvo, pues, que sostener sobre sus hombros toda la representación de la escultura valenciana de su tiempo y pudo hacerlo por su enorme talento y capacidad de trabajo.

Al rendirle hoy este homenaje la Academia sólo ha sufrido a mi juicio un equivocación, de la que pronto vais a daros cuenta: escogerme a mí como portavoz e intérprete de sus deseos. Para mí es un gran honor que la Academia me otorgue este crédito. Pero si yo no puedo devolvérselo como quisiera, en su benevolencia y paciencia me escudo, como los malos pagadores.

Pensar en Don Mariano Benlliure es para mí recordar los días ya lejanos de la infancia. Pocos hombres gozaron en la vida de mayor éxito, nombradía y popularidad. Lo fue todo desde la misma juventud; alcanzó todas las recompensas, todos los honores, ocupó los puestos más elevados a que podía conducirle su profesión. La sociedad más brillante del país se rindió incondicional a sus pies. Fama parecida obtuvo también su fraternal amigo y paisano Joaquín Sorolla, pero su carácter era muy distinto, menos abierto y expansivo. Su vida más reducida al círculo familiar. En cambio en Benlliure se daba el éxito del artista junto con el temperamento extravertido del hombre hecho para la sociedad.

Su figura simpática y característica estaba por aquellos años en las candilejas de la actualidad. No se ojeaba una revista ilustrada sin encontrarle con motivo de algún acontecimiento público.

¡Recordar aquellos tiempos y pensar en que hoy su nombre y su obra son para muchos indiferentes y hasta para algunos objeto de menosprecio...! Nadie puede negar el talento, el oficio del escultor, pero está tan lejos de las últimas tendencias artísticas que el juicio sereno y objetivo se nubla ante la presión de unas circunstancias imperativas. El hombre, en general, no piensa ni siente por sí mismo, piensa y siente con arreglo a determinadas fórmulas o esquemas en vigor. Benlliure triunfó porque estaba dentro de las fórmulas o esquemas de su época. Hoy no lo está —por qué vamos a negarlo—, pero falta poco para que liberado de tales presiones podamos llegar a juzgarlo a la vez como producto de unas circunstancias, las suyas, no las nuestras, y como valor, no digamos absoluto, porque la palabra parece demasiado ambiciosa, pero sí capaz de superar las contingencias de una hora adversa.

Posiblemente la celebración de este centenario sea el primer signo de que ha llegado el momento de acercarnos a la obra de Benlliure limpios de los prejuicios que lleva consigo la servidumbre de la actualidad. Si conseguimos, por lo menos, haber

(1) Discurso pronunciado por su autor en la solemne sesión académica, de 12 de julio de 1963, conmemorativa del centenario del nacimiento de Mariano Benlliure.

ayudado a que así sea, nos daremos por muy satisfechos.

* * *

Pertenecía a una familia muy modesta oriunda del Cabañal, en Valencia. Su padre era pintor decorador. Excelente artesano que, como ocurría en-



Accidenti!

tonces, tenía que saber algo más que mezclar los colores y hacer discurrir tersamente la brocha sobre las superficies interiores de unas casas que no se habían convertido todavía en máquinas para vivir. Era necesario humanizar las paredes con grecas, flores y armonías de color, que exigían una intuición y formación artísticas.

De estos artesanos han nacido muchas veces las grandes dinastías de artistas, como nacen los grandes linajes del arrojo de un oscuro soldado. Porque en estos progenitores humildes se encuentra intacta una gran fuerza, la del respeto y devoción a los

grandes ideales. Ésta es la fuerza que traspasan a sus sucesores, que reciben, sin saberlo, la más grande herencia que pueden soñar; la que, en cambio, no pueden transmitir aquellos que lo han alcanzado todo. Grande, grandísima alegría la que a estos hombres humildes ha deparado la providencia: La de poder realizarse en sus hijos. Suponemos que quienes han conocido esta embriagadora y generosa satisfacción no la cambiarían por ninguna otra. Los padres de esta prole prometedora verían crecer en sus hijos el talento artístico, como alucinados por tanta felicidad. Unos artistas que empezaban en los mismos balbuceos de la infancia.

Cuando los niños todavía casi andaban a gatas, la madre solía dejarles un plato con agua en el que humedecían sus dedos y los pasaban sobre las baldosas de barro de la cocina, trazando infantiles muñecos. Antes de que el barro absorbente hiciera desaparecer los precoces rasgos, los niños se divertían con este, al parecer, intrascendente juego. No cabe más elemental ni más modesta iniciación artística. En los albores de la humanidad, en las cuevas prehistóricas, mucho antes de que las figuras de Altamira representaran una edad de oro del arte de las cavernas, encontramos simples improntas manuales sobre la roca. Con las manos empapadas en grasas animales aquellos hombres dejaban huellas en las paredes como signos o símbolos mágicos.

Los albores de la humanidad y los albores del hombre hay un momento en que se confunden. El niño rehace en su trayectoria los balbuceos de la aventura humana. Así empezó a manifestarse el talento creador de los hermanos Benlliure. El arte empezó como un juego y un juego siguió siendo, sin darse cuenta del paso de la infancia a la juventud.

De todos los hermanos, Blas, José, Juan Antonio, Mariano era el más joven y por consiguiente el más niño. Si todos los hermanos alcanzaron en su época una envidiable situación como artistas distinguidos, la máxima gloria recayó sobre el benjamín, sobre el más niño, sobre el que en cierto aspecto nunca dejó de serlo.

José, el gran pintor, pronto adquiere una maestría indiscutible y con ella un doble sentido de la responsabilidad como artista y como hermano mayor. Desde joven se nos aparece como un hombre maduro y reflexivo, capaz de enfrentarse seriamente con la vida y de empuñar el timón de la nave familiar. Su faz serena y reposada contrasta con la gracia pícaro, de niño travieso, de su hermano Mariano. José deja crecer su barba, que le presta un aspecto grave, que andando los años se convertirá en patriarcal. A Mariano joven, casi adolescente con su pelo sobre los ojos, incipientes patillas y un leve bozo que le sombrea los labios, lo encontramos en las fotos de Roma más pícaro y travieso que nunca. Su atuendo siempre será peculiar y "divertido", como si jugara también con su propia apariencia,

que siempre fue, como diríamos ahora, bastante “informal”.

José, seguro de sus extraordinarias dotes de pintor se marchó a Italia, donde vivió largas temporadas de su vida, sobre todo en Roma y Asís. Entonces no existía el complicado engranaje de los “marchantes” y demás parásitos que viven de los artistas y el virtuosismo era garantía segura de éxito. José pudo pronto abrirse camino y no contento con atender a sí mismo, trajo junto a sí a sus hermanos para los que fue, a pesar de la corta diferencia de edad, un verdadero padre.

De los éxitos, lances, conquistas, aventuras, de aquellos años de Italia “*a relataros renuncio*” podría decir, como nuestro Don Juan, cualquiera de los hermanos de Benlliure, y sobre todo el benjamín, nuestro futuro gran escultor.

La vida en la calle Margutta, la calle de los artistas en Roma, es ya casi imposible de imaginar. Ha pasado tanto tiempo, han cambiado de tal manera las costumbres, que todo lo que entonces sucedía como lo más natural del mundo nos parece hoy inverosímil.

Si el cambio de las costumbres desde 1880 hasta ahora ha sido desproporcionado al número de años transcurridos, este cambio ha sido todavía más radical en el mundo de los artistas.

En primer lugar los artistas tenían su mundo, lo que equivale a decir que tenían su mundo aparte. Ahora, con mucho esfuerzo logran tener su mundillo, pero nada más. Para tener este su mundo tenían que concurrir muchas cosas, muchas cosas que ahora envidiamos.

Los artistas tenían que ser relativamente pocos en relación con el resto de la sociedad. Se constituían en verdadera minoría. El artista, para serlo, tenía que superar unas barreras difícilísimas. Sólo unas extraordinarias facultades o un oficio consumado podían lograrlo. Hoy pueden sentirse llamados a la expresión artística un número proporcionalmente mucho mayor de individuos.

Esto no tiene nada que ver con el problema de la calidad. Esto no quiere decir que de una manera surjan buenos artistas y de otra artistas mediocres. A la larga, por un camino o por otro, los artistas valiosos serán siempre pocos. Lo que sucede es que en el primer caso la selección se hace casi desde el principio y son pocos los que se sienten verdaderamente llamados. En el segundo caso son muchos los llamados, aunque sean luego pocos los que quedan. La selección se hace más lenta y más problemática. No queda, pues, constituida *a priori* la minoría.

La existencia de ese grupo minoritario da a sus componentes la conciencia de sentirse como grupo aparte. Pero, además de eso, es la misma sociedad la que les concede esa singularidad, y al concedérsela, les permite que tengan un estatuto propio.

Hoy en día, como resultado de las convulsiones ideológicas de la última postguerra, se ha creado el tipo del artista “engagé”, el artista que debe preocuparse de los problemas sociales de su época, que debe tomar partido —y de qué manera— en las pasiones políticas que agitan a nuestra sociedad. Es un artista que no se despega de la sociedad como el de aquellos años que conoció el joven Mariano



Monumento a la Reina doña Bárbara de Braganza, en Madrid

Benlliure. Cualquier artista de entonces que hubiese sido tentado por la política se hubiera sentido contaminado.

Además de su condición minoritaria y de su despego del resto de la sociedad, el artista de aquella época gozaba de un clima de libertad mucho mayor. No nos referimos aquí a una libertad política, nos referimos a la libertad que permite el hecho de que las presiones sociales sean muy tenues y a veces casi inexistentes. Para los artistas, estas presiones sociales eran mínimas. Las estructuras de la sociedad eran para ellos como frágiles cañas de

bambú entre las que se movían con desembarazo y sin ninguna coacción.

Pongamos un ejemplo: En una ocasión los amigos de la calle Margutta, la alegre tropa de los artistas jóvenes, imaginó una extraña y atrevida parodia. Hicieron cundir en la ciudad de Asís el rumor de que Su Santidad el Papa iba a trasladarse excepcionalmente a la ciudad de San Francisco, rompiendo su voluntario encierro en el Vaticano. Se vistieron de purpurados, obispos, camareros, guardias nobles, etc. En una palabra, simularon la comitiva que había de preceder la llegada de Su Santidad. No hubo ciudadano de Asís que dudara del hecho inminente... Hasta que se descubrió la travesura. Hoy interpretaríamos esto malévolamente, como una burla o una profanación, pero nada más lejos del ánimo de los traviesos artistas. Era la simple ocasión de



Monumento al poeta Antonio Trueba, en Bilbao

montar un cortejo espectacular, vistoso y brillante como pocos. En esto se gozaban como artistas y rememoraban, muy a su gusto, los fastos del Renacimiento. Si en lugar de estar en Roma hubieran estado en la corte del Gran Turco, hubieran organizado de la misma manera el séquito de Solimán el Magnífico.

Lo que a nosotros nos sorprende y nos sumerge en cavilosas meditaciones es que semejante trama ya pudiera montarse así, sin más ni más, como caprichosa humorada de muchachos en una ciudad italiana hacia los años 1880. Hoy, en cambio, un grupo de más de diez personas, correctamente ataviadas, paradas en la esquina de una calle, resulta sospechoso. A estos efectos lo mismo da el país más avanzadamente democrático que el más rigidamente autoritario. Es otra cosa, que nada tiene que ver con la libertad política. Aquella libertad de movimientos, aquella fantasía vital, no volverán a reproducirse en el mundo, cada vez más complicado y complejo en que vivimos.

A los artistas de la calle Margutta les encantaban las mascaradas y los cortejos. Cogían un carricoche, atalajaban unos borriquillos y lo convertían en una carroza. Unos se vestían de postillones y de palafreneros, otros de grandes señores y encopetadas damas y salían así de excursión. La costumbre de las cabalgatas debía ser muy antigua entre los pensionados de Roma.

En la Biblioteca Nacional (Sección de Estampas) se guarda una acuarela de Isidro González Velázquez con la siguiente leyenda: "El sábado de Pascua de Pentecostés se hizo la presente Cabalgata compuesta de 1.º, Velázquez; 2.º, Castillo; 3.º, Silvestre Pérez; 4.º, Cortés; 5.º, Salesa, y 6.º, Fini, saliendo de Frascati a Sarrice, pasando por Marino, Castello y al volver pasaron también por Albano a Marino, donde comimos; luego salimos de éste pasando por Grotta Ferrata, donde vimos las famosas pinturas a Fresco del Dominicino." Esta excursión, cuya fecha desconocemos, tuvo lugar, seguramente, en los últimos años del reinado de Carlos IV. Desde entonces hasta los tiempos de Benlliure, por lo menos, no debieron interrumpirse estas divertidas expansiones en las que se unía lo útil a lo agradable.

Otras veces organizaban fiestas en sus estudios, que decoraban a fondo, transformándolos totalmente. Unas veces era el serrallo de un poderoso sultán o el salón árabe donde se reunían todos los notables envueltos en sus blancas almalfas mientras fumaban sus pipas. Otras veces era la cubierta de un barco con el puente y la toldilla lleno de lobos de mar con espesas patillas y largos anteojos. Para comprender aquella vida más que los relatos, crónicas y noticias, sirven las viejas y amarillentas fotografías, testimonios de una vida más alejada por el estilo que por el tiempo transcurrido.

En aquel mundo aparte, verdadero mundo de los artistas, el joven Mariano Benlliure debía ser el diablillo más inquieto, más retozón y jaranero, el que lo animaba todo con sus gracias y burlas. Tenía desde niño los ojillos vivos y pequeños, siempre entornados, como acostumbrados a defenderse de la cegadora luz mediterránea; la sonrisa burlona sobre unos labios carnosos. Hasta cierto punto esta expresión le hacía asemejarse al pintor filipino Luna Novicio, que luego fue famoso en su país y que entonces era el compañero inseparable de Mariano.

En aquellos años su arte espontáneo, fácil y juguetón se fue desarrollando burla burlando casi sin esfuerzo. No tuvo un aprendizaje "formal", pero tuvo algo más que eso. Respiró un ambiente artístico desde su misma casa y creció siempre en los medios más propicios. No fue tampoco a Roma como pensionado, sino llevado por su hermano, pero vivió la vida de los pensionados y los resultados fueron los mismos o quizá mejores, por no estar sujeto a ninguna disciplina. El estímulo mayor para su temperamento era la propia libertad, la libertad que otros no saben administrar y que dilapidan a la vez que sus vidas.

Para ayudarse y no ser gravoso a su hermano, pintaba y vendía acuarelas. Todos sabemos que fue siempre un formidable acuarelista. La factura espontánea que exige esta técnica era muy acorde a su temperamento. Quién sabe cuál hubiera sido su trayectoria si se hubiera dedicado a la pintura, ya que de hecho era un gran pintor. Pero una vocación secreta le llevaba desde niño a la escultura. Para divertir a las monjas de su colegio modelaba figuritas de cera, y ya mocito, a los 15 ó 16 años, talló en madera un paso para las procesiones zamoranas.

Pero acaso lo que le descubrió resueltamente su vocación y abrió la vida de su magnífico destino fue el éxito alcanzado con su obra "¡Accidenti!" (interjección italiana que lanza un monaguillo al quemarse los dedos con el inciensario). Realizó esta obra, expresión genuina de su temperamento, en Roma, a los 22 años, es decir, en 1884, en los años dorados de su estancia en Italia. La envió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y con ella se reveló de golpe como un artista sorprendente.

"¡Accidenti!" es algo así como la culminación de una peligrosa senda seguida por la escultura naturalista de finales del siglo XIX. Representa la ruptura de toda frontera divisoria entre las artes. La escultura parece renegar de su peso, de su consistencia volumétrica, de su sentido monumental y de su hieratismo, en busca de otros efectos que se confunden con los de la pintura y sobre todo los de una determinada pintura inclinada hacia lo fugaz, lo anecdótico, lo movedido. En esta escultura ultranaturalista, cuyas raíces pictóricas son evidentes, Benlliure iba a triunfar de una manera decidida y a ello le ayudaba la propia indecisión de sus aptitudes entre la pintura y la escultura.

Desde entonces busca en el modelado de las superficies el palpito de la luz, el color, que, como ha dicho María Elena Gómez Moreno, está en la propia forma, en la animación juguetona y en la repugnancia por las superficies amplias y desnudas (Breve Historia de la Escultura, 2.^a Edición, página 207). No es sólo el atrevimiento en la factura lo que caracteriza esta tendencia, sino la elección de temas y sujetos. El no arredrarse de llevar al mármol o al bronce aspectos los más fugaces y anecdóticos de la vida diaria. No cabe mayor "anecdotismo" ni mayor instantaneidad que el intento de plasmar en el bronce el respingo de una interjección. Ésta era la máxima osadía a que podía llegar la escultura en 1884. La senda podrá ser equivocada, vista en una amplia perspectiva que sitúe las artes en su verdadero sitio, pero hay que reconocer que era entonces algo de la máxima actualidad. Benlliure se adscribió en Roma a lo más actual y avanzado. Aunque ahora nos pueda parecer extraño, a la vista de la precipitada evolución que han seguido las artes, nos atrevemos a afirmar que el Mariano Benlliure de los años 80 era un escultor de vanguardia.

Los años de Italia, Roma y Asís fueron decisivos, acaso hasta demasiado decisivos en el destino del escultor. Hemos intentado bosquejar algunos aspectos de la vida alegre, desenfadada, libérrima, de la pequeña sociedad aparte de vía Margutta. Los aspectos sociales de la vida forman, modelan y condicionan una personalidad, y cuando esa personalidad es un artista, refluven sobre su arte. Sociedad y Arte se confunden en un estrecho maridaje, no fácil de explicar.

Pero aquella vida bulliciosa era el clima más propicio para que se desarrollara la inquieta, versá-



Grupo taurino «El Coleo»

til y juguetona personalidad de nuestro biografiado. Fue el menor de los hermanos, el benjamín, el niño prodigiosamente dotado por las musas veleidosas. No sé si resulta peligroso intentar estos diagnósticos psicológicos retrospectivos, pero yo diría que Mariano Benlliure toda su vida, colmados todos los honores y agotadas todas las lisonjas que el éxito puede proporcionar a un hombre, nunca dejó de ser un niño, el travieso chiquillo de los días de Roma. Gozó de ese privilegio imponderable de mantener frescas e intactas a través de los años, la alegría, la ingenuidad, el desparpajo propios de la infancia. Llevó la vida como un juego y él fue el mejor protagonista de ese juego inventado cada día. Juego que exige un esfuerzo mucho mayor —no nos equivoquemos— que el de muchas vidas vaciadas en los moldes de una sesuda y respetable seriedad.

Posiblemente una de las características más acusadas de los grandes hombres sea el haber mantenido a lo largo de su vida ciertos ejes inmutables de

su personalidad. Hace pocos, muy pocos días, la Cristiandad y la humanidad toda se han sentido íntima y dolorosamente emocionadas por la muerte del gran Pontífice Juan XXIII. Lo que la humanidad ha percibido en este hombre singular es que a través de la pompa pontificia lo que más resplandecía en él era su mirada benévola de viejo campesino lombardo. Aquello que pudo ofuscar y dejar en la penumbra los valores íntimos de una humilde condición humana lo que hizo fue exaltarlos. El oropel y el fasto exteriores quedaron pálidos al lado de esa lucecilla interior. Es el privilegio de los grandes hombres.

En Benlliure esa lucecilla interior es el alegre chisporroteo de una pupila infantil nunca apagada. Es el temperamento franco, alegre, dadivoso de sí mismo, nunca mellado ni por el halago ni por la vanidad.

La sociedad italiana era la sociedad que le enseñó a vivir y que él llevó siempre en su corazón. En Madrid, en otra situación, en un puesto siempre eminente de la vida artística y de la vida pública, mantuvo aquellos mismos valores y aquel estilo de vida. Su estudio de la calle de Abascal conservaba la fragancia y el bullicio de los estudios de la calle Margutta.

Hay que reconocer que junto con estas enseñanzas difusas Mariano Benlliure aprendió mucho de los estatuarios y de la escultura de la Italia de su tiempo. Es el momento en que la escultura tiende a convertirse en vehículo de expresión civil y patriótica. Surgen por doquier, en plazas, avenidas y parques monumentos y estatuas que rememoran héroes y fastos del "Risorgimento Nazionale". Primero son los hombres insignes en las armas, luego vendrán los políticos y por último los poetas, los hombres de ciencia y los artistas. Italia experimenta una fiebre de exaltación nacional cristalizada en estatuas y monumentos.

Este movimiento, que obedece a una circunstancia nacional muy concreta, la unidad de la patria italiana, antecede al que seguirá en otros países europeos, cuando la exaltación de los grandes hombres por medio de la escultura se convierta en una necesidad cívica, que, orientada con un noble propósito de ejemplaridad degeneró, a veces, en servilismo y adulación.

Monumentos grandiosos como el de Giuseppe Garibaldi en el Janicolo, obra de Gallori; como el del Príncipe Amadeo, duque de Aosta en Turín, obra de Calandra, como el más anecdótico de Ercole Rosa a los hermanos Cairolí en Roma (Pincio) y tantos otros, demuestran tener puntos de contacto con la obra del mismo género que luego desarrollará prolíficamente nuestro artista en España e Hispanoamérica.

El sentido anecdótico y naturalista aparece en las obras de Giulio Monteverde como su famoso grupo "Jenner vacunando a su propio hijo" y en las de Adriano Cecioni y Vincenzo Germito. Como

sucede en aquellos momentos en que se afloja el canon clásico, como sucedió en la época helenística, uno de los motivos preferidos por los escultores son los niños. Sus cuerpecillos de anatomía incierta, no alcanzada la plenitud de sus proporciones, son constante motivo de inspiración naturalista. En esto Benlliure es fiel a su época y también a su temperamento. Su amor a los niños y a los animales —otro rasgo de las culturas manieristas— era una prueba más, en nuestro escultor, de su carácter infantil animado y caprichoso.

Vino, pues, bien pertrechado de Italia para cumplir su destino futuro en España. Sin embargo, nunca abandonó Italia por completo. Era su segunda patria y a la que debía lo más valioso de su formación. Volvió a Italia frecuentemente, sobre todo en las primeras etapas de su vida de artista ya consagrado. Lo hizo por varios motivos. En primer lugar por razones de afecto y hasta podríamos decir de querencia. Porque habían quedado allí algunos familiares. Su hermano José vivió allí muchos años; su primo, el escultor Emilio Benlliure, vivió casi toda su vida. Don Mariano hablaba el italiano como su propia lengua y en su casa, en familia, lo mismo se hablaba el toscano que el castellano. Volvió también muchas veces por razones profesionales. Cuando empezó a realizar sus primeros monumentos no había en España buenos fundidores y sus primeras obras monumentales se fundieron en Italia, a donde tenía que ir, dado su concepto meticuloso del acabado, para retocar las ceras y dirigir los detalles más delicados.

Cuando Mariano Benlliure volvió a España, como uno de los más prometedores artistas jóvenes, se instaló en Madrid. Primero puso su estudio en la Glorieta de Quevedo y desde allí se trasladó a la calle de Abascal, que fue el estudio definitivo, donde transcurrió toda su vida de artista.

Cuando llegó, en Madrid apenas existían monumentos conmemorativos. Sólo las antiguas estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV, gloria y ornato de la capital, y algunas pocas más, la de Espartero, la del General Concha, la de Cervantes en la Plaza de las Cortes, la de Mendizábal, etc. El momento de las conmemoraciones cívicas todavía no había llegado. Parecía estar esperando a su escultor y ese escultor no podía ser otro que Mariano Benlliure, que venía inflamado de Italia donde el "Risorgimento" había lanzado la boga de los monumentos cívicos conmemorativos. Nuestro escultor se empleó a fondo y fue durante muchos años el artista oficial que recibía todos los encargos de este tipo. En pocos años Madrid se llenó de ellos, casi todos del maestro, todos de un alto nivel artístico, algunos verdaderamente excelentes.

Siempre me ha impresionado mucho un epitafio que existe en la Catedral de San Pablo de Londres. Allí están los cenotafios de Nelson, de Wellington, del Duque de Hierro, del General Moore, de muchos otros grandes hombres, ilustres sobre

todo por sus hechos de armas. Grandes catafalcos impresionan con su aparato y evocan ante el espectador la grandeza de sus hazañas. En medio de tanto trofeo, una sencilla inscripción recuerda que allí está enterrado Sir Christopher Wren, el arquitecto de la basílica. Ningún monumento hace falta. Bastan estas sencillas palabras: "Si monumentum requireres circumspice". Si buscas el monumento mira a tu alrededor. El gran arquitecto no necesitaba más monumento para su gloria que su obra misma. Esto me ha hecho pensar que Benlliure no tiene ningún museo dedicado a él y a su obra en Madrid, como lo tiene Sorolla. En realidad no hace falta. El verdadero Museo Benlliure es la ciudad misma. Por cualquier sitio que nos encaminemos, al llegar a una plaza, una glorieta, un parque, nos encontramos con una estatua o monumento del maestro. No habrá ninguna ciudad en el mundo donde un escultor haya tenido tantas ocasiones de reiterar su talento. No vamos a hacer el catálogo, ni menos el inventario de las obras de Benlliure en este museo vivo que es el propio Madrid, pero vamos a citar algunas porque entre ellas están varias de sus mejores creaciones.

Acaso de los monumentos más logrados de Madrid sea el de la Reina Gobernadora, Doña María Cristina. Por lo acertado de su emplazamiento, al final de la perspectiva de la calle de Felipe IV, con la columnata del Casón al fondo, por su magnífico pedestal, obra del arquitecto Miguel Aguado, por el majestuoso continente de la Reina, es obra excepcional. La composición de la figura es de una gran solidez, el plegado de los paños admirable y su pesada caída en formas abultadas indica la riqueza de los tejidos del regio vestido. Otra estatua de reina, no menos admirable, es la de Doña Bárbara de Braganza en la Plaza de París. Si la primera es un magnífico bronce, fundido en Italia, la segunda está esculpida en piedra. En este caso el escultor tuvo que atenerse a una estatua preexistente del siglo XVIII, la del rey Don Fernando VI con la que debía hacer pareja. Sin perder su estilo personal, logró realizar una obra que tiene un gracioso carácter dieciochesco.

La estatua ecuestre de Don Alfonso XII en el Retiro, con su caballo quieto, como expectante, nos recuerda el caballo de Garibaldi en el Janicolo. Lástima que esté tan alta, sobre un pedestal poco afortunado del arquitecto Grasses Riera. La estatua de Don Álvaro de Bazán en la Plaza de la Villa, bronce sobrio y de gran empaque, se caracteriza por el aplomo de la figura que "pisa" y pesa sobre su pedestal. Otro concepto más anecdótico, buscando el gesto bravío y declamatorio, es el que informa la estatua del Teniente Ruiz en la Plaza del Rey.

Su mejor estatua ecuestre y una de las obras más logradas de toda su producción es la del General Martínez Campos en el Retiro. Frente al concepto clásico de la estatua compuesta según deter-

minados cánones, proporciones y ritmos, se busca aquí, por caminos diferentes, una impresión naturalista en todos los aspectos. Este naturalismo, teñido a veces de romanticismo, buscaba, en contraste con la serenidad clásica, lo agitado, pintoresco y retórico. Es el caso de muchas estatuas ecuestres italianas del ochocientos. La novedad de Benlliure es llevar el naturalismo a la captación de una escena donde la naturalidad está privada de todo énfasis. Se trata de un concepto que pudiéramos llamar positivista en contraposición al pintoresquismo romántico. Movimiento similar al que se produce en la pintura con Courbet y en la literatura con Zola.

Jinete y caballo están en una actitud natural y nada heroica. El caballo descansa, baja la cabeza inclinándola a un lado mientras una pata trasera golpea mecánicamente el suelo. El general, envuelto en un pesado capote, con el alto cuello subido, parece meditar en medio de las incidencias de una campaña invernal. El pedestal, en este caso, es un acierto más. Semeja una roca natural y tiene su precedente más directo en la famosa estatua de Pedro el Grande en Leningrado, obra de Falconeri.

A un criterio más pintoresquista obedece el monumento al Cabo Noval en la Plaza de Oriente. La figura queda envuelta por el propio pedestal siguiendo un criterio que podemos denominar "modern style". En el caso del monumento a Goya figura y pedestal se complementan siguiendo un poco el estilo de Agustín Querol y su monumento a Quevedo en Madrid. La estatua garbosa y bien plantada, responde al retrato psicológico del pintor en la época de sus mayores triunfos.

A un estilo eminentemente descriptivo pertenece el monumento a Don Emilio Castelar en la Castellana. Se intenta realizar una síntesis de lo que representó la vida pública del gran tribuno.

En él se mezcla el simbolismo con la representación naturalista. Por ejemplo, es casi una instantánea de la época la actitud del orador con la diestra levantada mientras la otra mano se apoyaba en un escaño del congreso, debajo del cual aparece un bello desnudo de mujer: el símbolo de la elocuencia. Demóstenes y Cicerón, por un costado, suben sigilosos para escucharle. Nueva pincelada naturalista en el artillero sentado y vigilante sobre un cañón de campaña. Nuevo simbolismo en las figuras desnudas que saludan una nueva era iniciada por la frase castelerina: "Levantaos esclavos porque tenéis Patria". Alguna de ellas tiene un claro acento rodiniano. Corona el obelisco pétreo que sirve de armadura al monumento un bellissimo grupo de tres mujeres que conserva cierta gracia neoclásica como el de Falconet. Simboliza la divisa democrática, Libertad, Igualdad, Fraternidad. En este monumento, como gustaba tanto a Benlliure, se combina el mármol y el bronce, obteniéndose acertados efectos de contraste.

No se puede llegar más lejos en el concepto narrativo de un monumento. Su excesiva carga literaria hizo de este y de otros similares, blanco de la reacción inmediata de los que sostenían la postura del Arte por el Arte. El arte no tenía ni debía tener nada que ver con la literatura. La polémica es vieja y volverá a repetirse. A una época sucede otra. Hoy muchos vuelven a pedir al arte un contenido social. En este caso el monumento de Cas-



Monumento al Marqués de Campo, en Valencia

telar puede decirse que tiene un contenido cívico. Al anterior descrédito puede suceder una nueva valoración. De todas maneras, haciendo abstracción del factor literario, en este monumento encontramos piezas escultóricas de primer orden.

Aparte de lo dicho —y ya hemos dicho bastante— pueden verse en Madrid la estatua de Villamartín, en la escalinata del Museo del Ejército, el pequeño monumento al periodista Miguel Moya en el Retiro, obra de su última época, el Monumento a Cuba en el mismo parque, conjunto ende-

ble y rezagado, el grupo que corona el edificio de La Unión y el Fénix Español..., son tantos que hacen de Madrid, podemos decirlo sin exageración, un Museo vivo del arte del gran maestro valenciano.

En Madrid son también notables, en esta misma línea conmemorativa, sus monumentos funerarios: los mausoleos de Sagasta y Canalejas en el Panteón de Hombres Ilustres, el de Moya en el cementerio de San Justo y el de los Duques de Denia en San Isidro.

Precisamente cuando murió Canalejas, amigo fraternal de Don Mariano, como todos los hombres públicos de su época, solía ir a posar a la calle de Abascal para que le hiciera un retrato. Por aquellos días rondaba la tapia del estudio un hombre de aspecto sospechoso. Don José faltó a alguna de las sesiones previstas y el hombre varió de rumbo. Resultó ser Manuel Pardinián, que encontró la ocasión que buscaba la infausta mañana de un 12 de noviembre de 1911, frente a la librería de San Martín, en la Puerta del Sol. El recuerdo de aquella tragedia queda plasmado en dos obras del escultor y amigo: una lápida en el lugar del suceso y el mausoleo del Panteón de Hombres Ilustres. Unos obreros, con la blusa que entonces llevaban los menestrales madrileños, depositan en la fosa el cuerpo yerto del estadista. Alusión clara a los afanes obreristas del líder demócrata.

Si Madrid recoge lo más numeroso de la obra monumental del artista otras ciudades españolas no se quedaron atrás. Bilbao tiene dos monumentos excelentes, el de Don Diego Lope de Haro y el de Antonio Trueba. Este último es uno de los más delicados que realizó en el estilo naturalista y sencillamente humano, como correspondía a la inspiración del dulce poeta vascongado.

Valencia, su patria, cuenta con varios monumentos suyos. El del pintor Ribera, El Españolito, el del Marqués de Campo, el de Sorolla y las figuras de la fachada del Ayuntamiento. Sobre todos destaca la estatua del Beato Ribera, hoy santificado, en el patio del Colegio del Patriarca, una de sus obras más serenas y clásicas.

El tema heroico de Agustina de Aragón le dio pábulo para desarrollar con énfasis y brío patrióticos una figura de la Guerra de la Independencia. También en Zaragoza, pero dentro de la Universidad, realizó la estatua de Ramón y Cajal, uno de sus grandes amigos. En Santander, Menéndez y Pelayo; en Santiago, Montero Ríos; en Córdoba, el Duque de Rivas; en Palma de Mallorca, don Antonio Maura; en Jerez de la Frontera, el General Primo de Rivera, son otros tantos documentos de nuestra historia contemporánea.

Dos obras suyas popularísimas, por el atrevimiento de factura y por el tratamiento anecdótico, son el mausoleo de Gayarre, en el Roncal y el de Joselito en Sevilla.

Cuando su fama alcanzó renombre universal le llovieron los encargos de América. El nuevo continente se situaba al unísono de Europa y quería también conmemorar a sus caudillos y libertadores. Son, en general, grandes monumentos coronados por estatuas ecuestres y abundantes en símbolos y alusiones patrióticas. Los más importantes que recordamos son el del General San Martín, en el Perú; el de Bolívar, en Panamá; el de Urquiza, en la Argentina, y el de Bulnes, en Chile. En América quedó también, adquirida por la opulenta familia de la Habana, una de las obras más significativas de su talento. El famoso grupo titulado "El Coleo".

"El Coleo" merece algunas palabras. Es una obra de juventud, es una obra muy ambiciosa. Acomete Benlliure un tema realista y anecdótico con dimensión monumental. El verismo de un momento azaroso de la lidia está tratado con una magnitud y energía sin precedentes. El toro, enfurecido, se dispone a derrotar sobre un picador en el suelo; los peones que no se ven, pero se presienten, se agitan intentando distraer a la fiera; uno de ellos tira con fuerza, desesperadamente, de la cola del toro.

Este monumento fugaz, pero cargado de intensidad, adquiere una grandeza olímpica. Benlliure ha logrado algo sobremanera difícil: unir a un realismo extremado, desconcertante casi por su exactitud, una tensión y grandeza épicas. El movimiento y la captación del instante no empequeñecen la armonía del bloque escultórico. El tratamiento minucioso, exquisito de las superficies y de los más leves accidentes no resta amplitud a los volúmenes y a las formas.

Esta obra verdaderamente extraordinaria, dejó tras de sí una larga sucesión. Los temas taurinos obsesionaron siempre al maestro y logró con ellos no sólo grandes éxitos, sino extraordinaria popularidad, la que nace de la que por sí tiene la Fiesta. Pero la mayoría de las excursiones de Benlliure al campo de la tauromaquia se tradujeron en obras pequeñas, vivaces, verdaderos apuntes escultóricos que no por eso desmerecieron en calidad y menos en frescura artística. Lo mismo que el genio griego aparece en los mármoles y bronce de Policleto, Lisipo, Fidias o Praxiteles y también en las pequeñas tanagras, así el de Benlliure reposa muchas veces en estos apuntes espontáneos que recogen el acto creador en estado naciente.

Esta preferencia de nuestro artista por todo aquello que a la Fiesta se refiere le otorgó en el sentir de las gentes categoría de aficionado fanático. Sin embargo, no fue así. Uno de sus hijos, ilustre compañero mío, me ha explicado que muchas veces llegaba tarde a las corridas que eran esperadas desde días atrás con apasionada expectación. Que a menudo salía antes de que la corrida acabara. Su interés, bien comprensible, se limitaba al hecho plástico y dentro de él su obsesión era la

figura del toro. Cuando su retina se había saturado de las imágenes que buscaba se levantaba de su localidad, como arrastrado por la impaciencia de sus manos en busca del barro.

Cuando Benlliure vivía en olor de popularidad, es decir, toda su vida desde su primera juventud, su figura peculiar y característica era habitual en los cosos taurinos. En Madrid tenía su barrera de



Busto de la Vizcondesa de Fontenay

abono, donde acudía con alguno de sus íntimos o con alguno de sus hijos. No faltaba como buen valenciano, a las corridas de abono de su Feria, donde su ausencia hubiera tenido la gravedad de una alteración ritual. Ojeando viejas revistas ilustradas le hemos encontrado en una barrera de la plaza de Valencia acompañado de su gran amigo Tita Ruffo.

Lo mismo que los toros otras imágenes, igualmente movedizas y castizas, atrajeron su atención de artista. No podemos olvidar sus figuras y sus

grupos de “bailaoras” máxima expresión del garbo y la majeza populares. Indiferentemente trasladó sus impresiones al mármol y al bronce, sin olvidar la cerámica. Modalidad esta última muy cultivada por razones de tradición regional. Valencia, desde el tiempo de musulmanes y mudéjares cultivó esta españolísima técnica con singular fortuna. Los nombres de Manises, Onda, Paterna y Alcora al-

gunas de las obras más significativas de tan difícil género. No le bastaba la representación de los rasgos externos, fisiognomónicos, del retratado, sino que buscaba algo más hondo y más difícil de captar, el espíritu, el carácter, el yo del original en su viva presencia. Por el segundo Benlliure nos dejó una verdadera galería de personajes de su época, que tendrán siempre un indudable valor de documento histórico.

Sus retratos, cabezas y bustos, solía realizarlos con gran rapidez, bastándole por lo general tres sesiones de trabajo ante el modelo para lograr obras definitivas en su género. Cuando quería captar el alma de una persona huía de la inmovilidad de una sesión de “pose” académica. Exigía, por el contrario, que el modelo se manifestara con absoluta naturalidad, moviéndose, hablando, dejándose llevar por su propia mímica y gesticulación. Sólo así se captaba la expresión del ser vivo en su personalidad psicósomática.

Un relato admirable de estas sesiones nos lo ofrece el que fue su gran amigo don Natalio Rivas en su Anecdotario histórico. Se titula este relato, “Sagasta, Historia de un Busto”. Realizó nuestro escultor el retrato del gran estadista el año 1902. Todavía tenía su estudio en la Glorieta de Quevedo. En el verano de aquel año, cuando las tareas parlamentarias dejaron algún respiro al entonces jefe del gobierno se reunieron en el estudio los tres protagonistas de este suceso: Don Práxedes, Don Mariano y el amigo común, Don Natalio Rivas. Los tres colaboraron en la empresa, uno sirviendo de modelo, el otro de realizador y el tercero procurando entretener a ambos para que se produjera en la amable charla la situación deseada; el ambiente propicio de naturalidad en el que el sujeto se mostrara en su verdadero ser. Al final la obra resultó tan verista y expresiva que Sagasta le dijo al escultor con su peculiar ingenio. “Desde hoy en adelante nadie sabrá si la cabeza de Sagasta es la que tan soberanamente acaba usted de modelar o la que yo llevo sobre mis hombros.” (Anecdotario Histórico. E. Aguilar, pág. 172).

Por el estudio del escultor pasaron los hombres más famosos de su época: artistas, políticos, escritores, toreros, figuras de la aristocracia y de la sociedad. En un momento de sus vidas, relajados de sus afanes y preocupaciones diversas, fueron los dóciles agentes de un hombre que convirtió sus palillos en instrumentos de la Historia. Para realizar algunos de sus mejores retratos no necesitó ni la escala monumental ni el bulto corpóreo de cabezas y bustos. Le bastó el mínimo y superficial espacio de una medalla. Ningún género, ningún procedimiento, ninguna técnica escultórica le fue ajena. Como medallista igualó y superó a los franceses, que entonces elevaron esta modalidad, a la vez refinada y culta, a superior altura.



Relieve para la calle del Pintor Sorolla

canzaron universal renombre desde la Edad Media hasta el siglo xviii. Un valenciano de raza no podía desoir la llamada de esta vieja tradición artística.

Hemos hablado, aunque sea con la ligereza que exige un discurso, en el que la brevedad es lo único que puede disculpar sus evidentes lagunas, de algunos aspectos más salientes de la múltiple y polifacética obra del maestro. Pero no hemos dicho nada de su labor de retratista, con ser tan sobresaliente desde un doble punto de vista: el artístico y el iconográfico. Por el primero Benlliure nos dejó

Un hombre que pudo llevar a cabo una obra de tal envergadura tuvo que ser un trabajador incansable, apasionado de su labor. Todos los que le han conocido coinciden unánimes en asegurarlo. Se extrañan a sí mismo que un hombre pudiera compaginar tamaña intensidad de trabajo con una vida como la suya, de relación social. Trabajaba horas y horas sin advertir el paso del tiempo. Dibujaba, repetía estudios y bocetos. Sobre papel continuo, con carbón, con tiza o con sanguina hacía sus primeros rasguños. El embrión de la idea. Seguía a Miguel Ángel que aconsejaba a uno de sus discípulos. *Diseña, Antonio, diseña e non perdere niente*. Luego trasladaba estos bocetos al barro fresco o, cuando se trataba de figuras pequeñas, a la dócil "pastelina". Las grandes figuras las estudiaba a tamaño algo menor del natural. No escatimaba esfuerzos para llegar al acabado definitivo, trabajando sobre el mármol o colaborando con los fundidores. Retocaba con gran cuidado y detalle las ceras de la fundición. Abstraído en su trabajo, con un modelo delante, solía provocar pequeños problemas involuntarios. Se olvidaba de que tenía al modelo inmóvil y alguna persona a su lado tenía que advertírselo, cuando la timidez y respeto sellaban los labios de la víctima.

Trabajador infatigable, materialmente asediado por el éxito y por los encargos, a Don Mariano Benlliure acaso le faltó —todo no podía tenerlo— tiempo que dedicar a la meditación y al estudio. Su arte brotaba de su propia inspiración y de sus portentosas dotes, retina para ver y manos para ejecutar. Brotaba sin el andamiaje de una superior filosofía, a la que no le condujeron ni las circunstancias de su vida ni su temperamento. Su aprendizaje, que se produjo por impregnación, por la actuación de un medio sobre su despierta sensibilidad se deja ver en sus primeras obras. El medio fue el de la Italia ochocentista. En muchos artistas de este tipo lo mejor de su producción se cifra en las obras juveniles y en las que les siguen de la primera madurez. Suelen ser las obras que participan de un mayor contenido histórico, que pertenecen a una corriente cultural y que por consiguiente cuentan más dentro del marco de la historia del arte universal. Algo de esto sucede con Zuloaga, del que, al final, quedará como más representativa la obra que más se liga a las corrientes de su época: al modernismo y al clima parisino de la anteguerra.

Por su formación Benlliure es, sobre todo, deudor de la Italia de sus tiempos juveniles. Luego, en su madurez, se sintió atraído por los artistas franceses que representaban el movimiento académico, principalmente el pintor León Bonnat, tan ligado a España, y el escultor Bartholomé, "cuyo hermoso monumento a los muertos, en el cementerio del Pere Lachaise —ha dicho Paúl Guinard—, con sus figuras erguidas contra el muro, en torno a la pa-

reja humana que franquea la terrible puerta de la sombra, se opone por su firmeza sobria a la agitación de un Rodín". De Bonnat y de Bartholomé además de ferviente admirador fue gran amigo.

Tanto por su destacada posición en el arte de su época como por su cargo, cuando fue Director General de Bellas Artes, tuvo múltiples ocasiones de entablar relaciones con los medios artísticos franceses. Siendo Director del Museo de Arte Moderno organizó en el Palacio de Bibliotecas y Museos una importantísima exposición de los artistas de aquel país.

Director General de Bellas Artes fue el inspirador y el alma de la patriótico empresa de restituir a Madrid los restos mortales de Goya, fallecido en Burdeos y allí enterrado. No pudo escogerse mejor sitio para que reposaran definitivamente que la Ermita de San Antonio de la Florida. Con este motivo Benlliure estuvo en Francia realizando gestiones y en los actos del traslado, en Burdeos, llevó oficialmente la representación de España. Hasta pronunció discursos en francés, cosa notable en una persona que siempre tuvo dificultades de expresión oral y que era de genio vivo y nervioso. Pero sabía controlar sus impulsos con una poderosa voluntad.

Para recuerdo del paso de Goya por Burdeos se descubrió una lápida en la casa de la Rue de l'Intendence, donde el gran pintor aragonés vivió sus últimos años. La lápida, naturalmente, la hizo Benlliure. Debieron ser para nuestro escultor días de emoción vivísima. Es sabido que sus dos pintores favoritos fueron siempre Goya y Rembrandt, acaso porque a él, que gozó de todas las delicias y halagos de una vida triunfal, le apasionaba el alma atormentada de los dos grandes genios.

En escultura sus preferencias se orientaron hacia Donatello y Miguel Ángel y, sobre todo, hacia los clásicos griegos. Solía decir a uno de sus hijos: "cuando al contemplar una escultura sientas un íntimo escalofrío ten por seguro que se trata de una escultura griega". Es cierto que nuestro escultor, naturalista y narrativo, amante del movimiento y de la anécdota, representa el polo opuesto de la escultura arquetípica de los griegos, y, sin embargo... Hijo del Mediterráneo, de ese *mare nostrum* que obsesionó a los valencianos de su generación, navegante en aquellas aguas azules de la cultura, no es raro que se sintiera heredero del viejo linaje ático. Amante apasionado de la ópera, acaso no le parecieran tan banales las palabras de Mario Cavaradosi a la bella Tosca. "L'Arte en el suo mistero le diverse belleze en suoi confonde."

Rodín había dicho tratando de la escultura y lo recordaba recientemente Henry de Montherlant en su discurso de ingreso en la Academia Francesa lo siguiente: "La razón por la cual la antigüedad es hoy mal comprendida es porque no se la aborda con ideas suficientemente simples".

Tanto Rodín como Benlliure tenían sus propias ideas, sus ideas simples para comprender a los griegos. No eran ideas de eruditos, ni de hombres de ciencia, ni de arqueólogos, que no hubieran sido suficientemente simples, sino ideas de artistas. Esto es lo que nos debemos esforzar por comprender.

Llegamos al final de esta larga y mal trazada semblanza, pero antes de despedirnos del grande hombre quisiera volver al punto donde hemos empezado. Volver a recaer en el asombro que produce una vida tan colmada, tan triunfal, tan plenamente vivida en artista. Artista por su profesión, artista por sus gustos, artista por su forma de vida, artista por su independencia, artista por su misma indumentaria y pergeño. Benlliure se trazó un tipo, una apariencia externa. Largas patillas, poblado bigote. Bajo el blando sombrero de fieltro el pelo dominaba sobre la faz. Cerrada chaqueta de pana y pantalones abotinados en la pantorrilla le daban un aspecto parecido al de Clemenceau cuando visitaba las trincheras. Era un traje de campaña, porque su vida en el estudio era un permanente combate, vida de intenso trabajo físico. Su temperamento infantil —en el que hemos insistido— se refleja en esta manera de vestir y de caracterizarse. Ya en Roma gustó del disfraz y del atuendo exótico. Esta tendencia no debía abandonarle, era signo externo, además, de su condición de artista, de que vivía una vida aparte.

¿Cómo pudo, por otro lado, llevar una vida de relación tan intensa en medio de un trabajo tan abrumador? A nuestro juicio la clave está en la forma misma del trabajo del escultor. Modelando, cincelando la piedra, preparando vaciados y haciendo muchas de las operaciones que lleva consigo el ejercicio de este arte, el escultor puede convivir con sus amigos y mantener en torno una animada tertulia. Si el artista es además abierto, sociable y extravertido, todavía mejor. Un pintor requiere más aislamiento, un escritor necesita absoluta soledad. Hemos frecuentado a menudo en los años pasados el estudio del llorado escultor Juan Cristóbal. Por allí desfilaban muchísimas personalidades de la sociedad madrileña. Así nos figuramos un poco el estudio de Don Mariano. La vida de sociedad no tenían que buscarla, les buscaba a ellos y se organizaba tomándolos como puntos de atracción.

Tratando Natalio Rivas de los que acudían al estudio del escultor nos dice que “aunque mi archivo es copioso en apuntes diarios, no conservé los nombres de la totalidad de los concurrentes. De ellos recuerdo a Cajal, Romero Robledo, Mella, Canalejas, Blasco Ibáñez, Odón de Buen, Nokedal, Santiago Alba, Augusto Besada, Villegas, Moreno Carbonero, Sorolla, Picón, Sellés, Luca de Tena, Moya, Ortega Munilla, Mazantini, Sabater y alguna muy contada vez, sólo por complacer a Mariano, a quien quería y admiraba mucho, Don Nico-

lás Salmerón”. A estas personas, que recuerda Don Natalio se añadieron años más tarde Gregorio Marañón, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, el Maestro Arbós y otros muchos cuyo censo sería interminable.

Muchas veces obsequiaba a sus múltiples amigos, casi por turno, a gustar la típica paella valenciana. Solía ser el domingo. Cuando Alfonso XIII acudía para posar no era raro que se quedara a comer en familia. Aquel humilde muchacho del Cabañal trató a todos los grandes de su época y sentó a su mesa a reyes y poderosos. Tuvo para conseguirlo, además del privilegio del talento, otro que no suele ser frecuente; el haber sido hijo de su tiempo y el haber estado perfectamente identificado con los gustos, acontecimientos y situaciones en que le tocó vivir. Da la impresión de que su época le satisfizo plenamente y que ni habiendo nacido antes, ni después, su vida, ni su éxito hubieron sido los mismos. Ni la situación del escultor neoclásico frío y contenido, ni la eclectista que vino después convenían a su temple realista y fogoso. Si hubiera nacido pocos años más tarde la vida le hubiera encontrado todavía más descolocado. La revolución artística que se opera en los años de su madurez no influyó para nada en su arte o influyó por privación. Ajeno a las corrientes artísticas iniciadas por Bourdelle, por Maillol y por Mestrovic, Benlliure se encontró privado de un ambiente propicio y su obra empezó a perder la fuerza y la energía de sus momentos de plenitud. Se hizo fantasmal. Sin ese misterioso cordón umbilical que une a un artista con su época, sus últimas producciones resultan por este hecho anémicas comparadas con las precedentes.

Su larga vida, 85 años, le obligó a trasmontar territorios históricos que no eran los suyos. Una guerra, una dolorosa guerra civil como fue la nuestra, es a la historia como un plegamiento geológico es a la geografía. El caos la precede, la convulsión la produce y el resultado es una montaña o una cordillera que separa dos territorios históricos. La fuerte naturaleza de Benlliure le permitió traspasar la cordillera, pero al llegar a la otra vertiente debió sentir que su mundo se había quedado al otro lado de la montaña.

Los que, sin querer, le hemos juzgado desde esta vertiente, donde vivió ocho años de su fecunda vida, hemos sufrido un grave error de perspectiva y con él se ha perjudicado su serena valoración. Muchos son todavía los que por este hecho no otorgan al maestro su verdadera estatura. Por una extraña ley de compensaciones, los que suelen gozar de una gloria extraordinaria en vida, suelen luego pasar por una etapa de relativo oscurecimiento. Es el tributo de haber estado tan íntimamente identificados con su época. Una época que sucede a otra suele reaccionar contra ella.

Este modesto discurso mío ha tratado fundamentalmente de encajar a Benlliure dentro de su mundo, de ese mundo a la vez próximo y lejano, que está al otro lado de la montaña. En ese paisaje es donde la figura del maestro puede verse en su verdadera dimensión, con luz propia y en toda su grandeza.

Esa grandeza es la que hemos venido a conmemorar, hoy que se cumple el centenario de su nacimiento. Vosotros que tenéis voz y voto en este Senado de las glorias artísticas valencianas, habéis tenido la infinita benevolencia de otorgarme

voz en esta memorable ocasión para exaltar una figura querida para todos los españoles amantes de nuestras glorias artísticas. Si esta voz no ha sabido interpretar del todo vuestros elevados anhelos, por lo menos tened la seguridad de que en este momento siento dentro de mí la misma emoción que sentís vosotros, tanto los que le habéis conocido y gozado de su amistad, como los que le admiráis a través de sus obras que le han llevado a la inmortalidad.

F. CHUECA GOITIA



EL ESCULTOR JOSÉ CAPUZ (1)

Es la quinta vez que me ha sido dado el honor de usar de la palabra —arte que no es el mío— en esta ciudad de Valencia, cuyo solo nombre evoca y sugiere, entre otras muchas cosas nobles y placenteras, arte, jardín, huerta: Arte y Naturaleza, mis dos pasiones. La primera, cultivada con entrega completa de lo que soy, deja a la segunda solamente el cuidado de mi jardín y el disfrute de un cachito de mar que en él tengo, y la ilusión; la ilusión del olivar y la viña, de la huerta lozana cuyos productos son mi preferido sustento, y de un huerto de naranjos y limoneros.

A la ilusión me acerco, pues ya he afincado en la región valenciana, no muy lejos de Altea, donde vuestro ilustre Jenaro Lahuerta, con horaciana sabiduría, sobre un alcor, dominando mar y montaña, en un paisaje de ensueño, hase arreglado con gusto y esmero exquisitos una de las más bellas y acogedoras mansiones de artista que he podido conocer.

Comprenderéis que no ande remiso en venir a Valencia, donde tengo buenos amigos, cada vez que éstos me llaman, y siempre, claro es, con Magdalena mi esposa, artista singular a la que debo el gusto y la comprensión de muchas de nuestras

Capuz en su estudio



propias bellezas y virtudes españolas, que otros toman como defectos.

Cábeme hoy la honra de disertar en el seno de nuestra insigne Real Academia de San Carlos, y digo nuestra, porque a ella pertenezco hace tres semanas justas.

Desde el fondo de mi corazón agradezco, señores Académicos, el nombramiento de que me habéis hecho objeto. Con él, además de honor, me dais satisfacción, pues con este último florón o laurel puedo, cuando tanto se combate o desdeña a las Academias —sobre todo por los que no pudieran llegar a ellas o saben que no podrán llegar nunca—, puedo, digo, presumir una y otra vez de Académico, yo, que en realidad lo soy tan poco, siquiera sea para no seguir la corriente ni someterme a las imposiciones disociadoras que dentro oprimen y de fuera se exigen.

* * *

De nuevo siéntome embargado al pronunciar esta oración en memoria de José Capuz, nuestro gran escultor, al que ayer hizo dos meses, en un atardecer triste y lluvioso, dejábamos en su sepultura, perdido, solo, en el suburbio madrileño, en un paisaje lejano e inhóspito, al que llegamos, no sin dificultad, por un pueblo feo, destartalado, que despertaba en nosotros truculencias entre barojianas y solanescas. ¡Con lo que a él le habría complacido dormir hasta la resurrección en esta Valencia risueña, en su Valencia, junto al mar cuyas márgenes tanta hermosura alumbraron!

Todos ustedes conocían, señores Académicos, la enfermedad larga y penosa que desde hace años tuvo alejado a nuestro eminente compañero de las tareas académicas y de otras actividades. También los que le trataron conocen cuál fue su carácter: un tanto tímido ante la asamblea, bromista entre los amigos —evasión sin duda de la profunda seriedad con que trabajaba—, retraído en su vida, sí que también con arrebatos pasionales que, mal comprendidos, a veces podían interpretarse como arbitrariedad o capricho.

Capuz, que entre los amigos era dado a la chanza, como escultor nunca bromeaba. Con paso seguro remontó su camino en pos de la gran tradición, de la más pura tradición escultórica que nos llega con el aura del Mar Antiquo, del Mare Nostrum, haciendo caso omiso de ociosos intelectuales

(1) Discurso leído por su autor en la solemne sesión necrológica celebrada en la R. Academia de San Carlos el 27 de mayo de 1964.

tualismos y del snobismo o cursilería estériles que han reducido el arte de nuestro tiempo a la impotencia, a la ignorancia y al ridículo.

Es, hablo en presente, pues su obra está viva, un tradicionalismo el suyo que se basa en un trabajo intenso, en la riqueza que da el conocimiento, en la observación de la vida y en el ejercicio de la destreza; modo verdadero de hacer renacer una tradición y producir obras dignas y duraderas que, capaces de llegar a ser antiguas, nunca serán viejas.

Sí, Capuz se nos ha ido en un tiempo en que valores tan fundamentales del Arte como son la destreza y la maestría están en quiebra. Gran maestro de la escultura era uno de los últimos que en este "final de un mundo" alentaba aún en España.

Capuz personificaba la maestría, esa maestría que con su arte y destreza penetra de espíritu la materia inerte y resistente, o ennoblece, embelleciéndolo y animándolo, el barro humilde en el que los escultores plasmamos el germen de nuestras obras o las hacemos duraderas con el auxilio del fuego.

El era fundamentalmente artista, escultor, amaba su Arte, el Arte, por encima de todo, y a él entregó su vida; perdonad el lugar común, en cuerpo y alma. De esta amorosa entrega venían su pasión arrebatada, aquel silencio suyo, consciente y humilde ante las cosas que tenían grandeza y hermosura, y aun su altivez para con lo engolado, huero o enmascarado que, penetrante, atisbaba rápido, con naturalidad e inteligencia.

Fue un gran intuitivo, un espíritu caballeroso, de gusto cultivado, como puede apreciarse en el que fue su hogar, que, para su gloria y la de Valencia, debería ser conservado aquí en su fundamento.

Pese a que prefería la tranquilidad, el recato de su estudio y la tertulia de unos pocos amigos, su gran prestigio, el magisterio que sin proponérselo ejercía, aún fuera de su cátedra, le llevaron —aceptándolo como un deber— a ser imprescindible durante muchos años allí donde había que emitir un juicio, discernir méritos, otorgar recompensas. Nunca se pronunciaba sin observación detenida y la consiguiente meditación; después era inflexible.

Diecisiete años mayor que yo, recibí de él, en mis comienzos, algunos varapalos, más también, permitidme proclamarlo ante ustedes, señores Académicos, las mayores satisfacciones que jalonan mi carrera y, por ende, gratitud impercedera.

Compartí con él, más tarde, las tareas en jurados y tribunales, y pude apreciar que a más de esa conciencia responsable a que me refiero, era un artista de fondo recto e insobornable. Ni el poderoso, ni la adulación doblegaban su independencia.

Así era el hombre, y así de claro, de personal, de concienzudo y vivo, su arte.

* * *

Como sabéis, Capuz, vástago de una familia de artistas, nacido en esta tierra valenciana, que dió ilustres maestros al arte nacional, vivió con humildad, con esa humildad y conciencia que conoce la limitación del hombre ante la obra de Dios que somos o en la que estamos inmersos. La belleza de la figura humana, su arquitectura sin par, la infinita



El pintor Peppino Benlliure

variedad de sus formas, tal que jamás encontramos dos criaturas iguales, apasionaba al maestro y, gran intuitivo, amorosamente, con personalidad inconfundible creaba sus esculturas, en gran parte desnudos femeninos, palpitanes, nuevos, dechados de gracia y de noble concepto escultórico.

Había comprendido como pocos, él que se inició en tiempos en que un naturalismo trivial y anecdótico informaba la escultura, que ésta, sin grandeza y monumentalidad, aún la de pequeñas dimensiones, en rigor, dejaba de serlo.

Así, con juvenil impulso, entonces, cuando el arte oficial era aquello; y con serenidad consciente, densa de experiencia, ahora, en este tiempo que patrocina lo deshumanizado y demoleedor. Auténtico artista, construyó toda su obra con maestría, repito, en silencio, fuera de lo corriente o contra ella y del favor oficial que rara vez le sonrió a tono con sus merecimientos.



Maternidad

Capuz amaba su arte, se había entregado a él con vocación auténtica, sin afán exhibicionista, dejándonos una obra si no muy numerosa, pues que la escultura es larga y fatigosa de hacer, sí muy importante y de la máxima calidad alcanzada en nuestro tiempo.

* * *

José Capuz, como otros artistas luego famosos e ilustres, respiró directamente el aire greco-latino en la gloriosa Academia Española de Bellas Artes

de Roma, que en tan extraordinaria medida ha contribuido, desde su fundación, a elevar el nivel de nuestro Arte, y la que si en un tiempo fue llamada la "Cenerentola" entre las Academias extranjeras de Roma, hoy tiene y ostenta ¡al fin! el necesario y obligado decoro.

Trabajó cuatro años cumplidos a la sombra del "Tempietto" del Bramante y, cada día, tras la peregrinación a través de la henchida monumentalidad romana, al reintegrarse al conventual y austero recinto académico, la presencia áurea del "Tempietto" le incitaba a repensar que el orden, la medida, el número, son sumandos que hacen inamovible la belleza de las creaciones que los integran.

Por ello los artistas españoles que tuvieron la fortuna de morar y obrar en San Pietro in Montorio, los que supieron abstraer cada día en la cumbre del Gianicolo la inmanente e inmarcesible lección que allí y ante sí la Urbe dimana, imprimen a nuestro arte temperamental, a veces anárquico, una dimensión de universalidad, un equilibrio y medida que en nada aminora, sino antes al contrario, hace más claro y esplendente el resolutivo genio hispano.

De esta casta de artistas fue José Capuz, y allí, en Roma, en nuestra Academia —me lo dijo muchas veces—, se hizo escultor.

Humilde y sensible ante la naturaleza, fue activo ante el poderoso y trabajó con heroísmo. ¿Qué verdadero escultor no ha de ser heroico en nuestro mundo, donde la justicia suele relegarse a la posteridad?

Con heroísmo y calladamente, sin alharacas, como siempre hizo durante su noble vida de artista.

Aquel trabajo silencioso en el que se fundía a su levantina destreza el claro concepto que desde Grecia, pasando por Roma, aún nos ilumina, trascendía desde su taller, ejercía magisterio sobre muchos que diez o veinte años más jóvenes ni siquiera personalmente le conocían. Magisterio que se hará más patente el día en que su obra pueda ser reunida.

Quisiéramos para la obra de Capuz y para la de otros grandes escultores sendos conjuntos museales —el Ayuntamiento de Barcelona lo prepara de Clará, y Valencia lo tiene muy incompleto de Benlliure— que den fe de que el genio español no se extinguió con nuestro ocaso decimonónico, como pudiera erróneamente desprenderse de ciertas obras de grandes dimensiones realizadas en los últimos años o por algunas enviadas al otro lado del Atlántico, donde la huella de España permanece.

Perteneció José Capuz a una generación de escultores de positivo talento, como sólo en contados momentos encontramos en la historia del arte español. Le precedían Mogrobejo, Clará y Mateo Hernández, cuyas obras el tiempo consolida; Casanovas, Gargallo, Huerta... Le eran parejos en años o le seguían Julio Antonio, el gran malogrado; Sánchez Cid, Barral, Laviada, Juan Bristóbal, Ortells,

los Vicents, Beltrán y otros entre los que se fueron; Quintín de Torre, el vasco austero que troncó su tiempo con la patética imaginería castellana y que, anciano y enfermo, aún alienta en su Bilbao; y Enrique Monjo, más joven, que calladamente en Barcelona realiza una obra ingente, Macho, Adsuara y Orduna, entre los vivos.

Con Capuz y todos ellos efectuóse en España una vuelta a los conceptos de claridad y de orden que, como un nuevo clasicismo restablecía, ¡ay!, por breve tiempo, la dignidad del arte, el florecer del espíritu, el respeto a los valores.

Dignidad, florecimiento y respeto, truncados en las últimas décadas por la invasión del abstractismo, del neobarbarismo deformador o por el infatillismo.

¿No veis cada día cómo la frivolidad y la inconsciencia o el coro servil de la adulación, si se trata de un poderoso, ensalza al niño que embadurna lienzos, y la loa estriba en que no sabe pintar?

Ahora son muy pocos los que maduran con aquella entrega amorosa y entrañable a su arte, que nos hacen considerar con melancolía la vida sencilla y digna de Capuz como una vida ejemplar de artista.

Vida ejemplar y heroica. Ustedes que conocen el panorama artístico actual, la incuria, la frívola inhibición, el atropello para nuestros monumentos y obras de arte, comprenderán cuán desesperanzador es desenvolverse a los que con miras elevadas en este ambiente penamos. Y comprenderéis no menos cuán meritoria y dolorosa fue la senda de quien, como Capuz, buscó el estilo, la pureza, una síntesis formal inasequible a la popularidad y al comercio, sin concesiones que merman la dignidad del artista y de la obra de arte.

* * *

Tuvo Capuz talento singular para la composición monumental, ganó recompensas, oposiciones y concursos, concursos que se quedaron buena parte de las veces en proyectos, y tras ellos el esfuerzo y las horas amargas.

Mas sus entrañas de artista hacían renacer en él la ilusión. Le veíamos reanimado el pasado invierno con la realización de una de sus hermosas obras de madurez; los relieves para el Círculo de Bellas Artes perdidos por inaudito abandono. Agotado físicamente para esta labor, encontró en Adsuara al compañero que con modestia encomiable le secundó ahorrándole el esfuerzo imposible. No pudo verlos terminados, y se nos fue con esta amargura.

Suele ser sino del escultor penar y consumirse —¡oh Miguel Angel!—. Lustró tras lustró va quedándose entero en su obra y, al final, séale o no esquiva la gloria, a veces, acompáñanle la pobreza o la soledad y el silencio. En mis últimas visitas a Capuz, postrado, pude vislumbrar este drama.

* * *

José, amigo, cuántas horas, cuántos, cuantísimos días, la piedra, el barro o el leño, el hierro y la maza en tus manos; la maza y el hierro, el barro, el leño y la piedra con nuestros sueños, ¿verdad, compañero? Solos.

Mas se pare, y tras el dolor y la fatiga vienen la serenidad y el goce. Mayores para los que disfrutan de nuestras criaturas que para los que las



Virgen Dolorosa

engendramos, pues la materia se resiste —¿No es así, compañero?—; pesa sobre las alas y los sueños se quedan lejos.

Tú, Capuz, maestro, niño aún, te familiarizaste con la noble materia, con el hierro y la maza, y los domeñaste, y tus ojos ávidos supieron aprehender normas y vida. Por ello fueron más ligeras tus alas.

* * *

Roma, nutricia, también da a Capuz esposa. Y esta dama romana, a la que desde aquí rindo ho-

menaje, y que desde entonces fue su compañera amorosa —presente en algunas de sus obras—, le dio hijos y le prestó sumisamente calor y dulzura en los momentos de amargo desfallecimiento, tan frecuentes en la naturaleza impresionable del artista.

* * *

Decía Leonardo de Vinci que no es verdadero maestro aquél que se especializa en un solo género. La maestría, en efecto, para serlo, ha de abarcarlo todo. Capuz dibuja y abarca, bulto redondo o relieve, estatuaria monumental, imaginaria o escultura sagrada, retratos, y esa deliciosa y variada colección de pequeñas esculturas que, si de dimensiones reducidas, contienen todas las cualidades exigidas en la gran escultura.

A Capuz, su larga enfermedad de los años pasados, su impotencia física, mientras las manos tuvieron fuerza y nervio, no le anuló aquel juvenil anhelo de figurar con ellas cada vez que tocaban la arcilla, algo distinto y vivo, sazonado y claro; esto salva a su arte de la decadencia que en otros maestros hemos conocido o conocemos. La exposición de sus últimas obras nos lo corroboró hace pocos años.

Esto es una constante en su obra, y lo es también en las épocas o períodos puros del gran arte a que nos hemos referido. Ello nos muestra la autenticidad temperamental del escultor y la firmeza del concepto. Se diría que era un abstracto, más no un abstracto al uso de hoy que expeditivamente prescinde del hombre o de las formas naturales, y, ángel caído, soberbiamente cree que inventa otras nuevas.

Capuz, como todo escultor digno de este nombre, ordenó masas en el espacio, jugó con los volúmenes balanceándolos y armonizando en el bloque macizos y vanos, pues para la total expresión y equilibrio tanto cuenta el espacio como la masa. Esta abstracción u orden geométrico es base o fundamento de la escultura desde tiempo inmemorial y no *encuentro* de los que nos lo muestran como aportación de nuestro tiempo.

Pues bien, Capuz, que al construir, en sus fundamentos con pura abstracción, como se hizo desde la más remota antigüedad, como lo han hecho y lo hacen en general los escultores que tienden a la pureza plástica y a la síntesis, fue, además y sobre todo, también como ellos figurativo. Y esto con aquéllo es lo arduo, como que requiere el conocimiento y la observación, lentos, profundos, del hombre, de las leyes que rigen sus actitudes y movimientos, de la infinita variedad de los mismos y de sus proporciones; de su psiquis y expresividad y del palpito vital que anima la figura humana.

Hay más, si la belleza es un orden esplendente —como con rigurosa precisión alguien dijo—, Capuz llegó a ella con los menos medios posibles, dando de lado lo superfluo, lo anecdótico, el lastre que tanto cuesta soltar. Gran intuitivo, repito —¿qué gran artista no lo es?—, elaboraba in mente sus síntesis palpitantes de vida, de los últimos años, y las plasmó tan verosimilmente que su presencia es como tener ante sí, no una fría materia esculpida, sino unas criaturas que en su silencio elocuente, con sus formas inconfundibles, con sus actitudes y expresión peculiarísimas, nos muestran una personalidad, la personalidad señera del autor.

Esto, la personalidad de Capuz, fue una de sus características. La personalidad se tiene o no se tiene, la da el Altísimo, y cuando no se recibe ese don es inútil fingirla, pues no hay más cera que la que arde. Cuando se nace con ella tampoco puede enmascararse. Así le sucedió a Capuz que, hombre impresionable y apasionado —apasionamiento e impresionabilidad propios de todo temperamento artístico— se dejó arrastrar a veces por deslumbrantes bengalas, mas al fin de la jornada, Capuz era Capuz, y sus criaturas hijas suyas.

Vais por la calle, divisais a una persona de lejos, de costado o detrás, y, enseguida, por el aire sólo, reconocéis a Fulano. Lo mismo acontece para el conocedor con una obra de Capuz. Y aquel Fulano, ser vivo de nuestro tiempo que es, que camina y tiene figura distinta a cuantos antes fueron, que vive y alienta como nadie alentó antes que él, nuevo y diferenciado por tanto, este ser vivo, digo, tiene sus antepasados, a veces milenarios, a los que se asemeja. Así las criaturas de Capuz y las de los más grandes artistas del *tiempo* pasado y del nuestro.

* * *

Tú, José Capuz, has sabido penetrar en la enjundia de nuestra milenaria herencia y la has acrecentado aportando lo tuyo. Has trabajado. ¿Trabajado? ¿Es acaso un trabajo lo que con vocación y fervor se crea? Obraste calladamente, sin dar un cuarto al pregonero, y aunque auras ajenas te llegaran, siempre eras tú mismo. Alcanzaste la maestría y tus criaturas nacieron dentro de un orden formal perdurable y con plenitud de belleza. Por esto, nosotros, escultor amigo, cuantos artistas perseguimos la forma rotunda, la clara belleza, la intención pura, teniendo conciencia de tu maestría, veneraremos hoy y mañana la memoria tuya admirando tus criaturas.

E. PÉREZ COMENDADOR

MANUEL BENEDITO

CORTESÍA Y OPTIMISMO



«Florencia»

quien el destino hizo el postrer eslabón de una cadena que con su muerte quedó truncada. Los últimos años de su vida y de su quehacer artístico debieron de transcurrir para él en un puro exilio, pues no sólo vive las angustias del destierro quien se halla desplazado de su país, sino también el que se siente desarraigado de su tiempo. No creo, sin embargo, que a don Manuel Benedito le inquietasen demasiado estas cosas. Recluido en su confortabilísimo estudio madrileño de la calle de Juan Bravo, recluido también en su sordera y absorbido por una laboriosidad sin tregua, premiada con glorias y provechos, no se afectó cuando las aguas del arte bajaron turbias, y procuró, con elegancia apenas desdeñosa, que ni para bien ni para mal le alcanzara ninguna salpicadura.

Fue don Manuel Benedito un artista egregio, dicho sea en la acepción más exacta y menos alborotada de ese calificativo: un artista que escapaba al común rasero de la grey artística de su tiempo. Poseyó una de las destrezas artísticas más ricas en recursos y más admirables en logros que ha conocido la España de la primera mitad del siglo. El arte de la pintura no guardaba secretos para él, y por ello

Repasando antiguas notas mías, encuentro ésta que no quiero esquivar: "Cuatro son las virtudes esenciales del arte de Benedito: realidad, elegancia, cortesía y destreza. Hallarlas reunidas en estos tiempos es ya un espectáculo singularísimo. Las cuatro se completan y hasta se frenan recíprocamente en lo que tienen de opuesto. Pero lo que importa es cómo el veterano maestro nos aposenta en un orbe armonioso y acogedor, veraz y hermoso, aunque a veces se toque con un leve rayo de melancolía o se venza con sutil elegancia hacia la lisonja."

Pasado el tiempo que ha pasado, la sigo suscribiendo enteramente y todavía con mayor firmeza si cabe. Benedito ha sido el pintor insigne de



Pescadoras bretonas (fragmento)



«Cleo de Merode»

aparecía su obra exenta de ese dramatismo creador que tantas veces es indicio cierto —o simulacro engañoso— de la genialidad. Porque era un pintor superdotado, le fue, con tamaño privilegio, negada la inquietud angustiada de la búsqueda, el gozo indescriptible del hallazgo y el estimulante placer de tantear caminos nunca hollados. Pero le fue otorgado el don de la elegancia, de la dicción clara y fácil, de la creación equilibrada y serena. Mientras hervía en casi todo el mundo el delirio desatado y contagioso de los “ismos” más aventurados y estridentes, él se mantenía bien anclado en las aguas plácidas de una sólida tradición. Y como era un gran pintor de oficio largo, fiel a la belleza y a la vez productor de bellezas, el éxito fue generoso con él.

Podemos afirmar que permaneció siempre fiel a una tradición pictórica muy española, y decimos muy poco de tanto como decimos. Don Manuel Benedito no recató jamás su devoción hacia Sorolla, al que proclamó con reverencia y con ufanía su maestro. Acaso estuviesen en ello confundidos los fervores del discípulo, los sentimientos de la amis-

tad y, sin duda, los vínculos del paisanaje. Pero no es muy fácil hallar la filiación sorollista de Benedito. Sorolla fue un pintor de aventura. Benedito fue un pintor de seguridades. Sorolla era impulso. Benedito era sosiego. Sorolla cultivó un arte popularista. Benedito cultivó un arte cortesano. Lo que en Sorolla fue llama, era en Benedito rescoldo. Sorolla pintaba al aire libre. Benedito pintaba en el estudio. El talante pictórico de Benedito estaba, en fin, mucho más próximo del elaborado casticismo de un López Mezquita, tan admirable pintor, que del genial Sorolla y sus epígonos. Era como un Vicente López pasado por las enseñanzas del impresionismo sorollista, y por eso infinitamente más dúctil y menos envarado que el pintor fernandino.

Benedito pasó de la cortesanía a la cortesía, por un camino del que habían sido deliberadamente eliminadas todas las estridencias. Pintor cortesano por excelencia fue Van Dyck, pintor de cámara, pintor de las elegancias palatinas, de las dulces telas suntuosas y de un orbe armonioso ungido por la elegancia y la belleza. Pero al filo de la Revolución Francesa, se produce una fisura en ese mundo que pierde en autenticidad vital toda la que ganan la burguesía y el pueblo. Mengs fue todavía un pintor



«Corzo»

cortesano, pero cuando Goya toma en sus manos los pinceles palatinos, la mutación ha acaecido ya: el tiempo de Beethoven ha sucedido al de Mozart. En la mente creadora de Goya pugnan con violencia el popularismo y las cortesañías. Vicente López, años después, será una regresión, pareja a la que encarna Íngres en Francia. Es la aplicación de las fórmulas cortesanas a la pintura burguesa y la aplicación, asimismo, de fórmulas burguesas a la pintura cortesana.

En un ámbito social que visiblemente está perdiendo su dinámica, lo que importa es no desentonar; no intranquilizar, que bastantes intranquilidades rondan ya. Goya fue un gran intranquilizante. Sería excesivo suponer que cada pintor, y sobre todo si es retratista, cultiva la tranquilidad o la inquietud a su antojo. Cada cual es lo que es, y sólo los mediocres aspiran a ser lo que no son, mediante enmascaramientos o mimetismos. Y en su fracaso está su mediocridad.

Ahora bien, cuando un sector social inquieto o discolo se excita con productos artísticos de una inquietud inauténtica, falsificada y burda, como cuando una clase bien aposentada en el mundo elige tranquilizantes prefabricados, engañosos y endebles para ahogar cualquier brote de mala conciencia, hay algo que está en crisis. No me atrevo a decir que eso ocurra ahora mismo, aunque...

Benedito, por virtud de su temperamento, tronchaba con la tradición más noble de la pintura cortesana, trocada en cortés por imperativo de su tiempo. Pero no sería lícito reducir en su caso a condición humana lo que es, además, convicción estética. La lisonja de retratista a retratado que se pueda apreciar en determinadas parcelas de su arte, nunca traspuso las fronteras envilecedoras de la torpe adulación. Lo que sucedía es que, aun sin ser un esteta decadente, cerró siempre sus ojos a la fealdad. Lo que sucedía es que estaba dotado de la envidiable aptitud de ennoblecer los temas que trataba. La belleza que llevaba a sus telas, estaba más que en el mundo en torno, en los ojos con que lo contemplaba y en un optimismo radical y sereno que manaba de su espíritu todo equilibrio.

Considero que éste puede ser un buen tema de meditación para los que nos ha tocado vivir en esta ribera del tiempo tan contaminada de "feismos" y arbitrariedades que hacen de la pintura de Benedito algo insólito y como llegado de otro mundo muy distante en el tiempo o en el espacio. Pero detrás de ella hay una sinceridad enteriza, aunque lo duden quienes creen que sólo hay sinceridad en la arbitrariedad dislocada, en la tosquedad balbuciente o en el exabrupto desabrído. Ni la cortesía es en ella una afectación, ni el optimismo es una simpleza, ni la belleza es una ficción. Porque hay, también y ante todo, realidad.

Realismo e idealismo se conjugaban, templados mutuamente, en su bien provista paleta; y si el idealismo nunca le impidió ser veraz, el realismo no



Federico García Sanchiz

le permitió entregarse a los excesos de un subjetivismo desaforado. Benedito, y ésa es su gran lección para los retratistas de todo tiempo, no "añade" belleza, lo que implicaría una falsificación condenada al fracaso. Benedito "extrae" la belleza que reposa más o menos secreta en el fondo de todos los modelos y los temas, incluso los menos bellos. Su fórmula no es la prodigada con tanta genialidad en el tradicional realismo español, consistente en transfigurar la fealdad; es la de hacer resplandecer la hermosura allí donde la hermosura se alberga.

Si alguna vez parece profesar la convicción desmedidamente optimista de habitar en el mejor de los mundos imaginables, no es justo que ello le sea reprochado por los que inciden en el extremoso pesimismo, diametralmente opuesto, de sentirse en el peor de los mundos posibles. No es bueno reprochar desde la torpeza, la destreza; desde el balbuceo, el oficio; desde el garabato, el diseño; desde el desaseo, la pulcritud; desde la arbitrariedad, la norma; desde el chafarrinón, la pincelada limpia; desde la ficción deshumanizada, el verismo humano; desde la fealdad deliberada e irredenta, la belleza sentida o presentida.

Sólo un arte de tan extenso registro, de tan acendradas sabidurías y de tan noble concepto como el que poseyó don Manuel Benedito, pudo triunfar de los enormes riesgos y de las abrumadoras limitaciones que su empresa comportaba. Pues su pintura había de ser toda contención, como toda contención es la verdadera elegancia. Y si así Benedito nos da

la impresión de ser un gran pintor, ¡qué gran pintor hubo de ser!

Era el artista de lo concreto, él, hermético a todas las abstracciones. Llevaba la individualización de sus personajes pictóricos, de sus retratados, hasta las últimas consecuencias. Evidentemente, al modo unamunescos, no sentía interés por la Humanidad, sino por cada hombre de carne y hueso, con su espíritu y su carácter, con sus rasgos inconfundibles y sus apellidos inalienables. Sentía la vida no

como una generalización para ideólogos, sino como una chispa en las pupilas de una mujer, como una vibración del gesto o como ese tibio palpitar que se adivina en el cutis de una criatura. Así sentía la vida y porque la amó largamente, ella se le ofreció dilatada y fecunda.

Pues el secreto de muchas estériles aberraciones artísticas y mentales acaso quepa en una sola palabra: desamor.

JOSÉ OMBUENA

OBRAS DE IGNACIO VERGARA Y JOSÉ ESTEVE BONET EN CÁDIZ

Se ha especulado haber en los templos de Cádiz ígneos del murciano Francisco Salzillo, o, por lo menos, de su escuela; asignándole una Virgen de Las Angustias que se venera en la catedral. Los estudiosos murcianos —sin manifestar haber visto la efigie— acogen la noticia con reservas. He oído de murcianos avezados en la imaginería local, ser salzillescas unas efigies existentes en la Santa Cueva, de Cádiz (1).

Sorprendido quedé en Génova ante la afinidad de la escultura lígnea barroca venerada en sus templos con la murciana en torno a Francisco Salzillo. Del marsellés Antonio Dupar, que permaneció en Murcia de 1719 a 1736, para volver a Marsella, creí ser una Purísima que luce en el altar de la capilla de la comunión de la iglesia de San Teodoro, de Génova (2), en estrecha unidad con las Purísimas de San Patricio (3) y San Francisco (4), de Lorca, siendo autor de la genovesa Antón María Maragliano (Génova, 1664-1741), de la escuela del berninésco Pierre Puget, maestro éste de Alberto Dupar, padre del referido Antonio Dupar, del que principalmente Francisco Salzillo adquirió su doctrina artística, pues de su padre sólo le quedó la técnica, no influyendo en el hijo su obra formalista y dura como toda la escultura barroca en leño que se ve en los templos capuanos (5).

(1) Ni en la Santa Cueva ni en lugar alguno de Cádiz he visto imágenes asignables a la escuela de Salzillo, y sí genovesas de semejante tendencia que explican la influencia dupariana del maestro murciano. Lo mejor de la Santa Cueva obedece al genovés Jacome Vaccare y a un anónimo granadino, siendo el resto del mediano escultor Gandulfo.

Entre la varia obra italiana existente en Cádiz ninguna queda tan fija en los conocedores de Francisco Salzillo como la del genovés Antonio Molinari Mariapessi, de asombrosa semejanza su labor a la de Maragliano. Y en Canarias, las obras de Maragliano veneradas en sus templos, conocidas por los escultores isleños José Luján Pérez y Fernando Esteve (entre el s. XVIII y el XIX), explican el "salzillismo" de que se ha tildado a estos escultores.

Influencia genovesa sobre Dupar —el maestro más influyente en Salzillo— en Murcia, Molinari en Cádiz, la obra de Maragliano en Canarias, emanada de Pierre Puget, seguidor de Bernini. También el escultor genovés José Gambino fue el maestro del escultor gallego José Ferreira, y en Valencia —donde llegaron de Génova trabajos de Ponzanelli y de Solaro (la obra de éste muy ligada a la de Filippo Parodi)— las esculturas de Leonardo Julio Capuz en la iglesia del Carmen y en la Cueva Santa de Altura (relieve de la Sacra Familia) obedece a la escuela de Puget. Desconozco la filiación del arte del catalán Bonifás, en el que también buscan contactos con Salzillo; aunque sus antepasados eran genoveses y del sur de Francia.

(2) Templo abacial de canónigos regulares lateranenses, construido de 1872 a 1877 sobre el románico cuya demolición fue decretada en 1870, en "piazza Di Negro", conservando en la contrafachada, a los lados de la puerta principal, mármoles que el patrio Francesco Lomellini hizo construir en 1501-1502 a los escultores Della Porta y Pace Gazzini, restos del espolio.

(3) y (4) Sobre ambas Purísimas lorquinas de Dupar, véase nuestro trabajo "Arte en nuestros templos" ("Purísimas de Lorca, de Antonio Dupar, y de Capuchinas"), publicado en "Anales del Centro de Cultura Valenciana", Valencia, 1959.

(5) El paso de la Cena, de Lorca (encargado en el año 1700 para Murcia, y después vendido), es la primera obra conocida de Nicolás Salzillo en Murcia,

Hay que ir a Génova para ver la escultura sagrada, principalmente en madera policromada, de Pierre Puget y de su seguidor Maragliano, ya que en Marsella los templos perdieron retablos e imágenes bien avanzado el siglo XVIII.

También Valencia, en sus artistas, está influida por la escultura genovesa, habiendo quedado documentada la de Daniele Solaro en sus cuatro relieves para la catedral (6) y la de Jaime Antonio Ponzanelli, así como la del milanés Jaime Bertessi y Antonio Aliprandi, y de los tudescos Francisco Stolf y Conrado Rodulfo, dejando su huella de Valencia a Alicante y Murcia el estrasburgués romanizado Nicolás de Bussy. Julio Capuz, el primero de esta familia en Valencia, era genovés. Y mencionemos a los valencianos impregnados de Italia, Antonio Salvador "El Romano", discípulo del Rasconi; Francisco Vergara Bartual e Ignacio Vergara Gimeno. (Quizás al respecto, y pese a tratar de época muy anterior, quepa referirse aquí, un poco como introducción a nuestro estudio, al artículo del Dr. Garín Ortiz de Taranco en "A B C", de Madrid, de 11 de abril último, titulado "Sur le pont d'Avignon...", que registra los vínculos seculares del arte de la España mediterránea con Italia —Siena, Génova, etc.— a través, en el XIV y XV, por Aviñón, y, luego, por mar, desde el gran puerto lígur, a los nuestros de este litoral.)

En los templos de Génova (Annunziata, S.^a María Garignano, San Mateo, San Teodoro, San Felipe Neri); San Petronilo, de Savona; N.^a S.^a del Orto, de Chiavari; San Antonio Abbate, de Mele; Oratorio de San Juan Bautista, de Orada; San Ambrosio,

dura y muy deficiente. Mejora la calidad de las sucesivas esculturas de Salzillo padre, quizá ante el magisterio de la labor de Nicolás de Bussy en Murcia, al cual se han venido asignando trabajos que hemos documentado de Nicolás Salzillo, aunque siempre limitados al formalismo. En los templos de la arzobispal ciudad de Capua vimos varias hechuras anónimas en unidad con el paso de la Cena de Lorca. Allí era desconocido este escultor. (Sobre Nicolás Salzillo tenemos un trabajo a punto de ser publicado en el "Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid", y otro en "Archivio Storico della Società di Storia Patria di Caserta", habiendo publicado artículos varios.)

(6) El ilustre profesor Dr. Tommaso Pastorino, director del Museo de Bellas Artes del Municipio de Génova, Palazzo Rosso, tuvo la gentileza de permitirme tomar nota de la escritura de Joan Ambrosio Repetto, de 9 de enero de 1681, para fabricar a la iglesia catedral de Valencia Daniele Solaro (en Valencia escriben Solano y Solavo), "quondam Carlo", que lo promete al Sr. Giobatto Romero, "quondam Joan Stefano", cuatro bajorrelieves en mármol con el martirio de San Vicente Mártir, San Eugenio, primer obispo de Valencia; San Pascual Baylón y los Santos Bernardo, María y Gracia, y además ocho ángeles en mármol blanco; todo minuciosamente descrito. Expreso también mi gratitud al admirado profesor Pastorino por su generosidad enviándome abundante material fotográfico de la obra del escultor genovés Anton Maria Maragliano.



Virgen de la Caridad, Imagen napolitana, traza de Giacomo Colombo, arribada a Cartagena en 1723

de Voltri, y en Bagliaco, en la palpitante obra de la escuela de Pierre Puget, encontré la fuente del imaginero dieciochesco Francisco Salzillo, como en el Nápoles de los Patalano, Colombo, Fumo, Molinari, Olivari, Campana..., nada vi que enlazara con el arte del murciano hijo del escultor capuano sammaritano Nicolás Salzillo.

Y, más recientemente, viendo en Cádiz mucho de lo que en Murcia llamaríamos asalzillado, me explicaba porqué tantos murcianos creen haber esculturas de Salzillo en la bella ciudad que en muchas ocasiones ha vivido exclusivamente del mar. Guarda Cádiz en sus encantadores templos, conventos y deliciosas casas de morada, numerosas esculturas en madera cromada, algunas en piedra, procedentes de Génova y Nápoles, no obstante la vecindad de los grandes focos de imaginería, en producción hasta bien avanzado el siglo XVIII, de Sevilla y Granada. La importación de estatuaria religiosa genovesa y napolitana a Cádiz data de los últimos años del siglo XVII, en que se comenzó a desestimar la indígena —ya en indicios de decadencia—, hasta el punto de que los encargos oficiales se hacían directamente a Italia con indicaciones que manifiestan

la estimación que de estas producciones se hacía, así como la desestima en que se tenía a las obras de los escultores regionales y se continuó hasta mediados del siglo siguiente, en que la manera italianizante de los artistas regionales y la obra de napolitanos, principalmente, aquí establecidos, acabó —aunque no del todo— con la traída de semejantes obras. Los niños y ángeles llegaron en profusión a Cádiz y a Levante (sabida es la maestría en estas pequeñas obras de los escultores C. Lacroix, Francesco Schiaffino, Felipe Parodi... de la Liguria, y de los napolitanos Sammartino, Celebrano, Mosca, hermanos Saverio, Vaccaro, Bottiglieri, Di Franco, Gori, Polidoro, Viva, Nicola Vasallo, Ingaldi, Marino, Giuseppe Picano, Bonavita..., discípulos algunos de ellos de Pietro Ceraso) y de nuestras ciudades no han sufrido la evasión que, como producto de mercado caro, han experimentado desde Nápoles después de la última guerra europea (7).

Murcia posee señeras efigies importadas de Italia, cuales la de N. Sra. de las Maravillas, llegada a Cehegín en el año 1725, hechura tipo Vinaccia (8); la de N. Sra. de la Caridad, de Cartagena, arribada en 1723, tendente a la labor de Giacomo Colombo (9); San Agustín, de Ojós; Virgen del Rosario, de los barones del Solar (Jumilla); Virgen sentada con Niño, en el convento de Justinianas de Madre de Dios; numerosas figuras pequeñas en poder del Sr. Martínez Artero (10); el “belén” de los marqueses del Bosch de Arés, en Alicante; algunos niños (Niño Jesús, San Juan y Angeles) en conventos, siendo de esta traza el “belén” que poseían las monjas agustinas de Murcia, del que sólo resta alguna fotografía; la Virgen de la Leche, de la colección del doctor Clemares, y las Vírgenes de la Aurora o Patronio, en la iglesia de San Miguel; la del Rosario, de la iglesia de San Pedro, todas ellas en Murcia, están en unidad con el Crucifijo de don Francisco Martínez, de Cartagena, obedeciendo a un mismo escultor; asimismo de traza napolitana el grupo de la familia de la Virgen, de la iglesia de Santiago, de Orihuela, mientras que asignables al círculo de artistas marseleses y ligures formados en el arte de Pierre Puget son los ángeles custodios del Santí-

(7) No se ven en Nápoles tantas esculturas pequeñas como había antes de las últimas guerras, pues nutren hoy colecciones extranjeras, siendo muy apetecidos los ángeles de los “presepi”. Se ha restaurado el “presepe” más antiguo de Nápoles, el de Santa Maria in Portico, que conserva alguna figura de Giuseppe Picano, el autor de San Giuseppe de San Agostino alla Zecca y de figuras que posee nuestro amigo el Prof. Genaro Borrelli. Mucho ha salido de Domenico Nardo, discípulo del dicho Pietro Ceraso.

(8) Se desconoce su autor, pareciéndose esta efigie a la Inmaculada de Montesarchio. En el año 1928, alguien de Nápoles —a base de fotografía— creyó ser de Nicola Fumo, que precisamente murió, de edad de 85 años, el mismo año 1725 de la llegada de la efigie a Cehegín. No es de la traza de lo que se conoce de Fumo, discípulo de Fansaga, cuales el Ángel de la Guarda de la iglesia castrense de Cádiz, Nuestro Padre Jesús en Primera Caída, de la iglesia de San Ginés, de Madrid (1698), y varias esculturas en Nápoles y Sicilia. Más bien se aproxima la efigie de las Maravillas a trabajos de Vinaccia.

(9) Giacomo Colombo, nacido cerca de Padua, trabajó en Nápoles, siendo compadre del pintor Francisco Solimena. Las esculturas orientadas por este gran dibujante son de mejor calidad que cuando Colombo trabaja solo. Documentadas suyas son las efigies de la Piedad, de Eboli, y el Crucifijo de Marciannise, a cuyo arte corresponde la imagen de la Caridad, de Cartagena, y el Crucifijo del hospital de San Juan de Dios de Cádiz. Hizo también para Cádiz un grupo de la Familia de la Virgen, que pasó a los capuchinos de Madrid.

(10) Cónsul general de España hasta hace pocos años, hoy cónsul en Roma.

simo Sacramento, de la capilla de N. Sra. de la Arijaca, de Murcia. También en la región murciana sentaron Nicolás de Bussy, estrasburgués, procedente de Roma (11); Nicolás Salzillo, capuano, y Antonio Dupar, marsellés, legando sus obras, y sin conexión alguna con la escultura española, en la imaginería murciana son los inmediatos predecesores de Francisco Salzillo, que de Murcia nunca salió, y aparte la labor de estos tres maestros, tan sólo pudo haber visto en Murcia escasa escultura de los siglos XVI y XVII, unas pocas hechuras de Alonso Cano, Pedro de Mena y de algún otro granadino, cuales Cristóbal de Salazar, Juan Pérez de Artá y J. Sánchez Cordobés. La pintura de Pedro de Orrente, Lorenzo Suárez, Cristóbal de Acevedo, Cornelio de Beer, y, principalmente, la de los valencianos Mateo Gilarte (12), en primer lugar, y Senén Vila y Juan Conchillos está en unidad ambiental de normotipos y carnaciones frutales, correspondientes al tipo murciano, con la obra de Francisco Salzillo. Anotemos también que éste se relacionó desde su infancia con los escultores Antonio y José Caro, oriolanos, cuyo padre, el escultor retablista Antonio Caro, llevó en el año 1709 —por seis años— a trabajar como aprendices de Nicolás Salzillo (13). Por su maestro, y por su siglo, es italianizado el arte de los que trabajaron con Francisco Salzillo y los de su estela. Véanse, de Roque López, el discípulo predilecto, las imágenes de Santa Cecilia, Vírgenes de la Aurora y Rosario (en Santo Domingo de Murcia y parroquial de Sucina, respectivamente). Apréciense la labor del escultor valenciano José Esteve Bonet, por Baquero llamado el Salzillo valenciano, que refleja haber conocido los trabajos del maestro murciano, y del que en Alicante, Orihuela, Cartagena y Murcia, hay algunas de sus admirables muestras, y cuya documentada Purísima de la Iglesia de Santa María de Alicante, algunos han creído llegada en el siglo XVIII de Italia. Con el vaivén de las olas del mar existe una comunicación artística a lo largo de nuestras costas mediterráneas, y Nápoles, Génova, Marsella, Cataluña, Valencia, Murcia y Cádiz, participan de un barroco común, como la hubo de los mármoles, labrados por los “clanes” de los Aprile y los Gazzini, embarcados en Génova y llevados a los almacenes de Alicante, Cádiz y Sevilla.

• • •

Cádiz, marinero, abarrotados sus templos de un arte del dieciocho, mediterráneo y pasional, afín a Levante y a Génova por helenismo, más que el

resto de Andalucía, profuso en concepciones de Pedro Roldán, de sus hijos Luisa y Marcelo Roldán (el hidalgo majadero y malejo escultor, autor del retablo de la capilla de las Animas de la catedral vieja y la Concepción chica) y de su nieto Duque Cornejo. Y entre sus esculturas procedentes de Sevilla y Granada y las de los propios gaditanos que sospechábamos italianas y al ser documentadas resultan



Virgen de las Angustias, Iglesia de San Bartolomé, de Murcia, acabada por Francisco Salzillo en 1741

pertenecer al escultor jerezano Francisco Camacho y a otros, y las obras que se importaron de Génova y Nápoles (14), y las que fueron labradas por los inmigrados escultores genoveses Francesco Galeano (1754), Antonio Molinari Mariapessi (1772), Pietro Laboria (1777) y Giacomo Vaccaro, y los napolitanos Pietro Campana (1702), Jacome Oliveri (1677), Testori d'Arculler, etc., Cádiz, en sus luminosos templos barrocos y neoclásicos, guarda a veneración esculturas de artistas hijos de Valencia. Así, en la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral —que últimamente vemos lucir en el

(11) Véase en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO correspondiente al año 1963 nuestro trabajo “El Escultor Don Nicolás de Bussy”.

(12) Véase en “Archivo Español de Arte”, primer número del año 1964, nuestro trabajo sobre el pintor Mateo Gilarte.

(13) Archivo de Protocolos de Murcia. Ante Leandro Bolmas, Murcia, 27 diciembre 1709. Obras amaneradas en esta tendencia que se ven en Murcia y sus alrededores pudieran ser de éstos y de Ginés López Pérez, aprendiz de Nicolás Salzillo desde 1703.

(14) Véase nuestro trabajo sobre “Escultura mediterránea”, a punto de salir en el Boletín de la Academia Cordobesa.

altar mayor de este primer templo— resplandece una deliciosa imagen de la Purísima Concepción, que dicen ser de Salzillo, y así está impreso en alguna guía oficial; pero documentalmente consta, y lo afirma Orellana (15), ser del valenciano Ignacio



Purísima, en la Catedral de Cadiz, documentada de Ignacio Vergara

Vergara Gimeno. Imagen en elegante giro ascensional, sobre un enjambre de característicos ángeles, entre la nube y la media luna a sus pies. Juntas eleva las manos e inclina en el vuelo el bellísimo rostro, cuya cabeza dejando ver el cabello

está envuelta en un velo. Tanta es su hermosura que nos recuerda la expresión del tratadista refiriéndose a la Madre de Dios: “diríase que era una diosa”; y existiendo en este primer templo gaditano otras imágenes de la Señora, alguna tan bella como la Virgen de la Defensión (le han suprimido sus atributos, pareciendo una Virgen del Rosario), del napolitano Jacome Vaccare, ha sido trasladada al altar mayor, desde su capilla referida de Santo Tomás de Villanueva, esta escultura de la Inmaculada, bien caracterizada y documentada de Ignacio Vergara y erróneamente atribuida a Salzillo. Procede, y lo hace constar Orellana, del gaditano convento de los descalzos franciscanos, mientras que la también catedralicia comentada imagen de Nuestra Señora de la Defensión procede de la gaditana cartuja de ese nombre. Purísima movida y alada en arrebatado dieciochesco cultivado por artistas de nuestro Levante, y con éxito en los pueblos mediterráneos de nuestra península, en un lenguaje plástico diverso al repliegado barroco del resto de España. Virgen ésta filial de las que Ignacio Vergara vio en Roma y en Génova tan deliciosamente obedientes a la escuela del berninesco Pierre Puget cuyo discípulo el marsellés Antonio Dupar, en Murcia, de 1719 a 1736, influyó como ningún otro maestro en Francisco Salzillo.

Purísimas de Ignacio Vergara (1715-1776), precursoras de las de Esteve Bonet (1741-1802), cuyas esculturas revelan un sazonado y variadísimo barroco, en el que no prende nada la impassibilidad neoclásica, y late influencia granadina en las pañosidades de sus imágenes capuchinas y salzillismo en las morfologías femeninas y, preferentemente, barroquismo italovalenciano; y Purísimas del valenciano Manuel Tolsá (1757-1816), palpítaras del arte de Vergara en la Nueva España; e imágenes de la Madre Inmaculada de Dios, con velo a lo Tiepolo, de tantos otros escultores valencianos, adscritos a la norma de ambos primos Vergara que en Roma vivieron como en Valencia. Similares a éstas las del barroco italianizado de Galicia José Ferreiro, que tuvo por maestro al genovés José Gambino, y ante cuyos trabajos decididamente hay que aceptar la evidencia de su estancia en Roma, Génova y Marsella (16). Influencia mediterránea en Canarias proclaman algunas obras de José Luján Pérez, cuales las efigies de San Pedro de Alcántara (parroquia de San Francisco, de Las Palmas), Crucifijo y Dolorosa de la catedral basílica, San Agustín y Santa Mónica (Las Palmas); no conocemos antecedentes, aunque se dan algunas obras de Maragliano en las Islas (17).

Visitando templos genoveses de vez en cuando quedamos sorprendidos ante algo que hemos vis-

(16) En “Archivo Español de Arte”, “Boletín de la Universidad Compostelana”, “Compostelanum” y “Actas de la Academia Gallega”, publica sobre imagineros gallegos Ramón Otero Tuñez.

(17) Jesús Hernández Perera ha estudiado a Pérez Luján y demás escultores canarios.

to en nuestras ciudades levantinas españolas, pues intenso fue el contacto de la capital de la Liguria con Valencia, Alicante y Murcia (18). Mármoles labrados genoveses, a últimos del siglo xvi, se recibían en el almacén y taller alicantino de Juan de Lugano, que eran esparcidos por toda la península; Juan de Lugano murió pobre y continuó la empresa Bartolomé de Lugano; de uno y otro he documentado ser algún retablo y sepulcro para Murcia labrados en material de Carrara que por error vienen dándose como labor del jesuita hermano Domingo Beltrán.

En las alturas de Génova, sobre el "palazzo Doria" y "piazza Acqua Verde", próxima al convento de San Francisco de Paula, en la iglesia de San Roque hay cinco grandes figuras en las pilastras similares a las de las doce tribus de Jacob que, mutiladas, perduran en el interior de la iglesia de los Santos Juanes, de Valencia, modeladas por Jaime Bertessi en colaboración con Antonio Aliprandi, que bien pudieran servir de referencia para la reconstrucción y restauración de éstas.

No es tan fuerte el contacto de la imaginería valenciana con Castilla (por Juan Muñoz, que trabajó en el taller de Gregorio Fernández), como la granadina y sevillana, pero más decidido que el de la imaginería de Murcia, en vivencia ésta con el pequeño foco de escultura oriolana (19), y con Granada, con arribo a Murcia de alguno de los artistas que trabajaron en el palacio de Carlos V y continua importación de obras, naciendo la escuela de imaginería murciana del connubio del referido arte de Nicolás de Bussy (estraburgués, precedente de Roma, que en Valencia trabajó con Tomás Sanchis, discípulo de Juan Muñoz, y con taller propio en Alicante, Murcia y finalmente en la cartuja de Segorbe, para morir en Valencia acabando el año 1706, relacionado siempre —desde su llegada a España— con artistas valencianos), Nicolás Salzillo Gallo (oriundo de Nápoles, nacido en Santa María de Capua en 1669, llegado a Murcia finando el siglo xvii y muerto en el año 1727), y Antonio Dupar, marsellés, hijo de Alberto, escultor, seguidor del berninesco marsellés Pierre Putget (Dupar permaneció en Murcia dieciséis años, volviendo a Marsella a trabajar en Notre Dame de la Garde), hasta el florecimiento de la obra de Francisco Salzillo y Alcaraz.

Además de la Purísima, de Ignacio Vergara, en la catedral de Cádiz, procedente de la exclaustación del convento de los descalzos de San Francisco, hay en dicho primer templo un San Antonio,



Virgen de las Angustias, Catedral de Cádiz, de José Esteve Bonet

también de Vergara, en el nicho izquierdo de la capilla de San Sebastián. Lo refiere Orellana, cual un Calvario (Cristo, Virgen y San Juan) y un San Vicente Ferrer que la devoción de los valencianos residentes en Cádiz mandó labrar en 1768..., para celebrar anualmente muy solemne función en la iglesia de San Agustín; todo ello fue encargado a Ignacio Vergara. Del Calvario perdiéronse la Virgen y San Juan, venerándose hoy la preciosísima imagen de Cristo Crucificado en la gaditana iglesia de San Lorenzo. La referida efigie de San Vicente Ferrer está en la clausura de las religiosas descalzas franciscanas. También de Vergara hay en la catedral gaditana un San Pascual Bailón; y en la iglesia de San Francisco, una Asunción y un San Fermín. En la iglesia de San Antonio, de dicha ciudad, hay una Virgen del Patrocinio, de traza valenciana, que sospecho sea de este maestro. También hizo para Cádiz un San Ignacio y un San Francisco Javier.

(18) V. nuestro trabajo "Familias italianas en Alicante y Murcia", revista "Hidalguía", número 35.

(19) Pudiera estudiarse la escultura oriolana como escuela de escultores retablistas, conociendo obras de los siguientes: Antonio Caro, padre; Antonio Caro, hijo; José y Antonio Caro, hijos de éste y discípulos de Nicolás Salzillo; Nicolás Ruiz (1731), Nicolás Rueda (1739), José Ganga Ripoll (1739), Alonso Lorenzo (1749), Antonio Escorriguela (1752), José Abadía (1755), Don Manuel Andrés García (1761), Manuel San (1762), Francisco Ganga (1761), Salvador Valero (1761), Francisco Martínez (1761).

Y en esta relación quiero fijar, para un atento análisis, constancia de una imagen de Jesús Crucificado venerada en la iglesia de la Compañía de Jesús, de la ciudad de Cádiz, próxima a la catedral, en altar propio a la derecha del altar mayor; Crucifijo procedente de la capilla de los Sopranis del incendiado templo de la Merced. Atractiva escultura, de tamaño normal, del siglo XVII al XVIII, de un dulce dramatismo, muy parecido, y quizá de la misma mano que lo esculpió, al famoso Cristo de Limpias, y lo consigno por ser de traza levantina, lo cual advirtió don Elías Tormo.

Y pasemos al grupo de la Piedad o Virgen de las Angustias, de la catedral de Cádiz, que tanto tiempo se ha tenido por hechura de Salzillo por ser semejante al grupo de la misma advocación venerado en la parroquia de San Bartolomé, de Murcia, acabado por el maestro en el año 1741, obediente a la traza de las Angustias de la Roldana. Más similar el Señor muerto de la Piedad de Cádiz al del grupo, también de Salzillo, en la iglesia de la V. O. T. de San Francisco (después Escuelas Pías y hoy Servitas) de Yecla, terminado en 1763, menos espontáneo y afectivo, de más artificio y deslumbre que el de Murcia. Participa la gaditana Piedad de características de ambas. Estudiosos murcianos dan este grupo, más o menos dubitativamente, de la escuela de Salzillo, no habiendo murciano que al verla deje de asignarla a su círculo y hasta la atribuya a la misma mano del maestro, pero Espín Rael —sin duda noticioso del descubrimiento de la verdad— desde Lorca “sospechó” fuera de Esteve Bonet. En efecto, es del maestro valenciano José Esteve Bonet, discípulo de Ignacio y de Francisco Vergara y de Francisco Esteve. Imagen de tamaño académico, venerada en el altar central de la capilla de San José de la referida gaditana catedral, delante del gran cuadro de San José, pintado por José Chicano (1838). Procede

la escultura de la cartuja de Jerez, para donde la realizó el maestro valenciano, escultor de cámara de S. M. y director de la academia valenciana de San Carlos, en el año 1794, realizada a expensas y por orden del Rvdmo. Fray Dom Antonio Moreno, prior de la cartuja de Jerez y primer vicario general de su orden en España, para su monasterio y trasladada a la catedral de Cádiz en el año 1810 (20). José Esteve Bonet conocería ambas Angustias salzillanas, ya que realizó trabajos para el convento de San Francisco de Yecla y para otros lugares de la región murciana, Orihuela y Alicante, cuales un San Pascual y un Beato Andrés, para Almansa; Beato Lorenzo de Brindisi, Stma. Trinidad, San Juan Bautista, magnífico Crucifijo y hermosa Purísima con ángeles, para Orihuela; San Francisco con Crucifijo, Cristo atado a la columna y Jesús al ser enclavado en la cruz, para Yecla; Asunción, para Tobarra; Crucifijo, para las agustinas de Murcia; varias imágenes para los conventos de agustinos y carmelitas descalzos y domicilios particulares, de Cartagena, y para Alicante la referida Purísima —comparable a la desaparecida de la catedral de Valencia— de la iglesia de Santa María y algún santo fraile para el convento de capuchinos. Para Cádiz, además de la Virgen de las Angustias, realizó una imagen de Nuestra Señora de la Esperanza, venerada en la catedral, y un San José (mide unos cinco palmos) y un San Francisco de Paula, conservados en el templo de San Antonio.

De obras de otros escultores valencianos, fuera de Valencia, nos ocuparemos en el próximo número.

JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ

(20) Noticia documental cartujana que nos ha sido facilitada por Don José León Carranza, siendo alcalde de Cádiz. Debemos otras noticias gaditanas a Don Hipólito Sancho de Sopranis. Para ambos nuestra gratitud.

UN PROYECTO INÉDITO PARA LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

El día 17 de febrero de 1671 se firmaban las capitulaciones para la renovación del presbiterio gótico de la Seo valenciana. La obra se alzaba por decisión del entonces arzobispo de Valencia Luis Alfonso de los Cameros. Éste contribuía a la construcción con 8.200 libras de su patrimonio y el resto del numerario provenía de una restitución hecha por la ciudad de Valencia al estamento eclesiástico. Las mejoras introducidas en el primer proyecto y otras vicisitudes elevaron el primitivo precio de la obra, de tal forma que, según cómputo final, ésta había costado muy cerca de las treinta y dos mil libras, moneda valenciana.

Quedó encargado del proyecto el arquitecto Juan Pérez Castiel (1), quien, parece ser, antes de 1671 ya había rendido examen de maestro en el gremio de Obrers de Vila, cuyas segundas capitulaciones, las primeras hechas en 1415, se promulgaron en 1660. Debía tener cierta nombradía por cuanto a él se le encarga, tras el oportuno concurso, de comenzar a la obra.

De su aprendizaje sabemos que trabajó con Pedro Artigues, uno de los muchos maestros de arquitectura como existían en la Valencia del siglo xvii. Este concienzudo "obrero de vila" debió enseñar bien el oficio a Pérez Castiel, quien, como tantas veces ha ocurrido en la Historia del Arte, le hizo ingresar en el círculo familiar casándole con su hija Jesualda, quien ya en 1671 aparece fiadora de la obra de su esposo que hemos citado.

Quedó convertido nuestro artista en el arquitecto de la Seo y a lo largo de los años que le llevó terminar su trabajo las relaciones entre Pérez Castiel y el Cabildo no siempre fueron buenas. Aquél remitió varios memoriales a la Junta de Obras catedralicia en los que hacía detallada historia de la obra así como de las cantidades que se le adeudaban; al no existir avenencia se presentó el asunto al Síndico de dicho Cabildo y entablado pleito, fueron nombrados tasadores, el 4 de agosto de 1695, Leonardo Julio Capuz, Francisco Padilla y Pedro Bonet, los cuales, dejando aparte el precio de la madera y el dorado general, estimaban que la obra podía justipreciarse en dieciocho mil ducados. Declaraciones de testigos, artifices, arquitectos, comenzaron a engrosar el proceso de Pérez Castiel, por lo que hubo necesidad de efectuar nueva visura y justiprecio el 4 de octubre del mismo año

por Francisco Padilla, Gaspar Diez, Leonardo Julio Capuz, Pedro Bonet, José Borja y Bartolomé Mir, quienes tasaron la obra de la capilla en veinte mil doscientas libras.

Los abogados del Cabildo basaban su argumentación en que las mejoras habían sido ordenadas con cargo a los bienes del difunto arzobispo Luis Alfonso de los Cameros y que no podía, por tanto, hacer solidaria a la Seo de una deuda que no le pertenecía. El asunto debió alcanzar cierta trascendencia en la ciudad, sabiéndose después que, por fin, se había estipulado una concordia, que se firmó el 12 de marzo de 1696, entre ambas partes (2).

El pleito quedó zanjado; la obra poco tiempo después se acabó y Juan Pérez Castiel realizó, por cuenta del Cabildo, otros varios trabajos, como construcción de la sacristía de la capilla de San Martín (3), servicios de la Seo (4), colocación de placas de alabastro de Escatrón en el cimborrio (5), construcción de la capilla de la Comunión sobre la de San Luis en la Iglesia de San Pedro, aneja al templo metropolitano (6), arreglo de los tejados de éste (7), arreglos en las capillas de San Narciso y San Miguel (8), etc.

Como podemos colegir, no le faltaba trabajo a nuestro arquitecto, si bien, tras el resplandor de su brillante triunfo en el presbiterio de la Seo, su actividad quedaba más en los reducidos límites del artesanado, por lo que a la Catedral se refiere, hasta que en 1701 se le presentó una nueva oportunidad.

Dicho año se proyectó por el Cabildo construir una puerta de acceso al templo situada entre el Miguelete y el Aula Capitular. Abierto el oportuno concurso, se presentaron varios trabajos, entre ellos el de Pérez Castiel, para cuyo modelo en yeso solicitó una ayuda de costa, que le fue concedida (9).

(2) "Concordia entre el Cabildo de la Catedral de Valencia y Juan Pérez Castiel para la solución del pleito entre ambos con motivo de la obra de la Capilla Mayor de dicho templo." Protocolos de Juan Bautista Queyto. 12 de marzo de 1696. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 3174.

(3) Libro de Fábrica (1677-78). 13 de agosto de 1677. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1399.

(4) Libro de Fábrica (1679-80). 30 de noviembre de 1679. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1399.

(5) Libro de Fábrica (1692-93). 19 de junio de 1692. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1401.

(6) Protocolos de J. B. Queyto. 3 de diciembre de 1696. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 3174.

(7) Libro de Fábrica (1700-1701). 17 de julio de 1700. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1402.

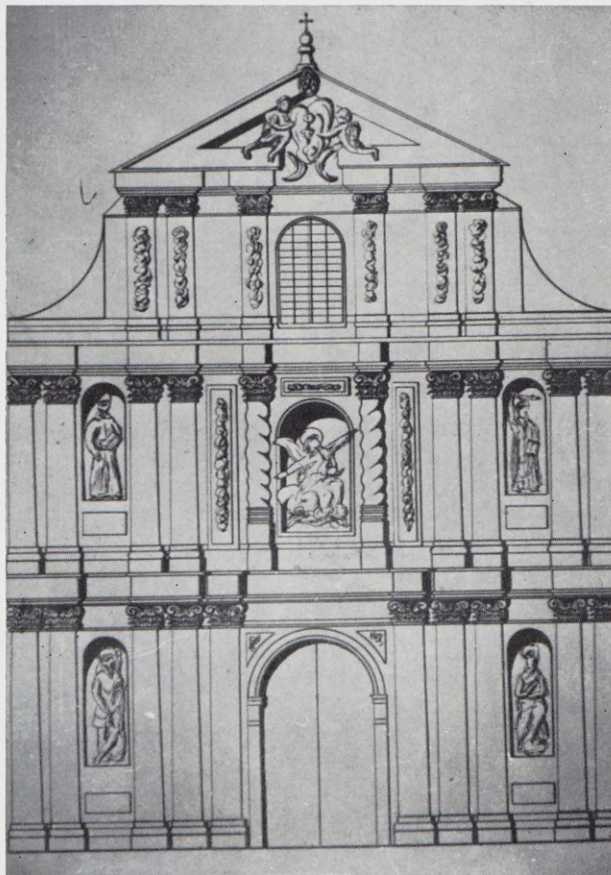
(8) Libro de Fábrica (1700-1701). 19 de febrero de 1701. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1402.

(9) "Joan Pérez, architecte, habitador de València, de son grat y certa ciencia confessa haver tragut y rebut realment numerades del molt Illustre Capítol de la Metropolitana Església de València, absent administrador de la administració dita de les Montes, per mans de Mossen Phelip Forà, Prebère Thesoror y pagador canonical, cinquanta lliures, moneda real de València que dit molt Illustre Capítol en dit nom del administrador ab provisió del dia cinc dels presents mes y any ha manat liurar al dit Perez, per ajuda de costa del modelo que ha fet per la

(1) "Capitulaciones para la renovación del presbiterio de la Catedral de Valencia." Protocolos de Antonio Juan Tortrellà (1672-1676). Archivo de la Catedral de Valencia. Sg. 3803 a 3807.

Presentaron también modelo el escultor y arquitecto alemán Conrado Rodulfo, Francisco Padilla y Antonio Salvador, llamado "el romano" (10).

Tras el dictamen del Padre Tosca, Félix Falcó, Juan Bautista Corachán y Rafael Martí, el Cabildo encargó realizar a Rodulfo la obra, con lo cual las restantes permanecieron inéditas, pero por fortuna nos ha quedado el largo memorial con que Pérez



Proyecto de fachada principal de la Catedral de Valencia

Castiel explicaba los motivos que había tenido para realizar de esa forma su proyecto, documento que, si por una parte nos permite vislumbrar lo que hubiera sido la obra de haberse realizado, por otra nos sirve para acercarnos a las fuentes de la for-

mación artística de Pérez Castiel y de sus dos hijos, arquitectos como él (11).

El templo poseía una sencilla portada principal, construida en el siglo xv, que no se derribó hasta 1703, en cuyo año comienza a elevarse la nueva portada gracias a los bienes donados para este fin por una devota. Da comienzo la obra Conrado Rodulfo, ayudado por sus discípulos Francisco Vergara y Francisco Stolf, pero, como ya hemos dicho en otro lugar, "Rodulfo siguió estéticamente a Bernini, de quien era apasionado, y políticamente al Archiduque Carlos...; la derrota del monarca austríaco obligó a Rodulfo a seguirle, ya que era su escultor de cámara. Y así la política ganó la partida al arte, quedando la obra catedralicia sin concluir" (12).

Hasta 1713 no se continúa la fachada, pero es entonces Francisco Vergara, con un equipo formado por Andrés Robres, Luciano Esteve, José Padilla e Ignacio Vergara, como escultores; José Míner y Domingo Laviesca, como canteros, quien da cima a la labor.

Una vez derribada la puerta gótica quedaba un espacio, aproximadamente, de doce metros, entre el Miguelete y la primera capilla a la derecha de los pies del templo, llamada tradicionalmente de Covarrubias.

Los problemas estilísticos derivados del angosto espacio fueron, desde el comienzo, graves para Conrado Rodulfo, quien, a pesar de decidirse por la planta curvada en su proyecto, con la consiguiente economía de espacio, quiso desbordar el estrecho marco en que tenía que desenvolverse, intentando ganar espacio por la parte opuesta a la torre. Alarmado el Cabildo, hizo intervenir al canónigo fabriquero, quien pidió parecer a Juan Pérez Castiel, como arquitecto oficial de la Seo, y a los también arquitectos Francisco Martí, José Muñoz y Vicente García, sobre si para ejecutar la obra de la portada sería preciso "tocar el estret que correspon a la capilla de Covarrubias" (13), aconsejando los citados arquitectos que sólo podían tomarse dos o tres palmos de la obra antigua, pero únicamente si no se causaba daño alguno a la primitiva fábrica. Y así se hizo.

El proyecto de Pérez Castiel era en su concepción muy diferente del de Rodulfo, aunque, como el del alemán, se encontrara dentro del espíritu del tiempo, como vamos a analizar.

La portada de Pérez Castiel constaba de tres cuerpos y un remate final. En el primero existían ocho columnas dóricas y dos pilastras. Las primeras, apareadas, rodeaban sendos nichos y las pilastras ha-

portada nova de dita Saneta Església. Presents testimoniis Miquel Geroni Monraval, escrivent y Augustí Ballester Lays, habitants de la Ciutat de València..." Libro de Fábrica (1701-1702). 8 de octubre de 1701. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1402.

(10) Este último fue artista de cierta nombradía. Nacido en Opteniente en 1685 estudió en Játiva con José Artigues y luego con Leonardo Lulio Capuz. Marchó a Roma, de ahí su apelativo, y luego, al volver a Valencia, trabajó intensamente con Capuz. Estilísticamente dependía del poderoso clan de los Artigues.

(11) "Explicación del modelo que ha hecho Juan Pérez Castiel, maestro de arquitectura, para las obras del Muy Ilte. Cabildo. Hecha y firmada por su hijo Mn. Juan Pérez, Presbítero. De la fachada de la puerta principal de la Iglesia." Libros de Fábrica (s. a.). Archivo Catedral de Valencia. Sg. 656.

(12) Vid. F. GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO: *Valencia Monumental*. Págs. 114-115. Valencia. 1959.

(13) Protocolos del Notario Symian (1704-1705). 22 de septiembre de 1704. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 3184.

cían lo mismo con la puerta principal, con arco de medio punto, cuyo dintel y enjutas, hasta la cornisa inmediata, llevaban su correspondiente adorno.

El segundo cuerpo constaba también de ocho columnas dóricas distribuidas de idéntica forma que en el primero, con la excepción de carecer de pilastras, pues en el vano central correspondiente a la puerta se hallaba un nicho, de mayor tamaño que los restantes, en el que se colocaba la estatua de la Virgen, "por ser el corazón de la portada", flanqueado por columnas salomónicas.

El tercer cuerpo se formaba a base de seis pilastras, dos a ambos lados de la ventana, ésta de dintel posiblemente curvo, para enlazar con nicho y puerta, y las restantes distribuidas simétricamente. Sobre las pilastras sendas cartelas.

Finalmente un remate o definición, con adornos rodeando el escudo de la Iglesia, constituía la parte superior de la obra.

Cuatro estatuas de Santos, más la de la Virgen, eran la parte escultórica de la fábrica, por otra parte muy sobria en lo decorativo, porque, como decía Pérez Castiel, había razones para "no aver vestido el dicho modelo de talla, fruteros, medios relieves y adornos de miniaturas" y eran las siguientes: la primera porque a tal fábrica "no convienen las dichas miniaturas o menudencias, ya que las visuales líneas no allegan a discernir en los puestos elevados la entidad y verdad de tal género de adorno".

La segunda era que tal adorno no tenía conexión con la naturaleza de tal fábrica, "pues una cosa es adornar fábricas de plata o de oro, como en los relicarios, piezas delicadas y obras de semejantes materiales, y otra cosa es adornar edificios de piedra expuestos a la inclemencia de los tiempos, siendo así que el buen uso de los artífices enseña que según es el material de lo que se ha de hacer la fábrica, así el artífice debe trazar y adornar la dicha fábrica".

La tercera razón era "porque los señores canónigos electos, como señores de buen gusto y considerados, me mandaron dexase clara y distinta la arquitectura sin multiplicar la fábrica con tallas y diminutos adornos", en consecuencia la aparente frialdad del modelo se justificaba frente a los otros proyectos presentados como basada en una severidad que armonizaba con el también severo acento del gótico junto al cual iba a vivir en adelante.

Teniendo en cuenta que la primitiva puerta de entrada al templo se hallaba aplicada directamente sobre la pared que unía la capilla de Covarrubias con el Miguelete, al pensar en la renovación no intentó Pérez Castiel socavar el muro, antes al contrario sacó la portada tres palmos y cuarto, aproximadamente 73 cm., por varias razones, que justificaba, y entre ellas que no quedara enterrada la fábrica, ya que "todo lo que queda adentro la planta hace sean agrios y menos agradables los cuerpos y miembros del edificio formando aquellos

ángulos acutos y mixtos" ni se precisaría socavar la pared testera del edificio "antes bien se le añaden esos tres palmos de fortaleza que subiendo a un tiempo la mampostería con la sillería de la portada traban y unen a un tiempo los materiales".

El adelantamiento también permitía trazar un hermoso arco abocinado de ingreso al templo, así como ampliar las cornisas al mismo tiempo que los sucesivos cuerpos de la portada. Conforme se ascendía hacia el remate se iban retirando los cuerpos del plano de la pared principal de la portada o plano delantero "haciendo piramidal el remate, tanto por laterales como por línea meridional", según un esquema basado en el conocimiento o aprendizaje de ciertos modelos de arquitectura antiguos y modernos.

La fundamentación estilística de su obra fue minuciosamente tratada por Pérez Castiel, cuya biblioteca debió ser importante. La variedad de autores manejados así lo da a entender y que no era su cita mera retórica lo demuestra la propia obra. En sus libros encontró el espíritu de la mejor arquitectura para inspirar sus creaciones.

Aparece en el horizonte primeramente Alberti. Después son "Vitrubio, Paladio, Michael Angelo, Fray Laurencio de San Agustín (sic), Sebastiano Serlio, Caramuel, Jacobo de Viñola, Jerónimo Coco, Agustino Galo en el convento de Vitrubio, y de los modernos Andrea del Pozo en sus láminas y gustosos edificios que todos finen gustosamente piramidales". Todos dejan su huella en nuestro artista.

De Vitrubio (14) recoge las siete categorías, a saber: la *ordinatio* o finalidad del edificio, que en nuestro caso es dar majestuosa presencia a la nueva fachada del templo catedralicio; la *dispositio* o visión del edificio en razón de sus ordenadas y abscisas, verticalidad y horizontalidad que Pérez Castiel se encarga de subrayar con el ímpetu ascensional de los grupos de columnas y pilastras, ímpetu retenido por la ceja de sombra de las potentes molduras del dórico romano; la *distributio*, la *euritmia* o repetición de las partes, en nuestro caso columnas, nichos, cuerpos horizontales, "tres en uno y uno en tres"; la *simetría* o proporcionalidad que en esta obra se genera en altura y anchura y en la aplicación en cada cuerpo de elementos semejantes a ambos lados de un eje de simetría, a saber: para el primer cuerpo 5-EJE-5, para el segundo 5-EJE-5 y para el tercero 3-EJE-3. Si damos al remate de la obra el valor 1, resultaría la escala de motivos ornamentales 1-3-5 a ambos lados del eje de simetría, lo cual confiere a la fachada, como tiene buen cuidado de apuntar nuestro arquitecto, un acusado carácter piramidal. Por último el *decor*

(14) Clásicas las versiones del "De Architectura" desde la memorable de Sulpicius en 1486 hasta las modernas de Choisy y Granger. Pérez Castiel quizá conociera alguna de las ediciones que del libro "Medidas del Romano" circularon profusamente por la Península, llegando a ser, como afirma Menéndez y Pelayo, la "cartilla de nuestros arquitectos".

o impecabilidad en la ejecución que Pérez Castiel recuerda como todo en su modelo "hasta un caballo" ocupa su sitio.

Las teorías de Miguel Ángel (15) para quien, como afirma Venturi, "el único ideal artístico es la forma plástica de la tradición florentina del siglo xv" parecen reflejarse en el proyecto de Pérez Castiel en la pureza de líneas, en esa deliberada



"Fachada principal de la Catedral de Valencia

desnudez del prerrenacimiento florentino, que aquí se aplica a molduras y paramentos despojados de tallas, fruteros, medios relieves y adornos "que no convienen en la tal fábrica" en la cual su arquitectura aparece "clara y distinta".

Fray Lorenzo de San Nicolás, como compendador de muchos tratadistas de artes plásticas (16) entre ellos los italianos, ejerció gran influencia sobre Pérez Castiel que, por otra parte, ya conocía los grandes tratados clásicos según vamos comprobando.

La teoría de Serlio (17), que ve en los vanos un valor de masa atmosférica, parece aplicarse a la fachada catedralicia en donde ritman los huecos según la serie 3-3-1 alternando con los macizos en serie 4-4-0. Pero más bien, como veremos, y la serie transcrita nos indica, es posible que sea el espíritu miguelangelesco el que flote sobre la obra.

Si seguimos extremando el análisis sobre el proyecto de portada que comentamos ese aire severo, que decíamos podía ser florentino, encaja muy bien, igualmente, dentro de la severidad de Herrera y su obra escorialense, llegando muy posiblemente dichos influjos gracias al trabajo de Camaruel (18).

Vignola, traído de la mano por Patricio Caxés, que publicó una traducción de aquél, a instancias de Juan de Herrera que actuó "aconsejando y dirigiendo al intérprete" (19), cala hondo en la sensibilidad de Pérez Castiel de tal forma que son más que manifiestos los ecos del arquitecto romano en la obra de nuestro artista.

Camón Aznar ha sostenido que "la estética arquitectónica del período trentino procede no de Bramante, ni de Peruzzi, ni de Vignola, sino de Miguel Ángel" (20) quien valora los macizos, no los vanos, en los edificios, la materia frente a las oquedades. Algo de eso observamos en la fachada catedralicia que, por otra parte, con sus columnas empujadas, con sus salientes cornisas, con la repetición rítmica de los cuerpos se sumerge en la estética trentina en la cual los sucesivos cuerpos de las fachadas "acentúan la fuerza de la gravedad y la pétreo macizez del conjunto" (21).

Ya se ha dicho que la fachada del Gesú romano "recuerda la de Santa María Novella de Alberti" y la nuestra, salvo variantes, recuerda a aquella por la insistencia en los dobles elementos resaltados, por la valoración de masas y la rítmica repetición de los motivos. Así, pues, habría que enlazarla con la mejor tradición trentina y de haberse realizado hubiera sido exponente si no puro, pues las columnas salomónicas introducen un dinamismo en la obra distinto de la fuerza telúrica que se trata de conseguir con los otros elementos, sí al menos no desdeñable y sobre todo distinto al canon barroco habitual que fue el empleado por Conrado Rodolfo.

(15) Conocidas a través de Vasari y, sobre todo, de Francisco de Holanda, quien en sus "Diálogos de la Pintura Antigua" hace que Miguel Ángel, la Marquesa de Pescara, Lactancio Tolomei, Julio Clovio y otros, por medio de diálogos eruditos, desarrollen sus ideas sobre el Arte en su más amplio sentido.

(16) En su "Arte y uso de la Arquitectura" compendia los tratados de Vitrubio, Serlio, Sagredo, Palladio, Vignola, Scamozzi, Alberti, etc.

(17) A Pérez Castiel le llegaría en la traducción que hiciera FRANCISCO DE VILLALPANDO del "Tercero y cuarto libro de Arquitectura de Sebastián Serlio, boloñés".

(18) "Arquitectura civil, recta y oblicua", cuyos tres tomos, repletos de láminas, eran un vivero de noticias e ideas.

(19) La traducción llevaba el título siguiente "Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola" y fue libro de mucho uso. No tanto así el titulado "Reglas de perspectiva práctica, de Jácome Barocci de Vignola" hecho por el escultor y arquitecto Salvador Muñoz ya que, según Menéndez y Pelayo, cuando fue examinado por Cean Bermúdez seguía sin imprimir.

(20) "Arte Trentino" en *Summa Artis*, tomo 18. Pág. 344 y sigs.

(21) CAMÓN AZNAR, J., ob. cit., pág. 375.

Sin embargo, y aunque Pérez Castiel no lo confesara, hay otra obra romana, San Andrés del Valle, con la que la portada de la Seo valenciana muestra más de una coincidencia. ¿Conocería nuestro arquitecto, en ese hipotético viaje a Italia que se le supone, la fachada de Jerónimo Rainaldi? En ambas aparece nítida la rítmica repetición de los cuerpos, aunque en el segundo se atreviera nuestro artista a introducir sus tan queridas columnas salomónicas que le llamaban desde su cercana creación del presbiterio catedralicio y que repitiera en varias de sus obras hasta constituir, según Tormo, casi como su firma habitual (22).

Finalmente son Alberti (23) y Andrea del Pozzo quienes extienden también su influencia sobre Pérez Castiel por cuanto las teorías más convenientes del primero hallan su confirmación en nuestro arquitecto, quien hace suyo el consejo de aquél sobre la identificación entre planta y edificio "dexando la puerta franca, las entradas espaciosas y la plaza conveniente". Además, igualmente "conviene en dicho modelo con sus plomos rigurosamente y en la buena simetría de sus miembros y fortaleza". También afirma que aunque todos los arquitectos deban estar de acuerdo con Alberti "a forciiori por ser preceptos de la más buena y admitida arquitectura" hay algo que es la inventiva y "esa no se halla en los libros ni en ningún autor aunque todos lo encargan y encomiendan por sus escritos, porque esa es parte que se dexa al buen gusto del artífice".

Insiste Pérez Castiel en que el modelo presentado excedía a los restantes "por la valentía en la inventiva y en su buena disposición" según doctrina de Alberti, ya que por cualquier parte que se contemplaba se hallaba "un edificio definido", es decir, que si se entraba en la plaza por la calle de Campaneros se descubriría "una portada finida y acompañada de buen gusto desde la Basis hasta su definición". Si se hacía por la de Bordadores "descubre la misma portalada correspondida" y si se hace lo propio por la de Zaragoza "se descubren sin perderse nada tres portadas correspondidas en planta que hacen un compuesto de tres en una y una en tres con grande armonía".

La extraordinaria figura de Alberti, miembro de la Academia Platónica de Florencia, tenía, pues, que impresionar a nuestro arquitecto. Afirma aquél en su "De Re aedificatoria", entre otras cosas, que en los edificios la planta debe ser adecuada al lugar en que se trate de levantar la obra. Advierte

(22) Sobre la introducción de la columna salomónica en Valencia a través de un dibujo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, de quien la tomara Pérez Castiel, hemos escrito recientemente un trabajo introductorio ("Valencia", 14 de febrero de 1964, núm. 367) a la monografía que del citado arquitecto hemos preparado.

(23) "Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti" traducidos por FRANCISCO LOZANO de la edición italiana de CÓSIMO BARTOLI fueron tenidos en cuenta por Pérez Castiel a la hora de redactar su proyecto.

también que en aquellos se observen buena simetría y proporciones y que la originalidad y buen gusto del artista coadyuven a la belleza total del conjunto, de tal forma que el espectador quede atónito y lleno de admiración ante la obra. Igualmente previene para que la obra vieja y la nueva, realizada en un edificio, se suelden perfectamente.

Pérez Castiel sigue a su maestro en la necesidad de que la arquitectura obedezca a la perspectiva, de ahí el concienzudo estudio de líneas de fuga que realiza en su proyecto catedralicio y, muy posiblemente, cuando saca tres palmos la portada de la pared del templo, porque de ese modo da lugar "a formar el arco abocinado siendo tan presioso como el efeto que hase" se está acordando del gran arco triunfal que realizara Alberti para la fachada de San Andrés de Mantua.

Mas a pesar de esas escapadas de Pérez Castiel hacia la pureza y armonía arquitectónicas del Quattrocento florentino no olvida lo que en su formación significa el barroquismo triunfante, no olvida el impacto de la escenografía barroca de su época. En Valencia se montó una complicada tramoya decorativa para el estreno de la comedia calderoniana "La fiera, el rayo y la piedra" y si no esta obra, el tono general decorativo, que se deja sentir en la arquitectura contemporánea, hace presa en él, por lo cual no es de extrañar que encontraran en su obra terreno abonado las teorías del P. Pozzo (24), cuyo punto de partida es un plasticismo arquitectónico que tiene su mejor campo de experimentación en las perspectivas originales y atrevidísimas de sus frescos en San Ignacio de Roma y más tarde los techos del palacio Liechtenstein austríaco. Quizá el juego de masas y el atrevido escorzado de la bóveda de la iglesia romana citada intentan insinuarse en la obra de Pérez Castiel con sus potentes cornisas, columnas pareadas y robustos pilastrones. Pero sobre todo la insistencia por parte de Pérez Castiel en la teoría piramidal de los edificios que el P. Pozzo propugnara, concede al proyecto de la Seo una notable coincidencia con los frescos ignacianos.

Queda así la obra catedralicia como una importante conjunción de diversas tendencias estilísticas, aunque dentro de la misma trayectoria unitariamente barroca que hace del proyecto una importante contribución al barroco nacional y, por supuesto, local, valenciano.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

(24) Los estudios de *Tieste* han situado la figura del arquitecto-pintor. Las láminas de Pozzo quizá circularan por Valencia o llegaron a ella por mediación de algún miembro de la Compañía de Jesús que tuviera relación con nuestro arquitecto.

RESTAURACIONES DE LAS PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DEL PATRIARCA

Las pinturas murales que decoran la Capilla del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Iglesia del Patriarca), de Valencia, han sido estudiadas y descritas, con mayor o menor extensión y acierto, por quienes escribieron sobre la secular fundación de San Juan de Ribera obras de carácter general o trabajos monográficos (1).

ANTIGÜEDAD DE LAS PINTURAS (2)

Rematando la construcción de su Real Capilla, el Patriarca Ribera encargó en septiembre de 1597 al pintor conqunense Bartolomé Matarana la decoración de la misma.

El trabajo de Matarana fue realizado por partes y en sucesivos contratos durante nueve años.

Comenzó pintando el cimborrio, que concluyó en 1598. Seguidamente ejecutó el crucero y la ca-

pilla mayor, terminando a mediados de 1600 y después el Patriarca le confió las restantes pinturas, desde los frescos laterales del altar mayor hasta los de las capillas menores, amén de otros curiosos trabajos, que le ocuparon hasta 1605.

Junto a Bartolomé Matarana trabajaron su hermano Francisco y un nutrido equipo de pintores cuyos nombres quedaron reseñados en el archivo privado del Patriarca: Juan Nadal, Onofre Catalán, Gil Bolaynos, Pablo Mur, Cristóbal de Moya, Gaspar Requena, Martín de Tapia, Juan Carrillo, Francisco Peralta, Francisco Tejedas, León Pamés, Francisco de Valera, Juan Gallego, Bartolomé Vallés, Bernardo Carreras, Miguel Altarriba y otros.

DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS

Según las medidas tomadas por el perito Luis Soria durante la restauración de 1889-1895, ocupan las pinturas murales del Patriarca una superficie de mil cuatrocientos cincuenta y nueve metros siete decímetros y veintisiete centímetros cuadrados (3). Sin embargo, no se incluyen en estas cifras los dos grandes trípticos murales del crucero, que miden doscientos veinte metros cuadrados. Con lo que la superficie total de pintura al fresco asciende a dos mil seiscientos setenta y nueve metros siete decímetros y veintisiete centímetros cuadrados.

Dentro del carácter profundamente religioso de las pinturas, los temas tratados ofrecen amplísima variedad.

En el frontispicio o semicírculo superior del presbiterio aparece concretada la idea característica de la fundación del Patriarca —la Sagrada Eucaristía— en la imagen del pelícano, que alimenta a sus hijos, orlado con la leyenda del escudo de armas del Patriarca: *Tibi post haec fili mi, ultra quid faciam.*

La bóveda semicircular del presbiterio, con molduras arquivoltadas de gran relieve, se divide en cuatro triángulos y muestra la gloria celestial con innumerables ángeles y santos tañendo los más variados instrumentos musicales y cantando alabanzas al Altísimo en supremo homenaje al divino Sacramento.

A ambos lados del retablo mayor (4) aparecen las enormes y majestuosas figuras de San Pedro (parte

(1) Cf. por orden cronológico de publicación: PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1776-1794, vol. 3, pp. 234-254; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. 3, pp. 96-97; LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid, 1829, vol. 3, pp. 68-71; MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1846-1850, vol. 15, p. 396; BOIX, Vicente, *Valencia histórica y topográfica*, Valencia, 1862-1863, vol. 1, pp. 212-215; SENA CHOCOMELI Y LLOBELL, Franco de, *Reseña histórica del Real Colegio de Corpus Christi, fundado por el Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo, Virrey y Capitán General de Valencia*, Valencia, 1868, pp. 10-13; CRULLÉS, Marqués de, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, vol. I, pp. 181-203; LLORENTE [OLIVARES], Teodoro, *España, sus monumentos y artes. su naturaleza e historia*: Valencia, Barcelona, 1887-1889, vol. I, p. 853; TARÍN Y JUANEDA, Francisco, *Los retratos del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1891, pp. 15-16; MESTRE, José, *Apuntes biográficos del Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo, Virrey y Capitán General de Valencia, con una sucinta relación de las fiestas de su beatificación en Roma y Valencia*, Valencia, 1896, pp. 35-37; ALCAPAL, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 73; BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, pp. 33-42 y 233-236; CUBÍ, Manuel, *Vida del Beato Don Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo, Virrey, Capitán General y fundador del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia*, Barcelona, 1912, pp. 340-354; ORELLANA, Marcos Antonio de, *Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1923-1924; vol. 1, pp. 425-433; TORMO, Elías, *Levante*, Madrid [1923], pp. 108-110; SARTHOU CARRERES, Carlos, *Valencia artística y monumental*, Valencia, 1927, pp. 43-52; ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina... edición preparada por Xavier de Salas*, Madrid, 1930, p. 130; ESCRIVÁ, Vicente, *Jornadas de Don Juan de Ribera, Patriarca y Virrey*, Valencia, 1942, pp. 189-193; ROBRES [LLUCH], Ramón, y CASTELL [MAIQUES], Vicente, *Una visita al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Madrid, 1942, pp. 63-76; SARTHOU CARRERES, Carlos, *Visita artística al Real Colegio del Patriarca*, Valencia, 1942, pp. 19-24; GONZÁLEZ [CLEMENTE], Vicente, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, pp. 72-75; ROBRES LLUCH, Ramón, y CASTELL MAIQUES, Vicente, *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, 1951, pp. 75-89; ROBRES [LLUCH], Ramón, *Museo y Colegio del Patriarca*, Madrid, 1957, pp. 23-26; DOMÍNGUEZ BARBERA, Martín, *Valencia*, Barcelona, 1958, p. 20; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Valencia monumental*, Madrid, 1959, p. 108; ROBRES LLUCH, Ramón, *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo y Virrey de Valencia. 1532-1611. Un obispo según el ideal de Trento*, Barcelona, 1960, pp. 239-241; CÁRCCEL ORTÍ, Vicente, *Guía del Museo del Patriarca*, Valencia, 1962, p. 20.

(2) Cf. BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, pp. 33-35 y 282-303.

(3) Cf. Archivo privado del Real Colegio de Corpus Christi, sig. I, 6, 3, 15.

(4) Preside dicho retablo "La última cena", lienzo sobre tabla de 4,785 x 2,665 original de Francisco Ribalta. En el ático del mismo retablo hay otro lienzo del

del Evangelio) y San Pablo (parte de la Epístola) sobre nichos rematados con los escudos del Patriarca, ornados con ángeles. Los dos apóstoles llevan sus característicos y simbólicos instrumentos: llaves y espada.

En los muros laterales del presbiterio dos extraordinarias composiciones, que miden más de setenta metros cuadrados, representan el martirio de San Andrés (lado de la Epístola) y el de San Mauro y San Jasón (lado del Evangelio). El apóstol Andrés aparece atado a la cruz, en forma de aspa, con el cuerpo casi desnudo, elevado sobre un montículo, dominando la muchedumbre que le rodea. Enfrente, San Mauro, sobre una plataforma, escucha la sentencia del tribunal que le condena a muerte, y en un ángulo superior está San Jasón, su hermano, rodeado de soldados.

La cúpula se eleva sostenida por cuatro grandes pechinas con las imágenes sedentes de los evangelistas, acompañadas de sus respectivos símbolos: águila, león, buey y ángel. En los espacios que quedan entre las ventanas del tambor aparecen los profetas y en la cúpula ocho escenas de la caída del maná en el desierto, símbolo también de la Eucaristía.

Las paredes del crucero están ornamentadas con temas valencianos. Son dos grandes trípticos murales en los que reconocemos muchos personajes históricos. Al lado de la epístola corresponden tres escenas relativas a San Vicente Ferrer, patrono del reino de Valencia: la muerte del santo (izquierda), su predicación ante el papa Benedicto XIII (Pedro de Luna) y sus cardenales (centro) y la entrega de una reliquia suya por las autoridades eclesiásticas de Vannes a los emisarios del Patriarca (5). En el ángulo inferior derecho de la composición central se retrató Bartolomé Matarana en figura de cronista.

Forman el tríptico de enfrente tres escenas de la vida del diácono San Vicente mártir, patrono de la archidiócesis valentina: presentación de San Valero y San Vicente al prefecto romano Daciano (izquierda), martirio (centro) y muerte de San Vicente en lecho de flores (derecha).

Rematan el crucero dos bovedillas cuatripartitas sostenidas por ocho arcos de medio punto, con las imágenes de dieciséis hermosas matronas, símbolos de las virtudes cardinales y teologales.

mismo Ribalta, el "Nacimiento", que mide 1.325 x 1.490. A ambos lados del retablo, dos figuras en relieve. En la parte de la epístola Melquisedec, con la inscripción: *Sacerdos sanctificans, I. Regum, 21*. Y en la parte del evangelio Elías, con la inscripción: *Resperit ad caput succinericum panem, III Regum*. Cf. también CÁRCEL ORTÍ, Vicente, *Iconografía paulina en el Colegio del Patriarca*, en "Levante", 18 de mayo de 1963.

(5) Se trata de la canilla segunda de la pierna derecha. El Patriarca envió a mosén Juan Bautista Almoradí, Pedro Martínez Santos y Juan Balón, criados de su palacio, a París. Salieron de Valencia el 22 de febrero de 1601 y les fue entregada la reliquia el 14 de septiembre del mismo año, en la ciudad de Vannes (Cf. *Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*, Valencia, 1896, p. 88; CÁRCEL ORTÍ, Vicente, *La canilla de San Vicente Ferrer*, en "Levante", 7 de abril de 1961; VIZCARRA MARTÍNEZ, Francisco M., *Sobre la fiesta de la canilla de San Vicente Ferrer en el Patriarca*, en "Levante", 27 de octubre de 1963).

La nave central de la iglesia está dividida en cuatro capillas laterales dedicadas, respectivamente, a Nuestra Señora de la Antigua, patrona del Colegio; San Juan de Ribera, San Vicente Ferrer y las benditas almas.

En la capilla de la Virgen de la Antigua —primera de la derecha, bajando del crucero— admiramos la visitación de la Virgen a Santa Isabel, la huida a Egipto y las figuras de San Joaquín y Santa Ana. En la parte inferior de los muros, junto al zócalo de azulejos, aparecen retratos de cuatro personajes íntimamente vinculados al Patriarca y a su Colegio: don Miguel de Espinosa, obispo de Marruecos y primer rector del mismo, y los venerables Pedro Domingo Anadón, limosnero del convento de Santo Domingo, el hermano Francisco del Niño Jesús, carmelita, fundador de la casa de San Gregorio, y el hermano Pedro Muñoz, ermitaño de Puzol (6).

Frente a la capilla de la Virgen está la de San Juan de Ribera, conteniendo sus restos mortales en artístico sepulcro de José Cotanda (siglo XIX). Inicialmente pensó el Patriarca dedicar esta capilla a las sagradas reliquias y por eso está ornamentada totalmente con figuras de santos: pontífices, confesores, doctores, mártires, vírgenes, etc. (7).

La capilla dedicada a San Vicente Ferrer, presidida por un lienzo de Ribalta que representa la aparición de Cristo al apóstol valenciano, muestra en sus paredes el único documento pictórico de la recepción en nuestra ciudad de la reliquia de San Vicente donada al Colegio del Patriarca (8). A la derecha vemos el cortejo procesional con el Patriarca bajo palio portando en sus manos la reliquia. Le siguen el virrey y autoridades. Al fondo se adivinan las Torres de Serranos. Delante marchan el clero, nobles y cabildo. A la izquierda, la llegada del cortejo procesional a la actual plaza de la Virgen, con una visión exacta de la fachada gótica de la Catedral, torre del Miguelete y casa vestuario del Ayuntamiento.

Finalmente, la capilla de las almas, situada frente a la de San Vicente, presidida por el lienzo de Ribalta del mismo título, ofrece escenas de ángeles rescatando almas del purgatorio, San Gregorio cele-

(6) Preside el retablo de esta capilla un lienzo de Vasco Pereyra († 1618), copia del original existente en la catedral de Sevilla. En la parte de la epístola, dentro del muro, en nicho de mármol cerrado por cristal y verja dorada, está el lienzo de Juan Saranyena († 1634) "San Luis Bertrán" y un crucifijo de terracota, que, según la tradición, habló al santo dominico (Cf. CÁRCEL ORTÍ, Vicente, *La fiesta de "La Candelaria" en el Patriarca*, en "Levante", 2 de febrero de 1963).

(7) Un lienzo de Juan Bautista Sunyer (s. XVIII), "La última comunión del Beato Juan de Ribera", cubre el sepulcro. A ambos lados del retablo, incrustados en el muro, encontramos otros dos lienzos, uno de Saranyena: "El venerable hermano Francisco del Niño Jesús", y otro atribuido a Vicente Castelló Amat († 1860): "Santo Tomás de Aquino". Hasta la beatificación del Patriarca (1796) presidía el retablo de esta capilla el monumental lienzo sobre tabla de Vincenzo Carducci († 1638) "El Santo Angel Custodio del reino de Valencia", que actualmente está colocado sobre la puerta de subida al coro en la Iglesia del Patriarca.

(8) Según testimonio de San Juan de Ribera la reliquia fue recibida en Valencia el domingo 28 de octubre de 1601, "con grandísima solemnidad y alegría y con procesión general se trujo desde el portal de Serranos hasta el Aseo, llevándola yo en las manos" (Cf. *Constituciones de la Capilla...*, pp. 88-89; CÁRCEL ORTÍ, Vicente, *San Vicente Ferrer, en las pinturas de la Iglesia del Patriarca*, en "Levante", 3 de abril de 1964).

brando misa y Judas Macabeo recogiendo limosnas para sufragios de los muertos en batalla.

La bóveda de la nave central, coronada por hermosas figuras de ángeles portadores de emblemas y leyendas eucarísticas, forma lo que podríamos llamar "angeleología" del Patriarca.



Santa Cena. — Ribalta. Iglesia del Patriarca, Valencia

En el grupo más próximo al crucero el primer ángel sostiene un cáliz en su mano izquierda y en la derecha una franja con la inscripción: *Bibite ex hoc omnes*. El que confronta con éste tiene en la diestra una gran hostia y en la izquierda un haz de espigas, con la leyenda: *Accipite et comedite*. Un tercero, en la derecha, muestra una gran copa y con la izquierda abraza la inscripción: *Bibite vinum quod miscui vobis*. Y el de enfrente sostiene con ambas manos dos hermosos panes orlados con la leyenda: *Venite comedite panem meum*.

En el segundo conjunto, cercano al coro, el primer ángel trae una redoma de vino en la izquierda y en la derecha la correspondiente inscripción: *Convivium vindemiae defaecatae*. Otro acaricia sobre sus rodillas un tierno corderillo y lleva la leyenda: *Convivium pinguium medulatorum*. Un tercero lleva un gran racimo de uvas en la mano derecha y la leyenda: *Germinabunt quasi vinea* y el último, un hacedillo de espigas con la inscripción: *Vivent tritico*.

Completan la "angeleología" otros dos ángeles en los triángulos del arco que sostiene el coro, con las leyendas: *Diligenter attende* (derecha) y *Non te effundas* (izquierda).

Por último, la bóveda del coro está dedicada a la Santísima Trinidad, acompañada de ángeles músicos y, a ambos lados del ventanal, la anunciación.

ANTECEDENTES DOCUMENTALES DE LA RESTAURACIÓN DE 1889-1895

En 1891 apareció en la revista de Ciencias Históricas *El Archivo*, que se publicaba en Valencia bajo la dirección del canónigo archivero don Roque Chabás, un extenso artículo dedicado al Real Colegio de Corpus Christi, firmado por Vicente Alcayne. Se describía en dicho trabajo la situación de las pinturas murales de la Capilla antes de su restauración y los primeros intentos de salvación de dichos conjuntos.

Decía: "Obras maestras del renacimiento están convertidas en muros obscurecidos, borrosos, ahumados, ininteligibles, embadurnados, llenos de deformidades, hasta el punto que no revelan más que composiciones indiferentes al juicio del inteligente.

A últimos del siglo xviii, cuando la pintura había degenerado en conocimientos y estudios clásicos, con motivo tal vez de la beatificación del egregio fundador, se quiso presentar el templo en su espléndida originalidad, y manos inexpertas embadurnaron aquellas obras valiosas, las repintaron, las corrigieron, las maltrataron, sacrificándolas hasta el punto de hacerles perder su originalidad, su carácter de escuela. Para colmo de ignominia, pinturas al fresco, clásicas en su género, las repintaron al óleo. La grasa oleaginosa se apoderó del cáustico calcáreo, llenándolo de manchas borrosas, y entre incorrecciones de dibujo y deformidades de procedimiento, las obras se encontraban imposibles de estudio. Y para acrecentar las desdichas, los frescos, los repintes y los emplastos, fueron barnizados, enresinados, dispuestos a amalgamarse con el humo del incienso, tan pernicioso para las pinturas. Se desconoció completamente el género de pintura que se trataba: la composición química que resulta entre la macija del fresco y la pintura a la cal, a la cola, a la lechada, que se combina y confunde el todo, y se petrifica, se esmalta en cuanto cabe por

el procedimiento de la pintura al fresco. Se cometió una herejía artística.

Y afortunadamente, por causa de la petrificación de la composición al fresco, aquella herejía no llegó al alma de los originales, porque el fresco es más tenaz, más duro que los reactivos que barren todos aquellos repintes, enjuagues y resinas de tan desgraciada restauración.

Las restauraciones del fresco, lo mismo que las correcciones de los originales cuando se han pintado o al ejecutarlos, deben practicarse a la aguada, con elementos similares que se amalgamen y resistan a la cal, que es la base de la masa del fresco. La cal, a través de los años, es corrosiva para las materias heterogéneas que se sobrepongan. El Pozo, Palomino, los grandes maestros que nos dejan escritos los procedimientos que ellos practicaron en sus grandes obras, el primero en Italia (en Roma) y el segundo en Italia y en España y en especial en Valencia, así lo aconsejan. Hay que remontarse en estos trabajos a esas épocas del arte en que había escuelas, falanges poderosas de artistas expertos en la decorativa monumental. San Francisco el Grande, en Madrid, que acaba de recibir en sus extensísimos ámbitos las obras maestras de los primeros pintores de España, acredita que se ha perdido completamente la pintura al fresco. Todas aquellas obras se han trabajado en los caballetes sobre grandes lienzos, para adaptarlos después a los muros. Y como en San Francisco el Grande, se realizan obras de artistas eminentes para los palacios de los potentados.

No es igual pintar un cuadro al óleo que restaurar la pintura mural al fresco. Es necesario conocer bien los giros de las obras que se restauran; estudiar bien la manera de ser de la escuela a que pertenece esa obra. Afortunadamente, los superiores del Colegio del Patriarca, con muy buen acuerdo, en consulta con los sabios profesores de la Academia de San Carlos, han elegido, para esa obra de restauración difícilísima, al entendido profesor de la Escuela, pintor y artista de conciencia, laureado en varias exposiciones nacionales y universales, restaurador afamado, D. Vicente Borrás (9), discípulo del inteligente Sr. Martínez, maestro de una escuela de restauradores de primer orden.

Y los ensayos practicados para realizar la regeneración, expuestos al juicio de los maestros en el arte de la Escuela de San Carlos, merecieron la más solemne aprobación, por lo fielmente que vuelven los frescos a su primitivo ser, a su originalidad, a su frescura de tintas, recobrando ese carácter, esa entonación de escuela, que no puede confundirse con los cuadros de museo. La pintura mural al fresco es inimitable sobre los lienzos, y cuando se quiere convertir un fresco en un cuadro de museo, emplean-

do elementos oleaginosos, la obra desmerece, decae, deja de ser la pintura mural que viene siguiendo la práctica desde la más remota antigüedad, que no es otra que la que aconsejan los autores que hemos citado antes como maestros consumados en el arte monumental de la pintura.



Aparición del Salvador a S. Vicente Ferrer. — Ribalta. Iglesia del Patriarca, Valencia

Los padres superiores del Colegio, llevados por el espíritu de conservar la gran obra que les dejara en depósito el Patriarca, asesorándose de maestros reputados y buscando el consejo de peritos en tan difícil empresa, merecen el reconocimiento de todos los que saben apreciar esas obras como testimonios para la historia de las artes." (10).

* * *

(9) Cf. datos biográficos en ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 73.

(10) ALCAÿNE, Vicente, *El Colegio de Corpus-Christi de Valencia*, en "El Archivo", 5 (1891), 247-248.

En efecto, el doctor don Alejo Peyró, rector del Colegio y promotor de esta empresa, invitó al señor Borrás a realizar diversos ensayos con el fin de asegurar el éxito de la restauración.

El primero de julio de 1889 fueron colocados los andamios en la Capilla y el día 5 comenzó el señor Borrás su tarea. Viendo el doctor Peyró que la ex-



Fragmento de la predicación de S. Vicente Ferrer ante el Papa Benedicto XIII y sus cardenales, restaurado

periencia daba resultados positivos, dirigió al presidente de la Real Academia de Bellas Artes el siguiente comunicado:

“Este Real Colegio ha resuelto la restauración general de su Capilla y especialmente de las antiguas pinturas decorativas que le embellecen de don Bartolomé Matarana y, antes de llevar a efecto dicha resolución, se honraría mucho oyendo el autorizado dictamen de esta corporación que V. S. tan dignamente preside, tanto por lo que respecta a la aprobación del procedimiento ensayado ya al efecto por el profesor don Vicente Borrás, como también por

tener un proyecto de presupuesto fundado en su duración e importancia.

Dios guarde, etc...

Valencia, 9 julio 1889.

El Rector,
DR. D. ALEJO PEYRÓ

M. I. Sr. Presidente de la Real Academia de San Carlos” (11).

* * *

La respuesta del Marqués de Montortal, presidente de dicha Academia, no se hizo esperar. El 27 de julio contestaba al Rector del Patriarca lo siguiente:

“Esta Presidencia, atenta al contenido de la comunicación de V. S. fecha 9 de los corrientes y estimando digno de aplauso y consideración el acuerdo que en la misma se contiene, ha designado del seno de la Sección de Pintura de esta Real Academia, a los Sres. D. Eduardo Amorós, D. Eduardo Soler y Llopis (12), D. José Fernández Olmos (13) y don Gonzalo Salvá (14), a fin de que, constituyéndose en la Capilla de ese Real Colegio, examinen el trabajo que el Profesor D. Vicente Borrás tiene preparado en uno de los magníficos cuadros de las paredes laterales del crucero.

Y para que trabajo artístico de tanta importancia no sufra demora ni retraso alguno, ha dispuesto también esta Presidencia que la primera visita de inspección que la comisión indicada ha de practicar, tenga efecto el próximo lunes 29 del corriente a las 11 horas de la mañana.

Lo que tengo el honor y la satisfacción de poner en conocimiento de V. S. a los efectos oportunos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Valencia, 27 de julio de 1889.

El Presidente,
EL MARQUÉS DE MONTORTAL

M. I. Sr. Rector del Real Colegio de Corpus Christi” (15).

* * *

La Comisión técnica nombrada por el presidente de la Academia actuó con rapidez y acierto y el 22 de octubre del mismo año emitió un informe, que fue aprobado por la Academia en 10 de noviembre y remitido por el Marqués de Montortal a

(11) Archivo privado del Real Colegio de Corpus Christi, *Libro copiator*, f. 5v.
(12) Cf. datos biográficos en ALCALALÍ, Barón de, o. c., p. 307, y ESPÍ VALDÉS, Adrián, *El pintor Eduardo Soler* [Valencia, 1963].
(13) Cf. datos biográficos en ALCALALÍ, Barón de, o. c., p. 117.
(14) *Ibid.*, pp. 294-296.
(15) Archivo privado del R. C. de C. Ch., *Libro copiator*, f. 5v. y sig., I, 6, 2. 7. (Carta publicada en BORONAT y BARRACHINA, Pascual, o. c., p. 381.)

don Alejo Peyró el 12 de octubre, en la forma siguiente:

“La Comisión de esta Academia encargada de emitir dictamen sobre los trabajos de restauración pictórica que se están llevando a cabo en el interior de la iglesia de ese Real Colegio de Corpus Christi, dice a esta Presidencia, con fecha 22 de octubre último, lo siguiente:

Muy ilustre señor: La Junta de Gobierno de la digna Presidencia de V. S., en sesión de 26 de julio del corriente año, tuvo a bien designar a los que suscriben para que, constituidos en comisión, examinasen los trabajos de restauración que se están llevando a cabo en el interior de la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de esta ciudad, y emitiesen dictamen, sobre tan importante obra.

En cumplimiento de dicho acuerdo y habiendo examinado detenida y repetidamente el interior de aquel hermoso templo y los ya comenzados trabajos de su restauración pictórica, esta comisión, por unánime parecer, tiene el honor de elevar a la consideración de la Real Academia de San Carlos el siguiente proyecto de

INFORME. En dos puntos principales ha considerado esta comisión oportuno fijar su atención, siendo el primero y más importante el de la restauración de las grandiosas composiciones de pintura mural que avaloran los fondos o entrepaños, tanto en las paredes como en las bóvedas del templo; y el segundo el que se refiere a las pilastras, cornisas, arcos, nervaduras y en general a todos los miembros arquitectónicos que acusan relieve.

Con respecto al primer punto tiene esta comisión el gusto de consignar que la parte pictórica, ya restaurada en la bóveda del presbiterio y el ensayo practicado en una de las paredes laterales del crucero, reúnen las condiciones de una buena restauración, pues revelan con bastante frescura y brillantez las primitivas composiciones, siendo de alabar y de recomendar al propio tiempo que el hábil artista encargado de tan importante trabajo, no emplee barniz alguno que pudiera con su brillo quitar carácter propio a la decoración mural produciendo reflejos perjudiciales a la visualidad y se limite a limpiar y revelar las antiguas obras pictóricas, tales como las produjo su autor, absteniéndose de emplear el retoque cuando no sea absolutamente indispensable para completar alguna parte de la composición mutilada por la desaparición de algún fragmento de enlucido.

Esta comisión abraza la fundada esperanza de que por el empleo de tan apropiado y cuidadoso procedimiento, se conseguirá una muy fiel y duradera restauración de la decoración pictórica mural, tanto en los planos verticales como en las bóvedas frisos e intrados de arcos.

En cuanto a los elementos arquitectónicos que acusan estructura en relieve, tales como las pilastras, cornisas, arcos y nervaduras, esta comisión, des-



Fragmento de «La entrega de la canilla de San Vicente Ferrer a los emisarios del Patriarca Ribera», restaurado

pués de maduro examen y detenida discusión, cree, que si pudiera adquirirse la seguridad de que la pintura que hoy cubre dichos elementos, datase de la época en que la obra se llevó a cabo, tal vez, bajo el punto de vista de la restauración, nada fuera más conveniente que el conservar en un todo, el estilo y conjunto que tuvo en su origen; pero como esta seguridad no puede tenerse, la comisión no desaprueba el que se deje al descubierto la piedra, dándole la tinta amarillenta grisácea y uniforme que se adopta, pues el resultado es satisfactorio y armoniza bien con la parte ya restaurada de pintura, acusando al propio tiempo el verdadero material de construcción.

La moldura dorada que separa los arcos y nervaduras de cantería de las composiciones pictóricas de las bóvedas, podría ser sustituida, con ventaja para la propiedad y artístico aspecto, por una faja o banda dorada en el mismo plano de la pintura, con lo que se conseguiría acusar en desnudo el completo de la parte saliente de los arcos y nervaduras. Esto lo considera, sin embargo, la comisión como un detalle que no es de transcendencia.

Este parecer, que aconseja se revelen al desnudo los miembros arquitectónicos de cantería, se refiere también y comprende la primera faja circular del cuerpo de luces, debajo del alquitrave del anillo y sobre las pechinas y arcos torales. Tal faja, hoy decorada, aporta un elemento nuevo al interior armónico de tan hermoso edificio y atrae la atención por modo desventajoso. Opina esta comisión que es conveniente desaparezca su decoración pictórica y entre en la tonalidad general de los miembros arquitectónicos de piedra.

Tales son las consideraciones que esta comisión tiene la honra de someter a la superior ilustración de la Academia en cumplimiento del importante cometido que la junta de gobierno se ha dignado confiarle.

Dada cuenta del anterior dictamen a esta Academia en sesión de 10 de los corrientes, acordó aprobarlo en todas sus partes haciéndolo propio, y que se comuniqué a V. S. a los efectos procedentes, como así tengo el honor de cumplimentarlo.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Valencia, 12 de noviembre de 1889.

El Presidente,

EL MARQUÉS DE MONTORTAL

M. I. Sr. Rector del Real Colegio de Corpus Christi de esta Ciudad" (16).

* * *

Públicamente manifestó el Colegio del Patriarca su reconocimiento a la prestigiosa corporación artística valenciana como demuestra la siguiente contestación que su Rector envió al Presidente de la misma:

"El Real Colegio de Corpus Christi, cuya presidencia, aunque inmerecida, llevo, ha leído con sumo respeto y complacencia el sabio dictamen que la muy digna comisión nombrada por V. E. para el reconocimiento y estudio de la restauración pictórico-arquitectónica proyectada en esta Capilla se ha dignado emitir a esa superioridad con fecha 22 del próximo pasado octubre.

Con tal motivo y estimando en su justo valor todo el peso de la autoridad que entraña dicho dictamen debo significar a V. E. que ésta y no otra ha de ser la línea de conducta que adopte este Real Colegio en el plan general de su futura restauración acudiendo a tan segura Escuela en demanda de luz y dirección cuantas veces el estado de los trabajos lo vayan exigiendo.

La Corporación agradecida, Excelentísimo señor, a más de ofrecer a la Comisión dictaminadora la mayor y más honrosa recompensa que a no dudarlo ha de ser en todo tiempo la gloria de su acertado dictamen, tiene la honra de elevar a esa superioridad por conducto del que suscribe un voto, el más expresivo, de acción de gracias y el ofrecimiento sincero y cordial de sus humildes respetos.

Dios guarde...

Valencia, 28 noviembre 1889.

El Rector,

DR. ALEJO PEYRÓ

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos" (17).

* * *

Sin embargo, el presupuesto de gastos que ocasionaría esta colosal empresa no podía ser totalmente cubierto por el Colegio del Patriarca e informado de la situación el señor Talleyrand Périgord, duque de Dino, ilustre valencianista francés, amigo del restaurador Borrás, se ofreció para sufragar la restauración de los dos enormes trípticos murales del crucero, presentando su ofrecimiento al Rector del Patriarca con la siguiente carta:

"29 Novembre 89, Valencia,

Monsieur le Recteur,

Borrás, le vaillant artiste auquel vous avez confié la restauration des belles peintures de votre chapelle, me dit que vous êtes obligué d'arrêter ces travaux, faute des fonds nécessaires?

En souvenir du gracieux accueil qui m'a été fait dans toutes les maisons de Valencia, ou j'ai été présenté, ja pais ces dépenses.

Je suis heureux de contribuer ainsi à l'achèvement d'une oeuvre qui attirera l'attention des personnes aimant les arts et qui vous fait le plus grand honneur à Vous, Monsieur le Recteur, qui l'avez entreprise.

Recevez l'assurance de ma haute consideration,

TALLEYRAND PERIGORD,
Duc de Dino." (18)

* * *

Informada nuevamente la Real Academia de Bellas Artes de dicho ofrecimiento, por invitación del Rector, intervino una nueva comisión para calcular el coste de esta restauración y al mismo tiempo valorar los regalos con que el Colegio debería obsequiar al Duque de Dino.

La Academia contestó lo siguiente:

"La Presidencia de esta Real Academia, atenta al contenido de la comunicación de V. S., fecha 30 del próximo pasado noviembre, y considerando la urgencia del importante asunto que se interesa, nombró una Comisión de Srs. Académicos que se capacitase de la importancia y valor de la restauración que costeará el Sr. Duque de Dino, Talleyrand Périgord, y respectivamente de los objetos artísticos que ese Real Colegio proyecta ofrecer al referido señor, en señal de gratitud por su piadoso y noble desprendimiento (19).

Dicha Comisión, formada por el M. I. Sr. Marqués de Montortal, el Sr. D. Pedro Barrientos y el señor D. Gonzalo Salvá, ha evacuado su cometido, informando:

(18) Archivo privado del R. C. de C. Ch., sig. I, 6, 2, 7. (Publicada en BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, o. c., p. 384).

(19) Uno de los más valiosos obsequios que el Colegio hizo al Duque de Dino con este motivo fue un artístico atril de hierro, existente en la biblioteca particular del Patriarca. (Cf. GONZÁLEZ [CLEMENTE], Vicente, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, pp. 49-50.) Atril que, para el abate Ponz, era prueba suficiente del buen gusto que el señor Patriarca tenía por las artes, aun cuando no hubiese otra cosa. (Cf. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1776-1794, vol. 3, pp. 234-254.)

(16) Archivo privado del R. C. de C. Ch., *Libro copiadore*, f. 5v.-6v. y sig. I, 6, 2, 7. (Informe publicado en BORONAT Y BARRACHINA, Pascual, o. c., pp. 381-383.)

(17) Archivo privado del R. C. de C. Ch., *Libro copiadore*, f. 6v.

Que ha examinado los seis hermosos cuadros que decoran las paredes del crucero de esa Real Capilla y estima el coste de su restauración importante de unos cuarenta mil reales, y que también ha visto y estudiado minuciosamente los objetos artísticos que el Real Colegio ofrecerá como recuerdo de gratitud al Sr. Duque de Dino, y los estima de un valor que no excede ni aún llega a diez mil reales.

Por tanto, la Comisión entiende convenientísimo aceptar el generoso ofrecimiento de dicho Sr. Duque y muy justo y digno del Real Colegio de Corpus Christi, el corresponder en la forma proyectada, que testimoniará al generoso bienhechor la gratitud con que el Real Colegio acepta su valioso donativo.

La Academia, en sesión extraordinaria de 6 de los corrientes, aprobó el dictamen de la Comisión, haciéndolo propio y acordó comunicarlo a V. S., como esta Presidencia tiene el honor y la satisfacción de verificarlo, devolviendo al propio tiempo la carta original del Sr. Duque de Dino.

Dios guarde a V. S. muchos años.
Valencia, 8 de diciembre de 1889.

El Presidente accidental,
EDUARDO AMORÓS

M. I. Sr. Rector del Real Colegio de Corpus Christi" (20).

RESTAURACIÓN DE 1889-1895

Vicente Borrás empleó para la restauración y limpieza de estos murales una técnica propia, demostrando que no hay otro género de pintura que sufra un barrido tan extraordinario ni que presente el original en todo su vigor y colorido primitivo como el fresco.

Su técnica consistió en limpiar con reactivos todos los repintes, barnices y suciedades de polvo y humo, incrustados y amalgamados en las paredes, procurando obtener colores vivos sin brillo. Restauró también los desperfectos ocasionados por heterogéneos elementos a lo largo de trescientos años.

Decía Alcayne, en el artículo citado: "Es necesario ver limpiar los frescos para asombrarse de la cantidad de materias sucias que arrastran consigo los fuertes reactivos que el señor Borrás emplea en estas operaciones" (21).

* * *

No hemos hallado la relación completa de cantidades que percibió Borrás por su trabajo. Únicamente hemos localizado el contrato referente a la res-

tauración de la cúpula que, por su interés, transcribimos íntegro:

"En el Archivo del Real Colegio de Corpus Christi de la ciudad de Valencia, a seis de junio de mil ochocientos noventa y cuatro, el señor don José Castañeda y Carrera, Presbítero, Colegial Perpetuo, Sacristán del mismo Colegio en el presente año, en nombre del repetido Colegio, y don Vicente Borrás y Mompó, Pintor, Profesor de la Real Escuela de Bellas Artes de esta capital, acuerdan y convienen la restauración de las pinturas al fresco de la cúpula de la Capilla del Real Colegio, obligándose el don Vicente Borrás a dejarla completamente limpia y restaurada bajo las bases siguientes:

Primera: Se fija el precio de noventa reales por metro cuadrado de superficie restaurada que percibirá don Vicente Borrás terminada la obra, descontándose las cantidades que como anticipo haya recibido a cuenta durante sus trabajos.

Segunda: Don Vicente Borrás procurará dar por acabada la restauración, no interrumpiendo los trabajos, antes de la fiesta del Beato Juan de Ribera, en el último domingo de agosto.

Y en conformidad con estas condiciones, suscriben ambas partes el presente documento, con el V.º B.º del Sr. Rector de este Colegio, que lo aprueba por su parte, y sellado y firmado por el Procurador Subsídico.

Valencia, fecha ut supra [6 de junio de 1894].

JOSÉ CASTAÑEDA, Pbro., *Sacristán*
VICENTE BORRÁS
FRANCISCO TARÍN, *Procurador Subsídico*
V.º B.º:
El Rector,
DR. ALEJO PEYRÓ

[Hay un sello circular con las armas de la Institución y la inscripción: REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI]" (22).

* * *

El orden cronológico de la tarea del señor Borrás fue el siguiente: al finalizar el año 1889 había restaurado las bóvedas y muro central del presbiterio; durante el invierno y la primavera de 1890 restauró los lienzos laterales del mismo presbiterio; a principios de 1891 concluyó la bóveda del crucero y sus adyacentes; en noviembre de 1892 terminó la bóveda central y adyacentes; en el verano de 1893 las capillas laterales y en el de 1894 la cúpula y adyacentes; finalmente, en octubre de 1895 clausuró felizmente su empresa con la restauración del coro.

(20) Archivo privado del R. C. de C. Ch., sig. I, 6, 2, 7 (Publicado en BONONAT Y BARRACHINA, Pascual, o. c., pp. 384-385.)

(21) ALCAYNE, Vicente, *art. cit.*, p. 251.

(22) Archivo privado del R. C. de C. Ch., sig. I, 8, legajo: *Documentos corrientes y de actualidad.*

Las superficies restauradas fueron escrupulosamente medidas por el perito don Luis Soria, según consta en el archivo privado del Colegio del Patriarca (23).

Esta restauración de las pinturas del Patriarca duró siete años y fue un gran acontecimiento en los ambientes artísticos y culturales de la Valencia de finales del s. XIX (24) por tratarse de un género de pintura que, en nuestra ciudad, no presentó ejemplares dignos de consideración hasta que, en los últimos decenios del siglo XVI, fueron decoradas las paredes del salón de cortes del palacio de la *Generalitat* (25). A los pocos años de concluidas dichas pinturas ejecutó Matarana, por vez primera en Valencia, las de la iglesia del Patriarca.

RESTAURACIÓN DE 1962-1963

La canonización del Patriarca Juan de Ribera —fundador del Real Colegio de Corpus Christi—, celebrada solemnemente en la Basílica Vaticana el 12 de junio de 1960 por Su Santidad Juan XXIII, fue el acontecimiento que motivó la segunda restauración de las pinturas murales de la iglesia de dicha institución.

El excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, deseando perpetuar tan memorable efemérides, acordó, en sesión ordinaria del 29 de abril de 1960, conceder una subvención de medio millón de pesetas, destinando doscientas mil para sufragar los gastos generales del proceso y trescientas mil, que, por especialísimo deseo de su Alcalde —D. Adolfo Rincón de Arellano y García—, serían destinadas a la restauración y limpieza de las pinturas murales del Patriarca.

Setenta años después de la meritoria restauración de Vicente Borrás, las pinturas se conservaban en estado relativamente bueno, sin embargo, la inevitable capa de mugre, polvo y suciedad, fruto del humo y otros variados elementos, se había acumulado nuevamente sobre la superficie pictórica, exigiendo una concienzuda limpieza.

Para dar cumplimiento al acuerdo municipal, fue encargado de la restauración el artista valenciano D. Joaquín Ballester Espí, miembro de la Junta de Conservación de Obras de Arte del Ministerio de Educación Nacional y especialista en pinturas murales, que ejecutó dicha tarea con la ayuda de D. Arquímedes Ballester Vaquero y D. Juan del Campo, técnicos especializados en dichos menesteres.

A los ojos del Sr. Ballester Espí la restauración ofrecía ciertas dificultades debido a que los repintes de óleo hechos a finales del siglo XVIII no habían podido ser eliminados totalmente por Vicente Borrás.

Ballester Espí procuró respetar la composición original en todos sus aspectos, limitándose a limpiar la suciedad existente para devolver a los conjuntos los colores primitivos que Matarana les imprimió.

La restauración se llevó a efecto en dos etapas. La primera desde el 20 de enero al 7 de marzo de 1962, y la segunda del 3 de febrero al 15 de marzo de 1963.

En la primera etapa fue restaurada la parte comprendida entre la capilla mayor y crucero con sus respectivas bóvedas y muros adyacentes, y en la segunda el resto de la iglesia, a excepción de la cúpula que, por su privilegiada situación, no ofrecía síntomas de excesiva suciedad y mucho menos de deterioro.

Esta segunda restauración fue muy bien acogida en los medios artísticos valencianos, apareciendo numerosos artículos y comentarios sobre la misma en la prensa y otras publicaciones valencianas (26).

El 21 de marzo de 1963 visitó el Colegio del Patriarca el Alcalde de Valencia, Dr. Rincón de Arellano, acompañado del M. I. Sr. Rector del mismo, para conocer y admirar los trabajos realizados por el Sr. Ballester Espí y felicitarle por el acierto demostrado en tan ingente tarea.

Para completar la empresa, en el verano de 1963, el pintor valenciano Manuel Valencia (José Manuel Juliá Malea), por encargo personal del Rector del Patriarca, M. I. Sr. D. Eladio España Navarro, limpió y refrescó tres lienzos de la misma iglesia. Dos son obras de Francisco Ribalta Ortí († 1628): "Aparición de Jesucristo a San Vicente Ferrer en Avignon" y "El Purgatorio", que presiden las capillas de San Vicente Ferrer y de las almas, respectivamente. El tercer lienzo es "El Santo Angel Custodio del Reino de Valencia", de Vincenzo Carducci († 1638).

(26) BADIÁ [CORTINA], Vicente, *El Colegio del Patriarca y sus tesoros*, en "Las Provincias", 5 de mayo de 1963.

—, *Mecenazgos que honran*, *Ibid.*, 2 de junio de 1963.

BORT CARBÓ, Eduardo, *En la Iglesia del Patriarca se están restaurando los frescos de Matarana*, en "Jornada", 5 de febrero de 1962.

CÁRCCEL ORTÍ, Vicente, *Las pinturas de la Iglesia del Patriarca y su restauración*, en "Levante", 2 de marzo de 1962.

—, *Termina la restauración de las pinturas del Patriarca*, *Ibid.*, 7 de marzo de 1963.

—, *Las pinturas murales de la Iglesia del Patriarca, restauradas*, en "Las Provincias", 9 de abril de 1963.

—, *Restauración y limpieza de tres valiosos lienzos en la Iglesia del Patriarca*, *Ibid.*, 6 de noviembre de 1963.

CHANZÁ [Salvador], *Recepción de altura*, en "Levante", 22 de marzo de 1963.

ONDARA, Alberto de, *Frescos refrescados*, en "Levante", 7 de abril de 1963.

ROS MARÍN, R[icardo], *Joaquín Ballester Espí, restaurador de las pinturas del Patriarca*, en "Las Provincias", 9 de febrero de 1962.

—, *Terminó la restauración de los frescos de la Iglesia del Colegio del Patriarca*, en "Levante", 22 de marzo de 1963.

—, *El Alcalde visitó ayer el Real Colegio de Corpus Christi, para conocer los trabajos de restauración de las pinturas murales*, en "Las Provincias", 22 de marzo de 1963.

—, *Iglesia del Patriarca: restauración de las pinturas murales*, en "Boletín de Información Municipal [del] Excmo. Ayuntamiento de Valencia", 10 (1962), 33, 34-37.

—, *Pinturas restauradas*, *Ibid.*, 11 (1963), 37, 59.

(23) Cf. nota 3 del presente artículo.

(24) Las publicaciones locales se ocuparon de dicho acontecimiento como puede verse en: TARÍN JUANEDA, Francisco, *Las pinturas murales del Colegio del Patriarca*, en "Almanaque de Las Provincias", 1890, pp. 197-204; ALCAYNE, Vicente, *El Colegio de Corpus-Christi de Valencia*, en "El Archivo", 5 (1891), 244-255; VILANOVA, Francisco, *Los frescos del Colegio del Patriarca*, en "El Archivo", 5 (1891), 315-318.

(25) Cf. MARTÍNEZ ALOY, José, *La casa de la Diputación*, Valencia, 1909-1910; TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Pinturas murales del salón de Cortes de Valencia*, en "El Archivo", 5 (1891), 30-37 y 97-106.

Dichos lienzos, al igual que las pinturas murales, mostraban una notable capa de suciedad que fue eliminada totalmente gracias a la original técnica empleada por Manuel Valencia.

En el momento de escribir estas líneas —primavera de 1964— quedan otros siete lienzos en la iglesia del Patriarca esperando la mano generosa que patrocine su total restauración y limpieza. Nos referimos a “La última Cena” y “Nacimiento”, de Francisco Ribalta; “La Virgen de la Antigua”, de Vasco Pereyra († 1618); “San Luis Bertrán” y “El venera-

ble hermano Francisco del Niño Jesús”, de Saranyena († 1634); “La última comunión de San Juan de Ribera”, de Sunyer (s. XVIII) y “Santo Tomás de Aquino”, de Castelló Amat († 1860) (27).

VICENTE CÁRCEL ORTÍ

(27) Cf. datos interesantes sobre estos lienzos en ROBRES LLUCH, Ramón, y CASTELL MAIQUES, Vicente, *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, 1951, pp. 78-87.

UN GENIO: MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI

RECUERDO EMOCIONADO EN EL CUATROCIENTOS ANIVERSARIO DE SU MUERTE

Resulta lógico e incluso apropiado el que lleguemos a pensar que la escultura española del Renacimiento, más concretamente la obra de Ordóñez, Siloé, Berruguete, Forment, etc., va precedida por un notable espíritu miguelangelesco; está informada, sustentada sustancialmente, por el mensaje del maestro de la Sixtina. No es éste ningún juicio temerario lanzado de una manera más o menos deportiva ni ninguna pseudoteoría formulada apriorísticamente. El genio, el revolucionario del arte es el que está arriba, coronando la pirámide, en la cúspide. En su derredor, muy cercanos a él, a su sombra, recibiendo y asimilando su lección magistral, encontramos los seguidores inmediatos, los que de alguna manera podríamos decir que constituyen su alumnado aprovechado, maestros y artistas también en el momento justo en que, una vez digerida y asimilada la enseñanza de aquél, se dedican a reelaborarla, a crear a su modo según los dictados de su razón, su sensibilidad y su dimensión poéticas, artísticas.

* * *

Hijo del podestá florentino Ludovico Buonarroti, Miguel Ángel nace en Caprese —lugar del Apenino toscano—, el 6 de marzo de 1475. No han de pasar muchos años para que el pequeño —futuro creador de la “Pietà” más espléndida de toda la historia del arte— comience a dar muestras de portentosa concepción artística, de arranques capaces de denunciar visiblemente al genio.

Huérfano de madre y con la disconformidad y aversión del padre, el presunto escultor ingresa, en plena adolescencia, en el taller del maestro Ghirlandajo, con el deseo expreso de aprender a pintar. Trueca, empero, el pincel por el escoplo. De aquí y cimentado con las enseñanzas técnicas que ha aprendido en casa del instructor salta a la escuela-jardín de los Médicis, taller sostenido y alimentado por la generosidad y mecenazgo de Lorenzo el Magnífico. Lorenzo descubre en Miguel Ángel el genio que, tímidamente, en él aflora. En su corte Miguel Ángel conoce a humanistas, poetas, intelectuales de toda clase y tendencia, con quienes departe, aprende e intercambia conocimientos. A la muerte del desinteresado protector, el joven Buonarroti viaja por Venecia y Bolonia. Se dedica plenamente, con todas sus fuerzas, a conocer la anatomía humana con la máxima minuciosidad, detalle y precisión, en hospitales, salas médicas y depósitos de cadáveres. El

hombre como ser físico, como criatura, a partir de ahora, no guardará secreto alguno para el joven ávido. El artista escudriña las fibras, los músculos, los sistemas de los cuerpos inertes de toda edad y sexo, y los estudia diseccionalmente, como si fuera un anatomista. Sus exámenes profundos, las experiencias que ahora adquiere, han de traducirse prontamente en todas esas figuras portentosas que aparecen en su “Juicio Final” de la Sixtina.

Miguel Ángel parece un predestinado. Predestinado a crear belleza y a dar al mundo muestras inconfundibles de arte y transcendente hermosura. Él juega con el escoplo, y con buril y cincel modela, sacando de la piedra lo que quizás Dios dentro del bloque marmóreo ha colocado de antemano: las más nobles figuras y las más espléndidas esculturas. Él mismo, con cálidos versos, con sublimes palabras, nos lo está diciendo:

*Como al quitar, Mujer, pronto aparece
en piedra tosca y dura
una viva figura
que al par que se rebaja piedra, crece...*

En 1496 conoce Roma. Dos años más tarde el Vaticano le encarga la “Pietà”. La Virgen de Miguel Ángel no solloza ni gime. No se aprecia en su semblante rasgo alguno de dolor. Sabe María como Madre y Reina, que el Hijo amado, víctima que se inmola por toda la Humanidad, ha muerto “solamente para tres días”. La Resurrección es esperanza y la esperanza es mensaje de alegría y gozo. La serenidad de su rostro y la entereza de su expresión como mujer y como madre confirman y actualizan el credo de la verdadera religión. Después de la “Piedad” —hoy en Nueva York con motivo de la gran Feria mundial—, en plena juventud, a sus veintitantos años, Buonarroti esculpe el más precioso desnudo de varón, comparable únicamente al “Doriforo”, al “Diadúmenos” o al “Apolo Sauróctono” de la Grecia clásica; surge ahora, por obra, gracia y genio del gran florentino, el “David”, la más bella expresión de un cuerpo joven, lleno de vida, de virilidad, de paz espiritual y de grandeza física. Quizá y sin temor a extralimitarnos en nuestras apreciaciones, la más digna representación que jamás se ha hecho del hombre como criatura cincelada por Dios a imagen y semejanza propia.

De aquí, del “David”, y hasta el final, todo va a ser ya soberbio y magistral en la obra del joven capesino. Una cadena de creaciones magníficas

cuyo primer eslabón lo constituye aquella genial "Pietà", sublime y singular, se ha abierto. Miguel Angel, que rehuye y antepone mil excusas ante las pertinentes insistencias de quienes pretenden verle pintar, sale triunfante y airoso en el mural de la sala del Consiglio del Palacio Vecchio de Florencia. Su episodio de la batalla de Casina —cuando los florentinos que se bañan en el Arno son sorprendidos por los pisanos— es original fruto de su talento portentoso y genial. Sus personajes trazados con el pincel no constituyen sino auténticas figuras escultóricas. Incluso se ha aprovechado de la circunstancia para adiestrarse con los desnudos que ampliamente conoce. Los conocimientos anatómicos que tan maduros tiene se plasman aquí atrevida y arriesgadamente, con toda la belleza imaginable.

El "Moisés" que proyecta para el mausoleo del papa Julio II no es sino la obra de un genio en su plenitud absoluta, en su madurez creacional y estilística. El "Moisés" no será sino el modelo que ha de simbolizar, representar y explicar el Renacimiento. Miguel Angel va así cubriendo paulatinamente, poco a poco, todas las etapas y estadios del mundo en que le ha tocado vivir. En él se conjugan dos grandes corrientes: el teocentrismo medieval y el antropocentrismo del mundo moderno, el propio mundo que le ha tocado vivir. Para él encima de todo está Dios y llega a ese Dios suprahumano por medio de sus propias criaturas: el hombre.

Miguel Angel es un humanista en el amplio y auténtico sentido del vocablo y la expresión. Su capacidad de creador le lleva a dibujar con perfección; a la maestría absoluta en el mármol; a la conjunción matemática y artística en el campo arquitectónico; a la filosofía profunda ante el mensaje poético, su propio mensaje y propia poesía. Su obra toda, obra de hombre renacentista, de humanista cristiano, está cargado de dinamismo, ímpetu, violencia, acción, vida. Miguel Angel se nos muestra como una curiosa paradoja difícil de deslindar entre el concepto de hombre como hombre y de hombre como genio.

Esa imaginación prodigiosa en el techo de la Sixtina —cubierta rectangular y plana que él ha mudado por bóveda acañonada uniendo pictóricamente elementos propios del arte escultórico y del quehacer arquitectónico— donde junto a Dios Padre y Creador, Adán y Eva, Noé ebrio, Profetas, Sibilas, Victorias y personajes bíblicos entonan el himno sonoro y mayestático que canta a la gloria inmarcesible de aquél, del Hacedor; esa imaginación sublime, repetimos, le denuncian como hombre y criatura predestinada. Luego, en el testero del venerable salón, Cristo con aire implacable, con hercúleo gesto, con justa y vibrante expresión, llama a los bienaventurados a su diestra y condena para toda la eternidad a quienes, recobrada su hominación, se apartaron del Evangelio y desoyeron la palabra del Padre. Aquí, en el "Juicio Final", toda la tremenda verdad, la implacable justicia, la des-

perada culpa, la auténtica dicha. Miguel Angel se nos presenta, como en todas sus obras, tremendamente dramático y dramáticamente verdadero. Armoniza toda aquella ingente cantidad de cuerpos —su vasto conocimiento de la anatomía—, de músculos en tensión, de ojos de mirada profunda, de expresiones poéticas —dantescas—, de movimientos agitados. Es el momento inexorable en que



La Piedad, de Miguel Angel. Basilica de San Pedro. Vaticano

los "claros clarines" anuncian la hora postrera en que por encima de todo, de los hombres y de los siglos, sólo Dios tiene la palabra.

Y Miguel Angel continúa mostrándose genial en sus proyectos de arquitectura: cúpula de San Pedro, escalera de la Biblioteca Laurenziana, Plaza del Capitolio..., y profundo y filosófico —a veces teólogo y místico— en sus poemas sugestivos:

*Acórtame el camino que va al cielo,
Señor, que sólo a la mitad aspiro
y aun preciso tu ayuda en la subida.*

*Hazme odiar cuanto vale en este suelo,
cuanto de hermoso en él honro y admiro;
que me asegure a tiempo eterna vida.*

*No me basta, Señor, que el cielo ansíe,
porque allá el alma ser no debería,
como ya fue, creada de la nada.*

*Antes que de mi cuerpo se deslíe,
acórtame la abrupta travesía
y estará más mi vuelta asegurada.*

* * *

Cuando en 18 de febrero de 1564 fallece el gran artista —ahora, pues, se ha cumplido el cuarto centenario— en España trabajan o han trabajado escultores y tallistas formidables. Aparte de los escultores, digamos de segunda fila, que venidos de Italia se han afincado en la Península trayendo consigo, y como es natural, influencias miguelangelescas, destacan, brillando con luz propia, los nombres de Bartolomé Ordóñez († 1520), tan genial y tan prontamente transmisor de la corriente del Buonrotti que ha asimilado de forma profunda y sustanciosa su mensaje artístico. Su filiación miguelangelina, sobre todo en los relieves, le hacen, pues, discípulo directo del genio de Caprese.

Escultor eminente, aunque más destacado como arquitecto, es el también burgalés Diego de Siloé, de fuerte entronque con la escuela del autor de la "Pietà". De Alonso de Berruguete, nacido hacia 1498, del que poseemos curiosas noticias gracias a la información del propio Giorgio Vasari, quizá el primer biógrafo del artista de Julio II, no hemos de referirnos, pues hacerlo nos llevaría a consideraciones marginales y extensas, si bien es menester entroncarlo, decididamente, dentro de la corriente, el influjo y la escuela de Miguel Angel. No cabe duda alguna de que el espaldarazo decisivo para su obra es el dado por nuestro genio de Florencia, incluso concomitancias espirituales y temperamentales encontramos en los dos escultores. Su miguelangelismo, dirá Jiménez-Placer, de quien tomamos la idea, no es como el de Bartolomé Ordóñez "puramente exterior, pegadizo, vinculado a formatos consagrados por la genialidad del maestro". En Berruguete, palentino de cuna, la influencia del que transmitió en la Sixtina las fuertes palabras del Credo Católico, "se transfunde en su temperamento y

arraiga en su personalidad". Se descubren en el español —nótase sin grandes esfuerzos— las hondas afinidades y las profundas diferencias que les une y que les hace distintos. Dónde acaba el influjo del genio y dónde empieza la original aportación del nuevo creador. Pensemos, de pasada, en la convulsa anatomía de su "San Juan Bautista" (sillería de la Catedral de Toledo), en la patética, pero fiel y convencida, actitud de "Abraham" (Valladolid); en el propio "Juicio Final" tallado para el coro catedralicio toledano, etc.

Y fijémonos, finalmente —por no extendernos en más amplias equiparaciones—, y dentro de la brevedad de esta corta película o este condensado análisis, en la influencia del autor del "David" en la obra del valenciano Damiá Forment, hijo del tallista Pere Forment, que trajo, desde Nápoles durante los años en que en aquel reino residió nuestro Magnánimo, el verbo de Miguel Angel. En las tallas de Damiá Forment —Retablo de la iglesia del Monasterio de Poblet, Retablo del Pilar, en Zaragoza, Huesca, etc.— hallamos un insoslayable y marcado mensaje del Buonrotti. Damiá se encuentra en el preciso momento en que al permutar fórmulas góticas —primitivas— por las renacentistas italianas, tiene que ceder más directamente al influjo castellano —informado, lo hemos visto, por la directa relación miguelangelesca— de potente y dramática expresión, agitado movimiento, descarnada y nerviosa anatomía, dinámica y sensitiva agitación.

* * *

Hoy, al cabo de cuatro centurias y considerando a Miguel Angel como padre de nuestro arte moderno, como arquetipo y maestro irrefutable, rendimos homenaje de admiración y cariño al genio que, eternamente, le acompaña y le hace la figura más ecuménica de la historia de la belleza y del mensaje poético. El "parla pure" que el florentino inquiría al "Moisés" es una auténtica realidad. Miguel Angel, a despecho del tiempo —no existe ni espacio ni tiempo para el arte— continúa comunicándonos su testamento de autenticidad y de genial concepción de la hermosura. Sus obras están ahí, hablándonos, cantando un vibrante himno a Dios y al Hombre.

ADRIÁN ESPÍ VALDÉS

LAS OBRAS Y LOS DÍAS

LOS VIAJES DE OBRAS ARTÍSTICAS

Llegó al primer plano de la actualidad —quizás lo esté ya hace tiempo— este tema de las obras de arte desplazadas, más o menos lejos, a veces “del uno al otro confín”, pues ya en nuestro mundo no caben “saltos” mucho mayores a los de la “Gioconda” navegando de París a Washington, todavía reciente; de la Venus de Milo a Tokio (al parecer no sin daño o resintiéndose de alguno anterior paliado por restauraciones pasadas) o de la “Pietà” miguelangelesca y vaticana a New York, donde había de coincidir, en la Feria Mundial, con el “Entierro del Señor de Orgaz” de Dominico Greco, sustituido, al parecer, a última hora, debido a las dificultades técnicas que eran de suponer, por un lote de otras obras maestras, noticia y contranoticia sobre el lienzo grequiano que completan la actualidad del tema.

Junto a esto y sólo por vía de ejemplo, en cuanto más atañentes a nuestro patrimonio vernáculo, “Doña Joaquina Candado”, la obra maestra de Goya, propiedad de la Real Academia de San Carlos y gala del Museo de Valencia, pasó su cuarto invierno, en un lustro, fuera de aquél, esta vez en Londres, pedida por la Royal Academy of Arts, para la exposición “Goya and his time”. Los anteriores desplazamientos fueron a París, Madrid y Estocolmo, acompañada o no, según las ocasiones, por otras piezas de menor cuantía.

Junto a las ventajas innegables que, en el orden científico, o en el de la mutua aproximación de los pueblos, etc., pueden tener estos desplazamientos, unas veces de obras aisladas, señeras, otras agrupando conjuntos de toda o gran parte de la producción de un maestro (recordemos la gran “mostra” del Caravaggio en Milán, o la velazqueña del centenario en el Casón) debe pensarse, se piensa ya, en el “damnum emergens” y en el “periculum sortis” que tan delicado trasiego de obras, “viejas siempre, enfermas muchas veces” (son palabras escritas hace unos años por el actual director del Museo del Prado) puede comportar. Es tema sobre el que, Dios queriendo, pensamos volver más despacio algún día, por haber reunido información copiosa y significativa.

Para reducir los riesgos, la técnica y el celo de consuno arbitran las mejores fórmulas y, así, con esmerado embalaje y adecuada escolta viajó el cuadro de “Doña Joaquina” a Londres, como, algo después, varias tablas y lienzos del Museo y la Catedral a la gran exposición de “San Pablo en el arte” reunida asimismo en el Casón del Buen Retiro de

Madrid, de cuyo catálogo va referencia en la sección bibliográfica de ARCHIVO.

LA CIUDAD, MUSEO

Es, ésta, expresión que debe entenderse más como meta a conseguir que como realidad ya tangible.

Pero van siendo no pocos los detalles —algunos voluminosos— que permiten augurar un acercamiento a aquel objetivo, un avance, al menos, en tal sentido.

Y quizás este recurso al embellecimiento por detalles cuidados y obras artísticas en la calle sea el único camino posible para compensar una serie de peripecias que las ciudades —a la nuestra especialmente nos referimos— vienen sufriendo en su perfil, como apuntábamos aquí mismo hace doce meses. Si no se puede conservar lo bello y viejo en la medida que sería de desear, que, al menos, lo nuevo no desmerezca del tono que los tiempos pasados, y los artistas que en ellos vivieron, dieron a nuestras ciudades.

Otros años, y también en este lugar, hemos ido dando cuenta resumida de pormenores que ennoblecían, progresivamente, rincones y plazuelas, poseedores ya, muchas veces, unos y otras, de un encanto natural insustituible que el nuevo detalle venía a subrayar. Parece ahora haber tocado el turno a los grandes espacios, vías amplias, frecuentemente formadas por edificaciones modernas, sin aquel carácter. Quizás por ello sea más necesaria la añadidura estética en ellas. El monumento ecuestre al Cid, con su innegable brío épico, y el grupo “La antorcha”, obra como la anterior de Mrs. Anna Hyatt Huntington, la escultora esposa del famoso hispanista norteamericano, donante a nuestra ciudad de una y otra versiones fundidas en bronce; ornamentan ambas piezas desde marzo último, lugares tan destacados como, respectivamente, son la confluencia de San Vicente y Gran Vía de Ramón y Cajal y el tramo último, por ahora, del Paseo al Mar, adaptándose el simbolismo del grupo al carácter casi exclusivamente universitario de este último. Párrafo aparte merece la escultura ecuestre de S. E. el Jefe del Estado, obra del ilustre escultor valenciano, recientemente fallecido, José Capuz, versión en bronce de la que existe en el Ministerio de la Vivienda, en Madrid. Su inauguración, con la solemnidad requerida, tuvo lugar dentro del acto conmemorativo de los veinticinco años de paz, el día primero de abril.

Debe registrarse asimismo, en este lugar, que con ocasión de la apertura del curso escolar y con la presencia del Excmo. Sr. Ministro de Educación, Dr. Don Manuel Lora Tamayo, se descubrió en los jardines del Paseo al Mar, frente a la Facultad de Medicina, el día diez de octubre, acto seguido de la inauguración de la nueva Facultad de Derecho, un busto-monumento al que fue Rector magnífico de nuestra Universidad e ilustre clínico, Dr. D. Fer-



«El Cid», por Mrs. Ana Hyatt Huntington

nando Rodríguez-Fornos, reproduciendo un retrato escultórico del mismo por el artista don José Terencio; y que en los claustros góticos de Santo Domingo, hoy Capitanía General, se descubrió el día 14 de diciembre, bajo la presidencia del actual capitán general de la III Región, Excmo. Sr. D. Santiago Mateo Marcos, y con la asistencia de diversas representaciones, entre las que destacaba la de nuestra R. Academia (cuyo Presidente, Excmo. Sr. don Javier Goerlich usó de la palabra para hacer historia del homenaje y de la parte tomada por la corporación que preside en la elaboración del proyecto

de emplazamiento, etc.), un busto del que fue heroico teniente general, Excmo. Sr. D. Gustavo Urrutia González, a cuya iniciativa y constancia, durante su mando de esta región se debe como es sabido la restitución artística del citado claustro. El busto del general Urrutia reproduce un original del escultor, Académico, Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado que se guarda en el Museo, y fue colocado sobre una ménsula gótica, adecuada al lugar y al caso.

Como —aparte del proyecto ya aprobado de “fontana” en la plaza del Patriarca, sobre el muro de la Universidad, que esperamos sea motivo de reseña, ya con la obra hecha, en nuestro próximo número— se ultiman, al escribir estas líneas, los trabajos preparatorios de la colocación de la Fuente de los niños, de Mariano Benlliure —fundida en bronce asimismo— en el nuevo jardín dispuesto entre la iglesia de la Santísima Cruz y la calle del Padre de Huérfanos, con un relieve retrato de su autor por Sorolla, formando el conjunto un delicado monumento al famoso escultor, no parece pequeño, en el año, el acrecimiento de este capítulo artístico callejero, máxime si se tiene en cuenta también, entre otras cosas, la Cruz de forja instalada en la recoleta plaza del barrio del Carmen, que fue solar de la primitiva iglesia de Santa Cruz, cuyo nombre conserva.

EXPOSICIONES, CONFERENCIAS...

Capítulo, por fortuna, entre nosotros, siempre nutrido, debe evitarse al menos que aquí resulte extenso, en atención al que leyere. Lo integran, a la vez, las muestras individuales y colectivas ofrecidas en salas y salones de Valencia (excepcionalmente en primavera se ofreció una escolar en los jardincillos de la Generalidad) y los otros actos de diverso contenido que animaron la vida artística ciudadana.

Con el riesgo, sin duda, de incurrir en omisiones, ya desde ahora deploradas, cabe registrar las exposiciones celebradas en el Ayuntamiento, en octubre, del concurso al Premio “Senyera”, esta vez de Escultura, ganado por M. Silvestre, de Edeta, con menciones para Pí Belda y Perelló; en enero, de la obra de Antonia Mir, ex-pensionada en la “Casa de Velázquez”, de Madrid, que suscitó especial interés; en los mismos locales, poco antes, en diciembre, la de “Nuevas iglesias en Alemania”, ofrecida por el Consulado de la República Federal e Instituto Alemán de Valencia, y luego, coincidiendo con las fiestas de San José, el V Salón Internacional de Marzo, cuyo contenido —que refleja el folleto-catálogo del mismo— fue importante, dentro del especial carácter vanguardista que informa esta muestra ya tradicional, siendo asimismo brillantes los actos inaugurales de estas exposiciones, celebrados bajo la presidencia del Excmo. señor Alcalde, Dr. Rincón de Arellano.

En el palacio provincial de la Generalidad se expuso del 19 al 24 de septiembre la magnífica tabla de la Virgen de Gracia (de 2'10 × 1'38 m.), de Enguera, cuya restauración y exposición en el Museo del Prado, y cuyo estudio por los especialistas —Saralegui, Sánchez Cantón, Mme. Andrée de Bosque— ha enriquecido nuestro patrimonio artístico primitivo y su conocimiento cabal del mismo con una pieza excepcional, afin al arte de los Osona, a la tabla “del Caballero de Montesa”, en el Prado. El propio alcalde de Enguera, Sr. Barberán Juan, ha dedicado a la joya un documentado artículo resumen en el número de diciembre de la revista *Valencia-atracción*, y en el n.º 4-5 de la revista *Generalitat*, con copiosa y brillante ilustración gráfica que avalora aún más la importancia del texto, de lo que se editó muy interesante “separata”. Esperamos ofrecer, en nuestro número próximo, un amplio resumen, asimismo ilustrado, sobre esta obra maestra y el proceso, tan ejemplar, de su hallazgo y restauración que tanto dicen del actual afán protector de nuestro patrimonio artístico que, en este caso, ha hecho confluír, ejemplarmente, el celo del municipio enguerino, el mecenazgo provincial y el apoyo del Estado, a través de los técnicos del Museo del Prado. En el mismo palacio provincial, aparte las exposiciones de opositores a pensiones de la Diputación, y otras muestras menos resonantes, expuso de fines de noviembre al 2 de diciembre José M.^a Bavarrí, el polifacético escultor, miembro numerario de la Academia, siete esculturas, llenas de su gran espiritualidad característica, que fueron muy elogiadas.

En el ámbito universitario o con él relacionables, aunque por iniciativas diversas, se registraron varios actos dignos de recuerdo: la conferencia del P. Esteller, S. J., sobre cultura y arte Búdicos; el ciclo de actuaciones en torno al expresionismo, promovidos por el Seminario de Filología alemana de la Universidad, en cooperación con la Cátedra de Historia del Arte; una proyección de películas, el 30 de enero en el Aula Magna, sobre diversos temas relacionados con dicho estilo (Kollwitz, Kandinsky, Beckmann, etc.) que fue presentada por el cronista en su condición de titular de dicha cátedra, la exposición sobre “Expresionismo alemán” en la Sala de la Asociación de la Prensa, en febrero; la conferencia del lector Prof. Ernst-Edmund Keil, con proyecciones en color, sobre los artistas del expresionismo germánico, en el Salón de Grados de la Facultad de Filosofía y Letras, el 10 de marzo, y el 3 del mismo mes, el Recital Músico-Poético del Expresionismo, por el citado profesor, colaborando Manuel Franch, en la citada Aula Magna.

Por su parte, también en la Universidad, organizada por la Sociedad Dante Alighieri, pronunció una conferencia el Profesor Mario Lilli, sobre “Miguel Ángel, maestro sin tiempo”, con motivo del centenario del inmortal genio, artista en todas las

artes, en cuyo acto se proyectaron numerosas diapositivas de su obra plástica.

La Asociación de la Prensa inauguró su nueva Sala de Exposiciones, en la calle del Pintor Sorolla, con una, en cierto modo antológica, del pintor y académico Francisco Lozano, cuyo interés pregona el folleto-catálogo, con resumen de la obra general del autor, y fue asimismo muy celebrada por



Estatua ecuestre de S. E. el Jefe del Estado Generalísimo Franco, por José Capuz

los visitantes, tanto en el brillante acto inaugural del 29 de enero, San Francisco de Sales, patrono de los periodistas, como en los días sucesivos.

Por su parte el Círculo de Bellas Artes, en una sucesión casi ininterrumpida de exposiciones, mantuvo su tradicional actividad en este terreno, que le es tan propio, destacando, por citar alguna y de las más relevantes, la de Jenaro Lahuerta (acuarelas, óleos, dibujos, lavados, pasteles) en febrero-marzo últimos, que dio la medida de la actual madurez del arte de este maestro, académico de San



Apertura de la Exposición de Antonia Mir, en el Ayuntamiento

Carlos también, en muy diversas modalidades plásticas. Y precisamente por su iniciativa, como Director de la Escuela de Artes aplicadas y oficios artísticos, en el Centro de El Grao, se ha llevado a término un notable ciclo de actos culturales, con concierto a cargo de la Polifónica, y conferencias de Félix Ros, Fernando Dicenta, sobre Sorolla; Almela y Vives (sobre Ignacio Pinazo Camarlench), Pérez Comendador —académico de número de San Fernando— sobre Egipto; y Antonio Igual Úbeda, sobre “La familia Benlliure y el Grao”, todas muy aplaudidas por el público que llenaba el salón de este nuevo centro cultural-artístico de nuestro distrito mariner, en el que, en mayo, se inauguró la exposición de “Artesanía del Mar”.

En el Ateneo expusieron, entre otros, y aparte su “Salón de Otoño”, siempre interesante en su contenido y en su resolución y las exposiciones de carteles, unos relacionados con la Feria Muestrario Internacional y sus muestras monográficas, otros no; en febrero, Agustín Albalat, finísimo pintor, al que su precaria salud, al parecer ya mejorada, ha restado contacto con el público, y cuya obra fue celebrada y adquirida, en muy útil servicio de su autor; en marzo, diversas obras, presentadas por las Misioneras de Cristo Jesús con fines benéficomisioneros, con una subasta final que fue un rotundo éxito y en abril, el pintor francés Rougemont, de la “Casa de Velázquez”, autor de una serie de obras tan selectas como sugerentes. Quizás no deba omitirse, pese a su carácter no específicamente artístico, pero no faltando muchas referencias de este tipo, el ciclo de conferencias que sobre “el momento actual de la Mariología en el Concilio Vaticano II” se desarrolló en el Ateneo, en abril asimismo, con asistencia y brillantez extraordinarias.

Radio Nacional ofreció en marzo, en sus locales, una exposición de acuarelas de Torrabadell; el Colegio Mayor La Alameda, otra en mayo, de tres jóvenes pintores, alumnos recientes de San Carlos: Armengol, Boix y Heras, con unas conferencias por

Aguilera Cerni y J. Michavila, y las salas particulares, siguiendo su esforzada continuidad al respecto, brindaron numerosas exposiciones, las más de interés, en “Mateu”, Lola Bosshard, en enero-febrero; en abril, Alegre Cremades (“Acrean”); en “Estil”, aparte otras, de carteles en septiembre y de acuarelas del interesante paisaje próximo a cierta factoría local, poco después, la muy brillante de Pedro de Valencia (“Flores y bodegones”) en diciembre-enero, inaugurada por nuestras autoridades civiles y académicas; la de F. Peiró en febrero, con un recital poético de Carlos R. Rubio; la de García Ferrando, asimismo en febrero; la de S. Soria, muy dentro de la línea de “arte nuevo” que le caracteriza, en marzo; y la de Hernández Calatayud, pensionado provincial, en abril, así como la de Rico López, patrocinada por la Casa Regional de Murcia-Albacete, en mayo; todas muy visitadas y motivo de encontrados y, en general, elogiosos comentarios, y en Sala Braulio, entre otras, en febrero, la de Moreno Gimeno, de óleos, característica de su conocido estilo; y en abril-mayo la de F. Marco Galián.



Virgen con Niño hallada en Carlet

ARCHIVO, en la línea de su mejor tradición —como han pregonado desde siempre sus cubiertas posteriores— no debe ni puede dejar de dar noticia de las obras señeras de arte de cuyo hallazgo tenga conocimiento. El Sr. Arcipreste de Carlet nos facilitó la fotografía que publicamos, con otras, de una interesantísima imagen de Nuestra Señora, con el Niño, llena del encanto medieval de su traza y el un poco romántico que le añaden sus desperfectos, tributo inevitable, en parte retribuido, del arte al tiempo. En los albores del gótico, fuerte aún la tradición, la herencia, románica, esta Virgen de Carlet, largo tiempo oculta, enriquece de modo notable el patrimonio conocido del arte de su tiempo en Valencia, no excesivamente rico —por obvias razones históricas: la fecha de la Reconquista— en obras anteriores a la plenitud o madurez del gótico. Una policromía muy posterior, rameada, con oro, renacentista tardía o ya protobarroca, no desvirtúa el atractivo general de la imagen, ahora en restauración discretísima por el escultor Enrique Giner.

Dejando el campo libre a quienes emprendan su estudio a fondo, conste hoy la noticia de esta recuperación y el elogio al culto sacerdote que la ha hecho conocer, e incluso proyecta organizar en torno a ella un culto que, aparte sus valores religiosos, familiarice al pueblo con estas expresiones arcaicas y nobilísimas de la belleza, del arte sacro.

Otro hallazgo, muy distante en el estilo incluso en sus circunstancias, fue el de la escultura clásica, en aguas de Pinedo, por unos deportistas subacuáticos, verdaderamente notable, que ha pasado al Museo de Prehistoria de la Diputación. Se trata de una figura juvenil, masculina, un "efebo" de aire entre praxitelico y helenístico, en bronce, con toda la gracia de las etapas artísticas a que se vincula y que, asimismo, une a la belleza de su línea, el encanto de la huella del agua marina en su superficie, en parte compensando de las partes desaparecidas.



Figura de bronce de «Efebo» hallada en el mar en la
playa de Pinedo

SOROLLA EN SELLOS Y NUEVOS CENTENARIOS

Al año y pico de celebrarse el centenario de nuestro máximo pintor moderno, en el Día del Sello de 1964, festividad del Arcángel mensajero, San Gabriel, 24 de marzo, fue puesta en circulación la serie de diez valores filatélicos españoles, de 25 céntimos a 10 pesetas, con cuadros del maestro o pormenores de obras suyas. Como en la ocasión hubo de responder el cronista a cierta encuesta en un periódico diario, los lienzos elegidos son, con ausencias sin duda justificadas, bien representativos de la obra del autor de "Triste herencia" que es, precisamente el cuadro —su "Medalla de honor"— a que aludíamos como, quizás, más relevante de los omitidos. Con mucho sentido filatélico, el sello más utili-

zado, el de peseta, reproduce el autorretrato del pintor con sombrero, y los demás valores, de probable uso frecuente, otros motivos significativos de la obra sorollesca; así "Pescadora valenciana", "El botijo", "Sacando la barca", etc. Debe señalarse cómo la perfección de las pequeñas reproducciones salva el posible escollo que para tan concretas y precisas estampaciones suponía la amplia técnica del maestro, y, desde luego, la ausencia de policromía. Como, además, se ha editado una tarjeta, a todo color, franqueada y con matasellos conmemorativo, del autorretrato reproducido en el sello de peseta, este homenaje postal añade a las conmemoraciones oficiales del centenario una popularidad y difusión muy oportunas.

Otras conmemoraciones seculares no valencianas ni relacionables directamente con nuestro arte vernáculo, pero señalables, son, en 1963, la de Diego de Siloé, cuya resonancia bibliográfica, por iniciativa de la Universidad de Granada, se refleja en la sección correspondiente de ARCHIVO; y en 1964, las de Miguel Ángel y Zurbarán, figuras inmortales,

cada una en su ámbito y significación respectivos, de los que, al menos, de pasada, debe quedar noticia en nuestras páginas y constancia de la adhesión al homenaje que bien merecen el impar genio florentino y el inspiradísimo pintor extremeño.

F. M.^a G.

CRÓNICA ACADÉMICA

En las postrimerías del período hábil del ejercicio académico anterior, el día 12 de julio, a las siete de la tarde, se celebró en el Salón de Actos del palacio de San Pío V un brillante acto corporativo, en conmemoración del primer centenario del nacimiento del gran escultor valenciano de fama mundial Mariano Benlliure Gil, llevando la voz de la Academia el Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, arquitecto ilustre y Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

En primer lugar, el Secretario accidental de la Real Academia de San Carlos, don Vicente Ferrán Salvador, leyó el acta de la sesión correspondiente en la que se tomó el acuerdo de celebrar este homenaje, y seguidamente el Presidente de la docta casa, don Javier Goerlich, disculpó la asistencia del señor Alcalde de la ciudad, que no pudo acudir por deberes de su cargo, pero que envió una carta que, leída por el Sr. Goerlich, señalaba el afecto y cordialidad del Municipio por tan ilustre acto, a la par que anunciaba la próxima instalación de la fundición que se había hecho de la "Fuente de los Niños", existente en el Museo y obra feliz de Benlliure, con un relieve retrato del mismo, como modesto pero sentido monumento a su memoria.

La presentación del conferenciante la hizo el Académico don Angel Romani Verdeguer, glosando la personalidad y méritos del Sr. Chueca. Éste, tras agradecer su estancia en la Academia valenciana, glosó la vida y el significado de la obra de Benlliure con frases llenas de vibrante afecto, documentada ilustración y cordial admiración para el insigne escultor valenciano, siendo su discurso, que se pu-

blica en este número de ARCHIVO, una evocación magnífica, no sólo por su clara y brillante forma literaria, sino también por su contenido y desarrollo; la intervención del Sr. Chueca Goitia, en el Palacio de San Pío V, tuvo un auténtico peso de categoría y maestría indudables, siendo el trabajo del ilustre Académico un verdadero acierto y un calurosísimo éxito, traducido en prolongadas ovaciones.

Presidió el solemne acto el magnífico y excelentísimo señor Rector, doctor don José Corts Grau, que ostentaba la representación del señor Ministro de Educación Nacional, acompañado del excelentísimo Sr. D. Javier Goerlich, que representaba al señor Director general de Bellas Artes, y del delegado personal del Capitán general, ocupando el estrado numerosos académicos, personalidades, autoridades, etc.



El académico Sr. Chueca durante su discurso en el acto conmemorativo del centenario de M. Benlliure



El académico Sr. Romani en el acto conmemorativo del centenario de M. Benlliure

Como al siguiente día apostillaba el cronista señor Chanzá, en su "columna" de la actualidad del diario "Levante", "nadie se sintió arrepentido de una escucha de hora y media, oyendo a D. Fernando Chueca, Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en el Museo de San Pío V. Lo mejor de su versión extraordinaria fue, sin duda, su encuadramiento —de Benlliure— en 'hombre de su época'. Su muerte física y aun artística es lenta y dan la medida los 'amigos de su tiempo' que desaparecían. Su escultura era expresión de convivencia: era extraordinariamente popular en todas las esferas sociales; hacía tertulia con todos los personajes de su

época y, al propio tiempo, trabajaba, creaba. Se quedó solo, y las nuevas corrientes artísticas lo miran de forma casi indiferente y como a una gran distancia.”

El disertante había recorrido por la mañana el Museo y los salones de la Academia con gran detención, acompañado del señor Presidente de la Academia y del Director del Museo, haciendo observaciones atinadísimas. Una jornada, en fin, densa y fructífera, en la que la feliz intervención del señor Chueca Goitia fue la clave del éxito, confirmando el acierto de haber requerido su intervención.

Tras las “imperiosas vacaciones del estío” y con la solemnidad acostumbrada, o mayor sin duda por la presencia esta vez del Excmo. Sr. D. Antonio Rueda Sánchez Malo, Gobernador Civil y Jefe del Movimiento en la provincia, celebró la Real Academia su acto inaugural del curso, el día de San Carlos Borromeo, 4 de noviembre, con una Misa rezada en la capilla de la Casa, a las once de la mañana, en la cual pronunció inspiradas palabras el celebrante, Padre Benedicto de San José, Carmelita descalzo; luego, un responso por las almas de los señores Académicos difuntos, así como por los Profesores y alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, filial en su día, de la Academia, también desaparecidos.

A continuación el señor Gobernador, acompañado de los señores Presidente de la Academia, Director del Museo y Académicos asistentes al acto, recorrió detenidamente las salas de aquél, deteniéndose especialmente ante las obras más relevantes por su valor artístico y las más características de la pintura valenciana, así como en las Salas que contienen el importante donativo del matrimonio Goerlich-Miquel, cuyo rasgo elogió como se merece. Finalizada la visita con la firma en el álbum de visitantes del Museo, el ilustre visitante fue despedido a la puerta del palacio de San Pío V por cuantos habían tenido el honor y la satisfacción de acompañarle.

La vida académica, reanudadas pocos días después las sesiones ordinarias, se desarrolló sin desmayo, aunque con la pausa reflexiva que es propia de estas corporaciones, un poco siempre “senados” artísticos de las poblaciones que son su sede.

En el orden de sucesos relativamente extraordinarios (que, por desgracia, ya no vienen siéndolo tanto), la Academia se vio requerida, durante el otoño, para prestar a la “Royal Academy of Arts” de Londres, con destino a su exposición “Goya y su tiempo”, a celebrar a partir del 6 de diciembre y hasta marzo, el valioso retrato de doña Joaquina Candado, pieza capital del arte del maestro de Fuendetodos, y cierto estudio de figura femenina, una gitana, de Francisco Domingo Marqués, que se pedía asimismo. Con las cautelas debidas las obras fueron facilitadas, contribuyendo, sobre todo la primera, a la brillantez de la notable exposición goyesca londinense. Asimismo y con destino a la expo-

sición “San Pablo en el Arte”, organizada por la Dirección General de Bellas Artes, la Junta nacional del Centenario de la venida de San Pablo a España, y especialmente con el apoyo prestado por el Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Tarragona, a la que se celebró en el Casón del Buen Retiro de Madrid, en el período enero-marzo del año en curso.

Al efecto y con las máximas precauciones, se prestaron obras de diversa época y estilo, habiendo de pedir y obtener la omisión en la lista de lo pedido algunas obras cuyo estado o especialísimo valor no permitían o aconsejaban el desplazamiento. Tanto uno como otro depósitos temporales, a Londres y Madrid, regresaron sin novedad, y en las fechas previstas.

En otro orden de cosas, debe registrarse cómo el día 29 de diciembre, a las doce horas, el ilustre pintor Pedro de Valencia, que acababa de celebrar una exposición con gran éxito en una sala de la ciudad, hizo solemne donación al Museo de una



Acto de entrega de una obra de Pedro de Valencia

obra suya, en acto presidido por el excelentísimo señor Presidente de la Academia y Patronato del Museo, Director del mismo, y con la asistencia numerosa y selecta, pese a lo inclemente del día, de diversas personalidades y representaciones. Tras unas palabras emotivas del artista, contestó el señor Presidente, firmándose, acto seguido, las actas correspondientes, quedando instalada la obra en una de las salas preferentes destinadas a pintura moderna.

La Academia, que lamentó profundamente las bajas producidas por la muerte en sus filas, como la del Académico de honor D. José Capuz Mamano, el laureado escultor, hijo de Valencia, ocurrida en Madrid el 10 de marzo último, y de quien va extensa mención necrológica en otro lugar de esta revista, tuvo como propios asimismo los éxitos de sus componentes: exposiciones artísticas, publica-

ciones y conferencias, distinciones y actividades de diversa índole que prueban la competencia, autoridad en su especial dedicación y sentido del trabajo que les es propio.

Se completó, con donativos del autor y depósitos de obras premiadas por el Estado, la sala, en el Museo, del laureado escultor D. Ignacio Pinazo Martínez; se recibieron otros incrementos interesantes; prosiguióse la tarea restauradora de obras artísticas, y se continuó asimismo la laboriosísima catalogación de los almacenes, para el arreglo de cuyos locales y de las salas recayentes a la fachada, a la derecha del ingreso al edificio, se recibió cierta consignación del Estado.

Últimamente se está ultimando la adquisición para el Museo de un cuadro importante del pintor formado en esta Academia en el siglo XVIII Vicente López, con las aportaciones del Estado, en su mayor parte, y de las corporaciones municipal y provincial, así como de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, de Valencia, adquisición de cuya efectividad y acto que la solemnice esperamos, D. m., dar noticia en el próximo número de ARCHIVO.

Debe recogerse aquí también el ingreso en el Museo, por orden de la Dirección General de Bellas Artes, de nueve pinturas murales, trasladadas a lienzo, por el Sr. Roig d'Alós, procedentes de la casa de los Sres. Ferraz, demolida por exigencias urbanísticas en las inmediaciones de la Catedral. Han quedado instaladas en diversas dependencias del Museo, especialmente en las salas dedicadas al arte académico al que pertenecen, dentro del círculo de Vicente López y sus hijos.



Santísima Trinidad, de la Casa Ferraz, instalada en el Museo

La Academia eligió miembro numerario en la vacante del Sr. D. Vicente Beltrán Grimal, de la Sección de Escultura, a D. José Justo, artista de una actuación tan eficiente como constante, no sólo en su estricta actividad plástica, sino como artífice de la restauración del templo gótico de San Agustín, reprimado con acierto por todos elogiado. Y como miembros correspondientes a los señores D. Enrique Pérez Comendador, ilustre escultor extremeño residente en Madrid, de cuyas Real Academia y Escuela de San Fernando es miembro relevante, y a D. José Gudiol Ricart, arquitecto e investigador y publicista de Historia del Arte, universalmente estimado, Director, además, del Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona.

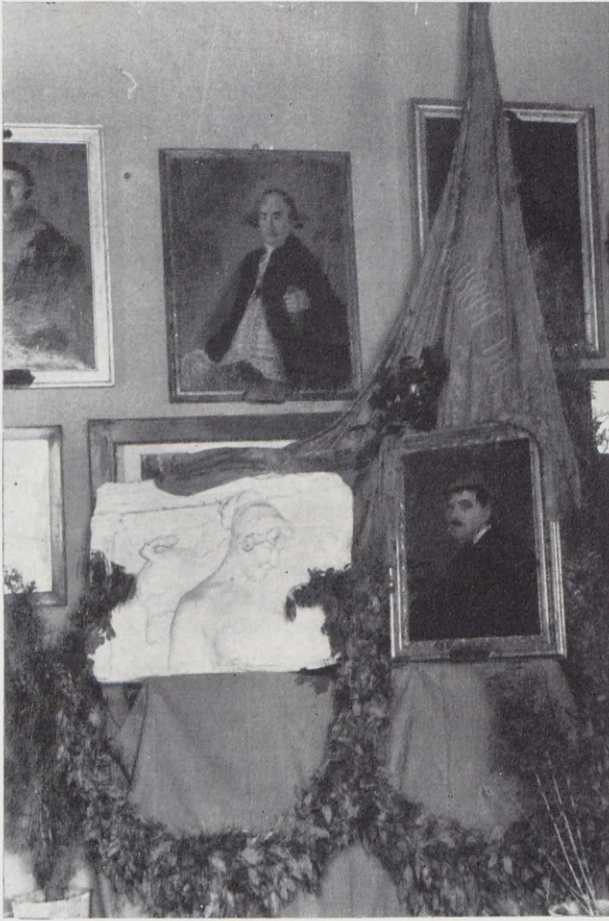
Ya cerrada esta edición y como verdadero "alcance" de la misma, se incluye la referencia del solemne acto necrológico, celebrado en el Salón de Actos de la Academia el día 27 de mayo último.

Para este menester cedemos la pluma al cronista de *Las Provincias*, que bajo el seudónimo de "Auditor", dio cuenta al siguiente día de la sesión en los siguientes términos, entre otros.

"Valencia ha perdido a dos artistas notabilísimos, y la Real Academia de San Carlos —presidida por don Javier Goerlich— ha sabido, íntimamente, protocolariamente, tradicionalmente, solemnizar el recuerdo de la vida y obras de estos dos académicos de San Fernando y de San Carlos antes de que transcurriera un año de su pérdida, que ha causado impacto indudable en esa exigua minoría que es devota del arte, y que ayer estaba representada, en la sesión organizada. Presidió el gobernador civil, junto al cual se sentaba el alcalde de la ciudad. Y un altorrelieve de Capuz en yeso —Roma, 1909—, más un autorretrato de Benedito, con coronas de laurel, ornaban el salón de sesiones, asistiendo también doña Elvira Danieli, viuda de Capuz; su hija Elvira, y la sobrina del pintor Benedito.

Encargado de dar la bienvenida, en nombre de la Academia al marqués de Lozoya y a Pérez Comendador, Francisco Almela Vives supo, atinadamente, hacerlo, exhumando recuerdos personales oportunos y glosando las figuras del insigne historiador del Arte y del eminente escultor extremeño, que ya en 1957 fue uno de los autores de la Exposición-homenaje a Capuz, interviniendo en el acto celebrado en el Ateneo Mercantil.

El discurso del marqués de Lozoya tuvo la virtud de la naturalidad, de la sencillez, del señorío del buen catador del arte. No se limitó a estudiar la vida y obra de Manuel Benedito, sino que abarcó el ambiente y la trascendencia artística de lo que llamó la 'época de Alfonso XIII', tan gloriosa en las artes y en las letras hispánicas. Presentó a Benedito como el último gran pintor de la Escuela valenciana, antes de la crisis estética surgida a partir de 1910, y expresó su creencia de que acabará



Obras de Capuz y Benedicto que presidieron el acto homenaje a los mismos

este largo período de tantos 'ismos', deshumanización y arte abstracto, para retornar a los valores eternos, no sin nuevas conquistas renovadoras, terminando este 'academismo uniformador' de nuestros días. Especial mención hubo que hacer de Sorolla y de los grandes pintores valencianos, manifestando cómo Benedito tenía al primero como su maestro y el mejor de los pintores de su época. Recalcó la maestría de oficio y el señorío natural del gran retratista valenciano, del que afirmara un gran pintor italiano que era el mejor de la Europa de su tiempo. Además, Benedito, como Tiziano y Goya, no conoció la decadencia, y octogenario componía y pintaba retratos tan admirables como los del conde de Mayalde. Su estudio de Madrid era uno de los lugares más distinguidos y señoriales que pudiera visitar un enamorado de las artes. Su obra se revalorizará, con seguridad, cuando pase esta

ola de desorientaciones antihumanísticas. El retrato del conde de Yebes, el de su madre, y tantas otras obras bien compuestas, dibujadas y acertadísimas en sobrio colorido vario, quedarán como originales y maestras, a pesar de la riqueza pictórica española, tan deslumbrante en su época, desde 1904 hasta 1963.

El escultor extremeño Pérez Comendador, en su quinta actuación como conferenciante en nuestra ciudad, recientemente nombrado académico de San Carlos como lo es de San Fernando, leyó un estudio sobre el arte escultórico en general que culminó cuando evocó la figura bondadosa, humilde y heroica del maestro Capuz, al que situó en su época y como uno de los renovadores y purificadores de dicho arte en España."

Como su discurso se reproduce en otro lugar de este número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, huelga aquí otra referencia, remitiendo al lector a dicho texto.

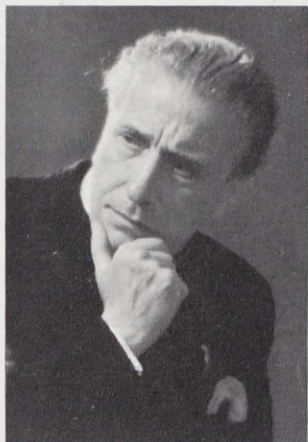
Por último, el Presidente de la Academia, Excelentísimo Sr. Don Javier Goerlich supo digna y brevemente cerrar el acto, con unas palabras de gratitud para todos y especialmente para el marqués de Lozoya, Pérez Comendador y los familiares de los excelsos artistas y académicos fallecidos.

Si a esto añadimos las actividades internas, de la Academia, consultas y mociones en pro de la monumentalidad artística de Valencia, con numerosos desplazamientos y visitas colectivas (alguna de estas actuaciones tan importantes como la relativa a las obras en el Palacio de Justicia, que motivó la grata visita del Excmo. Sr. Presidente de la Audiencia a la sesión general ordinaria de 5 de mayo último, y luego al Museo) y la actividad normal de biblioteca, archivo, visitantes a la gran colección de grabados de la Academia; intercambio de publicaciones, etc., y que en el capítulo más apremiante, el de los recursos económicos, contó, además de las consignaciones habituales, siempre limitadas, con la generosa ayuda de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, que ayudó con 10.000 pesetas a sufragar los gastos de edición de la revista, y con 25.000 a los de manutención del Museo; así como con el apoyo de los distinguidos coleccionistas de arte D. Joaquín Serra Belda y su esposa, D.^a María Isabel de Alzaga de Serra, asimismo cooperadores a la impresión de este número de ARCHIVO con el donativo de 10.000 pesetas, tendremos un reflejo aproximado de la vida del instituto de San Carlos, que en el año próximo será dos veces centenario y que ciertamente no desmerece, a la medida de sus fuerzas, de lo que se debieron proponer sus iniciadores locales y cuantos en la capital del Estado ampararon e hicieron posible el noble intento.

FELIPE MARÍA GARÍN

IN MEMORIAM

EL EXCMO. SR. DON JOSÉ CAPUZ MAMANO



Aunque su producción había disminuido enormemente y cada vez se incrementaban más sus achaques de vejez, uno deseaba que Valencia y Capuz se reunieran en jornada feliz y despidieran comprensivamente, por última vez, con motivo de la erección de "su" estatua ecuestre del Caudillo en nuestra plaza principal. Pero la muerte se adelantó, y ese abrazo de la pe-

queña madre patria al gran artista español, siempre un tanto misántropo, se malogró. Y el signo melancólico, que salvo una rara excepción breve, había siempre dominado las relaciones entre José Capuz y su lejana Valencia perdurará ya sin remisión. Tristeza que intensificó la que sentimos cuando fuimos enterados de su óbito el 10 de marzo último.

Desvinculado de su ciudad desde los comienzos del siglo, cuando marchó a Madrid en 1904, contando veinte años, sólo en pocas ocasiones —aparte breves estancias veraniegas y los años de la guerra civil— reanudó su convivencia artística valenciana. No fue nunca artista popular y cuando en 1957, con motivo del homenaje que se le rindió en el Claustro de Santo Domingo, en la Diputación, en el Ateneo Mercantil, en el Círculo de Bellas Artes, en la R. Academia de S. Carlos —recorría las calles de la ciudad nadie se fijaba en él al pasar. Y, sin duda, lo mismo le ocurriría en Madrid, donde vivió más de cincuenta años. Ni el monumento al Doctor Moliner —nunca inaugurado—, ni el busto de Peppino Benlliure, ni su "Ídolo" —objeto de tantos disgustos— ni su "Furia durmiente", le dieron calor de popularidad en su Valencia. "Con la minoría siempre", pareció ser su destino.

En efecto, la mayor parte de sus grandes obras monumentales, ganadas, y aun premiadas en buena lid, no llegaron a realizarse: monumentos a la Reina María Cristina, a las Cortes de Cádiz, a Cervan-

tes, al Greco, a la Pardo Bazán, al Baleares... (También se le habló de uno dedicado al I Marqués del Turia.) Sólo Valencia, Jaén, Valladolid, Guernica, Tarifa, guardan obras magistrales —públicas— suyas. Pero de su ingente labor de imaginero —el máximo de su tiempo, según muchos críticos— nada poseemos aquí, lamentablemente. Muerte en vida. Sí; Cartagena, Elche, Cieza, Málaga, Madrid, Valladolid, Guernica, son los lugares en que se le puede admirar como imaginero. Tampoco en nuestro Museo está dignamente representado el mejor escultor novecentista valenciano, quien hizo variar las tendencias escultóricas de la escuela levantina llevada a su cúspide por aquel genial pintor-escultor que se llamó Mariano Benlliure, y que derramó su desorbitada producción barroco-realista por todo el ámbito nacional.

Sin embargo, gracias al milagro —muy vinculado a un quijotesco esfuerzo personalísimo que no olvidamos— de su exposición en el Claustro de Santo Domingo en 1957, más de media docena de obras bien significativas del fino, lírico, sobrio escultor mediterráneo, están radicadas en nuestra ciudad por ahora. Lo que nos hace menos dolorosa la pérdida definitiva del maestro, pues hubiera sido inadjetivable peyorativamente que en Valencia no pudieran verse sino dos o tres huellas de la alta tarea artística de uno de sus óptimos escultores de todos los tiempos.

Capuz fue un renovador de los que tienen la heroicidad de abrir nuevos cauces. Eterno aprendiz, es en su último período —de 1939 a 1956— cuando produce en pequeño sus más grandiosas esculturas: "El niño de la concha", "Resurrección del Señor", "Mediterránea", "Cabeza de San Juan Bautista", "Pescadora levantina", "Diana", "Cabeza de Jesús", "Virgen dolorosa", "Maternidad", "Saliendo del baño"... En Madrid —Museo de Arte Moderno, Academia de San Fernando, calle de Alcalá...— queda bien representada la evolución de sus estilos. Y allí —¡ese Cristo Crucificado, en maderal— como en Cartagena —¡ese magistral "Descendimiento"!— será posible valorar la parte más importante de sus creaciones.

Hijo de Valencia, formado en su adolescencia aquí, académico de honor —desde 1957— de la Real de San Carlos, bautizado en la iglesia de San Martín, como Ignacio Pinazo, siempre nostálgico de "su" Valencia ideal, al morir nos deja el doble

amargar de su marcha humana definitiva y de la imposibilidad artística de una unión y vivencia más plena con nosotros, sus conciudadanos.

Dios le haya dado la paz que merecía por su ahincado trabajo de depurador de la escultura, por su modestia y bondad íntima. Y que Él realice el milagro de que alguna vez reúna Valencia una docena de obras maestras de su primer escultor durante cerca de medio siglo. Para goce estético, enseñanza ejemplar y obra de justicia materna.

Porque Capuz fue —con Clará, Inurria, Julio Antonio, Gargallo, Hugué, Macho...— una de las cimas de la escultura contemporánea española. Todo un escultor y sólo eso. Heleno de nuestro tiempo, cristiano de nuestros días, moderno pero con raigambre ancestral que se remonta a las artes orientales y mediterráneas, cercano a Maillol y a Renoir más que a los naturalistas y neoclásicos. Ni escribió ni pintó ni peroró nunca. Espíritu fino y sereno, mano diestra siempre controlada por mente y corazón. Atenido, consagrado siempre a un solo oficio, sin invadir cercados ajenos. Su obra es de la más alta artesanía aristocrática y está traspasada por la sustancia lírica de su peculiar e intransferible Ángel de la Guarda. Dinamismo interior. Estatismo vivo. Ni esclavo del gesto y del carácter expresivo ni en quimérica busca del movimiento y los juegos de luces y sombras que tanto impurificaron la escultura naturalista que le precediera.

Cuando, de nuevo, haya de hablarse de otro gran innovador, en la senda inmarcesible del arte, dentro de la órbita valenciana, por muchos años que pasen, por muchas modas que se alcen y se hundan, una obra y un nombre surgirán: José Capuz.

F. DICENTA DE VERA

EL EXCMO. SR. DON FEDERICO GARCÍA SANCHÍZ



Triste privilegio de nuestra Academia el de haber perdido, en menos de un año, tres de sus miembros de honor. Benedito, Capuz y García Sanchíz y los dos últimos en un trimestre mal contado, que va del 10 de marzo, óbito del escultor meritísimo, al 11 de junio, en cuya mañana entregaba su espíritu a

Dios el celeberrimo charlista, creador de un género, artista de los pies a la cabeza, viajero infatigable y quijote de buenas causas que, como tal, escogió para tumba El Toboso y para epitafio el de “España fue su Dulcinea”. Esa España a la que

ofreció un oficio, tan suyo y tan decidida y nuevamente profesado, que hubo que buscarle un nombre el de “españollear”, ideado por él mismo, y rubricado con toda clase de pruebas: la constancia, la fatiga, la agresión cobarde mientras sonaba su voz, lejos de la patria —claro que ensalzándola—, la persecución, la pérdida del hogar y sobre todo la ofrenda del único hijo —ese “Pipe”, “Doncel” de nuestra toponimia callejera, “marinerito” del Baleares, como le llamaba, héroe sin tumba, entregado, por la Patria en crisis, en un barco apresuradamente puesto en liza y hundido, con su dotación formada y cantando ante el asombro de los marinos extranjeros, a ese Mediterráneo que —son palabras de Federico— “no inventaría la palabra, pero la cultivó con preferencia sobre el resto del mundo”. Y a fe que supo utilizarla, y con ella deleitarnos siempre, en las charlas que, al compás de los tiempos, fueron, primero —algo “a la belle époque”— la “Del minué al charleston”, las de Hollywood, las del Zeppelin; luego, dramatizado el mundo, en los años treinta, más trascendentales, más reflexivas, las de Rusia, las de los Santos Lugares, para seguir, al unísono con su “dolor de España”, con las del Duero, las de Santiago, tantas otras más y las de la Cruzada; las inolvidables del Santo Grial, y volver, después, con la bonanza relativa de los tiempos, a nuevos temas de predominante signo estético, Sorolla, Goya, la “charla de las charlas” que fue su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, en enero de 1941, pero sin que faltasen nunca las remembranzas heroicas que tan entrañables recuerdos le traían.

“El pobrecito hablador”, el “coloquero”, como gustaba de llamarse, utilizó también la pluma, sobre todo al principio de su vida literaria y algo antes de morir: novelas, cuentos, relatos exóticos, el “Viaje a España” y sus memorias que han quedado inconclusas. Al margen de esto su espíritu gustó siempre de ciertos “divertimentos” generosos, como su defensa del sombrero y su logro de la declaración de la Divina Pastora como patrona del gremio de referencia. Mas, sobre todo, Federico “el Grande”, como le decían no pocos de sus amigos y él aceptaba con amistosa sonrisa, que sus amplias facciones hacía más abierta y cordial, fue un valenciano-tipo, intuitivo, sensible, viajero, colorista, empecinado en las creencias tradicionales de esta tierra y riguroso de sí mismo, de su tarea, lo que le llevaba a una auténtica artesanía de la palabra, como se han conocido pocas.

España ha perdido su “quijote” y Valencia el último, quizá, de los grandes valencianos universales. Descanse en paz.

F. M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO

DON JOSÉ PONSODA BRAVO

A la edad de 81 años, el día 17 de octubre de 1963 y tras una vida enteramente dedicada al trabajo plástico, especialmente en su rama de imaginería, y una muerte cristiana, desapareció de entre nosotros la silueta, tan familiar por los viejos barrios tradicionales y artesanos de Valencia, de don José M.^a Ponsoda, condecorado con la Medalla "Pro Ecclesia et Pontifice" y poseedor del aprecio de cuantos le trataron, dentro de su taller, como colaboradores y discípulos, entre los que se cuentan no pocos artistas laureados, y, fuera de él, en la vida ciudadana, relacionados con los ambientes religiosos o de trabajo tradicional y castizo que frecuentaba. Numerosos templos guardan obras de su mano, no pocas respuestas tras la iconoclasia de 1936-39: el Cristo "de la Coveta", el San José de la Catedral y el de la Basílica de la Virgen, la Purísima, inspirada en la de Esteve que fue ya destruida por mano aleve, en febrero de 1932, a más de su copiosa aportación a la iglesia de San Lorenzo y otros templos franciscanos. Descanse en paz.

DON VALENTÍN DURBÁN ALEGRE

En plena juventud vital y artística, falleció con generales sorpresa y dolor de cuantos le conocían, este artista, excelente pintor, fino dibujante, profesor de Artes y Oficios, el día 6 de septiembre de 1963.

Espíritu naturalmente selecto y aun de sincera aristocracia espiritual, no reñida con la sencillez y la modestia auténticas, Valentín Durbán se reflejaba a la vez y con igual verdad en su vida laboriosa y sencilla, y en su arte distinguido, tan logrado de efectos como sobrio en recursos. Una factura sintética y entonada, un dibujo impecable, una suavidad general eran las notas de su arte, como las de su vida, de tan grato recuerdo, fueron la caballerosidad, el trato afable y aun la modestia que acrecía su mérito.

Dios haya acogido a Durbán Alegre en las moradas de la eterna belleza.



BIBLIOTECA

GÓMEZ-MORENO (Manuel): *Diego de Siloé*. Homenaje en el IV centenario de su muerte. Universidad de Granada. Cuadernos de Arte y Literatura. MCMLXIII.

El “gran señor del Renacimiento”, como se recuerda en la presentación del libro, que fue Diego de Siloé, sirve de tema a esta última publicación del doctor Gómez-Moreno —también “gran señor” de nuestra historiografía artística y arqueológica— aparecida en la oportunidad centenaria de la muerte del polifacético artista. Basándose en el texto del estudio que el ilustre maestro, hoy nonagenario, utilizó para sus “Águilas del Renacimiento español”, la actual edición, con adiciones, nos da una cabal monografía, vibrante y documentada, muy propia para inaugurar la serie de “Cuadernos de Arte y Literatura” que la Facultad granadina de Letras comienza a publicar, bajo la experta dirección del catedrático Dr. Pita Andrade.

La gran novedad del trabajo es su copioso aparato crítico, documental, con noticias de primera mano, obtenidas del Archivo de Simancas con la colaboración del Prof. José M.^a de Azcárate. Y también lo es, en cierto modo, la abundante ilustración gráfica: grabados intercalados en el texto, de plantas, alzados, dibujos antiguos, etc., y otros, los más, en el apéndice de 182 fotograbados, varios referentes a dibujos antiguos, inéditos inclusive, facilitados por el Prof. Iñiguez, siendo la lámina última, como colofón, el famoso diseño de Velázquez de la cabecera de la catedral granadina, que, a su vez, se utiliza en la edición, parcialmente, como fondo de la portada.

La especial sensibilidad prebarroca de las esculturas de Siloé —ese “Cristo entre ángeles” de la Capilla del Condestable; el Ecce-Homo de Dueñas, o del mismo Burgos, etcétera—; el gesto insinuante y retorcido, a veces exigido por la composición, otras demandado por el expresionismo temperamental del artista, hallan aquí pleno y fidelísimo reflejo (que escribiendo en Valencia, tanto nos recuerda, “mutatis mutandis”, a Forment) quedando no menor elocuente testimonio del sabor “primitivo” de otras de sus esculturas —en San Miguel, de Sasamón; los Reyes Católicos, de la Capilla Real...— o de los habilísimos expedientes del maestro Diego, para dar a la Catedral de Granada —no-vena maravilla— la elevación que el gusto, aún gótico, exigía, sin romper demasiado la rigurosa ordenación vertical de los órdenes clásicos, dentro de cuya dogmática se erigía.

Hay que dar gracias a Dios de estas longevidades fecundas que nos brindan estudios como éste, en los que, como un viejo mosto, hay reunidas, resumidas, tantas calidades excelsas.

F. M. GARÍN

MANAUT VIGLIETTI (J): *Crónica del pintor Joaquín Sorolla*. Editora Nacional. Madrid, 1964, XXV aniversario de la paz española. 133 págs.

Como aportación importante a la bibliografía del centenario del nacimiento de Joaquín Sorolla, el autor de este libro de gran formato, presentación ejemplar y copioso

acompañamiento gráfico, nos da una referencia a la vez documentada y cordial, rigurosa y vibrante, de la vida y la obra, tan acordes en buena parte, del más ilustre pintor valenciano de los últimos siglos.

Discípulo de éste, el autor traza con acertada expresión literaria, más apreciable en un artista plástico, sendas parcelas de la vida y la tarea pictórica de Sorolla, desde esa que llama “Alborada”, en la orfandad, en los claustros de San Carlos, en la amistad —parentesco, pronto— con el gran fotógrafo y mecenas don Antonio García, al “Ocaso”, en que tras unas jornadas baleares cae herido de muerte pintando el retrato de Ramón Pérez de Ayala en su estudio de Madrid, por la enfermedad que había de conservarle inválido algún tiempo, alejado de los pinceles y de su Valencia, por la que clamaba, según es bien sabido, en los últimos meses de vida.

La estancia y labor en Roma y en París, las respectivas influencias, su labor de pensionado, el “descubrimiento del Mediterráneo”, la serie de recompensas hasta la Medalla de Honor, a principios del siglo, sus relaciones con Mr. Archer M. Huntington, con la consiguiente e ingente labor para la Hispanic Society de Nueva York, especialmente el gran “Canto a España” y los retratos de españoles significativos del momento, etc., nutren, en apretada prosa que se lee “de un tirón”, este libro excepcional y oportunísimo, uno de los mejores recuerdos de este Centenario que ahora, un poco tardía, pero brillantemente, difunden por todos los rincones de la patria, las estampillas filatélicas.

F. M. G.

San Pablo en el arte. XIX centenario de su venida a España. Casón del Buen Retiro. Madrid, enero-marzo, 1964.

La exposición iconográfica paulina reunida este invierno en Madrid, para conmemorar el XIX centenario de la venida a España del Apóstol de las gentes, fue ocasión, como otras semejantes, y aún con mayor acierto que otras muchas —recordemos los escuetos y no ilustrados catálogos de recientes “muestras” importantísimas europeas, a las que Valencia no negó su concurso por cierto— para publicar un catálogo copiosísimamente ilustrado de lo más y mejor allí reunido, códices y sarcófagos, tablas y lienzos, reproducciones de edificios, en suma, un resumen amplísimo de la amplia huella de la devoción paulina en España, tan honda como extendida.

Un oportuno prólogo, con precisas alusiones arqueológicas del Profesor Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes (quien con Su Eminencia el Cardenal de Tarragona promovía la Exposición) una lista de expositores, un estudio de doña Consuelo Sanz Pastor, comisario general de la misma y directora del Museo Cerralbo, introducen en la sustanciosa relación, con los numerosos gráficos aludidos, que es el cuerpo del catálogo.

Valencia estuvo brillantemente representada en las grandes tablas de Sariñena y el Padre Borrás (núms. 59 y 61 del catálogo) en la de Vicente Macip o su círculo (n.º 97) en la joya “primitivísima” de “San Lucas recibido como dis-

cípulo de San Pablo” del maestro de Villahermosa o Francisco Serra (n.º 99), en la no menos valiosa y celeberrima tabla de Ribalta; en la tabla, inédita, y recién restaurada, de influencia posible hermandiana, y en alguna cosa más, todo del Museo de Bellas Artes, aparte los préstamos importantes de la Catedral de Valencia y el Museo de Castellón, por no citar lo valenciano —tabla de Juan de Juanes, del martirio de San Esteban, con Saulo al fondo— propiedad del Museo del Prado, o las obras de Ribera, cedidas al efecto por la Diputación Foral de Álava o el mismo “Prado”.

G.

SUBÍAS (Juan): *El arte como espectáculo*. “Biblioteca de actividades humanas.” Editorial Científico-médica, 1964. Barcelona, 1964. 224 págs.

El profesor Subías ofrece, en este manejable volumen, apto para el fin de acompañante del viajero culto por la España artística, una síntesis ágil, orientadora, bien planteada y con rico y original contrapunto gráfico, del arte en buena parte de nuestra geografía, a base, sobre todo, de las piezas museadas, del arte del “camino francés”, hoy renovado, aunque menos fervorosamente, por no menos numerosos contingentes de “ultrapuertos” y el arte en las ciudades, sobre todo, aquellas —no todas las que son— que poseen una especial densidad monumental. Con croquis y planos muy útiles y un sentido nuevo de la “guía” artística, “El arte como espectáculo” es libro a la vez útil y “dulce”, en el que la ausencia de lo valenciano debe atribuirse, sin duda, a reservarse esta zona, del Ebro abajo, con nuestras islas próximas o más alejadas, para otro segundo volumen no menos interesante.

F. M. G.

Homenaje a Miguel Ángel. En el cuarto centenario de su muerte. Patrocinado por la Universidad de La Laguna, con la colaboración del Comité Dante Alighieri, el Grupo Nuestro Arte y el Museo municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Con feliz iniciativa y adecuada realización, el grupo de entidades culturales canarias reseñadas y a su frente la Universidad isleña han plasmado un homenaje a Miguel Ángel a base de tan sencillos y apropiados elementos como son ciertas reproducciones, bien escogidas, de obras, o pormenores de ellas, del maestro, algunas de sus composiciones poéticas, rimadas, una presentación de J. A. Gaya Nuño, como suya sugerente y aguda, llena de aliento y de densidad crítica y una antología de obra modernísima tinerfeña, o canaria en general, con alguna firma peninsular, cual la de José Vento, que nos complace sea valenciana y de quien se comenzó a formar en San Carlos.

Huelga registrar que las bizarrias de esta selección de artistas actuales en nada disuenan esencialmente de la suprema madurez buonarrottesca, tan “moderna” entonces, y menos del sentido, tan de obra viva y en marcha, de sus esclavos y otras figuras aún no separadas del bloque; de esa “Pietà Rondanini”, superior a todas las audacias posibles, acabada o no, o de tantas otras esculturas que son puro boceto y expresión dinámica —la cabeza del “Crepócolo” mediceo— cuya terminación intencional consta a todos.

Enhorabuena a los propulsores de este homenaje, en especial al Dr. Jesús Hernández Perera, catedrático de Historia del Arte de la inolvidable Universidad tinerfeña, cuya cultura y buen gusto son patentes en la difícil capitania de esta empresa.

F. M.ª G.

LEÓN TELLO (Francisco José): *Estudios de historia de la teoría musical*. Instituto Español de Musicología, C. S. de I. C. Madrid, 1962. Premio “Francisco Franco” 1954. 695 páginas.

La obra se divide en dos partes. En la primera analiza el autor, magistralmente, el desarrollo de la teoría europea de la música en la Edad Media, a través de una serie de estudios dedicados a cada uno de los tratadistas, desde Boecio, Casiodoro y San Isidoro, hasta los maestros del “Ars nuova” del siglo XIV. Los elementos teóricos de la Antigüedad que se transmiten al medioevo, la doctrina del canto litúrgico gregoriano, el origen y la evolución de la polifonía son temas que aparecen minuciosamente reflejados en los textos de estos escritores medievales que logran fijar el desenvolvimiento técnico y estilístico de la música de su época. Tanto para justificar sus interpretaciones como para ofrecer al lector una antología sistemática de estas obras, de muy difícil consulta, el Profesor León Tello presenta, a pie de página, las citas literarias de los pasajes más importantes.

La segunda parte está dedicada a la teoría española de la música de los siglos XV y XVI. El autor pone de manifiesto que en el renacimiento hispánico destaca la teoría musical como una de las más genuinas y valiosas aportaciones, señalando que si bien es admirable el número de tratados que se imprimen, la estimación de su contenido supera a la del mismo hecho de su profusión. Resalta León Tello, en efecto, la función rectora del pensamiento estético musical que, con la italiana, ejerce la escuela española de este período. A este respecto, hace patente la novedad de las teorías de Ramos de Pareja, formuladas en Italia (que venían a terminar con una disociación secular entre la teoría y la práctica de la música) y el carácter culminativo de la obra de Salinas, quien, tras de realizar una crítica de las posiciones doctrinales de maestros de la antigüedad y de su tiempo (Fogliano, Gaforio, Zaolino y Glareano, por ejemplo) acertó a sistematizar las bases de la escala musical europea, todavía vigente en nuestros días, formulando, de una manera racional, precisa y simplificada la gama temperada (con lo que se adelanta en un siglo a la especulación musical europea). Al lado de estos grandes teóricos y músicos, el autor nota el interés histórico de las audaces doctrinas de Fray Juan Bermúdez, de los libros del valenciano Guillermo de Podio, de los tratados de Marcos Durán, Diego de Puerto, Martínez de Bizcargui, Villafranca, Montanos, etc. Las teorías de estos autores hispánicos renacentistas está sistematizada en varios capítulos dedicados respectivamente al estudio de los temas estéticos generales y a la teoría del canto llano y polifónico. Por su importancia se reserva a la exposición y crítica de la obra de Salinas una sección especial constituida por diez capítulos.

Aparte de la brillantez de la aportación española a la teoría de la música en el renacimiento, León Tello demuestra los errores de consideración que acerca de su contenido figuran en las historias de la música que, con mayor o menor amplitud tratan de estos temas. Como en la parte medieval, apoya siempre sus tesis, de modo ejemplar, en la

cita literal de los textos de los tratadistas estudiados. Al final incluye una amplia bibliografía que, en su parte referente a los autores españoles, se ofrece con examen crítico. En la Introducción se trazan las líneas generales de la evolución musical hasta los siglos xv y xvi haciendo notar el autor el interés que ofrece la historia de este arte para alcanzar una comprensión más idónea de ciertos momentos de la historia cultural europea, como el del tránsito de la denominada Edad Media al Renacimiento.

En suma, un libro admirable que aumenta la aportación española a la bibliografía musicológica europea, en el que, con admirable sentido de la medida se aunan la solidez y el rigor con el interés y aun la amenidad.

La obra del Doctor León Tello, que es Catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio y Profesor de Estética de la Universidad de Valencia, mereció el premio "Francisco Franco", máximo galardón del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en 1954.

R.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO (Felipe M.^a): *El Museo de Valencia*, Madrid, 1964.

Uno de los últimos números que Publicaciones Españolas ha lanzado a la calle recientemente siguiendo la interesante colección que bajo el genérico epígrafe de "Temas Españoles" va editando periódicamente, es el titulado *El Museo de Valencia*.

El Museo de Valencia se debe a la pluma del director de dicha pinacoteca y catedrático de Historia del Arte de nuestra Facultad de Letras, don Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco. El cuaderno —núm. 447 de la serie— es un compendioso estudio de nuestro museo provincial —segundo de España en categoría y fondos—, tratado con la soltura, la prosa sencilla y diáfana y la técnica eficaz que el profesor Garín emplea en todas y cada una de sus obras y publicaciones, sean éstas de la índole e importancia que sean.

En la presente ocasión —obra de divulgación como lo son todos los trabajos de dicha serie— el autor se limita a historiar brevemente y traer a colación todos los avatares por los que el Museo de Valencia ha tenido que enfrentarse a lo largo de su dilatada existencia, desde sus días fundacionales hasta las fechas presentes; cambios de inmueble, reformas efectuadas en las instalaciones, donativos y legados artísticos, etc. Aprovecha la ocasión para referirse a la existencia en Valencia de otros edificios museísticos de importancia y trascendencia capital, tales como el de Prehistoria, dependiente de la Excma. Diputación Provincial, y el Nacional de Cerámica "González Martí", que ubica magistrales colecciones de porcelanas, amén de antigüedades de sabroso sabor valenciano y regionalista.

El Museo de Bellas Artes de Valencia, también llamado Museo de San Pío V y Museo Provincial de San Carlos, guarda en sus salas del piso principal valiosísimas colecciones de "primitivos" —verdaderos incunables de nuestra pintura—. Tal piso, dice el autor de la monografía, no es sino el "relicario de lo más y mejor del museo: la pintura gótica, la renacentista y la barroca". Describe el profesor

Garín las tablas más afamadas y que mayor difusión han tenido gracias a los trabajos divulgadores de los tratadistas. Pasa luego a hablarnos, invitándonos a un recorrido por el edificio, de las tablas y óleos más significativos, entre los que destaca por su singular interés el retablo de "Fray Bonifacio Ferrer", el de "San Martín", de Gonzalo Pérez; "Retablo de los tres Reyes", del Maestro de Perea, etc. Con idéntico tono habla del "Tríptico de los Improprios" de El Bosco; de la "Virgen de las fiebres" de El Pinturichio; de la "Resurrección" de Yáñez —figura estudiada en documentadísimo estudio por el propio autor, años atrás—; de la colección que de Ribalta y Ribera posee el museo, del famoso "Marqués de Aytóna", de Van Dyck; de las telas de Juanes, de la sala de Jerónimo Jacinto Espinosa —famoso pintor contestano—, del mundialmente celebrado "Autorretrato" de Velázquez —una de las joyas más cotizadas del museo— tantas veces requerido para exhibiciones velazqueñas, así como de la no menos valiosa colección que del gran Francisco de Goya custodiase en Valencia.

Conjugando con estos tesoros pictóricos, el profesor Garín describe y detalla las piezas escultóricas de mayor relieve y significación, subrayando los nombres de Ignacio Vergara, Mariano Benlliure...

En las estancias destinadas a la pintura moderna —de Goya y Vicente López hasta nuestros días— el autor del trabajo que nos ocupa hace pequeñas y magníficas acotaciones. Se refiere a los cuadros espléndidos de valencianos universales tales como Francisco Domingo Marqués, Ignacio Pinazo Camarlench, Joaquín Sorolla y Bastida, Antonio Muñoz Degraín, Antonio Cortina y Farinós, Manuel Benedito, Salvador Abril y el alcoyano Emilio Sala, dignamente representado en nuestro museo provincial mediante siete estupendos retratos de visible corte impresionista.

En distintos pasajes se refiere Garín y Ortiz de Taranco a los últimos ingresos gracias al entusiasmo y la valencianía de los donantes, el matrimonio Goerlich Lleó-Miquel Domingo; obras que se han instalado en dependencias expresamente preparadas para albergar tan importante legado.

"Las reformas realizadas en el inmueble de San Pío V —dice el profesor Garín— con la ayuda de la Junta Universitaria de Obras de Valencia, han alumbrado hace pocos años, y sobre la sala nueva de Espinosa... una nueva sala destinada a la pintura de grandes cuadros de autores valencianos de historia, costumbres, etc., del siglo xix". Es en este lugar del museo donde admiramos, entre otros: "La visión del Coliseo", de Benlliure Gil, primera medalla en la nacional de Bellas Artes de 1887; el "Saco de Roma", de Américo; "El entierro de Santa Leocadia", de Cecilio Plá, tercera medalla también en la de Bellas Artes de 1887, y otros.

El Museo de Valencia, pulcramente editado por Publicaciones Españolas en este año significativo en que España celebra los XXV años de paz nacional (como consta en su portada posterior) es breve monografía —pero no por ello escasa de interés y apasionante contenido— y no es otra cosa, a nuestro entender, sino un interesante y detallado estudio-descripción del principal museo de nuestra tierra, de Valencia, así como de sus piezas más nobles y cotizadas.

ADRIÁN ESPÍ VALDÉS

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

ACADEMICOS HONORARIOS

Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín.

Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

Excmo. Sr. D. José Corts Grau.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión	
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 Romani 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, 33. 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. Lérida, 3. Teléfono 21 71 63.
Electo	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 49. Tel. 22 38 80.
Electo	Ilmo. Sr. D. José Justo Villalba. Literato Azorín, 3. Tel. 27 32 49.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		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. La Gasca, 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
2-7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. San Miguel, 5	Vinaroz (Castellón).
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales. 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 Sebastiá. 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).
10-12-1963	Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Alfonso XII, 10	Madrid (14).
5-5-1964	Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador Daniel Urrabieta, 6	Madrid (2).
5-5-1964	Ilmo. Sr. D. José Gudiol Ricart. Córcega, 317.	Barcelona (9).

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		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 Denan- tou-Ouchy	Laussanne (Suiza).
12-3-1943	Prof. D. Cesco Vian	Milán (Italia).
24-4-1947	Profesor Enrico Gerardo Carpani. Cassella Postale 72	Bologna (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

	Págs.
De pintura valenciana, Miscelánea, por <i>Leandro de Saralegui</i>	5
Mariano Benlliure en el primer centenario de su nacimiento, por <i>F. Chueca Goitia</i> ...	13
El escultor José Capuz, por <i>E. Pérez Comendador</i>	26
Manuel Bedito. Cortesía y Optimismo, por <i>José Ombuena</i>	31
Obras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet en Cádiz, por <i>José Crisanto López Jiménez</i>	35
Un proyecto inédito para la portada principal de la Catedral de Valencia, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	41
Restauraciones de las pinturas murales de la Iglesia del Patriarca, por <i>Vicente Cárcel Ortí</i>	46
Un genio: Miguel Ángel Buonarroti, por <i>Adrián Espí Valdés</i>	56
Las obras y los días, por <i>F. M.^a G.</i>	59
Crónica Académica, por <i>Felipe María Garín</i>	65
In Memoriam	69
Biblioteca	72
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (Lista de Académicos)	75

SRES. ACADEMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL
CONSEJO DE REDACCION

Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó
Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarrí

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 VALENCIANO 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 1964, 150 pesetas.

Números Atrasados, 150 pesetas.

