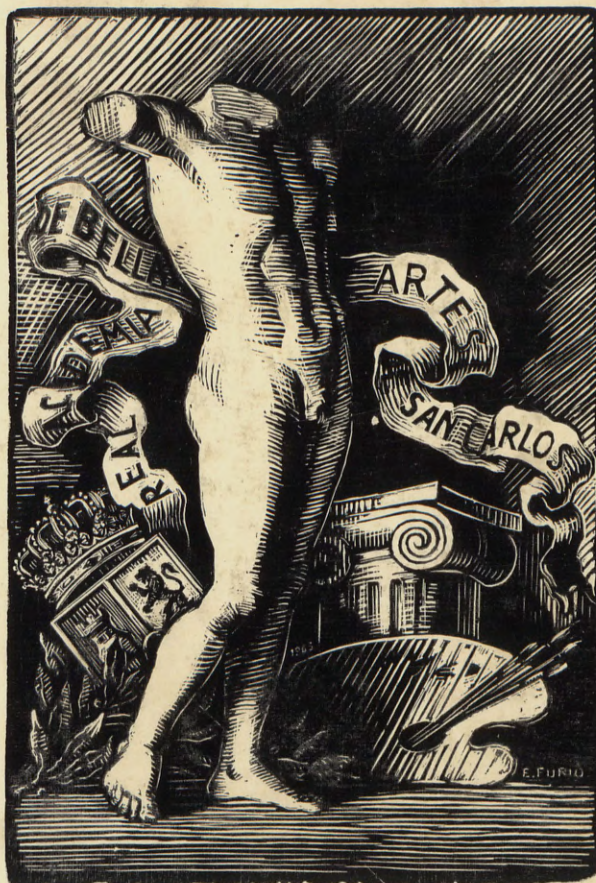


Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXXVI

1965

Número único

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1965



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

Depósito legal: V. 584-1958

SUCESOR DE VIVES MORA · HERNÁN CORTÉS, 8 · TEL. 21 40 55 · VALENCIA

*En portada, viñeta en xilgrabado,
original del académico de número
señor Furió.*



EN EL MEDIO SIGLO DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

En la primavera de 1915 —apenas definidos, por los campos de Europa, los frentes de la primera guerra grande, que iba de hecho a marcar el cambio de siglo, el principio virtual del novecientos— dio los primeros pasos por el mundo, y no ya sólo, entonces, por Valencia y por España, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, regido por un consejo de redacción integrado por don Gonzalo Salvá Simbor, que lo presidía, y los señores Barón de Alcahalí, D. Gil Roger y D. Luis Tramoyeres, todos ellos académicos de número de la Real de Bellas Artes de San Carlos, a cuyo servicio nacía y había de vivir la revista cuyo último número, por ahora, tienes, lector, en tus manos.

Parece justo conmemorar aquí la efemérides de estas bodas de oro que ARCHIVO llega a celebrar con su público lector, siempre tan selecto, pero, a la vez, con el esfuerzo, la dificultad y aun con la decorosa pobreza, marca de tantas empresas e instituciones perdurables.

Sobre todo, algunas razones se ofrecen como suficientes para conmemorar el cincuentenario. Ante todo, la correspondencia y la gratitud a la acogida dispensada siempre a la publicación que hoy cumple cinco décadas. También la densidad histórica, dramática, del medio siglo transcurrido: dos grandes conflictos mundiales que arrastraron instituciones milenarias e instauraron sistemas y poderes de alcance incalculable, produciendo todo un cambio de mentalidad en lo que parecía más incommovible; y en España todo lo ocurrido desde 1915 parece bastante razón para admirar que cosa tan frágil como ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO siga en pie y cumpla la mayor edad.

Por último, aunque quedarían otros motivos menores para celebrar la supervivencia, cabe aludir a la cantidad innumerable de publicaciones, intencio-

nalmente periódicas —las más, sin duda, de mucha mayor base económica o social que la nuestra—, nacidas a partir de 1915 y muertas más o menos pronto, sin llegar a la fecha presente. Esta sola es ya razón suficiente para el optimismo y la esperanza, máxime cuando superó la prueba del eclipse iniciado en 1936, en cuanto pudo, y procurando mantener el estilo y el tono de sus comienzos, ya algo lejanos.

Y no puede negarse que al prestigio de la Real Academia de San Carlos y a su actividad diversa y necesaria —que también va a cumplir años: doscientos— debe atribuirse el mérito de la supervivencia de su revista.

Es también de justicia expresar públicamente la gratitud a cuantos contribuyeron a hacer ARCHIVO; mas siendo tan numerosos y resultando imposible detallar sus nombres, ilustres todos, nos permitimos destacar como ejemplos, casi como símbolos, algunas actuaciones decisivas, entre otras que quizás no lo fueron menos, aparte de los fundadores ya mencionados: la de un presidente de la Real Academia y del Consejo de Redacción, el Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer, trágicamente muerto hace ahora un lustro, a cuyo empeño personal debió ARCHIVO su reaparición, arbitrando ayudas estatales y locales —que entonces parecieron suficientes— y ocupándose de todos los detalles de la confección de los primeros números de la segunda época, como desde su óbito viene impulsando la publicación el actual presidente, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó.

De entre sus colaboradores, uno, el Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui y López-Castro, cuya competencia y cuyo amor a los temas de arte valenciano han ganado para la revista, y para los ideales que sirve, no pocas batallas. En su homenaje asociamos a cuantos unieron a la de D. Leandro su pluma en las páginas de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Y en un plano que no por referirse a lo más necesario y material es inferior, cabe destacar la cooperación valiosísima de un funcionario de la Academia, dedicado sin regateo a la revista casi desde su aparición, D. Ernesto Campos, cuya actividad y sus conocimientos en las artes gráficas han estado y están al servicio de estas laboriosas, difíciles, ediciones y sin cuyos servicios —del ajuste al reparto— sería difícil imaginar este medio siglo de ARCHIVO, al menos en más de la mitad de su recorrido como publicación periódica.

A todos, mencionados o no, y a los lectores —colaboradores invisibles— la gratitud, y con todos, el propósito de que ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO emprenda su segundo medio siglo, al servicio de los mismos ideales que le dieron vida.

FELIPE M.^a GARIN

DE PINTURA VALENCIANA

MISCELANEA

Es para mí muy grato registrar, aun cuando sea de precario, a vuela bolígrafo, el crecimiento de colecciones particulares valencianas en las que acaban de ingresar, y en otras de aparecer, piezas importantes, algunas inéditas, cuyo paradero a todos los estudiosos es útil conocer. En estos apuntes me limitaré sólo a dos, principiando por la de los señores Serra-De Alzaga.

En primer lugar, dos bellos paneles con la Virgen y San Miguel, que parecen ser de hacia 1500, muy valencianos, marcados con la fuerte influencia italiana de aquella época.

También una Santa Ursula, de la segunda mitad del siglo XV, de una gran prestancia, que no he de filiarla yo, sino que dejaré que lo haga la tan distinguida como inteligente doña María Isabel de Alzaga, pues se dio el curioso caso de que al enseñármela no pude a primera vista de la fotografía más que situarla en los aledaños del llamado «Maestro de Cabanyes», y con la sinceridad que acostumbro no puedo menos que decir que con acierto y más precisión lo atribuyó ella dentro del círculo de un nombre concreto que me desplacería desflorar, pues lo revelará al publicarlo en el concienzudo catálogo que de su rico acopio prepara. Me basta declarar sin reservas, pues se trata de una auténtica revelación, que cuando esta dama estudia estas cosas con interés, tanto puede aprender de mí como yo de ella, sin que quepa interpretarlo como vil adulación, que bajo ningún concepto ni a ella ni a mí nos interesaría lo más mínimo.

Adquirieron también recientemente, proveniente de la colección que tuvieron los Tortosa (Calabuig el tío y Calatayud el sobrino) en su finca «La Ereta», de Onteniente, el ya famoso gran retablo de la Virgen y San Marcos que vine adjudicando desde hace años al que antes llamamos «Maestro de Gil y Pujades» a base —cual el de Cabanyes— de los genealógicos descubrimientos del inolvidable y llorado amigo el barón de San Petrillo, hasta que propuse identificarle con probabilidad con Miguel Alcañiz, ratificándolo no más ni menos que con parigual tono y tónica de «muy probable» el añorado Mr. Post en los Apéndices del tomo XII (1958) de su *History of Spanish Painting* (página 597). Al propio tiempo complace destacar la excelente conservación y realce de bellezas que adquirió este retablo con la limpieza que al repristinarlo le ha logrado dar la conocida competencia del restaurador de nuestro Museo don Ernesto Campos.

«Santa Ursula», tabla del siglo XV, propiedad de los señores Serra - De Alzaga.



Propiedad de otra distinguida familia, la de Cerveró Lliberós, es la valiosa gran tabla inédita de los albores del XVI, que por su gentileza reproducimos. No intento más que darla a conocer por si surge quien rectamente logre despejar las dos incógnitas de su doble valor: la de la personalidad del autor y la de la interpretación del muy original tema iconístico, por resultarme ambos enigmáticos, máxime que merecen cabal estudio. Ratificando que la única presunción de que presumo es quizá la peor de todas, la de no presumir, imitaré a los antiguos penitentes, haciendo la pública penitencia de confesar que no acierto más que a sugerir que si, como dicen, proviene de tierras valencianas o próximas dentro de la Corona de Aragón, podríamos provisionalmente incluirla en la órbita del Arte nutrido de los efluvios itálicos ejemplificables con el de la escuela, o círculo, de los *Hernandos et simile*. Por otra parte, siendo tan prodigios como son en milagros de resurrecciones las vidas de muchos santos, tuve que declararme incapaz de interpretar la interesantísima escena. He recurrido a los más sabios hagiógrafos e iconógrafos, a los Bolandistas belgas, logrando de la bien probada benevolencia del eminente P. Baudoín de Gaiffier, que con su talento y dicción precisa, tuviese la bondad de decirme que «aun sin absoluta seguridad es defendible pueda referirse a San Cenobio, el obispo de Florencia del siglo v». Supongo se refiere al que, tanto en España como en Francia y otros países, también algunos escriben con Z, y aunque no lo encuentro en las ediciones de la *Leyenda Aurea* de Voragine, que manejo, credo de nuestros retablos medievales, ni en *El Pintor Cristiano*, del P. Interian de Ayala, es uno de los siete homónimos de distintas y distantes épocas que hallo en corpus foráneos análogos al *Dictionnaire d'Hagiographie*, de Dom. Baudot, conmemorado en 25 de mayo. Sin embargo, no acierto a creer sea el representado. Aparte de que en casos cual el reproducido por E. Ricci en *Mille Santi nell'Arte* se le figura barbiblanco, mientras el discutido es un joven mitrado imberbe, no logré hallar ni en mis cuadernos de notas y ficheros, ni en los de buenos amigos escrutadores de archivos, ni en cuanto he rebuscado con verdadero empeño, ni una sola representación iconográfica o alusión a tal santo, que por aquí debió de carecer de culto y devoción destacada. Sería interesantísimo, y mucho se adelantaría no sólo en éste, sino en infinidad de casos, si con seguridad se supiera el sitio de origen, lo que permitiría indagaciones de varia índole sobre su antañón ambiente. Por eso no me canso ni descanso en estimular a esas búsquedas con insistencia, pues les doy más importancia y trascendencia de lo que se acostumbra, porque a mi entender permitiría saborear y sahumar de gloria las obras de arte; no se me olvida que, como escribió René Gilles en *Le Symbolisme dans l'Art Religieux* (pág. 289), «el contenido no puede ser aislado del continente», y por lo mismo, recomiendo el idealismo emanado de textos cual la *Iconographie de l'Art Chretien*, por Louis Reau, cuando (pág. 4) proclama que «la exégesis del Arte medieval y sus temas, tiene carácter esencialmente didáctico y catequético, cuya finalidad no

es la delectación, sino la enseñanza y edificación de los fieles...». Por mi parte considero es la más sublime función social, nada menos que la elevación de las almas a Dios.

El haber nombrado a los Cerveró me lleva la mano a señalar con piedra blanca la resonancia que tuvieron, tienen y tendrán las publicaciones de uno de ellos, tenaz investigador de los archivos valentinos, cuya benedictina labor le hace formar por derecho propio en la reducida pero gloriosa legión en que destacaron prohombres del calibre del barón de Alcahalí, entre otros magistralmente comentados por el gran Igual Ubeda en su insuperable síntesis de *Historiografía valenciana*, honra de los Cuadernos de Arte de nuestra Diputación Provincial. Me refiero al académico de la de Buenas Letras de Barcelona don Luis Cerveró Gomis, que conserva entre los documentos que irá publicando, uno en que a Gonzalo Pérez —o mejor Peris, como prefiere y me recalco Gudiol Ricart— le da el singular renombre de «maestro de maestros de retablos» testificando su excepcional valía. Es por lo que me arriesgo a entonar un prelude de lo que no me atrevo a llamar Pascua de Resurrección de Gonzalo, por no aspirar a la que con parigual rótulo cantó Sampere Miquel de Juan Rexach ante el corpus documental del señor Sanchis Sivera. De momento me limito a un esbozo que otro día quizá completaré, por no tener aquí cabida rebatir el haberme llegado noticias de dudas análogas a la de que «en fecha reciente se ha revelado es otro el verdadero estilo de Gonzalo Pérez», según leo en bellísimo y magnífico libro recientemente salido de prensas y por lo demás plausible. Cada día que pasa sigo creyendo suyas con más probabilísima firmeza las obras que le vengo adjudicando desde hace años, algunas ratificadas por Post: el grandioso tríptico Martí de Torres de nuestro Museo de San Carlos, el panel de Santiago y el retablo de Santa Bárbara del de Barcelona —presentido ya por Mayer—, las tablas de San Pedro del barón de Cárcer, adquiridas a un canónigo segorbino por el abuelo de la baronesa y que sospecho pertenecieron al retablo para Benifayó contratado y en parte cobrado por Gonzalo en 1436-1437, más otros cual el de San Miguel, encargado por don Lope Eximenis de Heredia, conectable a lo de Wilhelm Suida proveniente de la colección Ourousoff.

Su polifacética y polivalente factura no desconcierta, pues me resulta explicable por las colaboraciones documentalmente reveladas, así como por la natural evolución en los años que actuó y que tampoco pueden ceñirse, según alguien pretendió, «al primer cuarto del siglo xv», pues resulta documentado en 1445, 1451... En resumen, porque si no yerro puede aplicárseles lo que bien dijo mi admirado Hendrik Willem van Loon en *Las Artes*, traducido en Barcelona (pág. 32 de la quinta edición, 1952): «El bronce es una aleación de varios metales que adquiere propiedades distintas a las de cada uno de los que la componen porque hasta en el reino mineral existen las castas.»

En cualquier caso, respecto a la probable fecha del tríptico de Santos Ursula, Martín y Antón subsisten las



Tabla de principios del siglo XVI, propiedad de los señores Cerveró Lliberós, en Valencia

reservas que mis anteriores publicaciones advierten, pues para decir el *Llibre de Benefactors de Portaceli* en 1443: «Berenguer Martí de Torres edificà la capella de Sant Martí ignoras quin any» tiene que ser anterior. Puede corresponder, según el mismo Cerveró me ha sugerido, «a la posesión (28-8-1421) del obispado de Vich por el

Martí de Torres canónigo de Valencia, o de su fallecimiento dentro de la primera mitad, en 1423». Figurando un báculo con pañizuelo (*sudari*) a modo de lambel en el escudo del triptico, quizá pintado hacia unos doce años después de lo de Climent, cobrado por él, es decir, en la fase cumbre más sazónada de Gonzalo, sin deca-

dencia, cabe preguntarse, y tal vez contestarse, que la presencia del antipestífero San Antón refleje una espiritual evocación devota de la capilla de Nuestra Señora contra la peste por dicho canónigo fundada en la catedral, y Santa Magdalena por llevar ese nombre una dama familiar. Empero, dejemos pormenores para mejor ocasión que la de ahora en este sintético programa, ya que aún quedan inéditos bastantes documentos de Cerveró además de los publicados en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (1964) y sólo me propongo en-

derezar entuertos, sin personalismos, encauzando hacia buen camino el estudio de una gloriosa personalidad artística: la del que por otra concienzuda *Filiación histórica de los primitivos valencianos*, del barón de San Petrillo, vino llamándose, no sólo en España, sino en Europa y América, «Maestro de Martí de Torres».

LEANDRO DE SARALEGUI

Valencia, 16 de enero de 1966.



Anónimo valenciano hacia 1500

(Colección Serra - De Alzaga)

ENSEÑANZAS DE UNAS PINTURAS

ORRENTE, GILARTE, SENEN VILA, DE LA FUENTE

El asiduo observador queda perplejo cuando surge una obra de las que obligan a variar asignaciones de autores de pinturas y esculturas y mudar rótulos en museos y catálogos.

Dando por obra de Orrente el cuadro del Buen Pastor, del museo de Bellas Artes, y sus semejantes de la catedral y el Convento de Monjas Capuchinas, todos en Murcia, muy próximo nos parece a este autor el lienzo de San José, envuelto en guirnalda, que en la iglesia de la Madre de Dios luce, procedente de una de las pechinas de la cúpula de la iglesia antigua, cuadro que con propiedad viene asignándose al círculo o estela de Gilarte, participando de peculiaridades de Senén Vila, cuya labor proclama con autoridad de documento su estancia en el taller de Esteban March (1).

Cierto que no sólo Gilarte adorna sus pinturas con flores, pues enmarcadas en rebordes florales vemos muchas holandesas (2). En las gilarteñas pinturas, en barroca trabazón, de la iglesia de Santo Domingo, de Murcia, apreciamos cuánto pesa Cornelio de Beer (en algún murciano documento de mil seiscientos cuarenta y tantos lo he visto denominado Cornelio de Amberes) sobre Mateo Gilarte. La obra documentada de Beer se conserva en la colegial de San Patricio de Lorca, habiéndose perdido el lienzo *La Exaltación del Santísimo Sacramento* que bien recordamos del Convento de Monjas Capuchinas de Murcia; obedeciendo plenamente al pintor de Amberes los dos grandes lienzos arcangélicos que penden de los paramentos de la murciana iglesia de San Miguel.

Aparte del estigma holandés de nuestros propios pintores de los siglos XVI y XVII, en Murcia hemos hallado a Pedro de Flandes, escultor y pintor, cuñado de Juan

de Alvarado (de intensa producción, más nada suyo se conserva documentado ni sospechoso, primer pintor de Murcia por el número de sus encargos —según nos van revelando los protocolos— durante la infancia de Pedro de Orrente, aunque —basados en su relación familiar— creemos que ni Alvarado ni Flandes fueron los iniciadores del hijo del mercader marsellés establecido en Valencia y después en Murcia, Jaime de Horrente —sólo el padre firma anteponiendo la letra H en el apellido—, sino Juan de Arizmendi. Durante la segunda mitad del

Pedro de Orrente (documentado). «Adoración de los pastores». Museo Provincial de Bellas Artes (Murcia).



(1) En el murciano convento justiniano de Madre de Dios, de canonisas del primer patriarca de Venecia, fundado en el año 1490, perduran buenos lienzos italianos, una *Coronación de Espinas* variante, y de la época de la de Van Dyck, del Prado, dos probables de Gilarte y de su escuela los cuatro de las pechinas del antiguo convento y cuatro de Senén Vila. De este pintor, el lienzo de la entrega de las reglas por San Agustín representa a San Lorenzo Justiniano con una monja arrodillados recibiendo del santo obispo de Hipona las normas de vida regular, y es tradición en las religiosas que Vila captó de un escultor alemán que con él trabajaba la efigie del santo veneciano, no dándose estas circunstancias en otro que en Nicolás de Bussy.

(2) Como murciano, a Gilarte recordaba cuando en la sacristía de las monjas cistercienses de Santa Susana, de Roma (Iglesia con portada de Maderno, en la plaza de San Bernardo), veía una pintura de la Virgen con el Niño envuelta en una guirnalda, que los clérigos americanos que rigen el templo me dijeron sospechaban ser de Mario d'Nuzzi, llamado Mario de Fiori (1603-1673), o su escuela.



Mateo Gilarte (probable de su última época). «San José». Convento de Verónicas (Murcia).

siglo XVI hay un pintor en Murcia llamado Jerónimo Ballesteros, del que acabo de averiguar ser hijo de Valencia y discípulo en Murcia de Miguel de la Lanza, pintor éste cuyas obras vamos dilucidando y hallamos muy afines a lo asignable a Requena y Rubiales). Y buceando por los archivos hemos captado esas gemas documentales que nos hablan de Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo; Pedro de Orrente; Miguel, Andrés y Juan de Toledo; Nicolás de Villacis, Mateo Gilarte, Senén Vila, José García Hidalgo, Antonio de la Fuente, de unos pintores frailes franciscanos y de los florentinos Annibale Bolci, Giorgio Donatti y Francesco Muller, por los que nos interesa la Academia del Diseño, de Florencia, que con título de San Luca fue la academia de Miguel Angel.

Hoy la obra de Gilarte es estudiada por Alfonso Pérez Sánchez. Como hay coincidencias estéticas de un tiempo respondiendo a gustos universales, también las hay en la interpretación crítica. En la pintura murciana, quizá orientados por las últimas sistematizaciones en

torno a lo ribalteño, zurbaranesco y velazqueño, todo contribuye a deslindar campos; así, cuando recientemente ante un lienzo de San José visto en la clausura del Convento de Monjas Verónicas de Murcia comprendí nuestra confusión entre «orrenes», «gilartes» y algunas obras próximas al último ribalteño en Murcia, Senén Vila, apareció, dándonos nueva luz, el estudio de Alfonso Pérez Sánchez sobre Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco en el tomo XXXVII (año 1964) de «Archivo Español de Arte», y en el mismo número, a petición suya, con título *Precisiones en torno a Mateo Gilarte* publiqué un resumen de mis investigaciones archivísticas acerca del pintor, habiendo dado en el número anterior un trabajo *En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo*. En el coro de las Monjas Verónicas de Murcia quedé confuso ante el lienzo que creía inexistente y lo asocié a cierta olvidada asignación de un San José, como probable de Orrente, en el Convento de Verónicas. En efecto, este lienzo de grandes dimensiones, tostado, representa a San José, bronco hombretón de tez morena, modelo semejante al referido del Convento de Madre de Dios, con un ángel que en lo más alto avanza horizontalmente de pies a cabeza, cual a veces se ve en Senén Vila, y con lanudo canecillo blanco y canela junto al pie derecho

Escuela de Gilarte, «Virgen orlada». Convento de Madre de Dios (Murcia).



del santo patriarca, que para algunos equivale a firma de Orrente, aunque Gilarte alguna vez recurre a este animal doméstico; paños muy duros y en planos inexactos, chapuceramente realizados, como no los hacen Orrente, Gilarte y Vila, nos obliga a creer los trazara otro pintor; también falla la calidad del Niño Jesús, muy otra a la del ángel. Una copia muy deficiente de la parte

lado que Francisco Gilarte, al que por otro documento del año 1651 conocíamos como pintor (huido a Moratalla con su familia con motivo de una peste), ya en el año 1633 era *polvorista* y vecino de Murcia (3), circunstancia que, además de adelantar la fecha de su estancia en Murcia, nos proporciona más motivos para unir en paternidad a Francisco con Mateo y ser, por consiguien-



Anónimo murciano, siglo XVII. «Virgen y santos». Convento de Madre de Dios (Murcia)

central de este cuadro, o sea de San José con el Niño, muy reciente en época de ejecución al original, figura en la colección de Aguirre Valero (La Unión, Cartagena).

No en todos los motivos de guinaldas y figuras entre flores de pinturas murcianas de la época hallamos la mano de Gilarte, aunque sí su influencia. La obra de Gilarte delata su formación valenciana y precisamente cerca del taller de Espinosa, como con precisión deduce Pérez Sánchez; pero los documentos que van surgiendo lo aproximan cada vez más a Murcia, y en ella alcanzaría a Orrente en su taller de la colación de San Nicolás y al zurbaranesco Lorenzo Suárez en el suyo de San Lorenzo, e indudab'emente halló a Nicolás de Villacis en su casa y obrador de la Puerta del Toro, sobreviviéndole éste cerca de veinte años, a pesar de haber nacido antes. Una escritura recientemente hallada nos ha reve-

te, el iniciador de su arte y, por el antecedente de ser Francisco Gilarte maestro polvorista, sucederle Mateo en este oficio, del que fue maestro mayor de la Real Fábrica de Pólvoras y Salitres de Murcia. Otros antecedentes de índole familiar nos obligan a creer que el valencianismo de los Gilarte obedezca a ser oriundos de Orihuela (4), mas su aprendizaje en Valencia nos lo comunican tratadistas y con más elocuencia su propia obra (5).

(3) Archivo de Protocolos de Murcia, Ante el escribano Juan Tirado, 23 de mayo de 1633, folio 519.

(4) J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, en «Archivo Español de Arte», año 1964, t. XXXVII, *Precisiones en torno a Mateo Gilarte*.

(5) ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, en «Archivo Español de Arte», año 1964, t. XXXVII, *Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco*.

Al juzgar a Gilarte, fundador de la escuela murciana de pintura, hoy que más despejadamente podemos ver su labor desde Orrente, nos obligamos, en atención al mejor de los pintores hijos de Murcia, a considerarla con unos años de más antigüedad, con Orrente fundador y Gilarte influyendo en sucesivos pintores e incluso en algún escultor, por sí y por Senén Vila —véase el desplante ribalteño de las imágenes varoniles de Bussy, como salidas de lienzos de Gilarte y Senén Vila, fortaleza y arrogancia de santos barbados muy afines a las pétreas efigies de Conrado Rodulfo de la portada barroca de la catedral de Valencia (6)—.

* * *

No he visto representación tan admirable de la Virgen Madre de la Eucaristía Medianera Universal como la que reproducimos, obediente al arte murciano, poseída por el Dr. Gil de Pareja.

En ella, manifiesto en el ostensorio el Sacramento del Altar bajo la especie de pan que contiene la verdadera naturaleza de Cristo, el Cuerpo que reposó en el seno de la Madre. Abajo están representadas las criaturas, implorantes, y en el centro la Señora, que recibe del Corpus Christi el maná que contiene la abundancia de tesoros sobrenaturales. En tan bella teologal pintura, la Virgen, representada como Reina de los Angeles, nos transmite los divinos dones: *Sanctitatem fiat, Panem quotidianum, Donum castitatis fiat...*

Lienzo de claridades célicas, aún más tenues que las de una época de Gilarte (*Asunción de la Virgen y Sueño*

(6) J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, en «Archivo de Arte Valenciano», año 1963, *El escultor don Nicolás de Bussy*.



Anónimo murciano, Final del siglo XVIII. «La Virgen Medianera». Colección del doctor Gil de Pareja (Murcia).



«San Bruno». Catedral de Murcia.

de San José, en la catedral de Murcia, y *Asunción*, en el Convento de Justinianas de Madre de Dios), de un estilo que se ve por templos, conventos y domicilios murcianos, en el que fluye Gilarte y el Senén Vila del cuadro de San Pedro Armengol y los perdidos lienzos del retablo del Convento de San Antonio, aunque los rostros femeninos del cuadro eucarístico que nos ocupa son más recogidos, ovalados y bellos que los que habitualmente vemos en las pinturas de Senén y más próximos a los gilarteños. Exponemos por vez primera dos lienzos documentados de Senén Vila: *San Jorge* (firmado), del referido Convento de Madre de Dios, y la *Aparición de la Virgen de los Remedios a los frailes mercedarios*, en Murcia. También expongo, para que quede constancia, la noticia de dos lienzos, hasta ahora no registrados, de Lorenzo Vila, sacerdote pintor, natural de Murcia (1683-1713), hijo de Senén: uno, de la *Asunción*, vendido en Cieza a un negocio de antigüedades de Granada (de este cuadro poseo buena fotografía), y una *Purísima*

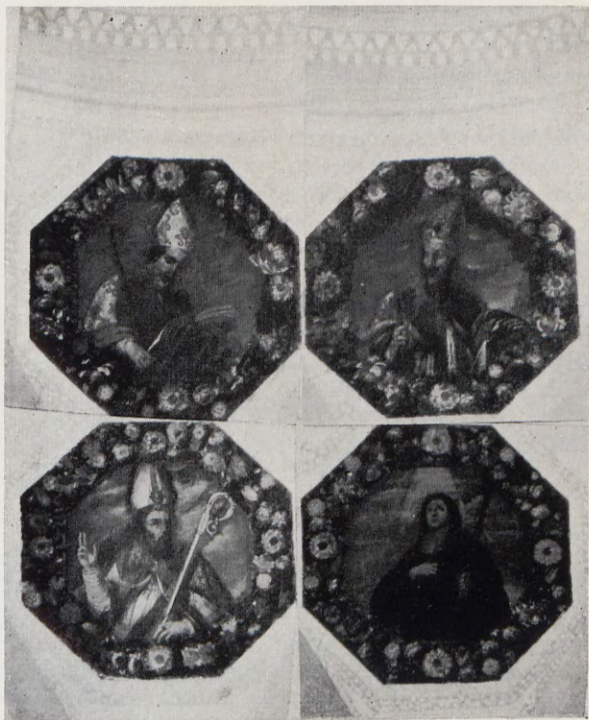
firmada en el reverso del lienzo por Lorenzo Vila, hasta hace poco en un establecimiento de esta índole de la calle de Cánovas del Castillo, de Murcia, del que su dueño no me aclara el paradero.

Exponemos una pintura anónima, siglo XVII, centrada por la Virgen y el Niño, con San Antonio y San Francisco Javier en simuladas hornacinas a sus lados. Cuadro perteneciente a la comunidad de Madre de Dios, hasta hace poco colocado a los pies del templo, hoy en la clausura. De este cuadro un ilustre historiador valenciano preguntaba si en este estilo estaría la obra de Villacis. Deliciosa pintura con la Madre de Dios nimbada de querubines, como el *San Bruno* de la murciana catedral y un *San José* de nuestra pertenencia. Obedece a este pincel el gran lienzo de los santos de Carlet (Bernardo, Gracia y María), desaparecido de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Murcia, del cual conservo buena fotografía, y una *Anunciación*, de grandes dimensiones, en el Convento de Capuchinas.

En el círculo del cuadro referido de la Virgen Medianera hemos agrupado otros cuadros cuyo autor investigamos, pinturas de final del siglo XVII al XVIII, con figuras rígidas y sin correspondencia entre sí, con aire de arcaísmo, independientes, aunque estén formando conjunto, cual sucede con las criaturas del referido plano inferior. De la estela de Gilarte —coincidiendo en muchas peculiaridades con el referido lienzo, tonos calientes velados, azules y rosa, suavidad y recogimiento en los



Senén Vila (firmado). «San Jorge». Convento de Justinianas de Madre de Dios (Murcia).



Anónimo discípulo de Gilarte. «Los cuatro santos de Cartagena». Iglesia de San Antonio, de Mazarrón (Murcia).

más bellos rostros femeninos, y alargados y en prognatismo los de figuras de más edad— es el de la *Sagrada Familia* que hasta hace poco tuvo capilla propia en la catedral de Murcia y hoy le vemos en el testero donde estuvo el valenciano retablo de San Miguel (estudiado por don Leandro de Saralegui) y otra *Sagrada Familia*, en menor tamaño, recientemente descubierta en la sacristía de la capilla de los Vélez, como otro lienzo amplio, oscuro y profuso de figuras y cintas con versículos y sentencias, tan vistas en Gilarte, cuyo motivo interpretado ser la Barca de Salvación. Hemos visto otros lienzos que aquí fijo, pendientes de análisis, cuales el de la *Virgen entregando la casulla a San Ildefonso* (iglesia de Santa Catalina, de Murcia) y el muy entonado de la *Santísima Trinidad* y la *Sagrada Familia completa*, procedente del convento de Santa Isabel, en la clausura de Santa Clara, por fusión de comunidades.

Buscando en el Instituto de Restauraciones Artísticas, radicante en el Casón, por encargo del Dr. Layna

Serrano, cronista de Guadalajara, vi una escultura de San Elías idéntica a otra que en Guadalajara dan como de Salzillo, cuya asignación rechazan nuestros ojos murcianos, que se abrieron mirando la obra del maestro del

de Dios se conserva con los referidos de San José, San Pedro y San Pablo, procedentes de las pechinas de la bellísima iglesia demolida por la que hoy se desliza la provinciana gran vía. Me informaron ser su dueño don



Atribuido a Senén Vila. «Aparición de la Virgen de los Remedios a los frailes mercedarios en Murcia». Iglesia de la Merced (Murcia).

dieciocho y que encajo en algunos de los maestros que en dicho siglo trabajaron en Palencia. Como digo, vine a confrontarme con un cuadro de la Virgen con el Niño Jesús en brazos rodeado de corona de flores, gemelo del que reproducimos, que en la conventual iglesia de Madre

José Antonio Vaca de Osma, quien me facilitó antecedentes de la dulce pintura de influencia gilarteña. Semejante a este lienzo, aunque de mayores dimensiones, con la Virgen casi de cuerpo entero, hay uno en la antecristía de la iglesia de San Juan Bautista, de Murcia; también, gemelo de éste en composición y tamaño, hasta el año 1936 hubo uno en el atrio de la iglesia de San Antolín, de Murcia. Otro lienzo a éstos semejante hasta hace muy pocos años figuraba junto a otros en la sacristía de la bellísima ascensional barroca iglesia de Nuestra Señora de Gracia, templo del Hospital de San Juan de Dios, de Murcia (7). La iglesia de San Bartolomé, de



Escuela de Mateo Gilarte. «Sagrada Familia». Catedral de Murcia.

(7) Con frecuencia desaparecen obras de interés histórico artístico, sin dejar noticia del nuevo paradero, y hasta se nos niega que hubieran existido. Al mencionar la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, del Hospital de San Juan de Dios, de Murcia, bella construcción debida al maestro Martín Solera (1766), autor también de la antigua plaza de toros (1756), en el barrio del Carmen, que lentamente han ido deformando, siendo fácil tornarla a su primera estructura, recuerdo el nombre del escultor Pedro Juan Guisart, que don Javier Fuentes y Ponte cree trabajó en la ornamentación del templo, siendo creencia en Murcia de ser este escultor natural de Bohemia, por haber confundido en un escrito la letra mal trazada de Denia, donde en realidad Guisart nació.

Murcia, en su sala de juntas posee un cuadro en que está representada Nuestra Señora del Rosario, orlada en flores (como la del lienzo de la batalla de Lepanto), que, cual una *Sagrada Familia* perteneciente al Convento de

diente a las normas de Gilarte que tanto calara en sucesivos murcianos. Coincide este encuentro con la noticia inventarial protocolaria del legado a la catedral de Murcia por el mediorracionero Sebastián Muñoz de un cua-



Pintura del siglo XVIII en un armario del Museo Catedralicio de Murcia

Capuchinas de la misma ciudad, debe de ser de Mateo Gilarte. Cuatro pinturas también octogonales, con figuras de tamaño normal, como las expuestas del Convento Justiniano de Madre de Dios, de Murcia, se ofrecen en las pechinas de la parroquial iglesia de San Antonio, de Mazarrón, dándose en ellas los cuatro santos de Cartagena, Isidoro, Leandro, Fulgencio y Florentina, con sus atributos episcopales y de abadesa tocada de cogulla benedictina, recuerdan los modelos, resequeidad y dinamismo, con luces de tinieblas más a lo Esteban March que a Espinosa, y como las de Madre de Dios, rodeadas de flores contrahechas y acartonadas en profusión. De pintores trabajando en Mazarrón documentalmente sólo conocemos a Agustín Navarro, de época muy avanzada, pues nació en Murcia en el año 1754.

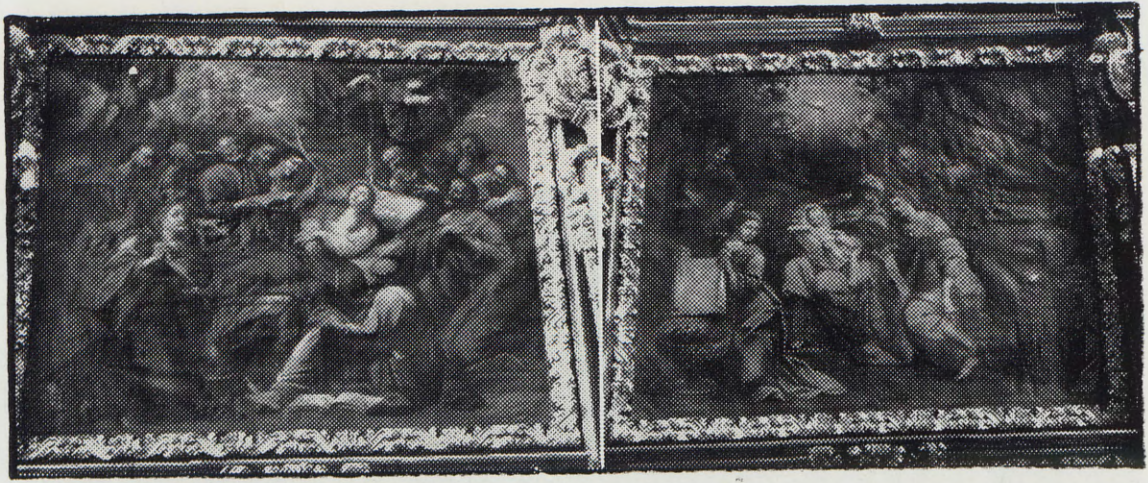
* * *

Un vetusto armario aparecido recientemente en la catedral de Murcia muestra su interior pintado en iluminación horizontal simétrica vegetal y en sus puertas pintados San Gabriel, en una, y la *Ancilla Domini* en otra, en amplios dibujos diagonales y pinturas de amplia pincelada y fuertes contrastes. La Madre de Dios, genuflecta, y el arcángel abiertas las alas con las simbólicas azucenas. Admirable pintura de un dieciochesco obe-

dro de *San Juan Evangelista* y un retablo de la *Anunciación* que poseyera (téngase en cuenta que hemos visto denominar retablo a cualquier pintura en tabla). Como médico que soy de comunidades de clausura, recuerdo haber visto una pieza con pinturas semejantes en el Convento de Monjas Isabelas, y no olvidemos que en la catedral, durante la guerra de 1936 a 1939, fueron depo-

Estela de Gilarte. «La barca de salvación». Catedral de Murcia





Antonio de la Fuente, año 1722. «Nacimiento y muerte de la Virgen». Iglesia de San Esteban (Murcia)

sitados enseres de conventos de clausura y entre ellos arcas y armarios con los valiosos ornamentos del Convento de Monjas Teresas (carmelitas descalzas), cuya titular es la Encarnación. Armario altar claustral y de enfermería, también depositario de vasos, sagrarios y de reliquias (8). En afán de encajar las referidas pinturas del armario de la catedral murciana en algún pintor murciano de amplia pincelada, esfumado alargamiento de las figuras y zurbaranesco color, pienso en el primero entre los pintores lorquinos, Pedro Camacho (1644-1716), del que don Elías Tormo expresó «haber cuadros en Lorca que le sugieren el recuerdo del Greco». Según Díaz Cassou, residiendo Camacho en Murcia en 1693 llenó la ciudad de floreros y jarrones. En Lorca y también en Murcia pintó puertas de armarios y de órganos. Hoy sospecho sean suyas las pinturas de las pechinas de la iglesia de San Antonio, de Mazarrón, y vario de lo apreciado próximo a Gilarte.

* * *

En la murciana iglesia de San Esteban, de planta rectangular, que fue de la Compañía de Jesús, fundada por el obispo don Esteban de Almeida; en la segunda capilla, entre los contrafuertes de la derecha, titulada de Nuestra Señora de la Luz, de amplio retablo sobrecargado y profuso de oros, reverberante en norma decorativa jesuítica, continuando a ambos testeros de la capilla en molduras de rica talla que enmarcan dos pinturas representando *La Natividad* y *La Muerte de la Virgen*. Son sus medidas 2'39 metros de ancho por 1'45 de alto. Fuertes contrastes de luz, alegre colorido y bellísima composición, respondiendo a una manera de pintar

(8) J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, en «Línea», Murcia, 25 de marzo de 1966, *Aparece en la catedral de Murcia un viejo armario con una pintura de la Anunciación del siglo XVIII.*

muy en boga en casas religiosas de Murcia, que nos hace entender que en ella podría sistematizarse la escuela pictórica murciana, suave, voluptuosa y de una belleza frutal que de la pintura pasó a la escultura local.



«Sansón y Dalila», siglo XVII. Colección Portau, Orihuela

Fundamento de esta tendencia es la obra de Mateo Gilarte. Cuando Muñoz Barberán recientemente los restauraba me invitó a ver en el reverso del lienzo que ocupa el lado de la epístola la firma del pintor: «ANTONIO DE LA FUENTE, año 1722.»

La hechura de uno y otro responde a un mismo artista. Del pintor Antonio de la Fuente hemos conocido pocas obras y de él poco escribe Baquero. Hubo cuadros suyos en las clausuras monjiles de San Antonio y Verónicas y en el oratorio de San Felipe Neri. En mis búsquedas tan sólo he hallado de este pintor su mención como tasador de pinturas y esculturas en inventarios testamentales de la segunda década del siglo XVIII.

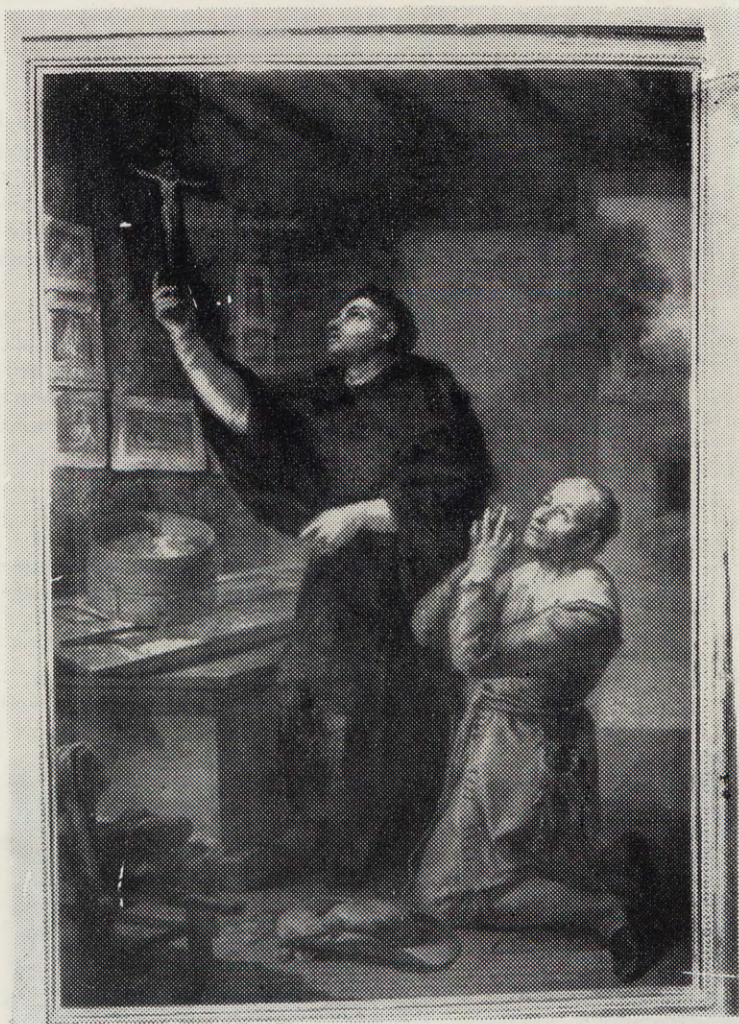
En Murcia se ven cuadros que acreditan a este pintor, final de una elegante escuela que como fundamentos tiene la obra de los maestros Orrente, Gilarte y Senén Vila.

* * *

En el pasado siglo un señor francés, coleccionista de obras de arte, que por asuntos mercantiles viajó por España, fijó su residencia en Orihuela, donde entre otras aceptables muestras poseía una pintura en lienzo representando a Sansón y Dalila, que pasó a su hijo don Pedro Pourtau Miralles y hoy está en poder de los herederos de éste, cuadro que he visto en sus casas de Orihuela (Naranjo, 3) y Beniel (farmacia).

Trátase de una pintura tenebrista española, cuyo claroscuro, haciéndonos pensar de primeras en algún caravaggista, luego de afinar en la conjunción de escuelas italiana y española que en él se dan, analizando colorido y formas, encontramos una luz tan veneciana como la de Navarrete el Mudo. Si continúa en él la tradición caravaggiesca, su colorido es veneciano, como brilla el de Paolo Veronese en la pintura de Mattia Preti.

Claroscuro bassanesco es, en realidad, el de este lienzo (fragmentos de telas de Jacopo da Ponte —muerto en 1592— preludian el seiscientos y al mismo Velázquez), con formas indumentales castellanas, en especial el tocado de la anciana, moda francesa del siglo XVI que hizo mella en tocados monjiles españoles. Idéntico al de la vieja del cuadro de *Sansón y Dalila* hasta hace pocos años lo han usado las Huelgas, de Burgos (reformado desde la federación de las monjas cistercienses, adoptando esta comunidad las normas de la Trapa), y asimismo lo vemos representado en pinturas donde se dan monjas jerónimas y santiaguistas, de los respectivos conventos toledanos de San Pablo y Santa Fe; y aún visten este tocado las monjas sanjuanistas de Sijena y lo hemos visto en las Isabelas, de Zaragoza; pero más similar al de las «dueñas y sorores» toledanas y al de la vieja de nuestro cuadro, más bien idéntico, lo pinta el Greco en la *Desconocida* (colección Vega Inclán), la anciana del cuadro de *La Familia* (colección Widener, Filadelfia). Todo ello nos hace sospechar que este lienzo, en íntima conjunción de escuelas española e italiana, haya sido realizado por un pintor bassanesco que hubiera tenido algún contacto con Toledo; pero la energía de sus luces artificiales es mayor a la de los tenebristas toledanos, y a pesar de



Vicente López. «Milagro de Cristo». (El Bonillo, Albacete)

querer apartarme de prejuicios localistas, la rudeza entre brillos y sombras, de pliegues principalmente, me orienta hacia algún pintor entre Esteban March y Jerónimo Espinosa, y rendido a fuerza de resistirme a confesarlo, creo que este bassanesco lienzo de *Sansón y Dalila*, concretamente en la fuerza concéntrica de su composición y hasta en las pocas desnudeces que muestra, es muy afín, como obra de taller, al *San Sebastián* de la catedral de Valencia, falto de su vigor.

Y como italianos y españoles viven en aquel grandioso concierto pictórico, detengámonos en una pintura genovesa de la colección Roberto Longhi, de Florencia, del mismo motivo, *Sansón y Dalila*; colocados en ella los personajes más interesantes en el mismo lugar y disposición que en el cuadro oriolano: Sansón dormido y la cabeza apoyada —y dando la cara— en la rodilla derecha de Dalila, y a más altura, a la derecha, detrás de Dalila, en ambos cuadros, la anciana, igualmente dispuesta y chistando con el dedo índice de la mano izquierda en los labios en uno y otro lienzo; en el italiano no empuña la significativa vela de la anciana del cuadro



de Orihuela, ni está tocada a la manera castellana, cual ésta. De Gioachino Assereto es el lienzo de la colección Longhi en cuestión, primer pintor éste del seiscientos genovés (1584-1638), discípulo de Giovanni Andrea Ansaldo (1584-1638); difícil manierismo el de Assereto, influido por el ubérrimo milanés Cerano y con sugerencias caravaggescas, según acusa Longhi.

Al describir esta pintura he rehuido de lo anecdótico, a que fácilmente se presta su asunto, y confieso que me circunscribe a lo analítico, sin haber recurrido a opiniones ajenas, más valiosas que la mía, según acostumbro; como personales han sido las indagaciones en torno a Orrente y Gilarte.

* * *

De San Ildefonso, «el coronado leal», místico impetuoso que tantas cosas de Dios enseñó a su pueblo, dis-

«San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen». Iglesia de Santa Catalina (Murcia).



«Sagrada Familia». Convento de Monjas Capuchinas (Murcia)



cípulo de San Isidoro, justo es que Murcia posea un interesante lienzo, además de las tablas guardadas en el Museo provincial de Bellas Artes y en la colección Aguirre-Valero de La Unión (Cartagena) y el lienzo de Santiago Morán en colección privada de Cartagena. La tela que historiamos luce en la iglesia de Santa Catalina, de Murcia, dentro de cuyo recinto ha sufrido varios traslados y hoy la vemos en oscura capilla junto al presbiterio, lado de la epístola. Lienzo rectangular, comentado por don Javier Fuentes y Ponte en su *Murcia mariana* (Academia Mariana, Lérida, 1880, 1.ª parte) en estos términos: «Iglesia de Santa Catalina. Capilla de San Ildefonso. Tiene un solo altar, formado con una mesa tallada... En el sitio principal hay un bello cuadro de lienzo de 2'50 m. de altura y 1'66 m. de ancho, semicircular; en su parte superior el asunto artístico es la Santísima Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, cuya escena, ternísima, está presenciada por multitud de ángeles que parecen extasiados, cantando y tañendo varios instrumentos. Sobre este cuadro hay otro con el Calvario, en el cual se ve a María Santísima y San Juan; tiene 0'70 m. de altura y 0'50 m. de ancho.»

Pintura en un grato claroscuro de figuras muy delimitadas, como recortadas, cual se da en pintores varios que de alguna manera en Murcia ligamos a Zurbarán (Lorenzo Suárez, Cristóbal de Azebedo y Mateo Gilarte) y en Valencia está entre contemporáneos de la gran generación nacional, el ribalteso Jerónimo Jacinto de Espinosa, el Zurbarán valenciano, muy cerca del cual,

y tocado de algunos contactos morfológicos arcaizantes con Espinosa el Viejo, queda el lienzo que estudiamos, de oscuro fondo arquitectónico de columnas estriadas y rayos con estrellas coronando la Virgen que nos recuerda la Purísima pintada para Yeste por Orrente; pero las figuras, sus fisonomías de perfiles prognáticos y las telas con finos pliegues de empastecimiento, nos desvían de Orrente, acercándonos más y más a Jerónimo Jacinto Espinosa. En el Archivo de Protocolos de Murcia, ante el escribano José Fernández, Murcia, 11 de julio de 1603, he hallado una escritura de obligación por la que Juan Cano, procurador, vecino de Murcia, se compromete a pagar a la Cofradía de San Ildefonso, de sacerdotes, treinta ducados, que el clérigo Francisco de Santa Cruz le mandó dar para hacer un San Ildefonso, como aparece en cláusula de su testamento, y ordenó se pagara en 11 de julio de 1603. También en el inventario testamental de don Gaspar de Oca, 11 de noviembre de 1701 (Archivo de Protocolos de Murcia, ante el escribano Pedro Espinosa de los Monteros), se reseña un lienzo del «Señor San Ildefonso, de 8 por 6 palmos, pintado por Pedro de Orrente». No sabemos si el anterior se llegaría a realizar.

LO ACAECIDO EN EL CUADRO DE VICENTE LÓPEZ, DE LA IGLESIA DE EL BONILLO

Se suceden los atentados a las Bellas Artes. Recientemente ha sido alterada la pintura del cuadro de *El milagro del Cristo*, obra del valenciano Vicente López, venerado en la iglesia parroquial de El Bonillo, de la provincia de Albacete, al intentar limpiarlo con una solución cáustica. La amplísima tela (1'90 por 1'50 m.), hermosa por su dibujo y matices, del pintor de las más

extraordinarias dotes ha sufrido esta profanación, que callaríamos si fuera excepción, pero hechos semejantes se repiten; un día, en el templo de Nuestro Padre Jesús, de Murcia (Museo Salzillo), es alterada por repintes la pintura de la bóveda del perspectivista Pablo de Sistori, cuyos lienzos tan sólo merecían limpieza o ligera restauración en el lugar de unos desgarros. También en dicho templo se hizo desaparecer pinturas de algunas de las capillas, mas la oportuna llegada a Murcia de don Manuel Jorge Aragonese, director de la Casa de la Cultura y del Museo Arqueológico, impidió continuara esta suerte de «restauraciones», encargadas a un buen pintor, mas no restaurador.

Y en recintos diversos, por pésimas condiciones de local, excesiva luz, humedad, permeabilidad de techumbres y malas instalaciones del fluido eléctrico y la calefacción, hemos visto perderse muy buenas obras. En la ciudad de Murcia se han alterado excelentes muestras por obra de los consabidos repintes de improvisados restauradores, uno de los cuales, a mis increpaciones, pretendió justificar los raspados y nueva pintura sobre una señera escultura del XVIII, cuya restauración le había sido encomendada, alegando que lo *había realizado así porque agradaba al público*.

Hora es que, aun a costa de medidas de excepción, cesen las Bellas Artes de ser la cenicienta de los tiempos, debiendo recaer la custodia de galerías artísticas en sus conocedores, estudiosos y ejecutantes.

A gentes encaramadas que más interesan las relaciones humanas que la ciencia, que disponen de todos los resortes sociales que el estudioso ha descuidado, cabe gran responsabilidad de cuanto acabamos de exponer.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

PINTORES VALENTINOS

SU CRONOLOGIA Y DOCUMENTACION

Frente a un retablo primitivo e impresionados por su belleza después de admirar su riqueza artística, lo primero que se nos ocurre es pensar quién fue el pintor de tal maravilla, y en verdad que es casi milagroso el que se haya conservado hasta nuestros días después de tantas destrucciones a través de los tiempos.

En el presente trabajo se recogen los datos y circunstancias referentes a pintores y pinturas de valencianos o de aquellos que pintaron en el antiguo Reino de Valencia, acopiando cuantas circunstancias personales a ellos se refieren, así como datos familiares, comparecencia como testigos en procesos y sus declaraciones, testamentos y, lo que resulta más provechoso, cómo son los encargos y capitulaciones para la factura de retablos y el recibo de cobro de su importe dado por el mismo pintor.

En trabajos anteriores publicados en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* y en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO ya dábamos, cual en éste hacemos, todos los datos referentes a este asunto, fruto de mi investigación personal en los archivos de Valencia, y hoy continuamos nuestra tarea, principalmente animados por mi buen amigo y culto crítico de arte don Leandro de Saralegui (1). Finalmente confeccionamos un índice cronológico comprendiendo las fechas topes en que los citados pintores están documentados y puesto al día, recogiendo los datos de todos los trabajos anteriores.

Procuramos que los resúmenes de los documentos estén redactados en latín, valenciano o castellano, es decir, en los mismos idiomas en que están escritos en el original, a fin de dar más exacta veracidad y suprimiendo las cláusulas generales de los documentos en mérito a la brevedad de una redacción que ya de suyo resulta fatigosa, pero sin perder de vista que no tratamos de hacer un trabajo literario, sino de pura investigación de primera mano, que pueda ser útil a los que se interesan por estas materias

ADZUARA, DOMINGO. Iluminador. 1429-21-I. Archivo del Patriarca de Valencia (2). Protoc. Pere Castellar.—Dominicus Adzuaa illuminator librorum civis Valencie ut procurator venerabili et discreti Narcisi Crespi presbiter beneficiatus in Sede Valencie de beneficio ibidem instituto sub invocacione Sancti Petri etc.

(1) En el apéndice documental transcribimos aquellos documentos que por su importancia merecen mayor extensión.

(2) Abreviaturas:

ACV = Archivo de la Catedral de Valencia.

APA = Archivo del Palacio Arzobispal.

ARV = Archivo del Reino de Valencia.

APV = Archivo del Patriarca de Valencia.

ASE = Archivo de San Esteban.

ADZUARA, DOMINGO. 1446. ARV. Justicia Civil, 3747. M.^o XII, f.^o 9.—La dona Na Berthomeua, muller quondam den Domingo Adzuaa, illuminador ciudatá de la ciutat de Valencia, testimoni produhida e donada per part de Na Beatriu, filla de Sanxo Martinez, piquer, e Na Caterina, quondam muller de aquell.

ADZUARA, DOMINGO. 1470-22-XII. ARV. Justicia Civil, 3772. M.^o 17, f.^o 8 v.^o—La dona Na Bertomeua, muller del honrat En Domingo Adzuaa, illuminador, ciudatá de la ciutat de Valencia, testimoni produhida e donada en la ciutat de Valencia per part den Arnau Mir.

ADZUARA, MIQUEL. Iluminador. 1472-21-V. APV. Protoc. Jaume Albert, 647.—Ego Miquael Atzuaa illuminator, civis Valencie, nomine meo proprio et ut pater et legitimus administrator, Elionoris et Ysabellis filiarum et heredum dompne Caterine uxor mee quondam ac heredum dompne Ysabellis uxor Antonii Marti quondam carnificis, prout constat de herencie dicte Caterine, ultimo testamento, acto Valencie sub die XIII mensis junii anno MCCCCL nono in posse Petri Vilaspinosa, notarii, et de herencia dicte Ysabelis constat ultimo testamento acto Valencie XVIII mensis rebruarii anno MCCCCLIII recepto per Arnaldum de Monleó not. vendo vobis dompne Barbere, uxor Francisci Alfonso, carnificis habitatoris Valencie etc. Quodam hospiciium situm in parrochia Sancti Martini dicte civitatis etc. Precio, quadraginta librarum decem solidos monete regaliu Valencie.

ALBERT, PERE. 1428-16-VI. ARV. Justicia Civil, 925. M.^o IV, f.^o 14.—Constituhida personalment davant la presencia de vos honorable Justicia civil de Valencia la dona Na Caterina, muller quondam den Pere Albert, pintor, mare e coniuicta persona de Francescha, filla sua e del dit quondam marit seu, e diu e propossa que com lo dit marit seu sia mort e no haia fet testament algu ne per consequent provehit de curador a la dita sa filla. Per tal requir vos dit Justicia, assignets en curador a la dita Francescha, En Bernat Albert, oncle de la dita fadrina, ço es germáa de son pare.

ALCANYÇ, MIQUEL. 1420-6-XII. ARV. Protoc. Andreu Monteson, 1926.—Michael de Alcanyc, pictor Majorice. Grais confiteor etc. vobis Olfo de Proxida, Gubernatori Regni Majoricarum, manumissori et executori ultimi testamenti nobilis dompne Marquesie de Proxida uxor vestre quondam absentis prout presenti et vestris not, etc. Quod dedistis et solvistis michi dicto

nomine et Ego a vobis numerando habui et recepi per manus discreti Genesisii Deztorrent presbiteri de domo vestram XX florenos de Aragonia pro certis signis que depinxi in quodam panno aureo cum armis de Sancta Pau. Et quia etc. Renucio etc. In cuius rei etc. Actum Majorice.

ALEDO, JACME. 1510. ARV. Real, 514, f.º 238 v.º—Patrò dels vehins d'Oriola, vehi de la Parroquia de Santa Maria lo Rabal.

ALEGRE, DOMINGO. 1440-9-V. APV. Protoc. Antoni Ferrández.—Fon tutor i curador de Na Ysabel, pupila filla den Pere Alegre, barber.

ALEGRE, DOMINGO. 1441-28-I. ARV. Justicia Civil, 3736. M.º VII, f.º 6 v.º—Citadá de la ciutat de Valencia, testimoni per part de la dona Na Berthomeua, en cert procés.

ALEGRE, GASPAR. 1450-2-I. APV. Protoc. Galcerán Castellar.—Domincus Alegre pictor ex una et Franciscus Oliver fusterius Valencie ex alia partibus Scienter facimus et firmamus pacem finalem et perpetuam inter nos et super quibusvis odiis eius promitimus quod non faciemus malum etc. pena ducentorum florenorum.

ALIMBROT, JORDI. 1463-13-XII. APV. Protoc. Mateo Cirera, 1480.—Catharina uxor magnifici Ludovici Alimbrot pictoris quondam, Bartholomeus Fabra, fusterius et Johanna, uxor eius ac etiam Georgius Alimbrot pictor flamench, pro nunch habitator Valencie filius dicti magistri Ludovici quondam, omnes simul et etiam ego dicta Catherina, tanquam heres dicti quondam magistri Ludovici, constat de hereditate cum illius ultimo testamento acto in posse discreti Petri Figuerola not. publici VIII die octobris de anno MºCCCCºLXº et publicato XXV octobris dicti anni; vendimus vobis venerabilis viro dompno Johanni Petro, presbiter beneficiato in Sede Valencie, quasdam domos mei dicte Catherine predicte, hereditario nomine sitas in vico vocato de Sent Vicent, de parrochi Sancti Martini. Et confrontantur cum hospicio Johannis Rexach, pictoris, cum hospicio Mir, cum hospicio Johannis Carnicer et cum vico antedicto. Pretii, viginti quinque librarum.

ALIMBROT, JORDI. 1521-21-VIII. ARV. Justicia Civil, 3812. M.º VIII, f.º 13.—Jordi Alimbrot, pintor casá ab Na Maria, criada de Na Vallseguer i tingueren per fills an Loys Alambrot, specier que mori sens fer testament i an Miquel Alambrot, barreter. Lo magnífich en Miquel de Castellvi, donzell, loctinent del magnífich En Baltazar Sorell, donzell, Justicia de la ciutat de Valencia en lo civil Sentencia i declara, quels bens y herencia den Loys Alambrot per sa mort ab intestat, perteneixen a son germá, Miquel Alambrot.

ALMENARA, FRANCESC (pare). 1431-27-XII. APV. Protoc. Pere Castellar.—Franciscus Almenara, pictor vicinus Valencie Tutor et Curator testamentarius, bonorum filiorum et heredum Salvatoris Sperandreu, sartoris,

vicini dicte civitatis, defuncti, prout de dicta mea tutela et cura constat cum eius ultimo testamento acto Valencie IIIIº die mensis aprilis, anno a nativitate Domini MºCCCCºXXIIº in posse discreti Johannis Oliva notarii dicte civitatis et publicato in dicta civitate VIIIº eiusdem mensis et anni, in posse eiusdem notarium.

ALMENARA, FRANCESC. 1444-21-VIII. APV. Protoc. Joan Çaposa, 1806.—Altdona uxor quondam Franciscum Almenara pictoris, civis Valencie, Bartholomeus Almenara, pictor civis eiusdem civitatis, filius dictorum coniugum et Isabel, uxor quondam, Bartholomei Almenara civis predicti civitatis avia dicti Bartholomei, luicione fienda venerabili Jaufrido de les Scales, campsoni, civi prefixe civitatis, de illis Centum viginti solidis censualibus, Quos nos dicti Altdona et Bartholomeo eius filio tanquam possessoris hospicii inferius scripti supra quod huiusmodi censuale...

ALMENARA, FRANCESC. 1447-13-V. APV. Protoc. Joan Argent, 1887.—Carta publica feta en Valencia a XIII de maig any Mil CCCCXXXVII, rebuda per en Pau de Capmany, notari, en la qual apar com en Francesch D'Almenara, pintor e Naldonça, sa muller, e Na Ysabel, muller den Matheu Almenara, quondam, veneren a En Francesch Valler, alias ciqui, L. sous censals, pagadors a XIII de maig e de noembre, sots pena de X. sous per preu de trenta dos lliures.

ALMENARA, BERTOMEU. 1461-14-II. APV. Notal de Ambrosi Alegret.—Este pintor de Valencia y su mujer, Isabel, dan ápoca a Jaume March, mercader de Valencia, de 50 libras, precio por el cual había vendido un hospicio en la parroquia de Santo Tomás, de Valencia.

ALMENARA, BERTOMEU. 1485-17-VIII. APV. Protoc. Tomás Nicolau.—Este pintor e Isabel, su mujer, venden a Lope Sanç y a su mujer, Castellana del Castellar, unas casas sitas en la parroquia de San Bartolomé, de Valencia.

ANDREU, PERE. 1570. ARV. Governación, Litium 2601. M.º 9, f.º 43.—Requesta de Ursula Natera por deudas a su marido, Pere Andreu, pintor.

ANELLA, BERTOMEU. 1402-21-VII. ARV. Justicia Civil, 1913.—Compareixch denant lo honrat en Bernat Johan, justicia de la ciutat de Valencia, en lo civil, En Berthomeu Anella, pintor ciutadá de Valencia, e dix e propossa denant aquell, que En Berthomeu Sanxo, peixador, en son derrer testament jaqui marmessors seus, lo dit en Berthomeu Anella e en Guillem Ferriol, fuster, ciutadá de la dita ciutat e en lo present dia per mort del dit en Berthomeu Sanxo, lo dit En Guillem Ferriol publicat, a la qual publicació lo dit En Guillem Ferriol es stat present e ha renunciat a la dita marmessoria, dient que no enten ne vol usar de aquella. Et lo dit en Berthomeu Anella insolum no puxe usar dela dita marmessoria e sie necesari que una bona persona sie asignada en marmessor del dit en Berthomeu Sanxo en loch del dit en Guillem, ab la qual lo dit en Berthomeu Ane-

lla puxe cumplir lo dit testament. Et nomenay per sufficient En Pere Latzer, notari, consingerma del dit defunt, com axi sie per justicia fahedor.

ARDENAL, MARTÍ. 14. Archivo del Marqués de Dos Aguas. Protoc. Miquel Bataller.—Ego Martinus Ardenal, pictor, vicinus Valencie. De certa scientia et gratis, cum hoc instrumento, confiteor vobis Caherine sponse mee, presen i et acceptanti et vobis Catherine socrum mee similiter presentati Quod dedistis michi, quadraginta libras quas michi constithistis in et pro dote dicte Catherine, sponse mee.

BALTASAR, GALCERÁN. 1510. ARV. Real, 514, folio 113.—Vecino de Valencia. Parroquia de Santo Tomás.

BARÓ, BERTOMEU. 1470-20-X. APV. Protoc. Vicente de Pedro, 1899.—Bartholomeus Baro, pictor Valencie. Gratis et scienter afirmo vobiscum honorabilis Johannem de Castellvi et Ysabel coniugibus presentibus, quadam filiam meam nomine vocata Beatricem, etatem quindecim annorum parum plus aut minus ad tempus et pro tempore, quinque annorum adie prima julii proxime presenti in antea continue computandorum. Itaque dicta filia mea teneatu nocte dieque servire et familiari in omnibus licitis et honestis, pro ipsius solidata, decem octo libras monete regalium Valencie, solitas tradi finito tempore servitute.

BATALLER, TRISTANY. 1428-27-VII. APV. Protoc. Pere Castellá, 1974.—Sa muller Guisabel fa manifestació de certs bens que te dins un cofre, dins lo palau de la casa ahon habita ab son marit, que per son honest art e mercaderia ha adquirit y guanyat de loch temps ença, present lo dit son marit. (Segueix llarga relació de joies d'or i plata.) A continuació segueix lo testament, presen la dona na Johana mare mia muller, qui fon de Jucef Xibili, juheu, para meu defund. Elegesch marmessors, en Pere de Muncada corredor dorella, cosin germa meu e en Gabriel de Muncada, seder fill de aquell. Elegesch la sepultura en lo simenterí, o fossar de Sent Christofol de la ciutat de Valencia. Item lexe a Catriu germana mia, filla de Ciquili XXX liures...

BATALLER, TRISTANY. 1433-24-X. ARV. Justicia Civil, 3722. M.º XX, f.º 15 v.º—Dit pintor fon testimoni donat per part den Jaume D'Avila, en cert procés.

BATALLER, TRISTANY. 1437-19-II. APV. Protoc. Pere Castellar, 1974.—Testament de Ysabel muller den Tristany Bataller, pintor ciudadá de Valencia. Elegesch marmessors en Jacme March e en Gabriel March, germans, nebots meus, vehins de la Vila de Gandia, fills de la dona Na Ursola, germana mia, muller den Tomás March, als quals do facultat e plen poder... Elesesch sepultura al meu cors dins la Ecclesia de Sent Chistofol. Item leix de mos bens an Ausias, Luis, Miquel e Ursola, fills den Johan Belluga e de Na Ursola germana mia, nebots meus, a cascu daquells, cent florís valent cascu onze sous. Item lexe a Graciosa, neboda mia filla den Callar de Mallorqua, cent florins. Item lexe a ma germana Sperança,

muller den Bernat Medina, vint lliures. Tots los altres bens e drets meus do e leix ala dita Na Ursola germana mia, muller del dit En Johan Belluga.

BATALLER, TRISTANY. 1437-4-IV. Ibídem.—Tristany Bataller pictor vicinus Valencie, gratis et scienter ex mea mera liberalitate etc. quia sit volo etc. dono et ex causa donacionis concedo vobis Johanni de Sayes, pelle-rio, nepoti meo, presenti recipienti et acceptanti et vestris, mille solidos monete regalium Valencie.

BATALLER, TRISTANY. 1437-16-V. Ibíd.—Constitutio procuratorem meum etc. discretum Benedictum Salvator notarius Valencie civem presentem et acceptantem, ad litis largo modo, tam posse substituendi etc. Actum est hoc Valencie.

BELLUGA, VIDAL. 1363-12-XI. ARV. Justicia Civil, 3683. M.º IV.—Na Caterina, muller quondam den Vidal Belluga, pintor, habitant en la parroquia de Sent Berthomeu de la ciutat de Valencia, declara com a testimoni en cert procés.

BIGUE, VICENT. 1629-10-VIII. APV. Notal de Vicent Gazull, 172.—Ego Vincentius Bigue, pictor civitatis Valencie habitador: Scienter etc. facio, constituo et ordino procuratorem meum verum certum et specialem, vos Hieronimum Fontana etiam pictorem, dicte civitatis Valencie habitador.

BLASCO, FRANCESCH. 1606-30-III. ARV. Cort Civil Procesos Leg., 4346.—Pare e legitim administrador de Francisca Blasco, doncella, en menor edat constituída, filla sua e de Ursola Luisa Munyoz, sa muller.

BONORA, JOAN. 1512-20-IX. APV. Protoc. Antoni Pérez, 1644.—Fue testigo de cierto documento otorgado por Beatriz de Castellvi, heredera de su marido, Carroz de Vilaragut, caballero de la ciudad de Valencia.

CABANES, ANTONI. 1502-20-III. APV. Protoc. Guillermo Peric, 1698.—Quod Ego Anthonius Cabanes, pictor, vicinus civitatis Xative; Scienter et gratis cofiteor vobis magnificis justicie, juratis et sindico Ville Cocentayne, presentibus et vestris, Quod dedistis et solvistis michi Triginta quinque libras septem solidos regalium Valencie ad complementum illarum Quinquaginta librarum dicte monete, pro quibus eram obligatus facere certas tubas et pilars in altare maiori ecclesie predicte ville, in quibus sunt comprehensi et intellecti quadraginta duos solidos michi extantes de pinturis et de fusta altaris per me factis in capella Crucifixi et etiam una tuba in dicto altare. Actum est hoc in villa Cocentayne.

CABANES, MESTRE MARTÍ. 1530-15-XI. ARV. Justicia Civil, 3822. M.º XIV, f.º 23.—Del matrimoni que contracta ab Sthefania tingeren en fills a Yolant, Marti e Betriu. Lo Justicia civil de Valencia sentenciá que Marti i Beatriu Cabanes juntament ab Na Stefania, vidua del quondam Mestre Marti Cabanes, son hereus ab instedad dels bens y herencia que quondam forem de Yolant Cabanes.

CABANES, PERE. 1489-27-VI. Cfr. Sanxes, Pere.

CABANES, PERE. 1489. ARV. Governación Litis, 2388. M.^o I, f.^o 46, y sigue en M.^o VI, f.^o 36.—Ferma juris del honorable En Pere Cabanes, pintor de Valencia.

CABANES, PERE. 1510. ARV. Real, 514. F.^o 121 v.^o—Mestre Pere Cabanes, vehi de Valencia, parroquia de Sent Esteve.

CAMPOS, ANTONI. 1437-21-I. ARV. Justicia Civil, 3729. M.^o I, f.^o 37.—Declara en cert procés com a testich per part den Matheu Orti e diu que fon tractat matrimoni entre en Simó Gamiça e la dona na Caterina e diu que ell fon present a les sponsalles e a la missa.

CAMPOS, ANTONI. 1440-13-IV. APV. Protoc. Antoni Fernández.—Dueño de un hospicio en la parroquia de San Andrés, de Valencia, «in vico vulgariter nominato dels Transits».

CARDENES, BERTOMEU. 1468-4-II. APV. Notal de Miquel Desparça.—Solamente iniciado el documento y cuya continuación debe de hallarse en el protocolo correspondiente.

CARDONA, PERE. 1529-22-XI. ARV. Justicia Civil, 3820. M.^o XI, f.^o 13.—Casá ab Caterina Çavalla e tingueren per fill an Frances Cardona. Lo dit Joan Cardona, pintor, fon capitá al servuy del Rey Catolich don Ferrando e mori en la ylla de Llampallosa e son fill feu demanda de succesio ab intestato de son pare. Dit pintor mori ha uns quinze anys pus vel circa.

CASALS, JAUME. 1510. ARV. Real 514, f.^o 125.—Vehi de la parroquia de Sent Marti de Valencia.

CLIMENT, JOAN. 1485-10-IX. APV. Protoc. Luis Saranyana, 1925.—En Johan Climent, pintor, Caterina sa muller e Nandreu Barzeni, laurador, ciutadans de Xativa; Attenents e regonexents ab carta rebuda per lo honorable e discret en Johan Miquel notari a XXI del mes de octubre del any Mil CCCCLXXXIII Vos en Anthoni Sanxo, perayre, ciudadá de la dita ciutat, hauer unacum dit en Johan Climent, hun alberch situat en la dita ciutat de Xativa en la parroquia de Sancta Tecla ab carrech de XXXIII sous IIII diners censals...

CRESPI, DOMINGO. Illuminator. 1402-24-XI. APV. Protoc. Domingo de Molinos, 2121.—Dominicus Crespi Illuminator librorum Valencie Ex certa sciencia fecit procuratorem suum Petrum Crespi illuminatorem civem Valencie, fratrem eius.

CRESPI, DOMINGO. 1439-22-XII. Archivo Marqués de Dos Aguas. Protoc. Miquel Bataller.—Su viuda, Na Guillamona, en su nombre propio y como usufructuaria de todos los bienes que fueron de su marido y como procuradora de mosén Arcis y mosén Galcerán, presbíteros, y Leonardo Crespi, iluminador de libros, hijos y herederos del dicho Domingo Crespi, son poseedores de un Alberch sito en la parroquia de San Juan, que en

frenta con las casas de dicha Na Guillamona restantes y con la calle llamada de Carnicers.

CRESPI, LEONARD. Illuminator de libres de la ciutat de Valencia. 1451-27-VIII. ARV. Justicia Civil, 3752. M.^o XII, f.^o 21 v.^o—Declara en cert procés e diu que asisti a les sposalles e a les noces den Pere Ribera e de na Anthonia sa muller, fa uns dihuyt anys, poch mes o menys.

CRESPI, PERE. Iluminador. 1402-24-IX. Cfr. Crespi, Domingo. 1428-18-II. ARV. Justicia Civil, 3717. M.^o 2, f.^o 30.—Vehi de Valencia qui staá prop la parroquia de Sent Andreu testimoni produit per part den Joan Gauer. Al f.^o 31 segueix la declaració de Caterina muller del dit en Pere Crespi illuminador.

CRESPI, PERE. 1475-8-IX. ARV. Justicia Civil, 3779. M.^o XI, f.^o 43.—Lo honorable en Pere Crespi, illuminador ciudadá de Valencia, testimoni produhit e donat per part de en Miquel Gil...

CRESPI, PERE. 1495-5-XII. Cfr. Mari, Joan, illuminador.

CULLER, FERRANDO. 1448-21-II. ARV. Justicia Civil, 3749. M.^o XX, f.^o 33.—Vehi de la vila de Onda, testimoni produhit e donat per part den Pere Borraç en cert procés.

ÇALOM, BERNAT. 1410-20-VI. APV. Protoc. Bernat Montfalcó, n.^o 1927.—Dominicus Guerra vicinus loci de Toxa vallis de Xelva, confiteor vobis Bernardo Çalom, pictori, vicino Valencie ab quod solvistis michi undecim libras XIX solidos regalium Valencie quos michi debetis ratione precio XI carricatum lignorum quos vobis vendidi ad ratione XXIX solidos pro qualibet carricatum.

ÇALOM, BERNAT. 1420-9-III. ARV. Protoc. Luis Guerau, 2152.—Filipus Bicet pellerius et Bernardus Çalom pictor civis Valencie, ambo simul et uterque nostrum insolidum, cum presenti publico instrumento confitemur nos debere vobis Paulo de Bartholo mercatori florentino, nunch degenti Valencie Decem libras monete regalium Val. Quas ego dictus Filipus tenebat dare vobis vigore cuiusdam sentencie arbitralis.

ÇAMAYSO, FRANCESCH. 1443-11-IV. APV. Protoc. Pere Despuig.—Franciscus Çamayso pictor retabulorum civis Val. Scienter promito vobis venerabilis et discreto Anthonio Conqua, presbitero, beneficiato beneficii loci de Polinya operario ecclesie beati Michaelis de Podio Corbarie et Petro Salelles vicino loci de Ontinyent, presentibus, quod hinch ad festum Omnium Sanctorum primo venturum, faciam et operatus quoddam retabulum depictum super fusto operato inginxato et daurato, istoriato de gestis sancti Michaelis Arcangeli quod retabulum erit longitudine seu altitudine, duodecim palmorum cum tode latitudine, vero novem palmorum, bene dauratum et depictum juxta. Et nos dicti Anthonius Conqua et Petrus Salelles promitimus vobis solvere Quinquaginta florenos comunes aragonum.

ÇAPLANA, BERENGUER. 1481-6-X. APV. Protoc. Tomás Nicolau.—Testamento de Na Caterina, viuda de este pintor.

ÇARAGOCA, Joan. 1422-12-VIII. ARV. Justicia Civil, 3712. M.º XXVI, f.º 37.—Ciudadà de Valencia declarada com a testich en cert proçes.

ÇARAGOCA, LLORÉNS. 1413-2-III. APV. Protoc. Joan Pereç, 1650.—Francisca uxor Laurentii Saragoça, pictoris quondam Val. Scienter et gratis cum presenti instrumento vendo et concedo ac trado seu quasi trado vobis Martino Maestre, pictori continui meo, licet absenti, tanquam presenti et notario subscripto ut publice persone nomine omnium illorum quorum interest vel poterit interesse in futurum a me legitime stipulanti et recipienti et vestris, omnes illos viginti septen solidos et sex denarios regalium Val. censuales rendales et annuales etc.

ÇARAGOCA, LLORÉNS. 1445-24-XI. APV. Protoc. Joan Çaposa, 1806.—Francisca uxor quondam Laurentii Saragoça pictoris civis Val. tanquam heres de vita mea universalis bonorum omnium et jurium que quondam fuerunt dicti viri mei, ut constat de dicta mea herencia cum testamento eiusdem confecto in dicta civitatis, quarta die aprilis anno. MºCCCCº sexto et publicato post mortem dicti defuncti XIII dictorum mensis et anni, clauso et subsignato manu discreti Petri Loças, quondam notarii civis jam dicti civitatis, Necnon ego dicta Francisca, tanquam procuratrix, Laurentii Saragosa, filii mei et heredis substitui post meam mortem bonorum dicti defuncti, patris ipsius, vende a Gabriel Deroles, notario y ciudadano de Val., cierto hospicio de dicha herencia sito en la parroquia de San Bartolomé.

DEZPLÁ NANTONI. 1461-23-I. ARV. Just. C. 3762. M.º VII, f.º 42.—Vehi de Val. testes produhit e donat per part den Francesch Gil en cert proçes.

DEZPLÁ, PERE. 1452-22-IV. ARV. Just. C. 3756. M.º XXIII, f.º 22.—Ciudadà de la ciutat de Val. testimoni produhit e donat per part del honorable en Vicent Calbet.

DÍEZ GARCÍA. 1426-25-I. APV. Protoc. Pere Castellar, 1947.—García Diez, pictor, vicinus Val. et uxor eius Elionor, simul ambo confitemur etc. vobis dompne Yolant uxor Francisci Canals, sartori Val. presenti, quod dedistis mihi et seu dicte uxor mee, presentibus etc. omnes illas XXV libras monete regalium Val. quas mihi dicte Elionori dare promisim in et pro dote mea.

DOMÍNGUEZ, PERE. 1445-9-VII. ARV. Just. C. 3743. M.º XI, f.º 24 v.º.—Illuminador ciudadà de la ciudad de Val. testimoni produhit e donat per part de en Berthomeu Ferrando en cert proçes.

DOMÍNGUEZ, PERE. 1459-24-XI. APV. Protoc. Joan Argent.—Petrus Dominguez, alias Adzuara, illuminator, vicinus Val. et Ysabel eius uxor Ex certa scientia etc. vendimus vobis honorabilis Anthonio Gallent, mercatori, civi Val. presenti et vestris, quinquaginta solidos monete regalium Val. rendales et annuales...

DORTA, ESTEVE. 1510-23-I. ARV. Just. Criminal. T.º 70.—Firma pau, en Agosti de Peralta sabater.

DOSCHA, PERE. 1444-3-VIII. ARV. Just. C. 3742. M.º XII, f.º 34 v.º.—Ciudadà de Val. testimoni produhit e donat per part de En Jacme Rovio.

ESPI, FRANCESC. 1605-7-I. ARV. Cort Civil, Procesos leg. 4342.—Fill de Pere Espi e de Ursola Quexada.

ESTEVE, MIQUEL. 1510. ARV. Real 514, f.º 121 v.º.—Mestre Miquel Esteve, pintor, vehi de Val. parroquia de Sent Marti.

ESTEVE, MIQUEL. 1528-28-I. APV. Rebedor de Francesch Alonso (el menor).—Testamento de Violante Gerónima de la Ras, viuda del maestro Miguel Esteve, pintor de retaules, habitador de Valencia. Nombra heredera a su hija Gerónima y, caso de morir ésta sin sucesión, dispone que pase la herencia a Juana Angela de la Ras y a Rosina de la Ras.

ESTODA, GUILLERMO. 1399-19-II. ARV. Nottales de Jaume Maestre, 2643.—Elionor Scrivà uxor Bartholomei de Sentlir quondam habitatoris Val. Gratis confiteor vobis Guillermo Estoda, depictori, vicino eiusdem Quod solvistis michi realiter numerando, octuaginta solidos quatuor denarios pro solutione decime octave diei, presentis mensis februarii, ratione Centum sexaginta sex solidos octo denariorum censualium quos michi vos et alii annuatim facistis vel prestatis.

FALCÓ, NICOLAU. 1510. ARV. Real 514, f.º 120.—Vecino de Valencia, parroquia de San Martín.

FALCÓ, NICOLAU. 1564-26-X. APV. Protoc. Miquel Porcar.—Este pintor y Mariana Lombarda, su mujer, reconocen a Joan Domingo Renuthi, velluter de la ciudad de Val., haber recibido ciento treinta libras por el precio de nueve hanegadas de tierra en Val., partida de Andarella, que le habían vendido.

LUIS CERVERO GOMIS

(Continuará.)

LA VIRGEN DE GRACIA, TABLA ENGUERINA DEL 1500

Como la dirección de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO desea unas notas relacionadas con la sensacional restauración de la —nuevamente— bellísima tabla de la Virgen de Gracia que recojan lo que se sabe de ella, la génesis y resultados de su repristinación y lo que algunos críticos han dicho sobre este fastuoso panel tras contemplarlo en su hermosura primigenia, voy a permitirme iniciar este trabajo con unas líneas propias que nacieron como emocionado saludo a la obra recién salvada en el Museo del Prado, lo que tal vez justifique su tono lírico, en gracia a que son fiel testimonio de quien podía constatar la profunda transformación operada en el cuadro bajo las sabias manos del restaurador.

He aquí lo que escribía en 1962, impresionado por el fabuloso hallazgo:

«Y la Virgen estaba oculta bajo la pátina de casi cinco siglos. Pero a través de aquella negrura —sólo rota por el descarado brillo del oro reciente, aplicado por manos sin solvencia— los ojos creían atisbar bellezas estupendas, que la fantasía se encargaba de acrecentar. Sin embargo, la mirada se cansaba pronto ante aquel muro infranqueable de oscuridad que había matado las tonalidades y los matices, el diseño exquisito y la expresión intensa alcanzada por el desconocido pintor.

»Aquella tabla estaba condenada a que al fin se la arrumbase en un desván, para ser sustituida por algo vivo, brillante, que llegase a los sentidos y, moviendo el corazón, arrastrase hacia ideas espirituales por encima de la miseria humana.

»Pero intervino la técnica, unida al más depurado arte y al respeto por lo que —providencial y venturosamente— se había conservado bajo una capa de tinieblas solidificadas, y apareció una grandiosa sinfonía de oros esplendentes, de rojos aterciopelados y armiños majestuosos, de brocados áureos y de verdes celestes y majsados sorprendentes. Era como si un milagro hubiese transformado lo viejo y caduco en algo esplendoroso y vital, capaz de arrastrar el espíritu a las más altas cimas de la belleza increada. Aquel gesto de la Virgen, lleno de patética contención; la mirada del Niño Dios, cargada de presagios de lo trascendente; la dulzura de las figuras angélicas, la humildísima actitud de las mujeres orantes, la sencillez de la ofrenda plasmada en una cesta de gitanos, con unos huevos, dos hogazas, medio pan... Lo divino y lo humano, conjugado maravillosamente, como sólo un gran artista, tocado por la inspiración, es capaz de conseguir.» (1)

(1) *Hallazgo de la Virgen y el agua*, en «Enguera», número 5, septiembre 1962. Reproducido en «Levante», 22 de septiembre de 1963, bajo la firma de «Jaime de Enguera» y el título *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*.

ORIGEN Y RESTAURACIÓN

La Virgen de Gracia, tabla de la parroquia de Enguera, mide 2'10 × 1'38 metros. Procede de un retablo de la Cofradía del mismo nombre, que regaló el sacerdote don Carlos de Borja, hermano del duque de Gandía y señor de la villa enguerina, en 1629 y fue destruido en 1936, salvándose providencialmente la Virgen de Gracia, para quedar guardada en el Museo Municipal de Játiva hasta el término de la guerra de liberación. Devuelta en 1939 a Enguera, ocupó la capilla del Baptisterio —donde actualmente se halla— por haber sido dedicada a San Jaime Apóstol la que antes le estuvo destinada.

Gracias a unas gestiones realizadas en el Museo del Prado por el notario enguerino don Eduardo López Palop —invitado a ello por el entonces arcipreste don Ismael Roses Ibáñez y el que esto escribe, como alcalde— la tabla ingresó en los talleres de la primera pinacoteca nacional. El 1 de abril de 1961 comenzaba la ardua labor de limpieza el restaurador don Manuel Pérez Tormo, del Museo del Prado. Aquella tarea, lenta y espaciada, llena de peligros y momentos de angustia, se coronó brillantemente por el señor Pérez Tormo, que trabajó siempre bajo la supervisión entendidísima del director del Museo, don Francisco Javier Sánchez Cantón, quien desde el primer momento quedó prendado del cuadro y de su perfecto estado de conservación, debajo de la espesa pátina que lo cubría. Al fin quedó expuesto en el Prado el 28 de febrero de 1962, donde estuvo para ser admirado por los visitantes, hasta que se le retiró a finales de noviembre del mismo año. Depositada temporalmente en la capilla del palacio de la Generalidad, de Valencia, en la segunda quincena de febrero de 1963, para que fuese conocida la tabla por los visitantes de la casa, el señor presidente de la Diputación Provincial, don Bernardo de Lassala, con la autorización del señor arcipreste de Enguera —que a la sazón lo era don Angel Navarro López—, decidió exponer públicamente la Virgen de Gracia, lo que se efectuó en el salón Dorado desde el 19 al 24 de septiembre del mismo año.

EL ESTUDIO DE SÁNCHEZ CANTÓN

Enguera debe eterno reconocimiento al Sr. Sánchez Cantón. Gran amigo y compañero de estudios de Eduardo López Palop, tomó a pecho la petición que Enguera le hacía referente al salvamento de una obra de arte en trance de perderse. Y el ilustre investigador, perteneciente a tantas instituciones y academias y director de la de la Historia, quiso coronar su gentileza haciendo el don de un bello artículo, documentado, interesante y esclarecedor, que, venido de la pluma del autor de tantos libros

y centenares de estudios de historia y crítica de arte que le dan un renombre internacional, servirá de base para que futuros investigadores amplíen datos sobre el enigma del origen y autor de la tabla enguerina.

Veamos lo que nos dice en su magistral estudio, que reproducimos en parte:

«No conocía la obra más que por incompletas referencias y deficiente fotografía, hasta que mi amigo y antiguo discípulo Eduardo López Palop, enguerino ilustre, interesó de mí el que se restaurase en el Museo del Prado.

»A la llegada a su taller era notorio lo que había desmerecido, así por el desgaste y deterioro, fruto del tiempo inexorable, como por las huellas de manos poco diestras que intentaron atajarlos o disimularlos, a fines del siglo XIX. Las bellezas y primores eran difícilmente adivinables dada la suciedad, los repintes y los dorados mal superpuestos.

»La tabla había interesado a mi maestro, el inolvidable don Elías Tormo, que lamentaba su mala conservación (2); y de igual sentimiento participaron los artistas de Enguera don José Garnelo y Alda —que antecedió a mi predecesor en la subdirección del Prado y excelente amigo mío— y don Isidoro Garnelo Fillo, director que fue de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

»La tarea de consolidar y restaurar discretamente la pintura se encomendó en el Museo al conservador don Manuel Pérez Tormo, quien la llevó a término —con la colaboración de compañeros en lo concerniente a los

(2) Elías Tormo visitó varias veces la parroquia de Enguera a fin de estudiar la tabla.



Detalle de «La Virgen de Gracia»: La Madre y el Hijo

dorados, etc.— con total satisfacción de sus jefes y admiración de cuantos pudieron comparar el estado en que llegó y el visible al instalarse, para su exhibición temporal, en la entrada a la nueva gran sala de pintura española del siglo XVI, cual una de las novedades que mayor y mejor efecto han causado en la pasada primavera y en el presente verano...

»La historia.—La historia de la pintura no está bien conocida. Por datos suministrados por el señor Barberán



«La Virgen de Gracia», tabla de la parroquia de Enguera (2'10 x 1'33)

(Por cortesía del autor)

Juan (3) sabemos que en 29 de enero de 1582, y autorizada por el arzobispo y virrey de Valencia San Juan de Ribera, se instituyó la Cofradía de la Virgen de Gracia. Si este nombre se originó en que fuese la ad-



Pormenor de «La Virgen de Gracia»: Angel en adoración

vocación antigua de la tabla, como suponía don Elías Tormo, o a la inversa, no creo que esté acarado.

»Hacia pocos años que Felipe II había vendido el señorío de la villa a don Miguel de Borja —4 de marzo de 1575—, y mucho tiempo después, el 13 de enero de 1629, el tallista Adrián Antich da por terminado el altar que para la pintura le había encargado don Carlos de Borja, sacerdote y hermano del señor de Enguera, que allí se retira para restablecer su salud, en 5 de julio de 1630, y que muere cuando habían transcurrido dos meses. Se presenta, pues, como verosímil que *La Virgen de Gracia* hubiese sido regalo de don Miguel, muy propio de un Borja.

»Un salto de tres siglos nos pone ante la destrucción por los revolucionarios, en 1936, del retablo y el feliz salvamento de la pintura en el Museo de Játiva, que tuvo y tiene a su cargo el erudito y laborioso archivero don Carlos Sarthou Carreres.

(3) Procedentes de las *Efemérides de Enguera*, de don Pedro Sucías Aparicio (Valencia, 1906) en lo relacionado con los siglos XVI y XVII. El reverendo Sucías, sacerdote enguerino y laborioso investigador de los archivos de Valencia y Enguera, dejó varias obras inéditas, cuyos manuscritos se guardan en el Archivo Municipal de Valencia. Relacionadas algunas con la historia de Enguera y sus edificios religiosos, tal vez pueda hallarse en ellas alguna luz sobre la oscuridad que rodea el cuadro que estudiamos.

»Nada más se conoce del pasado del admirable cuadro, merecedor de que se precise su fecha y que su autor salga del anónimo.

»Cuanto acerca de ambos problemas puede decirse es escaso e inseguro. El señor Tormo creía que databa de los alrededores de 1490. Conocedor tan experto como don Leandro de Saralegui sitúa la obra "a fines del XV, albores del XVI, no más avanzada". Se considerará mínima la distancia entre las dos conclusiones; mas en época transida por las influencias vivificantes del Renacimiento italiano, las anticipaciones cronológicas no deben desdoblarse.

»Los vínculos que la relacionan con la tabla de *La Virgen del Caballero de Montesa*, del Museo del Prado —la convincente semejanza del modelo y del modelado de los divinos niños, la cenefa perlada del manto de María, la actitud de los orantes, el diseño geométrico de las alfombras, etc.—, afianzan la fecha más antigua indicada; incluso pudiera ser anterior, puesto que ha de recordarse que Rodrigo de Osona trabajaba en 1479 y en 1484. Aunque no desconozco la proclividad actual a restar papel al maestro, fue Mme. Andrée de Bosque, distinguida escritora especializada en la pintura española de los siglos XV y XVI, quien a la vista de la tabla enguerina estableció sin vacilar la relación...

»*La obra*.—El esquema de su composición repite el que venía siéndolo de la Reina y Madre entronizada



Pormenor de «La Virgen de Gracia»: Angel en adoración

entre ángeles músicos, desde el corazón de la Edad Media, para los pintores, en especial florentinos y sieneses. A los pies, dos minúsculas damas orantes, la de la izquierda con tocas de viuda, al parecer...

»El italianismo está patente en las figuras, incluso en las dimensiones de las donadoras, pues en el norte suele dárseles las mismas de los seres celestiales. También es italiano de tradición, mas ya no usual en pinturas contemporáneas, el fondo de oro. En cambio, la técnica flamenca, minuciosa y magistral, sorprende en las manos

hubiese alzado el arte levantino a muy elevadas cimas de no haber truncado su ascensión el arribo incontenible de la moda y de los modos rafaelescos.

»La tabla de Enguera muestra el logro alcanzado en la coyuntura efímera: es un conjunto majestuoso, rico y lleno de sentimiento por la hermosura melancólica de



Pormenores de «La Virgen de Gracia»: Angeles músicos

de María, sobre todo en el transparente, sutil cendal con que cubre la desnudez de su Hijo, cual si interpretase con el pínzel los versos escritos por fray Ambrosio Montesinos para Isabel la Católica:

*Su velo le puso encima
al Niño por ornamento...*

.....

*...está la Reina
con aire todo real...
No hizo Dios otra tal,
como perla oriental
Dios en ella es engastado.*

»La fusión de enseñanzas renacentistas y de la tradición técnica de las escuelas nórdicas caracteriza las pinturas de Osona y los osonescos. Tal fórmula pictórica

la "llena de Gracia", que prevé la pasión y muerte de Jesús; por la expresión hondísima del Niño, que bendice; por las bellas figuras y actitudes de los ángeles; por la intimidad realista de las devotas orantes; por el colorido, con los tonos púrpura y oros rebajados dominantes; por la labra del brocado y la delicadeza del armiño y los brillos de las joyas.

»Particular resalte adquiere en la tabla la cesta de cañas, al pie de la Virgen: ofrenda humilde, con hogazas, huevos y medio pan de rollo, de formas acostumbradas todavía en Enguera, según me indica su alcalde. Es un pormenor más del gusto por el natural vibrante propio de la vertiente flamenquizante de nuestra pintura que, sumando primores, contrasta con lo solemne de la composición vista en el arte de Italia.

»Es pintura que se graba en el recuerdo, con ser tan simple de composición y tan desprovista de episodios.

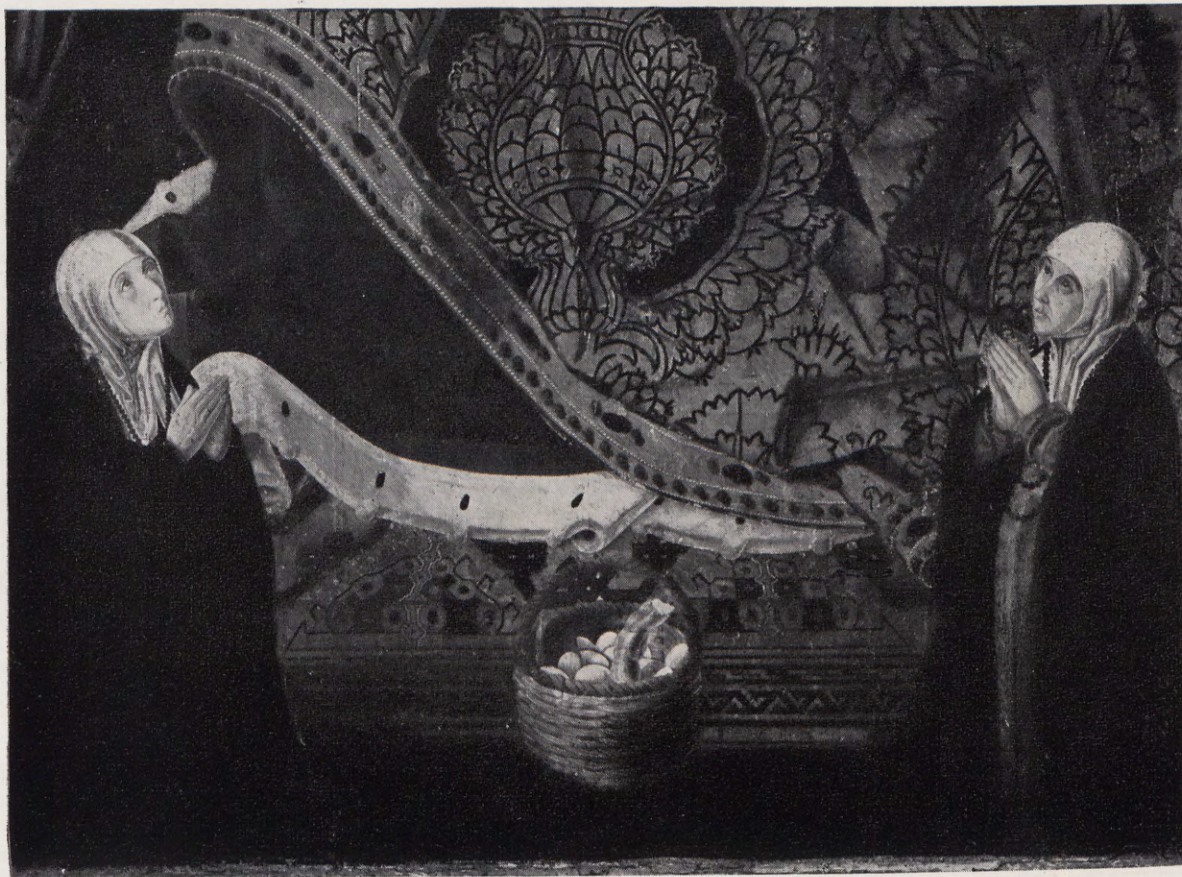
»La restauración.—La labor desarrollada en el taller

de restauración del Museo del Prado fue, teóricamente, sencilla, aunque el ejecutarla haya sido tarea dilatada. Consistió en levantar los repintes del siglo XIX, muy endurecidos, y en levantar también los oros superpuestos en los nimbos y en el fondo, sustituyéndolos en cuanto era imprescindible e igualando sus labras. Como en otras

a la pintura que yacía bajo capas de lo que "poéticamente" acostumbra a llamarse pátina.

»*La Virgen de Gracia*, de Enguera, ha resucitado para siglos de esplendor. ¡Dios lo quiera!» (4).

Y aquí finaliza el estudio que Sánchez Cantón escribió en agosto de 1962 en la galaica Pontevedra.



Formenior de «La Virgen de Gracia»: Las donantes y su ofrenda

tablas valencianas, en ésta hubieron de aplicarse coronas de plata dorada a las sienes de María y del Niño Jesús, viéndose los agujeros de los clavos o tornillos que un tiempo las sujetaron. Sentado, luego, el color donde aparecía bufado, se saneó la tabla. Procedióse, por último, a la limpieza sin extremarla, con el resultado que está patente, pues el Prado se mantiene fiel al lema que sostenía Goya: "El tiempo también pinta." Añádase que también ha sido reparada la moldura gótica que sirve de marco.

»Aunque sea reiteración, es el lugar para decir cuánto trabajó don Manuel Pérez Tormo —oriundo de Valencia y emparentado con don Elías Tormo— en la empresa, felizmente terminada de devolver la oculta belleza

DICE LEANDRO DE SARALEGUI

Apenas recibimos las primeras fotografías, hechas en el Museo del Prado, de la Virgen de Gracia, en curso de avanzada restauración, nos faltó el tiempo para mostrarlas a don Leandro de Saralegui, en su retiro de Benicalap. El que es una cima de la investigación y la crítica de arte medieval, acreditado mundialmente por sus conocimientos sobre pintura primitiva gótica y del primer Renacimiento, demostrados en el estudio de los retablos valencianos de los siglos XV y XVI, en los que ha logrado

(4) *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*, en «Enguera», n.º 5, septiembre 1962.

una especialización incuestionable, se sintió arrastrado por el entusiasmo al contemplar desvelada la belleza hasta entonces oculta de la Virgen de Gracia. Después, con su extraordinaria experiencia y conocimiento de causa, hizo lo que llama «trabajo de laboratorio»: ir buscando antecedentes, parecidos, coincidencias, filiaciones entre el cuadro conservado tantos siglos en Enguera y muchos otros que en Valencia y en el mundo cantan su origen de pinceles valencianos o de artistas que asentaron sus talleres en ciudades del Reino.

Llegados a aquel momento, surgieron en la conversación varias preguntas lanzadas hacia quien, seguramente, podía contestarlas con el máximo acierto. Fueron publicadas en su momento (5) y aquí reproducimos sus puntos más señalados:

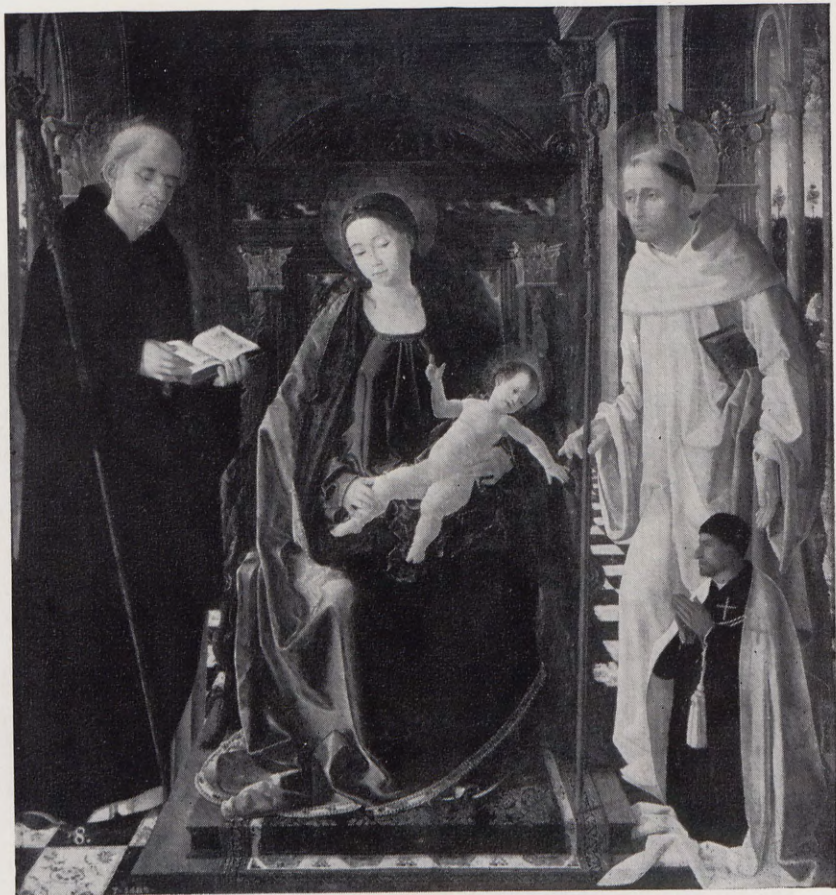
«Ante todo me parece importantísima la buena conservación y limpieza de la tabla de Enguera. Es obra de gran belleza ornamental, selecta composición y buen diseño, suntuosidad y riqueza de pormenores.»

Al preguntarle si había hallado algún atisbo de quién pudiera ser su autor, dijo:

«No, por ahora. Y ello aumenta el interés despertado por este magnífico panel, que no puede ser atribuido con firmeza a ninguno de los pintores conocidos. Por que préstase a crear en su día (siguiendo la norma usual en los laboratorios de arte más prestigiosos del mundo) un *Maestro de Enguera*, cuya filiación es en las horas de ahora imprecisa, pudiendo y debiendo incluirla bajo el epígrafe, tan prodigado en los tomos de la magna obra de Ch. R. Post, de *uncertain attributions* (de incierta atribución). Mientras a cualquier medianía le atrae definir sonoramente, resistiéndose a confesar lo indeciso, el sabio norteamericano prodiga epígrafes cual el del capítulo IX de su tomo XI: "Pinturas valencianas del primer renacimiento pero of *uncertain affiliations*" (de incierta afiliación).

»Sentado lo que indiqué antes, puede adoptarse la

(5) *La Virgen de Gracia*, estudiada por Leandro de Saralegui, en «Enguera», n.º 5, septiembre 1962. En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. único de 1963, bajo el título *De pintura valenciana*, habla Saralegui sobre *La Virgen de Gracia* en relación a los retratos de las donantes, los ángeles músicos, la vinculación de Rodrigo de Osona el Viejo a Rodrigo de Borja —retablo de 1483 para la Seo valentina— y la inclusión de la tabla enguerina «en el taller o inmediato círculo de los Osonas» según el criterio expuesto por el autor, asimismo, en «Valencia Cultural», de marzo de 1962.



«La Virgen del Caballero de Montesa», de autor desconocido de fines del siglo XV. Museo del Prado.

postura de situar al autor de la tabla enguerina. A mi parecer se revela complejo y estilísticamente tributario del arte coetáneo de los Osonas y su círculo.

»Ejemplificaré advirtiendo como el Niño Jesús es casi mellizo del de *La Virgen del Caballero de Montesa* (Museo del Prado) y del de *La Epifanía* del Museo de Bayona. Los ángeles son bien afines a los de la Virgen de San Jerónimo de Cotalba... Sin embargo, no bastan para su adjudicación, pues me resulta de arte muy próximo al del poco conocido Juan Pons, descubierto por Post (6) en el Museo de Bekshire (Massachusetts). *La Epifanía* tiene una Virgen, un Jesús y unas telas frateras. Otra fita para su hitación puede señalarse mirando, por ejemplo, cabecitas y el Jesús de la Purificación del retablo de San Pedro, de Játiva, que Post (7), derribando anteriores comentarios, adjudicó al dualismo "Maestro de Artés-Maestro de Borbotó".»

Al inquirirle si había encontrado algún pormenor característico que permitiese vincular la Virgen de Gracia a la historia de Enguera, contestó Saralegui:

(6) CHANDLER RATHFON POST, *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Massachusetts, t. VI, 2.ª parte, p. 453.

(7) Obra citada, t. VI, 1.ª parte, p. 326.

«Tal vez sí. Precisamente otra de las valiosas aportaciones del pintor, llámesele como se le llame, es que, aun cuando repite un solo arquetipo de cabeza femenina, nada variado y monótono, presenta dos retratos de las donantes que pueden referirse tal vez (¡programa para el futuro!) a familiares de los que tuvieron en Enguera señorío desde el siglo XVI: Marqués de la Romana, con-

Al preguntarle su última palabra sobre el posible autor de la tabla, añadió:

«Pues que personalmente vengo reiterando cómo el valor y valía de toda producción no depende del nombre del autor, sino de lo que sea en sí la pieza. *La Dama de Elche, La Venus de Milo, el Poema del Mio Cid, Los Nibelungos...* valen, sin saber quién los hizo.»



La similitud entre los niños de «La Virgen de Gracia» y de «La Virgen del Caballero de Montesa»

des de Cervellón, de Enova, de Puñorrostro, etc. (8). Porque la tabla puede considerarse obra de fines del siglo XV o albores del XVI, no más avanzada; por lo cual pudiera inspirarse en la devoción a ese panel de la Virgen de Gracia (como la llamó Elías Tormo) la Cofradía allí posteriormente fundada en enero de 1582, según el *Nomenclátor Geográfico Eclesiástico de la Diócesis de Valencia*, por Sanchis Sivera.»

Manifesté a don Leandro de Saralegui que el retablo que hasta nuestros días presidió la Virgen de Gracia había sido regalado en 1629 a la parroquia enguerina por el sacerdote don Carlos de Borja, hermano del duque de Gandía, entonces señor de la villa —lo que tal vez fuera indicio de que la preciosa tabla de la Virgen y el Niño provenía de la misma familia borgiana— y que en el libro de la Cofradía de la Virgen de Gracia, existente en el archivo parroquial de Enguera, aparece como fundada —según anotación bien legible— en 1576, aunque seguramente el arzobispo don Juan de Ribera la instituiría en enero de 1582, como dice don José Sanchis Sivera, archivero que fue de la catedral de Valencia.

(8) Puede añadirse a la relación el duque de Gandía...

OTROS JUICIOS

En «La Estafeta Literaria» del 15 de abril de 1962 se publicaba una información de don J. Ramírez de Lucas sobre *Mejoras en el Museo del Prado*. Asimismo aludía a algunas obras adquiridas y a un cuadro expuesto en «depósito temporal», que era *La Virgen de Gracia*. Transcribimos sus palabras:

«La otra novedad, aunque está desgraciadamente sólo por poco tiempo en el Museo, es la del bellissimo cuadro de *La Virgen de Gracia*, tabla valenciana del 1500, propiedad de Enguera (Valencia), que ha sido restaurado en los talleres del Prado. En esta delicada madona el gótico ya ha cedido sus rigideces al naturalismo renaciente, aunque en los fondos deoros vistos aún perdure aquella manera de hacer retablos. Las bellísimas cabezas de ángeles podrían ser de cualquier gran maestro italiano.»

En el suplemento gráfico del diario «Levante», de Valencia, del domingo 3 de marzo de 1963, se había dedicado una página en huecograbado a reproducir en gran formato la tabla enguerina bajo el título de *La Virgen de Gracia de la parroquia de Enguera*. Iba acom-

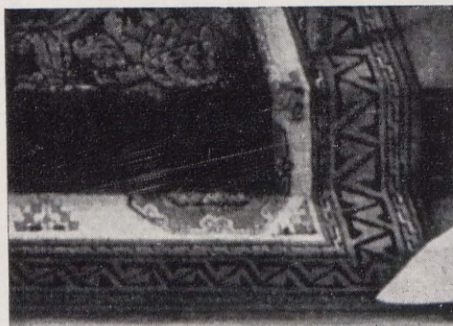
pañada de un sentido editorial, tras el que se transparenta la bien cortada pluma de su director, don Adolfo Cámara, que siempre se interesó vivamente por la restauración de la tabla y de ello es testigo el que esto firma, pues presenció sus recomendaciones al restaurador, señor Pérez Tormo, con quien le une fraterna amistad. Entre otras cosas decía «Levante»:

«He aquí *La Virgen de Gracia*, maravillosa tabla de la parroquia de Enguera, tal como se ofrece después de su restauración, es decir, de su milagrosa resurrección para el arte religioso de España.» Finalizaba el editorial con estas palabras: «En el capítulo de gracias, que sería

»En la parte baja, orantes, dos mujeres idénticamente vestidas ofrecen un cesto de presentes. Una de ellas lleva en el rostro el paso de los años y es muy probable que, por su parecido físico, con diferencia de edad, sean estas damas las que encargaran al anónimo pintor la realización de la tabla. Muy posiblemente pertenecieron al linaje de los Borja.

»Una bella tabla, de simétrica y simple composición, que multiplica el valor del arte religioso de España. Y Enguera ha sido la afortunada poseedora.»

Un amplio resumen de la historia, vicisitudes de la limpieza, trabajos restauratorios y juicios emitidos sobre



Pormenores que demuestran la similitud de las grecas que orlan las alfombras de «*La Virgen de Gracia*» y «*La Virgen del Caballero de Montesa*».

ciertamente numeroso, habremos de hacer excepción para un oriundo de Albaida, don Manuel Pérez Tormo, que, como restaurador del Museo del Prado, ha sabido devolverle su oculta belleza, poniendo en su trabajo respeto y amor.»

En el mismo diario «Levante», con motivo de la exposición de la tabla en el salón Dorado del palacio de la Generalidad valenciana, se publicó un trabajo de «Jaime de Enguera», que, aparte de unas efusiones poéticas que nos hemos permitido copiar al comienzo de este trabajo, reflejaba en rápido resumen la historia y opiniones vertidas alrededor de la Virgen de Gracia cuya efigie se reproducía nuevamente. Aparecía todo ello el 22 de septiembre de 1963.

También en la misma fecha publicaba el diario «Las Provincias», de Valencia, una página en huecograbado, cuajada de bellas fotografías —el panel completo y algunos pormenores—, con texto firmado por Ricardo Dasí junior, que entre otras cosas decía:

«La escena que se plasma posee ternura y suavidad de líneas. Ataviada con rico manto bordado, la bella figura de la Virgen lleva en su regazo al Niño Jesús —todo un portentoso estudio de contornos barajados en una conseguida gama de suaves tonos rosáceos—. A ambos lados, y junto a un par de figuras celestiales, otras pulsán instrumentos de cuerda característicos del siglo xv.

el gran cuadro enguerino fueron publicados por quien esto firma en el número 4-5 de la revista «Generalitat», de la Diputación valenciana, muy ilustrado con fotografías en negro y una a todo color, por primera vez publicada, según el original de David Manso, fotógrafo del Prado. Este resumen sería reproducido, con las mismas ilustraciones en negro y a todo color, en el número 7 de la revista «Enguera», de septiembre de 1964. Como novedad se añadían unas *Nuevas notas sobre el origen de la Virgen de Gracia*, junto con interesantes fotografías, que a continuación vamos a extractar, acompañadas de los mencionados grabados, como cierre de este trabajo.

¿ENTRE OSONA Y PABLO DE SAN LEOCADIO?

Mme. Andrèe de Bosque visitó Enguera en 1962, después de contemplar en el Prado la tabla motivo de estas notas, y descubrió en el archivo parroquial el libro de su Cofradía, ya mencionado, fuente de un erudito estudio del canónigo archivero de la catedral de Valencia, don Ramón Robres Lluch (9), que halló anotaciones hechas a partir de 1540, aunque, como faltan los primeros quince folios, no puede saberse el origen exacto de la agrupación piadosa. En el folio 23 se inscriben unas

(9) *La Cofradía de Nuestra Señora de Gracia de la villa de Enguera*, en «Enguera», n.º 7, septiembre 1964.



Cabezas de «La Virgen de Gracia» (Enguera) y de la Dolorosa, de autor desconocido (Museo del Prado).

constituciones o *capítols* que parecen modificaciones de otros anteriores, y en el folio 27 se asientan nuevas modificaciones aprobadas por el vicario general de San Juan de Ribera en fecha 28 de abril 1576.

En mayo de 1964 volvió Mme. De Bosque a Enguera, esta vez con el deseo de contemplar la instalación definitiva de la Virgen de Gracia en la capilla del baptisterio, que había sido inaugurada el 29 de septiembre de 1963, día del patrón de Enguera y titular de la parroquia San Miguel Arcángel. La tabla forma parte de lo que será magnífico retablo gótico y queda guardada en una especie de hornacina, cubierta por unas puertas en forma de díptico, representativo del bautismo de Cristo, obra —talla y pintura— del joven artesano de Valencia Francisco Sambonet, que ha imitado el estilo valenciano del 1450. Cuando quede completo el altar, en el que figurarán los escudos de Valencia y Enguera, será orgullo de los feligreses que, desde la inauguración, hacen la ofrenda de los niños recién acristianados a la Virgen de Gracia.

Mme. De Bosque, interesadísima en estudiar el origen del cuadro enguerino, a fin de que figurasen datos y fotografías en color dentro de la obra sobre arte italo-español de aquella época —aparecida en diciembre de 1965 (10)— mostró el número 2-3 de la revista romana

(10) *Artistes Italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, por A. De Bosque. *Collection Panoramique de Les Editions du Temps, Paris, 1965*. Aparte de un documentadísimo estudio sobre *La Virgen de Gracia* —ilustrado

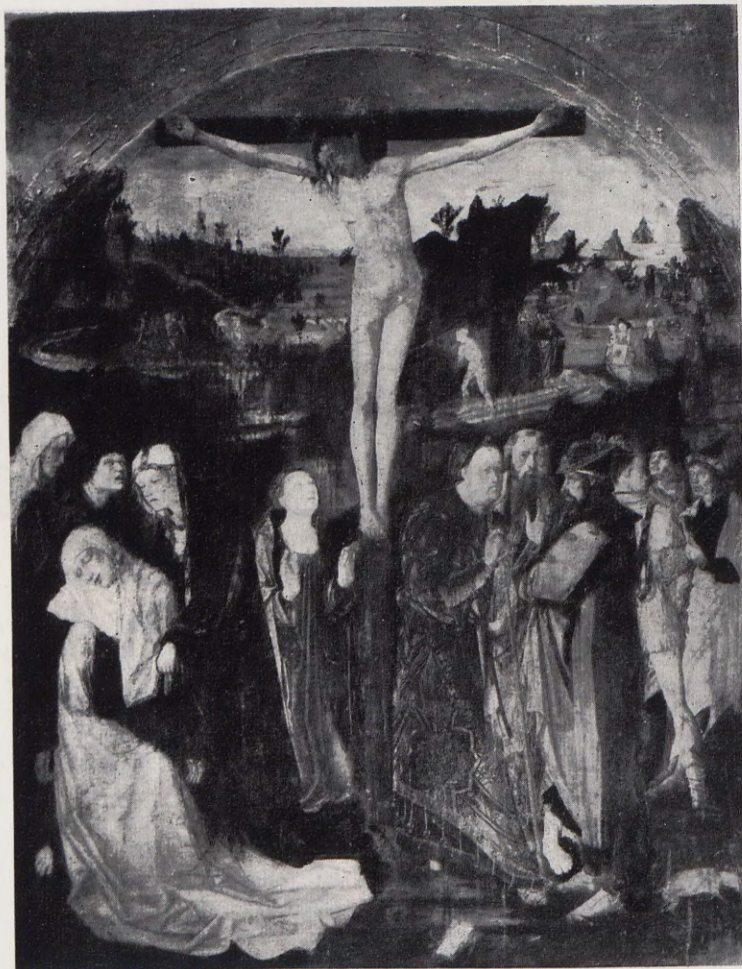
«*Commentari*» (abril-septiembre de 1963) que dedicaba varias páginas y abundantes ilustraciones a un trabajo sobre el pintor Pablo de San Leocadio, salido de la pluma de la investigadora Adele Condorelli, de nacionalidad italiana, como el célebre pintor. Se anunciaba la segunda y última parte del estudio para el número 4 y todo hacía suponer que en conjunto resultaría un trabajo documentadísimo sobre un pintor del que se hablaba en relación a Osona, a *La Virgen del Caballero de Montesa* y —para Saralegui últimamente, en notas que me dirigiera— incluso a *La Virgen de Gracia*.

Y así fue, pues en el final del estudio de Adele Condorelli se completa el panorama de los pintores que privaban en Valencia al alborar el 1500. Las figuras de Pablo de San Leocadio, Francisco Pagano —venidos ambos a España con el cardenal Rodrigo de Borja, fu-

con dos magníficas fotografías en color y tres en negro— en el que sopesa las posibles atribuciones y señala como probable autor a Pablo de San Leocadio, va haciendo el análisis del parentesco de la tabla enguerina con la *Sacra Conversazione*, de Londres —reproducida a todo color—, *La Virgen del Caballero de Montesa* —una fotografía en color y seis en negro— y el par de tablitas del Museo del Prado: *La Dolorosa* —a la que denomina *Verónica*— y *El Salvador* —reproducidas en negro y, como las anteriores, a gran formato—. Mme. Andrée de Bosque estudia el tema con amor y exhaustivamente y deja constancia de todo lo publicado sobre estos cuadros en libros y periódicos, especialmente en relación a *La Virgen de Gracia*. Este importante libro ha aparecido durante la edición de nuestro trabajo y merece un amplio estudio que, sin duda, le será dedicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

turo papa Alejandro VI—, Rodrigo de Osona el Viejo, maestro Riquart, Felipe Pablo de San Leocadio y sus respectivos talleres, aparecen constantemente en muchas pinturas relacionadas con Valencia, Gandía —señorío de los Borja—, Villarreal, etc.

del altar mayor de la Colegiata, del convento de las Clarisas y de la capilla del palacio de los Borja, dedicada a San Miguel. Otras obras mencionadas en el contrato eran una serie de tablas de temas religiosos, entre ellos un cuadro para el oratorio de la duquesa, «que se reser-



«Calvario», de Rodrigo de Osona el Viejo. Parroquia de San Nicolás, de Valencia

Adele Condorelli estudia con cariño la figura de la duquesa de Gandía, viuda de Juan de Borja —hermano del cardenal Rodrigo—, «que se dedicaba con gran celo a obras piadosas, restaurando y enriqueciendo iglesias o conventos» (11). ¿No parece que estamos viendo a la dama tocada de negro que aparece de rodillas a los pies de la Virgen de Gracia? Precisamente fue a partir del 1501 cuando Pablo de San Leocadio trabaja para la duquesa de Gandía, realizando hasta el 1513 los retablos

vaba la indicación del tema» (12). Y es por este tiempo cuando debió de pintarse la tabla de Enguera.

Contemplando las láminas que profusamente ilustran el trabajo de Adele Condorelli, obras ciertas las unas de Pablo de San Leocadio y otras de autor desconocido, pero emparentadas con su estilo o el de Osona, se nota claramente un aire de familia entre diversos cuadros salidos seguramente de pinceles que trabajaban en los mismos o contiguos talleres. Es extraordinario que el rostro de *La Virgen del Caballero de Montesa*, tan añiñada,

(11) Paolo da San Leocadio, en «Commentari», n.º 2-3, abril-septiembre 1963, p. 139.

(12) Estudio y revista citados, p. 140.

tenga un parecido sorprendente y una posición similar al de San Miguel, de Pablo de San Leocadio, que se guarda en la catedral de Orihuela. Y asimismo impresionan que las manecitas del Niño Jesús de la *Sacra Conversazione*, atribuido al mismo Pablo, de la Galería Nacional de Londres, sean idénticas a las del Niño de *La Virgen del Caballero de Montesa*, aparte la similitud en el detalle de los mantos, armiños, cojín donde se sienta el infante desnudo, etc., que en esta pequeña tabla recuerda algunos pormenores de *La Virgen de Gracia*...

Pero el más sensacional y extraordinario de los parentescos —hasta ahora no anotado por nadie, que sepamos— es el de las dos tablitas del Museo del Prado que efigian al Salvador y a la Dolorosa. Mientras la impresionante faz del Salvador muestra en el acabado perfectísimo de sus cabellos —melena y barba— una finura de detalle y una técnica semejantes en todo a la empleada en las cabezas de los cuatro ángeles de *La Virgen de Gracia*, y asimismo sucede en la ornamentación geométrica de las galonaduras que ornan las túnicas y vestiduras, la tabla —que reproducimos— de la Virgen Dolorosa es un calco anatómico, expresivo, de gesto, posición y sombreado, de la Virgen de Enguera. Incluso el broche de preciosa pedrería que sujeta el manto añade mayor parecido a esta figura del Prado, de autor anónimo, aunque Mayer atribuía ambas tablitas al maestro de *La Virgen del Caballero de Montesa*; Post, a un artista muy cercano a Rodrigo de Osona el Viejo y a Pablo de San Leocadio, en su inicial etapa valenciana; y Saralegui es el primero que las atribuye al citado Pablo...

Sin embargo, a pesar de que van surgiendo nuevos cabos que esperan quien los ate, el enigma continúa. Esta bellísima tablita del Museo del Prado, que descubrí en la revista «Commentari», cuya representación de la faz de la Virgen es igual, como una gota de agua a otra, al rostro de la Virgen de Gracia enguerina, viene a confirmar el atisbo de Sánchez Cantón, cuando aludía a la «hermosura melancólica de la *llena de Gracia*, que prevé la pasión y muerte de Jesús...».

COLOFÓN PARA SEGUIR LA BÚSQUEDA

Terminado el trabajo que antecede, el autor se ha quedado contemplando una reproducción fotográfica de la *Crucifixión*, firmada por Rodrigo de Osona (1476), esa dramática pintura, centro del retablo que encargara Mosén Juan Albarrací para la parroquia de San Nicolás, de Valencia. A pesar de la destructiva restauración que sufrió la tabla a mediados del siglo XIX, todavía puede admirarse la grandeza de la escena que el autor —cuya firma figura en un papel caído en primer término— plasmó sobre una tabla de 2'01 m. de alta por 1'56 de ancha.

¿Y qué sugiere la visión reflexiva de esta obra capital del arte valenciano del siglo XV?

Si la comparamos con la tabla de *La Virgen de Gracia* pueden observarse las siguientes curiosas coincidencias: El sanedrita que se halla junto a la cruz va revestido de un brocado cuya ornamentación es muy semejante a la del manto de la Virgen de Enguera —una especie de piña, de hojas geométricas, enmarcada en un círculo de arquillos ojivales—. La galonadura que sirve de borde al manto del sanedrita lleva como adorno unos signos de tipo arábigo, similares a los de los galones del brocado que cubre el trono de la Virgen de Gracia, y a los que figuran en el *Salvador*, del Prado, antes citado. Los pies descalzos que aparecen al lado de la Virgen y de uno de los personajes judíos tienen la misma forma y posición que los del Niño Jesús —tanto de la Virgen de Enguera como del Caballero de Montesa—. Los pliegues del manto de la Virgen de la *Crucifixión*, de Osona, tienen estrecha semejanza con los de las túnicas de los ángeles músicos de la Virgen de Gracia, y el manto de María y el hábito de San Bernardo de la tabla de Montesa. Por cierto que los retratos masculinos de Osona en el cuadro de la parroquia de San Nicolás poseen una severidad, reciedumbre y vida interior que los empareja con los Santos Benito y Bernardo de la tabla del Caballero montesino. Y es de notar que el escote y los pliegues que nacen del mismo son iguales en la Magdalena y en la Virgen de Montesa, así como el plegado de sus túnicas y mangas. La figurita de mujer entocada que sigue a la Verónica, al fondo del lado derecho de la *Crucifixión*, está emparentada claramente con las damas donantes de la Virgen de Enguera. En fin, y para no alargar más este análisis atropellado, el gesto y la boca entreabierta de San Juan Evangelista y la Magdalena del cuadro de Osona parecen recordar las cabezas y el rictus, ahora dulcificado, de los ángeles músicos de la tabla que guarda la parroquia enguerina.

¿El Rodrigo de Osona que pintara en 1476 la escena del Calvario que hemos ido comparando con otros cuadros sin autor conocido pudo evolucionar y perder en dramatismo y dureza lo que ganase en serenidad y equilibrio, hasta desembocar en las geniales tablas de *La Virgen de Gracia* y *La Virgen del Caballero de Montesa*?

Algún día puede que se conteste con certeza a esta pregunta. Hoy bástenos saber que en la Valencia de finales del siglo XV o comienzos del XVI existieron varios artistas insignes —Osona el Viejo, Pablo de San Leocadio o algún discípulo aventajado— que solos o en colaboración supieron plasmar algunas de las obras más altas que el arte valenciano ha producido.

JAIME BARBERAN JUAN

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA MANIERISTA EN VALENCIA

La clásica estructura de la arquitectura renacentista ha sufrido un cambio fundamental, pues en el que, a primera vista, parecía homogéneo sistema, se ha perfilado, nítida, una amplia etapa, la abarcada entre las fechas 1520 y 1650, que ha recibido el nombre de «manierista». Nosotros también, en Valencia, hemos incluido dentro del Renacimiento obras arquitectónicas comprendidas entre las citadas fechas, poco más o menos, que nos parecía se adaptaban a los patrones renacentes. Hoy, sin embargo, dicha adscripción consideramos debe revísarse.

Desde el mismo siglo XVI, punto de arranque del estilo, se viene usando en la literatura artística el término «manierista», pero con un enfoque muy distinto al que actualmente tenemos. Quizá todo provenga de la incorrecta interpretación que se hizo de los textos de Vasari y Bellori sobre la *maniera*; un ejemplo de ello lo tenemos en Birsch-Hirschfeld (1) y su concepto del «Manierismo» como servil imitación de un determinado artista por parte de sus epígonos.

De aquí se pasó a un juicio meramente peyorativo que veía todo el complejísimo fenómeno manierista con un signo formal negativo, casi como un «antiarte», por lo que, se decía, tenía de amanerado, pues imitaban, sin poder llegar a ellos, a los llamados «grandes maestros» del Renacimiento, que quedaban intangibles para el numeroso, entonces ya lo parecía y hoy sabemos que forman legión, ejército de «manieristas», seres casi al margen del Arte.

Más la labor, benemérita, de los historiadores del manierismo seguía adelante de tal forma que, en 1956 y con motivo del homenaje al historiador del arte italiano Lionello Venturi, pudo dar G. Nicco Fassola en su *Historiografía del Manierismo* una visión panorámica de este cambio en la apreciación del fenómeno manierista (2). No obstante, hay que decir que las investigaciones sobre el Arte en dicho período se resienten de una mayor dedicación a la Pintura. Pero se puede ofrecer, a pesar de todo, una síntesis de cada una de las artes, y por lo que respecta a la Arquitectura, aun teniendo carácter de síntesis, daría motivo para un extenso tratado.

El problema del Manierismo, como puede intuirse, es muy complejo y, por razones obvias, nos vamos a detener sólo en el aspecto artístico sin extendernos a otros, por ejemplo el literario, pues es conocida la existencia de una fuerte corriente de investigación que habla

de una literatura manierista que se dice incluiría, en España, nada menos que a hombres como Góngora o Gracián, tradicionalmente insertos dentro del Barroco (3). Es decir, por un lado el Manierismo penetra en el Barroco y disuelve gran parte de su contenido, pero también por otro va a desbordar los moldes de su época, llegando hasta la nuestra.

No cabe duda que podría resultar interesante enfrentarnos con el Manierismo valenciano en su totalidad, pero, de momento, nuestro objetivo es más limitado. Un temor nos asalta, máxime cuando tantas veces hemos defendido la tesis de que Valencia se encontró a sí misma, artísticamente, con el Barroco, después del período medieval, y es el de que si ensanchamos los límites del Manierismo se nos puede escapar el Barroco entre los dedos. Porque de lo que no puede haber ninguna duda es del arraigo del movimiento manierista en Valencia.

Como justificación al título de este trabajo vamos a presentar esquemáticamente, aun a riesgo de ser conocidas, algunas de las principales características de la arquitectura manierista para tratar de situar el problema de ciertas obras arquitectónicas renacentistas en Valencia.

Los caracteres de la arquitectura manierista pueden agruparse en dos: formales y espaciales.

Son caracteres formales: la pérdida o debilitación de las conexiones axiales entre los distintos miembros de una construcción; la alteración de la disposición o correspondencia entre las partes del edificio con el conjunto en el que se incluyen o entre ellas mismas, y la alteración de la perspectiva por la planitud decorativa (4). Sedlmayr, uno de los principales teóricos del Manierismo, insiste en que entre las diversas partes de un edificio de dicho estilo hay una oposición latente como consecuencia de la dualidad espiritual que es la médula de su existencia (5). Tal dualidad implica, por otra parte, la tácita confesión de una inestabilidad emocional o de «angustia vital» (6) de tal forma que «la fría composición de partes aisladas y su interna ruptura constituyen

(3) HOCKE, ya es sabido, insiste en *El mundo como laberinto* en la identidad de manifestaciones espirituales del llamado «primer Barroco», que para él pertenecen más bien al manierismo.

(4) Para una visión de conjunto de la problemática de la arquitectura manierista es útil consultar el trabajo de GUTIÉRREZ DE CEBALLOS aparecido en «Revista de Ideas Estéticas», n.º 77 (1962).

(5) «Die Architektur Borrominis». Munich, 1939. *Theoretische Vorbemerkungen. Der Manierismus*.

(6) El mismo SEDLMAYR llega, partiendo de la angustia vital manierista, a definir el Manierismo como el movimiento espiritual que «se diferencia esencialmente del Renacimiento en

(1) *Die Lehre von der Malerei in Cinquecento*. Roma, 1912.

(2) *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*. Roma, 1956.

el polo extremo de la concordia que lleva consigo el Renacimiento» (7).

El concepto espacial en la arquitectura del Manierismo es distinto al de otros movimientos artísticos. Hauser (8) cree que la preocupación absorbente de los artistas, hasta el Renacimiento, por el espacio se debilita con el Manierismo, cuyos representantes muestran «una actitud ambivalente, pues unas veces llevan demasiado lejos los efectos espaciales, mientras que otras veces los hacen desaparecer» (9). En realidad, más que creación de un original concepto espacial, el Manierismo se preocupa por los problemas del espacio singularmente desde que diferencia «el espacio en que se mueve la obra artística y el espacio en que se encuentra el espectador» (10).

El espacio deja de ser preocupación absorbente de los artistas, de tal forma que unas veces roza las fronteras de lo mágico, de lo maravilloso, en los efectos espaciales y otras los elimina. Hay como una fuerte tendencia a la contradicción en los movimientos de masas y vacíos que convierte al espacio manierista en algo antinatural, creado sólo en y para la imaginación del artista, quien busca, en el espacio arquitectónico, una huida hacia el infinito, mientras que, simultáneamente, se adhiere a formas sin movimiento, en perfecto reposo. Quizá el Manierismo se encuentra en algunos aspectos, por ejemplo, preferencia por espacios longitudinales (11), muy cerca del Gótico, lo cual constituye un aspecto revelador de las posibles afinidades entre ambos estilos digno de tenerse en cuenta (12).

Finalmente, el espacio arquitectónico manierista resulta deliberadamente irreal, inabarcable y hermético, de tal forma que se ha dicho de los edificios de esta época que representan aspectos de la típica introversión manierista. Muchos podrían ser los ejemplos aducidos que revelarían las coordenadas morfoespaciales de la arquitectura manierista, pero nos limitaremos a cuatro extranjeros y uno español: los «Uffizi», de Vasari, y la «Biblioteca Laurenziana», de Miguel Angel, ambos en Florencia; el «Palazzo Massimo», de Peruzzi, en Roma; el «Palazzo del Te», de Giulio Romano, en Mantua, y el Monasterio de El Escorial, de Juan de Herrera, la magna obra del Manierismo en España.

su distinta proyección sobre el mundo. El Manierismo opone un sentimiento de angustia vital a la confianza en Dios y en los hombres, característica del Renacimiento». (*Renacimiento, Manierismo, Reforma*, en «Epocas y obras artísticas», t. I, p. 223. Madrid, 1965.)

(7) SEDLMAYR, *Epocas y obras artísticas*, t. I, p. 223.

(8) HAUSER, A, «El concepto del espacio y la arquitectura del Manierismo», en *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del Arte Moderno*, p. 300 y ss. Madrid, 1965.

(9) HAUSER, ob. cit., p. 301.

(10) HAUSER, ob. cit., p. 302.

(11) HOFFMANN, en *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Zurich, 1938, es quien más ha insistido en la preocupación de los arquitectos manieristas por la consecución de espacios longitudinales buscando puntos de fuga hacia el infinito.

Igualmente sobre la teoría de los puntos de fuga son interesantes los puntos de vista de WERNER HAGER.

(12) Vid. PEVSNER, N., *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, 1957



Fachada del Convento de Santo Domingo (Valencia)

Siendo todas ellas de un interés extraordinario, la última tiene enorme trascendencia para Valencia, porque creemos es el germen de toda la arquitectura valenciana de la segunda mitad del XVI y primera del XVII, que en unos casos se denominó «purista» y «herreriana», en otros «prebarroca», al menos para determinados y muy definidos monumentos.

Los «Uffizi», de Florencia, ponen de manifiesto, con su patio central, el sentimiento de intranquilidad típico de esta arquitectura. La serenidad de los patios de los palacios italianos del primer Renacimiento queda rota en los «Uffizi» porque la orientación longitudinal del patio, la sensación de corredor, palpablemente manifiesta, se trunca bruscamente por un enorme arco que, abierto al Arno, actúa a la vez de cierre y punto de fuga, con lo cual el espectador se encuentra con dos situaciones límite que el arquitecto, Vasari, intencionadamente buscó (13).

El vestíbulo de la «Biblioteca Laurenziana» acentúa la sensación de sorpresa y desconcierto que al espectador

(13) Para este punto concreto vid. PEVSNER, *The Architecture of Mannerism*, «The Mint.», 1946.



Convento de Santo Domingo: Patio de ingreso (Valencia)

le ofrecen los «Uffizi», como asegura Hagelberg (14). Porque en la Laurenciana, Miguel Angel ha contrapuesto el volumen espacial de un prisma cuadrangular apoyado en una base, en donde está la escalera, con el volumen, también espacial, de otro prisma cuadrangular apoyado en una cara, en donde está la Biblioteca. Y ello sin otro enlace que los peldaños de dicha escalera, dos de cuyos brazos parecen desafiar las leyes de la utilidad. Si añadimos ahora la decoración de columnas que nada sostienen, los nichos, las ménsulas, la apariencia general de fachada, tendremos más que justificado el Manierismo de la obra (15).

Ese aspecto de la Laurenciana de parecer una fa-

(14) *Die Architektur Michelange'os in ihren Beziehungen zum Manierismus und Barock*, «Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1931.

(15) Que por otra parte, y es muy digno de tenerse en cuenta, encaja perfectamente en el ambiente, rítmico y equilibrado, del tan cercano Brunelleschi.

chada arquitectónica sin serlo, ese asemejarse a una decoración teatral, va a ser la característica más principal del «Palazzo Massimo alle Colonne», de Baldassare Peruzzi, en Roma. Hay en dicha obra unos caracteres escenográficos, mezcla de engaño y confusión, de contrastes entre partes sustentantes débiles y sombrías y pisos superiores robustos y fuertemente iluminados, que subrayan el efecto manierista de contraste deliberadamente buscado (16).

Fuera de la lógica y de las leyes estéticas del Renacimiento se halla el «Palazzo del Te», de Giulio Romano. En él se hace patente esa bipolaridad, esa apetencia y confusión entre contrarios, que es norma del Manierismo, y en él también aparece, particularmente en las fachadas, esa tendencia a la decoración teatral que observábamos en el «Palazzo Massimo» (17).

Finalmente, hemos de referirnos al Monasterio de El Escorial, de Juan de Herrera. Está fuera de toda duda que Felipe II representa en la historia del Manierismo europeo un papel similar al de Cósimo I en Florencia, Rodolfo II en Praga, Francisco I en Fontainebleau y Alberto V en Munich. Es decir, con él tenemos unos de los monarcas más típicos del período manierista. El es el principal apoyo con que cuentan los fresquistas italianos decoradores del Monasterio. Felipe II mantiene cordiales relaciones con el frío y lejano manierista Sánchez Coello, y la pintura elegante o levemente erótica que puede encontrarse en esta época mostrará una vinculación más que casual con los restantes círculos manieristas europeos.

Por lo que se refiere al Monasterio, sabido es que está considerado como la pieza cumbre de la arquitectura manierista —«Trentina», en acertada corrección de Camón Aznar— española (18). Se ha dicho que este edificio es «desconcertante por su falta de unidad esencial» y que predomina en él la tendencia acumulativa, de tal forma que es imposible «el goce integral del monumento» (19). Efectivamente, ámbitos y estructuras se multiplican por toda la obra para tratar de conseguir el asombro o la incertidumbre del contemplador, bien preparado para enfrentarse con la obra desde que flanquea las dos magnas fachadas manieristas del edificio: la principal y la del patio de los Reyes, concebidas como «poder, fuerza incontrastable, presencia altiva y retadora» y a la vez como exagerada simplicidad. Edificio, en fin, en el que la idea de introversión arquitectónica aparece

(16) Casi puede hablarse de varias constantes en la arquitectura manierista. Una de ellas será ese gusto por el equívoco que se desprende de toda escenografía que ahora es y luego ya no; otra, ese contraste entre partes sustentantes, débiles y sombrías, y sustentadas, macizas e iluminadas, como muy bien puede observarse en los «Uffizzi».

(17) Particular atención merece la decoración «sorprendente» del interior del palacio y, en primer término, la famosa «Sala de los Caballos».

(18) Problema estudiado en *El Tiempo en el Arte* y en el tomo de *Summa Artis*, n.º 17 (1959), titulado: *La Arquitectura y la Orfebrería españolas del siglo XVI*.

(19) CAMÓN AZNAR, J., *La Arquitectura...*, p. 373 y ss.

puesta de manifiesto de una forma tan ostensible (20) como su «polaridad y tensión», engendradas en los ámbitos de la alienación, «clave del manierismo» (21).

¿Tenemos obras arquitectónicas en Valencia que puedan considerarse manieristas? ¿Responden, de existir, a un todo o a una parte de los esquemas, tan sucintamente expuestos, de dicho estilo?

Varias obras, a nuestro juicio, no encajan dentro del esquema renacentista más usual y corriente, y son: la fachada del Convento de Santo Domingo; el claustro del Carmen, hoy Escuela de Bellas Artes de San Carlos; la iglesia de San Miguel de los Reyes y la iglesia del Real Colegio del Corpus Christi, familiarmente llamado «del Patriarca». Su análisis nos descubrirá en ellas ejemplos clave para la comprensión y estructuración de la arquitectura manierista valenciana.

Entre lo que hoy conservamos de lo que fue poderosísimo convento en Valencia de la orden dominicana merece destacarse la bella portada del edificio recayente a la plaza de Tetuán. Se viene repitiendo que dicha portada fue diseñada, «según las Memorias del convento y testigos del templo», por Felipe II (22). Dando el dato como cierto, ya tenemos situada la obra en un tiempo inequívocamente manierista, pero ello no sería suficiente, ya que podría darse el caso de ser obra de gusto arcaizante. En otras palabras, no porque haya sido diseñada en época de Felipe II es dicha portada obra manierista, sino porque en ella aparecen elementos manieristas.

Efectivamente, desde el punto de vista formal, la portada brota de un liso paramento, igual que en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con columnas semiempotradas que cubren casi toda la altura de la fachada. Entre las columnas hay nichos con esculturas que no se acomodan totalmente a los límites del marco que debería contenerlas, igual que ocurre con las esculturas manieristas de Miguel Ángel en la florentina capilla de los Médicis. La planitud decorativa de la fachada se pone claramente de manifiesto. Pero además tenemos, y esto ha llamado siempre la atención al hablar de la compleja planta del Convento de Santo Domingo, una evidente pérdida de las conexiones axiales entre este miembro, que tendría que ser equivalente al pórtico o nártex de las basílicas paleocristianas, en su función receptora se entiende, y el resto del edificio. La situación espacial de la portada es la de un miembro, aislado y concluso, que en sí mismo comienza y termina sus funciones.

(20) Para el concepto de introversión en el manierismo escorialense, véase HAUSER, *El Manierismo...*, p. 306.

(21) Trascendental la visión dada por HAUSER del problema de la alienación como clave del Manierismo que explica ese «intento desesperado para preservar a la vida de la alienación y desindividualización, de la mecanización y esquematización, mientras que, de otro lado, él mismo fue víctima de la enajenación y objetivación». (*El Manierismo...*, p. 138 y ss.)

(22) Así aparece en todas las Guías de la ciudad, que remiten a las viejas historias del Monasterio de Santo Domingo y que, por sobradamente conocidas, no es preciso citar nuevamente.



Claustro del antiguo Convento del Carmen, de Valencia

Respecto a los demás elementos espaciales del templo, no guardan relación, entre otras razones por la ausencia de ese espacio preparatorio o nártex, del cual sería heraldo y síntesis dicha portada.

Entramos, pues, directamente, en un mágico espacio longitudinal formado por el pequeño claustro, de tan elevado interés estético, levantado por el lego fray Pedro Gómez. Quizá puede aparecer como concebido para lograr una sensación de reposo, pero lo cierto es que produce más bien desasosiego, contribuyendo a él la sequedad de sus arcos, la aridez de sus columnas y ese espacio angosto, con lobregueces de pozo, del que parecen aquellas querer liberarse.

El claustro del Carmen, tan bien estudiado por Garín en esta misma revista (23), tiene unas extraordinarias columnas de fuste liso con basa, apoyando sobre alto zócalo, del más grande interés. Los arcos, sobrios, sin decoración, con las zapatas sobre las enjutas saliendo de las esquemáticas impostas, realizándose luego y empalmando

(23) Y en otras publicaciones. Remitimos a *Valencia Monumental*, Madrid, 1959.

con el friso que subraya la segunda planta o galería, formada por arquillos dobles, correspondiendo cada dos a uno de los inferiores. Elemento de gran importancia en este claustro son los capiteles, «alcarreños, de tambor estriado, de líneas clásicas un poco tardías» (24) y que pueden relacionarse, a nuestro juicio, con los entablamentos circulares con friso de triglifos sobre los capiteles dóricos de la iglesia de la Magdalena en Getafe (Madrid). Y precisamente aquí aparece clara la posible relación con Covarrubias, diseñador de aquel templo, y entre nosotros de San Miguel de los Reyes. No es aventurado admitir un eco del arquitecto en el claustro que comentamos, del cual Tormo (25) asegura no se posee referencia documental ni literaria alguna.

La traducción que Francisco de Villalpando hiciera del segundo y tercer libro de Sebastián Serlio (26) influyó, indudablemente, en el conocimiento del estilo clásico, pero no propiamente clásico, sino más bien manierista (27). Sabiendo la relación entre Villalpando y Covarrubias no puede extrañarnos la de éste con Serlio (28), y por ello su papel es decisivo dentro del movimiento de «reacción contra la fantasía y tupida ornamentación plateresca». Como ha dicho certeramente Camón, tiene Covarrubias un «sentido progresivo tan alerta como el de Rodrigo Gil de Hontañón» y le veremos «evolucionar con todos los estilos de su tiempo, desde la más tímida decoración toscana, apenas emergente del muro, a la simplicidad trentina» (29). He aquí la última fase de la evolución de Covarrubias y dentro de la cual (el 25 de diciembre de 1537) va a comenzar, junto con Luis de Vega, el proyecto del Alcázar toledano, en marcha hacia el Manierismo escurialense de Herrera. Dentro, pues, de ella traza los planos (1546) para el Monasterio de San Miguel de los Reyes, en cuya órbita estilística cae el claustro del Carmen.

Pero, además, en esta obra se han secado las alegrías platerescas y nos parece glacial y distante, encerrada en sí misma, encajada difícilmente en el gótico convento de Carmelitas calzados. El potente ritmo de las columnas y los arcos recuerda al pequeño claustro de Santo Domingo, ya analizado, inclusive en el sentido ascensional que todo él tiene, más que sosedadamente horizontal. No aludimos al posible juego de luces y sombras que en el proyecto primitivo pudieran haber existido por no conservársenos el claustro en toda su pureza original.

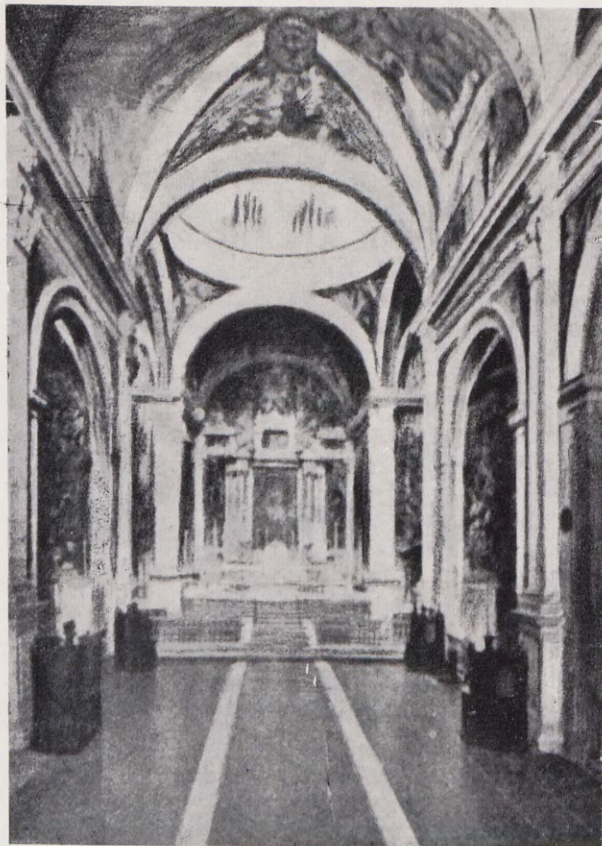
La obra cumbre de la arquitectura del estilo que estudiamos es la iglesia del Corpus Christi, familiarmente llamada «del Patriarca». No entraremos en pormenores sobre la fundación de la iglesia y del Colegio anejo, pero

sí conviene centrar la obra entre 1586 y 1604, fecha esta última de inauguración de la Iglesia (30).

El Escorial puede difícilmente ponerse en duda que no sea un edificio manierista o hispánicamente «trentino», y a éste, que le imita fielmente, no ha de calificársele de manera distinta. En efecto, ya la primera alteración de las leyes fundamentales de la simetría renacentista la encontramos en el hecho de que la entrada principal, que debería estar situada en el eje mayor del templo, ha sido sustituida por un lienzo de pared. Guillem del Rey, el arquitecto de la obra, hace de la portada que da a la calle de la Nave el ingreso a un vestíbulo o zaguán en el cual dos sencillas portadas, apenas desgajadas del muro, sirven de entrada al templo y a las restantes dependencias del Colegio.

Penetrando ya en la iglesia nos sorprende el primer tramo de la nave central, cubierto con atrevida bóveda,

(30) Remitimos para estos detalles a: CÁRCEL ORTÍ, V., *Guía del Museo del Patriarca*, Valencia, 1962; ROBRES LLUCH, R., y CASTELL MAIQUES, *Una visita al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. Breve guía de la ilustre fundación del Beato Juan de Ribera*, Madrid, 1942 (hay otra edición en Valencia en 1951), y ROBRES LLUCH, R., *Museo y Colegio del Patriarca*, Madrid, 1957.



Iglesia del Real Colegio del Corpus Christi (Valencia)

(24) GARÍN, F., ob. cit., p. 104.

(25) *Va encia. Los Museos*, Madrid, 1932, p. 9 y ss.

(26) MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1962, t. II, p. 370.

(27) Es bien conocido que la llamada «escuela de Fontainebleau, donde trabajaron Serlio, Rosso Fiorentino y Primaticcio, es el centro transalpino del Manierismo». (PEVSNER, ob. cit., p. 156.)

(28) PEVSNER, ob. cit., p. 181.

(29) CAMÓN AZNAR, J., *La Arquitectura...*, p. 223 y ss.



Iglesia de San Miguel de los Reyes (Valencia)

de arcos escarzos, sobre la que se sitúa el coro. Las naves laterales se anulan por la existencia de dos capillas situadas entre los contrafuertes, según la vieja fórmula del gótico valenciano. Finalmente, un crucero muy poco acusado, en el que destaca la potentísima cúpula, sirve de transición al presbiterio, profundo y solemne.

Dejando aparte otros valores estéticos, el sentido de la iluminación por ejemplo, nos interesa subrayar cómo el templo queda desplazado —se sitúa en un costado— de un conjunto arquitectónico que cabe suponer sometido a reglas inflexibles de simetría. Por otro lado, cada miem-

bro del edificio, iglesia inclusive, pierde la conexión con los vecinos, y en el propio templo el ejemplo del tramo inicial no puede ser más elocuente. Además, en todo él campea la más austera y helada ornamentación, a base solamente de formas cúbicas, de débil resalte, como si quisiera hacerse patente la racional y matemática concepción del edificio.

Igualmente los problemas espaciales que esta gran obra manierista presenta son del más alto interés. Tenemos, en primer lugar, la sensación de reposo que trata de conseguirse con la nave central, aquietada por las capillas laterales. A la vez, el impulso hacia adelante, hacia el presbiterio, depara al espectador dos sensaciones contradictorias. En definitiva, crea en él un sentimiento de inestabilidad. Si a ello añadimos el papel de impulso vertical que representa el espacio del crucero remansado por la cúpula tendremos un elemento más de ese contraste buscado por el arquitecto.

Muestra inequívoca de lo desconcertante del esquema constructivo la tenemos, como acabamos de decir, en el ingreso, que provoca en el visitante una reacción de incertidumbre al no saber hacia dónde dirigirse, pues en el arte clásico no habría habido necesidad de tener que quebrar hacia la izquierda el acto inconsciente de entrada hacia el frente.

Por último, habremos de referirnos, muy brevemente, a la iglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes. Bastante alterada con aditamentos barrocos, conserva, no obstante, dos torres gemelas de severo molduraje manierista, con masas verticales frenadas por espesas cornisas que, como cejas de sombra, detienen la ascensionalidad. En el interior hallaremos elementos formales y espaciales tomados de la iglesia del Corpus Christi que le precede en el tiempo, pues el proyecto de Covarrubias se demoró (31), siendo muy notables los contrastes lumínicos en un intento de potenciar el presbiterio, elevado sobre once gradas, como ocurre en casi todos los templos afines a la tendencia citada.

Como decíamos no hace mucho, una historia del manierismo valenciano constituye labor atrayente y en todas las Artes podría intentarse, seguramente con éxito.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

(31) El templo es obra de Pedro de Ambuesa y Martín de Orinda. De Orinda es también la portada. (TORMO, E., *Levante*, p. 155 y ss.)

LA IGLESIA DE SANTA ANA, DE JERUSALEN

APOSTILLAS A UNA HIPOTESIS DE TORMO

Cuando en 1923 don Elías Tormo presentaba al III Congreso de Historia de la Corona de Aragón su estudio acerca de la catedral gótica de Valencia, traía a colación, para el estudio de algunas de sus características, una iglesia oriental: Santa Ana, de Jerusalén, que él no había visto aún, ya que su viaje a Tierra Santa, del que dejó una deliciosa y anacolútica descripción en su *Postales del Peregrino*, sólo ocurrió entrados los años treinta. Casualmente preparaba yo la marcha a Palestina a causa de un viaje de estudios cuando tuve conocimiento de su publicación y de su teoría (1). Una vez en Jerusalén, una de mis primeras visitas fue a Santa Ana, y fue también el comienzo de una larguísima relación que se prolongó a lo largo de toda mi estancia allí.

El tema resultaba cautivador, y repetidas veces ha danzado en mi mente con opiniones contrapuestas. Unas veces veía clara, evidente, la hipótesis de Tormo; otras no conseguía conciliarla. Di muchas vueltas al problema, y al fin me he decidido por una solución, quizá la menos comprometida, pero quizá también la más positiva en el estado actual de mi estudio: proporcionar una serie de datos objetivos, así como refrescar en las memorias el texto de don Elías. A partir de ahí, que cada cual forme su propia opinión. Si resulta un poco dura la relación entre ambos monumentos, no hay que olvidar que ya el mismo Tormo, al levantar la caza, lo hacía constar, y no cesa de admirar su aguda visión y sus tan certeros juicios. Su prudencia y su documentación resultan a una asombrosa, y creo que es útil, que nos es útil, a quienes hoy nos iniciamos en estos temas el meditar sobre el método riguroso de un hombre tan avezado a estos estudios, que nos marca una pauta, inconclusa, hoy en nuestras manos. Sobre estos criterios parto al comenzar esta noticia.

Decía Tormo (2) que la incógnita de la catedral de Valencia, que se había escapado a Lampérez y a los anteriores investigadores, se le había hecho luminosa leyendo a Choisy. Nos describe los problemas planteados por la catedral, que en lo referente al tema de que trato son los que presenta, en sus propias palabras, «la contextura general del templo, la economía de su armazón óseo, la resolución de sus problemas constructivos». El

punto central de la cuestión se halla repartido entre tres razones: la planta relativa de la nave central y de las laterales, la escasa diferencia de alturas entre naves, y su cubrición, y el complejo paso de unas naves a otras a través de unos arcos de poca flecha en relación a la gran luz, fruto de la segunda premisa.

La catedral de Valencia tiene cada uno de los tramos de la nave central, de planta cuadrada, frente a la forma más común, algo chata en el sentido anteroposterior, de los otros ejemplos góticos. La razón, como Tormo aclara, está en que mientras en estos últimos quien manda es el tramo de la nave lateral, que se evita que sea alargado, y así, al hacerlo cuadrado, fuerza a que los de la nave central, más ancha, queden oblongos, herencia de formas románicas, en nuestra Catedral mandó la nave central, con tramos cuadrados, y fueron los laterales los que necesariamente hubieron de ser alargados, en el sentido de la dimensión mayor del templo.

La diferencia de alturas entre ambas naves, central y laterales, enlaza con lo que al parecer fue complicado problema para los autores anteriores y que Tormo vio claramente, sin la ayuda que representa hoy para nosotros el poder contemplar a simple vista uno de los arcos primitivos de la nave, desnudo de su desagradable revestimiento neoclásico, y que si bien contribuye a desastrar aún más aquella no muy bella fábrica, resulta sobremanera interesante por la posibilidad de estudio de las viejas estructuras de la metropolitana valentina. En efecto, lo que intuyó Tormo por debajo del estucado se revela real ahora: un arco apuntado muy abierto da paso de la nave central a la lateral, y el paño de muro de la nave central que queda por encima de estos arcos, hasta el formero, afecta la forma de una media luna con los cuernos para abajo, media luna apuntada, es cierto.

Con estos datos, que en gran parte había intuido por debajo del atroz estuco y de las líneas desfiguradas que presentaba el edificio, buscó los paralelos y los orígenes de una forma constructiva que aparecía tan extraña. Y fue entonces cuando dio, en Choisy, con Santa Ana, de Jerusalén.

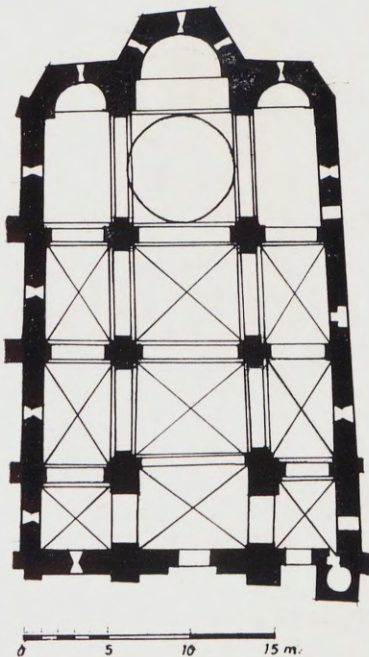
La iglesia de Santa Ana, de Jerusalén, obra cruzada, tiene una larga historia que se remonta a los primeros tiempos del cristianismo y de cuyo devenir nos queda hoy la prueba en el bello edificio románico que, restaurado, se conserva. El lugar, citado ya en el Nuevo Testamento como el de la piscina de los cinco pórticos, en el que la investigación arqueológica reciente —aún están en curso las excavaciones que realizan los Padres Blancos del seminario melkita— ha reconocido un Asklepieion

(1) Por mediación de D. Felipe M.^o Garín, que por entonces preparaba un estudio sobre Tormo y me proporcionó el artículo, del que pude tomar notas para comprobarlas *in situ* y que ahora me ofrece la oportunidad de dar a la luz este comentario, sugerido por él.

(2) E. TORMO, *La catedral gótica de Valencia*, «III Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas y Memorias», vol. I, pp. 1-36. Valencia, 1923.

o templo de Esculapio, fue consagrado en época bizantina por la erección de una basílica: Santa María de la Probática, edificada sobre el andén central de la piscina. A la llegada de los Cruzados sólo ruinas se advierten en el lugar, y de acuerdo con las dos memorias básicas del sitio: la curación del paralítico y la casa natal de Santa María, edifican dos iglesias de las que tan sólo se conserva la segunda y unos escasos restos de la primera. Es aquélla la que interesa a nuestro objeto y a ella me referiré. Construida a fines del siglo XI o principios del XII, en 1192 Salah-al-Din (el Saladino de nuestros libros) la convirtió, conquistado Jerusalén por los musulmanes, en escuela (madrassa) de teología islámica. El edificio arrastró una vida lánguida y ruinosa a partir del siglo XV, en que cesó de funcionar la escuela, y no sirvió de nada el esfuerzo de un pachá de Jerusalén que quiso restaurarla en 1842 añadiéndole un minarete. Tras la guerra de Crimea el sultán turco cedió a Francia en propiedad el monumento, que fue estudiado y restaurado en su línea primitiva, tal como hoy lo admiramos, por el arquitecto Mauss. A partir de entonces se entregó a los Padres Blancos, que dirigen el seminario melkita (de los griegos uniatas) que continúa funcionando. La restauración, a juzgar por lo que de ella dicen algunos contemporáneos, verbigracia el P. Vincent en la *Revue Biblique*, es de admirar por el cuidado puesto en su ejecución y por el rigor arqueológico con que fue llevada a cabo. De hecho, hoy produce una extraordinaria e inolvidable impresión de belleza y autenticidad.

El edificio tiene una planta sensiblemente trapezoidal, como puede apreciarse en el plano, con tres naves



Plano de la iglesia de Santa Ana, de Jerusalén.

terminadas por tres ábsides semicirculares al interior y poligonales al exterior, con tres ventanas de arco apuntado el central y con una cada uno los laterales. De las tres naves, según la tradicional ordenación, la central es algo, no mucho, más alta que las laterales, y todos los arcos, tanto formeros como fajones, así como los que de la nave central dan acceso a las laterales, son apuntados, bien que muy amplios de luz con respecto a su flecha, lo que los hace aparecer como algo levemente achatados.

Se apoyan en pilares de planta de esquema cruciforme, complejo, que se convierte en un cuadrángulo cuyos lados son quebrados en lugar de rectos por las repetidas aristas en que apoyan capiteles o arcos. Las bóvedas de las tres naves son de arista, y en el crucero los brazos laterales van cubiertos con una bóveda proyección del arco apuntado que les da acceso, mientras que el crucero propiamente dicho se cierra por una cúpula que presenta al exterior un tambor poligonal y que está sostenida por pechinas en el interior.

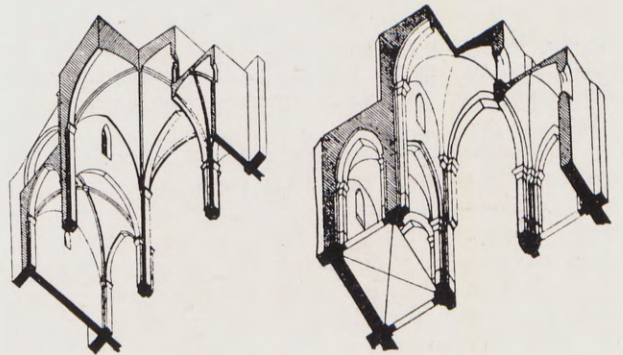
El conjunto resulta de una sorprendente sobriedad y desnudez que valoriza más la belleza y armonía de la traza y la pureza de sus líneas, a las que da gracia la disimetría frecuente que vamos hallando en todo el edificio. Aún acusa más esta sencillez lo escaso de la ornamentación, que se reduce en el interior a algunas ménsulas y unos pocos capiteles, de talla basta, que representan un buey y una cabeza humana, símbolos de San Lucas y de San Mateo; dos sandalias enlazadas por un rollo, un barrilete, estilizaciones varias de volutas y de lenguas o de hojas de acanto, ya irreconocibles, y unas figuras de animales deformes en los capiteles que soporta el arco de la ventana central del ábside de la nave mayor.

Lo mismo sucede al exterior, en que la limpieza de la línea no está turbada por ornamentación alguna, salvo una franja jaquelada que corre por encima del arco de la puerta principal, y la arquivolta externa de la misma, decorada con rombos. El propio tímpano es liso, y hoy se halla alegrado por una inscripción árabe que allí puso Salah-al-Din conmemorando el nuevo empleo que dio al edificio.

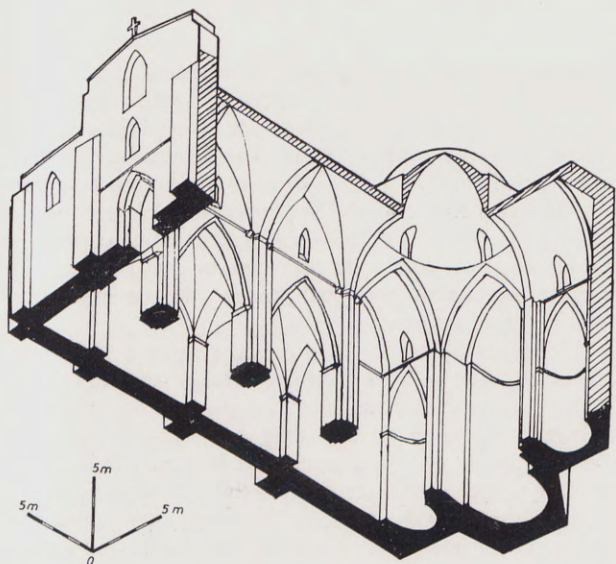
* * *

Veamos ahora el núcleo de la cuestión, el motivo de este artículo. Los parentescos posibles con la catedral de Valencia y el análisis de las relaciones. Además de la lámina comparativa que reproduzco de Tormo he construido una proyección isométrica simplificada de la totalidad de Santa Ana, que permita al lector hacerse una idea más o menos clara del conjunto del edificio.

Nos hallamos, en efecto, ante dos edificios de grandes semejanzas. Preparando esta nota hice varias veces,



Comparación de la Catedral gótica de Valencia y la iglesia románica de Santa Ana, de Jerusalén (según Tormo).



Proyección isométrica simplificada de la iglesia de Santa Ana, de Jerusalén.

con distintas personas ajenas por entero a la cuestión, la prueba de presentarles fotografías o la perspectiva de Santa Ana, con la pregunta ¿qué te recuerda?, ¿a qué se parece? La encuesta resultó provechosa. Y con frecuencia, al aclarar yo la razón de la pregunta, había exclamaciones de sorpresa por el parecido. La baja altura también de Santa Ana, la semejanza de la relación de proporciones entre la nave central y las laterales en ambas, la cúpula sobre el crucero, el uso de arco apuntado, los gruesos pilares de sustentación, la forma de iluminación de la nave central; todo nos hace saltar en la mente de una a otra.

Evidentemente hay diferencias. Y su raíz está, como ya apuntaba Tormo, en el hecho de ser el uno un edificio románico y el otro un edificio gótico, además de hallarse separados por más de un siglo en la cronología. Por supuesto, la cabecera es fundamentalmente distinta; la curiosísima girola de Valencia es en el ejemplo jerosolimitano tres ábsides desiguales, de los que el central, lógicamente, es mayor, y que además se ve ampliado por un gran arco que le antecede y que le da mayor profundidad. Es la estructura clásica de la cabecera, heredada de la antigua tradición oriental, con el altar central, la próthesis a su derecha y el diakonikon a su izquierda. Pero, aparte de esto, ya no quedan distinciones llamativas.

En cambio, los enlaces son notables. Además de los que señalé hace un momento hay los indicados por Tormo: la bóveda de aristas de Santa Ana, de idéntica traza, sólo que nervada en Valencia; los contrafuertes de la nave central y de las laterales, independientes en Jerusalén y en la catedral unidos por arbotantes, y sobre todo, la solución curiosísima de las techumbres, planas en ambos monumentos.

Es quizá esta última característica la que resulta más reveladora y más interesante. La escasa diferencia de

altura entre las naves laterales y la central, que como se ha visto es una de las notas individuantes más particular de ambos monumentos, dificultaba la iluminación de la nave central si se piensa en un orden normal de cubiertas, llamando normal a lo que es más común. Pero tanto Santa Ana como la catedral resuelven el problema de modo semejante a como lo hicieron viejos ejemplos de arquitectura arquitebada, desde Karnak en su sala hipóstila, hasta las basílicas romanas clásicas. Las cubiertas casi planas de las naves laterales, apenas merman pared de la nave central, sobresaliente, en su parte más alta que apoya en aquélla. De este modo se pueden obtener ventanas en el cuerpo central que se rasguen hasta casi la altura del extradós de la clave de las bóvedas de las naves laterales, que como sabemos quedan algo más altas que la clave de los arcos formeros de la nave central, razón por la que la pared de ésta, desde el arco hasta la bóveda, adopta aquella forma de media luna con los cuernos hacia abajo que Tormo considera tan representativa de los dos monumentos. La iluminación conseguida es clara, y sobre todo en el ejemplo jerosolimitano, poco común en una iglesia románica de pequeñas dimensiones como es aquélla. Hoy una y otra iglesia son bastante oscuras: Santa Ana, por el empleo de unas espesísimas celosías geométricas, estrelladas, de piedra, que tamizan considerablemente la luz externa; Valencia, porque la reforma posterior de las techumbres, pasándolas de terrazas a dobles vertientes, desequilibró completamente la idea primitiva. Creo que no es precisa la subida al *Micalet* para comprobar el aspecto primitivo: basta dar una ojeada al hastial de la puerta de la *Almoína* para ver como es distinto el aparejo y hasta el color de la piedra del frontón superior al resto de la obra y como la línea de división nace recta en los mismos extremos del frontón. Todo aquel triángulo es un claro añadido, con su ventanita y su garrucha. Pero si subimos al campanario y contemplamos el complejo de las techumbres nos llamará la atención lo que ya señaló Tormo y que yo he intentado recoger en una fotografía: los jeribeques y remiendos que hubo de hacer el autor de las nuevas techumbres para no privar de luz el interior del templo. Los tejados se cortan antes de llegar al cimborio, pues de seguir su línea cubrirían a medias cuatro de las ocho caras de éste, y las ventanas, emparedado todo el tímpano para acomodarlas al gusto neoclasicizante y perdiendo, por tanto, al menos un tercio de su superficie útil, se hunden en unos a modo de escotillones, protegidos por tejadillos volados, ya que la nueva línea de tejados, de haber seguido su trazado, mermaba la mitad inferior de los huecos. Cualquier observador puede advertir esto al exterior de la catedral mirándola ante la fachada principal desde la plaza de la Reina.

* * *

Y así nos encontramos, después de una rápida ojeada a las concomitancias y a las diferencias entre ambos templos, conducidos por la mano de Tormo, con la misma duda que manifestaba al principio. Ciertamente

hay parecidos considerables, hay identidades turbadoras, que se sobreponen, con mucho, a las diferencias. Pero ¿qué significa todo esto?

En mi impresión hay dificultades serias a una relación directa. En primer lugar, la geográfica y la cronológica. Es mucha la distancia, que se alarga cuanto más retrocedemos en el tiempo por lo arduo de los viajes, y es notable la diferencia de fechas. Desconozco, y sospecho que se desconoce, el mecanismo de transmisión de ideas arquitectónicas en los áureos períodos medievales. Una elemental lógica lleva a pensar que era la visión directa y el cuaderno de notas del maestro alarife los que permitían estos trasplantes de soluciones constructivas. Nada empece —es cierto— que el arquitecto que trazó el esquema estructural de la seo valentina hubiera visto el monumento jerusalmita, bien que, estando ya la ciudad santa en poder islámico, sólo con dificultad podía visitarse por los peregrinos en aquellas calendas. Pero tampoco hay nada que se oponga a que jamás hubiera visitado los Santos Lugares. Y aun esta segunda hipótesis es más plausible, dadas las circunstancias del momento. Evidentemente, hay la posibilidad de que la idea hubiese llegado antes al occidente y tuviese una cierta tradición. No puedo juzgar acerca de esto, pero pienso que el fino olfato de Tormo habría venteado algo si tal hubiera. Y su silencio es un argumento más en favor de la hipótesis contraria.

Si la importancia de la memoria venerada del lugar del nacimiento de Santa María influyó en los constructores del templo valenciano, dedicado a la Asunción, es materia muy opinable. Y si sin pecar de excesivamente píos ni tampoco de lo contrario se puede afirmar como muy probable, no es por ello menos cierto, que esta mera devoción no explica relación arquitectónica alguna. ¡Cuántas otras iglesias y catedrales dedicadas a la Madre de Dios no se inspiraron en nada semejante!

Por otra parte, algo que podía parecer engañoso y sugestivo a nuestros ojos, las características que convierten el románico del templo jerosolimitano en premonición del gótico: arcos apuntados, bóveda de arista, tienen, a mi entender, explicación muy diversa. Y afirmo esto porque mis primeras sensaciones, apenas llegado allá, al contemplar la abundancia de ambas características arquitectónicas, fueron por las vías fáciles. Me sorprendía el hallar constantemente en mis paseos por la vieja Jerusalén, construida con tan bella sillería toda ella, arcos apuntados. Más tarde tuve ocasión de visitar casas particulares, laberinto inextricable de patios, galerías y deliciosos cuartitos de bajo techo, abovedados ¡con bóvedas de arista! Mi impresión inicial fue: ¡Qué vigor tuvo la época cruzada y la construcción europea! Pero a medida que pasó el tiempo y fui perfilando conceptos y analizando imágenes, a medida que fui conociendo nuevos libros y nuevos monumentos, penetré mejor en el mundo arquitectónico que tanto me había turbado. Y hube de cambiar de ideas. No podría apoyar mis razonamientos en hechos críticos. Mis estudios allá eran muy otros, y el sumergirme en los problemas del arte medieval oriental no entraba en mis planes. Era



Tejados de las naves y cimborio de la Catedral de Valencia

tan sólo un diletantismo, un cambiar de campo de estudio, para descansar y para gozar en problemas de diversa índole de los que me preocupaban entonces. Pero algo se me fue haciendo evidente: desde la más vieja tradición arquitectónica cristiana de Siria, los arcos apuntados, las bóvedas de arista, tenían arraigo autóctono en el país. No hace falta citar ejemplos, no es esto un tratado, antes bien un traslado de impresiones fugaces. Pero creo que la vía que conduce a las formas constructivas de Santa Ana es explicable sin necesidad de recurrir a Europa.

¿Qué concluir de todo ello? No es mucho el avance obtenido. No me puedo atrever a expresar un juicio, casi ni siquiera a formarlo, cuando la documentación no proporciona más que lo que se ha visto. He intentado solamente ofrecer, reavivados, materiales e hipótesis un poco lejanos que por feliz ocasión me ha sido dado ver reunidos. Es en cierta manera un rendir homenaje a quien todos debemos tanto y un recuerdo de las muchas deliciosas horas pasadas en la penumbra de Santa Ana, embebiéndome de su belleza, analizando sus formas, mientras sonaba la música exultante de la Divina Liturgia de San Juan Crisóstomo.

ENRIQUE A. LLOBREGAT

ALREDEDOR DEL VII CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE DANTE ALIGHIERI (1265-1965)

DOS PINTORES ALCOYANOS INSPIRADOS EN LA OBRA DE DANTE

Al Dr. Miguel Dolç, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, activo miembro de la Sociedad Dante Alighieri.

En dos pintores alcoyanos —que sepamos— tenemos hoy catalogadas sendas obras inspiradas en motivos dantescos, esto es, tomando como tema principal algún pasaje de la obra literaria del glorioso florentino.

No será menester en esta breve excursión por el quehacer pictórico de la gloriosa escuela valenciana decimonónica, tan calurosamente alabada por Pérez Galdós en un interesante artículo aparecido en 1884 en la prensa madrileña, que abordemos la problemática que el arte pictórico del pasado siglo trae consigo implícitamente; problemática que, por otro lado, requiere primordial interés y no pocas ni fáciles respuestas.

Digamos, eso sí, y como piedra angular en la cual podamos apoyar nuestro pie en este caminar por tiempos idos, que el neoclasicismo de David e Ingres en la próxima Francia, trasplantado en la persona de José de Madrazo y sus seguidores y devotos a ultranza, como su propio hijo Federico y Carlos Luis de Ribera, entre otros, tenía que dar en España —soslayando o dejando al margen el mensaje goyesco (1)— una pintura con características y peculiaridades propias, emanada de la Academia, del preceptismo, e intitulada, por ello, «académicista».

Efectivamente. Por el año de 1800 —leemos en un capítulo del interesante libro *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855* (2)— «frecuentaban el estudio de David artistas de todos los países de Europa; entre otros, los pintores españoles Aparicio y Madrazo...», y añade más adelante: «Hemos reprochado ya a los pintores de este país —España— la exagerada sumisión con que siguen nuestra escuela francesa, aun en lo que ella tiene de bueno.» Lo que volverá a glosar más recientemente Eduardo Chicharro en el prólogo al libro de Pantorba (3): «De modo que los pintores españoles de aquel tiempo —primer cuarto del XIX— estaban tan ciegos

que, por seguir corrientes francesas decadentes, desdeñaban a Goya, tan cercano a ellos...»

Y del academismo —todo un culto a la línea, al dibujo, al esbozo, al contorno, al refinado acabamiento...— tenían que salir géneros que habían de perdurar durante más de cincuenta años en un formidable y esforzado pugilato, sostenido y mantenido frente a nuevas tendencias y exigencias estéticas, con la única intención y la sola idea de imponerse y perdurar, incluso a contramarcha del reloj europeo del arte; tales géneros, la pintura de «historia», la «novelística», la popularmente llamada de «género», la de tinte «social», realismo o naturalismo lastimero, con resabios románticos, que acabará por desplazar a las primeras formas propiamente «académicas».

No hemos de hablar en esta ocasión de la tan traída y llevada pintura de «historia»; sí, empero, de la que —no sabemos si acertada o equivocadamente— podríamos titular «literaria» o de tema «novelístico».

Virtud o mal común —puede que de una y otra cosa haya—, la pintura de «novela», que corre paridad con la de «historia», es por ello tema que aparece en la mayor parte de los artistas del pincel de hace un siglo, casi con la misma intensidad y prodigalidad. Citemos, por nombrar a alguno de estos artistas, y a manera de ejemplo o punto de referencia, al alcoyano —catedrático que fue de la Escuela de San Carlos— Plácido Francés con su *Cervantes leyendo el Quijote a sus amigos presos en Argamasilla de Alba*; a Francisco Díaz Carreño con su *Francesca de Rimini*, tercera medalla en la Nacional de 1867; a Víctor Manzano y Eduardo Zamacois en sus respectivos cuadros de inspiración cervantina; al propio Gisbert con su *Romeo y Julieta*; a Dióscoro Teófilo de la Puebla, con *Margarita y Mefistófeles*, de inspiración goethiana; el cuadro *Angélica y Medoro*, de Marceliano Santa María; y los lienzos *El Doctor Fausto*, *Las hijas del Cid* y *Don Quijote en la barca*, de los valencianos Francisco Domingo, Ignacio Pinazo y Muñoz Degraín, respectivamente, este último un poco a destiempo, puesto que aparece firmada la obra ya entrado el siglo actual, en 1917.

* * *

Dentro de esta corriente, y como campeón en una de sus modalidades —la pintura de «historia»— se encuentra inmerso Antonio Gisbert Pérez, el ruidoso autor de los decapitados *Comuneros*, cuadro, como no se ignora, del que hicieron bandera política y demagógica liberales convencidos y progresistas desasossegados.

(1) Vide *La España del siglo XIX*, colección de conferencias de CEFERINO ARAUJO —«Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX»—.

(2) M. DELÉCLUZE, *Les Beaux-Arts dans le deux mondes en 1855*. París, 1856.

(3) BERNARDINO DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948.



El pintor Antonio Gisbert Pérez (grabado de la época)

Gisbert, que ha nacido en la inquieta ciudad de Alcoy el año de gracia de 1834 —no 1835, como habitual y equivocadamente se dice—; que a sus veintitantos años —veintiuno concretamente— ha ganado el apetecido pensionado de Roma —donde se encontrará con Rosales, Casado del Alisal, Luis Alvarez, Pellicer, Agrasot, Villegas...— y que en tres ocasiones —casi sucesivas, puesto que en 1862 no presentó obra alguna— ha cobrado medallas de primera clase en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid (1858, 1860 y 1864); que en 1862 representa al Gobierno hispano en Londres, y que algo después, en 1869, forma parte de la legación española que acude a Egipto con ocasión de la apertura del canal de Suez, siendo ya por tales fechas, además, director del Museo del Prado —el primer director que hubo al ser nacionalizada la valiosa colección real (4)—;

(4) Vide nuestro trabajo *Antonio Gisbert, primer director del Museo del Prado*, Alcoy, «Ciudad», 24 de septiembre de 1963.

cuelga en 1871 en los salones de la Exposición Nacional de Bellas Artes, instalada en el palacio de la Fuente Castellana, algunos cuadros que, lejos de apasionar al público como antaño —por su temática más que por su mensaje estilístico—, pasan poco menos que sin pena ni gloria, no mereciendo más que ciertos comentarios y reseñas breves en la prensa de la corte.

También es verdad que Gisbert, por su condición de director de la primera pinacoteca nacional, actúa en tal certamen como vocal del jurado discernidor de premios, junto con Carlos Luis de Ribera, Francisco Sanz, Joaquín Agrasot, Pascual Alegre y otros destacados artistas, y esto es muy posible que le restase posibilidades como simple expositor o mero concursante; resulta lógico pensar incluso que Gisbert exhibiera fuera de concurso. El alcoyano cuelga en las dependencias del certamen cinco lienzos. Tres de ellos son sendos retratos de personajes populares en su momento de la alta sociedad madrileña y española. Son los retratos de la duquesa de la Torre; la viuda del general Prim, duquesa de Prim, y el excelentísimo señor duque de la Torre, amigo personal suyo y ferviente devoto de su paleta. Los otros dos óleos que Gisbert da a conocer en esta exhibición, que ha inaugurado Amadeo I de España, son cuadros inspirados en motivos novelísticos, tema que hoy nos interesa.

Una de estas telas es la titulada *Don Quijote en casa de los duques*, «...uno de los cuadros más seductores que sobre la inmortal novela se han pintado —dice Pantor-



«Paolo è Francesca», por Antonio Gisbert

ba (5)—, no inferior a los muy conocidos de Muñoz Degraín y Moreno Carbonero», basado en aquel pasaje del capítulo XXXII, parte II, que dice: «Llegaron cuatro doncellas, la una con una fuente de plata...»; tema y



El pintor Lorenzo Casanova Ruiz (grabado de la época)

momento preciso que ha de pintar también el valenciano Carlos Giner.

El otro cuadro, inspirado en un pasaje de *La Divina Comedia*, del genial Dante —«el más excelso cantador de la verdad cristiana», según calificativo del pontífice Benedicto XV—, es un óleo, a nuestro entender de ambientación afectada, de luz y color desmayados e incluso de dibujo —y eso que el dibujo constituye indudablemente el fuerte del pintor— poco seguro, de trazo no estable, si bien las dos figuras que aparecen en el lienzo están bien agrupadas y agradablemente dispuestas.

El crítico Manuel Cañete, que a lo largo de seis interesantes artículos aparecidos en la celeberrima *Ilustración Española y Americana* se ocupa con cierta extensión del certamen, lamenta que Gisbert no se atreviese

a pintar el pasaje literario con mayor exactitud, aquella precisa situación que reza: «La bocca mi baccio tutto tremante», es decir, el momento en que el personaje dantesco, Paolo, besa ardiente y apasionadamente a su amada, Francesca, en plenos labios, en un arrebato de desesperado amor.

He aquí las propias palabras del crítico en cuestión y el bello terceto que, bajo el título y número del cuadro, figuró en el catálogo de la exposición que nos ocupa:

«Per piu fiare gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci'l viso,
ma solo un punto fu quel che ci viense.»

«...si al señor Gisbert le parecía demasiado expresivo para presentado al público el acto en que consistió el «vencimiento» de ambos amantes —tal la escena que románticamente nos presenta Ingres, el pintor francés defensor, por paradójico que parezca, del clasicismo—, pudo haber elegido otro asunto o no citar el pasaje de Dante que despertó su inspiración y del cual se aparta haciendo que Paolo parezca limitarse a imprimir en la frente de su amada ósculo respetuoso en vez del beso ardiente de la pasión que se desborda y sensualiza...»

Gisbert, efectivamente —de condición más neoclásica que romántica, a pesar de todo lo que se ha dicho en sentido contrario—, se limita en este cuadro a suavizar el apasionamiento de los dos grandes amadores...

* * *

Diez años justos más joven que Gisbert es el también alcoyano Lorenzo Casanova Ruiz, «hombre pequeño y enjuto, de ojos hermosos, que reía melancóicamente; de habla llena de gracia y sabiduría, de cráneo limpio y nobilísimo» al observado decir de Gabriel Miró, el gran novelista alicantino, de total ascendencia alcoyana, sobrino del pintor.

Lorenzo Casanova, que ha andado los primeros pasos pictóricos en la valentina escuela de San Carlos cogido de la mano de Daniel Cortina, salta pronto a Madrid, donde ya le sabemos en 1864, bajo la dirección artística de un academicista de renombre, Federico de Madrazo, hijo del santanderino discípulo de David, teniendo por condiscípulo, entre otros tan conocidos como este mismo, al gran Mariano de Fortuny, cultivando sana amistad con el propio Rosales, que por los años sesenta ha acudido a Roma.

Y a Roma va también Casanova —Roma es la apetecida etapa de superación en todo pintor del XIX— después de obtener en 1873 la correspondiente pensión de la Diputación Provincial de Alicante. Allí, como en los años romanos de Gisbert, Casanova se encuentra con una nutrida representación del arte hispano, pintores de su propia cuerda, de su generación: el citado Eduardo Rosales, José Echenaguria y los valencianos Pinazo Camarlench y José Benlliure.

La labor del alcoyano en la ciudad de los césares se traduce, como en todo pensionado —obligado a ciertas

(5) PANTORBA, p. 95.

disposiciones y requisitos—, en constante trabajo, tanto de observación —conocimiento directo de los genios y grandes maestros— como de acción, no dejando ni un solo momento de pintar.

¿Se inspiraría en Florencia el alcoyano, ciudad que tiene ocasión de visitar durante el período en que vive en Italia, para pintar su *Divina Comedia*, óleo hoy en colección particular de Alcoy? O ¿fue simple producto de sus lecturas diarias —de los clásicos sobre todo— la motivación y realización del cuadro? El escritor Rafael Coloma, que se ha ocupado del artista (6), dice de Casanova que es «un catador empedernido de las buenas letras...; la lectura de las grandes obras de la literatura universal es para el pintor motivo de inspiración para sus sueños de artista».

Nos inclinamos, conociendo la obra pictórica del alcoyano, por esta segunda tesis —que nos atrevemos a hacer extensiva en el caso de Gisbert, aunque muy menos lector que Casanova—. De Casanova conocemos, dentro del género «novelístico», los cuadros: *Sueños de Cervantes*, *Fausto y Mefistófeles* y *Francesca de Rimini* —su primera insistencia sobre el tema del ilustre florentino—, estos dos últimos fechados en la propia Roma.

No tenemos, hoy por hoy, referencia crítica del cuadro *La Divina Comedia* ni del óleo *Francesca de Rimini*, motivo igualmente tratado por Watts, Ingres y Cabanel. Al tratarse en ambos casos de encargos particulares, no presentados a pública exhibición, faltan naturalmente los oportunos comentarios —más o menos objetivos y acertados— e incluso el anecdotario al respecto.

Hablamos, sin embargo, de *La Divina Comedia*. El óleo del enfermizo pintor —así le llama Coloma en su libro citado— no representa otra cosa sino una fantástica visión que el célebre poeta prerrenacentista descubre en el cielo, acompañado por Virgilio, que es quien le presenta el suprahumano momento que Dante observa con cierto recelo, asustado, entresaliendo de entre una nebulosa de luz y tinieblas.

La técnica pictórica empleada por el artista en el cuadro que nos ocupa no constituye otra sino la empleada en su obra de conjunto, tanto la anterior a este lienzo como la posterior al mismo. Hay idealismo en sus tintas, impregnación impresionista —su impresionismo particular, a la española, a lo Velázquez y Goya—, calidad de dibujo que orla con el desenfado de una pincelada suelta, jugosa, armoniosamente trazada, nunca supeditada —como en el caso de Gisbert— a la lección aprendida en el cenáculo madracista.

* * *

Estos son, pues, y en definitiva, los dos cuadros a los que nos hemos querido referir y centrar cuando, en 1965, Europa, Occidente, el mundo entero, conme-

(6) RAFAEL COLOMA, *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*. Alcoy, Inst. Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere», 1962.

moran gozosamente el VII centenario del nacimiento del sin par poeta —gloria de Florencia— Dante Alighieri, universal personaje que Giotto inmortalizó espléndidamente y que Rafael de Urbino retrató de forma ma-



Escena de «La Divina Comedia». Fantástica visión de Casanova Ruiz. (Colección Botella Pascual, Alcoy.)

gistra; personaje éste que llegó a influir poderosamente en esa Capilla Sixtina miguelangelesca, que hoy como ayer sigue asombrando al universo, y, siglos más tarde, al gran romántico Delacroix en su no menos conocida *Barca de Caronte*, tanto inspirada en la obra poética de Dante como en la pictórica del genio de Caprese.

Nuestro homenaje, pues, al amador de Beatriz en esta evocación tan particularista y alcoyana que hemos trazado de su *Divina Comedia*, quizá la obra que con mayores y más propios méritos, con más singular significación, se erige, por sí misma, como símbolo de la literatura cristiana de todos los tiempos.

ADRIAN ESPI VALDES



LAS OBRAS Y LOS DIAS

ARTE SACRO Y CONCILIO

Era de esperar que la magna asamblea ecuménica diese ocasión, pese a no figurar expresamente el tema artístico en los esquemas iniciales, a alguna afirmación, por parte de los órganos conciliares, referente al arte o a lo artístico en orden a su servicio al culto y a su relación con la acción pastoral.

Sin entrar a fondo en el tema, por exceder de las posibilidades de este espacio, e incluso sólo ser aquí alusible como de pasada, lo cual no supone menor aprecio del mismo, bueno será señalar algunas instrucciones conciliares o algunas palabras del Sumo Pontífice concretamente referidas a lo artístico, en su aspecto sacro naturalmente. Si a esto se añade la relativa proximidad todavía de la II Semana Nacional de Arte Sacro, celebrada en León, con ocasión del Congreso Eucarístico Nacional, del 2 al 7 de julio del 64, cuando el original de nuestro anterior número no sólo estaba ya ultimado, sino casi repartiéndose, no extrañará que aquí se registre en la medida posible.

La instrucción litúrgica de 26 de septiembre de 1964, en su número 13, señala que «las iglesias y oratorios, los objetos sagrados en general y las vestiduras sagradas ofrezcan un aspecto de auténtico arte cristiano, sin excluir el arte moderno». Por su parte, en la ya famosa audiencia de Su Santidad Paulo VI a un grupo de artistas italianos, de 24 de mayo de 1964, en la Capilla Sixtina, el Santo Padre dijo, en el tono más amistoso: «Vosotros sois maestros, tenéis esa prerrogativa por el hecho mismo de hacer accesible y comprensible el mundo del espíritu...» «Y si nos faltara vuestra ayuda, el ministerio sería balbuceante e incierto y tendría que hacer un esfuerzo, diríamos, para hacerse artístico, o mejor para hacerse profético, para alcanzar la fuerza de la expresión lírica de la belleza intuitiva; necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte.» Es más, la penetración y sentido actual del Papa señala la causa de la separación del arte y la Iglesia: «Os hemos impuesto como canon principal la imitación a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fervientes en mil ideas y novedades.» «...debemos dejar que vuestras voces canten libre, poderosamente, como son capaces. Y vosotros debéis ser bravos, interpretar lo que debéis expresar, seleccionar... el tema, el motivo, y algunas veces más el flujo secreto que se llama inspiración, gracia, carisma del arte.»

Por su parte, el Concilio Vaticano II (constitución de Liturgia, cap. VII, 122 y 123) afirma: «La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico...», «aceptó las formas de cada tiempo», pues, como ya dijo Pío XII, «Cristo no vino a la tierra a crear una estética, sino a unir a los hombres con Dios por medio de la

Liturgia.» Mas, esto sí, la propia constitución conciliar, en su artículo 125, dice que se «mantenga firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles». Pero que tales imágenes «sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden».

Sería interesante también transcribir los temas de la citada Semana de Arte Sacro de León, pero resulta imposible y debe remitirse al interesado al volumen que recoge sus ponencias y conclusiones, en las que una modernísima tendencia a lograr nuevas formas de belleza al servicio del culto divino convive con la depuración de las prácticas tradicionales, enraizadas en el alma del pueblo y que los siglos han probado como eficaces para su acercamiento a Dios.

RIBERA, EN LA FERIA MUNDIAL

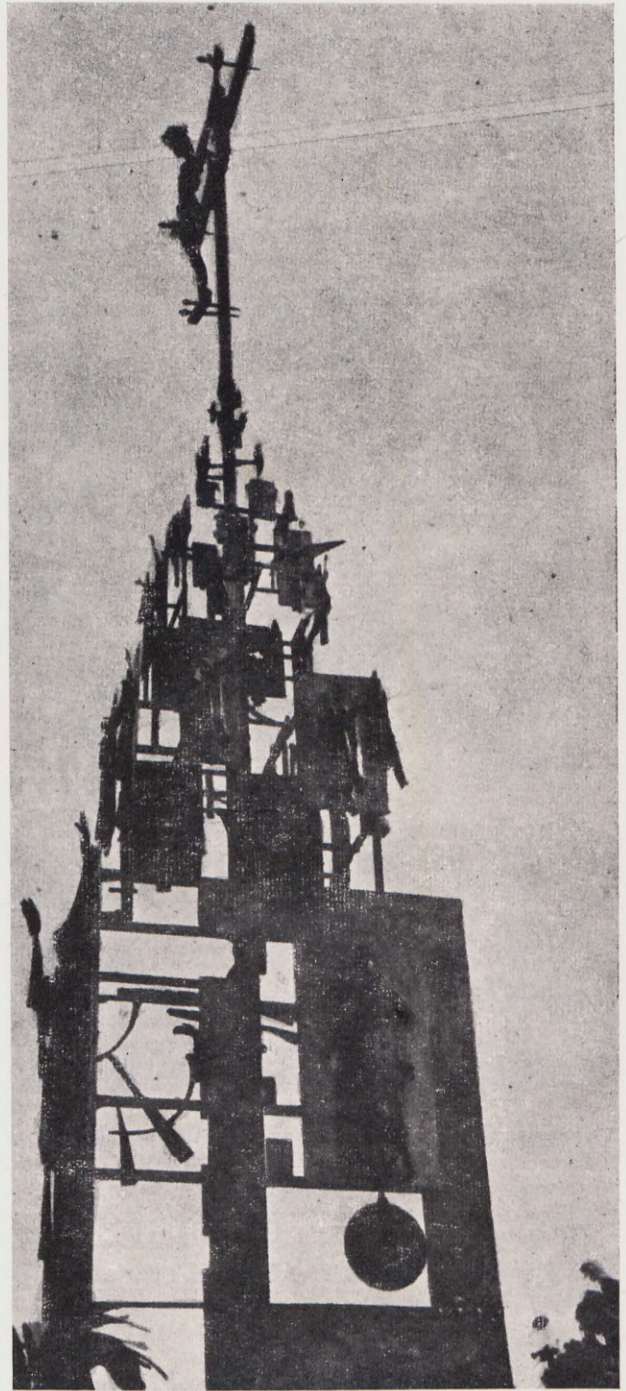
Reabierta —y ya ahora concluida— la gran exhibición neoyorquina y, en ella, el pabellón español —«la joya de la Feria»—, vuelve a nutrirse de pintura de nuestros maestros, entre ellos uno de los *capolavori* del *Españoleto*, el *Martirio de San Bartolomé*, su obra menos tenebrista y más bien compuesta, con ritmo imperioso, expresión lograda, diseño impecable —como de Ribera—, colorido adecuado y encendido y ese aire de *ballet* trágico que en él advirtió Eugenio d'Ors. Es la gran presencia valenciana en el pabellón y en la Feria, compartida, salvadas las distancias, con la, más popular, pero en el extremo opuesto de la jerarquía estética, paella valenciana, servida en muchos cientos de miles de raciones.

Con el Ribera, el *Cacharrero* y *La maja y los emboscados*, de Goya; el velazqueño *Cardenal Infante*, uno de sus más nobles «príncipes cazadores»; una *Natividad* en tabla románica de Solsona; una *Purísima* burgalesa del XIV y otra pintura románica, *El árbol y el grifo*, de San Pedro de Arlanza, perteneciente al Museo de Montjuich.

Sin repetir, por no ser más cansinos de lo inevitable, las consideraciones hechas en esta misma sección en el número anterior de ARCHIVO sobre los riesgos y los beneficios —mayores, sin duda, aquéllos que éstos— de los desplazamientos de obras de arte —que Florencia en pleno negóse a admitir hace unos años—, bueno será, y por ello mismo, desde aquí celebrar del *San Bartolomé* maravilloso del pintor setabense y de sus compañeros de viaje, el regreso sin novedad (también quienes vienen al Prado, a veces desde muy lejos, desean verlo en su sitio) después de una misión, que sabemos fecunda, en pro de la difusión *urbi et orbe* de los valores eternos que el hombre español, como vaciándose en ella y derrochando confianzas, ha puesto en su pintura.

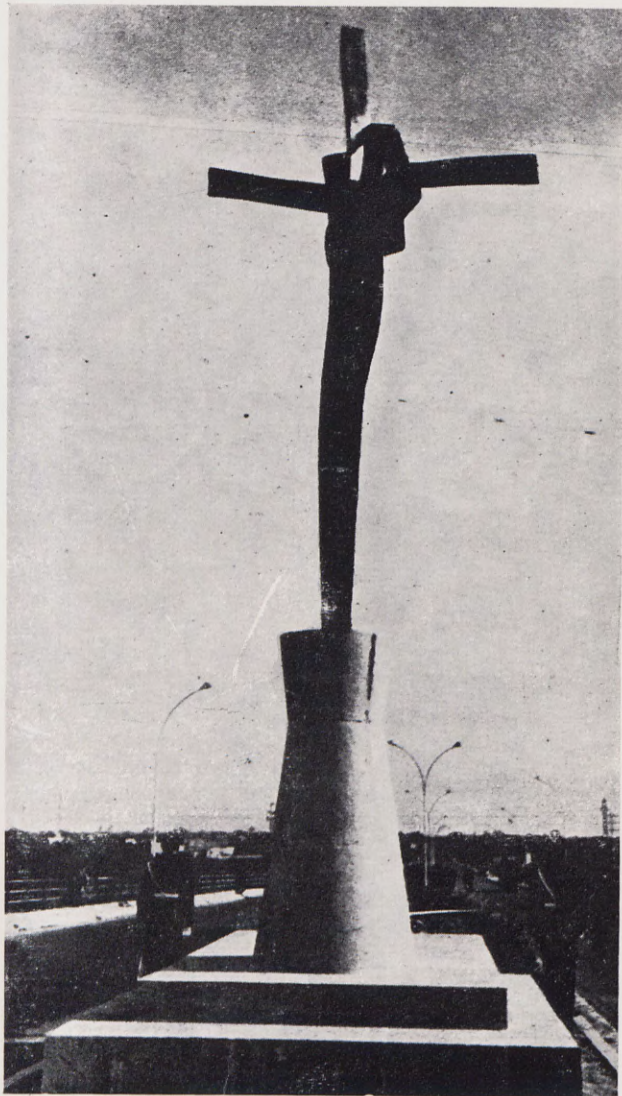
De nuevo hemos de registrar plausibles novedades artísticas en la vía pública que, con todo su mérito intrínseco o representativo, y con lo que vale siempre más, en ello y en todo, su significación de una voluntad municipal de embellecimiento urbano —concretamente la del alcalde, Dr. Rincón de Arellano, sensible a estas cosas y eficiente en plasmarlas—, no acaban de compensar a la ciudad ni a nosotros, los que en ella vivimos, de las pérdidas incesantes en edificios históricos o artísticos dañados, cuando no perdidos, y en siluetas —hace años hablábamos aquí del «perfil de Valencia»— asimismo amenazadas, sin que ello sea achacable, conviene advertirlo, en los más casos, sino a causas más difusas y difíciles de atajar, como la desidia colectiva, el esnobismo y la ausencia de interés por todo esto en los más. Excepcionalmente, el estrago es atribuible a personas individuales o colectivas sobre las que, en tal caso y con muy variable e incierta probabilidad de éxito, cabe actuar, defendiendo lo que, en definitiva, es de todos y, sin duda, más de los valencianos de mañana que nuestro.

Dos cruces de hierro monumentales en los nuevos accesos desde Barcelona y Alicante, obras de José Gonzalvo y Antonio Sacramento, que renuevan «a lo moderno» la vieja tradición de nuestras cruces de término; el pétreo «canapé» barroco, llamado *El navío*, instalado en los nuevos jardincillos de frente al Temple; los bustos de Bernardo Ferrandis y de Ignacio Vergara, ambos cerca de tal «navío»; las obras, ya muy avanzadas, de la «fontana» en el gran paramento universitario de la plaza del Patriarca, cuyas esculturas van siendo ultimadas por el escultor Octavio Vicent, autor asimismo del monumento al maestro Serrano en un aledaño de la avenida de José Antonio, inaugurado con justa solemnidad el 28 de febrero; el encauzamiento, al parecer, del problema monumental del Hospital, cuyo crucero mayor, renacentista, con la portada gótica, Santa Lucía, San Carlos, el Colegio del Arte Mayor de la Seda y el «Capitulet» se salvan, habiendo perecido ya, por desgracia, ante la piqueta, la iglesia del santo establecimiento; la colocación de algunos detalles callejeros ornamentales, especialmente de iniciativa municipal; la terminación —cuando el anterior número de ARCHIVO se repartía— de la fuente monumental «de los niños», de Mariano Benlliure, como homenaje al mismo, y con un retrato suyo en relieve, al dorso, obra de Sorolla, en el jardincillo adjunto a la Parroquia de Santa Cruz, con adecuado estanque, oportuna iluminación y detalles de vegetación; y, por último, todavía faltándole alguna cosa, la nueva terminación goticista de la torre de San Agustín —con sus cincuenta y cinco metros—, en el sitio tan visible de la confluencia de la calle de Guillem de Castro con la avenida del Oeste, parece, con el acuerdo de restauración del teatro Principal, cuya fachada del lado izquierdo, a la antigua calle de Fidalgo, ha quedado evidentemente desentonada del amplio y noble espacio que resulta de la apertura de la nueva vía a que recae ahora, parecen permitir abrigar



Cruz monumental de hierro en el nuevo acceso desde Barcelona, por José Gonzalvo.

la esperanza de que, pese a derribos y ruinas —más o menos evitables— y a la presencia, las más veces agobiante, pocas airosa, de esas casas que son y se llaman en ocasiones «torres», un cuidado estético, al



Cruz monumental de hierro en el nuevo acceso desde Alicante, por Antonio Sacramento.

menos en algunas cosas, suavizará las nuevas perspectivas de la ciudad, en culto a esa armonía de lo que nos rodea, encauza nuestros pasos y preside nuestra vida de puertas afuera del hogar. Si a esto se añaden los trabajos de restauración, siempre esforzada, heroica casi, del Monasterio de El Puig, necesitado de tanta y tan minuciosa, a veces, tarea reestructuradora; las obras en la Catedral —muro de la puerta del Palau, ya repristinado; despeje del exterior del aula capitular—, actual capilla del Santo Cáliz, habilitación del Museo diocesano y catedralicio en los locales recayentes a la calle de la Barchilla; acrecimientos importantes en el Museo Nacional de Cerámica, restauración de la tabla con la Virgen de la Sapiencia, en el retablo de la capilla universitaria, por

el profesor Roig d'Alós, devolviéndole una prestancia y nitidez impresionantes; descubrimiento en Aldaya de una placa rotuladora de cierta calle de la villa a Mr. y Mrs. Huntington, tan vinculados a Valencia —Sorolla, el Cid, mecenazgo artístico en Aldaya, etc.—, habremos esbozado un panorama, más rico aún en la realidad, también con los puntos oscuros de las pérdidas, ya aludidas, que refleja el interés, si no de todos, de algunos, aquí y allá, por modo diverso y con medios diferentes, por los valores estéticos, de los que no somos, en suma, sino simples y responsables administradores.

Quizás deban señalarse también, en un resumen no limitado a los estilos tradicionales, algunos trabajos muy «nuevos», obra importante y característica —en lo monumental— de algunos de nuestros artistas más jóvenes. Valga como ejemplo la nueva iglesia colegiata de San Bartolomé, sobre todo en su fachada o paramento de la avenida de José Antonio, en la que Andrés Cillero



El canapé llamado «el Navío», instalado frente al Temple



Busto del pintor Bernardo Ferrándiz



Busto del escultor Ignacio Vergara

ha creado un difícil conjunto con materiales y técnicas diversos —mosaico, cerámica, relieve, policromía— ciertamente importante, además de las nuevas cruces terminales de hierro, ya citadas, a las que va a unirse otra ya encargada a Ignacio Bayarri, Nassio, el inteligente y original artista, hijo del académico de San Carlos don José María Bayarri.

EN SALAS Y SALONES

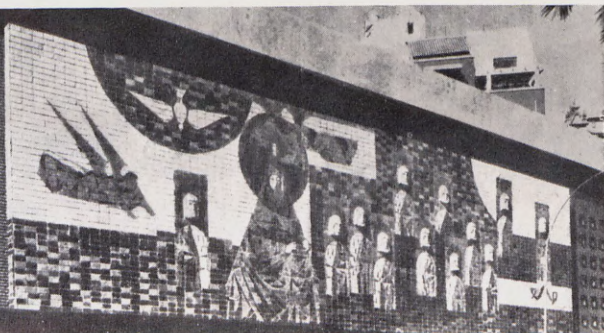
La actividad artística más «social», la que por iniciativa diversa, particular o pública, individual o colectiva, organiza, sobre todo en la temporada estrictamente «académica», de octubre a comienzos del verano siguiente, distintos actos en locales casi siempre cerrados, convocando, con su interés, a visitantes u oyentes, según los casos, se centra —ya viene indicado en lo dicho—

en exposiciones y conferencias, sobre todo por lo que a la esfera del arte plástico, que más nos atañe, se refiere.

En la imposibilidad de una referencia total, huelga advertir que la omisión no supone menor estima o valor inferior de lo omitido.

Se ha expuesto no poco y, al compás de los tiempos, con una visible «apertura» en los artistas jóvenes hacia las formas nuevas de expresión, no siempre bien definidas. Junto a esto, otros pintores de estilo más tradicional, e incluso, ya con valor histórico; así la importante serie de exposiciones de un siglo de pensionados por la Diputación Provincial. Comenzando por éstas se hará constar

Fachada lateral de la nueva iglesia de San Bartolomé



Monumento al maestro Serrano, obra del escultor Octavio Vicent



que fue inaugurada la primera el 30 de abril, en el salón Dorado del palacio de la Generalidad, constituida por las obras y documentación de Bernardo Ferrandis, Francisco Domingo Marqués y José M.^o Fenollera; siguiendo, a partir del 26 de mayo, la de Ignacio Pinazo Camarlench y, el 1.^o de julio, la de Mariano García Mas. Con referirse a obras en buena parte conocidas, pero no de todos, lo acertado de su presentación, el interés objetivo de lo expuesto y el carácter de serie que ha de continuarse durante el curso venidero, con la obra de Sorolla y otros pensionados más modernos, la iniciativa fue muy celebrada y las muestras visitadísimas, con generales elogios, además, para los folletos-catálogo, con numerosas ilustraciones y texto del Dr. Arturo Zabala, director de estas ediciones y del montaje de las exposiciones, folletos que han sido el complemento ideal y serán, en lo sucesivo, su mejor recuerdo y elemento de estudio.

Antes, en el mismo local, se celebró, del 31 de octubre al 7 de noviembre, la primera exposición de paisaje enguerino, con lo pintado por los primeros cuatro jóvenes becarios del Ayuntamiento de Enguera durante el verano de 1964: Alegre Cremades, Lloréns Ferri, Mercedes Mellado y Manuela Valdés, todos alumnos de la Escuela de San Carlos y seleccionados por oposición, que ofrecían noventa y nueve obras, no sólo reflejando el tipismo y la belleza de aquella villa, sino que «descubrían» y divulgaban aspectos desconocidos de ella y sus alrededores. Alma de esta feliz iniciativa fue el alcalde de Enguera y diputado provincial, don Jaime Barberán, colaborador de este número de ARCHIVO.

También en la Generalidad expuso en marzo el actual pensionado de la Diputación Provincial José Vento González pinturas, dibujos y grabados; y asimismo López Iturralde expuso dibujos, en el mismo palacio, del 27 de febrero al 7 de marzo.

En la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, aparte de las habituales exposiciones para becas, pensiones y premios, se inauguró el día 15 de mayo una numerosa exposición de apuntes de la cátedra de Dibujo del natural en movimiento, de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, regida por el profesor Pardo Galindo.

El Instituto Francés ofreció la obra escultórica de su *boursier* Perelló la Cruz, antiguo alumno de nuestra Escuela de San Carlos, a partir del 13 de noviembre; el Seminario Metropolitano, en diciembre, con motivo de las fiestas de la Inmaculada, catorce pinturas de Aurora Valero, asimismo ex alumna de San Carlos y varias veces premiada y pensionada, quien, en Alicante, expuso también diecinueve obras, en julio-agosto, y con sus compañeras Ana Peters y Camelia, otras, en la Sala Martínez Medina, de Valencia, durante mayo, exposición que tuvo una resonancia polémica periodística no exenta de interés. Más jóvenes de San Carlos, los actuales, expusieron en enero, siguiendo su tradición de exposiciones de arte universitario, con obras de Bou, Castilla, Gallego, Martí, Molina, Ruiz Masip, Sendra, Torres, Traver y Vigner.

Aparte de esto el II Salón de Primavera —en fa-

llas— en la Sociedad El Micalet; en el antiguo Seminario, en febrero, Heinz Bentele, escultor de temas religiosos, organizada por el Instituto Alemán y bajo el patrocinio del Arzobispado; en la Asociación de la Prensa, Eva Mus —tan artista siempre— en marzo; y antes, en noviembre, Emilio Ros Benet; y en febrero, Manuel Valencia; como, en el Ateneo, la pintora francesa Cécile Martial, en diciembre (óleos, dibujos, acuarelas y *gouaches*). Los alumnos de fin de carrera de San Carlos reunieron allí, en marzo, más de cincuenta obras de artistas consagrados con otras de varios más jóvenes, todo a beneficio de su viaje de estudios; en mayo, «dos pintores y un escultor» —Viribay, Coll y Ciriaco—, con interesante obra juvenil, y en junio, una muy curiosa serie de fotografías artísticas de Jarque.

En las salas particulares la serie más constante fue la de Estil, con orfebrería de «Maese Calvo», en noviembre; pintura de Verchili, en el mismo mes; Pedro de Valencià, con muy importante obra, del 19 de diciembre al 15 de enero; Soria Aedo, de fines de enero al 8 de febrero; García Torres (pensionado provincial), en febrero; el maestro Porcar, desde el 20 del mismo mes; Valentín Urios, en marzo; Castañer, luego, hasta el 2 de abril; Vidal Serrulla, en abril; Plasa, en mayo y junio, y Ramón Puig Benlloch, desde el 5 de junio.

En el Círculo de Bellas Artes, del 8 al 19 de noviembre, obras escultóricas y pictóricas de Ignacio Pinazo Martínez, el veterano maestro; Agustín Alegre, el joven pintor de Teruel, en las Navidades; Pilar Benlloch, en enero, con acto inaugural en el que habló el profesor Diego Sevilla Andrés; y en marzo, Juan Masiá; Alfaro, Rueda Sempere y otros artistas de vanguardia en Concret-l·libres, y Witold Pociłowski en el propio local, y en Estudios Barreira (aparte otras muestras de carácter decorativo y escolar), en noviembre, una colectiva juvenil de cuatro alumnos de San Carlos: Pérez, Ríos, Ramón y Barreira jr.

En el Sanatorio de Fontilles, el 10 de octubre, se bendijo e inauguró una imagen en hierro del titular de la Colonia San Francisco de Borja, obra del veterano maestro José Terencio Farré, y en Alicante, en noviembre, la Caja Provincial de Ahorros inició su ciclo de exposiciones escolares con la de «Jóvenes pintores de la Escuela de San Carlos», que presentaron 43 piezas de los más diversos estilos. Del 26 de febrero al 4 de marzo los pintores seleccionados de dicho grupo y los escogidos también de las Escuelas de Barcelona, Sevilla y Madrid que siguieron en la serie de exposiciones, formaron una colectiva, antológica, concurso, que luego, del 13 al 28 de marzo, fue trasladada a Elche. En Alicante, también la Caja de Ahorros del Sureste de España ofreció en febrero el III Salón Nacional de Pintura (homenaje al pintor local recién fallecido Pérez Pizarro) con 106 obras, que fue motivo para una encendida polémica, por el carácter de varias de las «cosas» presentadas y sobre todo al conocerse el fallo calificador.

En Cuenca, del 30 de abril al 9 de mayo, expusieron los jóvenes ex alumnos de San Carlos Calvo, Cubells, Iturralde y Teixidor; y por otras partes, incluso por

pueblos con cierto interés por el arte, se organizaron exposiciones locales o más amplias que no cabe detallar.

Entre los actos y conferencias que deben consignarse en primer lugar (puesto que los actos de la Real Academia de San Carlos van descritos con mayor amplitud en otra parte de la revista) está la brillante serie organizada por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos —muy personalmente por su director, señor Lahuerta— en su sede central, como los actos del 29 de enero, festividad del Patrono San Juan Bosco, y la conferencia del director de la Escuela de Madrid, excelentísimo Sr. D. Luis de Sala y María, el 8 de abril; o en la sucursal del Grao, con intervenciones del doctor Sánchez-Castañer, del señor Dicenta de Vera, de don Angel Marsá y de otros, como proyecciones de películas documentales, exposiciones escolares, etc. En el Conservatorio, con motivo de la apertura de curso, disertó el Dr. León Tello sobre «El pensamiento estético de Menéndez Pelayo»; en el Colegio Mayor Luis Vives, el Dr. Laín Entralgo, el 19 de diciembre, sobre «Picasso, problema y misterio»; en la II Feria Española del Mueble, el 20 de octubre, don Luis Lluch Garín, sobre «El barroco en el mueble»; en el Instituto Alemán, entre otros actos, la muestra de «Dibujos alemanes de los siglos XV y XVI» en febrero, y en abril, la conferencia del Prof. Rvdo. D. Alfonso Roig sobre «Las iglesias alemanas de Rudolf Schwarz y Emil Steffan»; en el Ateneo, organizada por la Sociedad Dante Alighieri, la proyección de la película de largo metraje en color *Michelangelo*, ciertamente sugestiva, el 9 de febrero; en el mismo Ateneo, un complejo ciclo de conferencias, de las que aquí deben destacarse, por su tema, la del señor Pla Ballester, sobre «Excavaciones arqueológicas»; la de don Roberto Moróder, sobre «El respeto a la fisonomía de la ciudad», aparte otras, sobre diversos temas, de los señores Almela Vives, Igual Ubeda, Martínez Ortiz, Momb Blanch y San Valero, aparte la que —a cargo del cronista sobre «Museos de Valencia»— no pudo pronunciar por ausencia obligada.

El Centro de Cultura Valenciana, que celebró en enero el 50 aniversario de su fundación, organizó diversos actos que comenzaron en el Monasterio de El Puig y culminaron en una sesión académica, con disertación del Prof. Carreres de Calatayud; y en abril organizó, con motivo de la festividad de la Cruz de Mayo, sendas conferencias sobre cruces terminales y de caminos por los señores Beút Belenguer y Alvaro Janini. Por su parte, el cronista dirigió una visita, con coloquio, a las salas de primitivos del Museo, del club «Nuevos Valores», de la Sociedad Coral El Micalet, el 24 de enero, y presentó, siendo leído el 25 de octubre, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, con motivo de su XXV aniversario, una comunicación sobre «Valencia en la introducción en España del arte flamenco», dentro del ciclo «España en las crisis del arte europeo».

En el curso siguiente —el actual— cabe añadir *ad exemplum*, seguros de incurrir en omisiones que ya exploramos, la exposición de Genaro Lahuerta en Madrid, que tanta resonancia tuvo; la brillante exposición de acuarelas de Ernesto Furió en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, en noviembre; la de Pedro de Valencia, con resonancia como todas las suyas, en Estil, en diciembre; como allí mismo, antes, las de Miralles Boscá y «Arte actual», y después la de Luis Arcas (nuevo pensionado de Valencia en la Casa Velázquez, de Madrid); y la de su antecesor Pedro Cámara, en el Ayuntamiento, en noviembre, como fruto de su beca en aquella Casa, y, en los mismos locales municipales, otro antiguo pensionado en la misma, Juan de Ribera Berenguer, del 23 de noviembre al 7 de diciembre. En diciembre asimismo tuvieron lugar dos grandes exposiciones extraordinarias, la XXIII Nacional de Educación y Descanso, en los claustros góticos de Santo Domingo, que clausuró el ministro señor Solís, y la II Nacional de Arte y Caridad, en el Museo Municipal, a beneficio del Colegio de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer. En la Prensa expusieron «Salomón» y Emilio Ros; y en la Escuela de Artes Aplicadas del Grao, que reanudó su brillante campaña de actos públicos, tuvo lugar, en diciembre, la II Exposición Nacional de Maquetas Navales, y entre las conferencias, la del Prof. Dicenta de Vera sobre «Un poco sobre Sorolla», en noviembre.

Los «jóvenes pintores de la Escuela de San Carlos» mostraron, bajo esta rúbrica, una parte de su labor en la III Temporada de Otoño de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, del 18 al 27 de noviembre, y en la propia Escuela de San Carlos se reunió la de los trabajos presentados a la beca Albert-Alvarez Dasí, otorgada al alumno señor Boix.

Para concluir, una referencia a dos reuniones culturales de interés, con nivel nacional e internacional respectivamente, celebradas en Valencia el último trimestre de 1965, en las que no faltaron importantes aportaciones artísticas: a finales de octubre, la II Asamblea de Entidades Culturales de las Diputaciones Provinciales de España, con una sesión dedicada a la catalogación y defensa del tesoro artístico, de la que fue ponente el doctor Azcárate, y en la que, entre otros, intervino el cronista, y con exposiciones, bibliográfica una, y de Sorolla, pensionado provincial, otra; en diciembre, las IV Sesiones de Cultura Hispano-Musulmana, con brillantes intervenciones españolas y extranjeras de eruditos orientales y occidentales, así como exposiciones y varias ponencias de interés artístico.

La inauguración del nuevo edificio del Archivo General del Reino de Valencia, por las más altas autoridades del ramo, fue también importante suceso cultural y artístico, dada la disposición de sus servicios, con tanto decoro estético, y las piezas expuestas con este motivo mostradas, que forman un pequeño museo documental y bibliográfico.

FELIPE M.^a GARIN

CRONICA ACADEMICA

Las actividades de nuestro instituto han venido iniciándose oficialmente, según tradición, en la festividad de San Carlos, c.a 4 de noviembre; mas en 1964-65 el fallecimiento, no por temido menos doloroso, en 10 de octubre, del que fue durante un cuarto de siglo, y tan digna y activamente, secretario general de la Academia, Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso, pintor laureado,



Don Manuel Sigüenza, en sus funciones de secretario general de la Academia, en un acto público.

caballero intachable y maestro de tantas generaciones de artistas, vino a anticipar, por desgracia, los actos académicos, ya que el 20 del referido octubre se celebró, en la capilla de la Corporación, una misa de réquiem, con responso, por el eterno descanso del alma del ilustre finado, acto al que asistieron, además de la Real Academia en pleno, con su presidente, el Excmo. Sr. Dr. D. Javier Goerlich Lleó; la familia del inolvidable D. Manuel Sigüenza; representaciones de los centros artísticos y culturales de Valencia y otras muchas personas, para ofrecer sus sufragios y su recuerdo afectuoso y de homenaje al veterano académico-secretario desaparecido, a cuyo entierro, al día siguiente de su óbito, había asistido también numerosa concurrencia. Las simpatías generales de que gozaba el señor Sigüenza en la ciudad y especialmente en los medios artísticos y culturales, en los que era una verdadera institución, rodearon a todos estos actos fúnebres de sincera cordialidad y condolencia, prendas de un recuerdo, especialmente en la Real Academia, que tardará en desvanecerse.

Dos semanas más tarde tenía efecto la acostumbrada solemnidad religiosa, el día del santo titular, oficiándose la misa del Espíritu Santo y a continuación un responso por el alma de los académicos, profesores y alumnos fallecidos. En lugar distinguido se hallaban la mayoría de los señores académicos, autoridades y representación de distintas corporaciones culturales.

Terminada la misa, la concurrencia se trasladó a una de las salas del Museo de Bellas Artes, donde se habían instalado diferentes obras escultóricas realizadas por el académico Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado, que éste donaba a la Academia para ser expuestas permanentemente en el Museo.

Se hallaban presentes el Excmo. Sr. Presidente de la Audiencia Territorial, don Cándido Conde Pompidú; el Excmo. Sr. D. Adolfo Rincón de Arellano, alcalde de la ciudad; el representante de la Escuela Superior de Bellas Artes y también académico Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis, por ausencia del director, don Felipe María Garín, que, por orden superior, se hallaba en Alicante; el director decano del Centro de Cultura Valenciana, señor barón de Terrateig; el presidente del Círculo de Bellas Artes, D. Luis Martí Alegre, y numeroso público.

Por el secretario, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador, se dio lectura al acta de donación. El señor Marco Díaz-Pintado, con emocionadas frases, hizo el ofrecimiento de sus obras, recordando a la generación de ilustres artistas, sus contemporáneos, que dieron muestras muy brillantes de su arte.

El presidente pronunció unas palabras dando las gracias a las autoridades, representaciones, académicos y público por su asistencia; hizo resaltar la importancia que la donación supone, como ejemplo de amor a Valencia, y resaltó la felicitación al donante por la alegría que debía sentir ante el deber cumplido.

El alcalde, Dr. Rincón de Arellano, pronunció unas palabras ratificando la importancia del rasgo del señor Marco Díaz-Pintado, no sólo por su valor en sí, sino por el ejemplo que supone; hizo hincapié en que su presencia en este acto era no sólo rasgo de amistad, sino complacencia como alcalde de la ciudad, al ver que los artistas sentían hondamente el amor hacia Valencia y las corporaciones a que pertenecen. Todos fueron muy aplaudidos.

El acto terminó con muestras de felicitación no sólo al generoso donante, sino a la Real Corporación que tan brillantemente inauguraba su curso.

Y permítasenos traer aquí el comentario, tan encendido de entusiasmo amistoso como justo de conceptos, que al siguiente día firmaba en *Las Provincias* el también académico Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarrí: «Ciertamente fue un día de gran gala justificada,

exultante, en el noble edificio de la valenciana, histórica, mansión donde la Pintura y la Escultura de nuestra tierra brillan tan intensamente. Tratábase de la entrega solemne de esculturas del inspirado escultor Francisco Marco, cuya alta calidad de sus obras y excelencias personales del autor eran más que justificación del solemne acto. Era también inauguración del curso, y ello daba al acto una doble importancia a la hora señalada para la recepción; los claustros y salas bajas del histórico edificio rebosaban concurrencia que convertía la donación de valiosas obras de arte en un entusiasta y cálido homenaje al autor de las mismas.

»Y era bien merecido este aspecto, porque Francisco Marco tiene esa gracia gentil en la forma de sus creaciones, de sumo alcance sentimental, y una intensidad de expresividad en formas y actitudes que elevan en valía estética las producciones de este escultor.

»Recordábamos viendo al artista, justamente emocionado, sus instintivas condiciones de escultor desde muy niño. Porque el excelentísimo señor, escultor de hoy, tuvo siempre un instintivo amor a la belleza y tenía en su casa ejemplos artísticos singulares; en su padre, primeramente, y en su hermano Fernando, el pintor y dibujante asombroso que a Madrid trasladó sus lares y triunfó admirablemente. Y ello fue crearle una atmósfera de hogar artístico que decidió su vida. Y fue escultor completo; formas perfectas y expresivas supo crear desde muchacho; llegó a la enseñanza oficial y, como legítimo artista valenciano, siguió esparciendo por el mundo sus creaciones. Porque Francisco Marco ha viajado, ha vivido en distintos ambientes, y ello, en vez de desorientar al valenciano escultor, le refinó su espíritu y le ha valido el renombre que ha conquistado.»

En el mismo mes, el jueves 19, tuvo lugar el solemne acto de recepción del académico de número electo Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos, arquitecto, quien, con tal motivo, dio lectura a su discurso de ingreso sobre el tema «Misión de belleza en la arquitectura contemporánea», documentado estudio lleno de sabiduría y de sensibilidad, que interesó grandemente al muy numeroso y selecto auditorio. Su recorrido por los diversos estilos y la perspicacia con que fue señalando, en cada modalidad, las notas distintivas de belleza, no pudo ser más acertado y es de esperar apreciarlo más detenidamente en la edición aparte que de él se prepara.

Le contestó en nombre de la Corporación el académico de número Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros; y cerró el acto, con breves y oportunas palabras, el Excmo. Sr. Presidente de la Academia, D. Javier Goerlich Lleó. Previamente el señor secretario accidental de la Corporación, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador, había leído los acuerdos relativos a la elección e ingreso del recipiendario, quien fue felicidísimo por la numerosa y selecta asistencia después del brillante acto.

Como consecuencia del fallecimiento del ilustrísimo Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso se declaró la vacante de secretario general de la Real Academia y de una plaza de número en su sección de Pintura. La Corporación eligió para suceder al señor Sigüenza (q. g. h.) en



Inauguración de la sala del escultor y académico don Francisco Marco y Díaz-Pintado.

la secretaría general al académico de número ilustrísimo Sr. D. Vicente Ferrán Salvador, y, posteriormente, previos los trámites reglamentarios, para académico de número de la sección de Pintura, al insigne artista D. Enrique Ginesta Peris, catedrático y subdirector de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Todos estos acuerdos, como los reseñados seguidamente, fueron adoptados por unanimidad.

La Academia, atendiendo a las bajas producidas en la clase de académicos de honor por el fallecimiento de los Excmos. Sres. D. Federico García Sanchiz, D. José Capuz Mamano y D. Manuel Benedito Vives, acordó proponer, y en su día elegir, para tal categoría, la más alta en la Corporación, a los Excmos. Sres. D. Leandro de Saralegui y López-Castro, a la sazón académico de número; D. Juan Adsuara Ramos, escultor y catedrático, académico de San Fernando y primera medalla nacional, y D. Enrique García Carrilero, distinguido pintor y, hasta la fecha, académico correspondiente en Madrid.

A su vez, para cubrir la vacante producida por el ascenso a académico de honor del Excmo. Sr. D. Leandro



El académico señor Gay en su discurso de ingreso en esta Real Academia.

de Saralegui y López-Castro, eligió al distinguido publicista, orador y crítico, Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá.

En la clase de correspondientes hubo de lamentarse la baja, por fallecimiento, del Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Herederó, secretario perpetuo de la Real Academia de San Fernando, por lo que nuestra Corporación, aparte de hacerse representar en los actos fúnebres que con tan triste motivo tuvieron lugar en Madrid, envió un testimonio de condolencia a la Academia de San Fernando y a la familia, que reflejaba el sentimiento de que asimismo se hizo portavoz el presidente, señor Goerlich, en la primera sesión ordinaria celebrada después del fallecimiento.

Los Ilmos. Sres. D. Luis Alegre Núñez, «primera medalla» nacional en Grabado, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y de la Calcografía Nacional, y D. Vicente Martínez Morellá, doctor en Historia, cronista de la ciudad de Alicante y autor de numerosas obras de investigación histórica, artística y monumental sobre aquella ciudad hermana y su provincia, fueron elegidos académicos correspondientes en Madrid y en Alicante, respectivamente, previos los trámites reglamentarios y asimismo por unanimidad.

Siguiendo la referencia de acuerdos sobre nombramientos de personal académico, se eligió, para las vacantes producidas en la representación de la Academia en la Comisión Provincial de Monumentos, a los ilustrísimos Sres. D. Ernesto Furió Navarro y D. Luis Gay Ramos.

La Academia acordó congratularse y felicitar, por la colación del grado de doctor-arquitecto, a sus miembros de número el presidente, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, e Ilmos. Sres. D. Angel Romaní Verdeguer, D. Luis Albert Ballesteros y D. Luis Gay Ramos, así como al cronista por haberle sido concedido el premio «Cerdá Reig» de Letras 1964, de la delegación en Valencia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Asimismo se congratuló de la elección de su correspondiente en Murcia y colaborador de ARCHIVO doctor D. Crisanto López Giménez, para la Academia Lanciana de Roma.

En uno de sus cometidos más propios la Corporación veló, con diversa fortuna, pero con celo a toda prueba, por el cuidado y protección del patrimonio monumental y artístico, misión que estatutariamente le corresponde. En este orden fueron objeto de detenido estudio, de debates documentados, sobre los planos y, a veces, de visitas *in situ*, las nuevas alineaciones alrededor de la Lonja, el palacio de Justicia (con una reunión, al efecto, con el arquitecto director de las obras), el Hospital Provincial antiguo, los restos de la muralla antigua de Valencia, las edificaciones inmediatas al cauce del río, el ensanche del puente del Real y aun la expropiación de las casas próximas al edificio de San Pío V, sede del Museo y la Academia, para ensanche de los Viveros y posible ampliación del Museo, con mayor seguridad de éste. Se ocupó asimismo de las obras de la fuente monu-

mental en la plaza del Patriarca; de las proyectadas de ampliación y ornato exterior del teatro Principal, manteniendo el criterio de conservar los palcos platea; y se congratuló de las brillantes exposiciones de ex pensionados organizadas por la Excm. Diputación Provincial, acordando felicitar al señor archivero-bibliotecario de la misma, Dr. D. Arturo Zabala López, por la redacción de los folletos-catálogos de las mismas, de tan digna presentación e interesante contenido.

En el orden de adquisiciones fueron de señalar, especialmente, el donativo de la familia del que fue académico de número Ilmo. Sr. D. Vicente Beltrán Grimal (un importante lote de esculturas que, concedidas a la Academia, figurarán en la sala del Museo que se le está ya preparando); el de los descendientes de D. Cecilio Pla, laureado pintor que floreciera en el primer cuarto de este siglo, consistente en varios interesantes óleos del mismo y en otro del gran pintor alcoyano Emilio Sala, que ya están expuestos debidamente en el Museo, reuniendo los de Cecilio Pla con los suyos, antes ya exhibidos, más otro muy interesante, firmado, que la dirección del Museo encontró en los almacenes, y completa, debidamente restaurado, el valioso conjunto de obras de Cecilio Pla.

Asimismo se trató, cooperando con el Ayuntamiento, de una exposición-homenaje al ilustre escultor José Capuz (q. g. h.), tras de la cual varias de sus obras, en materia definitiva, pasarán unas a ornamentar espacios urbanos y otras al Museo, en sala que se proyecta preparar al efecto.

Como también ya tuvo ingreso en el mismo la obra maestra de Vicente López, retrato del general Narváez, primer duque de Valencia, adquirida —por iniciativa del académico de honor Excmo. Sr. Marqués de Lozoya— para el Museo por la Dirección General de Bellas Artes, en la mitad de su precio, con la cooperación, en el resto, por terceras partes, del Excmo. Ayuntamiento, Excm. Diputación Provincial y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia; y se han instalado en la planta baja ciertas pinturas murales, procedentes de Sargunto, trasladadas a lienzo y cedidas al Museo por la Diputación; se han concluido, bajo la dirección del arquitecto y presidente de la Academia, señor Goerlich Lleó, las obras de la escalera del Museo, lo que ha permitido colocar en ella numerosas obras pictóricas, algunas de gran valor, así como dos tallas barrocas policromadas y el original de la estatua de Adsuara representando a Ribalta; se han reordenado algunas salas, con mayor atención a la cronología y a la estilística, y se ha rematado la obra, tan precisa como poco aparente, de la cornisa del patio claustral de San Pío V, afectada por ciertos temporales, puede señalarse este período como fecundo para el patrimonio artístico de la casa y su cada vez más adecuada instalación, en lo posible.

Traspuesto el estío de 1965, y dadas las fechas en que va a aparecer este número de ARCHIVO, cabe señalar aquí de nuevo, en el día de San Carlos de 1965, la tradicional celebración de la festividad de San Carlos,

el 4 de noviembre, y en el mismo mes, el veintiséis, el solemne acto de ingreso del académico de número electo Ilmo. Sr. D. Enrique Ginesta Peris, en el que, después de darse lectura por secretaría a los acuerdos correspondientes, pronunció su discurso de recepción el nuevo académico sobre «La perspectiva en la pintura», lección magistral, tan sólida de contenido como amena e interesante, que fue contestada, en nombre de la Academia, por el miembro de número de la misma Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, con elocuentes referencias a la persona y a la obra del recipiendario, en sus aspectos humano, pictórico y docente, a cual más digno de elogio, sin faltar la alusión a sus viajes, a sus pensiones, a su cargo de subdirector de la Escuela de San Carlos, ni a «los treinta tapices de flor, de más de cien metros cuadrados de superficie cada uno, que el nuevo académico ha realizado en honor de la Virgen de los Desamparados —sobre la fachada de su Basílica— y que todos los valencianos admiran, sin conocer la mayor parte el nombre de su autor ni los detenidos trabajos previos que suponen en cuanto a técnica y a dotes inventivas, pues que cada año varía la composición». Con las palabras del presidente, señor Goerlich, la entrega de la medalla y demás atributos de su cargo y la entusiasta ovación del numerosísimo auditorio terminó el brillante acto, del que será reflejo, en su parte principal, la edición, ya en marcha, de los discursos pronunciados por los señores Ginesta y Furió.

En otro orden de actividades, debe quedar constancia de la jornada del 30 de octubre de 1965 en el palacio de San Pío V, en que la casa académica, concretamente el Museo, fue visitada primeramente por los congresistas de la II Asamblea de Corporaciones de Cultura de las Diputaciones Provinciales españolas, celebrada por aquellos días con tanto éxito en nuestra ciudad, y a continuación, por el Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, Dr. D. Manuel Lora Tamayo, acompañado de los Ilmos. Sres. Directores generales de Bellas Artes, Dr. D. Gratiliano Nieto Gallo, y de Enseñanza Laboral, nuestro paisano el Dr. D. Vicente Aleixandre Ferrandis,



El académico señor Ginesta leyendo el discurso de su toma de posesión



Los excelentísimos señores Ministro de Educación Nacional y Directores Generales de Bellas Artes y Enseñanza laboral durante su visita al Museo.

así como de las autoridades provinciales, locales y académicas. El señor ministro, con sus ilustres acompañantes, visitó la instalación del gran cuadro de Vicente López retrato del general Narváez, duque de Valencia, del que se hizo alusión en líneas anteriores, que con ello quedó inaugurado, elogiando la generosidad de las corporaciones y entidades valencianas que han contribuido a la aportación, principal y básica, de la Dirección General de Bellas Artes, al objeto de adquirir esta obra para el Museo; y luego de recorrer varias salas del mismo, especialmente la renovada escalera con sus instalaciones artísticas y las salas del donativo Goerlich-Miquel, cuyo contenido le fue explicado por el donante, presidente de la Real Academia y del Patronato del Museo, y por el director del mismo, que le informó asimismo durante el resto del recorrido, abandonó el edificio académico y sede del Museo, visiblemente complacido de la visita.

Al margen de esto la Academia, en su correspondencia con las entidades hermanas españolas o extranjeras, en sus intercambios a través de ARCHIVO, en su acogida a investigadores y estudiosos, en la propia organización de sus fondos y servicios por secretaría general, y en una palabra, en la normalidad de su funcionamiento, siguió, como es tradición ya bisecular, sirviendo a España, a Valencia y al Arte con el celo, y a veces incluso el sacrificio, que forma parte de su estilo corporativo.

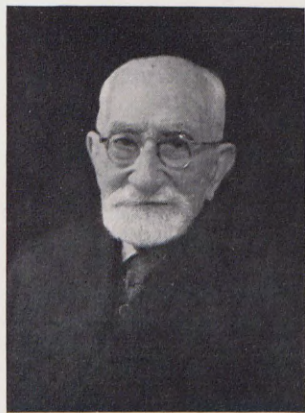
Y no será inoportuno mencionar cómo esta tarea se vio facilitada en lo relativo al mantenimiento del Museo por la ayuda generosa —aparte otras de menor cuantía— de la valencianísima Caja de Ahorros y Monte de Piedad y, en lo referente a la edición de esta revista, por el donativo del mismo benéfico establecimiento y el ya tradicional —como el anterior— de los señores Serra-De Alzaga, ejemplos dignos de ser imitados a mayor gloria de aquellos altos ideales.

F. M.^a G.

IN MEMORIAM

EL ILUSTRISIMO SEÑOR DON MANUEL SIGÜENZA ALONSO

La Real Academia de San Carlos pasó por el dolor de perder, al comienzo del curso —aún antes de la apertura oficial de sus actividades— a su secretario general, don Manuel Sigüenza Alonso, fallecido en su casa-estudio de Valencia el día 10 de octubre de 1964, a los noventa y cuatro años de edad, con la muerte serena y confiada del justo, que había sometido todo su vivir al sentido cristiano que sinceramente profesaba.



Trabajador incansable de su arte y de su vocación docente hasta la víspera, nada hacía presumir el final, sino, al contrario, confiábase en

poder rendirle, al cabo de pocos años, el más cordial homenaje en la ocasión excepcional de su centenario.

Del duelo unánime que produjo su óbito aducimos dos testimonios en los comentarios necrológicos de la prensa valenciana del siguiente día.

El diario decano *Las Provincias* dijo:

«A la avanzada edad de noventa y cuatro años falleció ayer el ilustre pintor don Manuel Sigüenza Alonso, académico secretario general perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y una verdadera institución en nuestros medios artísticos y culturales, en los que desarrolló una actividad generosa e incansable en su larga y fructuosa vida, que nunca estuvo ajena a las más plausibles actividades.

Era el señor Sigüenza caballero intachable, de grandes virtudes cristianas y de trato afable y cariñoso que le granjearon la estimación y el afecto de cuantos le trataron en vida, siendo el círculo de sus amistades muy amplio en atención a las actividades que desarrolló en su carrera artística, tan densa, y en su trato social.

Unos datos biográficos darán mejor idea de su personalidad y de la extraordinaria tarea realizada a lo largo de una vida ejemplar y activísima.

Nacido en Valencia en agosto de 1870, ingresó en la Academia de San Carlos en 1881, siendo discípulo en escultura de don José Aixa y en pintura de don Ignacio Pinazo. En 1902 fue premiado con una tercera

medalla de la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid y con medallas de oro en la Regional de 1909 y en la Nacional de 1910. Fue delegado en Valencia de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, cuando ésta se fundó, y también en la Exposición Internacional de Barcelona en 1918. En 1919 ostentó la presidencia del Círculo de Bellas Artes, presidiendo las comisiones organizadoras de los monumentos a los pintores Agrasot e Ignacio Pinazo y formó parte también de la del monumento al doctor Moliner. Por los méritos contraídos y trabajos realizados, fue nombrado socio de honor del Círculo de Bellas Artes. Era, además, vocal de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes y de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, director de número del Centro de Cultura Valenciana, colegial práctico del Colegio del Arte Mayor de la Seda y consejero de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia y estaba en posesión de la encomienda de Alfonso X el Sabio.

Además, su gran vocación de trabajo y por el arte le llevó a ser profesor de Dibujo del Colegio de Sordomudos, Casas de la Beneficencia y Misericordia, Escuelas de Artesanos, Grupo Escolar Cervantes, Colegios de Loreto y de las Esclavas, de la desaparecida casa social de los albañiles La Constructora Valenciana, de la que fue socio de mérito, y profesor de Dibujo del Instituto General y Técnico en 1914.

Por su autoridad y prestigio formó parte constantemente en tribunales de concursos, oposiciones y exposiciones de arte. Era miembro de honor del Comité Cultural Argentino de Buenos Aires, correspondiente del Instituto Academia de Coimbra y de la Internacional Academia Científica y Literaria de Bolonia y otras entidades.

La noticia de su fallecimiento ha producido hondo sentimiento en nuestra ciudad.»

En sus páginas, el diario *Levante*, tras del resumen biográfico, glosó:

«Colmado de años y de merecimientos, falleció ayer en nuestra ciudad el pintor don Manuel Sigüenza Alonso.

Pintor dedicado a la enseñanza de las Bellas Artes desde su lejana juventud y hasta la víspera de su muerte, el señor Sigüenza había merecido numerosos premios, medallas y condecoraciones como recompensa a su extensa y meritoria obra. Fue también conferenciante ilustre y feliz investigador, y supo ensanchar su curiosidad artística con viajes al extranjero.

Pero sobre toda tarea artística y todo afán investigador en don Manuel Sigüenza mandaba una humanidad,

ejemplo de cortesía, que le granjeó una simpatía universal. Por eso su muerte ha causado verdadero sentimiento en nuestra ciudad y en la muchedumbre de amigos que supo granjearse a lo largo de su dilatada vida.»

Este plebiscito de simpatía y admiración se tornó de duelo en el trance de su muerte.

La Real Academia de San Carlos, a cuya vida estuvo ligada la de don Manuel durante más de tres cuartos de siglo, como alumno primero, como académico después, como su secretario general desde 1940, siente como propia esta pérdida de quien supo servirla, amarla y honrarla con verdadero culto y activísima dedicación.

Descanse en paz el ilustrísimo señor don Manuel Sigüenza Alonso.

EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON JOSE FRANCÉS Y SANCHEZ-HEREDERO

El día 10 de septiembre de 1964 falleció en su casa de Madrid el secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, don José Francés y Sánchez-Heredero, quien a su vez era académico correspondiente —de los más antiguos— de nuestra Real de San Carlos.

El finado venía padeciendo desde hacía meses una grave dolencia, pero su fuerte naturaleza se impuso al estrago de aquélla, hasta que en la fecha indicada hubo de rendir su tributo a la muerte, no sin antes recibir, con plena lucidez y profundo fervor, los Santos Sacramentos.

La Real Academia de San Fernando, cuya secretaría general perpetua desempeñó treinta y un años, desde 1934 hasta su muerte, lució crespones negros en sus balcones; y de su sede, en la calle de Alcalá, en la que fue instalada la capilla ardiente, partió la conducción del cadáver al cementerio de Nuestra Señora de la Almudena.

La prensa nacional publicó, con motivo de su óbito, entre otras informaciones y comentarios, el siguiente:

«Don José Francés y Sánchez-Heredero nació en Madrid el 22 de julio de 1883. Tenía, pues, al morir, ochenta y un años de edad.

Escritor de raza, desde su juventud se dedicó a la literatura. Su producción era muy vasta y puede cifrarse en cuarenta novelas grandes, veintiocho cortas y doscientos cuentos.

En 1908 ganó un concurso con su obra *Ley de amor*. En 1948 obtuvo el premio nacional de literatura con su tragedia *Judit*, muy celebrada por los críticos más competentes.

Fue elegido académico de número el 26 de diciembre de 1922 para la medalla número 34, vacante por fallecimiento de don Amós Salvador. La recepción se celebró el 4 de febrero del siguiente año y el recipiendario leyó su discurso, que versó sobre el tema "Un libro de estampas".

Fue elegido secretario general perpetuo de la Corporación el 19 de febrero de 1934, cargo que ha venido

desempeñando sin soluciones de continuidad desde aquella fecha con gran competencia y asiduidad.

Don José Francés era también académico correspondiente de la The Hispanic Society of America, de Nueva York; de la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa y de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana, así como miembro de la galería cultural de la Academia Brasileira de Bellas Artes.

Su obra más importante en la rama del arte es la titulada *El año artístico*, que es una historia al día de la vida artística española, en la que se recoge todo el movimiento habido desde 1915 a 1928.

Literariamente, don José Francés estaba clasificado en la trayectoria realista y naturalista de los maestros de fines del siglo XIX: Galdós, la Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y Palacio Valdés. Estaba en la línea cronológica y artística de la generación del reinado de don Alfonso XIII, con los novelistas Wenceslao Fernández Flórez, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, Emilio Carrere y Emiliano Ramírez Angel.

La actividad más fecunda en la madurez de don José Francés fue la de crítico de arte. Su autoridad era indiscutible. Pronunció numerosas conferencias y también era miembro de casi todos los jurados de las exposiciones nacionales, en los que sostuvo su firme criterio de que las medallas de honor sólo debían otorgarse como galardón a una larga vida de legítimos triunfos de un artista.»

Como académico correspondiente de la de San Carlos y amigo y admirador del arte y los artistas valencianos, don José Francés manifestó siempre decidida y franca devoción por ellos. Aún recordamos, en una de sus últimas actuaciones públicas en nuestra ciudad, cierta brillante conferencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en febrero de 1944, donde destacó el valor, siempre auténtico, plástico, monumental, de nuestros pintores; y cómo aludió, admirativa y emocionadamente, al gran Ignacio Pinazo Camarlench, a cuyo homenaje al inaugurarse su primer monumento en Valencia acudió, y del que recordaba en la ocasión la vibrante asistencia ciudadana; y cómo dirigió a los jóvenes escolares oyentes, hoy muchos ya artistas famosos, palabras llenas de sentido orientador y de comprensiva actitud para sus inquietudes, siempre compatibles con el estudio y el rigor en busca de la maestría.

Al duelo producido por su muerte se asociaron, además de las autoridades del Estado y la capital, las entidades académicas, no sólo nacionales, sino también del extranjero, y los representantes diplomáticos de los países con los que el finado tuvo más relación.

Descanse en paz.

EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON ANSELMO MIGUEL NIETO

Poco después de la última edición de nuestra revista, falleció en Madrid, el 4 de noviembre de 1964, el ilustre artista don Anselmo Miguel Nieto, nacido en Valladolid en 1882, uno de los más auténticos y exquisitos valores

de la pintura de la generación del 1900, con obra más cuidada que extensa, en posesión de los más altos galardones, y con productos de su arte en varios importantes museos y colecciones del mundo, por el que había viajado con provecho para su experiencia artística y prestigio para el arte español.

Fiel a su temperamento y a su escuela, pintó retratos prodigiosos —a Valle Inclán, su gran amigo, lo retrató ocho veces en lienzos magistrales—, y mujeres, y almas sencillas tan conmovedoras y profundas como *La chica del pañuelo*, etc.

Sus amigos íntimos se llamaron Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Benavente, Ricardo Baroja... Todos ellos han dejado testimonio de su admiración por el artista y de su respetuoso cariño por el hombre.

«Yo que lo traté en los momentos cumbre de sus triunfos —ha dicho Ramón Pérez de Ayala— pienso de él que era uno de los hombres de una vida interior más intensa y complicada que he conocido. Su fuerza creadora se hallaba, por una paradoja, en virtud de la cual el hombre silencioso y reconcentrado, de frases cortas y opiniones tajantes, ante el caballete y con los pinceles en la mano, se transfiguraba y extendía sobre el lienzo el color, con una sensibilidad de poeta lírico.»

Descanse en paz.

DON AGUSTIN ALBALAT IRANZO

En el mes de junio último falleció, víctima de la cruel dolencia que venía padeciendo con ejemplar conformidad, este joven pintor, artista genuino, ciertamente malogrado por lo que su talento prometía, pese a no ser escasos su producción ni los premios y distinciones recibidos ya por su arte.

Sensible a las corrientes de su tiempo y formado en una disciplina estética sólida, Albalat —que expuso en Valencia hace un año con notable éxito—, obsesionado por la expresión de los valores plásticos y por hacer «cantar» a la materia hubiera sido —quizás lo fue ya— uno de los pintores valencianos jóvenes de más fibra, sensibilidad y oficio. El Señor le tenga en su gloria.

DON FRANCISCO SORIA AEDO

El 2 de noviembre de 1965 falleció en Madrid, a los sesenta y ocho años, este ilustre artista granadino, que tanto había vivido, trabajado y expuesto en Valencia, donde contaba con muchas y excelentes amistades.

Soria Aedo era catedrático de Colorido de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. El año 1929 obtuvo el Premio Internacional en la Exposición de Barcelona, y, entre otros muchos galardones, había obtenido también el premio Valdés Leal, de Sevilla.

Tenía obras en muchos museos españoles y extranjeros, entre los que están los de Granada, Sevilla y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de la que había sido alumno y, ahora, era ilustre profesor. R. I. P.

EL EXCMO. SR. D. RAMON LAPORTA GIRON



El 9 de octubre de 1965 entregó su alma a Dios, en Madrid, este ilustre hombre público, que durante siete años ejerció el Gobierno civil y la Jefatura Provincial del Movimiento de Valencia.

Aparte su densa tarea al frente de la provincia en años difíciles, su recuerdo en ARCHIVO obedece principalmente al mecenazgo que, como gobernador, ejerciera sobre nuestro Museo Provincial de Bellas Artes, algunas de cuyas mejores salas, aún llamadas «salas Laporta», dedicadas a varios de los mejores retablos «primitivos», le deben su instalación digna e incluso suntuosa, bajo la dirección del señor González Martí, entonces al frente del Museo.

Como su cooperación no se limitó a la mera ayuda material, sino que fue extendida a un celo y cariño por tales instalaciones, por el Museo todo y aun por otras atenciones del arte y la cultura, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO rinde el tributo de gratitud y recuerdo que son debidos a su memoria. En paz descanse.

G.

BIBLIOTECA

ARRESE, José Luis: *Arte religioso en un pueblo de España.*— Madrid, 1963. C. S. I. C. 622 pp., 189 láms.

Como su título indica, el autor refleja en las páginas de la monografía que nos ocupa las manifestaciones artísticas de un pueblo, en este caso la ciudad de Corella, ciudad barroca en todas sus manifestaciones según repetida afirmación que encontramos en sus páginas. De ese profundo barroquismo de Corella, surgirá en la ciudad un esplendoroso museo de obras del siglo XVII en adelante que hablan a las claras de la importancia y riqueza del municipio y del ferviente amor a las Bellas Artes de sus hijos, que llenaron iglesias y palacios de la ciudad con preciadas obras de arte para ornato propio y gozo de las generaciones venideras.

El autor no se limita a hacer un frío catálogo de artistas y obras existentes en la ciudad, sino que da vida a monumentos, lienzos y esculturas, situándolos en el ambiente para el que fueron dispuestas y sin el cual pierden el encanto de cosa viva. Por ello puede decirse que toda Corella llega a resultar un museo palpitante de arte y arte jugoso y feraz.

Se abre el libro con una introducción en la que el señor Arrese da a conocer sus propósitos y traza las líneas de su trabajo, dando igualmente una copiosa lista de artistas y artífices que dejaron de 1600 a 1799 alguna muestra de la actividad que les caracterizaba en Corella. Siguen después las tres partes en que divide su trabajo: «El arte religioso en las iglesias y conventos», «El arte religioso en las casas particulares» y «El arte religioso en la Historia».

En el primero estudia las parroquias y conventos (San Miguel, Nuestra Señora del Rosario, ermita de Nuestra Señora del Villar, convento de los Carmelitas, convento de los Mercedarios, monasterio de las Madres Benedictinas, ermita de San Juan, convento de Carmelitas Descalzas y convento de los PP. Combonianos) con firme erudición y acertados juicios estéticos no sólo sobre los edificios en sí, sino también sobre las obras de arte en ellos custodiadas, manejando copiosa bibliografía, así como fondos archivísticos de primera mano.

Emotiva es la segunda parte de la obra, en la que hace recuento de las obras artísticas que se hallaban en las casas de próceres corellanos y que por diversas circunstancias emigraron de su primitivo lugar, dedicando especial estudio a las obras de arte de la propia colección del autor, quien trata de recobrar para el acervo artístico de Corella la mayor cantidad posible de obras que hoy forman ya importante conjunto y que en su día pueden dar lugar a la erección de un museo local de arte, a todas luces interesante.

Finalmente, la tercera parte recoge un conjunto de pequeñas monografías sobre desaparecidos edificios religiosos de Corella, sin cuyo estudio quedaría incompleto, en frase del autor, su trabajo.

Libro el que comentamos de un interés innegable por cuanto puede ponerse como ejemplo de monografía artística de una localidad; tiene también el atractivo de estar realizado con un estilo lozano y ágil que encubre, muy donosamente, el complicado andamiaje de su construcción.

S. A. F.

BOSQUE, ANDRÉE DE: *Artistes Italiens en Espagne du XIV^{me} Siècle aux Rois Catholiques.* Collection Panoramique. Paris. Les Editions du Temps. 1965.

La editorial Le Temps, de París, ha impreso, con el número ocho de su extraordinaria colección Panoramique, el libro de Mme. Andrée de Bosque: *Artistas Italianos en España del siglo XIV a los Reyes Católicos.*

Mucho debemos a la autora por el intento de significar el aporte del arte italiano en la formación de nuestros artistas nacionales. La tentativa, aunque limitada a los siglos XIV, XV y primer cuarto del XVI, era penosa, tal vez demasiado, pero Mme. de Bosque ha salido airoso de la difícil prueba.

El libro, todo él, denota un gran amor por lo hispánico, y más concretamente por lo valenciano. En efecto, debemos agradecerle no sólo la importancia del estudio de lo valenciano—casi la mitad del libro—, sino también la trascendencia y preponderancia de lo nuestro en medio del concierto cultural hispánico.

Nada empañan la inteligencia del texto algunas peligrosas atribuciones que entran en el plano de lo opinable; el libro se lee con interés y agrado. Agrado que llega a la máxima complacencia por obra de las numerosísimas láminas en negro y color—éstas de gran perfección— que son un regalo para la vista y que confirman los puntos de vista de la autora.

Tras el prólogo inicia el libro dedicando el primer capítulo a las relaciones históricas, culturales y económicas entre España e Italia, haciendo hincapié en la penetración aragonesa en la península itálica, que culmina con la conquista de Nápoles por Alfonso el Magnánimo, y la llegada a Roma de los dos papas valencianos de la familia Borja. De nuestro lado, los principales puntos comerciales, y por tanto de penetración cultural itálica, son Barcelona, Valencia y Sevilla.

En el siguiente capítulo las corrientes sienesas y florentinas en España en los siglos XIV y XV, la autora lo subdivide en cuatro apartados: Cataluña, Valencia, Castilla y Andalucía. El estilo florentino hace su presencia en Castilla, salvo en el dístico de Cuéllar, por obra de Starnina en Toledo y Dello Delli en Salamanca. Siena, en cambio, domina las otras regiones, pero en cada una de ellas es matizada por otras influencias: en Baleares, Bizancio y Francia; en Andalucía, Venecia; en Valencia, Florencia (Dello Delli) y el germanismo de Marçal de Sax; en Cataluña (Ferrer Bassa) y en Murcia (Barnaba da Modena) es donde el estilo sienés aparece con toda su pureza.

El capítulo tercero trata del papel decisivo que, en el desarrollo del Renacimiento, tienen algunas personalidades, como Alejandro VI, los Reyes Católicos y ciertos señores castellanos de las familias Mendoza y Fonseca.

Al primero se debe la presencia de Paolo da San Leocadio, cuya obra y su irradiación llenaron medio siglo (a caballo entre el XV y el XVI) de la pintura valenciana. También están presentes en Valencia, por obra del papa Borja, Francesco Pagano, cuya personalidad—como dice la propia Mme. de Bosque—permanece algo confusa; y Ricardo Quartararo, autor del cuadro de *La Virgen del Caballero de Montesa*, del Museo del Prado. Es esta atribución la más sensata, con mucho, de cuantas hasta ahora se han venido haciendo, uno de los logros más importantes del presente trabajo. El panorama valenciano se completa con la obra de Fernando de los Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, éste el mejor de los dos y uno de los más firmes valores de nuestro Renacimiento.

En Castilla, Santa Cruz—tal vez italiano—trabaja en el retablo de la catedral de Avila, y posiblemente en Toledo. Hispanizado, Mme. de Bosque lo hace autor de la tabla de *La Virgen de los Reyes Católicos*, del Museo del Prado, donde además de la influencia flamenca quiere ver ciertos detalles de carácter veneciano.

La obra de Juan de Borgoña, que trabajó en Toledo y Avila especialmente, será continuada por Comontes y Correa de Vivar.

El panorama pictórico español se completa con la personalidad del italiano Nicolás Credensa que, en Cataluña, se adscribe al círculo de Huguet; y el cordobés Alejo Fernández.

El capítulo cuarto está dedicado a la escultura y arquitec-

tura, con un apéndice sobre los retabos cerámicos de Niculoso Pisano, en Sevilla.

Se inicia con las corrientes pisanas (Cataluña) y florentinas (Valencia) en la escultura italiana en España en los siglos XIV y XV. Inmediatamente entra de lleno en el Renacimiento, con el sepulcro del cardenal Mendoza, en Toledo, atribuido, con el interrogante, en su conjunto, a Andrea Sansovino.

Domenico Fancelli es el creador de un tipo de sepulcro —príncipe don Juan, en Ávila; de los Reyes Católicos, en Granada; de Cisneros, en Alcalá, y tal vez el de los Fonseca, en Coca— que el español Ordóñez continuará, aunque dándole su toque personal.

La influencia germano-véneta de Vischer aparece en la lápida funeraria de Figueroa, en Badajoz; mientras que todo carácter miguelangelesco es negado al *San Juan Bautista*, niño, de Ubeda.

La problemática presencia en Portugal de Sansovino está al parecer confirmada en algunas obras, citadas por la autora al tratar de la personalidad del dinámico y premiguelangelesco florentino Torregiani.

Los Indaco, Jacopo y Francesco, trabajan en Granada y Murcia. Jacopo, el mejor de los dos, destaca como escultor en el *Santo Entierro*, de Granada, y como arquitecto decorador en el primer cuerpo de la torre de la catedral de Murcia.

En Aragón, el italiano Juan Moreto se hispaniza al contacto del español Morlanes y el hispano-francés Yoly.

Las Vírgenes de Palma de Mallorca parecen adscribirse más al círculo del siciliano Gagini que al del italo-dálmata Laurana.

El libro se completa con la especial mención de dos magnos empeños arquitectónicos: el castillo de la Calahorra, cerca de Guadix, y el de Vélez-Blanco, próximo a Granada y hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York. Ambos, construidos en los albores del siglo XVI, son obra refinada de artistas florentinos y lombardos.

Concluye el libro con un resumen de lo expuesto y unas diez páginas de abundante bibliografía.

Estamos seguros que el noble empeño de Mme. de Bosque será faro y guía de posteriores investigaciones.

C. S. D'H.

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. Arqueología y Etnología. Madrid, 1965.

Las primeras páginas de este breve trabajo están dedicadas por el autor a hacer un análisis estilístico del crucifijo, ejemplar espléndido de imaginería románica, posiblemente relacionado con el perdido retablo de Nájera, en cuyo caso, Almannius, el artífice de éste, podía serlo también de la cruz. Sigue después el informe de la restauración, debido al señor Vázquez de Parga, minuciosamente realizada aquélla, rematando el estudio un conjunto valiosísimo de láminas, conjuntos y detalles de dicha excelsa obra.

S. A. F.

Catálogo de la Exposición de Pintura y Escultura. Real Círculo Artístico. Instituto Barcelonés de Arte. Barcelona, noviembre 1964. 56 pp. y 144 ilustraciones.

Con motivo de la inauguración de la sala de exposiciones en el nuevo local social del Real Círculo Artístico tuvo lugar una, a todas luces, notabilísima exposición de pintura y escultura, en la que se reunieron ciento cincuenta y siete obras, entre pinturas y esculturas, insertables en la mayoría de las tendencias artísticas pasadas y presentes. Todas ellas escogidas tras una cuidadosa y fina labor desarrollada por el jurado de admisión y colocación de esta importante muestra de arte barcelonesa. Los nombres de Capmany, Lloveras, Mallol Suazo,

Maynadé, Marés, Monjo, Panasdurá, Vives, etc., cada uno con las peculiaridades artísticas que le son propias, ofrecían una panorámica bastante completa del arte catalán contemporáneo, constituyendo una aportación llena del más alto interés dirigida hacia dicho fin. Como tal es preciso concederle la importancia que se merece.

S. A. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES. MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. *Exposición de la obra del Maestro de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid, 1964.

El director del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, señor Wattenberg, firma la introducción al Catálogo que comentamos sobre el llamado «Maestro de Santa Cruz», cuyas obras estudia, realizando también el análisis estilístico de su producción, bastante copiosa, y de cuya actividad se presentan cincuenta y cuatro muestras diversas. Concluye el autor identificando al «Maestro de Santa Cruz» con Rodrigo de León, iniciándose con él la gran escuela vallisoletana de escultura.

S. A. F.

EXPOSICIÓN DE ARTE SACRO. Cincuentenario de la catedral de La Laguna. Tenerife, 1963.

La Comisión Diocesana de Arte Sacro, con la colaboración del Excmo. e Ilmo. Sr. Obispo de Tenerife y del excelentísimo Cabildo Catedral en conmemoración del cincuentenario de la catedral de La Laguna, organizó una exposición de Arte sacro que comprendía manifestaciones pictóricas, escultóricas, así como de orfebrería y otras muestras de artes aplicadas. El Catálogo, debido al señor Hernández Perera, reunía obras de artistas locales, peninsulares y extranjeros, como Martín de Vos o Benito Juan Martín, platero portugués, natural de Madera, entre otros, completándose con un conjunto de varias láminas reproduciendo las obras más destacadas.

S. A. F.

ESPÍ VALDÉS, Adrián: *Blasón de Alcoy*. Valencia, 1965. 14 páginas; 4 ilustraciones.

Con su escrupulosidad investigadora y solicitud informativa, Espí Valdés nos da aquí puntual noticia de este tema heráldico local, ciertamente sugestivo. Para cuantos hemos pasado algún tiempo en la ciudad del Serpis, el conocimiento de los orígenes y vicitudes del escudo local, que tantas veces —antes y después de 1936-39— vimos en fachadas, interiores, impresos alcoyanos, etc., es cosa de positivo interés.

No faltan aportaciones, e incluso rectificaciones necesarias, en este trabajo de Espí, sólo pequeño en su extensión, revelador como todos los suyos (y como ellos también oportunamente ilustrado) de su enorme vocación estudiosa, de su capacidad de trabajo y de esa curiosidad, a la que ya Cajal atribuía, con acierto, el origen de la ciencia, el punto de partida de la sabiduría...

F. M.^o G.

ESPÍ VALDÉS, Adrián: *El litógrafo Pascual y Abad*. Alcoy, 1964. 74 pp.; 8 láms.

Adrián Espí —y permítasenos atribuirnos cierta autoridad para afirmarlo— es una de las inteligencias —servida por voluntad y tesón— de quien más puede esperar la tarea, tan por hacer todavía, de construir la historia del arte valenciano, tan rica como descuidada y tan tenida, por no pocos, como cosa banal, mero *divertimento* de aficionados, pero que ha de revelarnos una de las facetas más caracterizadoras del

alma regional, precisamente —lo hemos escrito hace poco, en alguna parte— por el carácter esencialmente «artístico» de nuestra idiosincrasia.

Espí Valdés, además, por su actividad nos admira, íbamos a decir nos abruma, con una serie casi ininterrumpida de publicaciones monográficas que adiestran su pluma y estimulan, si es que le precisase, su innato afán investigador. A sus títulos anteriores, alguno aquí ya comentado, a las colaboraciones en diversas revistas —los lectores de ARCHIVO conocen sus acertados artículos, frecuentemente al margen de conmemoraciones centenarias— añade ahora otros, como este sobre el grabador: litógrafo Pascual y Abad, trabajo que ganó el premio Ateneo Mercantil en los Juegos Florales de 1963, en el que Espí hace la biografía de este alcoyano nacido en 1809, que cursa estudios en la Escuela valenciana de San Carlos y bien pronto —no mucho después del descubrimiento de la litografía en París—, como Goya, practica este arte difícil, en el que tanto valen la intuición como el estudio.

Modelo de monografías biográficas, esta de Adrián Espí sitúa a su personaje en el propio ambiente nacional, local, familiar, profesional que le fue propio; aduce los fundamentos documentales de cuanto afirma, y, sobre todo, ensaya un catálogo de la obra litográfica de Pascual y Abad del mayor interés.

Una bibliografía adecuada y el cuadro genealógico del artista, con varias reproducciones de su labor, además de su retrato, completan el trabajo, cuyo mejor elogio, en cierto aspecto, aparte otros méritos, es decir que se lee «de un tirón».

F. M.^a G.

MAÑERO MAÑERO, Salvador: *El Humanismo, tema de nuestro tiempo*. Madrid, 1963, C. S. I. C. 254 pp.

Siempre resulta muy provechoso para todos aquellos que tratan de mantener un nivel cultural «al día» que vayan apareciendo, de vez en cuando —menos de lo que hiciera falta— libros que centren de manera clara un término de los que, a fuerza de usarse, quedan sin sentido exacto ni concreto.

En esa línea de precisiones necesarias, el libro de Mañero, lanzado por el Instituto «Luis Vives» de Filosofía, y dedicado al profesor Manuel Mindán, «promotor del actual florecimiento filosófico español», constituye una aportación valiosa, por concreta y exacta, y también por el método analógico de que se vale para fijar el concepto tema de la monografía. «Humanismo y humanitarismo», «Humanismo y técnica», «Humanismo y cualificación humana», «Humanismo, tradición e historia», «Humanismo y sistema filosófico», etc., son excelentes puntos de partida para ir delimitando matices, diferencias y, en suma, características de ese «tema de nuestro tiempo», el Humanismo, que al autor —como a tantos más— nos preocupa y atrae, con necesidad previa de depurarlo de lo que no sea suyo.

Porque «el humanismo, por sus múltiples implicaciones y secuencias, no sólo es tema de *moda*, sino raíz y síntesis de los otros que inquietan a nuestro tiempo». ¿Qué es humanismo? «...salvarlo de su equivocidad y sistematizar los numerosos problemas que en torno de él se centran es lo que pretende este libro.»

Cabe destacar su «Conclusión», para juzgar de cuyo interés basta citar los epígrafes de que consta: «En defensa de la persona, lo más excelente de la Naturaleza» (Santo Tomás); «Humanismo, reconciliación del hombre consigo mismo» (Bernanos); «¿Ha muerto el hombre?» (Malraux). Como termina el libro, al humanismo, que, junto con la religión cristiana, fue en su día el núcleo en torno al cual cristalizó nuestra cultura occidental (¿por qué este adjetivo tan elástico, de pura situación geográfica?) y se conformó Europa, cabe hoy aplicar lo que inspiró a Renan la situación de la fe cristiana en su tiempo: «Sin saberlo de manera consciente, nosotros debemos con frecuencia los restos de nuestra virtud a creencias proscritas. Vivimos de una sombra, del perfume de un ánfora. ¿De qué se vivirá después de nosotros?». Quizás ahora, a costa de tantas cosas, vamos sabiéndolo ya, aunque a

veces parece todavía difícil y oscuro hacer luz en medio de la inestabilidad en que ha venido a desembocar nuestro tiempo. De la filosofía al arte, de las fórmulas de convivencia política a la revisión de prejuicios en esferas las más distintas, en todo apunta, tras de aquella crisis que todavía vivimos, la promesa de un alborar en el que el humanismo, más aún el humanismo cristiano, ha de ser el foco más radiante.

F. G. LL.

LÓPEZ ORTIZ (Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Fray José) y BLÁZQUEZ (Dr. D. Joaquín): *E colegio episcopal*. Madrid, 1964. C. S. I. C. Junta de Ciencias Sagradas.

Con la colaboración de varios otros especialistas, requerida por la compleja y diversísima naturaleza de los extremos abordados, el vicepresidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fray José López Ortiz, obispo de Tuy-Vigo, y el Dr. Blázquez, director del Instituto «Francisco Suárez», han preparado este «corpus» doctrinal de tanto interés, trascendente, de toda oportunidad, como actual vinculación a una de las directrices más acusadas en el reciente Concilio Vaticano II. «Con el debido respeto a todas las maneras de opinar —la que lo creyó tema agotado y la que lo considera insuficientemente debatido— nos pareció cierto que la hondura, la trascendencia, la complejidad y la dificultad, con todas sus implicaciones, teóricas y prácticas, de este problema necesitan y reclaman un tratamiento sereno, en el que no tenga parte alguna ninguna especie de voluntarismo apologético de la propia teoría. Es necesario acercarse a las fuentes para ver y recoger cuanto en ellas haya como en ellas esté.»

Como en las páginas previas del ilustre prelado tudense se indica, en la segunda parte de la obra —después de otra breve, de carácter introductorio— se agrupan trabajos en los que predomina el intento de descubrir cuál fue la voluntad de Jesús, divino fundador de la Iglesia, sobre un actuar conjunto, primero de sus apóstoles y después de sus sucesores, los obispos.

Como en el estudio, junto a eclesiásticos insignes, está presente el laicado en las personas de los colaboradores doctor Alvaro d'Ors y Dr. Alberto de la Hera, la investigación alcanza terrenos a veces muy distantes de la pura teología o la ciencia escrituraria. La arqueología inclusive —y es aspecto que nos interesa particularmente— aporta los frutos de estudios, algunos muy recientes, sobre las comunidades de Qumram, los esenios y sus vestigios en los monumentos y en los famosos manuscritos del Mar Muerto, siendo de notar la cita de Plinio sobre aquella gente «solitaria y admirable» y la próxima ciudad de Engada (Engaddi).

A coadyuvar a la fundamentación del concepto de la independencia de la jerarquía eclesiástica viene este complejo estudio, que honra a la cultura sacra española y habrá de ser consultado cuando —sin pretéritas regalías ni modernísimos telones de acero o de bambú— se restaure el exacto sentido del episcopado, una de las bases, a no dudarlo, para la inteligencia con las jerarquías episcopales más o menos «separadas».

F. M.^a G.

SUÁREZ FERNÁNDEZ: *Documentos acerca de la expulsión de los judíos*. Valladolid, 1964, Biblioteca Reyes Católicos. C. S. I. C. 564 pp.

Procedentes del Archivo de Simancas se publican ahora, bajo la dirección del autor y con un luminoso estudio previo suyo encaminado a «situar la documentación en el tiempo y fijar el orden de los sucesos», doscientos sesenta y seis documentos, los más de subido interés para el conocimiento de este tema que Suárez Fernández incluye entre los «vidriosos» de nuestra historia. El trabajo tiene su punto de arranque en cierta invitación del autor a que una graduada en Letras de la Universidad de Valladolid, la señorita Martín Mansilla, «se asomara brevemente a las fuentes que en Simancas se conservaban de las postimerías del judaísmo español». Condicionada

la prosecución del estudio a una ordenación y catalogación del Registro General del Sello en aquel Archivo y llevada a cabo por las funcionarias del mismo Amalia Prieto y Concepción Alvarez, la labor se hizo posible y, en cierto modo, el repertorio ahora ofrecido, con buen orden, el debido aparato de índices y apéndices y el estudio preliminar aludido, es el fruto logrado.

Quizás sea oportuno recordar algunas afirmaciones del autor. «Los Reyes Católicos encontraron en este aspecto un proceso muy maduro —desde fines del siglo XIV, es decir, un siglo antes— que no hicieron sino rematar. Cabe decir en su defensa que distinguieron bien entre ideas y personas de modo que mantuvieron hasta el último instante el ejercicio protector de la ley hacia los israelitas, borrando las diferencias que pudieran existir entre los neófitos y los cristianos viejos.» «Fernando e Isabel no eran por principio hostiles a los judíos; atribuirles una política antisemita, en el sentido moderno de esta palabra, sería un error.» «Protegen a las aljamas y se rodean de judíos», de lo que Suárez cita varios ejemplos con nombres y preeminencias, cargos de confianza y concretos casos de ayuda a las comunidades hebreas. «En ocasiones, la política de los reyes se veía dificultada por las presiones municipales que se ejercían a la vez sobre los judíos, tratando de restringir la actividad económica y sobre la corona en busca de privilegios.» En 9 de julio de 1477 la reina dice «todos los judíos de mis reinos son míos y están bajo mi amparo y protección y a mí pertenece de los defender y amparar en justicia.» «No existe la menor diferencia en la actitud de Isabel y Fernando a este respecto.» Las conversiones sinceras —*masumad*, en hebreo— eran mucho más numerosas en el Norte que en el Sur, donde predominaban las falsas —*anuzim*—, no faltando islamizaciones de judíos, que pasaban a ser «moros», según dicen los documentos.

El pueblo odiaba a los conversos en bloque, identificándolos con los hebreos no convertidos.

La usura ejercida por éstos, el odio popular contra ellos, fueron llevando a una separación de residencia entre fieles e infieles, por razones de paz política y evitación de proselitismo. No era tampoco cosa nueva, ni nunca llevada con rigor. «Para los Reyes Católicos resultaba difícil sustraerse a la presión de las quejas que se les dirigían.» Poco a poco segregaciones, expulsiones parciales, presiones sociales, populares, prepararon el camino, a la medida general, a lo que se creyó solución del problema. «Que lo hayan resuelto al modo de su tiempo no debe extrañarnos.» «Pero vivimos ahora en un tiempo en que se ha hecho urgente explicar el proceso de la expulsión, porque aún nos estremece la terrible política que hace apenas unos años hizo desaparecer varios millones de judíos, en una fría operación de exterminio desarrollada en

varios países de Europa, frente a la cual, como el autor dice en otro lugar, «la expulsión fue casi una medida de clemencia.» «Los Reyes Católicos desterraron el judaísmo, pero brindaron a los miembros de la comunidad hebrea el camino para fundirse en la comunidad española con igualdad de derechos.»

Esto no son sino consideraciones y presupuestos necesarios para enfocar el difícil problema —quizás el más espinoso del gran reinado— del que el libro, en su estudio, en sus documentos, hace un análisis objetivo y completo.

F. M.^a G.

ROZAS, Juan Manuel: *El conde de Villamediana*. «Bibliografía y contribución al estudio de sus textos.» Madrid, 1964. Cuadernos bibliográficos. XI. C. S. I. C. 110 pp.

Esta serie de crítica histórico-literaria, dirigida por don José Simón Díaz, ofrece, en el cuaderno que nos ocupa, un estudio de la figura, entre novelesca e histórica, del conde de Villamediana, don Juan de Tassis, cuyas andanzas cortesanías han oscurecido la fama de sus talentos literarios. Figura paralela, en lo posible, de la de Góngora, el impar creador poético de nuestro barroco, su labor va identificándose, dentro de la escuela gongorina, día a día, por el esfuerzo de los estudiosos. Citado y elogiado en su tiempo y poco después, su memoria se pierde casi en el neoclasicismo, revalorizándose por la crítica romántica. Poeta del siglo de oro, caballero cortésano de los Felipes, leyenda española seiscentista, Villamediana es figura de dimensiones e interés sobrados para éste y más extensos estudios.

Unas páginas preliminares, orientadoras, van seguidas de un aparato crítico completísimo, en el que no faltan facsímiles de ediciones antiguas de este poeta y cortésano, un valor más, de los que en el arte literario como en el plástico quedan por revelar.

G.

Glossarium Medioe Latinitatis Cataloniae. (M. Bassols, J. Bastardas, R. Quevedo, C. Huguet, J. Viera y T. Gracia, compiladores y redactores.) Barcelona, 1963.

Fascículo tercero de este «corpus» estimabilísimo que viene publicando la Escuela de Filología de Barcelona del C. S. I. C. y cuyo interés para la comprensión del latín medieval —en el que están cifrados los secretos de no pocas joyas de nuestro arte «primitivo»— es indiscutible, tanto como el mérito del paciente trabajo de sus competentes redactores especialistas.

H.

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.
Excmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro.
Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos.
Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión	
3-6-1927	Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó. Plaza del Caudillo, 9. Teléfono 21 02 32.
3-1-1928	Excmo. Sr. D. Manuel González Martí. Calle de María de Molina, 2. Tel. 21 19 95.
11-12-1935	Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer. Calle de Cirilo Amorós, 50. Tel. 21 34 39.
1-6-1940	Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri Marco. Calle del Periodista Badía, 7. Tel. 21 89 69.
8-4-1941	Ilmo. S. D. Antonio Gómez Davó. Calle del Pintor Sorolla, 33. Tel. 21 25 47.
2-6-1941	Ilmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 31 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. Tel. 21 80 13.
29-11-1952	Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López. Calle del Conde de Salvatierra de Alava, 14. Tel. 21 88 87.
28-4-1953	Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amorós, 82. Tel. 22 03 40.
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 al Mar, 1. Teléfono 21 82 24.

Fecha de posesión	
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. Teléfono 21 46 84.
27-6-1963	Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle de Lérida, 3. Teléfono 21 71 63.
19-11-1964	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 49. Tel. 22 38 80.
26-11-1965	Ilmo. Sr. D. Enrique Ginesta Peris. Calle de Castellón, 11. Teléfono 27 65 75.
Electo:	Ilmo. Sr. D. José Justo Villalba. Calle de Literato Azorín, 3. Tel. 27 32 49.
Electo:	Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá. Calle de Pascual y Genís, 22. Tel. 21 20 51.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom- bramiento	Residencia
6-11-1928	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez. Luis Díaz Cobeña, 18 Madrid (2).
9-4-1940	Ilmo. Sr. D. Víctor Moya Calvo. Menéndez Pelayo, 194 Barcelona (12).
9-1-1943	Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch. Pedro de Valdivia, 4 Madrid (6).
14-5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero. Enrique Granados, 151 Barcelona (8).
2-2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. Lagasca, 125 Madrid (6).
29-4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando José de Larra y Larra. Paseo del Prado, 18 Madrid (14).
23-6-1944	Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García de Lorente. Av. Reina Victoria, 71 Madrid (3).
14-5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón. Alfonso XII, 42 Madrid (14).
6-5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Adriano, 41 Sevilla.
2-7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. San Miguel, 5 Vinaroz (Castellón).
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briaies. Juan de Reyes, 11 Málaga.
23-5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern. Angeles, 7-1. ^o Palma de Mallorca.
5-5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago. San Bernardo, 81 Madrid (8).
6-5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Sagasta, 30 Madrid (4).

Fecha nom- bramiento		Residencia
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 Deulevol. Condes de Barcelona, 10	Barcelona (2).
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet. Avenida 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	Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Av. de Bou, 10. (Parque Avenidas) . .	Madrid (2).
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).
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastiá. Soledad, 15	Villarreal (Cast.).
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).
7-3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Morellá. Nicasio C. Jover, 14	Alicante.
6-4-1965	Ilmo. Sr. D. Luis Alegre Núñez. Paseo Onésimo Redondo, 28	Madrid (8).

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Prof. Emile Schaub-Koch Lauffer. Gus- tave Ador, 42	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Prof. Mr. Henry Field	Chicago (EE. UU.).
8-4-1941	Prof. Edouard Sandoz. Le Denantou- Ouchy	Laussanne (Suiza).
12-3-1943	Prof. D. Cesco Vian	Milán (Italia).
24-4-1947	Prof. Enrico Gerardo Carpani. Cassella Postale 72	Bolonia (Italia).
16-12-1947	Prof. Remo Rómulo Luca. Via Porta La- tina, 4	Roma (Italia).
15-3-1949	Prof. Charles Corm	Beyrouth (Líbano).
15-3-1949	Prof. Hon Werner Hentzen. Villa Mon- bijou	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).
6-3-1962	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- 1-1850	20- 4-1876
Excmo. Sr. D. Vicente Noguera Sotolongo, Marqués de Cáceres	18- 2-1868	18-10-1889
Excmo. Sr. D. Vicente Boix y Ricarte	11- 2-1874	7- 3-1880
Excmo. Sr. D. Juan Dorda y Villarroya	20- 3-1880	1- 8-1885
Excmo. Sr. D. Miguel Galiano y Taléns, Marqués de Montortal	6- 8-1885	6-10-1895
Excmo. Sr. D. José Navarrete y Vergadá, Marqués del Tremolar	11-10-1895	27- 1-1900
Excmo. Sr. D. Eduardo Attard y Llobell	5- 4-1900	22- 7-1905
Excmo. Sr. D. Joaquín M. ^a Belda e Ibáñez	18- 8-1905	21- 2-1912
Excmo. Sr. D. Juan Dorda Morera	13-12-1911	3- 6-1928
Excmo. Sr. D. Antonio Martorell Trilles	3- 7-1928	21- 1-1930
Excmo. Sr. D. José Benlliure y Gil	18- 2-1930	5- 4-1937
Excmo. Sr. D. Teodoro Llorente Falcó	13- 9-1939	3- 6-1949
Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer	24-10-1949	24- 1-1961
Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó	18- 2-1961	

INDICE DE MATERIAS

	Páginas
En el medio siglo de Archivo de Arte Valenciano, por <i>Felipe M.^o Garín</i>	5
De pintura valenciana. Miscelánea, por <i>Leandro de Saralegui</i>	7
Enseñanzas de unas pinturas. Orrente, Gilarte, Senén Vila, De la Fuente, por <i>José Crisanto López Jiménez</i>	11
Pintores valentinos. Su cronología y documentación, por <i>Luis Cerveró Gomis</i>	22
La Virgen de Gracia, tabla enguerina del 1500, por <i>Jaime Barberán Juan</i>	27
Contribución al estudio de la arquitectura manierista en Valencia, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	38
La iglesia de Santa Ana, de Jerusalén. Apostillas a una hipótesis de Tormo, por <i>Enrique A. Llobregat</i>	44
Alrededor del VII centenario del nacimiento de Dante Alighieri (1265-1965), por <i>Adrián Espí Valdés</i>	48
Las obras y los días, por <i>Felipe M.^o Garín</i>	52
Crónica académica, por <i>F. M.^o G.</i>	58
In memoriam	62
Biblioteca	65
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (Lista de Académicos)	69

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

Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Fleó

Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

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

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri

Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco

Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador

Subdirector de la Revista y Secretario general

Ilmo. Sr. D. José M.^a Baharri Hurtado

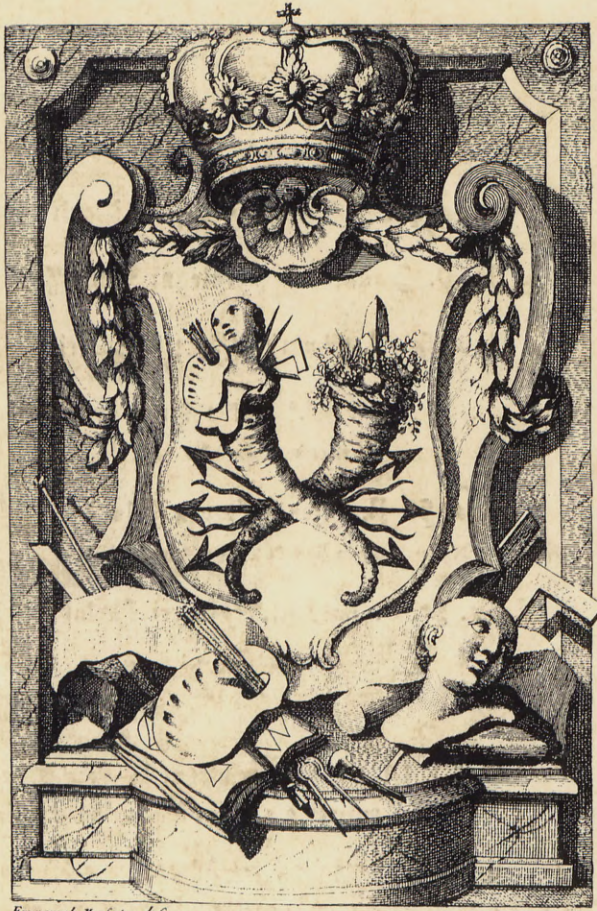
ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes del que sus autores o editores remitan un ejemplar.

También 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 San Pío V, 9. Valencia

Precio de esta publicación: Enero-diciembre de 1965, 200 pesetas

Números atrasados, 200 pesetas



Emmanuel Monfort aulpsft.