

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXXIX

1968

Número único

*En portada, alegoría de la Academia,
por M. Camarón Meliá.*

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1968



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

Depósito legal: V. 584-1958

Sucesor de Vives Mora - Hernán Cortés, 8 - Tel. 21 40 55 - Valencia, 1969



Al cumplir dos siglos de vida la Real Academia de San Carlos, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dedica este número a tan fausta conmemoración, de trascendencia innegable en la historia del arte regional y español, publicando en él, con los trabajos producidos en la ocasión bicentenario y los que hacen historia de la misma, algunos de oportunidad manifiesta sobre temas relacionados con la Academia y su ambiente fundacional, a más de otros sobre aspectos diferentes del arte valenciano, objeto permanente de la actividad de la Corporación ahora dos veces secular y de esta su revista; pero todos como homenaje a aquélla al comenzar su tercer siglo, con el mismo renovado afán que alentara en sus fundadores.

Homilía del Excmo. Sr. D. Rafael González Moralejo, obispo vicario capitular de Valencia, en la Misa de apertura de los actos conmemorativos del II Centenario de la Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Excelentísimos e ilustrísimos señores y queridos hermanos todos en Nuestro Señor Jesucristo: Las lecturas sagradas que dentro de la liturgia de la Santa Misa acabamos de escuchar ponen de relieve dos ideas principales: por una parte, la necesidad del trabajo, del esfuerzo constante y generoso que la vocación cristiana exige de quien quiere ser fiel a ella, para cumplir en el mundo la misión de perfeccionamiento propio y de servicio a los hermanos que Cristo nos encomendó; por otra, la seguridad de que la misericordia y la bondad divinas nos solicitan constantemente a esa fidelidad en todos los momentos y edades de la vida, sin que para ello sean obstáculo los desfallecimientos, las debilidades e incluso los pecados de los hombres.

Bajo este doble signo de amor misericordioso de Cristo y de cooperación esforzada del hombre a la obra de su propia santificación y a la de sus hermanos, resalta mejor el misterio de salvación que la Iglesia realiza en la tierra. Y dentro de ese marco se comprende mejor la significación del acto que hoy nos congrega en torno a este altar.

Celebra hoy vuestra ilustre corporación, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la fecha dos veces centenaria de su fundación. Y habéis querido iniciar los actos conmemorativos con esta reunión eucarística, invitando al prelado, que temporalmente sirve a esta diócesis, para presidir vuestra asamblea en torno al altar.

Yo os agradezco muy de corazón la distinción que me habéis otorgado nombrándome miembro de honor de la Junta del Centenario. Y ya que esta tarde no pueda acompañaros en la sesión solemne y pública que se ha de celebrar en el salón de actos de vuestra ilustre y real Academia, celebro de veras el que vuestra invitación para celebrar esta Misa me permita no sólo unirme personalmente y de corazón a vuestros actos conmemorativos, sino unirme con vosotros a ellos, precisamente en mi calidad de sacerdote y pastor, de ministro de Cristo y dispensador de los misterios divinos.

Porque entiendo que este acto no es efectivamente, no puede ser, tan sólo simple cumplimiento de una costumbre tradicional y como parte de un programa que, consuetudinariamente establecido, debe respetarse por simples imperativos humanos. Por el contrario, es un acto auténticamente religioso en el que

colectivamente queréis hacer profesión de vuestra fe y, sobre todo, elevar hacia Dios vuestras peticiones de acción de gracias por los años que vuestra corporación subsiste y por los frutos que de su actividad se siguieron para el arte, para el pueblo y para la Iglesia a la que pertenecéis. Al mismo tiempo, oración humilde y confiada, que pide al Señor, a través del sacrificio eucarístico en el que participáis como comunidad cristiana, sus luces y gracias para seguir sirviéndole en busca constante del mejor modo de manifestar visiblemente las innumerables facetas de Su belleza, de Su verdad y Su bondad.

Vuestra actitud responde plenamente, tanto a la historia de la ilustre corporación a la que pertenecéis como a la fuerza que mueve e inspira en todo momento vuestra verdadera vocación de servidores del arte.

La Iglesia —os recordaba el Concilio en su mensaje, dirigido precisamente a los artistas— está íntimamente aliada con vosotros. Vosotros habéis construido y decorado sus templos, celebrado sus dogmas, enriquecido su liturgia. Vosotros habéis ayudado a traducir su divino mensaje en la lengua de las formas y las figuras, convirtiendo en visible el mundo invisible de lo sobrenatural.

Y lo que vuestros ilustres predecesores y vosotros mismos venís practicando como testimonio vivo y ejemplar de una fe que os confiere vuestra más elevada dignidad, lo ha hecho igualmente desde sus mismos albores la noble corporación a la que os honráis en pertenecer.

Nació ella como resultado de una larga evolución, que estuvo siempre ligada a la iglesia valentina. Fue primero la Academia de Nobles Artes de Santa Bárbara, fundada en 1752 y bautizada así en honor de la reina doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI e hija de los Reyes de Portugal. Alma de aquella institución fueron los hermanos Ignacio Vergara, escultor, y José Vergara, pintor, nombres que resultan familiares a todo valenciano y aun a todo español, precisamente por los tesoros religiosos que con sus gubias y pinceles dejaron en nuestros templos.

Instalada desde un principio en los locales de nuestra vieja Universidad, tenía su puerta principal en la que recae frente a la calle del Pintor Sorolla, debajo del antiguo reloj, construida en 1604 por orden

del Patriarca San Juan de Ribera —arzobispo y canciller de la Universidad de Valencia y gran mecenas de toda obra de arte en servicio de la religión— a fin de que el rumor de los muchachos estudiantes de la Universidad a su entrada en nuestro centro académico no estorbaran la paz y el recogimiento propio de los oficios que se celebraban en esta Real Capilla de Corpus Christi.

Dieciséis años más tarde y tal día como hoy —el 14 de febrero de 1768— el rey Carlos III firmaba en el palacio del Pardo una pragmática, por la que la antigua Academia de Santa Bárbara pasaba a denominarse de Nobles Artes de San Carlos.

Dos siglos enteros, pues, en servicio del arte, que es lo mismo que decir de la belleza, de la verdad y del bien, cuya suma expresión y fuente originaria es Dios bendito y Padre de misericordias. Dos siglos en los cuales la historia de vuestra Academia ha estado vinculada con nombres ilustres de arzobispos valentinos, como Andrés Mayoral y Fabián y Fuero. Dos siglos a lo largo de los cuales la importancia que fue adquiriendo vuestra corporación obligó a trasladarla dos veces de domicilio: la primera, para ocupar el antiguo convento de padres carmelitas de la populosa

barriada del Carmen, y bien recientemente, al antiguo convento de San Pío V.

Trabajo perseverante, humilde y paciente en servicio de esa doble vocación que hace del artista cristiano testigo de Jesucristo y revelador de su figura en formas tangibles. Y confianza en la bondad inagotable de Dios, que ha querido bendecir a vuestra Academia y a vuestra profesión durante los dos últimos siglos. He aquí la síntesis de una historia fecunda tan ligada, como vosotros bien sabéis, a Dios y a la Iglesia.

Permitidme que para terminar os manifieste con palabras del Concilio Vaticano II mi confianza en vuestra obra:

«Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, es quien pone la alegría en el corazón de los hombres. Es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración.»

Sed siempre y en todo lugar dignos de vuestro ideal y seréis dignos de la Iglesia, que por mi voz os dirige en este día su mensaje de amistad, de gracia, de homenaje y de bendición.

Capilla del Patriarca, a 14 de febrero de 1968.

+Rafael G. Moralejo

APORTACIONES ESENCIALES DE LA PINTURA VALENCIANA EN EL ARTE ESPAÑOL *

Discurso leído por el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar en el solemne acto conmemorativo del II Centenario de la Fundación de esta Real Academia, el día 14 de febrero de 1968

EXCELENTÍSIMO SEÑOR;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Comprenderán ustedes mi emoción al recibir esta medalla, pues de todos los honores que tengo, cierto que todos modestos, es éste el que desde ahora honraré con más devoción al llevarlo sobre mi pecho de una manera tan inmerecida.

Sólo puedo agradecer este honor mostrando aquí mismo mi devoción al arte valenciano.

Esta gloriosa Academia puede mostrar como su mejor ejecutoria esa pátina de dos siglos de vida intensa y creadora. Dos siglos que han visto la transformación más radical que ha sufrido el arte desde la época paleolítica. Pero éste es un tema que ahora no quisiera ni despuntar, y crean ustedes que estoy abrumado en estos momentos por dos sentimientos: uno de ellos, el del honor que me habéis conferido, y el segundo, por la magnitud del tema elegido. Vamos a afrontar nada menos que el estudio de las aportaciones esenciales de la pintura valenciana a la pintura española. Hay que tener en cuenta que, en un estudio recentísimo de nuestro querido académico señor Garín, ha manifestado que, desde la época paleolítica hasta nuestros días, Valencia no ha dejado de figurar a la cabeza de la pintura española.

Hago un especial hincapié en los temas históricos, dejando al margen períodos, si se quiere tan gloriosos en la pintura de Valencia, como el del siglo XVII, pero en el cual, con excepción quizá de Ribera, no presenta novedades sustanciales capaces de transformar el sesgo del arte español; ni tampoco puedo afrontar aquí el estudio de los pintores vivos, algunos de los cuales, bien insignes por cierto, me escuchan, aunque estos pintores forman uno de los núcleos, hay que decirlo, más importante de la pintura actual española. Tiene, pues, mi intervención una sola dimensión histórica.

La pintura de Valencia empieza a tener su personalidad propia a partir, a fines mejor dicho, del siglo XIV. Antes lo que había en Valencia era expansión de Aragón, de Cataluña, de Italia. Esto obedece a la conquista tardía bajo don Jaime el Conquistador, pero en seguida viene una influencia italiana muy pura; también, algo de influencia aviñonesa y de la

escuela de los Serras. Francisco Serra, que actúa en Valencia a finales del siglo —según el gran Saralegui, a quien hay que acudir siempre como maestro venerable—, es igual o se puede equiparar al maestro de Villahermosa del Rfo, aunque me parece más denso que este maestro.

Viene después la gran aportación de Gerardo Starina; como saben ustedes, estuvo aquí, fue dos veces a Florencia y sabemos que colabora en la entrada de Martín el Humano. Todo ello forma una atmósfera



El Excmo. Sr. D. José Camón Aznar durante su discurso

* Transcripción magnetofónica del discurso.



«San Pablo recibiendo como discípulo a San Lucas». Maestro de Villahermosa del Río. Museo de Valencia.

de un italianismo tan puro, de un italianismo tan exquisito y tan refinado, que deja su mejor producto en el gran retablo de Bonifacio Ferrer, el hermano de San Vicente.

Realmente me siento también encogido en este momento por hablar de fechas, de obras, de autores, que son familiares para ustedes; pero, en fin, tengo que afrontar esta tarea que me he impuesto.

En el estilo *internacional*, que yo llamo *estilo amanerado*, hay una irradiación, no bien valorada, de la escuela de Juan de Levi. Dato muy interesante es el de la influencia judaica en la pintura española del final del siglo XIV. Hay un decorativismo, un sentido lineal, algo que casi parece extremoriental, en el arte de la Corona de Aragón, de raíz hebrea. Un decorativismo, un sentido lineal en las formas, que puede proceder de este origen judaico. En seguida nos encontramos con Pedro Nicolau, que significa el tránsito del XIV al XV, en el cual hay una semejanza, digamos morfológica y no genética, con la escuela de Colonia. Se crea el primer ejemplo de un tipo de Virgen que ha de ser el más común en la escuela, lo mismo aragonesa que catalana y valenciana: la Vir-

gen entronizada y rodeada de ángeles; es el de esta imagen de un lirismo casi extremado. Saralegui define su arte como una mezcla de lirios y de rosas. Hay veladuras, transparencias, éxtasis, ángeles de musical fluencia...; algo, en fin, tan delicado que de aquí hay que arrancar una de las líneas, que no se han interrumpido hasta el siglo XVI, de esa delicadeza armoniosa, típica de la escuela valenciana.

Viene después otro maestro en el cual se acentúa una cierta punta de expresionismo que adivinamos ya en Pedro Nicolau: Miguel Alcañiz. Miguel Alcañiz pinta muy a comienzos del siglo XV, hacia el año 1405, y, como saben ustedes, comienza a poner una tendencia dramática, con un cierto acento nórdico, pero combinado también con suavidades, con dulzuras, con un modelado de tipo italiano, hasta el punto de que el maestro del Bambino Bispo, que se consideraba italiano, hoy se empieza a pensar que pueden ser sus obras producto del pincel de Miguel Alcañiz y quizá durante su estancia en Italia. Los ángeles son de una gentil belleza, con un bucleado rubio de gran armonía.

Y llegamos a uno de los espectáculos más extraños de la pintura española de comienzos del siglo XV, que es la intervención de un alemán, de un sajón, de Marsal de Sax. Sabemos que colabora con Pedro Nicolau. Su obra tiene un carácter fuertemente expresionista y representa, como si dijéramos, la primera aparición del influjo germánico en la pintura valenciana.

Hay yo no sé qué misteriosa afinidad entre el arte nórdico, digamos germánico, y el español en todo el siglo XV, acentuado en su segunda mitad. Pero aquí ya, con Marsal de Sax, esa tendencia expresionista, ruda, que busca el carácter, que llega a apurar la expresión hasta la caricatura, tan típica del arte alemán, encuentra en Valencia un cobijo, una recepción que supera a la que aquí tuvieron los artistas italianos.

Es extraño que, en tanto que en Italia florecía la gran pintura renacentista a través del siglo XV, España se vuelva de espaldas a ese país y que aquí tengan una acogida apasionada, que hace cambiar muchas veces la ruta del arte español, los pintores flamencos, nortefranceses y alemanes. Claro está que uno de los lugares comunes, cuando se habla del Mediterráneo, es aludir al sol, a la claridad, idealismo, sentido plástico y lineal de las formas. Esto es cierto, sí, pero lo contrario también. No se ha hecho una concepción del arte griego desde el punto de vista de la influencia nórdica, pero las invasiones doriaas, desde el año 1000 al 800, transforman y trastornan la historia política de Grecia y tienen una gran influencia en la formación del arte griego. Hay el mundo griego, en sus estratos subterráneos; el mundo hesiódico, los mitos terribles, los monstruos, que nacen entonces al lado ciertamente de una tradición de claridad solar, de olimpismo, de mitos heroicos. Y la unión de estos dos elementos, del elemento nórdico, que en España

se refleja en toda la influencia céltica de la protohistoria, con la tradición micénica, provoca esa tensión, esa polaridad del norte y mediodía que da como producto el arte clásico, en su más soberana belleza. Perdonen ustedes esta digresión, pero, en fin, me parece que esta recepción, como les he dicho, del influjo germánico en España y concretamente la primera vez en Valencia a través de Marsal de Sax, constituye una aventura que ha de durar durante todo el siglo xv y que ha de dar también personalidad y grandeza a nuestro arte gótico, cierto que alejándolo del Renacimiento italiano casi un siglo, pero dándole en sustitución una robustez, un carácter, una fuerza de intimismo de la que carece el arte italiano.

No les voy a hablar de las obras de Marsal de Sax, pero sí quiero mencionar la destruida del Puig y el gran retablo del *Centenar de la Ploma*, de Victoria-Alberto, en el cual hay un sentido individualizador de cada uno de los personajes, un realismo feroz, hasta el punto de que Post lo compara al Bosco. Este Marsal de Sax tiene también delicadezas y suavidades, que no sabemos si proceden de él o de su colaboración con Nicolau. Este arte quedó ya en cierta manera consolidado en Valencia, pero desprendiéndose de asperezas y angulosidades. Y así nos encontramos con Gonzalo Pérez, en el que hay un leve influjo alemán que le da una gracia estática, una suavidad de imágenes, no digo ya italiano, pero sí tradicional. Mayer lo llama el Pisanello de Valencia. Hay un ensimismamiento, una sutileza en Gonzalo Pérez que lo hace una personalidad de las más destacadas de todo nuestro siglo xv.

Y llegamos con esto a la mitad del siglo xv. Y hay aquí uno de los fenómenos más extraños y más trascendentales de toda la historia de la pintura. Nosotros hemos llamado a este período el período del «gótico nominalista». Los grandes rótulos muchas veces han perturbado la visión de la evolución histórica. Bien está lo de estilo gótico, pero este estilo, desde el siglo XIII al siglo XVI, forzosamente tiene que tener una evolución y algunos cambios. Y, efectivamente, yo he adscrito el gótico del siglo XIII al idealismo platónico-aristotélico, aunque se ha abusado mucho del aristotélico; yo creo que hay más platonismo de lo que se dice en Santo Tomás de Aquino. De este platonismo procede este sentimiento de las formas, esa serenidad, ese equilibrio, esa belleza arquetípica que tienen las esculturas, por ejemplo, del siglo XIII.

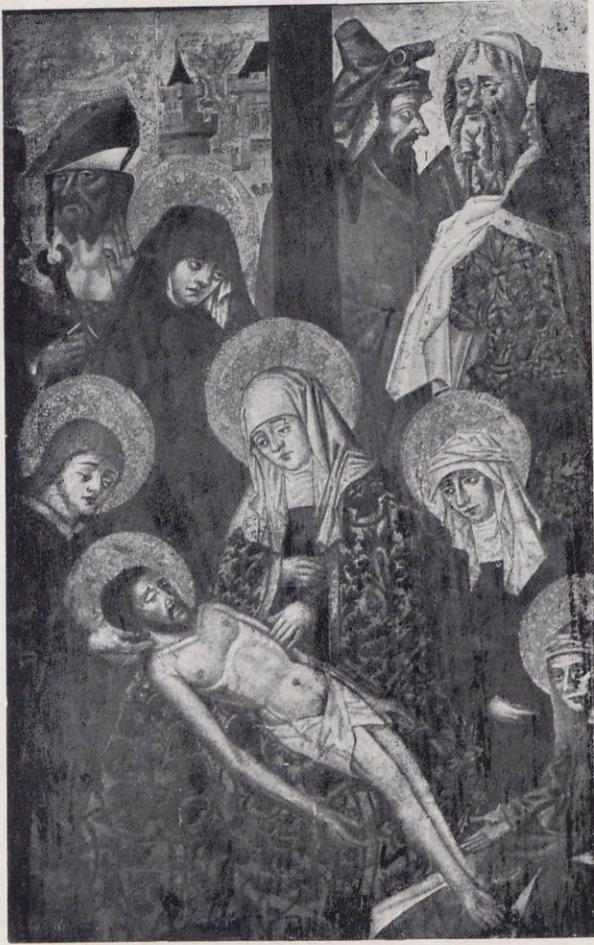
Pero llega la mitad del siglo xv y hay de pronto uno de los cambios más drásticos, más bruscos que se adivinan a través de toda la pintura española. De pronto, a las suavidades éstas del estilo amanerado, del llamado estilo internacional, a ese italianismo ya completamente asimilado de esta escuela, sucede, en un cambio brusco, recto, abrupto, un influjo nórdico, un influjo flamenco que transforma, como digo, las formas y transforma sobre todo la inspiración. Y

esto tiene una concordancia bastante grande con la filosofía de su tiempo, de manera que a este gótico le llamo «nominalista», porque la escuela nominalista de Guillermo de Ocan arranca no de las ideas, que son sólo nombres, sino de las cosas reales, de las cosas concretas, de las individualidades. Y esto es sencillamente lo que ocurre en la pintura de esta segunda mitad del siglo xv. Lo que busca es el tacto, es la realidad pensil, lo inmediato, lo accesible, lo vivo, lo característico, lo individual; por esto designo a esta segunda mitad como gótico nominalista, lo mismo en pintura que en escultura.

En escultura, toda la tradición borgoñona que aquí se implanta hasta que vienen los italianos e italianizantes, al final del siglo xv y principios del XVI. Y en pintura, como saben ustedes, le cabe a Valencia la gloria (perdonen, pero voy destacando nada más lo primero y esencial) de haber tenido aquí los que transforman este estilo amanerado en estas broncas, directas, recias inspiraciones nórdicas, que se dan ya en toda la segunda mitad del siglo xv. Y así nos encontramos primero con Luis Dalmau. Ciertamente que

«Virgen entronizada». Escuela de Pedro Nicolau



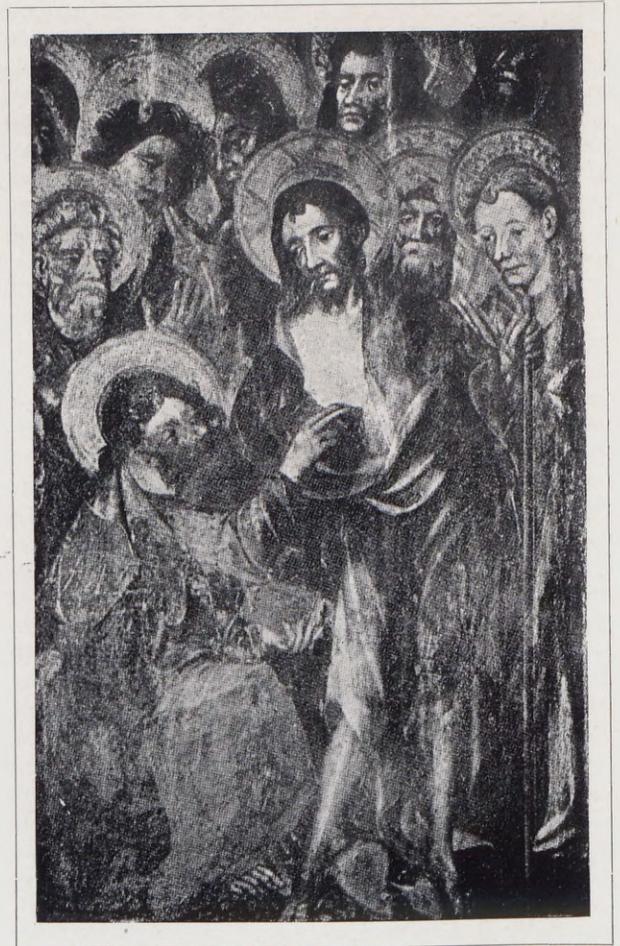


Pedro Nicolau: «El Descendimiento». Museo de la catedral de Valencia

la obra importante de Luis Dalmau, como el retablo de los *Concellers*, que hoy está en el Museo de Barcelona, obra sensacional, de un Van Eyck gigantesco, ha oscurecido en cierta manera la personalidad valenciana de Luis Dalmau. Luis Dalmau es valenciano, y sabemos que en 1428 era pintor de la ciudad de Valencia; en 1436 estaba en esta ciudad y en 1437 pinta en ella, para Alfonso V, y solamente es a partir de 1443 cuando se despega de esta ciudad y cuando pinta el retablo de los *Concellers*, que no es, como les digo, más que una magnificación del *Cordero místico* de Gante. Hay en esta obra un naturalismo directo; las cabezas son retratos formidables; y, sin embargo, no abandona Luis Dalmau, ni aun en estos momentos, la nostalgia valenciana. Diremos que las solerías de sus habitaciones son valencianas, que los fondos arquitectónicos son gótico-levantino, que incluso las estatuillas son en el fondo de tipo aragonés. Hay que radicar en Valencia a este insigne pintor.

Nos encontramos en este momento con otro maes-

tro extraordinario que está en esta dirección: con Jacomart. Desempeña Jacomart un papel muy parecido al de Ribera en el siglo XVII. Jacomart es en cierta manera el creador del que ahora, después de Post, se denomina estilo *mediterráneo*; un estilo que sí es italiano, pero al mismo tiempo teñido de elementos nórdicos, germánicos y españoles, que se desarrolla sobre todo alrededor de Nápoles. En cierta manera, debido a la protección de Alfonso V, podemos decir que Jacomart fue un verdadero dictador artístico. Es el suyo un arte de raíz eyckiniana, pero suavizado también por el inevitable contacto de italianismo que tuvo por su estancia en Italia. Su arte es una hispanización a la vez del arte de Nápoles y del arte flamenco. Nace, como ustedes saben, en Valencia, entre los años 1409 y 1417, y en 1440 ya era famoso y pinta para Nápoles —que es lo que a nosotros nos interesa ahora—, para la iglesia de la Paz. Se relaciona con el cardenal Borja, después Calixto III, y es el pintor de corte en la época de Juan II. Es muy complejo el estilo de Jacomart; di-



Marsal de Sax: «La incredulidad de Santo Tomás». Museo de la catedral de Valencia.

fácil definirlo, pues junto a un influjo italiano muy superficial hay también una reciedumbre en los personajes, una viril plasticidad en el modelado, una solidez de volúmenes que lo asemeja, y en cierta manera supera, a la generación siguiente de los Bermejo, Gallego, etc. Hay una predilección por los oros, por los brocados, por los hieratismos, pero su pintura es más serena, más corpórea.

A su lado tenemos otro pintor —pues en Valencia, afortunadamente, hay siempre una dualidad de estilos, una dualidad de tendencias que da interés alucinante a su pintura—, a Juan Rexach. Juan Rexach es el representante de una tendencia más tradicional, más dulce, menos problemática. Entre 1460 y 1480 podemos decir que está toda la pintura valenciana, en su mayor parte, en su órbita. Representa Rexach, por muy amable, por muy exquisito que sea, una cierta regresión estilística. No visitó Italia, y esto le perjudicó, pues hace su perspectiva más plana, las tintas más simples, más claras. Cuando se descubrió el retablo de Cubells con su firma, inmediatamente se le incorporaron, sobre todo por eruditos valencianos, una porción de obras a su paleta. Una primera parte tiene su obra más plástica, más derivada de Jacomart, más flamenca; después se hace más puro, más italiano, más renaciente. Hay subyacente en todas sus obras una belleza lírica, una armonía de color, un sentido, sobre todo decorativo, que da esa hermosura irreal a sus pinturas. Este arte, el arte de Rexach, que fue muy copioso y de gran abundancia, perjudicó en cierta manera a la evolución del arte levantino, porque detuvo esa corriente impetuosa que arrancaba de Jacomart. Luego, una serie de maestros, Valentín Montoliu, por ejemplo (hay una célebre monografía de Manuel Betí), con un humanismo muy dulce, una belleza muy lírica todavía dentro del estilo internacional. Después, otros maestros; el maestro de Altura, con unos refinamientos cortesanos en sus figuras de gran belleza; el maestro de la Porciúncula y unos maestros populares que apenas están estudiados, pero que son de gran interés, paralelos a los maestros renacentistas. Estos maestros populares valencianos, aunque algo desmañados de forma, muestran un fondo digamos místico, místico-dramático, con un sentido pasional de las formas que continúa una tradición gótica y que se inserta en el Renacimiento cronológicamente, sin adscribirse a sus movimientos.

Estamos muy al comienzo todavía del tema. Quiero hablar de los comienzos del Renacimiento. Apenas puedo hablar de Paolo de San Leocadio, cuyo sentido, en cierta manera retardatario de las formas, le permite, en comparación con lo que se hacía en Italia, incorporarse aquí a las últimas formas góticas. Sin embargo, hay en sus obras una sensación de serenidad romana, de robustez (viene recomendado por Alejandro VI), que se aúna a algún eco nórdico de Memling. Esta tendencia italiana se refuerza por el maestro napolitano Pagano, más amplio, con una evolución a lo renaciente.

Extraño es el arte de los Osonas, padre e hijo; representan como un poco lo de Pedro Berruguete en Castilla. Una reacción goticista en medio de este ambiente italiano que entonces empezaba a rodear a la pintura valenciana. En la obra de Osona padre se



Gonzalo Pérez: «San Martín», tabla central del tríplico de los Martí de Torres. Museo de Valencia.

encuentran el Renacimiento y el goticismo, o sea los dos movimientos más antagonicos que se han producido en la historia del Arte. Es difícil su adscripción al Renacimiento, aunque es cierto que hay una intromisión de elementos renacentistas en sus cuadros, pero son elementos accesorios; es el suyo un arte híbrido, pero no por eso menos importante. Se desconecta de Rexach y hay en sus obras una especie de sequedad metálica, una claridad polar; sus obras parecen cristalizadas, tiene algo, no sé, de una transparencia, de una congelada claridad que le llena de interés; un sentido espacial de gran aliento. Los personajes tienen un sentido discursivo en los ademanes;

desaparecen los oros, las figuras son ágiles y vibrantes. Hay algunas resonancias italianas, de Squarcione sobre todo, y de los artistas paduanos. Con Rodrigo de Osona hijo ocurre otro fenómeno también frecuente en el arte español de ese momento. Hay en él una reacción goticista, una nostalgia del pasado. Ob-

hijo; hay en este pintor una mayor crudeza en las expresiones, unos personajes en composiciones más amontonadas y también una mayor monumentalidad y un realismo en los detalles decorativos, sobre todo en los arcos, en las carpinterías, en la solería, que recuerdan ese sentido descriptivo y realista del arte



Luis Dalmau: «La Virgen "dels Concellers"». Museo de Arte de Cataluña. Barcelona

serven ustedes que en España las formas, las artes retardatarias, son muy frecuentes, y no por eso peyorativas, no por eso hay que cargar acentos sobre ellas de menosprecio; tengamos en cuenta que aquí, casi al final del siglo XVI, se están construyendo dos de las catedrales góticas más importantes del mundo en ese momento, que son las de Segovia y de Salamanca, cuando ya se había superado el Renacimiento en Italia.

Y ya, en fin, ampliando un poco este mundo de las formas, casi me atrevo a decir que la grandeza de Don Quijote reside precisamente en que es un caballero del siglo XV enfrentándose con una sociedad del siglo XVI. Pues bien, hay una reacción goticista en estos maestros que en Castilla la encontramos en Pedro Berruguete y en Valencia en Rodrigo de Osona

gótico. Hay una fuerza, como si dijéramos concentrada, en estas figuras que nos impide adscribirlas al Renacimiento.

Pero súbitamente, y de una manera también deslumbradora, abrupta, sin precedentes que lo justifiquen, aparecen aquí los dos Hernandos. Claro está que es una vergüenza para mí el hablar aquí de los Hernandos, estando presente el señor Garín, quien ha escrito un libro sobre ellos, tan erudito.

Hay que decir, sin embargo, que estos Hernandos traen a la pintura española la resonancia del pintor más intelectual, más ensimismado, de todo el Renacimiento, de Leonardo de Vinci. Cortan con la tradición. Como les digo a ustedes, el Renacimiento viene aquí con estos maestros en sus formas más espirituales y misteriosas. Son las formas más cargadas



Escuela de Luis Dalmau: «La Anunciación». Arte flamenco-valenciano. Colección Marqués de Mascarell. Valencia

de pensamiento; revelan sus expresiones todas las flexiones del alma y una técnica con la cual entra también una de las formas del Renacimiento en España. La sombra no es autónoma de la luz, sino que

va unida a la luz; la sombra se funde con la luz, y ello crea el *sfumato* leonardesco. Hay esta ambigüedad en las expresiones típicas de Leonardo, en las cuales hay una mezcla en esas sonrisas de melancolía,

de ensimismamiento, de misterio... No hay que decir que existe (y con esto yo tengo que saltar cosas que tenía escritas) la dificultad, todavía viva, de separar la obra de los dos, aunque nos hayamos esforzado en aclarar este asunto. Uno de ellos, un Hernando *spagnuolo*, pintaba con Leonardo. ¿Cuál de los dos? Es difícil; yo creo que era, contra lo que se dice en las historias del arte habituales, Yáñez; Yáñez se adhiere a las fórmulas leonardescas con fidelidad en tipos, en fisonomía y hasta en color, en los escorzos, en la sonrisa, en el claroscuro, en los fondos románticos, en las miradas contemplativas, en los pliegues en blandas caídas... Repite la Mona Lisa, la Virgen y Santa Ana, sobre todo en sus obras de Cuenca. Llanos, a juzgar por sus obras en la región murciana, es más bronco y realista, más hispánico. Hay en sus rostros varoniles más aspereza y vigor, la agrupación es más compacta; es muy posible que Hernando de los Llanos se formara en Valencia, con Pablo de San Leocadio o con Francesco Pagano. La primera vez que aparece en Valencia es el año 1506. Pero hay una cosa muy notable, y es que en 1507, lo cual indica que era ya popular en Valencia, le paga el Cabildo a Hernando de los Llanos una cantidad «e son companyó». O sea que se ve que el importante y

el que era conocido era Hernando de los Llanos. No puedo explicar todo lo que habría tratado sobre la gran pintura del retablo de la catedral de Valencia. Es la composición más compleja que hay en la pintura española de este momento, y probablemente el eco más directo, más todavía que en Milán, de Leonardo de Vinci. Hay un humanismo, una profundidad psicológica, una espaciosidad, una monumentalidad romana, clásica, una perspectiva sólo comparable a las de Rafael en el Vaticano; unas agrupaciones por planos paralelos o en semicírculos como los grandes frescos de Rafael; un impulso ascendente y, sobre todo, una clásica quietud, conseguida por compensaciones; una preocupación, si se fijan ustedes, por el movimiento de cada cabeza que llena de trepidación al cuadro. Aun los personajes que parecen quietos, observen que están en tensión, en tensión intelectual, y todo ello con unas perspectivas y hasta con unos accesorios, por ejemplo los trajes, idóneos a la psicología de los personajes. Ciertamente, además del de Leonardo, hay que destacar influjos de Rafael y del Perugino.

Luego no podemos extendernos en otros discípulos de estos maestros, maestro del Grifo, Felipe-Pablo, maestro de Alcira, etc. Y a su lado, otro grupo de maestros que hay que llamar maestros platerescos, porque en ellos hay todavía resabios góticos y una aceptación del Renacimiento hispanizándolo y combinándolo con la tradición gótica del siglo xv. En este sentido, el maestro de Perea, de quien Aldana acaba de hacer un estudio muy importante; el maestro de Artés, Nicolás Falcó, el maestro de Calviá, etcétera. Algunas aportaciones muy puras, por ejemplo en Rubiales, de la escuela de Umbría (este Rubiales trabaja en Roma ayudando a Vasari en el palacio de la Cancillería).

Y llegamos al problema de los dos Juanes, de Vicente Juan Masip y de Juan de Juanes; también es una demasía por mi parte ocuparme de esto aquí, cuando hay una tesis doctoral espléndida de Albí sobre estos dos maestros.

Desde 1501 sabemos que Vicente Juan Masip está en la región valenciana. ¿Viaja a Italia? Seguramente. Hay contactos prerrafaelescos, y una cierta semejanza con el purismo italiano del norte. Hay una mezcla de platonismo en las formas y de realismo en los detalles, perfiles puros de un encanto indefinible. Algo, ¿cómo les diré a ustedes?, como obra en agraz, como una aceptación primera de un movimiento artístico, algo primaveral, pero ya asimilado, con una tendencia a la simetría que, en parte, llena también de encanto a sus cuadros; ahora bien, hay una tendencia hoy a exaltar la obra de Vicente Juan Masip y quizás, sin quererlo, a costa de la gloria del hijo. No soy partidario de esto; creo que Vicente Juan Masip es importante, es un pintor delicado, pintor que se asimila lo más puro del primer Rafael y de los precedentes de Rafael; pero creo que la grandeza de Juan de Juanes no debe quedar oscure-



Maestro de Perea: «La Epifanía» (detalle). Museo de Valencia



Rodrigo de Osona (hijo): «Cristo ante Pilatos». Museo de Valencia

cida por la gloria del padre. Juan de Juanes es el pintor de la religiosidad española de ese momento, y quizá de todos los momentos, con una belleza tan pura que ya en el siglo XVII García Hidalgo lo llama «el segundo Rafael». Hay en su arte influjos de San Leocadio, probablemente de los Hernandos, y creemos, aunque no consta documentalmente, en un viaje a Italia. Y quizá se puede identificar el Joanis Hispanus que firma un cuadro en una colección de Milán, la *Deposición de Cristo*, con Juan de Juanes.

Con Juan de Juanes digamos que el platonismo pictórico entra en España en su plenitud; no hay temas de crítica ni de exaltación excesiva, si no es en cuanto a su técnica. Es un idealismo el de Juan de Juanes que no atenúa esta multitud de detalles realistas en las expresiones y en las facies individuales. Pero el suyo es un arte de arquetipos. Las personas representan los rasgos más universales. No hay en sus obras desgarrar, no hay predilección por el carácter individual; realmente, en su arte hay poca evolución, quizá por su misma perfección y además porque en él, que era un pintor idealista, las ideas son inmutables y absolutas. Antes de 1560 hay un sincretismo romano, con un influjo probable de Della Porta;

su belleza es estereotipada; los gestos, calmos; los contrapostos, florentinos; los tipos femeninos, ciertamente, son reflejo de Rafael; hay una cierta tendencia a la verticalidad, pero el mayor influjo es el de Leonardo. Y aquí tenemos que detenernos un momento en una de sus creaciones más geniales y tampoco demasiado exaltada. Es su imagen del Salvador. La concepción del Salvador (en esto sigue algo a Leonardo de Vinci) no como «todo poder», ni siquiera como en el final del gótico, como «todo dolor», sino como el Omnisciente; como decía San Juan de la Cruz, «toda ciencia trascendiendo»; toda la sabiduría, en esa faz solar, plena, tranquila y, eso sí, con una punta de tristeza. Ya Palomino dice: «Parece que Cristo, Nuestro Señor, no pudo tener otro semblante, porque éste es el más hermoso que puede haber entre los hijos de los hombres.» Quizá hay una especie de espíritu carmelitano en la obra de este hombre, pues para interpretar la faz de Cristo, de San Juan de la Cruz, no hay mejor representación que la de Juan de Juanes. Quizá con la cabeza de



Juan de Juanes: «El Salvador»

Cristo de *El expolio*, del Greco, sean el arquetipo de la divinidad. Es difícil hablar de estas cosas sublimes. Algo parecido ocurre con *La Cena*. Pero *La Cena* de Juan de Juanes tiene una concepción distinta de la de Leonardo de Vinci. Hay, sí, una ordenación por



Ribalta: «San Pedro»

tríadas, como en Leonardo; en cada apóstol hay una reacción emotiva diferente, pero el motivo es distinto; no es la reacción, como en Leonardo de Vinci, espantada, o confusa, ante el anuncio de la traición, sino los gestos de éxtasis o de estupefacción ante el ofrecimiento de su propio Cuerpo. Su Inmaculada es un poco estática. No había llegado el ímpetu barroco, el ímpetu estelar de Murillo.

No puedo ocuparme de sus discípulos y contemporáneos.

Vamos a afrontar ahora el estudio de una de las personalidades más fuertes (también tengo que restringir mucho de lo que tenía escrito sobre Ribalta).

Lo mismo puedo decir aquí que en los anteriores: que es una audacia por mi parte hablar de Ribalta delante de Ferrán, que ha escrito *La aportación valenciana a la gran pintura del siglo XVII*; después de Espresati, después de González Martí, que tiene una biografía tan hermosa sobre Ribalta. Pero tenemos que empezar este estudio diciendo que Ribalta encarna el tránsito del arte español del siglo XVI al XVII. Ningún arte como el suyo, por un lado más terminal, más de final de un momento, ni tampoco más innovador, pues recoge las últimas expresiones de un manierismo ya decadente y sin savia personal; y al mismo tiempo es el que inicia un potente realismo que



Ribalta: «San Bruno». Museo de Valencia

busca la calidad de las cosas y que afronta la luz como una manera de exaltar los valores más concretos y las expresiones más espirituales. No hay tampoco, a través de su arte, cuyas etapas todavía no son bien conocidas, una línea evolutiva que justifique su últi-



PEDRO NICOLAU: ANUNCIACION. TABLA VALENCIANA DEL SIGLO XV

MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA



ma manera, en la cual se condensan las mejores calidades de nuestra pintura barroca. Temperamento muy asimilista y sin temor, sin reparo, en reflejar directamente sus modelos, diríase que su pintura se va transformando según la contemplación de obras y ambientes que determinan nuevas modalidades; y es de advertir que pocas veces encontramos también un progreso que vaya más a compás de sus años.

Las obras juveniles, a través de las raras muestras que de ellas conocemos, se adaptan a la modalidad manierista, repitiendo modelos renacientes, en tanto que las últimas obras proveen de novedades sensacionales a la pintura española, con descubrimientos en luces, expresiones y perspectivas que han de quedar ya como símbolos del alma barroca. Como indicios para el estudio de su arte, señalemos una tendencia a la aproximación a un primer plano de sus figuras, hasta concretarse en esas monumentales expresiones y formas del retablo de Portaceli, del Museo de Valencia, que nos abruman con la imponencia de su cercanía. Y en armonía con esta aproximación tan imperiosa de sus protagonistas, una disminución de la perspectiva de los fondos, que tanta importancia tienen, con sus arquitecturas y luces, en las obras primeras.

Otro proceso indudable es el de concentración del esquema compositivo, que arranca de una predilección por escenarios desparramados, por multiplicación de figuras y anécdotas a lo italiano, a lo Bassano, para ir reduciendo el ámbito historial, apretando la composición, siendo muy sintomático el agrupar *La Cena* no en una mesa rectangular, sino circular, hasta plasmar el interés emocional de cada figura, que exalta así todos los valores expresivos.

Otra tendencia, otra evolución, es a la robustez de las formas, que quedan en sus últimas obras (hay que pensar en estos cuadros a que me he referido antes del Museo de Valencia) más engruesadas, más palpables. Su realismo es también cada vez más pungente y espontáneo. Según se va liberando de los prejuicios manieristas, van entrando en sus cuadros los objetos, las expresiones, los interiores cotidianos en toda su cruda veracidad. Quizá una de las conquistas más fecundas de Ribalta sea la de haber aportado al arte español el gusto por unas superficies diferenciadas en cada objeto, con todos sus tactos y sus peculiaridades vivos y habituales.

Cierto que al mismo tiempo que Ribalta se pintaba en Sevilla por Velázquez con análogas ambiciones naturalistas, pero en Ribalta, cosa que no ocurría en Velázquez, este amor a las cosas de todos los días se sublima al incorporarlo a los temas sublimes. En cuanto al color, también podemos señalar un proceso de liberación de las tintas variadas y gayas, procedentes de su inspiración veneciana, y una definida voluntad de retracción hacia gamas más esenciales y monocromas; hay, en general, casi un olvido del azul, y en su lugar predominan unos colores tostados, parduscos, donde la luz puede caer abultando los



J. J. Espinosa: «La última comunión de la Magdalena». Museo de Valencia.

relieves, exaltando rictus y haciendo asomar el alma a través de esas violentas claridades. Ha nacido con Ribalta el color del barroco, el «pardo de taller», el color que, como dice Spengler, es un color de infinito y que puede ser modulado según los estados de conciencia. Color por sí mismo dinámico, que monumentaliza las cosas y las capacita para ser modeladas por sombras que humanizan a las figuras.

No puedo extenderme en el estudio de su obra, en sus períodos madrileño, valenciano, etc., pero sí decir que hay una diferencia fundamental en el claroscuro de Ribalta del de los que han de seguir. En el claroscuro de Ribalta, y algo parecido ocurre con Ribera —y esto es muy importante en sí—, hay esa división de luces y sombras, pero absolutamente distinto del Caravaggio. En el Caravaggio lo vital, lo que da al cuadro misterio y belleza, son las zonas sombrías que dramatizan, que son sólo la revelación de las partes claras. Estas se sumergen en un abismo de oscuridad que llena de tensión a la composición. La concepción de Ribalta es la opuesta; en él lo sustantivo es la luz y la oscuridad, es sólo el apoyo para que brote luminoso el tema del cuadro. Esta luz coloca a las formas en un primer plano, no sólo óptico,



Vicente LÓpez: «El general Narváez, duque de Valencia» (detalle). Museo de Valencia.

sino significativo. En los cuadros claroscuro de Ribalta es difícil hablar de tenebrismo. Habría que hablar más bien de luminismo. No existe en este pintor ese diedro de luz y sombras que hay en Caravaggio e incluso en Ribera.

Es probable, y con esto salto ya a otra personalidad, que ese cambio de manera tan radical que observamos en sus últimos tiempos sea debido al influjo de su hijo Juan, que con él colaboró. Y también aquí habría que reparar en el arte español una injusticia, y es el olvido en que se tiene a Juan de Ribalta. Yo creo que si Juan de Ribalta no muere tan joven (el mismo año que su padre, a consecuencia de una peste que hubo en Valencia) hubiera sido una personalidad, quizá la que, con Zurbarán, hubiera podido hombrarse con Velázquez. Una pintura recia, original, de una gran fortaleza, de un gran sentido plástico. Algunas de las obras que se atribuyen al padre son indudablemente del hijo, como, por ejemplo, un retrato que hay en el Museo de Barcelona.

Y ahora vamos a hablar, a decir dos palabras, sobre la sombra en la pintura, puesto que vamos a encarnarnos con Ribera. ¿Es posible que hayan pasado

tantos siglos, tantos milenios, sin que se haya descubierto el valor de la sombra? La sombra de la caverna, en Platón; la sombra de todo lo que abraza el sol, y, en último término, la sombra de los dramas en la pintura... Ha sido preciso que, tras las gracias renacientes y tras el platonismo que había cubierto de bellas figuras lienzos y muros, haya una dualidad, se observe una realidad, que enfrenta, patéticos, separados por aristas que diríamos bélicas, la luz de las sombras. Y aquí nos encontramos ya en el Concilio de Trento. Aquí está otra vez perenne, obsesivo, oponiéndose a todo el posible panteísmo nórdico, el sentido religioso de los países soleados, ahora reforzado por la actitud católica frente a la Reforma. Hay que separar el bien del mal y reconocer que el mundo no está sumergido en una beata unanimidad, sino que hay unas teorías solares y triunfadoras y obras abismales y tenebrosas. Y el arte ha incorporado también a la pintura esta conciencia del mundo como lucha. Todo cuanto existe es un diedro de luz y de sombra, de claridad y de negro, los dos opuestos y además inseparables. Y para que los rasgos de una faz broten luminosos y alucinantes tienen que apoyarse en unas masas de densa oscuridad que son como el terciopelo a la joya. En estos finales del siglo XVI la Contrarreforma ha endurecido y torneado con precisión la doctrina católica; y Caravaggio, y en nuestro caso Ribalta y después Ribera, han modelado los relieves dando a las sombras una sustantividad tan enérgica y digna como la de las luces. No se ha estudiado el costado dramático de esta concepción pictórica; basta que se plantee en este tenebrismo para que los rasgos iluminados se adelanten gritadores, en llaga viva, imponiendo su fulgor y su mensaje. Y cortados con violencia, no natural, sino doctrinal, por las sombras que los respaldan y empujan al primer plano de la emoción. No hay transición, no hay diálogo, no hay pacto, no hay claroscuro de medias tintas. Aquí están los dos mundos secos y presentes, juntos el resplandor y la noche, y, lo que es más significativo, inseparables; la oscuridad, como el plinto, como sostén de la luz, la mano que levanta la antorcha y la luz, requeridora, adelantada, quilla del Universo, el abismo y el rayo, en la misma forma, creando, por su misma contradicción, una intensidad patética que el arte no había conocido antes. Estos apóstoles, por ejemplo, de Ribera, en esas caras dramáticas, tienen que sostener al mismo tiempo el sí y el no, el sol y la sombra, el ángel y el diablo. Y aquí llegamos a estudiar, aunque sea somerísimamente, la personalidad de Ribera.

Siempre se ha adscrito Ribera al Caravaggio, al claroscuro de este pintor. Sin embargo, es muy distinto. La materia es más flexible; el toque, más largo, más árido, más abierto, más acariciador; las superficies no están cerradas como en las obras de Caravaggio, sino abiertas. En las primeras obras abundan los rosas, los azules, los rojos intensos. Luego, su paleta se refina, se hace más delgada y abundan las platas,

los grises, las atmósferas velazqueñas. No hay esa impresión en sus obras, ¿qué se yo?, de campana neumática que tienen las del Caravaggio, de energía sin atmósfera. Cada vez es más impetuoso su impulso hacia la luz y hacia la alegría cromática. En cierta manera, podemos decir que aristocratiza a Caravaggio. Lo que en Caravaggio era un regusto, delectación en lo vulgar, en Ribera, como les digo, se selectiza.

Hay un grupo de obras de Ribera de tipo clásico, en las cuales la belleza renaciente se expresa en toda su potencia; por ejemplo, el *Apolo y Marsias* de Roma. Hay otro cuadro en Bruselas, también muy importante, el de *La muerte de Adonis*, precioso; pero hay otro grupo de obras en Ribera extraordinariamente raro, simpático, alucinante, que es el de los filósofos-mendigos. Adscribe la filosofía en sus más altas cumbres, Platón, Aristóteles, Anaxágoras, Pitágoras, etcétera, a mendigos astrosos. ¿Qué quiere decir esto?, ¿la miseria unida a la inteligencia?, ¿unas cabezas fulgurantes, poderosas, unidas a los harapos? ¿Será esto un autorretrato? ¿Querrá ello simbolizar esta decadencia en que él se sentía sumergido, este abandono —murió en la mayor miseria— junto a su potencia de creador? No lo sé. Lo cierto es que hay en su vida una gran nostalgia de España y de su Valencia. «¿Por qué no vienes?», le dice Jusepe Martínez, y le contesta con una cosa muy amarga, pero muy real: «Por temer —le contesta Ribera— que el primer año fuera recibido como un gran pintor y el ser ignorado en el segundo, pues ante su presencia se pierde el respeto que se tiene por los hombres.» En fin, no puedo extenderme en el estudio de Ribera, sino limitarme simplemente a exaltar ese valor, esa belleza realista, esa monumentalidad grandiosa que tienen sus composiciones. Eugenio d'Ors comparaba a un gran baile ruso su *San Bartolomé*. A anotar ante ustedes esa concentración espiritual, esas cabezas alucinantes, de «barrio latino», de sus apóstoles. Ese barroquismo en la luz y en la tauticidad tridimensional, esa individualización poderosa.

Ya en el siglo XVII, habría que hablar de Jerónimo Jacinto Espinosa, del que Ferrán tiene tan bella monografía, que es llamado, como saben ustedes, «el Zurbarán valenciano». También habría que hablar, aunque sólo fuera de pasada, de Esteban March. Esteban March es un pintor que, quizá formado con Orrente, pero en cuya obra hay un fuego, un desmelenamiento de tipo barroco que, en cierta manera, le acerca a Herrera el sevillano.

Y llegamos ya al siglo XVIII, con los dos grandes maestros: Mariano Salvador Maella, en el cual hay dos vertientes muy claras: una de tono académico (saben ustedes que colabora en la fábrica de tapices), y otra, muy preciosa, abocetada, fresca, suculenta de toque, de gran espontaneidad. Algo parecido le pasa a Vicente López. Vicente López, también no sé por qué, es un autor no demasiado valorado hoy; yo creo que es el pintor de más fabulosa técnica de su

tiempo. Ya saben ustedes que estudia en la Academia valenciana; su triunfo acaece después de 1814. ¿Quién tiene razón? ¿Tiene el tiempo? ¿Tiene el arte? ¿Tiene la sensibilidad? ¿Tiene, mejor dicho, nuestra sensibilidad? Porque resulta que Vicente López triunfa en España después de 1814. Y se desdeña a Goya en los retratos oficiales, y es Vicente López el que pinta entonces. Ahora bien, desde el punto de vista del arte, la razón la tiene Goya; desde el punto de vista del tiempo, hay que decirlo, frente a todos los que se han ocupado de este asunto, Vicente López. Vicente López está en la línea de la gran pintura europea de entonces; está en la línea de David, de Ingres; está en el estilo de los que buscan un realismo cor-



Francisco Domingo: «Cantaora». Museo de Valencia

poral. Es, sí, si quieren ustedes, duro, de superficies compactas, unidas, pero esto es lo que entonces se llevaba en el mundo. Y si hoy estamos exaltando a Ingres —precisamente es su centenario este año— y se están publicando monografías de este gran maestro, la personalidad que podemos oponer, con ventaja por nuestra parte, a esta escuela es Vicente López. El impresionismo de Goya es, sí, más adelantado, está más afín a nuestro gusto, es infinitamente más genial; pero, con arreglo a la estética de su tiempo, el que se adscribe —no se adelanta como Goya— a su época es Vicente López.

Y en esta frenética carrera, en la cual vamos dejando por los lados residuos de la gran pintura valenciana porque no puedo hacer más que atender a lo esencial, llegamos al otro gran momento de la pintura valenciana, al momento del impresionismo. Esto es otro tema que es una de mis obsesiones. Por el mundo, cuando se habla de impresionismo, no se admite más que el francés y surgen los nombres de Renoir, Degas, Monet, etc. Recuerdo en un coloquio sobre arte, en Burdeos, la repulsa que obtuvieron mis palabras cuando dije que el impresionismo español era anterior y más radical que el francés. Nuestro impresionismo arranca ya del Greco. Y a través de Ve-

lázquez y de Goya, el impresionismo brota de raíz española, con mucha más radicalidad, a través de Villamil, de Lucas y singularmente de la escuela valenciana. Ahora bien, con una diferencia con el impresionismo francés. En tanto que este impresionismo, el de *plen air*, es el que estudia los tránsitos de la luz, el que coloca su interés en la emoción lumínica, en los brillos, en los reflejos, el impresionismo español lo coloca en el movimiento, en el frenesí dinámico, en captar la gracia de los giros.

Pues bien, en este impresionismo español hay que decir que los nombres, si no los primeros, esto no, pero sí los más ilustres, son de pintores valencianos. Es aquí donde el impresionismo deja los mejores recuerdos. No puedo extenderme en el estudio de casi ninguno de ellos, ni mucho menos en el estudio del impresionismo en general. Tengo un libro reciente sobre esto, donde lo estudio desde su relación con el tiempo, con las teorías de Bergson, por ejemplo. Pero aquí sólo puedo decir que el impresionismo encuentra en Valencia los cultivadores, en España, más refinados y más nacionales. Por ejemplo, en Domingo Marqués, que, aunque hay diversas fases en su pintura que lo sitúan en la tradición octocentista, a veces, como en los tablotines. Pero en sus cuadros de crea-



Ignacio Pinazo Camarlench: «Interior de alquería valenciana». Museo de Valencia

ción lo hacen asemejarse en el fuego de su pincel, en el desgarrar de su inspiración, en la que explaya un ardiente cromatismo, a lo más exaltado y a lo mejor de la pintura europea.

No se ha valorado la última fase de este gran pintor valenciano, que lo coloca en la vanguardia de las teorías impresionistas. Domingo Marqués, en esa época final, restringe su gama, emplea como ingrediente cromático principal los ocres, y sus manchas

insinuado, abocetando los toques, pero sin que ello suponga flojedad alguna en el modelado. Siguiendo, naturalmente, la inspiración del gran maestro González Martí, hablando de Pinazo, hay que distinguir las cuatro fases de su pintura que determinan su evolución. Pinazo es un gran dibujante, y con esas pinceladas abiertas asegura toda la contextura real de una forma. Quedan estas superficies porosas, espiritualizadas por la levedad de la materia, definiendo



Sorolla: «La vuelta de la pesca»

son como golpes que modelan, geniales y sintéticos. El tema, que antes le interesaba tanto, en los tablotines, ahora lo desdeña; y sobre todo en los pequeños cuadros de flores o en sus apuntes de paisaje, donde está este pintor seguro, concentrado, define a las formas con unas pinceladas que llevan cada una en su seno una luz o un relieve. Le falta la truculencia cromática de Van Gogh, es cierto. Su inspiración es más sobria, más castigada, más hispánica y menos espectacular, pero no por eso menos radical en las premisas evolutivas del impresionismo.

Siento no poder extenderme más; llevo ya más de una hora y aún tengo que hablar de otros maestros. Sobre todo, de Pinazo. Pinazo es un impresionista en la técnica, aunque a veces no le interesen los problemas típicamente impresionistas de la luz o del movimiento. Pinazo utiliza la técnica impresionista, más que para revelar las luces de un paisaje o para sorprender el tránsito veloz de un movimiento, para, con sus largas pinceladas desunidas, representar unas formas llenas de gracia y de ternura; con un modelado

siempre los rasgos esenciales; su tema principal son las figuras, que este pintor empasta, dejando poros de vacío entre las flexibles manchas que, de una manera genial y rápida, sujetan las formas. Es, sobre todo, en los retratos, en todos los retratos de sus hijos, tan repetidos, donde esta manera bocetística alcanza sus más felices efectos. Las tiernas expresiones infantiles se hallan como sorprendidas en la flor de su gracia. Ha tenido una audacia grande al pintar con esta técnica, que generalmente (no hay más que pensar en los cuadros franceses) es de pequeños formatos, un gran tema de historia como *El testamento de Jaime el Conquistador*. Cuadro fabuloso, de los más hermosos de nuestro arte. Se habla del *Testamento de Isabel la Católica*, de Rosales; yo pondría a su lado este de Pinazo, en el cual las figuras solemnes, históricas, están tratadas con solemne justeza psicológica y con la más vivaz pincelada.

También tendríamos que ocuparnos de Muñoz Degrain, que es un impresionista, aunque hay que colocar su interés, más que en esta técnica, en su fanta-

sía en el color. Los toques sueltos de Muñoz Degrain parecen un amontonamiento de piedras preciosas, grandes escenarios con brillos y con reflejos de joya. Hierven los destellos, y esos montes alpinos, de una grandeza fantasmagórica, tienen unos ocasos suntuosos. Yo definiría a Muñoz Degrain como un orfebre wagneriano. Tiene siempre algo de escenográfico, una voluntad creadora que se plasma, más que en la invención de formas, en la de tonos. Siempre chispeante y vivo.

Y ahora vamos a afrontar, por último, el gran maestro que crea una escuela impresionista de los más felices efectos en la historia de este movimiento. Hay que hablar de Sorolla. Cuando vean ustedes una historia, que no sea española, del impresionismo, nunca aparece Sorolla. Ello es inexplicable, pero tenemos que soportar los españoles esta servidumbre. Sorolla hay que decir que es el genio más hercúleo de todo el impresionismo, y por eso su técnica no podía contentarse con las fórmulas habituales del impresionismo francés; para su inspiración, de gran acorde, no podía servir ese menudo divisionismo de las pinceladas, ese enjambre de toques con los cuales quería sujetar la huella del instante. Sorolla, dueño de una técnica perfecta, con una asombrosa seguridad de dibujo, maneja las grandes medidas con temas donde cabe una humanidad y unos cielos de grandeza normal; lo que Sorolla aprecia en los bordes de nuestro mar no es la atmósfera transida de luces que pasan, sino el reflejo, pero consolidado, como golpes de oro, de los grandes destellos que cabrillean; el sol cayendo sobre los árboles o sobre las tierras, o sobre las aguas y desprendiendo haces de luz. Por esto sus manchas de sol no tienen ese menudo temblor de los impresionistas típicos, sino que son fúlgidas, sustantivas y adheridas a unas formas con tal justeza que la modelan.

Como nota definitoria del arte de Sorolla, y que en cierto modo lo diferencia de los demás impresionistas europeos, es que éstos prefieren —y ello es la clave para la comprensión de los impresionistas europeos—

para sus cuadros, para sus paisajes, las neblinas, los soles vagos, las atmósferas matizadas, no atravesadas por el sol, mientras que para Sorolla es esencial el rayo de sol que se quiebra e ilumina con fulgor rápido y macizo en unas superficies. Los niños desnudos jugando al sol de la playa son los ejemplos más representativos de este impresionismo que recoge el golpe de luz, que refleja una epidermis húmeda; por estos los cuadros de Sorolla tienen esa hermosa vitalidad, esa robusta concepción de los destellos que viven en el cuadro por sí mismos, por su mismo estallido luminoso. Pero esta técnica impresionista en Sorolla no es privativa de las aguas glaucas, no; son los temas urbanos, a veces, y de gabinete; por ejemplo, los retratos. Sorolla maneja también una pincelada frondosa y leve, que le permite efigiar a sus modelos con esa alada elegancia, recogiendo su expresión más típica y más, digamos, huidiza.

En resumen, con Sorolla entra en la pintura el Mediterráneo. Es éste un acontecimiento sensacional en la historia del arte. Con Sorolla entra, como un ser vivo y musculado, con sus movimientos, el sol, jaspeando las superficies, reflejando en las aguas resplandecientes y adaptándose a las móviles epidermis. Un impresionismo que desafía el resplandor solar y lo sujeta hercúleamente, fijándolo en todo su macizo incendio; no tamizando, como en las orillas del Sena, sino viviendo, con taurina energía, como un bloque sanguíneo, pero, eso sí, con una pincelada suelta y resolutiva, con toques que lo sujetan y permiten que todos sus destellos queden prendidos en el lienzo. Este es el impresionismo valenciano, no flor del instante, no a merced del tiempo y de su fugacidad, sino sustantivo y producto de una técnica que ablanda y espiritualiza la materia.

Ya he abusado de la paciencia de ustedes. He procurado resaltar los detalles, las notas esenciales de este arte levantino, que es hoy la gloria mayor de la pintura española. Y nada más, señores. (*Largos aplausos.*)

Le Causa Brus

PROTOHISTORIA DE LA ACADEMIA VALENCIANA DE BELLAS ARTES

Se formaron en la Valencia de hacia 1750 un ambiente antibarroco y una devoción clasicista que creyeron ver la solución, como en la Bolonia del 1500 largo, en someterse a las fórmulas clásicas y llevarlas a la docencia academista rigurosa; en la institución (a ser posible, revestida de toda la oficialidad estatal) de un «estudio público» de las «nobles artes», en el que tanto o más que se enseñase el oficio de artista, se dogmatizase sobre gusto y se combatiese lo barroco, definiendo, a la par, *ex cathedra*, temas, posturas, proporciones, técnicas, coloridos, recursos y posibles libertades.

Ese ambiente artístico y esos deseos, comenzados a concretar en la auténtica academia de la celda del padre Tosca, así como la firme voluntad de la Ciudad y de gran parte de sus nobles y gente ilustrada de poseer un centro artístico de la clase y de la talla de los que estaban extendiéndose por todo el mundo, movieron a un grupo de artistas y de amigos del arte, que contaba entre los primeros a los hermanos Ignacio y José Vergara (que, como otros, ya tuvieran academia en su casa de la vieja calle de las Barcas), a concretar tales aspiraciones, en el año 1754, en la creación de una Academia pública y oficial —aunque no estatal— de Pintura, Escultura y Arquitectura, la cual pusieron bajo el título y advocación de Santa Bárbara, en recuerdo, obsequio y, sobre todo, en propiciación de la reina doña Bárbara de Braganza, esposa del entonces reinante don Fernando VI, que acababa de dar vida consolidada, abundantes expensas y su real nombre a la flamante Academia artística de la corte.

La incipiente Academia valenciana nace en unas circunstancias de alojamiento físico singularísimas y por demás significativas, pues «se ha establecido en esta Regia Universidad», como dice el primer párrafo de la «Representación hecha a la M. N. I. C. (Ciudad) por los SS. Directores y Conciliarios que dirijen la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura que con el renombre de Sta. Bárbara se ha establecido a efectos de sus desvelos... en el presnte año de 1754...». Dicha Academia de Santa Bárbara se estableció, merced a la gestión de la Ciudad y sobre todo a la de sus regidores el marqués de Jura Real y don Francisco Navarro Madramany, en tres aulas del edificio universitario, sin uso entonces, destinándose al servicio de ellas la puerta recayente a la entonces plaza de Santa Catalina (hoy calle del Pintor Sorolla), que había sido abierta en 1604, a ruegos del Santo Patriarca Juan de Ribera, para que el bullicio

escolar no turbase el recogimiento de su real fundación del Corpus Christi.

A este respecto importa señalar cómo, por consecuencia de este emplazamiento universitario de la corporación artística, vino a designarse durante algún tiempo calle «de la Academia» la contigua a la Universidad en esta parte, que se destinó a locales de la docencia estética-plástica; lo que recuerda Llorca en su discurso de recepción «La Escuela Valenciana de Arquitectos», y puede comprobarse en algún piano de la época.

Y conviene insistir en el hecho, al parecer fortuito, de comenzar las enseñanzas artísticas académicas en el ámbito universitario, por ser circunstancia no casual, sino acusadora del nuevo giro que toma en Valencia, al compás de toda Europa, la docencia de las artes. Mientras se enseñó por el sistema de la maestría y del ejemplo, del aprendizaje y de la artesanía; el hogar del maestro, su estudio y su taller, eran el local de la educación artística; ahora se rompe con lo anterior y se instituye la Academia propiamente tal, como indirecto aunque vivo reflejo de la de Vasari y de la de los Carracci. Al insistir en el tono universitario se considera a la Academia artística como una facultad más, conviviendo sus alumnos con los de Jurisprudencia y Ciencias, incluso con los de Cánones y Teología. Influencia universitaria no disimulada, ni mucho menos desconocida, según vemos en la «Oración» pronunciada por Téllez Girón —especie de discurso de apertura— en el acto de la inauguración de Santa Bárbara, cuando, entre citas y alusiones a Diógenes, Tales Milesio, Demócrito y Argesilao, y entre divagaciones sobre la bondad intrínseca, o adquirida, de los lugares, nos habla de «Este glorioso sitio que, si puede aún engrandecerse, le ilustra hoy vuestra presencia», y de que «como seminario que ha sido en todos los tiempos de otras artes y ciencias, no escondería ahora su amenidad ni la rehusaría de las nuestras». Y luego se pregunta: «¿qué debemos juzgar situados en esta amenidad?, ¿qué elevados a este Olimpo?, ¿qué unidos gloriosamente a esta Minerva?...» Por si fuera esto poco, aún nos habla de «la calidad del sitio...» en que pronuncia su discurso y a la que atribuye aliento, y dice que es «nuevo motivo para levantar nuestras esperanzas...», al verse —dice— «... trasladados a este suelo donde nacen cedros...». Pero sobre todo alude gozosamente a ese espacio e influencias de la Universidad en que la Academia va a vivir, cuando afirma «... que comprendiendo ya antes este sitio la Universidad de las

artes, nada le resta que abrazar con ésta nueva agregación de las nuestras; y a consecuencia no le queda que apetecer de bueno, por haberlo comprendido todo». Palabras son éstas tan elocuentes y acusadoras de una estricta voluntad de estilo universitario para las enseñanzas artísticas, que ante ellas huelga cualquier consideración.

La Academia de Santa Bárbara nace mirando a Madrid. Sus «Directores» y «Conciliarios», en la aludida «Representación» que hacen «a la Muy Ilustre Ciudad», dicen literalmente al referirse a los estatutos provisionales —que insertan a continuación en su documento— que se los han dado a su Academia «para su buen gobierno; esto es, por lo pronto, hasta tanto que se publiquen los que S. M. ha dado a la que con su Real nombre ha creado en Madrid, de los que se tomarán cuantos puedan ajustarse a esta, añadiendo o quitando, según la prudencia y reflexión dictase». Y en el preámbulo de esos provisionales estatutos o «Constituciones para el buen gobierno interior de la Academia de las nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura con el renombre de Santa Bárbara de Valencia en este presente año de 1754», se vuelve a decir que «Las Constituciones siguientes son las que al presente ha parecido a la Academia tomarse para su gobierno dejando el campo abierto a la Junta para quitar, o añadir las que le pareciere, según el tiempo lo exija y en vista de las que el Rey se ha dignado dar a la Real Academia de San Fernando de Madrid, adaptando a la nuestra cuanto de ellas se pueda».

En la misma «Representación» se nos explica algo el nacimiento de la Corporación: «Movié la idea de esta Academia —dice— el celo y la aplicación de uno de los más diestros profesores del País, José Vergara (que no lo sería en tanto grado si le faltase lo primero). Hízole tomar cuerpo el singular amor con que persona de carácter por su ilustre nacimiento y graduación abraza las ciencias, y bellas artes, don Manuel Téllez Girón y Carvajal Ponce de León (con especialidad la de la pintura), y de aquí trascendió a la Junta que hoy la dirige y aboga por ella: noticiosa la multitud de personas aplicadas al Dibujo (especialmente al de el natural, que lo deseaban con viveza, por lo que se necesitaba) se alistaron para este género de estudio, en número de más de ciento; y para comenzarle (sin pensar por entonces en otra cosa) precediendo un tácito permiso se dispuso lo necesario para ello, adornando las salas en el mejor modo que se pudo con lo que se dió principio a ella el día 7 de Enero de este año, 1754, fecha de la "Representación", con concurrencia de los Señores de la Junta, y todos los alistados con otras personas de distinción, delante de la que, el Señor D. Manuel Téllez Girón como primer Director y promotor de esta bella idea, dijo para la abertura de la función, la oración siguiente...», de la que hemos hecho repetidas referencias con respecto a lo que en ella dijo el orador sobre el ambiente universitario en la que la Academia nacía

y que vienen a confirmar nuestros asertos sobre este aspecto «facultativo» del academismo boloñés y de los que como el valenciano le siguen, aunque sea a través de las versiones francesas.

Según la «Representación» dicha, elevada a la Ciudad, siguió al discurso un ejercicio de dibujo del natural, para el que Téllez Girón y el Marqués de Dos Aguas eligieron la actitud, dando media hora para el ejercicio, en el que hicieron los dibujantes, al decir de dicho documento, «prueba de su destreza en tan breve rato»; y aquí vuelve a aparecer en la «Representación» otra muestra del obsesionante cuidado en querer convencer a la corte de la procedencia de la oficialidad de la Academia, pues al referirse a ese ejercicio inaugural añade: «cuyos ejemplares no se presentan por que los que de ellos se recogieron se remitieron a Madrid».

A esa clase «del natural» se agregaron otras, al ver «la junta la multitud de dibujantes, el celo y aplicación a sus tareas, que a más de estos otros se contemplaban desgraciados, digámoslo así, por que no estaban en disposición de emprender este género de estudio por faltarles sólidos principios...», a lo cual atendió la joven Academia resolviendo «dilatir sus proyectos poniendo dos mesas de a catorce pies geométricos para principios y arquitectura y otra de diez en cuadro para dibujar del modelo blanco», o en yeso, del «antiguo», de estatuas, o clásico, denominaciones por las que después ha sido conocido.

Los problemas económicos —anejos siempre al arte, pues raramente en la abundancia han florecido sus ingenios— acompañaron desde muy pronto a la Academia. Ya esa «Representación» nos cuenta cómo el celo de los académicos proveyó a mucho de lo que el naciente instituto requiriera, tanto de necesidad como de ornato, al decir: «Y no es menos plausible la magnimidad con que se obstentan los académicos pues sobre las tareas de su estudio no omiten repartirse entre sí otras muchas por solo adornar con propiedad las salas de la Academia: ni menos franquear cada uno lo que a costa de su trabajo tienen en sus bolsillos, tanto para los gastos que hasta ahora se han causado en la diaria paga del que sirve de modelo en ella, como en el mucho fuego para sustituir su desnudez, y en más de cuarenta luces que se necesitan para iluminar las salas en que se trabaja sin omitir un portero en la primera puerta para evitar que se introduzca alguna gente sospechosa.»

Son curiosos los detalles que sobre el exorno de los locales académicos da la «Representación» citada: «En la fachada principal se ven las armas de la Ilustre Ciudad y adornadas las paredes de figuras de la Academia y bellísimos modelos de barro y alabastro que de sus estudios han presentado los académicos de la Academia para que sirvan para el de ella.» «Pasando a la otra sala (que sirve para el natural) se dejan ver las soberanas copias de Nuestros Reyes con tanta propiedad y arte como obra de dos académicos con sus guarniciones doradas; y del mismo modo se re-

gistran las armas de la Ilustre Ciudad: a un lado está un lienzo de Santa Bárbara como Abogada de la Academia, y por colateral otro del Señor San Lucas con algunas figuras de ella y algunas magníficas estatuas de la antigüedad en sus repisas, dádiva de los académicos para el estudio del modelo.» No menos interesante es cuanto dice sobre algunos detalles de la docencia: «Esta sala —la de "principios" y "modelo blanco"— está siempre asistida de dos directores que se emplean en corregir a los dibujantes, siendo digno de admirar el silencio que se guarda sin embargo del concurso y haber en él muchos niños», y lo que dice del estudio del natural sobre que «en el Centro de la Sala está colocado el tablero de lo natural debajo de una campana de hoja de lata de ocho pies de diámetro para desahogo de las luces y fuego; en la fachada principal están las sillas y mesa de nogal para la Junta, reservando lugar preferente para si la Ilustre Ciudad gustase alguna vez concurrir.»

La Academia, además, por captar mejor la protección de esa «Ilustre», «Muy Ilustre», «Muy Noble y Leal» Ciudad, a la que repetidamente se dirige, alardea de un origen solemne y dignificado, «siendo cierto —dice— que la más famosa de cuantas hoy se conocen no ha tenido mejores principios, ni proporción...»; pero también sabe dónde está el mal concreto que incluso le dará muerte, y a él alude con decisión en su exhorto a la Ciudad, cuando dice: «... este solo —el cuidado de la Junta y de los académicos— no es bastante, para que su agigantado cuerpo subsista si en ello no toma interés la Ilustre Ciudad, por que si bien se advierte aun que estamos en su casa, nos vemos en ella sin las seguridades que pide el asunto, en un tan honroso, como útil establecimiento»; y así llega la «Representación» a su concreta parte petitoria, que para nosotros tiene un doble interés: en primer lugar, por la afirmación, aunque implícita, evidente, de considerar sus fundadores a la Academia como miembro de la Universidad; en segundo, por la relación de firmas que se siguen, suscribiendo tan interesantísimo documento —único conservado en el actual archivo de San Carlos, referente directamente a la primera Academia—, que nos da los nombres de los que representaban a la Academia de Santa Bárbara en esta petición, que no son otros sino sus dos «Primeros Directores» y sus «Conciliarios». Los firmantes, pues —la Academia de Santa Bárbara, en realidad—, se dirigen en súplica al Municipio de Valencia, a sus regidores concretamente, pidiéndoles que «como Patronos de esta Universidad, y padres de la patria reciban bajo sus auspicios esta grande obra, declarándose patronos de ella, con lo que asegurada la Academia de ser sus Mecenas el Ilustre Magistrado, continuarían los académicos con tranquilidad sus estudios, y la Junta sus instancias a la piedad del Rey para que se digne llenarlos de privilegios y excepciones». Y firman «Don Manuel Téllez Girón.—El Marqués de Dos Aguas. Conde de Al-



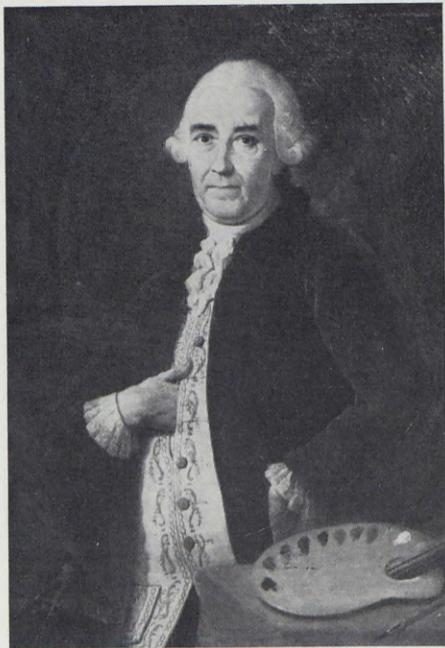
«La reina doña Bárbara de Braganza». Real Academia de San Carlos. Valencia. (Foto García Catalán.)

batera.—El Marqués de San Joseph.—Don Joaquín Ferrer y Pinós.—Don Salvador Sanz de Vallés.—El Marqués de Llanera.—Don Francisco Masones de Lima.—Don Pascual Corella, antes Vergada.—Don Joseph Faus Bou de Peñarrocha.—Don Estevan Félix Carrasco.—Don Enrique Stellinhuer.—Don Guillermo Rangle.—Don Bernardo Eguiarreta.—El Marqués de Rafol.—Dr. Don Manuel Gómez Marco: Secretario».

Los estatutos —«Constituciones» los llama el documento— de la Academia de Santa Bárbara encierran, aun dentro de su breve extensión y provisionalidad y de no haber sido sancionados por el Rey, un notable interés, porque nos informan sobre la organización, ingenua y espontánea, de la Academia primitiva, antes de que otro poder superior modificase u orientase el régimen de la corporación valenciana. Además, al no haber ganado carácter real o estatal esta entidad, quedan estas constituciones, en su virgen lozanía, como único cuerpo reglamentario de la primera Academia solemne de Bellas Artes en Valencia.

Sobre todo, tales reglas nos suministran, respecto a la docencia, una información preciosa, particularmente en el capítulo primero, titulado «Del Gobierno interior de la Academia». Los «principios de Dibujo» y «la copia [*sic*] del modelo blanco» convivían en la

misma sala; en ella, «indispensablemente, uno... de los seis Directores de ejercicio» asistirá sin excusa «para corregir a cada uno de por sí, haciéndoles ver los defectos de sus obras, para que de este modo los adviertan con conocimiento del arte» (constitución 1.^a). Autorizan estas constituciones a los Direc-



José Vergara: «Autorretrato». Real Academia de San Carlos. Valencia. (Foto García Catalán.)

tores para que alternando «por semanas, o por actos» se adjudiquen esa corrección referida. «A fin de que todos tengan parte en el trabajo que esto ofrece»; y atienden estas «Constituciones» a la puntualidad, diciendo, al permitir estas alternancias y turnos, «que se fije la asistencia que deben tener para que en ello no haya omisión». (Constitución 2.^a)

Aquellas otras mesas de «catorce pies geométricos», «en que se dan los (principios) de arquitectura», tienen también, según las dichas reglas, el cuidado de uno u otro de los directores de Arquitectura, que alternarán y se suplirán «como lo exige la buena correspondencia», pero especificando, sin excusa, que lo haya siempre y que «jamás falte quien adelante el provechosísimo estudio de ella». (Constitución 3.^a y 4.^a)

La «sala del natural» estaba más atendida: había allí, sin falta, dos profesores, alternados también a su gusto, «para corregir y advertir al que lo necesitase» (Constitución 5.^a); siendo particularmente curioso y simpático el atento celo con que estas Constituciones de Santa Bárbara estimulan el que hoy

diríamos dinamismo de los profesores —directores—, a los que ordena «no esperen que vayan los dibujantes a llevarles las figuras a sus asientos, sino que cuando les parezca conveniente den la buelta por la sala a fin de observar con mayor exactitud si el contorno de la figura corresponde fielmente al modelo (interesante y sincera confesión académica de dibujismo; de sumisión a lo siluetístico) y también (aquí un toque, a la vez de disciplina y de recetario academista) para evitar confusión entre los mismos (los alumnos) en los ratos en que descansa, con lo que aprovecha aquel tiempo para hacer los campos, ropas, etcétera...». (Constitución 6.^a) Todo interesante, del mayor valor documental y fielmente expresivo de la Institución, del momento y de su estilo.

La disciplina, y concretamente la reacción del alumno al ser corregido, son objeto de especial previsión en la séptima de estas constituciones, razonando las providencias que ordena tomar en previsión de que «de las tolerancias resultan abusos y malas consecuencias».

La Academia comenzaba a funcionar a las seis de «la noche», para poder terminar «a buena hora», nos dice la Constitución 6.^a; y como en la anterior nos advierte y ordenaba que se dibujase cada noche dos horas (sin obligación de estar más tiempo el modelo, aunque alguno se lo pidiese por faltarle poco para acabar la figura), venimos en conocimiento de que de seis a ocho de la tarde discurría la jornada dibujística académica, mantenida en la tradición de las Escuelas de Bellas Artes.

Semejantemente, en las constituciones que siguen, se provee a quién debe elegir las actitudes; cómo y cuán severamente se pena al que extraiga «alguna alhaja» del local social; de qué manera un académico de número, mediante turno, y bajo sanción si lo incumpliere, deberá presenciar la queda o cubrefuego «para evitar todo recelo o descuido», siendo del cargo del «modelo o portero» «encender y apagar las luces y despabilarlas a la mitad del estudio».

Una «Constitución» encierra para nosotros singular interés, la 14.^a, que al reservar a todo académico sitio preferente en la «sala», para dibujar en ella, nos revela la práctica del dibujo en común entre académicos y público; vestigio, sin duda, aunque har-to desvirtuado para ser realmente eficaz, de la vieja colaboración simultánea propia de la enseñanza y del trabajo artístico en el régimen magistral o de aprendizaje.

Las «Constituciones» reglamentan después las oposiciones a premios y el examen de las obras presentadas; el número y calidad de los académicos; la fiesta a Santa Bárbara; la asistencia al Viático a los miembros enfermos; el socorro a los académicos que lo necesiten «por enfermedad o algún accidente de los que a un hombre honrado se pueden ofrecer...»; la celebración de las ocasiones de «algún gran motivo de satisfacción» para los reyes o la monarquía; la contribución pecuniaria de los académicos; la inamo-

vilidad del tesorero, y en todo el capítulo 2.º se ocupan «del empleo del Secretario», y en el 3.º, del tesorero; especificando en aquél los libros y diligencias que habrá de llevar y citaciones y avisos que despachar, y en éste, sus obligaciones y servicio, con detalle y minuciosidad.

Elemento de particularísimo interés, tan desconocido como sugerente es la lista de académicos de ésta de Santa Bárbara, que se presentó, junto a la «Representación» y a las «Constituciones», a la «Muy Ilustre Ciudad de Valencia» en súplica de protección y patronato. Por su destacado valor documental, la transcribimos íntegra, con la indicación divisoria de las diversas clases de académicos en ella especificadas:

«Lista de los Señores Académicos honorarios, y Profesores de la Academia de las tres bellas Artes Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de Sta. Barbara fundada en esta Ciudad de Valencia, según el orden de sus empleos en el presente año de 1754.

»Sres. Académicos de honor empleados. Primeros Directores. Sr. D. Manuel Tellez Giron Carvajal Ponche de León = El Sr. Marques de Dos Aguas Conde de Albaterra.

»Conciliarios. El Sr. Marques de S. José Canonigo dignidad de esta Sta. Iglesia = El Sr. D. Salvador Sanz Canonigo de la misma Iglesia = El Sr. D. Bernardo Eguiarreta Coronel de los R. Exercitos y Teniente de Rey de esta plaza = El Sr. D. Pasqual Corella y Vergada, Caballero de la Orden de Montesa = El Sr. D. Francisco Masones de Lima Coronel de los R. Exercitos = El Sr. D. José Faus, Bou de Peñarroja = El Sr. D. Estevan Felix Carrasco, Teniente Coronel de los R. Exercitos y Secretario del Rey = El Sr. Marques de Lanera Conde de Olocau = El Sr. D. Guillermo Rangle Coronel de los R. Exercitos = El Sr. D. Joaquin Ferrer, y Pinós, Señor de Quarte y Quartell = El Sr. D. Enrique Sterenhuer Coronel de los R. Exercitos = El Sr. Marques de Rafol.

»SS. Académicos de merito Empleados. D. Cristobal Valero, Asistente en la Academia de S. Lucas de Roma, Director actual por la Pintura = D. Ignacio Vergara, Director actual por la Escultura = Don José Vergara, Director actual por la Pintura = Don Luis Domingo, Director actual por la Escultura = D. Pasqual Miquel, Director actual por la Pintura y Arquitectura = D. Jaime Molins, Director actual por la Escultura y Arquitectura = D. Francisco Esteve, Escultor = D. José Rosell, Pintor = D. Felipe Lorente, Pintor = D. Bautista Borja, Escultor = Don José Espinos, Pintor = D. José Camaron, Pintor = D. Antonio Salvador, Escultor = D. José Cros, Platero = D. Tomas Planes, id = D. Bautista Vicent, id = D. Estanislao Martínez, id = D. Joaquin Giner, Entallador = D. Hipolito Ricard, id.

»Por la Arquitectura, D. Carlos Francia = Don Francisco Robles = D. Pedro Martí.

»Académicos Supernumerarios de honor y meri-

to. Rdo. Padre Fray Tomas de Ubeda religioso del Orden de S. Francisco, por la Pintura = Rdo. Padre Lector Fray Rafael La Sala Rector de Colegio de S. Fuljencio, y Catedrático de Matemáticas de esta Universidad, por la Arquitectura = Dr. D. Fray Vicente Capera, de la Religión de Montesa, Catedrático



José Vergara: «El escultor Ignacio Vergara». Real Academia de San Carlos, Valencia. (Foto García Catalán.)

de Matemáticas de esta Universidad, por la Arquitectura = Dr. D. Ignacio Solernon, por la Arquitectura = Dr. D. Manuel Gómez, Vicario de la Seo, Secretario.»

El nombrado secretario, doctor don Manuel Gómez (y no «D. Vicente», como escribiera Cruilles), matemático insigne, era heredero de la tradición de aquella Academia del Padre Tosca y de la ciencia de éste, así como de la afición del mismo por las bellas letras y artes, a tal punto, que le encaminaron a dedicarse a su cultivo, sobre todo en los muchos trabajos que llevó el establecimiento de esta Academia. Posteriormente lo fue el presbítero don Tomás Bayarri, según acusa luego la disposición de Carlos III al nombrarle para secretario de la de San Carlos, en mérito de haberlo sido ya en esta tentativa de Santa Bárbara.

Los celosos directores y «Conciliarios» de Santa Bárbara no excusaron de figurar, en su «Representación» a la Ciudad, como último elemento, una referencia de los «Asuntos para las Obras que los Académicos de honor y mérito deben presentar en la Aca-

demia para el día treinta de Mayo de este presente año del mil setecientos cincuenta y cuatro, señalados por los Señores de la Ilustre Junta, y distribuídos de su orden por su Secretario el Sr. D. Manuel Gómez, Vicario de la Metropolitana Iglesia de esta Ciudad». Temas de una inefable complejidad declamatoria todos ellos: místicos, heroicos, bíblicos o históricos, que por sí mismos definen, mejor que ningún otro síntoma, el contenido estético de aquella Academia (y de todas las de su tiempo) y de sus individuos, siervos sumisos de la preceptiva más severa.

Con las obras aportadas por los académicos a esa oposición, de mayo a diciembre, en el lapso comprendido entre el 30 del primero —santo del rey— y el 4 del segundo —fiesta de la reina—, se organizó una exposición, de la que se hace reseña completa en la *Breve Noticia* publicada oficialmente por la Academia, en Madrid, en 1757, enriquecida con una plancha de la efigie de la reina Bárbara, cuaderno destinado a obtener para la corporación el regio valimiento, cada vez más indispensable, dado el estado angustioso, en lo económico, por que la Academia atravesaba, en tanto que su asistencia y necesidades crecían y a las que no ponen remedio ni pueden subvenir el patrocinio de la Ciudad, que cede —en la Universidad— una nueva sala para independizar y aislar el trabajo del modelo en blanco, ni los socorros del intendente corregidor don Pedro de Rebollar y de la Concha,

que consigue lo mismo, también de la Ciudad, para la de la Arquitectura.

El dinero simplemente, la subvención, eran indispensables; pero la reina muere al año siguiente de esa *Breve Noticia* y se lleva a la tumba el título de la joven Academia valenciana y el corazón y la alegría del rey, que, a poco, la sigue —al otro año, 1759—; con cuyas desgracias, todo lo dispuesto en Valencia con tanto ardimiento por los animosos fundadores, queda frustrado pese a las iniciativas ya comenzadas a poner en práctica, según se ha visto.

Esto es lo que nos queda, documentalmente, del valeroso ensayo de la Academia de Santa Bárbara, sólo de momento fracasado, y bien unido, por el contrario, con la sucesora Academia de San Carlos. Precisamente, a las enseñanzas de esa anterior experiencia, así como a la moral diamantina y al empeño inquebrantable de quienes habían tomado sobre sí esta empresa de obtener la consagración, con las sanciones de la plena oficialidad, del estudio público artístico de Valencia, así como al constante buen padrinazgo de la Academia de San Fernando, se debe el parto feliz y fecundo de la segunda y definitiva gran Academia valenciana de Bellas Artes: la aún viva, y ya con historia dilatada de dos siglos, «Real Academia de San Carlos».

FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

BENITO ESPINOS, PINTOR ACADEMICO

1. EL ARTISTA Y SU VIDA

El pintor Benito Espinós nació en Valencia en 1748. Hijo de José Espinós, pintor, grabador y miembro de la Academia de Santa Bárbara, antecesora de la actual de San Carlos. Su madre fue Juana B. Navarro (1).

José Espinós es el primer maestro que Benito tiene en el arte de la pintura. A decir verdad, todo convivía en aquella casa al estudio del arte, porque José Espinós, que había estudiado con Luis Martínez y Evaristo Muñoz (2), unía a conocimientos poco comunes de la pintura un ingenio curioso y abierto y una devoción desmesurada por los libros que tratasen de bellas artes.

Con espíritu de bibliófilo, se hacía traer desde lejanos puntos todas aquellas publicaciones, estampas, dibujos, etc., que se relacionaran con su especialidad; además gozaba de una particular aptitud para conocer autores, épocas y escuelas, de tal forma que era estimadísimo en los círculos artísticos valencianos.

En tal ambiente creció el joven Espinós, a quien su padre logró ver, el mismo año de su fallecimiento, elevado al puesto de director de uno de los Estudios de la Academia valenciana de San Carlos: el de Flores y Ornatos.

Casó Benito Espinós con doña María Manuela Cros (3), de la cual tuvo dos hijos, hembra y varón; la primera no había contraído matrimonio todavía en 1819, y el segundo, voluntario en la Guerra de la Independencia, fue hecho prisionero por los franceses y trasladado al país vecino, murió allí en prisión.

Tuvo nuestro artista su residencia habitual en la ciudad en que había nacido, en calle cuyo nombre desconocemos, situada en el barrio 7 del cuartel del Mercado, y a la muerte del pintor, el 23 de marzo de 1818, continuó viviendo allí su viuda, hasta 1830, en que, al cambiar de alojamiento, hizo pública almo-

(1) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Benito Espinós*, «Levante», suplemento «Valencia», 29 de marzo de 1957.

(2) El primero es pintor poco conocido. No así el segundo, que había nacido en Valencia, en 1671, y fue discípulo de Juan Conchillos, «muy dibujante, grande inventor y batallista, perspectivista y pintor al temple. Murió en Valencia en 1736». ORELLANA, *Pictórica biografía*, edición Xavier de Salas, Madrid, 1930, pp. 372-376.

(3) El ministro de Estado, marqués de Casa Irujo, remitió a la Academia, en 1819, un memorial de «Doña María Manuela de Cros, viuda de don Benito Espinós, Director que fué de Pintura para el ramo de Flores en ese Real Cuerpo...». Legajo de «Varios» n.º 70, 31 de mayo de 1819, Archivo Real Academia de San Carlos, Valencia.

neda de los muebles y de toda clase de objetos de la casa (4).

Espinós tenía robusta complexión, cabeza vigorosa de aire goyesco. Sus rasgos faciales eran más melancólicos que severos, sin que la pérdida del ojo derecho restara dignidad a su semblante, según podemos apreciar en el magnífico retrato que le hiciera José Romá (5) (fig. 1).

El año 1814 marcó un momento crucial en su vida, pues de resultas de un ataque de apoplejía quedó imposibilitado del lado derecho. A aquella desgracia se añadió después una ceguera total que cortó de una vez y para siempre su carrera de pintor. Así se lo hizo saber al rey en un extenso memorial (6).

2. EL PINTOR Y EL ACADEMICO

No pueden disociarse ambas facetas en la vida de Benito Espinós y tampoco, por lo tanto, podemos hacerlo al escribir su biografía. Fue nuestro pintor un artista plenamente inmerso en el academicismo triunfante, que consiguió ejercer en todo el reino de Valencia una absorbente e imperiosa tiranía.

Antes quizá fuera conveniente recordar que en 1754 se concretaron las voluntades renovadoras de un grupo de ilustres valencianos, capitaneados por José Vergara, anhelantes de la puesta a punto de un centro rector docente capaz de llevar por todo el país valenciano la buena nueva del arte académico.

Así surgió la primera tentativa oficial: la Academia de Santa Bárbara. De sus vicisitudes, como es lógico, no hablaremos, ya que no es ése el objeto de nuestro trabajo. Consignaremos solamente que en esta época de los primeros tiempos académicos no figura para nada la enseñanza floral, sino la de las consideradas clásicas: Arquitectura, Escultura y Pintura. En estos primeros tiempos englobamos también aquellos de la fundación, ya con carácter definitivo, de la Academia de Bellas Artes, puesta bajo el regio patronato del monarca Carlos III. El es quien, dando cuerpo a varias peticiones que desde Valencia le eran transmitidas por intermedio del grabador Manuel

(4) En dicha almoneda se subastan algunos dibujos originales de Espinós, y al enterarse de ello el pintor Parra, propuso a la Junta de la Academia de San Carlos su adquisición con destino a la Sala de Flores y Ornatos. «Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias, 1828-1845», 26 de septiembre de 1830, Arch. Real Acad. San Carlos, Valencia.

(5) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *José Romá*, «Levante», suplemento «Valencia», 29 de mayo de 1964.

(6) Vide doc. n.º 1.

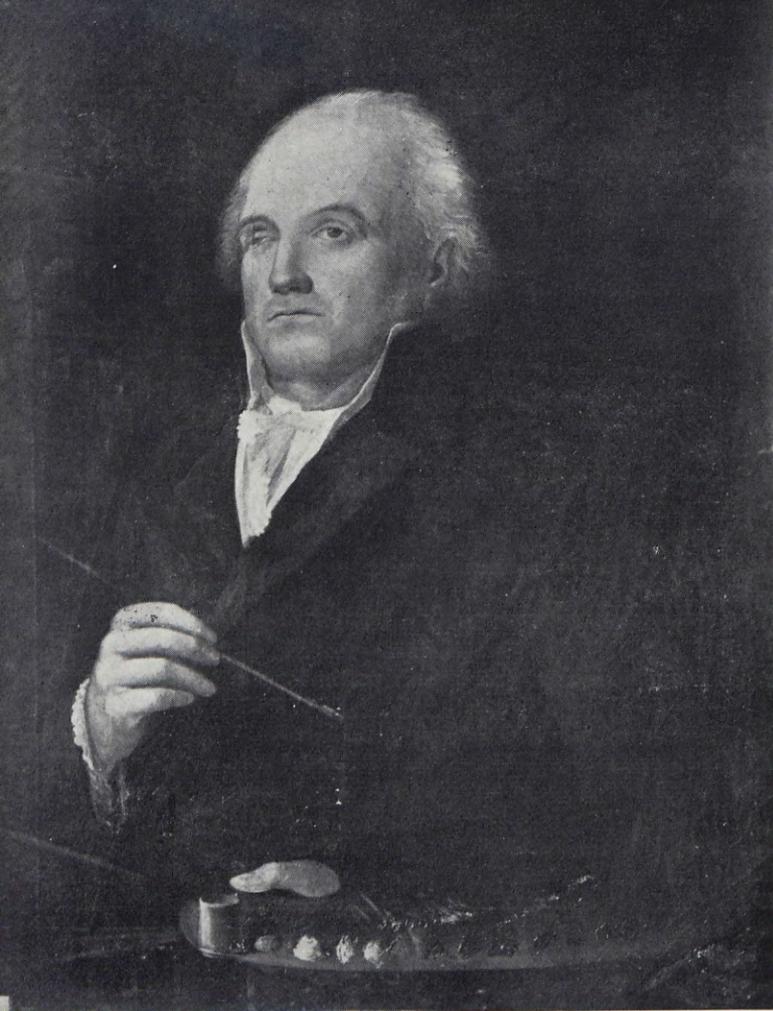


Fig. 1.—José Romá: «El pintor Benito Espinós». Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

Monfort, verdadero puesto avanzado de las aspiraciones valencianas en la corte, manda establecer, con fecha 24 de octubre de 1778, una sala donde había de estudiarse la pintura de «Flores, ornatos y otros diseños adecuados para tejidos» (7), con objeto de que fuera el plantel de futuras promociones de artistas, los cuales habían de verter sus conocimientos en la manufactura sedera valenciana. Está, pues, en embrión la futura escuela, cuya consagración definitiva como parte relevante de la Academia se llevó a cabo en 1784.

Tan importante orden de Carlos III quedó reglamentada en su aspecto financiero y de dirección, puesto que manda se nombre un «Maestro de Flores» previo concurso selectivo entre aquellos que mayores aptitudes demostraran para ejercer ese cargo (8).

La trascendencia de la orden carolina se vislum-

(7) Arch. Real Acad. San Carlos, Valencia, legajo de «Varios» n.º 68.

(8) «Acuerdos en borrador de Juntas ordinarias, 1768-1786», 4 de diciembre de 1778, Arch. Real Acad. San Carlos, Valencia.

bró tan excepcional que el ilustre don Antonio Ponz, secretario entonces de la Real Academia de San Fernando, escribe a don Tomás Bayarri, colega suyo en la Academia valenciana, una afectuosa carta notificándole la decisión real tan beneficiosa para Valencia (9).

A pesar de los buenos deseos de Carlos III, en abril de 1779 aún no habían nombrado los académicos «maestro» para el Estudio de Flores, y también mostraban resistencia a conceder premios y pensiones a los alumnos de dicho estudio. Pero no tuvieron, al fin, más remedio que obedecer, y en el año 1783, entre los trabajos presentados para optar a los premios del Estudio de Flores, figuraban los de Benito Espinós, quien por primera vez intervenía en concursos de la Academia (10).

Terminó el año 1783 y con él se clausuró el primer período del Estudio de Flores y Ornatos, que fue el más difícil en la vida de esta enseñanza. El nuevo año de 1784 va a abrir el período más esplendoroso y fecundo de dicho Estudio.

Como decíamos, Benito Espinós recibe y asimila las enseñanzas y técnicas pictóricas más diversas, y entre ellas, la de la pintura sobre vidrio, de cuya actividad era su padre verdadero especialista.

En 1783 su fama de pintor había trascendido hasta la corte, pues Floridablanca, por orden de Carlos III, mandó hacer a nuestro artista el dibujo para una suntuosa colcha que el monarca español quería entregar como obsequio a los soberanos portugueses.

Con los bocetos para esa obra se presenta ese mismo año a los premios generales y obtiene por aquéllos, junto con los de una casulla y un florero, el premio de mil reales, máximo establecido (11).

Por aquel entonces ya pertenecía a la Real Fábrica de los Cinco Gremios de Madrid, situada cerca de la valenciana iglesia del Carmen (hoy de la Santa Cruz), según hace constar en un memorial que envía a la Escuela acompañando a otras obras también de su mano (12).

En 30 de enero de 1784 la Real Orden de Carlos III regula definitivamente la vida orgánica del valenciano Estudio de Flores, equiparándolo con las restan-

(9) Arch. Real Acad. San Carlos, legajo de «Varios» n.º 65, 20 de noviembre de 1778.

(10) «Acuerdos...», 1768-1786», 27-28 de agosto de 1783, Arch. Real Acad. San Carlos.

(11) «Acuerdos...», 1768-1786», 2 de septiembre de 1783, Arch. Real Acad. San Carlos.

(12) «Benito Espinós, natural y vecino de Valencia, de 34 años de edad, firmante al premio de casulla y bata, ha presentado dos floreros al óleo, uno sobre tabla y otro sobre lienzo, así como otro sobre papel al agua y 3 dibujos en papel azul, como la casulla adornada con los atributos de la Virgen colocados en la cenefa hecha de flores de la hierba de Santa María. Dice se halla pintado para la Real Fábrica de los Cinco Gremios de cuantos dibujos necesita así de matices como de cortados. Así como la colcha que se está fabricando para la Reina de Portugal por orden de Floridablanca.» Legajo de «Varios» n.º 68, 2 de septiembre de 1783, Arch. Real Acad. San Carlos.

tes enseñanzas académicas, comenzando en esa fecha un período auténticamente trascendental en la vida de dicho centro.

Se nombraba en aquella orden primer director del Estudio de Flores a Benito Espinós, mandando que los directores que sucedieran a Espinós fueran pintores de profesión. Dicho nombramiento se entendía iba encaminado a dirigir y a enseñar la pintura de flores a todos cuantos lo desearan y también a que el elegido hiciera y entregara dibujos de la especialidad al Estudio de Flores con objeto de que sirvieran de modelo a los alumnos, a quienes se exigía la condición de saber dibujar la figura humana para poder ser inscritos en dicho Estudio.

Traban conocimiento oficial de la orden los profesores valencianos en la junta celebrada el 22 de febrero del mismo año y en ella se da posesión de su empleo a Benito Espinós, y con objeto de dejar solventadas de una vez las dificultades que en cuestión de principios y preeminencias pudieran surgir, se hace hincapié en el punto de la orden carolina referente a la identidad total de la nueva enseñanza con las ya clásicas.

Con el nombramiento de Espinós como director de la Escuela de Flores y Ornatos llega al cenit la labor académica de éste. La obra de Espinós, durante los treinta y un años que estuvo al frente del Estudio fue muy importante y no podemos por menos que poner de manifiesto que sus enseñanzas se extendieron sobre varias promociones de alumnos de superior relieve, que integrarían más tarde el esplendoroso grupo de pintores valencianos de flores.

Como era lógico, ni los profesores de la Academia—Espinós el primero— ni los alumnos, pensionados o no, estos últimos mucho menos, podían estar sin trabajar una vez terminaban las horas de clase. Para la inmensa mayoría de ellos, menestrales o hijos de la pequeña burguesía valenciana, constituía un verdadero sacrificio asistir a las clases del Estudio de Flores, y de hecho tal asistencia significaba, generalmente, una mengua en sus ingresos, ya que hay que tener en cuenta que había alumnos de todas las edades: Benito Senent, de cuarenta años; Joaquín Carra, treinta; José Zapata, veintiséis; Jaime Basset, veinticuatro, etc., y además con familia u otras ocupaciones. Hay que decir que la Academia, a instancias de Espinós, siempre fue comprensiva con todos y especialmente si eran pensionados. Procuró también que las clases de los diversos estudios se dieran a horas no hábiles de trabajo. Así ocurrió con José Cotanda, uno de los buenos adornistas con que contaba Espinós en su estudio, premiado y pensionado de Flores, que por aquel entonces trabajaba en los adornos para la capilla del Beato Gaspar Bono.

En 1788 pintó Espinós, por encargo del arcedianos y preceptor de los infantes, don Francisco Pérez Bayer, el dibujo de un cobertor para la festividad del día de la Asunción, y es muy posible que este mismo valenciano, que tan cerca se hallaba de la familia

real, instara a Benito Espinós para que obsequiara a los reyes con alguna obra. En efecto, viaja nuestro artista a Madrid y entrega al entonces príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, cinco floreros, que éste acepta complacido, según comunica Espinós a don Mariano Ferrer y Aulet, desde Yecla, por ser Ferrer segundo secretario de la Real Academia de San Carlos y sucesor en el cargo de don Tomás Bayarri (13).

Consecuente con su cargo de director del Estudio de Flores, presenta Espinós, en 1791, «dos pedazos de ropa de espolín» para que sirvieran de modelo a los alumnos de la clase, gesto que la Junta de gobierno de la Academia agradeció con vivas muestras de satisfacción.

En junta de 4 de marzo de 1798 se resolvió llevar a cabo obras de ampliación en el edificio de la Academia valenciana, debido a que los locales usados hasta entonces no tenían capacidad para acoger ya a tanto discípulo como deseaba estudiar en ellos. Las obras,

(13) Vide doc. n.º 2.



Fig. 2.—Benito Espinós: «Jarrón con flores». Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

se pensó, tendrían una duración de tres meses, y como una de las clases afectada por la reforma era la de flores, se determinó que, mientras persistieran las circunstancias ya reseñadas, se darían las clases en el domicilio del director, Benito Espinós, y a la hora que éste tuviera por más conveniente.



Fig. 3.—Benito Espinós: «Jarrón y flores». Palacio Real. Madrid.

El crédito de Espinós y de la Escuela de Flores y Ornatos por estas fechas era ya muy grande. La categoría obtenida trascendía por todo el ámbito valenciano, y aun fuera de él, a centros docentes de incipiente funcionamiento o entidades ya en marcha, como lo prueban los repetidos envíos de dibujos de flores a otras academias.

En 1802 marcha Espinós de nuevo a la corte, llevando consigo otros seis floreros, que con los que entregó personalmente al rey Fernando VII, cuando éste visitó Valencia, elevan a trece las obras de nuestro pintor en la real colección.

En el mes de junio de 1805 recibe la Escuela de Flores un importante donativo: cuatro floreros de Daniel Seghers, legado de Manuel Monfort y entre-

gados por su sobrino, cumpliendo las disposiciones de aquél. De la huella estética que en Espinós y su Estudio de Flores dejaron esos lienzos hemos hablado en otro lugar más extensamente (14).

Entramos a continuación en una época crucial para Espinós y el Estudio de Flores: la Guerra de la Independencia contra el invasor napoleónico.

El día 3 de abril de 1808 entregó Espinós una nutrida muestra de treinta y ocho dibujos para la enseñanza del Estudio de Flores, pocas fechas antes del estallido de la citada guerra, que tan hondamente, como veremos, iba a afligirle.

Participó en este año, como los demás académicos, en las rondas de vigilancia que la Corporación municipal había dispuesto realizaran las fuerzas vivas de la ciudad. Estas rondas, desde el 8 de junio hasta el 24 del mismo mes, fueron efectuadas por miembros de la Academia de San Carlos (15).

A causa de la citada Guerra de la Independencia, la Junta Municipal de la ciudad quiso redactar un libro padrón en el cual habían de constar las contribuciones que en dinero y en hombres aportaba Valencia. Con tal fin acordó que tributaran, de forma extraordinaria, aquellos individuos de más relieve en la ciudad, mandando hacer la declaración de utilidades a todos los organismos y, como es natural, a la Academia de San Carlos. De resultados de tal declaración, y por los documentos presentados, obtenemos unos datos muy interesantes para poder en ese momento concreto jalonar la economía de nuestro pintor y de otros profesionales también miembros de la Academia (16). Si ahora nos fijamos brevísimamente en la situación general de la economía española entre los años 1808 a 1814 obtendremos un valor objetivo de la base económica de nuestro pintor y su posición dentro de las clases sociales valencianas de la época.

Se ha asegurado que «la introducción de moneda extranjera con equivalencia oficial contribuyó a aumentar los medios de pago durante la Guerra de la Independencia. Este fenómeno, junto con la multiplicación de ellas y la reaparición momentánea de los Vales Reales depreciados, originó una situación inflacionista, subrayada además por la escasez general de los artículos de consumo, secuela lógica de la falta de brazos productores y de las destrucciones ocasio-

(14) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *En torno a Daniel Seghers*, «Archivo Español de Arte», t. 33, Madrid, 1960.

(15) *Relación de las Rondas...*, «Varios», leg. n.º 69, Arch. Real Acad. San Carlos.

	SUELDO ANUAL	UTILIDADES
Espinós	3.000 reales	1.500 reales
Medina del Pomar.	Nada	1.050 »
Zapata	»	1.050 »
Parra.	»	2.000 »
Colechá	»	3.000 »

Las «utilidades» provenían de los encargos que estos pintores recibían de entidades o particulares.

nadas por la guerra. Esto explica sobradamente los elevados precios que rigieron de 1808 a 1814» (17).

Conviene observar: que fue verdadero el aumento progresivo de sueldo de algunas clases acomodadas, por ejemplo, los magistrados, que en 1873 cobraban 1.500 reales de vellón al mes, aunque la capacidad adquisitiva de la moneda bajó; que pocos años más tarde la ganancia de un albañil era de 180 reales y la de nuestro pintor de 375, incluidas las utilidades. Teniendo en cuenta que el índice de precios en 1802, sobre la base de 1780, había ascendido a 159, el valor objetivo de su base económica, pues, era bastante bajo, y en consecuencia, la consideración social derivada de la posesión de unos bienes lo era también. Ello ayuda a explicar determinadas hostilidades a la pintura de flores.

Benito Espinós es elegido en 1811, juntamente con otros directores de sala de la Academia de San Carlos, para diseñar el túmulo que en la catedral de Valencia habría de levantarse con motivo de las exequias por el alma del difunto marqués de la Romana. Realizado concienzudamente el boceto, la Junta de la Academia prefirió, sin embargo, el presentado por el pintor Camarón, por encontrarlo, quizá, más adaptado a la idea de los promotores del acto.

Con la toma de Valencia por las tropas de Suchet, se vuelve a abrir el Estudio de Flores, cerrado desde 1811, y el invasor la primera medida que toma es elevar los sueldos de los académicos, ordenándoles que continúen en sus funciones, especialmente a Espinós, que queda confirmado en su cargo (18).

Suchet, presidente y protector oficial de la Academia, decide recaudar una contribución extraordinaria de guerra para hacer frente a los gastos de ésta y de la consiguiente ocupación de la ciudad. Con tal objeto llega a la Academia valenciana, como a otros centros de la urbe, una invitación para que declaren sus miembros los sueldos y utilidades que perciben.

El 2 de junio contestan Espinós, Medina del Pomar, Zapata (Antonio Colechá no lo hace por estar ausente de la ciudad) y Parra. Este gana 1.500 reales, y Espinós, 3.011 y 26 maravedíes, «salario del Tesoro Imperial», según cuentas de la época; el resto de profesores contestan que no perciben absolutamente nada.

Por fin, la derrota de los ejércitos napoleónicos, con las consiguientes capitulaciones ante las tropas españolas, permite que pueda la Academia de San Carlos, el día 11 de agosto, celebrar su primera reunión en completa libertad.

Por lo que a nuestro artista se refiere, el año 1814 resulta crucial en su vida, pues, como hemos indicado, a causa de un ataque de apoplejía quedó falto del movimiento de la mano derecha, motivo por el cual se hizo más precaria su situación económica. Suple las

(17) «Acuerdos...», 1801-1812», 5 de agosto de 1810.

(18) «Varios», leg. n.º 70, 28 de julio de 1810, Arch. Real Acad. San Carlos.

repetidas faltas de Espinós a la Academia, ocasionadas también por su avanzada edad, su discípulo preferido: José Antonio Zapata; pero el 31 de marzo de 1815, ante la imposibilidad de continuar, aun de aquella forma, la docencia activa, pide, mediante el oportuno memorial, la jubilación (19). Un año más



Fig. 4.—Benito Espinós: «Florero». Museo de Arte Moderno. Madrid

tarde envía otro memorial, esta vez al rey, demostrativo de todos sus merecimientos, pidiéndole también que tuviera a bien agradecerle con una pensión.

Martín Fernández de Navarrete, secretario de la Academia de San Fernando, envió a la valenciana de San Carlos copia del documento presentado por Espinós, sin hacer mención si el rey accedió o no a dicha petición. Del conjunto documental recogido y consultado no se infiere que recibiera ayuda de la corte. La Academia le siguió entregando el sueldo correspondiente, como si continuara la docencia normal, hasta la fecha de su fallecimiento, el 23 de marzo de 1818.

(19) Vide doc. n.º 3.

3. ANÁLISIS DE SU OBRA

Respecto a la obra de Espinós hay que hacer notar que es bastante numerosa, a pesar de las pérdidas habidas, incluyéndose en ella lienzos y dibujos.

Comenzamos primeramente realizando el estudio de los cuadros de flores que hemos podido conocer, para lo cual hacemos un elemental y primer intento de inventario de los lienzos de los que tenemos noticia:

Inventario A

Cavestany (20) cita los siguientes:

- (1) 1. «Jarrón y flores», t. 103 × 71. Firmado sobre el banco, a la izquierda: Benito Espinós, año 1789.

Sobre un banco de piedra, jarrón de bronce con bolas de nieve, rosas, peonías y otras flores.

(20) CAVESTANY, J., *Floreros y Bodegones en la Pintura española*, Madrid, 1936-40.



Fig. 5.—Benito Espinós: «Guirnalda con pedestal y motivos campesinos». Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

En el banco, claveles, rosas y pasionarias. Una pirámide de piedra al fondo rodeada por corona de flores. Madrid. Palacio Real.

- (2) 2. «Vara de alto, tres cuartas de ancho. Guirnalda de flores y en el centro medallas en que se ven varios niños»: Benito Espinós. Inventario de 1814. Madrid. Palacio Real.
- (3-4) 3-4. «Dos tablas cuarta ancho tercio alto, dos fruteros de cristal con flores»: Espinós. Inventario de 1818. Palacio Real de Aranjuez.
- (5) 5. «Tabla dos cuartas ancho tres alto pedestal donde hay una jarra de cristal con flores»: Benito Espinós. Inventario de 1818. Palacio Real de Aranjuez.
- (6) 6. «Cuatro cuartas de alto y dos de ancho, florero»: Benito Espinós. Inventario de 1818. Palacio Real de Aranjuez.
- (7) 7. «Tabla dos pies y dos dedos de alto, media vara de ancho. Un florero»: Benito Espinós. Inventario de 1818. Palacio Real de Aranjuez.
- (8) 8. «Dos pies alto tres cuartas ancho»: Espinós. Inventario de 1818. Palacio Real de Aranjuez.
- (9) 9. «Dos cuartas alto, tercia ancho tabla. Florero»: Espinós. Inventario de 1818. Palacio Real de Aranjuez.
- (10) 10. «Florero», t. 59 × 42. Una jarra con rosas, anémonas, alhelíes y otras flores. Madrid. Museo de Arte Moderno.
- (11) 11. «Flores», t. 0'385 × 0'28. Rosa, lirio, anémonas y otras florecillas colocadas sobre unas piedras. Madrid. Colección Marqueses de Moret.
- (12) 12. «Jarrón repujado», t. 0'45 × 0'33. Rosas, claveles, jazmines y otras florecillas; al fondo, sobre un basamento, otro florero y paisaje. Firmado: Espinós. Madrid. Colección Marqueses de Moret.

Zarco Cuevas (21) da la noticia de éstos:

- (13) 1. «Ramo de flores». Escorial. Casita del Príncipe.
- (14) 2. «Guirnalda de flores». Escorial. Casita del Príncipe.

Contreras y López de Ayala, J. (22), cita:

- (15) 1. «Florero». Madrid. Palacio Real.
- (16) 2. «Florero». Museo de Bellas Artes. Valencia.
- (17) 3. «Florero». Colección Marqués de Lozoya.

(21) *El Monasterio de El Escorial y la Casita del Príncipe*, Madrid, 1926.

(22) CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, marqués de Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, t. 4.º, pp. 518-519, y *Cuadros valencianos en Segovia*, «Boletín Sociedad Castellonense de Cultura», enero-marzo 1959, pp. 1-3.

Tormo, E. (23), el siguiente:

- (18) 1. «Flores» (1783). Museo de Bellas Artes. Valencia.

Tormo, E. (24), ésta:

- (19) 1. «Jarrón de flores» (1783). Valencia. Museo de Bellas Artes.

Garín, F. (25), da cuenta de:

- (20) 1. «Jarrón de flores», t. 0'78 × 0'55. Firmado: Benito Espinós (1783).

Orellana (26) hace referencia a los siguientes:

- (21) 1. «Flores». Escorial. Palacio Real.
(22) 2. «Flores». Madrid. Palacio Real.

Gaya Nuño, J. A. (27), por su parte, recoge éstos:

- (23) 1. «Florero». Museo de Arte del Siglo XIX.
(24) 2. «Florero». Salamanca. Museo de Bellas Artes.
(25) 3. «Florero». Firmado (1783): Benito Espinós. Valencia. Museo de Bellas Artes.

Gaya Nuño (28) nos da noticia también de este lienzo:

- (26) 1. «Guirnalda de flores», t. 1'04 × 0'83. Guirnalda de flores, rosas y lilas, dejando ver en el interior de su óvalo una de las puertas de Valencia, por la que entran rebaños, pastores y un caballero. De la colección Bruyas. Montpellier (Francia). Museo Fabre, n.º 163 del catálogo.

Madrazo, P. (29) (1872):

- (27) 1. «Florero», cat. 713, tabla.
(28) 2. «Florero», cat. 714, tabla.
(29) 3. «Florero», cat. 715, lienzo.
(30) 4. «Florero», cat. 716, lienzo.
(31) 5. «Florero», cat. 717, tabla.
(32) 6. «Florero», cat. 718, tabla.
(33) 7. «Florero», cat. 719, tabla.
(34) 8. «Florero», cat. 720, tabla.
(35) 9. «Florero», cat. 721, tabla.

Madrazo, P. (1878):

- (36) 1. «Florero», 0'46 × 0'32, t. n.º 713. Museo del Prado.

(23) TORMO, E., *Levante*, «Guías Calpe», p. 149, Madrid, 1923.

(24) TORMO, E., *Valencia: Los Museos*, Madrid, 1932, página 46.

(25) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F., *Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, p. 168, Valencia, 1955.

(26) ORELLANA, M., *Pictórica biografía*, p. 475.

(27) GAYA NUÑO, J. A., *Historia y Guía de los Museos de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, pp. 437, 614 y 728.

(28) GAYA NUÑO, J. A., *La Pintura española fuera de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, n.º 609.

(29) Catálogos del Museo del Prado de los años 1872 y 1878. Ya no aparecen estos cuadros en el de 1910 y sigs.



Fig. 6.—Benito Espinós: «Guirnalda de flores». Museo Fabre. Montpellier. Francia.

- (37) 2. «Florero», 0'46 × 0'35, t. n.º 714. Idem.
(38) 3. «Florero con bajorrelieve», 0'54 × 0'73. l. n.º 715. Idem.
(39) 4. «Florero», 0'54 × 0'73, l. n.º 716. Idem.
(40) 5. «Florero», 0'60 × 0'42, t. n.º 717. Idem.
(41) 6. «Florero», 0'60 × 0'42, t. n.º 718. Idem.
(42) 7. «Florero». Una vela junto a un papel arrollado. 0'43 × 0'58, t. n.º 719. Idem.
(43) 8. «Florero», 0'72 × 0'47, t. n.º 720. Idem.
(44) 9. «Guirnalda de flores». En el centro, un medallón que representa, en bajorrelieve, a Mercurio y Minerva. N.º 721. Idem.

Por nuestra parte añadimos al inventario A dos más:

- (45) 1. «Jarrón de flores», t. 0'78 × 0'55. Firmado. 1783. Valencia. Museo de Bellas Artes.
(46) 2. «Pedestal y motivos campestres con guirnalda de flores», t. 1'01 × 0'71. Firmado. Valencia. Museo de Bellas Artes.

Vamos a proceder ahora a una labor depuradora de este conjunto de lienzos reunidos, cuyo resultado llamaremos inventario B.

Numerados correlativamente, como hemos hecho, dan un total de 46. Eliminando las repeticiones habidas, quedan los inventarios A y B de esta forma:

Inventarios A y B

A	B	A	B
(1, 15, 22) . . .	1	(13, 21)	12
(2, 35, 44) . . .	2	(14)	13
(29, 38)	3	(16, 18, 19, 20, 25, 45). . .	14
(30, 39)	4	(17)	15
(5, 24, 31, 40). . .	5	(26)	16
(10, 23, 32, 41) . . .	6	(27, 36)	17
(7, 33, 42)	7	(46)	18
(34, 43)	8	(3)	19
(9, 28, 37)	9	(4)	20
(11)	10	(6)	21
(12)	11	(8)	22

Inventario B

1. Fechado en 1789. Fondo claro. Estuvo expuesto en la Exposición Floreros y Bodegones en la Pintura Española. Palacio Real. Madrid.
2. «Guirnalda de flores con figuras en medallón sobre fondo oscuro». Pasó de Palacio al Prado y luego al Museo de Arte Moderno, y de éste, en depósito, al Museo de Bellas Artes de Jaén, por R. O. de 11-10-1915.



Fig. 7.—Benito Espinós: «Rameado para aplicación a los tejidos de seda». Archivo Real Academia de San Carlos. Valencia.

3. «Florero con un bajorrelieve». Fondo oscuro. Depósito en Museo de Arte Moderno (?).
4. «Florero». Fondo oscuro. Estuvo depositado en la Diputación de Oviedo (R. O. 30-1-1911) y después en depósito en la embajada de España en Bruselas.
5. «Florero». Fondo oscuro. Procede del Museo de Arte Moderno. En depósito por R. O. de 30 de septiembre de 1927 en el Museo de Bellas Artes de Salamanca.
6. «Florero». Fondo oscuro. Museo de Arte Moderno. Madrid.
7. «Florero con una vela y un papel arrollado». Procede del Museo de Arte Moderno. Depositado en el Instituto de Enseñanza Media de las Palmas por O. M. de 13-12-1906.
8. «Florero». Procede del Museo de Arte Moderno. Depositado en el Ayuntamiento de Valladolid (R. O. de 15 de junio de 1912).
9. «Florero». Procede del Museo de Arte Moderno. Depositado en la antigua embajada española en Berlín por O. M. de 24-12-1910.
10. «Florero». Fondo de motivos arquitectónicos. Fondo claro. Colección Moret. Madrid.
11. «Jarrón repujado». Fondo claro. Colección Moret. Madrid.
12. «Florero». Casita del Príncipe. El Escorial. Madrid.
13. «Guirnalda de flores». Casita del Príncipe. El Escorial. Madrid.
14. «Florero». Fondo claro. 1783. Museo de Bellas Artes. Valencia.
15. «Florero». Sin terminar de pintar. Fondo negro. Adquirido por su actual propietario en el comercio de antigüedades de Valencia. Colección Marqués de Lozoya.
16. «Guirnalda de flores». Con cartela oval entre figuras. Fondo oscuro. Museo Fabre. Montpellier. Francia.
17. «Florero». Museo del Prado (?). Madrid.
18. «Guirnalda con pedestal y motivos campesinos». Firmado. Fondo oscuro. Museo de Bellas Artes. Valencia.
19. «Florero». Palacio real de Aranjuez. Madrid. En el inventario de 1818.
20. «Florero». Palacio real de Aranjuez. Madrid. Idem.
21. «Florero». Palacio real de Aranjuez. Madrid. Idem.
22. «Florero». Palacio real de Aranjuez. Madrid. Idem.

Análisis del inventario B

Cavestany distinguía dos épocas en la pintura floral de Espinós. Una primera de transparencia de color, con fondos arquitectónicos y escultóricos, y otra segunda de mayor empaste de color y fondos oscuros. Madrazo notaba cómo podían observarse en nues-

tro artista huellas de pintores de flores flamencos y holandeses. Efectivamente, el toque y la pincelada de éstos son visibles en Espinós. Pensamos que, a partir de 1806, pudo, por las razones aducidas anteriormente, reafirmarse su tendencia hacia las formas pictóricas de aquellos artistas.

Decimos reafirmarse porque es lógico que tuvo que conocer en su propio hogar muestras florales de pintores flamencos y holandeses. El contacto con los lienzos de la Academia afianzó esos recuerdos.

Respecto a los óleos citados, ya sobre tabla, ya sobre lienzo, hay que hacer notar que pueden agruparse en:

- a) Floreros de cerámica, a veces repujados, con fondo claro y motivos arquitectónicos. Luz difusa.
- b) Floreros de cristal transparente con fondo oscuro.
- c) Guirnaldas de flores con medallones y figuras.

El «Jarrón con flores» del Museo de Valencia está fechado en 1783. Tenía nuestro artista treinta y cinco años. No parece verosímil que ésta sea su primera obra, porque ya sabemos que por entonces su fama había ya trascendido a la corte (inventario B, n.º 14, fig. 2).

Observamos en este lienzo que el jarrón y las flores en él contenidas se destacan nítidamente sobre un fondo claro. No hay problemas de iluminación, estando todo flotando en una luz difusa. Naturalmente, discretas sombras dan corporeidad a las cosas, pero, en líneas generales, falta la profundidad. Esto sigue ocurriendo aun cuando, con el mismo fondo claro, aparezcan elementos arquitectónicos («Jarrón y flores». Palacio real. Madrid. Inventario B, número 1, fig. 3).

Otra nota característica de esta tendencia es que las flores desbordan los ámbitos del jarrón y caen sobre las mesas o molduras donde aquél se apoya. Abundantes zarcillos se incurvan dibujando graciosos arabescos («Floreros». Colección Moret. Madrid. Inventario B, n.º 10 y 11).

Desgraciadamente, muy pocas obras de Espinós se hallan firmadas para que podamos establecer una evolución en su estilo, que iría de la luminosidad ambiental de los citados a la inserción de los temas florales en ambientes sombríos.

Los jarrones son ahora de cristal transparente, con la particularidad de que suelen reflejar en un lado el rectángulo iluminado de una ventana.

La luz proviene de la parte superior izquierda y es fuerte e intensa, con lo cual los volúmenes quedan netos y definidos. El resto del cuadro permanece en sombra, acentuada ésta por la oscuridad del fondo. Las flores forman un bloque homogéneo y compacto, aunque busquen singularizarse. Es notable representante de este tipo de lienzos el «Florero» del Museo de Arte Moderno de Madrid (inventario B, n.º 6, fig. 4).

Los floreros de estas características no corresponden, creemos, a una época determinada del artista, sino que se intercalan con los de la factura anterior-



Fig. 8.—Benito Espinós: «Dibujo de flores». Archivo Real Academia de San Carlos. Valencia.

mente citada. Sin embargo, parece que a partir de 1806, fecha en la que se entregan a la Academia cuatro floreros, refuerza la pintura valenciana sus lazos con la pintura flamenca y, por consiguiente, también le ocurre esto a Espinós.

Hemos demostrado ya en otra ocasión que dicho donativo lo componían tres obras de Seghers y una de nuestro artista. Ya llevarían cierto tiempo dichas obras en la colección del grabador Monfort, como puede suponerse, y resultaban tan evidentes las relaciones estilísticas, que el donador atribuyó todas las obras al jesuita antuerpiense. Esto viene a probar que el conocimiento de la pintura flamenca le había llegado a Espinós por otro conducto, quizá, como hemos apuntado, la colección privada que su padre poseía.

Donde es más notoria la influencia de la pintura flamenca sobre Espinós es en las guirnaldas de flores

con cartela central, en la que se insertan paisajes campestres, vistas de Valencia, niños, escenas religiosas o fábulas mitológicas. Son jalones fundamentales a este respecto la «Guirnalda de flores», del Museo de Bellas Artes de Jaén; la «Guirnalda con pedestal y motivos campestres», del Museo de Bellas



Fig. 9.—Benito Espinós: «Dibujo de flores». Archivo Real Academia de San Carlos, Valencia.

Artes de Valencia (fig. 5), y la importantísima del Museo Fabre de Montpellier (fig. 6), la cual hemos estudiado recientemente (30). En ésta, como dijimos, las semejanzas estilísticas se hallan más cercanas a Van Thielen, distinguiéndose especialmente por la rotundidad del modelado, la individualización de cada elemento floral y el colorido, en el que se buscan sencillas armonías a base de malvas, verdes, rojos, amarillos y blancos. La fecha de su ejecución debe de ser entre 1806 y 1814.

(30) ALDANA-FERNÁNDEZ, S., *Un lienzo de Benito Espinós en el Museo Fabre de Montpellier*, «Archivo Español de Arte», n.º 150, Madrid, 1965.

Ya sabemos que la otra faceta de Benito Espinós fue la de dibujante de modelos para tejidos de seda. Su innegable habilidad motivó el nombramiento que Carlos III le hizo de primer maestro de la Escuela de Flores y Ornatos. Junto a los modelos para la Real Fábrica de los Cinco Gremios Mayores, realizó muchos destinados a sus alumnos de la Academia de San Carlos, en cuyo archivo se guardan (figs. 7, 8 y 9). Todos ellos, unidos a los existentes en otras colecciones, forman nuestro

Inventario C (31)

1. «Dos motivos ornamentales, palmera, dosel y dos ramos». Acuarela siena. 0'26 X 0'38. Firmado, 1813. Aplicado a los tejidos. Visible la cuadrícula en tinta roja.
2. «Rama de almendro». Lápiz compuesto y carboncillo. 0'43 X 0'315. Firmado, 1813.
3. «Estudio de flores: tulipán, amapola, ranúnculo, coronado». Carboncillo. 0'42 X 0'31. Firmado, 1813.
4. «Ramo de malvas reales». Lápiz compuesto y carboncillo. 0'52 X 0'355. Firmado, 1813.
5. «Estudio de flores: campanillas, adormideras, frutales». Carboncillo. 0'41 X 0'305. Firmado, s. a.
6. «Ramo de hortensias». Sanguina. 0'58 X 0'41. Firmado, s. a.
7. «Ramo de rosas y alhelfes». Carboncillo. 0'395 X 0'25. Firmado, s. a.
8. «Rama de liliáceas». Carboncillo. 0'49 X 0'36. Firmado, s. a.
9. «Tres ramas de frutal». Carboncillo. 0'415 X 0'33. Firmado, s. a.
10. «Estudio de flores: campanillas, crisantemos, tulipanes, petunias, narcisos». Acuarela. 0'445 X 0'335. Firmado, s. a.
11. «Dibujo ornamental: motivos bíblicos de ofrendas de perfumes, animales fantásticos, guirnaldas, etc». Acuarela, 0'58 X 0'40. Firmado, s. a.
12. «Elementos constructivos y cenefas de flores». 0'41 X 0'31. Acuarela negra. Firmado, s. a.
13. «Flores para cenefa en cuadrícula». 0'48 X 0'355. Acuarela. Firmado, s. a. Visible la cuadrícula.
14. «Estudio de flores: rosas, ranúnculos, liliáceas y jazmines». 0'39 X 0'30. Lápiz compuesto y carboncillo. Firmado, s. a.
15. «Ramo de rosas». 0'56 X 0'405. Carboncillo. Firmado, s. a.

(31) Para la riquísima colección de dibujos de la Escuela de Flores y Ornatos, entre los cuales se encuentran los de Espinós, consúltese nuestro trabajo titulado *La Escuela valenciana de pintores de Flores. Inventario de obras existentes en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1959.

16. «Ramo de rosas y alhelfes». 0'385 × 0'30. Carboncillo. Firmado, s. a.
17. «Estudio de flores: rosas, coronados y alhelfes». 0'41 × 0'31. Carboncillo. Firmado, s. a.
18. «Ramo de campanillas y claveles». 0'47 × 0'36. Lápiz compuesto. Firmado, s. a.
19. «Ramo de hortensias, claveles, campanillas y rosas». 0'60 × 0'40. Carboncillo. Firmado, s. a.
20. «Ramo de claveles y rosas». 0'41 × 0'30. Carboncillo. Firmado, s. a.
21. «Ramo de adormideras compuestas». 0'48 × 0'355. Carboncillo. Firmado, s. a.
22. «Ramo de hortensias, girasoles, ranúnculos, rosas y alhelfes». 0'48 × 0'35. Carboncillo. Firmado, s. a.
23. «Rama de capuchinas». 0'48 × 0'34. Carboncillo. Firmado, s. a.
24. «Estudio de flores: ramo de flores variadas». Barcia, 1077. Madrid. Biblioteca Nacional.
25. «Estudio de flores: ramo de claveles». Barcia, 1084. Madrid. Biblioteca Nacional.
26. «Ramo de peonías». Madrid. Colección Fernando de los Villares-Amor.

En los dibujos se nos ofrece Espinós con todos los caracteres de un consumado maestro. Dotado de una técnica prodigiosa que le hace definir con leves toques, de una manera rotunda, el modelo propuesto. Las flores viven y vibran como dotadas de un último aliento. A veces parece que no han sido aún des-

prendidas de la tierra y está agitándolas, acompasadamente, un vientecillo mediterráneo.

Puede afirmarse que en las mejores obras de Espinós cada flor aparece dotada de su propia personalidad, indiferenciada de sus hermanas, pero, sin embargo, formando todas un haz común de color (fig. 7).

Hay que hacer notar también que, en la mayoría de las obras, nos ofrece una nutrida representación de la rica variedad de flores valencianas. También de otros lugares, pero en este caso las influencias recibidas de allende las fronteras no modifican la exquisita personalidad pictórica de nuestro artista, que nunca es un simple copista de técnica trivial y despersonalizada.

4. LOS DISCÍPULOS

Como es muy lógico, Espinós, ya privada, ya oficialmente, como director del Estudio de Flores y Ornatos, dejó honda huella en su alumnado. Entre los discípulos que siguieron más fielmente sus orientaciones merecen destacarse: Jaime Baset, Antonio Vivó, José Rosell, Miguel Parra, Jerónimo Navases, José Romá, Joaquín Bernardo Rubert y Vicente Castelló. Todos ellos fueron consumados especialistas y, aunque brotados de un mismo tronco, supieron dar a sus obras los toques individuales que las tipifican.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

APENDICE

DOCUMENTO N.º 1

10 de mayo de 1816

Memorial de Benito Espinós dirigido al rey, haciendo relación de todos sus méritos y recompensas obtenidos y pidiendo una pensión

(A. A. S. C. V., «Varios», n.º 71.)

Señor: don Benito Espinós, natural de la ciudad de Valencia y Director de Pintura en la clase de Flores de esta Rl. Academia de San Carlos, puesto A. L. R. P. de V. M. con el más profundo respeto expone: que desde su primera juventud se dedicó al estudio de las Nobles Artes, bajo la dirección de su difunto padre, que fue uno de los primeros Académicos en la fundación de esta Rl. Academia, y sus progresos fueron tales, que en 1783, de orden de vuestro Augusto Abuelo, el Señor Don Carlos tercero, hizo el dibujo de una suntuosa colcha para la reina de Portugal, y habiéndose después presentado, en el concurso de aquel año, fue aplaudida su obra de un dibujo para una casulla y un florero, y se le adjudicó ya el primer premio de mil reales. Que al año siguiente, al establecer S. M. una Sala separada, con destino al Estudio de Flores y Ornatos, le confirió por sí esta plaza, nombrando al exponente en calidad de Director, informado, como dice la Real Orden, de su particular mérito, y de que desempeñaría la confianza que hacía de su habilidad, notorio celo y aplicación. Alentado por tan honorífica distinción emprendió su enseñanza con el gusto y esmero infatigable, que le han producido la agradable satisfacción de ver salir de su Escuela Académicos de Mérito y

muchos jóvenes que se han distinguido en el día por los principios que recibieron baxo su dirección.

Que posteriormente por encargo del señor don Francisco Pérez Bayer hizo el dibujo para el magnífico cobertor de la Asunción que en día se conserva en recuerdo de la munificencia de su Ilte. Arcediana y honor del artista que mereció su elección.

Que en 1788, siendo Príncipe de Asturias vuestro Augusto Padre el Señor Don Carlos cuarto, tuvo el honor de presentarle cinco floreros que admitió su bondad, mandándole hacer otros, que igualmente fueron de su Rl. Agrado, a cuya dignación expresó su gratitud, presentando en 1802 otras seis obras, en su viaje por esta ciudad, que le complacieron y que últimamente tuvo la inestimable satisfacción de que V. M. se dignase aceptar de su amor y lealtad dos floreros, el uno sobre tabla y el otro sobre cristal, el día que honró a esta su Rl. Academia con su presencia. Al término pues de una carrera llena de honor, de servicios y de mérito, que debía proporcionarle un honesto descanso, se halla, Señor, en la avanzada edad de 68 años el exponente ciego y privado del lado y mano derecha de resultas de un ataque apoplético que le acometió en el Agosto de 1814; imposibilitado de acudir a la subsistencia de consorte y una hija doncella, en la amarga aflicción de verse privado de un hijo, que murió prisionero en Francia, víctima de su lealtad y en el desconsuelo de tener ociosos sus pinceles en gloria de su Patria y servicio de su Rey.

Así en esta deplorable situación A. V. R. M. acude como a su benigno Padre y Rey, poniendo a sus R. P. sus méritos, su avanzada edad, la indigencia de su familia, el sacrificio

de su hijo, e implorando vuestra clemencia le suplica le conceda la pensión que fuere de su Real Agrado, y será el objeto de la esperanza de los demas artistas y de su eterna gratitud. Así Dios prospere la vida y reinado de V. M. Valencia 10 de Mayo de 1816. = Señor. = Supte. Benito Espinós. = Es copia del original que obra en esta Secretaría.

DOCUMENTO N.º 2

26 de octubre de 1788

Benito Espinós escribe desde Yecla una carta particular al secretario de la Real Academia, anunciándole la aceptación por el Príncipe de Asturias de tres floreros hechos por él

(A. A. S. C. V., «Varios», n.º 63.)

Señor don Mariano Ferrer y de toda mi atención: paso a noticia de V. el distinguido honor con que la benignidad del Serenísimo Sr. Príncipe de Asturias ha sublimado mi insuficiencia teniendo a bien revisar y aceptar tres floreros que he puesto a L. P. de Su Alteza y encargarme obras de su real agrado. Lo que se servirá V. M. hacer presente a los individuos de nuestra Academia en la primera Junta que se celebre, para que no se les retarde el gusto que con esta satisfacción espero reciban.

Nro. Sr. conserve la vida de V. los dil. a. c. apetece su afmo. y reconocido serdor. Que B. S. M. Yecla, Octubre 26 de 1788. Benito Espinós.

DOCUMENTO N.º 3

31 de marzo de 1815

Benito Espinós pide la jubilación de sus cargos en la Real Academia de San Carlos por encontrarse enfermo

(A. A. S. C. V., «Varios», n.º 63.)

Excmo. Sr.: Don Benito Espinós, Director de la Real Academia de San Carlos en el ramo de Flores y Ornatos, creado por el Rey en el año 1784, a V. E. con el debido respeto expone: haber desempeñado la Dirección hasta el año pasado de 1814, sin faltar al cumplimiento de su obligación, sino por enfermedad y aun en este caso no ha tenido sustituto nombrado, sino que de los mismos Académicos se ha suplido, y hallándose de avanzada edad, molestado por algunos accidentes, y en especial de apoplejía, a V. E. suplica se sirva concederle la jubilación con todo el sueldo, voto, asiento y demas prerrogativas anexas a su empleo, como lo tiene de costumbre la Real Academia... Valencia y Marzo 31 de 1815. = Benito Espinós.

DEL MUNDO DE LOS ESCULTORES DE LA ACADEMIA VALENCIANA

Un año más, a la eterna Roma, y otro miércoles de mi vida, en la capilla de la Confesión, frente al altar papal, al fondo de la nave central de la basílica de San Pedro, haciendo tiempo a la audiencia de Su Santidad, cerca de la espectacularidad de la muy discutida imagen de la *Verónica*, de Francisco Mochi, y del tumultuoso pictórico *San Andrés*, del flamenco inmigrado Francisco Duquesnoy, émulo de Algardi. Busco y considero admirativamente, en los nichos de los fundadores, la estatua de San Pedro de Alcántara, que hacia 1760 realizara el valenciano Francisco Vergara, cuya obra romanizada jamás dejó de ser hispana, austera y nunca discutida. Versión bien distinta de la arrebatadora y contemplativa del mismo santo reformador franciscano y confesor de la santa de *Las Moradas*, con los brazos abiertos ante la cruz, en mística concepción, de Ignacio Vergara —escultor también valenciano, fundador de la Academia de San Carlos—, para el convento de Villarreal (1740).

En mis correrías, que empiezan muy de mañana, cuando cruzaba la Domus Aurea, otro *buon mattino*, el profesor Rocco Guerini, de la Universidad de Roma, hagiógrafo e insigne publicista, me regalaba con su cálida palabra loando a Valencia, cantera de santos, y al sumo predicamento de su arte religioso pleno de unción, en gran parte emanada del ascendiente en toda la archidiócesis valentina de San Juan de Ribera.

* * *

Nápoles. Junto al Maschio Angioino, en la plaza del Plebiscito, el palacio real, con la juvenil figura de Carlos III, estatuado en una hornacina; muy próximo, el teatro San Carlos, la iglesia de San Fernando, las galerías Umberto, via Medina, via Toledo, Santiago de los Españoles, Santa Brígida, Santa Lucía a Mare, con una efigie de la santa mártir de Siracusa, obra de Nicola Fumo, de la que tuvo una copia la iglesia del barrio marítimo de Santa Lucía, de Cartagena, recibida en el año 1750 (1). Neoclásico templo de San Francisco de Paula, del luganés Bianchi, centrandolo un dórico elíptico columnado, obra de Antonio Selva, en la misma plaza del Plebiscito, frente a la Reggia partenopea. Allí se siente España casi igual que en la piel de toro.

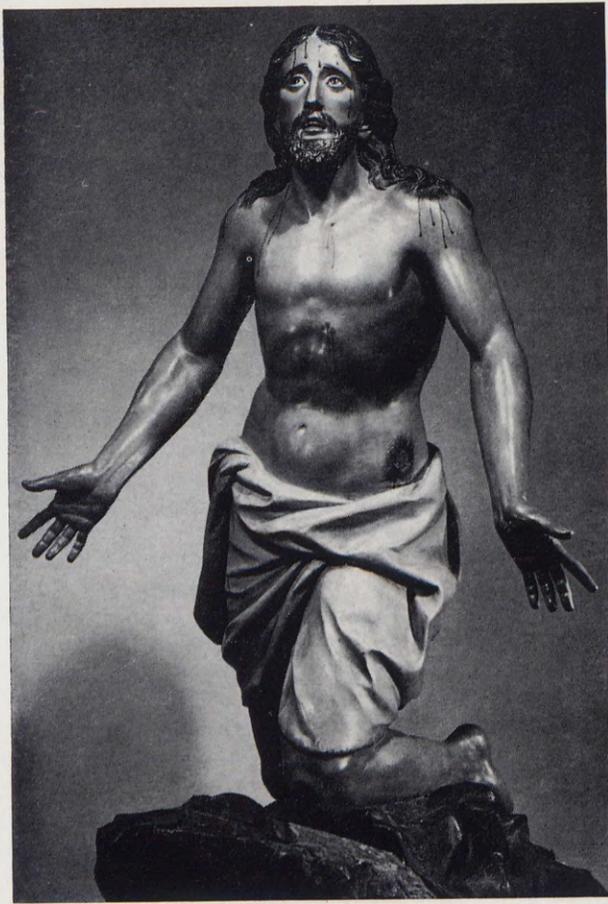
(1) LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO, «Escultura Mediterránea», capítulo de *Esculturas napolitanas en Murcia*, p. 84, y nota archivística facilitada por el conde Biaggio Abbate, Nápoles. CASAL, FEDERICO, *Nuevo libro de la ciudad de Cartagena y su término municipal*, 1933.

Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloe pesan en la escultura napolitana. De Diego de Siloe está impregnada hasta el siglo XVIII la escultura granadina, y Diego de Siloe se siente hasta en los imagineros burgenses del setecientos. En Nápoles, por sus numerosos templos, he visto crucifijos de la misma influencia que los de la estela de Siloe en Granada. Y Alonso Cano y Castilla, a más de la escultura berninesca que por Marsella y Génova se propaga por el Mediterráneo, pesan en los escultores de Valencia. De Bartolomé Ordóñez y Diego de Siloe visibles están las obras en San Giovanni a Carbonara, de Nápoles. Giovanni Merliano da Nola, presente en Santiago de los Españoles y suya o de seguidor creo ser la Porta Napoli de Capua, que desde Bellpuig alcanza a los escultores de Cataluña y Valencia. Jusepe Ribera, verista arrollador, influye ibéricamente en la plástica en general napolitana y siciliana. Ibéricamente, como un Ribera o un Zurbarán en escultura, trabaja el lombardo Cosimo Fanzaga (1591-1678), establecido en Nápoles, escultor-arquitecto cuya obsesiva obra se admira en la cartuja —hoy museo— de San Martino (San Telmo), de Nápoles; allí está el imponente San Bruno (medio cuerpo, en leño cromado) y los relieves en piedra, y a Fanzaga recuerdo viendo la escultura mística de Ignacio Vergara. Fanzaga se deja sentir en la obra cierta de Nicola Fumo.

Y en el Nápoles carolino para el arte fue de capital importancia el descubrimiento de las vesubianas ciudades de Estabia, Pompeya y Herculano, por los ingenieros españoles Roque Joaquín de Alcubierre (nacido en Zaragoza en 1702 y muerto en Nápoles en 1780), injustamente tratado por Winckelmann, y Francisco de la Vega (nacido en Roma de padres españoles), habiendo correspondido las obras de los palacios de Portici y Capodimonte al ingeniero militar español don Juan Antonio de Medrano. Algún escultor hispano anónimo aparece de vez en cuando en Nápoles, como el de Santa Maria in Portico (2), y Juan Ortega, con una *Piedad* documentada en San Domenico de Taverna (Catanzaro), patria de Mattia Preti (3); y en los templos napolitanos, imágenes en madera cromada, cual en España en los siglos XVII y XVIII, y en Génova a partir del marsellés Pierre Pu-

(2) BORRELLI, GENARO, *Il complesso ligneo di S. Maria in Portico*, Nápoles, 1961.

(3) LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO, «Escultura Mediterránea», capítulo de *Artistas Españoles en Nápoles*, p. 70 y nota 59 de la p. 142. Notas documentales remitidas por el Prof. Dario Galli, presidente de la Academia Neocastum, Catanzaro (Calabria), Italia.



José Esteve Bonet: «Cristo ante la Cruz». Iglesia de la Purísima. Yecla (Murcia).

get, con obras de un barroquismo al unísono del español. A ello un profesor de arte me decía que en el dieciocho todos trabajaban lo mismo, pero es real que los avezados a ver la obra de Salzillo, Carmona, Riusueño y Esteve Bonet no los confunden.

En la talla napolitana se deja sentir el ascendiente español y norteitaliano (Liguria y Lombardía).

Históricamente en arte, del setecientos al ochocientos, es época ligada a la anterior, de retablos y portadas cada vez desasida más su ejecución de los escultores. Templos claros y luminosos los académicos, acabándose la oscuridad en las iglesias. Días de las napolitanas transformaciones urbanísticas, de la funcional plaza del Plebiscito y del Rettifilo, nacido de una saludable eventración en el centro de la ciudad. Triunfa la inspiración erudita del pasado greco-romano, y al equilibrio a base de reglas bien pronto se opuso el romanticismo.

* * *

Del ubérrimo Méjico neoclásico, un estudioso, casi paisano de Tolsá, que allí ha permanecido varios años,

me escribe y envía fotografía de una *Inmaculada* por él anotada con sospecha de ser del maestro enguerino; con variantes, en tamaño mucho menor de la venerada en la catedral de Puebla. De velo y escorzada, con cierto sabor de Murillo y de Salzillo, esto es, de influencia mediterránea. «Tallada a lo clásico en anatomía y barroco en los paños», cual en el preciso decir del malogrado profesor Manuel Toussaint, fundador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de Méjico, refiriéndose a la de Puebla. Ciertamente que en los años transcurridos por Tolsá en Méjico, desde 1791 a 1815, en que dejó de existir, cabe suponer realizara más de las siete imágenes que le son asignadas, aunque varias más fueran sus actividades, pues era primera la escultura.

Y en Méjico, también de Tolsá, arquitecto de la Escuela de Minería y autor de tantos proyectos que describen Toussaint e Igual Ubeda, el profesor Ricardo Lancaster-Jones me hace saber que en su ciudad, Guadalajara de Jalisco, Tolsá planeó el muy bello edificio conocido por Hospicio Cabañas, fundado por el gran obispo don Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo, donde se educan huérfanos, correspondiendo, al parecer, su ejecución al arquitecto José Gutiérrez.

A pesar del furor neoclásico, son en Méjico menos las construcciones de este orden que las barrocas, pendiente siempre mi atención de cualquier noticia acerca de la llamada capilla de Nápoles de la iglesia de los franciscanos de Zacatecas.

* * *

Nos hemos deslizado en el presente trabajo por lugares diversos en los que irradió el arte de algunos escultores de la carolina academia. De hallazgos de sus esculturas en las provincias de Murcia y Cádiz dimos noticia en otros números de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Así, de *Una Dolorosa de Ignacio Vergara en Jumilla* (año XXX, 1959, p. 70 y ss.) y *Obras de Ignacio Vergara y Esteve Bonet en Cádiz* (año XXXV, 1964, p. 35 y ss.); esculturas éstas que han sido últimamente trasladadas desde la setecentista catedral gaditana a la jerezana cartuja de la Defensión, lugar de donde salieron cuando la exclaustración.

Del excepcional escultor don José Esteve Bonet ansiamos ver pronto el estudio prometido por Igual Ubeda. Lo merece el ubérrimo maestro de labor expandida por toda la Península (España y Portugal), como por Baleares y Canarias, habiendo muestras de su arte en Marsella, Argentina y Filipinas. En la iglesia de la Purísima de Yecla, ciudad de la provincia de Murcia rayando con Valencia, acabamos de ver la muy atractiva y hermosa imagen contemplativa de Cristo arrodillado ante la cruz, una de las más elevadas obras de don José Esteve Bonet, que re-
producimos.

Y ahora estudiemos en el sudeste, provincias de Murcia y Almería, trabajos de valencianos del ocho-

cientos, no monumentos públicos conmemorativos y no menos funerarios, sino imágenes policromadas en madera, procesionales de la Semana Mayor, intercalando algunas noticias relativas al arte de la Academia fuera de Valencia.

El murciano convento de monjas agustinas descalzas del Santísimo Sacramento, fundado en el siglo XVII, según las normas de San Juan de Ribera para el de Santa Ursula, de Valencia, tuvo por monjas primeras a las nietas del dux genovés Cataneo Pinelo, sobrinas del referido arzobispo y virrey. Amplísimo, bien construido monasterio, en estos últimos tiempos en defensa contra los consabidos «protectores» que con miras al productivo negocio de adquisición de solares lo quieren hacer suyo. Muy rico en obras de arte, ha sido cantera para los traficantes de este género, en complicidad con gentes al parecer muy serias. Hasta poco antes del año 1936, poseía la comunidad un bellissimo belén integrado por figuras de barro de mediano tamaño que se decía y aun se escribía ser del taller del escultor campano Nicolás Salzillo. Había efigies varias enlazadas en un mismo bloque de barro, siendo el más caracterizado un grupo



Francisco Bellver, escultor valenciano: «Virgen del Río». Huércal-Overa (Almería). (Foto Cisneros.)



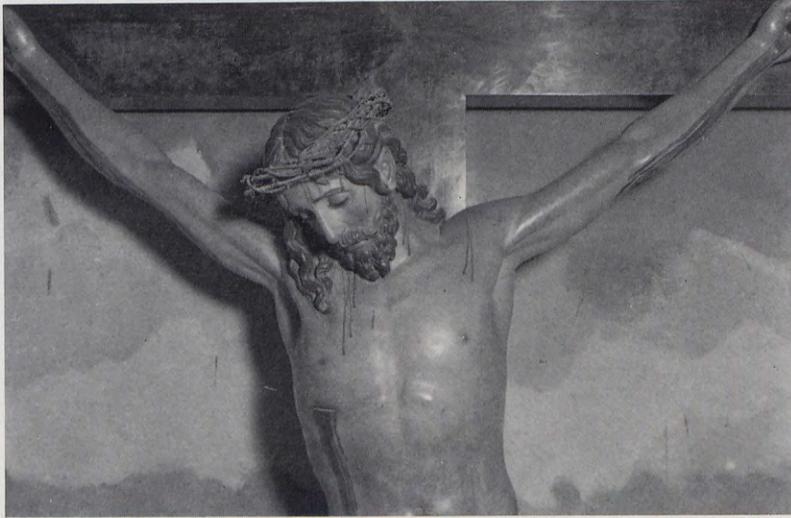
Francisco Bellver, escultor valenciano: «Nuestra Señora de las Angustias». Huércal-Overa (Almería). (Foto Cisneros.)

de la *Degollación de Inocentes*. En el arte de los belenes napolitanos nunca se hacían los personajes que lo componen en una misma masa de barro, y conozco, para afirmarlo, desde el belén con grandes figuras de Santa María in Portico hasta las colecciones de los profesores Eugenio Catello (via Cimara, en el Vomero), Antonio Lebro (via S. Gregorio Armeno), Genaro Borrelli (via Ventaglieri) y belenes del convento napolitano de Santa Clara, del Museo de San Martino, del convento de San Cosme y San Damián, de Roma, etcétera, cuyas figuras todas son exentas, las más vestidas y con aditamentos de madera tantas veces. Tampoco conozco de Francisco Salzillo figuras del belén arracimadas en un mismo bloque. Aprecio esta manera de trabajar en el valenciano escultor de cámara don José Ginés Marín (nacido en Polop en 1768 y muerto en Madrid en 1823). Se dice de este belén agustiniano que fue destruido en 1936, pero el doctor Clemares Valero, médico oculista de la comunidad y apasionado coleccionista de arte, me asegura que fue vendido por las religiosas poco antes de dicha fecha, restando en Murcia tan sólo una fotografía del

grupo en bloque de la *Degollación* y me lo recuerda el que del mismo asunto figura catalogado en una vitrina del Museo Marés, de Barcelona, como de José Ginés Marín.

De ignoto escultor valenciano del XVIII al XIX es el *Calvario* con efigies de unos sesenta centímetros de altura, de la iglesia de la Ribera de Molina (Mur-

columnas de orden compuesto, sobre repisas, contiene las imágenes de San Juan, San Pedro, Santiago y San Sebastián, y en la parte superior, en relieve, la Santísima Trinidad. Recuerda el retablo de la murciana iglesia de Santa Ana. Hubo en dicho templo imágenes de don Roque López, discípulo predilecto de Salzillo. Procesa en la Semana Santa de



Francisco Bellver, escultor valenciano: «El Señor de la Misericordia». Huércal-Overa (Almería).

cia), que fue completo y sólo restan las de Cristo crucificado, con un brazo partido, y la Magdalena. Muy retocada su pintura.

* * *

Huércal-Overa, en el reino de Granada, fronterizo con Murcia y hasta hace diez años perteneciente a la diócesis episcopal de Murcia-Cartagena, aunque integrando la provincia de Almería, relacionado en arte y en todos los aspectos de su vida primordialmente con Lorca, Cartagena y Murcia, posee un grandioso templo parroquial construido de 1709 a 1739, en cuya cabecera luce el retablo mayor, de la misma traza de otros barrocos de tallistas orcelitanos, aún conservados en templos de las diócesis de Cartagena y Orihuela; documentado este retablo en las cuentas parroquiales de 1748 del maestro oriolano José Ganga, que cobró, sin incluir la madera, 25.600 reales y por mejoras se le dieron 3.000 reales más; y consta en las cuentas de dicho año que también al oriolano Nicolás de Rueda se le dieron 1.295 reales por trabajos en el camarín. Como lugar de la última Reconquista, figura bajo el patronato real, y los reyes Isabel y Fernando arrodillados, en adoración, están representados bajo doseles a los lados. Dedicado a la Asunción, a los lados de cada uno de los dos pares de

Huércal-Overa un imponente *Jesús Nazareno*, obra de Salzillo, recibido en la escuela de Cristo el año 1749.

Huércal-Overa siempre se sirvió de los artistas de la capital de la diócesis por medio del obispado, quedando todo registrado en los archivos de los escribanos públicos de Murcia y del obispado; mas para las imágenes de las fastuosas procesiones, un siglo después de la referida señera imagen del Nazareno, acudió al escultor de la academia valenciana don Francisco Bellver, nacido en la capital del Turia en 1812, hijo de Francisco Bellver y Llop, también valenciano, y discípulo en Madrid de Urbano y José Tomás. Francisco Bellver esculpió las imágenes de los Sagrados Corazones para la madrileña iglesia de San Luis, Virgen de la Esperanza para la de Santiago (Madrid), ángeles de la carroza de la Virgen de Atocha, ornamentación sepulcral de la infanta Carlota (Escorial) y las obras para Huércal-Overa, algunas en Vera de Almería, Aldea del Rey (Ciudad Real), Urnieta (San Sebastián), Perú, la Habana..., muriendo en 1890. Hubo varios escultores valencianos de este apellido y familia.

Virgen del Río (Dolorosa), *Virgen de las Angustias* (Piedad) y crucifijo de tamaño casi normales son las imágenes que Huércal-Overa recibió de Bellver. Aunque realizadas en época impresionista para el

arte, están inspiradas en una tradición escultórica pintiparada para el templo.

La *Virgen de las Angustias* es filial de la miguelangelesca y en la tradición pictórica de la *Piedad*, a la que obedece la desaparecida *Virgen de las Angustias* de Juan Adán (Tarazona, 1741-1816) para la catedral de Lérida, a su vez filial de la pintada en lienzo

Marcelo al Corso se venera del escultor P. Natalini (1614-1684), a pesar de ser ésta casi siglo y medio anterior. Mariano Arce, en Querétaro, trabajó unido en taller por un tiempo con Perusquín, discípulo, como él, del enguerino Tolsá en Méjico.

También en Murcia la prócer familia Fontes Pérez Bertoluci, oriunda de Filipinas, posee, traídas de



Juan Dorado, escultor valenciano: Grupo angélico del «Entierro de Cristo». Murcia

por Anibale Caracci, del museo de Nápoles. Todas ellas, a pesar de enlazadas en su concepción, son exponentes de unos magisterios. Varios grupos de la *Piedad* obedientes al diseño miguelangelesco de la basílica de San Pedro hay por esos templos, barrocas, neoclásicas y románticas, llamándonos en esta correlación la atención la malagueña de Pedro de Mena, la de Roldán, las de Salzillo y sus discípulos López y Laborda y las napolitanas de la colegiata de Eboli y la Caridad, de Cartagena, debiendo encajar aquí una bellísima de Mariano Arce, discípulo de Manuel Tolsá, venerada en la iglesia de San Francisco, de Querétaro (pueblo mejicano de artistas), que por su arrogancia y emocional dramatismo siempre me trae a la memoria la que en la romana iglesia de San

Manila a final del pasado siglo, varias pequeñas imágenes religiosas, algunas de vestir, de urna, talladas en madera y otras combinadas con marfil, de hechura que me recuerda la valenciana de principio del diecinueve. No es de extrañar, teniendo allí la lección permanente del escultor, tallista y arquitecto fray Vicente Candau, religioso agustino, valenciano, nacido en Caudiel en 1733 y autor allí y aquí (también en el reino de Murcia) de imágenes y retablos. Asimismo posee Manila alguna escultura de Esteve Bonet.

Hubo en Murcia un grupo escultórico procesional de gran carácter en su Semana Santa debido al artista valenciano de la Academia de San Carlos, discípulo de Venancio Marco (que había trabajado para las pro-

cesiones pasionarias de Murcia), llamado Juan Dorado, llegado con este fin a la ciudad del Segura en 1897. Se puede decir que su obra constituye en dichos cortejos murcianos la última feliz representación netamente ochocentista altamente decorativa, arborescente, compuesta con fantasía valenciana, inspirándose sin duda en sepulcros barrocos romanos, cual también lo están varios panteones románticos de los cementerios de Staglieno (Génova), Milán y Nápoles. Gran composición, aunque toscamente trazados sus ángeles por quien bien sabía hacerlos. En 1936 desapareció, quedando de Dorado un *San Juan Evangelista*, tipo germánico, de gran empaque, que figura en la procesión de la Preciosísima Sangre. Vivió este escultor en Murcia luchando para no ser dominado por el envolvente Salzillo, y en 1907, a la edad de treinta y tres años, murió arrollado por un tren.

* * *

Las investigaciones y geniales sugerencias de don Felipe María Garín en torno a arte y artistas abren cauces nuevos al estudioso. Así las del aristócrata en todos conceptos don Vicente Ferrán Salvador, cual las del preciso e inagotable pulsador de las mismas don Antonio Igual Ubeda, en espíritu y caudal dados a estas disciplinas que nos embargan. Y desde la Fundación Lázaro Galdiano, don Enrique Pardo Canalis, el enamorado del academicismo y reivindicador de los escultores de cámara, desde Juan Adán a los valencianos José Piquer, José Ginés, Ponciano Ponzano y el murciano Ramón Barba. Y don José Valverde Madrid, buscador de nuevos matices del escultor cordobés José Álvarez Cubero (Priego, 1768-1827), que en justicia hay que colocar junto al veneciano Antonio Canova (1787-1822) y al danés de nacimiento y romano de elección Alberto Thorwaldsen (1770-1844).

Se desprecia la escultura del diecinueve y se la tilda de desespiritualizada e inmersa en nivel mediocre. Pesa en ella la tradición barroca que da calor y jugosidad vital al neoclasicismo, constante del tiempo, hasta la efímera explosión romántica y a continuación el realismo en corrientes dominantes, dándose artistas que no pudieron eludir el barroco.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

BIBLIOGRAFIA

- SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO J., *Pintura y escultura del siglo XVIII*, «Ars Hispaniae», 1966, y *El escultor Vergaz*, «Archivo Español de Arte», IV, 1928.
- GARÍN, FELIPE MARÍA, *Manuel Tolsá y la expansión académica valenciana*, Valencia, 1950; *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, 1945, y *Valencia Monumental*, Madrid, 1959.
- FERRÁN SALVADOR, VICENTE, *Un escultor barroco: Jacobo Ponzanelli*, Valencia, 1947.
- IGUAL UBEDA, ANTONIO, y MOROTE CHAPA, FRANCISCO, *Obras de los escultores valencianos del siglo XVIII*, Castellón de la Plana, 1945.
- IGUAL UBEDA, ANTONIO, y ALMELA Y VIVES, FRANCISCO, *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, Valencia, 1950.
- IGUAL UBEDA, ANTONIO, *Ignacio Vergara Jiménez*, «Boletín Soc. Esp. de Excursiones», 1929; *Leonardo Julio Capuz*, Valencia, 1953; *Historiografía del arte valenciano*, Valencia, 1956; *Escultores Valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia, 1968, y *L'escultor valencià Pere Joan Guissart*, Valencia, 1966.
- BONET CORREA, ANTONIO, *Los retablos de las Calatravas, de Madrid*, «Arch. Español de Arte», XXXV, Madrid, 1962.
- PARDO CANALIS, ENRIQUE, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951; *El escultor Ramón Barba*, Madrid, 1968.
- GARCÍA ASENSIO, ENRIQUE, *Historia de la villa de Huércal-Overa*, Murcia, 1910.
- BORRÁS VILAPLANA, RAMÓN, *Una escuela de arte neoclásico en Lérida y la Catedral Nueva de la misma Ciudad*, Lérida, 1956.
- GÓMEZ CRESPO, JUAN, *Gloria y servidumbre de un escultor neoclásico: Alvarez Cubero*, «Omeya», Córdoba, 1968.
- VALVERDE MADRID, JOSÉ, *Breves notas biográficas del escultor Alvarez Cubero*, «Omeya», Córdoba, 1968.
- MARÍN GÓMEZ, ANTONIO, *Potencial reminisciente de su pueblo nativo en Alvarez Cubero*, «Omeya», Córdoba, 1968.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, JOSÉ CRISANTO, *Influencia de la escultura italiana en la levantina española*, Academia de Córdoba, 1966; *Escultura Mediterránea*, Murcia, 1966; *Levante artístico*, «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1967.
- TOUSSAINT, MANUEL, *Arte Colonial en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad N. A. de México, 1962.
- ROMERO DE TERREROS, MANUEL, *La escultura colonial en México*, México, 1923.
- RODRÍGUEZ LOZANO Y TOUSSAINT, *Imaginería colonial*, México, 1941.
- MORENO VILA, JOSÉ, *La escultura colonial de México*, México, 1942.
- WILDER WEISMAN, ELIZABETH, *Mexico in Sculpture 1521-1821*, «Harvard University Press», Cambridge, 1950.
- BORRELLI, GENNARO, *L'intaglio del settecento*, Napoli, 1964; *Il complesso ligneo di S. Maria in Portico*, Napoli, 1961; *Sanmartino*, Napoli, 1966; *Giacomo Colombo*, Napoli, 1967.
- VIGEZI, S., *La scultura dell'Ottocento*, Milano, 1932.
- TARCHIANI, N., *La scultura italiana dell'Ottocento*, Florencia, 1936.
- BASSI, E., *Canova*, Bergamo, 1943.
- TINTI, M., *Canova e le sue invenzioni*, Roma, 1954.
- MAZA, FRANCISCO DE LA, *Cartas barrocas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1963.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO, *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1962.
- LÓPEZ-HIGUERA Y MARÍN-BALDO, FEDERICO, *Bussi y Dorado en la procesión del Santo Sepulcro*, «Línea», Murcia, 8 de abril de 1962.
- SANTORO, LUCIO, *Chiaroscuro settecenteschi in Aversa*, «La provincia di Terra di Lavoro», Caserta, abril 1967. (Noticia de los profesores R. Chillemi y S. Garofano-Venosta, de Capua.)
- ESTELLA MARCO, MARGARITA, *Virgenes en marfil hispanofilipinas*, «Archivo Español de Arte», n.º 160, año 1967.

Creo un deber comunicar que muy pronto aparecerá, de nuestro libro *Escultura Mediterránea*, la segunda edición, por haberse agotado los tres mil ejemplares que en 1966 nos publicó la C. A. S. E. Esta segunda edición, a petición de tantas instituciones culturales españolas y extranjeras, contendrá casi el doble de texto y grabados.

Cualquier sugerencia a nuestros trabajos tengan a bien comunicarla a la Real Academia de Bellas Artes de Valencia o a nuestro domicilio, Platería, 68, Murcia, España.

EL CLAUSTRO GOTICO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE

INTRODUCCIÓN

Los claustros, cuya antigüedad no es fácil precisar, han sido siempre, como son ahora, patios interiores con peristilo, o más bien un conjunto de pórticos o galerías, generalmente de cuatro lados, rodeando un jardín o patio central y formando siempre parte del sistema arquitectónico de los grandes monasterios y catedrales.

Podríamos decir que los claustros no son sino una auténtica reminiscencia de los atrios de las antiguas basílicas, con la diferencia de que así como en éstas insistían las arcadas inmediatamente sobre el suelo, en los claustros insisten siempre sobre un podio corrido; encontrándose como tales ya en el siglo XI, y sirviendo no solamente de casas de piedad, sino también, y no pocas veces, de escuelas donde se enseñaban idiomas, artes liberales, etc.

Hasta el siglo mencionado es más frecuente encontrar los claustros en las famosas iglesias monacales; pero a partir del XII, en que las catedrales (1) van creciendo en interés social y arquitectónico, sirviendo incluso para defensa de las poblaciones (2), vemos como van también surgiendo, adosados a sus moles grandiosas, los bellísimos claustros, en cuyas iglesias vino a desarrollarse totalmente la vida de los canónigos (3) en todos sus aspectos, tanto cultural y social como religioso, jurídico y administrativo, máxime si consideramos que el objetivo primordial de dichos claustros catedralicios no fue, ni más ni menos, sino la vida comunitaria de los prebendados (4).

Es muy probable que la vida comunitaria de los canónigos en España fuera con arreglo a la «canónica goda», en la que no había otra regla sino el Evangelio, como en la primitiva de San Agustín;

(1) De la voz *cathedra*, silla o sede de un obispo. La primera iglesia que suele citarse con este título es la de San Marcos, de Venecia, desde el siglo IX, aunque ya en las actas del Concilio Tarraconense I (año 516) se da el nombre de *Ecclesia Cathedralis* a la episcopal o maestra.

(2) De ahí que las catedrales, sobre todo en los tres últimos siglos de la Edad Media, presenten el aspecto de fortalezas con sus robustísimos muros y, algunas, con sus torres almenadas.

(3) La palabra «canónigo» viene de la voz griega *Kanon*, que significa «regla». Por tanto, decir canónigo equivale a «hombre que vive bajo una regla».

(4) En la primitiva Iglesia, y aun entrados varios siglos, los clérigos de las ciudades vivían en comunidad bajo la inmediata dirección del obispo, a la manera que San Agustín, obispo de Hipona, reunió el *presbyterium* en su propia residencia. A la reunión de estos clérigos se le daba el nombre de «cónclave episcopal».

aunque en Cataluña, por su proximidad a Francia y subsiguiente dominación de la raza carolina, instauróse la «canónica aquisgranense» (5).

Esta vida comunitaria de los canónigos en los claustros de las catedrales subsistió en todo su vigor durante el siglo XII; pero a partir de este instante la vemos entrar ya en franca decadencia. La austeridad de la vida canónica ya no interesaba a los cabildos. Y a fines del siglo XIV, en España, y especialmente en Cataluña y Aragón, la «canónica agustiniana» había desaparecido totalmente, por ejemplo, en la seo de Zaragoza y en otras catedrales (6). Lo mismo ocurrió en ambas Castillas, siendo harto significativo lo que nos refiere De la Fuente que «... cuando Cisneros construyó el claustro de la catedral de Toledo se alborotaron los canónigos, temiendo que el austero prelado los quisiera reducir a la vida común...» (7).

En cuanto a nuestra catedral, no existe documento alguno que pueda testificarnos la existencia de la vida canónica comunitaria durante los siglos XIII y XIV, en que, como hemos dicho, aún subsistía en la mayor parte de la Corona de Aragón (8). Sin embargo, leyendo detenidamente las Constituciones de dicha época, no nos es difícil encontrar detalles que por lo menos son toda una reminiscencia de la mencionada «canónica». Así, cuando se mencionan las reuniones capitulares en alguna de las capillas del claustro, aparece con relativa frecuencia la expresión *domus nostre* (nuestra casa). Y muy sintomática es la creación en la capilla del Salvador del mismo claustro de un beneficio con el título de «Priorato», cargo que en tiempos antiguos estaba siempre vinculado a la vida canónica en muchas de las colegiatas, monasterios y aun catedrales.

Prescindiendo de esta interesantísima faceta de nuestra catedral, el objetivo del presente estudio de investigación se centra exclusivamente en el aspecto arquitectónico de su bellísimo claustro, época fundacional, capillas erigidas, beneficios instituidos en las mismas, patronatos, derechos de sepultura, aula capitular, etc., motivos todos que constituyen su peculiar historia.

Claro está que para la consecución de nuestro

(5) En la catedral de Vich la vemos ya establecida a mediados del siglo X.

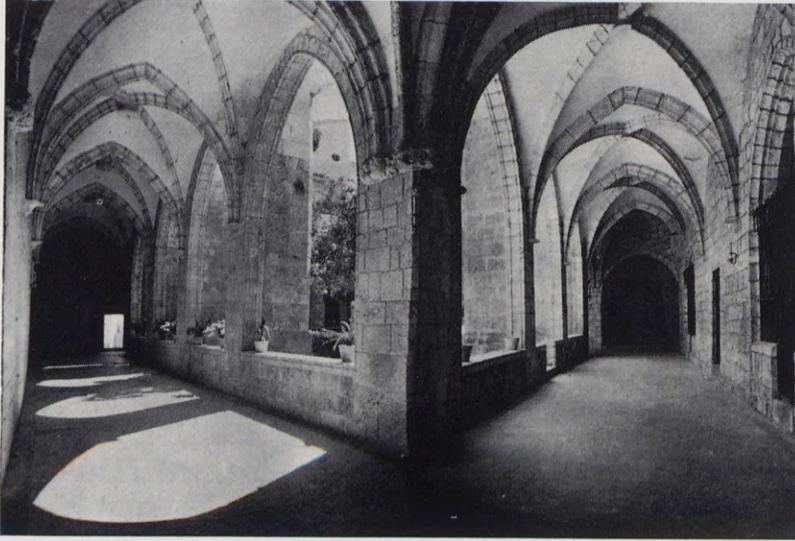
(6) En Lérida, la «canónica agustiniana» ya no existía a mediados del XIII.

(7) *Historia Eclesiástica de España*, t. II, cap. IV, página 429.

(8) La «canónica» de Tortosa fue suprimida por el papa Luna (Benedicto XIII) a principios del siglo XV.

objetivo hemos tenido necesidad de recurrir a los valiosos fondos que todavía en parte se conservan en nuestro archivo capitular: visitas pastorales, actas capitulares, libros de Fábrica, libros de Beneficios, libros de Doblras y Aniversarios, albaranes de Fábrica, libros de las antiguas Constituciones, etc., sin otra pretensión de nuestra parte que la de dar a conocer, a través de breves monografías —dimos ya recientemente *La torre catedralicia de Segorbe*—, la belleza histórico-artística, austera y sublime, del pri-

No exageramos tampoco por nuestra parte al afirmar que el claustro catedralicio de Segorbe es uno de los más bellos y antiguos ejemplares de la arquitectura ojival española dentro del área de la región valenciana (10). Y no precisamente por la profusión en sus calados y filigranas, en sus ajimeces, terceletes y tracería..., sino todo lo contrario: por la marcada sencillez de sus líneas y la sublime e impresionante austeridad de sus arcos apuntados, trueba inconfundible de su antigüedad.



Perspectiva parcial del claustro

mer templo, «Alma Mater», de la diócesis. Estudio de divulgación que, como humilde ofrenda, no dudamos en depositar a los pies de nuestra excelsa titular Nuestra Señora Santa María en el misterio sublime de su Asunción gloriosísima.

I. EL CLAUSTRO

«España —ha escrito un moderno publicista— descuella entre las demás naciones por la magnificencia de sus claustros» (9).

No es ésta una frase publicitaria. Basta recorrer los anchos caminos de nuestra geografía para cerciorarnos de su hermosa realidad. Soberbios claustros conventuales y catedralicios, de una belleza arquitectónica incomparable, y que concentran todavía hoy bajo sus vetustas arcadas toda la espiritualidad y todo el simbolismo evocador de aquellos siglos medievales.

Se ha pretendido por algunos escritores fijar la época de su construcción a fines del siglo XIV. Y aun hay quien la coloca en pleno siglo XV (11). Pero esta errónea apreciación no significa otra cosa sino un desconocimiento absoluto del proceso fundacional de la seo segorbicense.

Es un hecho histórico que, liberada en 1245 la ciudad de Segorbe de la prolongada dominación sarracena mediante convenio tácito entre Zeyt-Abu-Zeyt y Jaime I el Conquistador, comenzáronse sin dilación las obras de restauración y ampliación del primitivo templo —que había sido convertido en mezquita—, siendo dedicado a Nuestra Señora Santa María. Y no es menos cierto que el estilo que se dio al nuevo templo catedralicio fue el gótico prima-

(9) F. NAVAL, *Arqueología y Bellas Artes*, t. I, p. 309.

(10) El estilo gótico en nuestra región, surgido en pleno siglo XIII, se manifiesta ecléctico y brillante con su asimilación peculiar de los estilos castellano y catalán.

(11) El mismo P. NAVAL escribe, al citar los distintos monumentos arquitectónicos ojivales en la región valenciana: «... y del siglo XV la sala capitular y los claustros de la catedral de Segorbe.» (Cfr. ob. cit., t. I, p. 330.)

rio propio de aquella primera mitad del siglo XIII, estilo llamado de «transición», puesto que, conservando diferentes elementos románicos —aunque escasísimos—, campean ya las bóvedas de crucería netamente ojivales (12).

No es de presumir que en aquella época medieval, saturada de un sentido teocéntrico, en que una fe recia y vigorosa impulsaba todas las empresas y en que la prestación personal era tan característica, no es de presumir, repetimos, que las obras de la seo segobricense se vieran prolongadas durante larguísimo años. Y a la construcción del primer templo de la diócesis siguieron inmediatamente —no cabe duda— las obras del claustro, que podemos fijar en la segunda mitad, ya muy entrada, desde luego, del referido siglo XIII (13).

Esta apreciación nuestra queda confirmada si observamos con atención el trazado de los severos arcos lancetados, aunque ligeramente equiláteros, forma peculiar en la ojiva de últimos del siglo XIII y principios del XIV, y a la vez su airoso ámbito cubierto de bóveda de crucería, cuyas nervaduras nunca aparecen recargadas de ligaduras ni de adornos, molduras y calados. La planta del claustro es singularísima, quizá única en España, ya que, a semejanza de la torre, presenta la forma trapezoidal; su perímetro es de 20'40 × 24 × 33'60 × 28'60 metros.

Los nervios de toda la bóveda de crucería descansan, a modo de falsos apoyos, sobre ménsulas historiadas (14); y sus esbeltas arcadas, empujadas por gruesos contrafuertes, insisten sobre un podio corrido que enmarca un hermoso patio o jardín, en cuyo centro existió siempre una sencilla fuente con surtidores, convertida hoy —sin dejar su carácter de fuente— en severo monumento dedicado a la memoria de nuestros sacerdotes mártires cuando la Cruzada de Liberación y cuyos nombres van grabados en los paneles del cuerpo central (15). Un alto ciprés, unos cuantos naranjos y un ancho cinturón de rosales contribuyen a realzar la atrayente belleza de este recoleto claustro, cuyas piedras milenarias evocan tantos recuerdos históricos y tantas vidas admirables.

De los viejos naranjos y de la fuentecilla cen-

(12) Todavía pueden apreciarse hoy desde el claustro alto las nervaduras ojivales del antiguo templo catedralicio, a pesar de la total transformación arquitectónica de fines del siglo XVIII.

(13) Cuando en el último tercio del siglo XIV levantaba el obispo don Iñigo de Vallterra la preciosa capilla del Salvador «en el claustro...» llevaba éste ya casi un siglo de existencia.

(14) Pueden contarse con los dedos de una mano las que quedan todavía en buen estado de conservación. Las restantes perdieron con el tiempo sus interesantísimos relieves, no quedando hoy sino unos cuantos muñones que afean el bellísimo conjunto.

(15) El monumento, a modo de artístico templete, es de estilo gótico florido, en fuerte contraste, no muy acertado, con la severidad de líneas del conjunto arquitectónico.

tral, que embellecían ya nuestro claustro en la época cuatrocentista, tenemos constancia por distintas datas —todas ellas interesantísimas— que se contienen en los libros de Fábrica. Transcribimos algunas:

«... 19 juliol.—Item lo dit jorn donarem al aygua-der per ruxar los tarongers de la claustra = 2 s., 4 d.», «... Item posam en data que pagam a Johan Gamir per que a tres d'Agost porta XXXVI carregues d'aygua pera regar los tarongers de la claustra. dos solidos...» (16).

He aquí otras del siglo XVII: «... Certifico yo Mn. Anton Mançanera Sacrista, como el Sr. Mancho C.º ha pagado a Batiste Simon por dos jornales que ha trabajado en el escorredor de la fuente del claustro..., diez sueldos»; «Yo Mn. Jayme Perez, presbitero, hago fe como Frances Ferrer, ollerero, confiesa haver recibido del señor C.º Roures fabricante, 79 s. por cinco arcaduces boltados para la fuente del Claustro de la Seo...» (17).

La conservación de la fábrica del claustro fue en todo tiempo preocupación constante de nuestros obispos y Cabildo. Ya a mediados del siglo XV hubo necesidad de acometer importantes obras de apuntalamiento por el serio peligro que al parecer aquella amenazaba. Así se desprende de la siguiente data: «... Item posam en data que pagam en lo apuntalamiento de la claustra a maestre Figueres e als peons següents e altres despeses segons ques seguexen: Primerament a mestre Figueres per un dia, 4 s.; Item per la messio del dit mestre e vi pera ell e als peons deiuscrits, 1 s. 6 d.; Item a Garsia Climent per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Martín Matheo per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Jaume Matheo per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Domingo Noguera per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Domingo Maestro per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Lorenç Ramo per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Domingo Formich, per un dia, 2 s. 7 d.; Item a Johan Assalit per dos cañicos e mig que daquell compram a obs del dit apuntalamiento de la claustra costaren 3 s.; Item per dos ripies pera falcas les bigues davall terra que nos podrestan 1 s. 8 d.; Item per dos lliures de claus grans pera la dita obra, 2 s.» (18).

Posteriormente llevarónse a cabo distintas obras de reparación, como consta por diversos albaranes de distintas fechas. Aducimos el siguiente, fechado en 2 de diciembre de 1527: «Yo Francesch Narbon laurador atorch aver rebut de vos magnifich en Miguel Taix fabriquer en lo present any de la Seu de la present ciutat deu solidos los quals me haveu

(16) Libros de Fábrica de los años 1438 y 1499, respectivamente.

(17) Albaranes de Fábrica de los años 1624 y 1637.

(18) Libro de Fábrica de 1449. A fines de este mismo siglo, en 1472, durante el pontificado del obispo don Pedro Baldó, el legado pontificio, cardenal Rodrigo de Borja (después Alejandro VI) concedió en nombre del Papa tres años y tres cuarentenas de indulgencia «... a todos los fieles que, confesados, visitaren esta catedral en ciertos días, ayudando a la reparación del claustro y adorno de la misma.»

pagat per dos dies que carrejat arena ab dos adzembles pera adobar les teulades de la claustra...» Y siete años después de la fecha indicada procedióse a la pavimentación de las cuatro galerías, como es de ver por distintos albaranes similares al que sigue: «... Yo Hucey Gomeri, ragoler, atorch haver rebut de vos magnífich en Frances Cuqualo, fabriquer de la Seu de Segorb per mans del venerable mosen Bernat Cabrera, prevere, quince sous per trecents tauells pera pavimentar la claustra...» (19).

Hasta 1936, en que desaparecieron, unas verjas de madera, apoyadas en el podio, cubrían el vano inferior de los arcos hasta el arranque de los nervios, aislando así en parte las galerías del claustro del patio o jardín. No sabemos la fecha en que fueron colocadas.

Aunque en la total transformación que sufrió el templo catedralicio a fines del siglo XVIII (20) respetóse, gracias a Dios, la fábrica y configuración arquitectónica del claustro, sin embargo creyóse conveniente abrir una portada al exterior —la recayente hoy a la calle de Santa María— en el muro que, al prolongarse, cerraba el edificio antiguo, al mismo tiempo que se abría otra puerta de proporciones más reducidas para acceso a la obra de ampliación de las nuevas sacristías (21). Dicha portada —que muy bien hubiera podido concebirse del mismo estilo que el claustro— quedó dispuesta en el año 1800; y en su frontispicio fue instalado el famoso bajorrelieve de mármol de Carrara atribuido a Donatello, titulado *Nuestra Señora de la Leche*, que obraba en poder del canónigo Lozano, procedente del histórico castillo, en cuya real capilla fue venerado durante tres largos siglos (22).

De esa misma época —año 1779— arranca la construcción de la espléndida escalinata que desde el claustro da acceso a la entonces calle del Mercado y hoy de Colón. Y hablando de escalinatas y portadas, no queremos omitir un detalle interesantísimo. Se trata de una escalerilla de caracol, cerrada con verja de hierro, del mismo estilo y época que el claustro y que, según notas que hemos visto, daba acceso a lo que entonces se denominaba «los segundos claustros». A estos segundos claustros o claustro superior dedicamos capítulo aparte.

(19) Albaranes de Fábrica de los años 1527 y 1534, respectivamente.

(20) El derribo del templo gótico empezó el 4 de mayo de 1791.

(21) La ampliación del templo —diósele el estilo neoclásico de la época netamente renacentista— comprendía casi todo el perímetro de lo que es hoy presbiterio, altar mayor, tras sagrario y sacristías. Todavía puede apreciarse claramente dicha ampliación observando exteriormente la fábrica de los muros.

(22) Acertadísima fue la oportuna sugerencia que decidió la sustitución de esta valiosísima joya artística por una réplica en piedra de la misma. El bellissimo original pasó a engrosar el gran tesoro que encierra hoy el Museo Catedralicio.

Terminada la Cruzada de Liberación procedióse por la Dirección General de Regiones Devastadas, organismo oficial digno de todo encomio y gratitud, a la reconstrucción de nuestra catedral, de la que muy poco había quedado, víctima del vandalismo destructor. Y objeto de especialísima atención fue la repristinación del claustro. Afianzaronse los arcos y muros, picóse el revoque de yeso que cubría la piedra de sillería —operación absurda de un pasado barroquismo—, sustituyendo las piedras desgastadas y mordidas por el tiempo con nuevos sillares, y, finalmente, renovó en piedra los ventanales de yeso del claustro alto, cuyo amplio recinto acondicionó para instalación del Museo catedralicio. Obra esta última de la que daremos amplios detalles en subsiguiente apartado. Una lápida conmemorativa, adosada a uno de los muros del claustro, recordará para siempre esta grandiosa empresa de repristinación y la inmensa gratitud de la honorable corporación capitular. Transcribimos su inscripción:

«IN MEMORIAM/AL JEFE DEL ESTADO ESPAÑOL Y GENERALISIMO DE LOS EJERCITOS/EXCELENTISIMO SEÑOR D. FRANCISCO FRANCO Y BAHAMONDE/A LOS MINISTROS DE LA GOBERNACION, EXCMOS. SRES. D. RAMON SERRANO SUÑER Y D. BLAS PEREZ GONZALEZ/AL ILUSTRISIMO SR. DIRECTOR GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS/D. JOSE MORENO TORRES, Y PERSONAL A SUS ORDENES EN LA/RECONSTRUCCION DEL TEMPLO CATEDRALICIO Y CLAUSTRO ANEJO/EL CABILDO CATEDRAL, AGRADECIDO/SEGORBE, XIII-XI-MCMXLIX.» (23)

Sepulturas en el claustro. El «fosar».—Es un hecho conocido en la historia que los cementerios hasta fines del siglo XVIII eran, diríamos, parte integrante de las iglesias. Concretándonos a la época medieval, y más estrictamente en pleno período del estilo ojival, los enterramientos de los fieles continuaron, como en el período románico, haciéndose en el cementerio común, reservándose el interior de iglesias y catedrales para enterramiento de obispos y príncipes, y los claustros y pórticos contiguos, para las personas de distinción, cubriéndose el sepulcro con una «lauda», o losa funeraria, alusiva al difunto.

A partir del siglo XV la licencia de enterramientos dentro de los templos para sacerdotes y seglares beneméritos se hace general, erigiéndose magníficos sarcófagos de piedra con arcosolios que ostentaban relieves con motivos religiosos e incluso con estatuas yacentes u orantes representativas del difunto. Y

(23) Existen además otras dos lápidas: una frente a la portada de Santa María, cuya inscripción —data de 20 de mayo de 1850— es un exvoto de gratitud a la Virgen de la Cueva Santa por los beneficios dispensados; y otra, de menores dimensiones, frente a la capilla del Salvador, con inscripción de caracteres góticos, pero tan deteriorados que hacen imposible su lectura. Por otra parte, el obispo Canubio ornamentó el claustro con catorce lienzos representando las estaciones del vía crucis. Hasta hoy no nos ha sido posible localizarlos.

durante todo el período ojival son frecuentes las urnas o arquetas funerarias de piedra adosadas a los muros y apoyadas sobre ménsulas o canecillos, conteniendo los restos de prelados o destacados personajes.

Nuestra catedral no fue una excepción en esta costumbre general. Ni tampoco lo fue su claustro. Solamente consultando un interesante manuscrito del siglo XVI que se conserva en nuestro archivo, titulado *Libre de'l ques posa i trau del sac de aniversaris*, hay referencias suficientes para llenar un considerable volumen sólo con las citas y detalles que se dan con relación a las absoluciones que se hacían el Día de Difuntos sobre las sepulturas, no solamente en el interior de la seo, sino también a lo largo de las cuatro galerías del claustro. Allí encontramos detalles tan interesantes como los siguientes: «... La absolucio en lo mateix portal de la Salutacio en la part del recó del caragol...»; «La absolucio en la sepultura de Salvador de Gerp en lo cantó de la Claustra davant la porta de sant Salvador...» (folio 64) (24). «... Les absolucions a les espalles de la capella de santa Catalina de fora de la Seu en la carretera...» (fol. 110). Y esta última como colofón: «31 de octubre: En aquest dia se fan les absolucions generals dins la Seu i per la claustra i de fora en torn de la Seu i en lo fossar de baix...» (fol. 113).

Con las obras de transformación de la catedral a fines del siglo XVIII y, posteriormente, cuando la devastación en 1936, desaparecieron casi en su totalidad las losas funerarias que cubrían en su mayor parte el pavimento del claustro. Todavía queda alguna, pero en el recinto de las capillas, y diversos fragmentos que sirvieron de relleno cuando la pavimentación del nuevo templo. Solamente se conserva intacta una arqueta funeraria de piedra que guarda los restos del obispo don fray Juan de Tahust. Está incrustada en el muro recayente al aula capitular antigua, por él fundada, y sostenida por dos leoncillos que a la vez insisten sobre sendas repisas con relieves historiados. Y repetidas tres veces en el frontis las armas del prelado; una torre almenada superada por báculo, y a ambos lados, una estrella de seis puntas. También se conserva, incrustada en el muro opuesto, una estatua yacente de caballero armado, de piedra gris aunque muy desgastada, y que debió de pertenecer a algún sarcófago desaparecido.

A mediados del siglo XVII el obispo don Diego Serrano, considerando que la fábrica del claustro peligraba a causa de las continuas perforaciones del subsuelo para nuevos enterramientos, dictó una disposición en el Sínodo celebrado el 12 de junio de 1644 por la que se prohibía «enterrar en el claustro de la catedral a no ser sacerdotes o que paguen cinco

(24) Este don Salvador de Gerp era arcediano de Segorbe y Albarracín y uno de los más insignes bienhechores de nuestra catedral.

libras para la fábrica, porque *nimis periculose perforatur et deformatur pavementum claustrum, imminetque ejus ruina...*» (25).

Aún continuaron durante cien años bien cumplidos los enterramientos en el claustro. Hasta principios del siglo XIX. Ya en 3 de abril de 1787 una Real Cédula ordenaba la construcción de cementerios fuera de las iglesias; pero fueron muy contados los lugares que la cumplieron. Lo que motivó una nueva Real Orden en 26 de abril de 1804. Era durante el Pontificado de don Lorenzo Gómez de Haedo. Fue entonces cuando se construyó el nuevo cementerio de Segorbe (26). Y a partir de este instante el obispo prohibió definitivamente los enterramientos en el cementerio de la catedral (27) y en las sepulturas del claustro.

Son interesantes los detalles que pueden leerse en los distintos albaranes de fábrica referentes a las sepulturas del claustro. Para no ser difusos, solamente transcribimos el siguiente: «29 de septiembre de 1624: Certifico yo Mn. Mañanera, Sacrista, como el Sr. C.º Mancho fabriquero a pagado a Batiste Simon por cubrir las sepulturas del claustro es a saber doce sepulturas grandes que suben treynta y seys sueldos, y seys pequeñas a real valenciano que sube nueve sueldos...»

Y como final del apartado damos una curiosísima relación que obra en nuestro archivo y que encabeza con el siguiente epígrafe: «Memoria de los que se entierran en el claustro desde 25 de Marzo, 1614 hasta 25 setiembre»: «Primo, Aparicio el apoticario; Item, la de Maçian Pons (de la hija); Item, una sepultura de Maçian Pons (de la madre); Item, una sepultura de la Onbuena; Item, maestra Vidaura; Item, Asensio cuñado de Feliu (de una chica); Item, Serrano perayle; Item, sepultura del maestro; Item, sepultura de la pastelera; Item, sepultura de Juan del Povo; Item, sepultura de un hijo de Palomares.»

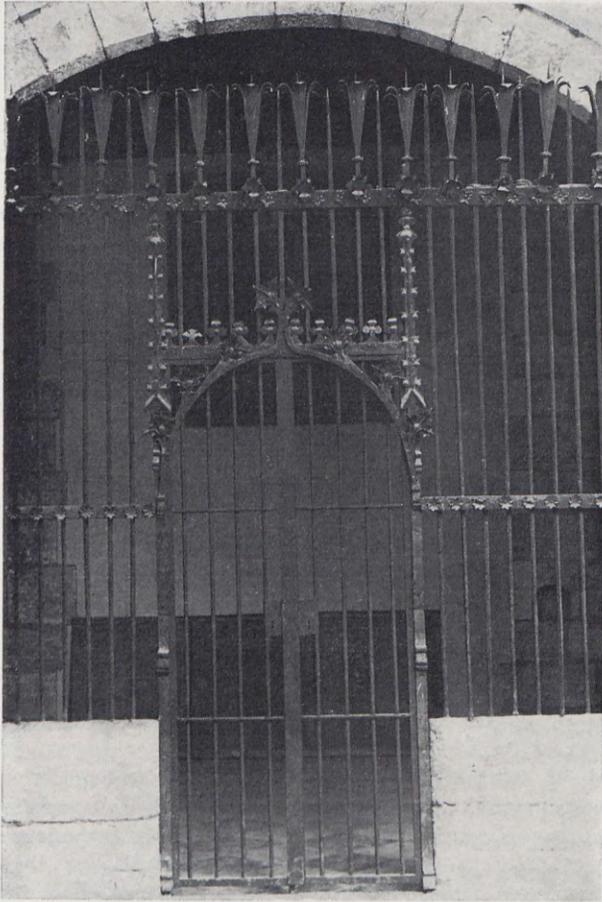
II. LAS CAPILLAS

Si es en verdad interesante el ámbito austero del claustro catedralicio de Segorbe en su doble aspecto histórico y artístico, no lo son menos las capillas que

(25) Libro XII, cap. 3.

(26) Empezaron las obras en 28 de noviembre de ese mismo año 1804, procediéndose a su bendición el 28 de abril de 1805.

(27) A este cementerio se le denominó en todo tiempo «el fosar». Hay muchas datas en los libros de Fábrica que lo comprueban. Aducimos una muy interesante del siglo XV: «... Dijous a VIII de juny paguí a d'Anthoni lo sclau den Gil Navarro per un jornal que tragué la enrruna ab un asse del fosar de la Claustra, 11 s., 6 d.» (Libro de Fábrica de 1457.) Y entre los mandatos de la visita girada por el obispo Serrano en 1648 hay uno que se refiere a «... la puerta que comunica del claustro al cementerio...»; a la limpieza «... de la escalera que baja al cementerio...», etc.



Enrejado de una de las capillas

a modo de corona lo circundan y que forman con él un mismo cuerpo arquitectónico.

No todas las capillas son de la misma época. Ni es hoy el mismo su número, ni en algunas su configuración. Han sido muchas las transformaciones y muchos los cambios desde aquella época medieval. De ellas no quedan más que los viejos muros y las bóvedas de crucería. Retablos, altares, lámparas, ornamentos, sacristías..., todo pasó a la historia. Y hoy no son más que silenciosos rincones donde parece flotar todavía el piadoso y bellissimo recuerdo del pasado. Sin embargo, algo queda, y muy visible por cierto, de su histórica suntuosidad y magnificencia. Sus viejas y artísticas rejas.

No puede negarse —se aprecia a simple vista— que estas rejas de hierro forjado que cierran hoy todas las capillas del claustro han sufrido con el tiempo importantes reparaciones, sobre todo a partir de la devastación de 1936; pero no es menos cierto que su factura primitiva perdura en buena parte y con toda la pureza del arte cuatrocentista. Son, no cabe duda, ejemplares casi únicos en toda la región valenciana

que hoy quedan de aquella famosa cerrajería medieval.

Todas ellas datan de finales del siglo XIV y principios del XV, que es cuando florecen y se multiplican los célebres talleres de *ferrers* y *manyans* en toda la región valenciana (28). Y a simple vista puede admirarse el extraordinario mérito de su técnica artística, siempre dentro del estilo gótico, con sus exquisitos adornos y calados —las hay cuyo adorno forma un arco conopial— y con sus bellísimos remates, que se abren unos en forma de flores de lis y otros figurando grandes lirios que se repiten profusamente.

Las capillas que desde su fundación están ubicadas dentro del perímetro del claustro y que hoy conocemos son nueve. De cada una de ellas vamos a dar una sucinta noticia de divulgación, a base siempre de la documentación que nos ha sido posible encontrar referente a las mismas y siguiendo el mismo orden con que se citan en los diversos libros de visitas pastorales, es decir, por la derecha, saliendo desde el templo al claustro.

Capilla de San Valero.—La primera noticia documental que hemos encontrado de esta capilla es del siglo XVI. En el *Libre de Aniversaris* del año 1547, al folio 129, aparece la celebración en la misma (día 30 de enero) de una dobla cantada en honor al titular San Valero, instituida por el magnífico Valero Medina, *cavaller*. Y en ese mismo siglo, en la visita a la catedral realizada por el obispo don fray Juan de Muñatones en 1565, se manda la reparación de la bóveda, prueba evidente de que era ya antigua —más de cien años de existencia—; y además se manda la renovación de ornamentos y la adquisición de una «... cubierta de cuero para el altar...». Cítase asimismo la institución en el siglo XV de dos beneficios: uno, bajo la invocación de San Valero, cuyo patronato se dice pertenecía a «... la Medina y Cucaiones...»; y el segundo, bajo la invocación de los Santos Abdón y Senén, del que era patrono el reverendísimo obispo.

De esta capilla se dan detalles más amplios en la visita celebrada por el obispo don fray Francisco Gavaldá en 1657. Háblase de la existencia de «un retablo antiguo», cuya tabla central representaría, sin duda, a su titular San Valero; de una «lámpara antigua de azofar...» y de «... una alhacena para tener los libros y quadernos del racionalato de la yglesia con una messa en la qual de ordinario asiste y escribe el dicho Racional...». Asimismo se dice que el beneficio de los Santos Abdón y Senén fue fundado por Esteban de Cariñena, vecino de Segorbe (pro-

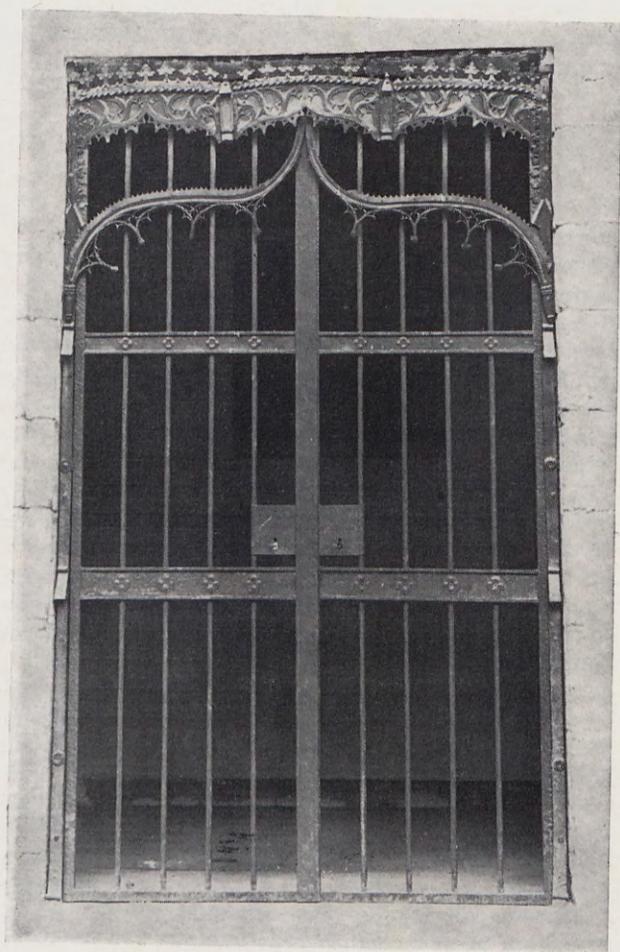
(28) Por documentos que obran en el archivo metropolitano de Valencia sabemos que a todos los que trabajaban en el hierro o metal se les titulaba en la época medieval con el apelativo de *faber*.

toloco de Blas Xulve, 29 de septiembre de 1414), y que por testamento de aquél pasó el patronato a Lorenzo Juanes y Juana de Veo. La dotación de dicho beneficio era de una renta anual de 37 libras y 11 sueldos sobre la baronía de don Héctor de Moncada, señor de Castellnou. También se dice que el otro beneficio bajo la invocación de San Valero fue fundado por Valero de Medina, señor de Benáfer y del Mas de las Dueñas (protocolo de Blas Xulve, 4 de octubre de 1436). Su dotación la constituía una renta anual de 17 libras, 12 sueldos y 4 dineros; y la obligación del beneficiado era de aplicar cuatro misas semanales, además de «... sustentar dos lámparas los días de domingos y fiestas en la capilla alta y baja...» (29).

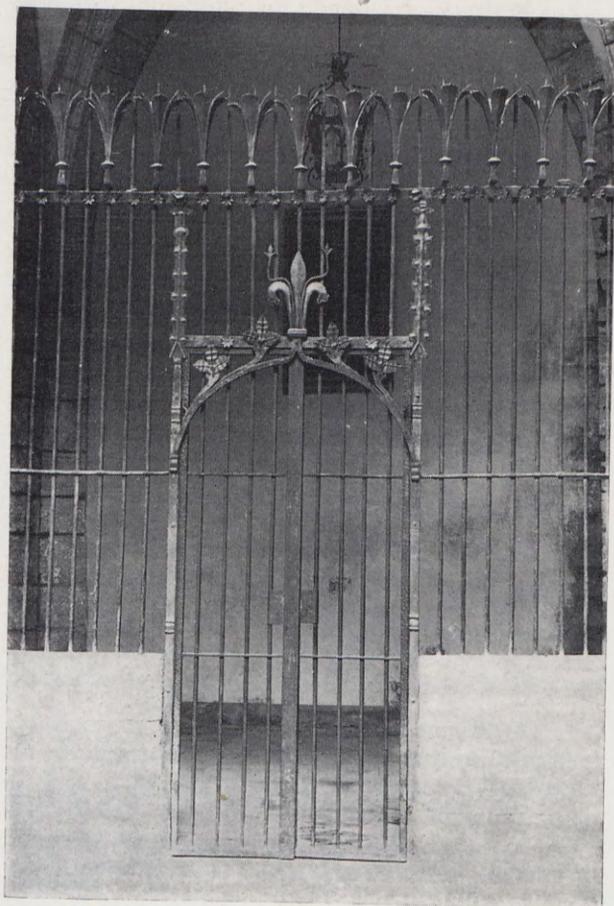
En 1783 el Cabildo acordó trasladar a esta capilla de San Valero el vestuario de acólitos, que estaba en la «Capilla de San Félix» (30). Actualmente se halla instalado en ella el vestuario de beneficiados.

(29) Fol. 140 y ss.

(30) Libro de Actas Capitulares de dicho año, fol. 175 v.



Enrejado de una de las capillas



Enrejado de una de las capillas

Capilla de la Santísima Cruz.—Por el Libro de Aniversarios citado del año 1547 sabemos que en las absoluciones que se hacían la víspera del Día de Difuntos sobre las sepulturas del claustro, una era «... dins la Capella de senta Creu...». Y que eran varias las doblas que en esta capilla se celebraban. Nos permitimos citarlas: Mayo, 3, dobla a la Santa Cruz «... en la Capella de Santa Creu en la Claustra...», instituida por el canónigo mosén Diego Navarro, arcipreste de Segorbe (fol. 135); junio, sábado después de la octava de Corpus Christi, Dobla a la Transfixión de la Virgen María, instituida por el mencionado arcipreste (fol. 138); julio, 16, Dobla al Triunfo de la Santa Cruz, instituida por el canónigo mosén Luis Despont (fol. 139 v.); julio, 22, Dobla a Santa María Magdalena, instituida por el antedicho arcipreste mosén Diego Navarro (fol. 140); septiembre, 14, Dobla a la Exaltación de la Santa Cruz, instituida por el mismo mosén Navarro (fol. 146).

Cítase también en dicho Libro la institución en esta capilla de un beneficio bajo la advocación de

Nuestra Señora de la Esperanza, fundado por mosén Juan de Xulbe, vicario perpetuo de Ojos Negros.

En la visita hecha a la catedral por el obispo Muñatones en 1565 se da noticia de la existencia de dos beneficios: uno, el antedicho de Nuestra Señora de la Esperanza, y otro, bajo la advocación de San Honorato, dándose el sobrenombre familiar de los patronos de ambos beneficios, es decir, «... los de Vayo...» (31). Posteriormente, en la visita efectuada por el obispo Serrano en 1648, se confirma la institución de dichos dos beneficios, pero con la particularidad de que ambas advocaciones se ven ampliadas en la forma siguiente: 1.º, Transfixión de la Virgen María, San Honorato y Santa María Magdalena, y 2.º, San Miguel, San Honorato y Santa María Magdalena.

Unos años después esta capilla, por circunstancias que desconocemos, cambia de titular, al menos de un modo oficial. Así consta en la visita hecha en 1657 por el obispo Gavaldá. En la relación de capillas ya no figura ésta como de la Santísima Cruz, sino de San Miguel, dándose los siguientes titulares: San Miguel, San Honorato y Santa María Magdalena. En esta visita se dan detalles interesantes. Dícese que el retablo es «antiguo», sin especificar nada, y se habla de un «frontal de raso». Uno de los mandatos del prelado dispone que se «... hagan renovar los rostros de los santos Honorato y Magdalena...» (sic). Además se dice que en dicha capilla habían dos arcos donde guardaba ornamentos y hábitos de coro «... el canónigo García...»; otra arca del «canónigo Valtierra...» para sus ornamentos y hábitos; y «... una alacena pequeña también por su cuenta...».

Sin embargo, en pleno siglo XVIII, cuando se habla de esta capilla, encontramos la siguiente expresión: «...vulgarmente dicha de la Santa Faz, sita en el Claustro...» (32).

Actualmente se ha habilitado para vestuario de canónigos.

Capilla de San Jerónimo.—Esta capilla es la contigua a lo que siempre fue, excepto algunos años, y hoy vuelve a serlo, aula capitular. Todavía puede apreciarse, tapiada en su día y de nuevo habilitada, una puerta que desde la capilla daba acceso a dicha aula capitular. La construcción de esta capilla se debe a la generosidad del que fue deán de la catedral, micer Juan de Torrecilla (33).

En un principio se habilitó para sepultura general de los sacerdotes. Así se deduce del citado Libro de Aniversarios de 1547, donde se expresa que una de las absoluciones que se hacían la víspera de Difuntos era «... davant lo vas de sent Jeroni o vas de la Ca-

PELLA COMU...». Y más adelante, al folio 14, se dice expresamente que en esta capilla estaba «... lo vas e sepultura dels capellans...». Esta es la razón de que allí se celebraran siempre muchas misas diarias, especialmente en el Día de Difuntos. Y en ocasiones eran tantos los sacerdotes celebrantes (34), que hizo necesario —así consta en el Libro mencionado— un acuerdo del Cabildo, disponiendo que en dicho día pudieran algunos celebrar también «... en la Capella de Sant Sebastiá i Sant Nicolau en la claustra...».

De esta capilla de San Jerónimo eran procuradores los beneficiados de la seo, quienes cuidaban de su conservación, adquisición de ornamentos, lámparas, vasos sagrados, etc. (35). Todo esto se ratifica años después en la visita a la catedral realizada por el obispo Gavaldá en 1657, en la que además se detalla la existencia de «... un retablo de pintura antigua» y de «un frontal de aguadamacil» (36). Y concretamente se dice que en dicha capilla se hallaba la cripta donde eran enterrados los beneficiados.

Aunque parezca extraño, no hemos encontrado hasta el presente documento alguno que haga referencia a la fundación de beneficios en esta capilla; ni siquiera en una «Relación» bastante completa del siglo XVIII que obra en nuestro archivo.

Por lo demás, repasando los Libros de Actas Capitulares hemos visto que se hace alusión en ocasiones a esta capilla de San Jerónimo, pero siempre muy someramente, aunque encontrando expresiones como la siguiente, que confirma lo que anteriormente apuntábamos: «... que es la que da entrada a la referida Aula Capitular...» (37).

También en esta capilla se ha instalado recientemente otra sección del vestuario de canónigos.

Capilla de San Sebastián.—No ha sido fácil localizar esta antigua capilla, sobre todo pesando hasta hoy la influencia de un error colectivo, ya que muchos la han venido confundiendo con la anterior de San Jerónimo. Sirviéndonos de orientación el orden con que se citan las distintas capillas del claustro en las visitas pastorales y los datos que nos han proporcionado diversos fondos documentales, hemos llegado a la conclusión de que dicha capilla estaba situada en lo que hoy es vestíbulo de acceso a la escalera que conduce al museo y hasta hace poco al archivo, aunque de proporciones más amplias.

Confirma nuestra apreciación la configuración de su bóveda, que también es de crucería, aunque revocada, y el detalle revelador de estar cerrada con una reja similar a las de las restantes capillas. Su

(34) No olvidemos que por entonces el número de beneficiados en la seo era superior a cuarenta.

(35) Cfr. Visita pastoral del obispo Muñatones en 1565, fol. 87 v.

(36) Es en verdad lamentable que en los libros de Visitas no se especifiquen época de los retablos, pinturas, autores, etc., tanto en ésta como en las demás capillas del claustro.

(37) Actas Capitulares de 1866, fol. 286 v.

(31) Libro de Visitas de dicho año, fol. 87.

(32) Libro de Actas Capitulares del año 1741, sesión del 18 de febrero.

(33) Este deán presidía el cabildo de la seo de Segorbe en la primera mitad del siglo xv, época fundacional de la referida capilla.

primitivo titular fue San Sebastián; y desde su fundación —anterior al aula capitular— quedó instituido allí un beneficio bajo la invocación de Santos Fabián, Sebastián y Nicolás, cuyo derecho de patronato gozaba en el siglo XVI Dalmacia Miquel, hija y heredera de Jaime Miquel. También allí se celebraban dos doblas anuales en honor a San Sebastián: una, el 20 de enero, instituida por el honorable En Domingo Aguilar, y otra, el 27 del mismo mes, instituida por el deán micer Juan de Torrecilla (Libro de Aniversarios, fol. 127-28).

Posteriormente, a principios del XVII, concretamente en 1608, deseando el Cabildo erigir una capilla al glorioso taumaturgo valenciano San Vicente Ferrer, tan vinculado en vida a la ciudad de Segorbe, acordó designar para la misma la antigua de San Sebastián —la que estamos historiando—, empezándose en ese mismo año las obras necesarias. Y fue providencial que precisamente en la remoción del pavimento apareciese la sepultura del obispo fundador del aula capitular don fray Juan de Tahust, tan íntimamente unido en vida a San Vicente Ferrer a través de una fraternal amistad. Esta feliz circunstancia hizo que el Cabildo, en homenaje al insigne prelado, trasladara sus restos el 7 de febrero del mismo año 1608 a una arqueta funeraria de piedra, de la que ya dimos noticia, colocándola sobre la puerta principal de dicha aula capitular recayente al claustro —hoy tapiada—, donde todavía se conserva.

Terminada la disposición de dicha capilla vino entonces el cambio de titular, siendo a partir de este instante capilla de San Vicente en vez de San Sebastián. Así se la cita ya en las visitas pastorales posteriores y en la «Relación de Beneficios» del siglo XVIII: «Capilla de San Sebastián, que hoy es la de St. Vicente Ferrer...» (38), haciéndose memoria del beneficio antedicho, conservando la primitiva advocación de Santos Fabián, Sebastián y Nicolás.

En la visita hecha por el obispo Gavaldá en 1657, sin dar detalles, hácese constar la existencia en esta capilla de un retablo de San Vicente Ferrer «... de pintura al moderno...» y de un «frontal de guadamacil». Y entre los mandatos del prelado hay uno urgiendo la restitución de «... un Christo de bulto en cruz...» que desde antiguo había en la misma.

En el centro del pavimento de esta antigua capilla hay una lauda funeraria con la siguiente inscripción:

HIC - IACET - MICHAEL - PORCAR - S. I. DECANVS.
HVIVS - ECCLESIAE. - OBIT. XXIII. - SEPTEMB. - MDCXV

Capilla de Todos los Santos.—Era ésta una de las capillas más espaciosas del claustro. Y aun hoy continúa siéndolo, a pesar del importante recorte que se le hizo en el siglo XVIII para ampliar la antigua de San Salvador.

En esta capilla de Todos Santos estaba establecida desde tiempo inmemorial la Confraria de la Verge Maria de la Seo. Así se desprende del Libro de Aniversarios ya citado, donde, además de otros datos, consta que una de las absoluciones en las vísperas del Día de Difuntos era «... en la capella de Tots Sants per anima del confreres de la Verge Maria, en lo segon claustro general...»

Según el mismo Libro, celebrábanse en la misma varias doblas anuales: el 6 de diciembre, en honor a San Nicolás, instituida por «Na Joana Sanchez de Dicastillo»; el 8 de mayo, a la Aparición de San Miguel, instituida por el «magnífich En Mateo de Rada, ciutada...»; el 20 de agosto, en honor a San Bernardo, instituida por el deán de la seo «micer Bernardo Fort»; el 24 de agosto, en honor a San Bartolomé, apóstol, instituida por mosén Bartolomé Ivorra «... en la capella de sent Miquel...», y el 29 de septiembre, a San Miguel, instituida por el canónigo Martín de Comabella (fols. 140 y ss.). Además se cita la existencia de un beneficio bajo la advocación de San Nicolás, fundado por la antedicha Juana Sánchez de Dicastillo.

Años después, en la visita realizada por el obispo Muñatones en 1565, se hace mención ya de dos beneficios: el anteriormente citado de San Nicolás señalando el patronato del mismo a «... unos Asensios [sic]...», sucesores, sin duda, de la fundadora antedicha, y otro, bajo la advocación de Todos Santos, cuyo patronato ostentaba mosén Pedro Almeric, (alias Fort). Además se da detalle de «... una lámpara ante el altar...» (39).

Un siglo más tarde, en la visita hecha en 1657 por el obispo Gavaldá, encontramos otros detalles. Se habla de un «... retablo de pintura antigua...» sin especificar, dedicado, desde luego, a Todos los Santos, y de «... un frontal de guadamacil». Y manda el prelado la reposición de una «... campanilla que estaba puesta en lo alto de ella...» (de la capilla). También en esta visita se nos da la referencia de «... un retablito de pintura antigua de San Nicolás Obispo...», colocado a uno de los lados del retablo.

Pasados los años —no podemos precisar cuándo—, dentro de esta capilla se construyó un nuevo altar dedicado a San José y San Blas. Todos los años se celebraba una dobla a San José el 19 de marzo, instituida por el «... magnífich en Joan de Miedes...». Así consta al folio 131 del Libro de Aniversarios mencionado. Y a principios del siglo XVIII, al titular se le añadió San Miguel, es decir, capilla de San Miguel y Todos Santos. Por cierto que, releyendo los Libros de Actas Capitulares de esta época, nos encontramos —sesión de 21 de marzo de 1732— con una referencia interensantísima. El reconocimiento del Cabildo a «... Mosén Eliseo Bonanat, escritor y capellán de la Catedral...» —el autor del famoso Capi-

(38) Cfr. visita del obispo Serrano en 1648.

(39) Vid. fol. 87 v.

tulario desaparecido—, por haber hecho donación de «... una imagen de San José y otra [de escultura] de Ntra. Sra. del Rosario para sus capillas respectivas...».

A mediados de este mismo siglo, concretamente en 1741, con ocasión de haber suplicado al Cabildo mosén José Conejos, maestro de Capilla de la catedral, la gracia de iluminar a sus expensas «la Capilla de San Miguel y Todos Santos sita en los claustros...», previa deliberación, accedióse a ello; y entonces se acordó la instalación «... en la testera» de un nuevo retablo en sustitución del antiguo y con arreglo a la siguiente disposición: en el centro, San José y San Blas; en el remate, San Miguel, y en los laterales, Todos los Santos (40).

Cuando todavía no eran empezadas las obras de la bellísima aula capitular acostumbraba celebrar el Cabildo sus sesiones en alguna de las capillas claustales, y casi de modo permanente en esta de Todos los Santos. Así consta en diversos lugares del Libro de Constituciones de los siglos XIV y XV que se conserva en nuestro archivo. Citamos como ejemplo la sesión capitular celebrada en 1 de febrero de 1416, que presidió el obispo y en la que fue aprobada la Constitución creando el oficio de «monacato». Dícese textualmente que se reúne el Cabildo «... in capella sub invocatione omnium Sanctorum in domo capitulari Sedis seu ecclesie cathedralis segobricensis...».

Capilla de las Santas Clara y Eulalia.—A la intensa piedad del insigne obispo segobricense don Francisco Riquer y Bastero se debe la construcción de esta capilla, contigua a la de San Salvador y ubicada en la tercera galería del claustro. Por documentos que obran en nuestro archivo capitular podemos fijar concretamente el año de su fundación en el de 1402. Y en ese mismo año no solamente hace el encargo el benemérito prelado a los prestigiosos talleres valencianos del magnífico retablo que presidiría la capilla —providencialmente todavía se conserva en nuestro museo catedralicio—, sino que instituye también sendos beneficios, de los que se reserva el patronato; y a la vez funda dos doblas cantadas en honor de las santas titulares (41).

En el Libro de Aniversarios de 1547 tantas veces citado hallamos una mención de estas dos doblas fundacionales. Una, que se celebraba el 12 de febrero en honor a Santa Eulalia, «... instituida [dice el texto] per lo Rvm. señor don Francisco bisbe quondam de Sogorb y Albarrazí...». Y la segunda, el 12 de agosto, en honor de Santa Clara y con la misma indicación anterior (42). Además de las doblas mencionadas figura otra que se celebraba el 26 de mayo en

honor de las Santas Marías (de Santiago y Salomé) «... en lo altar de senta Clara en la Claustro...», instituida por la magnífica Emilia Gómez, viuda del notario Francisco Asensi.

En la visita celebrada por el obispo Serrano en 1648 se hace mención asimismo de los beneficios fundados en esta capilla por el obispo Riquer bajo la invocación de las Santas Clara y Eulalia, con la obligación de celebrar misa diariamente. Y además se registra la existencia de un tercer beneficio bajo la invocación de los Santos Juanes, pero sin designar al fundador. Según la escritura notarial a que anteriormente hemos hecho referencia, para la dotación y culto de las doblas y beneficios mencionados asignó el fundador mil sueldos censales, rentables y anuales, cargados sobre la universidad o ciudad de Segorbe, pagaderos cada año en dos plazos, la mitad en 21 de mayo y la otra mitad en 21 de noviembre.

Pocos detalles nos da de esta capilla la visita hecha por el obispo Gavaldá en 1657. Solamente hace mención de «un retablo antiguo...» y de un «frontal de guadamacil». Con referencia a este retablo gótico, del que ya dimos noticia anteriormente, hemos encontrado una nota interesantísima en el Libro de Fábrica del año 1755 que nos habla de su restauración. Dice así: «Item pago a Joseph Camaron por retocar el retablo de la Capilla de Sta. Clara: 1 libra, 10 s.» Y según referencia del obispo Aguilar, este retablo de las Santas Clara y Eulalia se hallaba al tiempo de su pontificado en el vestuario de canónigos (43).

Por la época en que se inicia la factura del valioso retablo podemos conjeturar que fue obra del mismo Marzal de Sas, pintor alemán establecido en Valencia desde 1392 a 1410, autor de numerosísimos retablos en toda la región valenciana; o por lo menos de su famosa escuela —la llamada marzalista, que, llegando a eclipsar la sienesa, formóse con caracteres propios, armonizando el colorismo italiano con el realismo flamenco, escuela que no tuvo rival en España y de la que fue cofundador el famoso Pedro Nicolau.

La composición del retablo es interesantísima. Como figuras centrales, y sobre fondo de oro —el clásico estofado—, destacan las Santas Clara y Eulalia. A la izquierda, mirando al retablo, tres escenas del martirio de Santa Eulalia. A la derecha, otros tantos motivos de la vida de Santa Clara. Y como remate, el tema de la Crucifixión, según tendencia de la época. En la predela, que encierra la figura de Cristo como surgiendo del sepulcro y rodeado de instrumentos de la Pasión, figuran cuatro personajes a cada lado, representando otros tantos mártires y santos.

En una cláusula del testamento de nuestro obispo don Juan Bta. Pérez, otorgado el 6 de diciembre de 1597, se cita esta capilla, señalando exactamente

(40) Actas capitulares de dicho año, sesión del 8 de febrero.

(41) Consta todo ello en escritura autorizada por el notario Pedro López el 6 de diciembre del citado año 1402.

(42) Fols. 130 v. y 143, respectivamente.

(43) Cfr. «Noticias de Segorbe y su Obispado», núm. 172.

su situación, y además nos confirma lo que apuntábamos en otro lugar sobre la sacristía de la misma. Dice: «... si ya al tiempo de mi muerte yo no hubiese hecho y fundado un retablo de Santa Leocadia, de quien soy muy devoto, y al pie de dicho retablo una honesta sepultura para mi cuerpo en la capilla de sancta Eulalia en el claustro de dicha Iglesia en la pared de las espaldas de la sacristía de la Capilla de Sanct Salvador...» (44).

Ninguna otra noticia podemos aportar sobre esta capilla.

Capilla de los Santos Antonios abad y de Padua.— Fue construida esta capilla al mismo tiempo que la contigua de las Santas Clara y Eulalia, es decir, en el año 1402, y también merced a la esplendidez y devoción del obispo don Francisco Riquer. Así consta en el documento notarial cuya cita dimos anteriormente.

También la enriqueció el fundador con magnífico retablo de los santos titulares, que quiso confiar asimismo a los famosos talleres valencianos. Desgraciadamente, este retablo gótico se perdió en la devastación de 1936, ya que en tiempos del obispo Aguilar, y según referencia del mismo, se hallaba todavía en el despacho parroquial de Santa María, entonces parroquia instalada en la capilla prioral de San Salvador (45). Y como en la capilla de las Santas Clara y Eulalia instituyó asimismo dos doblas solemnes en honor de los Santos Antonios y fundó sendos beneficios. De las doblas hay constancia en el *Libre de Aniversaris* ya conocido: una, que se celebraba el 17 de enero a San Antonio abad, y la segunda, el 13 de junio, en honor a San Antonio de Padua (46).

Además de las doblas mencionadas se celebraban en esta capilla, según consta en el mismo Libro, tres más: una, el 18 de diciembre, a la Virgen de la Esperanza, instituida por mosén Francisco Domenech (fol. 125); otra en el mismo día y también «... a la Virgen María de la Esperanza, instituida por el presbítero mossen Juan de Xulbi, vicario perpetuo de Ojos Negros...» (ibídem), y otra el 24 de enero en honor a San Antonio —no dice cuál—, instituida por el canónigo «escolastre» mosén Francisco del Hort (folio 128 v.) En cuanto a los beneficios instituidos por el fundador bajo la invocación de los titulares, todavía se mencionan en la visita girada a la catedral en 1648 por el obispo Serrano. Y además se citan otros dos: el instituido por el mismo obispo Riquer bajo la invocación de San Francisco y otro bajo la invocación de Nuestra Señora de la Esperanza, instituido por Pedro Marqués «... en su altar questá también en dicha Capilla...».

(44) No pudo ya cumplir sus deseos el ilustre prelado, pues falleció horas después. Sus despojos fueron trasladados desde Valencia y sepultados en el panteón de obispos.

(45) Cfr. ob cit., núm. 172.

(46) Fols. 127 v. y 138 v., respectivamente.

De esta última expresión se deduce, y así se confirma por distintos fondos consultados, que dentro de esta capilla de los Santos Antonios, y aparte del retablo de los titulares, había otro altar dedicado a la Virgen de la Esperanza. Ya en *Libre de Aniversaris* de 1547, en el ceremonial del Día de Difuntos leemos: «... absolucio dins la mateixa capella de sent Antoni davant lo altar de la Verge Maria d'Esperança en lo tercer claustro general...». Más aún: en la visita hecha en 1657 por el obispo Gavaldá a esta capilla se la cita textualmente así: «Capilla de la Esperanza o de los Santos Antonios». Es decir, que en pleno siglo XVII la toponomástica popular y aun la «consueta» habían ya antepuesto a los titulares primitivos —y esto en contra de la intención fundacional— la nueva titular Nuestra Señora de la Esperanza. Y esta primacía se advierte claramente continuando la lectura de la visita mencionada, donde, al citar los dos retablos existentes, los da por el siguiente orden: «... Primero: Retablo de la Virgen de la Esperanza, lienzo de pintura antigua con un Santo Cristo de bulto sobre el altar y frontal de guadamacil...» «... Segundo: Retablo de los Santos Antonio de Padua y Abad de pintura antigua...», sin más detalles. Suponemos que el mencionado retablo «de pintura antigua» de Nuestra Señora de la Esperanza no podía remontarse más allá de principios del siglo XVI (47).

Capilla de San Jaime.—Es muy probable que esta capilla estuviese ubicada al lado de la antedicha de los Santos Antonios y que fuera derribada al abrirse en 1800 la portada recayente hoy a la «calle de Santa María», calle que por cierto fue también abierta entonces al ampliarse el templo con las nuevas sacristías (48).

Esta capilla la vemos citada en el Libro de Aniversarios de 1547 (fol. 140 v.), donde se hace mención de una dobla que allí se celebraba en honor de San Jaime, instituida por el canónigo mosén Jaime Cucaló. Por la visita girada en 1648 por el obispo Serrano sabemos que había instituidos en esta capilla dos beneficios: uno bajo la invocación de San Antonio abad y San Jaime y otro bajo la invocación de San Jaime. Y en la visita hecha por el obispo Gavaldá en 1657 se da el detalle de «... un cuadro al óleo moderno...» y «un frontal de guadamacil...».

Por cierto que en esta última visita se la designa

(47) Más tarde se daba culto a Nuestra Señora de la Esperanza en el interior del templo en uno de los altares laterales del presbiterio. Así consta por el escrito presentado por la Corporación municipal al Cabildo en el año 1860, en el que se solicitaba «... la imagen de la antigua ermita de Nuestra Señora de la Esperanza que se custodia en la Catedral, al lado derecho del Altar Mayor, con motivo de la bendición de la nueva Ermita...» (Actas Capitulares de dicho año, fol. 142 v.)

(48) Para la apertura de esta calle fueron compradas y derribadas unas casas que formaban callejón con el antiguo tras sagrario.

ya con doble titular: Capilla de San Jaime y Santa Ana.

Capilla de la Concepción o de la Purísima.—No podemos formarnos idea exacta de la situación en aquellos tiempos de esta capilla que ya no existe. Lo que sí podemos afirmar es que se hallaba en la cuarta galería del claustro, la que enfrenta con la portada de Santa María.

La primera noticia que tenemos de ella nos la da el citado *Libre de Aniversaris* del siglo XVI, donde encontramos nota de la celebración de un aniversario «... en la Capella de la Concepcio en la claustra...», además de dos doblas en honor a la Inmaculada: una, el 8 de diciembre, instituida por el presbítero mosén Galcerán de Rada, prior de la capilla de San Salvador, y otra, el 15 del mismo mes, instituida por el presbítero don Melchor Garcés. Anteriormente, en el «Ceremonial del Día de Difuntos», vemos esta otra nota: «... la absolucio, davant la Capella de la Concepcio en la Claustra...» (49).

Las proporciones de esta capilla —que también tenía su propia reja— no habrían de ser muy amplias. Nos induce a creerlo así la misma designación que se le da en la visita del obispo Gavaldá en 1637, es decir, «altar-capilla». Y la descripción que nos hace de ella, bastante más detallada que en las anteriores, es de no menor interés. Habla de la existencia de «... un cuadro moderno de la Imagen de la Virgen de dicha invocación», y dice que dicho altar-capilla «... tiene quatro cortinas y dos frontales, las dos cortinas son de chamelote de aguas de barras, una amarilla y otra colorada, las otras dos son de damasquillo de seda con flores de colorado y blanco, las quales dió Christoval de Veo, el qual hizo la rexa que tiene dicha capilla de algunas varas de yerro que avía en la sacristía poniendo él las que faltavan...». Y continúa: «... Hay dos frontales, Primero, de brocadello verde; Segundo, de dicho damasquillo que también le dió el dicho Christoval de Veo en el año 1656...»

En una «Relación de Beneficios» del siglo XVII que obra en nuestro archivo capitular consta que en esta capilla había instituido un beneficio bajo la invocación de la Concepción. Y de ese mismo siglo son las noticias que tenemos a través de las Actas capitulares (años 1733-34), donde se alude a obras de reparación a realizar «... en la capilla de la Purísima del Claustro...», confiadas al maestro albañil Juan Montaña (50).

Posteriormente fue enterrado en esta capilla —quizá por derecho de patronato— el honorable Miguel Marín, consorte de Teresa Cucaló. Así se desprende de la interesante cláusula del testamento otorgado por aquél ante el notario de Segorbe Vicente Gil en 15 de enero de 1804 y que tenemos a la vista. Dice: «Que su entierro se execute con asis-

tencia de veinte Capellanes y Beneficiados residentes en la Cathedral Iglesia de esta Ciudad, con Misa Cantada de Requiem, Cuerpo presente si pudiere ser, y sino en el inmediato siguiente, dando eclesiástica sepultura a su cuerpo echo cadaver en el Baso [sic] de la Purísima Concepción sito en el Claustro de la referida Cathedral Iglesia...»

Capilla de San Andrés.—Independientemente de la capilla dedicada a San Andrés y San Francisco existente en el interior del antiguo templo, o quizás comunicándose con ella —cosa frecuente en tiempos pretéritos—, se abría otra pequeña capilla recayente a la citada galería cuarta del claustro y cuyo titular en un principio era el mismo apóstol San Andrés.

De esta capilla tenemos ya noticias a través del *Libre de Aniversaris* de 1547, donde en la relación de las absoluciones que acostumbraban hacerse la víspera de Difuntos se dice: «... absolucio al costat de la capella de St. Andreu en la claustra...». Y más adelante: «... Absolucio en la claustra a les espalles de la capella de sent Andreu [aquí se refiere a la capilla del interior del templo] junt al apitrador...»

Por razones que desconocemos cambiósse a principios del siglo XVII el titular de esta pequeña capilla, siendo dedicada al Descendimiento de la Cruz. Así se deduce de las distintas visitas realizadas a partir de esa fecha, y especialmente las del obispo Gavaldá de 1648 y 1657. Y así consta en la «Relación de Beneficios» del siglo XVIII, donde se dice: «Capilla de San Andrés, ahora del Descendimiento...»

En las visitas mencionadas se hace resaltar el detalle de «... capilla muy pequeña, cerrada con una rexa...» y en la que no se celebraba la santa misa. Y en ambas se da relación de «... un pequeño retablo del Descendimiento de la Cruz, antiguo al temple...» y de la existencia de un beneficio bajo la advocación de San Andrés, fundado por don Domingo Andrés, clérigo, en auto recibido por el notario Martín López de Borja en 15 de diciembre del año 1329. Lo cual nos revela claramente que esta capillita estaba erigida ya en el claustro a principios del siglo XIV. La pervivencia de dicho beneficio, a pesar del cambio de titular, decidió al obispo Gavaldá, en 1648, a firmar el mandato de que se pusiera en dicha capilla «... un cuadro de San Andrés...».

Y como detalle último, en la mencionada visita se nos da exactamente la situación de aquélla: «... la qual [dice] está en el claustro delante de la Capilla de la Concepción...».

Capilla de la Anunciación o Salutación.—Para formarse una idea aproximada de la situación de esta desaparecida capilla del claustro hemos de considerar, en primer término, que las amplias puertas que dan hoy acceso desde el interior de la catedral al claustro no existían en los tiempos que estamos historiando. Y que, por tanto, la configuración arquitectónica de este acceso era totalmente distinta. Las obras realizadas a fines del siglo XVIII y la posterior reconstrucción al fin de nuestra Cruzada de

(49) Fols. 74, 124 y ss.

(50) Sesiones del 1 de marzo y 8 de octubre.

Liberación son factores más que suficientes para confirmarlo.

Cabe pensar —y esto es lo más probable— que la comunicación del templo con el claustro fuera a través de una de las dos portadas ojivales que, aunque cegadas, todavía hoy subsisten y pueden observarse. Por las notas que hemos tomado de distintos fondos documentales, sabemos que sobre la antigua portada de acceso al claustro —sea una u otra de las apuntadas—, y a la parte exterior, existía una especie de bóveda; y que precisamente esta bóveda sostenía una pequeña capilla-altar dedicada a la Anunciación de la Virgen María, en la que incluso podía celebrarse la santa misa; y que la antedicha portada era denominada vulgarmente *Portal de la Salutació*, por la circunstancia de levantarse sobre la misma la capillita de referencia.

Nos interesa dar alguna de las tantas citas a ello referente. En el Libro de Aniversarios tantas veces citado de 1547, al hablar sobre las absoluciones de la víspera de Difuntos, leemos: «... la absolucio en lo mateix portal de la Salutacio en la part del recó del caragol...» (51); «... absolucio al costat del portal de la Salutacio a la reconada...»; «... absolucio davant la Salutacio...». Y como detalle curioso, lo siguiente: «... absolucio sobre la pedra blava davant lo portal eixint de la Seu i entrant en Claustre...» (52).

En el mismo libro, y al dar relación de las doblas que se celebraban en las distintas capillas del claustro, nos encontramos con las siguientes: marzo 25, dobla a la Anunciación instituida por «... mossen Arnau de Aulanova en lo altar de la Anunciacio dit Salutacio damunt lo portal de la claustra...»; marzo 25, dobla a la «... Annunciacio de Ntra. Sra. instituida per lo canonge mossen Domingo Roselló...»; marzo 25, dobla a la Anunciación instituida por «... la honorable Catalina Cirugeda, muller de Ferrando de Villena, llaurador...»; sábado infraoctava de la Anunciación, dobla «de Maternitate V. M.», instituida por el canónigo Luis Despont; marzo 26, dobla a la Anunciación, instituida por mosén Jaime Navarro «... en la dita capella de la Salutacio damunt lo portal eixint a la Claustra...»; abril 3, dobla a Santa María Egipcíaca «... en lo altar de la Salutacio, instituida per mossen Juan Vives...», y seguidamente, responso «... sobre la sua sepultura questá davant la porta del caragol...» (53).

Y por sí estas citas no fueran suficientes para cerciorarnos de la existencia de dicha capilla y de su situación, nos bastará transcribir el mandato del obispo don Diego Serrano con ocasión de su visita a la catedral en 1640, ordenando el desmantelamiento

de la misma: «... Item mandamos se derribe la bóveda que está encima de la puerta que sale desta Iglesia al claustro y que el altar de la "Anunciata" questá encima della se mude a otra parte...» La referencia no puede ser más clara y auténtica. La bóveda fue derribada en el año mencionado. Y trasladado el altar-capilla de la Anunciación. ¿A qué lugar? ¿En el mismo claustro? ¿O quizá dentro del templo? De momento nada podemos decir. Quizá algún día, si Dios nos concede vida, pudiéramos dar cumplida respuesta a estos interrogantes.

Altar-capilla de la Piedad.—Es ésta la última capillita erigida en el claustro de la que podamos dar alguna, aunque breve, referencia.

Solamente en el ya conocido Libro de Aniversarios del siglo XVI hemos podido encontrar las dos notas siguientes, hablando de las absoluciones en la víspera de Difuntos: «... Absolucio en lo altar de la Pietat prop la porta del caragol que puja al campanar o en lo Altar de la Salutacio dalt en la volta en la Claustra...»; «... la absolucio davant lo altar de la Pietat eixint de la Seu a la Claustra...» (54).

Y con estas breves notas cerramos el presente apartado, extenso si se quiere, pero a todas luces interesantísimo.

III. CAPILLA PRIORAL DE SAN SALVADOR

De propósito hemos querido dedicar capítulo aparte a esta importantísima capilla del claustro. La primitiva capilla del Salvador, la más destacada de entre las del claustro, fundada y erigida a fines del siglo XIV por el insigne obispo segobricense don Iñigo de Vallterra, no tenía, ni con mucho, la misma configuración que podemos observar hoy. Era más reducida, y con su sacristía propia, que incluso podía cerrarse con una verja, según se desprende del ya

(54) Fol. 64 v.



Portada de la capilla prioral del Salvador. Al fondo, entrada al aula capitular y Museo.

(51) De esta escalera de caracol ya dimos noticia, que ampliaremos al hablar del claustro alto.

(52) Esta piedra azul sería, sin duda, alguna lauda sepulcral.

(53) Fol. 132 y ss.



Angular de la capilla prioral del Salvador

repetido *Libre de Aniversaris* (55). Es la capilla que más transformaciones ha sufrido en el caminar de los tiempos, cambiando incluso de destino según las necesidades y circunstancias de cada época.

No cabe duda que en los primeros tiempos desde su fundación era la capilla mejor dotada, la de más espléndido culto, la mejor provista de preciosos ornamentos y de valiosísimos retablos y la de mayor número de beneficios en ella instituidos. Ya en el *Libre de Fábrica* correspondiente al año 1444 encontramos estas datas interesantísimas, reveladoras de una esplendidez inusitada: «... Despesses del drap dor negre de la capella de Sant Salvador del qual ha la servitut la Seu, lo qual es ab senyals de Valterra e dels Solers...» Y más adelante: «... Item al pintor per pintar XIII senyals en lo dit drap dor i dargent e altres colors...» Es opinión del obispo Aguilar que fue esta capilla «... consagrada, a lo que parece, al tiempo de la consagración de la capilla de San Martín de la Cartuja en febrero de 1409...». (Cfr. ob. cit., núm. 149.)

Para formarnos una idea de la magnificencia del culto que en esta capilla de San Salvador se celebraba nos bastará dar solamente cita de las doblas allí instituidas: agosto 19, dobla a San Luis, obispo, instituida por mosén Luis Vallterra, arcediano de Segorbe; octubre 4, dobla a San Francisco «... en la capella de sent Salvador en la claustra...», instituida por don Juan de Vallterra, «... bisbe de Tarazona...» (56); octubre 18, dobla a San Lucas, instituida por el magnífico En Gonzalo de Espejo, fundador del beneficio bajo la misma advocación; octubre 25, dobla a San Lucas, instituida por mosén Juan de Ays; segundo día de Pascua de Pentecostés, dobla al Espíritu Santo, instituida por la honorable Be-

nedita Iñíguez, fundadora del beneficio bajo la misma advocación (57).

A mediados del siglo XVI los legados otorgados para sostenimiento del culto en esta capilla y para donativos a los pobres eran los siguientes: 1.º, del patrono don Juan de Vallterra, 36 libras anuales; 2.º, de la ciudad de Segorbe, 22 libras; 3.º, de Bartolomé Antón, vecino de Torres-Torres, 66 sueldos; 4.º, de Miguel Corachán, de Alpuente, 3 libras, 16 sueldos; 5.º, del mismo patrono don Juan de Vallterra, 27 sueldos; 6.º, de Juan Corachán, de La Yesa, 3 libras, 16 sueldos; 7.º, de la Universidad de Torres-Torres, 20 sueldos; 8.º, de Juan Monleón «... y otros de las Barracas...», 25 sueldos; 9.º, de Vicente Rull y Bartolomé Antón, vecinos de Torres-Torres, 16 sueldos; 10.º, del señor de Benáfer, 12 sueldos (58).

Curiosísimo es el inventario hecho en esta capilla en noviembre del año 1532 ante el notario Vilar. Es como sigue: «Inventario de la plata, ropa y ornamentos que hay en la dicha Capilla a cargo del dicho prior el qual se rescivio por el Inventario viejo hecho en noviembre de 1532 ante Vilar notario. = Primeramente quatro Calizes de plata con sus patenas (Nota marginal: "En poder de las emparedadas para que no las hurten").—Dos candeleros de plata y dos vinagreras de plata.—Una caja de plata para tener hostias.—Dos paños viejos de púrpura. Item tres paños viejos antepechos para tierra y un chico para el pie del altar, tres bancales con figuras con las Armas de los Vallterras.—Un vestimento en que hay Capa Casulla y dalmáticas viejo de chamelote; Unas Bullas y gracias apostólicas; un cofre pequeño con Reliquias, una caja de Barcelona, unos Caxones para tener la ropa.—Dos cortinas para las paredes.—Quatro misales, uno de pargamino [*sic*] y un Romano y dos Valencianos.—Una casulla de seda morisca con cenefa bordada. Otra casulla con sus dalmáticas de terciopelo azul. Otra casulla de cotonina. Otra casulla de cotonina con camis. La casulla es vieja. Otro vestimento de cotonina con su camis mediano. Otro camis con su paramento. Una mitra vieja.—Cinco inanteles para los altares y en todos los cinco altares 'sus delante-altares y sobre-altares viejos.» (59).

Altares-retablos. — Del inventario antedicho se deduce que existían cinco altares con sus correspondientes retablos. No se citan los titulares. Podemos, sin embargo, tener noticia de ellos a través de la visita girada en 1657 por el obispo Gavaldá, aunque notando la circunstancia de que en la misma no se citan cinco, sino solamente cuatro altares retablos. Damos la relación, guardando el orden que figura en el libro de dicha visita: 1.º, La Anunciata [Anunciación de la Virgen], «... retablo muy viejo...», no

(55) Al fol. 71 v. de dicho Libro se dice: «... Les absolutions davant la reixa de la sacristia de Sent Salvador...»

(56) Este obispo de Tarazona ocupaba dicha sede a principios del siglo XV y era sobrino de nuestro obispo don Iñigo de Vallterra.

(57) Tomado todo ello del *Libre de Aniversaris* de 1547.

(58) Libro de Visitas de 1565, fol. 89 y ss.

(59) *Ibidem*, fol. 90 v.

se dan más detalles; 2.º, San Salvador, «... con el Santo de bulto...», es decir, en el centro del retablo la imagen de talla (no pintura) del Salvador en madera policromada; 3.º, San Agustín, «retablo antiguo...», sin más detalles; 4.º, San Lucas, «... retablo de pintura antigua...», también sin otro detalle.

Por las denominaciones que se expresan, teniendo en cuenta la munificencia de sus antiguos patronos, es fácil deducir que todos estos retablos «antiguos» eran obras valiosísimas de aquellas famosas escuelas de «primitivos» valencianos cuatrocentistas, cuya mayor parte se perdió. Afortunadamente, algo nos queda sin embargo. Algo —muy completo por cierto— que nuestro museo catedralicio conserva como una de sus más valiosas joyas artísticas. Ni más ni menos que el antedicho retablo de San Lucas. A simple vista se observa su antigüedad y su valía. Y nada impide que nos asociemos a la crítica de todos los tiempos, que no duda en atribuirlo a nuestro famoso valenciano Jacomart (Jaime Baçó), o por lo menos a su taller, de tanto prestigio en aquel siglo xv.

El retablo —que por cierto no es de grandes proporciones— mide 1'80 x 1'24 m., representando como figura central y sobre fondo de oro al santo evangelista; y en ambos laterales, diversas escenas de la vida del mismo San Lucas, entre ellas una en que el santo presenta a la Virgen Santísima un lienzo de la Santa Faz. En el remate, la visión del Calvario y Crucifixión. Y en la predela, centrando la gloriosa Resurrección de Cristo, tres figuras a cada lado representando a la Virgen, San Juan, San Miguel y otros santos. También se conserva en el Museo un fragmento del antedicho retablo de la Anunciación, siglo xv.

Sobre la disposición de los cuatro retablos mencionados, algo se puede rastrear consultando el tantas veces citado *Libre de Aniversaris* de 1547. No cabe duda que el retablo dedicado al Salvador figuraría en la parte principal de la capilla, ya que era su titular, y que la imagen, tallada en madera y policromada, hubo de salir de los talleres de aquellos acreditados imagineros valencianos de la época. Del dedicado a la Anunciación de la Virgen se dice que estaba instalado en la parte izquierda de la capilla entrando por el claustro; «... en Sant Salvador [está hablando de las absoluciones en la víspera de Difuntos] entrant a ma esquerra darrer la porta davant lo altar de la Annunciació...». Del retablo de San Lucas, y hablando de la sepultura de don Gonzalo de Espejo, dice: «... que es en la Capella de Sent Lluch dins la capella de sent Salvador...». Y más adelante, al hacer mención del entonces patrono de la capilla, el señor de Torres-Torres, dice: «... per haverli deixat obrar la capella de sent Lluch dins dita Capella de Sent Salvador...» (60). Luego

no solamente era el retablo, sino que también el sepulcro de los Espejo estaba dentro de una pequeña capilla dedicada a San Lucas. En cuanto al cuarto retablo, dedicado a San Agustín, no nos es difícil localizar su antiguo emplazamiento, es decir, entrando por la puerta del claustro, a la derecha.

Sepulturas.—De finales del siglo xv es el sepulcro monumental que se levanta en lo que antigua-



Retablo de San Lucas. Siglo XV (Jacomart)

mente fue capilla de San Lucas, dentro, desde luego, de la capilla prioral.

Interesa aquí hacer una salvedad importantísima. La rectificación de un error histórico de no poca monta y que ha venido sosteniéndose incomprensiblemente años y años. Hasta hoy se nos ha dicho, aun por historiadores regnícolas de prestigio, que en este suntuoso sepulcro reposaban los restos del magnífico don Gonzalo de Espejo y de su consorte, la condesa de Villanueva. Nada más lejos de la rea-

(60) Fols. 71 v. y 91, respectivamente.

lidad. Si no tuviéramos documentos acreditativos nos bastaría el sentido de la lógica para deducir que dicho enterramiento no puede pertenecer sino a los Vallterra, continuadores del linaje del obispo fundador de la capilla prioral, don Iñigo de Vallterra, y que disfrutaron en todo tiempo del derecho de patronato. En el *Libre de Aniversaris* repetidamente mencionado, al folio 2, y al señalar los oficios corales en la víspera del Día de Difuntos, se dice taxativamente: «Senyaladament deuen anar apres de les dites completes tots los que y volran a la Capella de Sant Salvador de la Claustra sepultura dels Vallterres aon diran unes vespres de morts...» Además de que los escudos de armas que campean en el sepulcro pertenecen, está claro, al linaje de los Vallterra.

No cabe duda que este error fue originado por defectuosa lectura del mencionado *Libre de Aniversaris*. Porque, efectivamente, don Gonzalo de Espejo fue enterrado, sólo él, en la capilla de referencia; pero a los pies del altar de San Lucas, no en el sarcófago a que aludimos. Nos bastaría leer atentamente al folio 91 de dicho libro: «Octubre = Item a XVIII del mes ques en lo endema de Sent Lluch se celebra aniversari per anima del magnific Gonçallo [sic] Despejo ciutada sobre la sua sepultura ques en la Capella de sent Lluch dins la Capella de sant Salvador...» No es presumible que a un simple ciudadano, aunque magnífico, se le levantara un mausoleo de tanto empaque. Además de que no tenemos noticia fuera consorte de don Gonzalo de Espejo la condesa de Villanueva. Ni lo fue ni pudo serlo. Primeramente, porque el condado de Villanueva no se creó hasta muy entrado el siglo XVI. Y en segundo lugar, porque dicho condado en este tiempo quedó vinculado al mayorazgo de los Vallterra.

Lo más probable es que en este honorífico sepulcro descansen los restos de don Juan de Vallterra, patrono de la capilla prioral, y de su consorte doña Violante de Castellví, explicándose así los blasones que se observan en el frontis y en el almohadón donde descansa la cabeza de la efigie femenina, es decir, tres castillos, que son de Castellví (61).

El sarcófago, en cuya parte frontal destaca un bajorrelieve representando sendos personajes orantes alternando con tres escudetes con las armas de sus linajes —flores de lis, barras de Aragón y tres castillos—, descansa sobre tres canecillos, y sobre él, dos estatuas yacentes representativas de los citados consortes. La parte superior es a modo de friso corrido en el que abundan los relieves representando un cortejo funeral, rematando con sendos ángeles que sostienen un lienzo del que parecen surgir dos figuras orantes. El monumento funerario se halla enclavado dentro de una pequeña capilla —anteriormente, sin

(61) De este mismo criterio, y tras detenida observación, es nuestro distinguido amigo y docto investigador don Luis Cerveró y Gomis, autoridad competentísima en esta clase de estudios genealógicos.

duda, de mayor amplitud— abierta en arcada gótica de triple archivolta y con calados y adornos propios del estilo secundario de la época.

Que aparte del mencionado habían otros enterramientos en esta capilla del Salvador es evidente. Así consta en el expresado *Libre de Aniversaris* cuando va citando las distintas absoluciones en la víspera de Difuntos. Y una de estas sepulturas —desaparecida hoy, por lo menos su lauda, como todas las restantes—, además de la citada de don Gonzalo de Espejo, era la del canónigo don Juan de Arvicio, que vivió hacia la primera mitad del siglo XV. Como también la de «mossen Lois de Vallterra artiaica e canonge de Sogorb», y otras.

Posteriormente trasladáronse a otra pequeña capilla —asimismo dentro de la del Salvador— las reliquias insignes de San Félix, mártir (62). Actualmente, habiendo sido de nuevo trasladadas las reliquias del santo mártir al interior del templo catedralicio, en el lugar que antes ocupaban descansan los restos del que fue benemérito deán de nuestra catedral monseñor Romualdo Amigó y Ferrer, fallecido en 21 de noviembre de 1960.

El Priorato.—Equiparado a un canonicato existía en esta capilla de San Salvador un beneficio con título de «Priorato» que, hasta su extinción, gozó de pingües rentas y grandes privilegios, incluso el de poder usar hábitos canonicales. Fue instituido por el fundador de la capilla, el obispo don Iñigo de Vallterra, a la sazón arzobispo de Tarragona, en 22 de agosto del año 1393. Así consta en auto recibido por el notario Guillem Bernat de Burgada y confirmado por el papa Bonifacio IX, pasando después el patronato de dicho beneficio a los señores de Torres-Torres.

Por la visita que hizo a la catedral el obispo don Diego Serrano en 1648 sabemos que las rentas del Priorato eran las siguientes: a) Legado de doña Elvira de Cervera y Vallterra, hermana de don Juan Vallterra, obispo que fue de Tarazona, y mujer de Juan Fernández de Resa, mediante testamento recibido por el notario Ramón de Tort en 27 de noviembre de 1442, de ciento tres misas anuales a un sueldo cada una. b) Legado de don Gonzalo de Espejo mediante testamento recibido en 27 de julio de 1489 por el notario Francisco Asencio, de veinticinco libras de renta sobre la ciudad de Segorbe; c) Legado de don Juan de Vallterra, señor y vinculador de la baronía de Torres-Torres, mediante testamento recibido por el notario Miguel Bataller en 21 de julio de 1463, de treinta y seis libras de renta para misas en sufragio de su alma y la de su padre, don

(62) El cuerpo de San Félix fue traído desde Roma —delicado obsequio del papa Clemente X— por el duque de Segorbe don Pedro de Aragón en 1672 y ofrendado a la ciudad, quedando depositado, como precioso tesoro, en la catedral. Posiblemente fueron depositadas las santas reliquias en la desaparecida capilla de las «Once Mil Virgenes».

Juan de Vallterra, señor de las baronías de Torres-Torres y Castiel-Montán.

Además del Priorato habían instituidos los siguientes beneficios y advocaciones: 1.º, la Encarnación de Nuestra Señora, fundado por el señor de Benáfer; 2.º, San Juan Evangelista; 3.º, Santa Tecla; 4.º, Espíritu Santo, fundado por Benedita Iñiguez; 5.º, San Francisco; 6.º, San Lucas, fundado por don Gonzalo de Espejo (63); 7.º, San Agustín; 8.º, San Luis. De todos ellos era patrono don Juan de Vallterra, señor de Torres-Torres (64).

La capilla a partir del siglo XVII.—Es realmente extraño que esta capilla prioral, tan ornamentada y enriquecida desde su misma fundación, viniese a quedar, por incuria del patrono o por circunstancias que desconocemos, en la más lastimosa desolación. Era a mediados del siglo XVII. La bóveda, en completo estado ruinoso, agrietada por todas partes, presentaba un aspecto desolador. Los altares, sucios y desmantelados. El pavimento, maltrecho y roto. Suciedad por doquier... Todo daba la sensación de un abandono sin precedentes. Hasta el punto de determinarse el obispo don Diego Serrano, en la visita de 1640, a prohibir terminantemente el culto en dicha capilla, excepto en el altar de San Lucas. Preferimos transcribir el mandato del prelado, tal como aparece en el Libro de Visita: «... Item mandamos que en la capilla de San Salvador del claustro no se diga misa sino en el altar de San Lucas, por quanto dicha capilla está toda que se cae y los altares sin ornamento alguno y con mucha indecencia; y por esto mandamos al Patrono de dicha capilla que según se dice es el barón de Torres-Torres que repare la bóveda y paredes por quanto se llueve toda la bóveda y amenaza alguna ruina y asimesmo que repare el pavimento de dicha capilla por quanto está muy indecente...» También se manda el arreglo de manteles, etc.; y todo ello bajo la sanción de privación del patronato.

Suponemos que el señor de Torres-Torres, haciendo honor a la tradicional gentileza del linaje de los Vallterra, se avendría a llevar a cabo la inmediata reparación y adecentamiento de la capilla, ante la urgente conminación del obispo. De ello no tenemos constancia alguna.

Pasados cien años bien cumplidos, y perdido al parecer el derecho de patronato, el Cabildo, por razones que desconocemos, dispuso la traslación del reservado a esta capilla prioral de San Salvador, siendo denominada desde entonces capilla de la Co-

munió. Aguilar dice que la traslación tuvo lugar al tiempo de iniciarse las obras de derribo del antiguo templo catedralicio, o sea en mayo de 1791 (65). Sin embargo, más de treinta años antes encontramos notas en los libros de Fábrica que avalan nuestra apreciación anterior. Sirva una de ejemplo del año 1755: «... Otrosí: Daque pago 8 s. a Josep Perpiñan por el ocre y agua de cola para la puerta de la Capilla de la Comunió en el Claustro...» (66). Y aún en 1750 leemos en Libro de Fábrica correspondiente a este año la interesante data que sigue: «... Item pago a Nicolás Camarón por sentar el lienzo de *La Cena* en la Capilla de la Comunió sobre tablas... y hechuras, 4 l.» (67); siendo de presumir que la obra de disposición de dicho lienzo se haría con miras a su colocación en la capilla prioral del claustro (68).

Años más tarde, aún dentro de ese mismo siglo XVIII, la capilla de San Salvador, dispuesta ya para capilla de la Comunió, sufre una transformación total. Considerándola estrecha y de reducidas proporciones para el servicio pastoral que se le había asignado, pensó el Cabildo en su posible ampliación; y en sesión de 1 de febrero de 1786 se deliberaba «que por los pies de dicha capilla se la puede dar un ensanche muy considerable agregándola la capilla contigua del Claustro de San José y San Blas» (69).

Las deliberaciones capitulares tuvieron resultado efectivo y favorable, acordándose la prolongación de la capilla e iniciándose inmediatamente las obras. No podemos concretar la fecha de terminación de las mismas, aunque en el Libro de Actas Capitulares de 1795 leemos lo siguiente: «... Para la ejecución de ensanche de la capilla de Comunió, cobrar de D. Vicente Valenciano, vecino de Segorbe, 250 libras que se comprometió a dar para la obra...» (70).

Por estas fechas, la ampliación y transformación del templo catedralicio en el estilo neoclásico que hoy vemos estaba prácticamente acabada. Y precisamente el 9 de agosto del citado año 1795 procedíase solemnemente a su consagración. Y es de presumir que el retablo de la capilla de la Comunió de la seo antigua fuese trasladado a la ampliada capilla del claustro. Confirma nuestra opinión un hecho ocurrido años después, cuyas circunstancias históricas, más o menos conocidas, conviene ilustrar. Invadida la ciudad de Segorbe en 1810 por las tropas francesas al mando del general Suchet, la población, indefensa, hubo de abandonar en impresionante éxodo sus ho-

(63) En una «Relación de Beneficios» del siglo XVII que obra en el archivo capitular hemos visto una licencia de permuta del beneficio de San Lucas por otro en la parroquia de Castellnou, hecho ante el notario de Valencia Francisco Gómez en 14 de marzo de 1669. Al patrono del beneficio de San Lucas se le llama «don Francisco Valterra Blanes Palavesín et Rojas, Conde de Villanueva y Baron de la Isla de Formentera...».

(64) Libro de Visitas del obispo Muñatones de 1565, fol. 89 y ss.

(65) Cfr. «Noticias...», núm. 515.

(66) Libro de Fábrica de dicho año, fol. 370 v.

(67) Fol. 326.

(68) Este lienzo de *La Cena*, atribuido a Camarón, y que se hizo para cubrir el retablo, todavía se conserva, precisamente en la misma capilla.

(69) Actas Capitulares de dicho año, fol. 307. Conviene recordar que la mencionada capilla de San José y San Blas estaba situada dentro de la capilla de Todos Santos.

(70) Sesión de 12 de marzo, fol. 129 v.

gares y sus templos, refugiándose en los montes. También los conventos quedaron vacíos; y por tanto, la cartuja de Valdecristo.

Pues bien, durante este período de ocupación francesa —que no fue corto— es bien notorio que el saqueo fue general, especialmente en los conventos. Y fue entonces cuando el Cabildo, previendo la dispersión, y tras enormes dificultades, acordó poner a salvo una buena parte del inmenso tesoro artístico y sagrado que poseía la cartuja, trasladándolo a la catedral. Alhajas, vasos sagrados, reliquias, lienzos, tablas, etc., como asimismo el valioso retablo gótico de la iglesia primitiva de San Martín y las puertas de la capilla del Sagrario... Más aún: al prolongarse la ocupación francesa, y no viéndose próxima su terminación, el Cabildo, de buena fe y para mayor seguridad, acordó instalar el mencionado retablo en esta capilla de San Salvador, sustituyendo así el antiguo retablo de la Comunión, que, al parecer, estaba ya muy deteriorado.

En cuanto a las puertas antedichas, todo hace pensar —aunque de ello no estamos muy seguros— que también fueron aprovechadas para sustituir a las antiguas que cerraban la bellísima portada ojal. Si son —como así parece— las que hoy conocemos, a todas luces se ve que no era éste su destino primitivo; no solamente por la imprecisión de líneas de su factura, sino también por el estilo barroco que las distingue y que desentona fuertemente con la magnífica portada gótica de triple archivolta y sutiles columnillas con sus capiteles foliados y con su remate de fina crestería y cruz central calada, todo propio de fines del siglo xv. La ornamentación en bajorrelieve de estas puertas —talladas en madera y doradas— es, a pesar de todo, bellísima. Un escudo central con la alegoría del Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos, adorado por sendos ángeles y serafines; y alrededor, una auténtica floresta a modo de sinuosa guirnalda recargada de hojas y símbolos eucarísticos, y cuyo remate lo forman otros dos ángeles que parecen sostener la gloria del Espíritu Santo simbolizado por la clásica paloma. Obra inconfundible del siglo xviii (71).

Años después, en 1867, esta capilla fue habilitada para la nueva parroquia de Santa María, por no haber otro local disponible en la ciudad, funcionando allí como tal hasta 1922, en que el benemérito prelado don fray Luis Amigó la trasladó al antiguo convento

(71) Expulsados de nuestro suelo los invasores, retornaron los monjes a la cartuja, procediendo el Cabildo a la devolución de todo el tesoro mencionado, excepto del retablo y puertas, por el dispendio que todo ello suponía. Reclamaron los cartujos e incluso promovióse un enojoso proceso. Al fin fue todo devuelto en 1830. Aunque creemos que al ocurrir pocos años después la excomunión, retablo y puertas y quizá otros retablos volverían de nuevo a la catedral. En el archivo capitular obra, aunque incompleto, el expediente entonces incoado.

de Santo Domingo, donde todavía se desenvuelve (72).

Más tarde vino a llenar la capilla de San Salvador otra finalidad muy distinta. Por razones y circunstancias que nos son desconocidas, pensóse en destinarla a sala de sesiones capitulares, dejando abandonada y vacía, como una pieza más de viejo museo, la primitiva y auténtica sala capitular, a pesar de su perfecto estado de conservación. Hoy, con recto y acertado criterio, las sesiones del Cabildo vuelven a celebrarse en esta aula histórica, que es precisamente para lo que fue construida, quedando, por tanto, la capilla prioral del Salvador disponible para ulterior adaptación. Allí queda, ornamentando sus muros, un soberbio retablo del siglo xv salido también, no cabe duda, de los talleres valencianos cuatrocentistas. La parte central tiene dos planos; en el superior figura la Virgen sedente en trono con el Niño en brazos, rodeada de innumerables santos en actitud de adoración; el plano inferior representa la última Cena del Señor con sus apóstoles, y con la particularidad de la mesa totalmente circular. A ambos lados son varios los compartimientos divididos por agujas, y en los que pueden admirarse las figuras de varios santos y obispos. El remate es también, según tendencia de la época, la Crucifixión; y en la predela, en cuyo centro figura la Piedad, van tres compartimientos a cada lado representando otros tantos evangelistas y doctores de la Iglesia. También se conserva el gran lienzo *La Cena*, de Camarón, y otros anónimos representando a Santiago apóstol, Jesús en oración, etc. Una artística vidriera ajimezada osenta, en color, a ambos lados un capelo episcopal (73).

IV. EL AULA CAPITULAR

A principios del año 1410 tomaba posesión de la sede segobricense don fray Juan de Tahust, personaje altamente influyente en la corte aragonesa y consejero íntimo del rey don Martín.

Varón de eminentes dotes de gobierno y de espíritu emprendedor, apenas posesionado de nuestra sede no solamente dedica todo su afán al mejoramiento espiritual, moral y social de su diócesis, labor pastoral que culminaría más tarde en la convocatoria de un sínodo diocesano (abril de 1417), sino que también presta su máxima atención a la posible solución de los problemas materiales pendientes, sin contar con sus desvelos y preocupación constantes en la

(72) Por este tiempo todavía ornamentaba los muros de esta capilla la famosa tabla del *Ecce Homo*, de Juan de Juanes, que hoy se conserva en el museo.

(73) También queda enriqueciendo sus muros un amplio tapiz que representa el escudo de armas de los Vallterra y cuya descripción es: cuartelado; 1.º, tres series de contraveros; 2.º, cruz de Calatrava; 3.º, roble con lobo rampante; 4.º, cinco flores de lis, y escudete central con trece tortillos.

defensa de los derechos a la Corona de Aragón de su pupilo el infante Federico de Luna, residente a la sazón en el castillo real de Segorbe.

Una de las manifestaciones de su espíritu abierto y emprendedor la tenemos en la magnífica aula capitular del claustro catedralicio. Hasta entonces, como ya hemos apuntado anteriormente, el Cabildo, para la celebración de sus sesiones, no contaba con un local destinado *ad hoc*, reuniéndose, por consiguiente, en alguna de las capillas del claustro y más frecuentemente en la de Todos los Santos. Era un vacío que se apreciaba por todos y que era preciso llenar; un problema del que todo el mundo tenía conciencia, pero que nadie se determinaba a resolver. Y este urgente problema vino a quedar resuelto, con la consiguiente satisfacción del Cabildo, por el esfuerzo y la indiscutible magnanimidad de nuestro obispo don Juan de Tahust.

En principio no fue tarea fácil encontrar un espacio hábil y lo suficientemente capaz dentro del reducido perímetro del claustro, coronado ya totalmente, como queda expuesto, por las magníficas capillas erigidas. Pero la clara mente del prelado supo encontrar una solución maravillosa, aun a sabiendas de que estaría orillada de enormes dificultades; el aprovechamiento del torreón de época romana que, con las viejas murallas, cerraba la ciudad y materialmente impedía toda ampliación del claustro. Y esta idea genial púsose en ejecución.

Naturalmente hubo, como hemos dicho, dificultades por doquier. Incluso fuerte oposición por parte de la ciudad. Pero todo el mundo vino en reconocer que de momento no había otra solución, y que a pesar de todo no era en gran detrimento de la conservación de un monumento de tan profundo sentido histórico, puesto que la configuración de la torre romana quedaba a salvo, por lo menos en su planta y en toda la elevación de sus gruesos muros. Y en el año 1417, apenas terminado el sínodo, nuestro obispo inicia las obras del aula capitular.

Para hacer frente a una empresa de tanta envergadura hubo necesidad de recurrir a la Gran Cartuja de Grenoble (Francia), a través del procurador de la Cartuja de Valdecristo, la que hizo prestación de la cantidad de mil trescientas libras con censo de mil trescientos sueldos, que hubo de cargarse sobre la parte del diezmo de Jérica correspondiente a la Mensa episcopal. También la fábrica de la seo hízose prestataria por entonces, o pasado cierto tiempo, de un censo anual de mil sueldos para el mismo fin. Así se desprende, al menos indirectamente, de las siguientes datas que hemos tomado del Libro de Fábrica de los años 1443 y 1449: «... Item donam a IIII del dit mes de Noembre a don Martí Batlle, Vicari de Vall de Xrist procurador de la Gran Cartoxa, Mille solidos moneda reals de Valencia los quals da dita Fabrica fa de cens tots anys a la dita gran Cartoxa lo primer dia de maig e son del primer dia de maig prop passat segons consta per apo-

cha rebuda per en Blay de Xulbi notari...»; «... Item posam en data, los quals pagam al prior de Vall de Jesu Xst. com a procurador de la Gran Cartoxa mil solidos de e per la paga del primer dia de Maig propassat de aquells Mil solidos censals que la dita fabrica fa cascun any e es tenguda fer pagadors cas-



Arqueta funeraria del obispo don fray Juan de Tahust, fundador del aula capitular. Siglo XV.

cun any en lo dit termini, segons apar per apoca rebuda per lo discret en Johan Aragones notari a dos de juny, any Mil CCCXXXXVIII...»

Era ya en 1427 y las obras del aula capitular debían de estar finalizando, cuando inesperadamente sobrevino la muerte a don fray Juan de Tahust. La Providencia lo dispuso así. Y al benemérito prelado no le fue dado sentir la satisfacción de poder contemplar su empresa totalmente acabada, cosa que hubo de realizar su vicario general y sucesor en la sede, don Francisco de Aguiló.

La nueva sala, de planta rectangular, con sus muros de piedra de sillería y de factura gótica correspondiente al período secundario propio del si-

glo XIV y principios del XV, conservada hasta hoy en toda la pureza de su estilo, es de una belleza austera e impresionante. De sus cuatro ángulos, que a determinada altura van abriéndose en otras tantas pechinas a modo de trompas, arranca la airosa bóveda de crucería formada por ocho nervios radian-tes que convergen en la clave central. Y en las mén-sulas, a modo de falsos apoyos, y en la misma clave campea el escudo de armas del insigne fundador (74).

Estamos convencidos de que desde su fundación el acceso a la sala capitular era única y directamente por el claustro, y que en época posterior —no podemos precisar cuándo— esta puerta, por circuns-tancias también desconocidas, se cegó con gruesos sillares —así se observa a simple vista todavía—, abriéndose entonces dos puertas laterales: una, co-municando con la capilla de San Jerónimo, y otra, recayente a la capilla de San Sebastián (después, de San Vicente). Nos induce a creerlo así —aparte de una evidencia absoluta— primeramente la lógica en todo procedimiento arquitectónico. No se concibe cómo una sala tan bellísima en su estilo y a la vez tan utilitaria quedara incomunicada directamente con el claustro y sin una portada digna y airosa, razón que toma todavía más cuerpo si observamos atentamente la disposición interior del aula, donde nos encontramos con un recinto que muy bien pudo ser antiguamente pequeña sacristía —más adelante diremos por qué—, y en dirección al claustro, un pasillo que indudablemente era el acceso directo a aquél, sin necesidad de atravesar ninguna de las dos capillas contiguas (75). Y en segundo lugar, por la alusión que, sin proponérselo, hace el obispo Aguilar a la entrada de referencia, cuando al dar la fecha de la muerte de don Juan de Tahust, escribe: «Fue enterrado junto a la puerta antigua de la sala capi-tular...» (76).

Luego de ello se desprende, al menos indirecta-mente, que en tiempo del insigne historiador existía ya otra u otras puertas que no eran la *antigua* o prin-cipal. Y esto se aclara más aún si recordamos lo que, al hacer historia de la capilla de San Sebastián, decíamos, de que al proceder el Cabildo a la amplia-ción de la misma en 1608, con el fin de dedicarla a San Vicente Ferrer, apareció la sepultura del egre-gio fundador; porque fue entonces —7 de febrero del mismo año— cuando, en justo homenaje, dis-

(74) La bóveda ojival sostiene a la vez un segundo cuer-po con los muros del torreón, que se eleva a otra tanta altura del aula y de los que arranca una airosa cúpula, tam-bién de nervios ojivales, pero con adornos churriguerescos que desentonan fuertemente. Esta sala superior destinóse a archivo a fines del siglo XVIII. Hoy, trasladado el archivo a lo que hasta hace poco fue vestuario de canónigos, que-dará, Dios mediante, habilitada como prolongación del museo.

(75) Naturalmente, al cegar la antigua puerta, el men-cionado pasillo semejava hasta no hace mucho un desván, encajonado en el muro del viejo torreón.

(76) Vid. ob. cit., núm. 182.

puso el Cabildo el traslado de sus despojos a una urna funeraria de piedra que colocó encima de la *puerta del aula capitular*. El testimonio no puede ser más claro y explícito. La arqueta podemos verla aún en el mismo lugar en que fue colocada. Luego la puerta desapareció a partir de ese mismo siglo XVII, aunque no sepamos concretamente el año. Un hecho lamentable e incomprensible.

Referencias del aula capitular, y concretamente de esta antigua portada recayente al claustro, las encontramos en el *Libre de Aniversaris* de 1547, donde, entre otras notas, leemos: «... Les absolu-cions a la porta del Capítol en la Claustra per anima del Rm. señor don Joan de Tahust bisbe de So-gorb...» (77).

A través de este mismo Libro de Aniversarios, de la visita girada a la catedral en 1657 por el obispo don Fr. Francisco Gavaldá y de otros fondos docu-mentales, sabemos también que en el interior del aula capitular existía desde los tiempos fundaciona-les un retablo-capilla con su correspondiente altar dedicado a la Visitación de Nuestra Señora (78). En la relación que se da en dicha visita se dice textual-mente: «... Dentro del Aula Capitular, un retablo de pintura antigua que representa la Visitación a Santa Isabel...» Y en el libro antes mencionado de 1547 se habla de «... la Capella del Capítol...».

En cuanto al retablo de *pintura antigua* que se cita, creemos como más probable que fuera el mis-mo obispo fundador quien confiara su ejecución a los prestigiosos talleres valencianos, tan renombrados en aquella época cuatrocentista, a fin de que estuvie-ra dispuesto al tiempo de terminación de las obras de la nueva sala. Providencialmente podemos admi-rar hoy todavía la espléndida belleza de este retablo de la Visitación, salvado de la devastación de 1936, recuperado después y que se conserva en nuestro museo catedralicio. Su factura gótica, su técnica y sus rasgos característicos acusan claramente su pro-cedencia de dichos talleres y de la época mencionada —primer tercio del siglo XV—; y no parecen andar muy errados quienes lo atribuyen a los famosos pin-celes de nuestro Jacomart, o cuanto menos a los ta-lleres del mismo, aunque, según nuestra modesta opinión, más bien debería ser atribuido a la escuela valenciana anterior a Jacomart, llamada «marzalista» —por su iniciador Marzal—, continuada por sus dis-cípulos, especialmente por Pedro Nicolau, y que floreció durante todo el primer tercio del mencionado siglo (79). La escena que representa es bellísima.

(77) Fol. 104 v.

(78) Así puede explicarse la posibilidad que apuntába-mos de que el recinto que todavía puede verse fuera entonces habilitado para pequeña sacristía.

(79) Cierta producción de esta escuela valenciana mar-zalista ha sido denominada impropriamente por algunos ara-goneses, por la circunstancia de la profusión de retablos que, con su característica del estofado en oro, se daba en la mayor parte de las iglesias ubicadas entre Segorbe y Teruel.

Como figuras centrales, y sobre fondo de oro —el clásico estofado—, destacan las figuras de la Virgen María y su prima Isabel en el emotivo instante de su encuentro. Los laterales representan: el de la derecha —según se mira—, 1.º, Santa Catalina; 2.º, un obispo; y el de la izquierda, 1.º, beato Andrés Hibernón; 2.º, San Lucas. El remate es, según tendencia de la época en la mayor parte de retablos, la piadosa escena de la Crucifixión del Señor; y en la predela, que encentra la Piedad, figuran a ambos lados: 1.º, santo mártir; 2.º, San Pedro apóstol; 3.º, San Juan evangelista, y 4.º, San Damián.

Que era éste el auténtico retablo que presidía el aula capitular nadie podría negarlo. Ahí está como testimonio valiosísimo la reproducción fotográfica tomada a principios de nuestro siglo y publicada en la meritísima obra de Sarthou y Carreres *Geografía del Reino de Valencia. Provincia de Castellón* (80). Aún hoy puede apreciarse claramente el lugar que dicho retablo ocupaba.

Este mismo historiador, detallando la visita que en su día hizo a nuestra sala capitular y lo que admiró en ella, nos dice: «Y se guarda un altarcito o pequeño retablo con puertas de armario y doce bellísimos esmaltes de gran tamaño e imponderable valor, representando escenas de la Pasión de Cristo.» (81) Se trata, como es fácil adivinar, del valioso tríptico de esmaltes de Limoges que se conserva hoy en nuestro Museo y que cualquier visitante puede admirar. Preciosa joya artística de principios del siglo XVI y de autor desconocido.

Desde mediados del siglo XVII esta sala encuadra en valiosísimo marco histórico la colección de lienzos-retratos de los obispos que ocuparon la gloriosa sede segobricense. Y aunque fueran bastantes los años en que dejó de cumplir la finalidad para la que había sido construida, recientemente, por acertadísimo acuerdo del Cabildo, ha vuelto a su prístino carácter histórico de aula capitular (82).

V. EL CLAUSTRO ALTO

Aunque es en verdad interesantísima e impresionante en todos sus aspectos la primera planta del claustro catedralicio que acabamos de historiar en los precedentes capítulos, no lo es menos, histórica-

(80) Cap. X, dedicado a Segorbe, p. 878 (láminas).

(81) *Ibidem*, p. 779.

(82) En esta histórica sala capitular hemos observado, aparte del mérito de su antiguo pavimento, formado de azulejos valencianos de la época, aunque muy desgastado, una losa de piedra que cubre y da paso a una especie de sótano que al parecer se prolonga a modo de galería —subterránea, desde luego— en dirección desconocida y que el vulgo ha relacionado misteriosamente con las gentes sarracenas en su larga dominación en Segorbe; aunque más bien parece tratarse de época anterior, siendo muy posible fuera uno de tantos aljibes romanos, de los que ya tenemos precedentes.

mente considerado, el segundo cuerpo arquitectónico; el claustro «alto», «superior», «de arriba» o «segundo», que con estas múltiples formas ha venido denominándose a través de las distintas épocas.

La configuración exterior e interior de este claustro alto no era, ni con mucho, en tiempos anteriores la misma que hoy observamos. Sobre todo el recinto interior, salvados en parte sus muros de piedra de sillería y alguna de las arcadas ojivales, ha venido cambiando de fisonomía según los distintos destinos que cada época y circunstancias quisieron darle, hasta llegar a una total transformación. Pretender dar una descripción detallada de su configuración, especialmente interior, durante la época medieval, sería pura ligereza y utopía. Solamente nos es dado conjeturar, con más o menos fundamento. Aunque siempre orientados —eso sí— por las escasas notas documentales que tenemos a la vista.

Es muy verosímil, y además lógico, que las líneas primitivas arquitectónicas de este segundo cuerpo del claustro llevarían la misma impronta de continuidad y estilo que las descritas en la primera planta, exceptuando, claro está, la disposición y apertura de las arcadas. Sobre todo el sistema de bóvedas ojivales de crucería sería idéntico, abarcando, como es natural, las cuatro galerías; sistema de bóvedas que quedó cegado —no podemos precisar cuándo— por la línea muerta de una simple techumbre o cielo raso.

Hemos intentado desentrañar el objetivo fundacional de este claustro alto. Por lo menos cabe pensar en su aspecto utilitario. Para algo se construyó. No se conciben unas galerías claustrales y unas dependencias anejas sin una finalidad concreta. Y por simple asociación de ideas, surge de pronto un curioso interrogante: ¿Cabe pensar en la posibilidad de la construcción de este segundo claustro con miras a la vida comunitaria de los primeros canónigos de nuestra catedral?... Nadie podría rechazarlo de plano. Recordemos lo que decíamos en la Introducción sobre la «canónica» de las catedrales en general y especialmente de la Corona de Aragón y Cataluña en aquellos siglos medievales. Era un hecho notorio. Y a la vez muy en consonancia con la concepción teocéntrica predominante de la época. Y no olvidemos que la erección de nuestra catedral precedió en mucho a la abolición total de la vida comunitaria canónica.

No existiendo documentos acreditativos de la posibilidad histórica de esta interesante faceta en la vida de nuestra antigua seo, ni tampoco pruebas documentales en contrario, cabe siempre admitir una posición de verosimilitud que, quiérase o no, encaja admirablemente con la disposición utilitaria de este segundo claustro.

Las primeras noticias documentales existentes con referencia a este claustro alto son de los libros de Fábrica del siglo XVI. En distintos albaranes se nos habla de obras de reparación efectuadas en el

mismo. He aquí dos como ejemplo: «Any 1527. = Yo Alferes de Navajes rajoler habitant en Navajes atorch haver rebut de vos mossen Miguel Taix fabriquer en lo any Mil DXXXVII es a saber vint i cinch sols los quals me haveu pagat per cinchentes teules de mi haveu comprat a obs de la taulada de



Donatello: «La Virgen con el Niño.» Relieve en mármol de Carrara. Siglo XV.

la claustra e per la veritat fas fer lo present de voluntat mia a Pere Marti notari a XXX de setembre any MDXXXVII.»

«Yo Jaume de Losquos fill de Jaume laurador vehi de Sogorb atorch haver rebut de vos magnific En Miquel Taix fabriquer en lo present any de la Seu de la present ciutat deu solidos los quals me haveu pagat per dos dies he carreat arena ab dos atzembles pera adobar les taulades de la claustra e per la veritat fas fer lo present a Pere Marti notari a dos de setembre any MDXXXVII.»

Y en 1593 encontramos la data siguiente:

«... Item pague a mestre Frances de Assin por la cal y arena que se ha traído para hacer ciertos reparos en el campanario y claustro de arriba: 3 libras, 6 sueldos...» (83).

Otras obras de más envergadura se realizaron en la primera mitad del siglo XVII, motivadas por el ruinoso estado del mismo. Así consta claramente por el Mandato del obispo don Diego Serrano en su visita a la catedral en 1648. Dice: «... Item que con todo efecto se repare y adrese el claustro de arriba y todas sus estancias porque de no hacerse amenaza y se le puede seguir a esta Iglesia y a su fábrica ruina y daño...»

La comunicación entre este segundo cuerpo y la primera planta del claustro no era en tiempos primitivos la misma que hoy conocemos. El único acceso era una estrecha escalera de caracol, que todavía puede verse, actualmente inutilizada y cerrada con reja de hierro. Esta escalera de caracol, a la vez que acceso al claustro alto, comunicaba también con una torreta —todavía existe—, cuyo recinto interior conducía a través de un largo pasillo a lo que fue capilla de Santa Bárbara en el campanario (84). De esta escalera de caracol encontramos referencias, directa o indirectamente, en los distintos fondos consultados. En el *Libro de Aniversaris* de 1547 leemos: «... Aniversari en lo altar de la Pietat prop la porta del carogol en la claustra...» Y por no abundar en citas, encontramos en el Libro de Fábrica correspondiente al año 1665 varias datas que aluden claramente a «... la puerta del caracol que sube a los segundos claustros...».

Más adelante, y en época que no podemos precisar, abrióse en la primera planta del claustro una segunda puerta con su correspondiente escalera opuesta a la de caracol, es decir, en el muro recayente a lo que hoy es calle de Santa María, que conducía también al claustro alto, para facilitar, sin duda, el acceso a los fieles que deseaban visitar la citada capilla de Santa Bárbara, lo que podía hacerse atravesando la galería que enfrentaba con la puerta superior de la escalera de caracol y enfilando el largo pasillo de la torreta. Dicha escalera quedó cegada al levantarse el actual edificio de la Caja de Ahorros. Aunque creemos que mucho antes quedaría ya inutilizada, puesto que a mediados del siglo XVII quedaba sin objetivo al cegarse entonces la entrada de la mencionada torreta. Así parece desprenderse de la siguiente nota que hemos visto en el Libro de Fábrica de 1639: «... Item, por la arena y amasarla al cerrar la torreta...» (85).

Por lo demás, esta facilidad de acceso desde la calle hasta el claustro alto parece que degeneró con

(83) Libro de Fábrica de dicho año, fol. 139.

(84) Vid. nuestro opúsculo *La torre catedralicia de Segorbe*, p. 11.

(85) Fol. 341 v.

el tiempo en determinados abusos, que motivaron una decisión enérgica por parte del obispo don Martín de Salvatierra, el cual, en una de las tantas provisiones que dictó en 1584 para el régimen interior de nuestra catedral, ordenaba terminantemente «... que ninguna mujer suba al claustro alto de la Iglesia so pena de excomuniación...» (86).

No tenemos otras noticias desde las anteriormente citadas del siglo XVII referentes a obras de reparación realizadas en este segundo claustro, aunque suponemos que las habrían, dada la antigüedad de la fábrica del mismo. Sólo sabemos que al tiempo de nuestra Cruzada de Liberación (1936-39) su estado era deplorable y ruinoso. Hasta que la Dirección General de Regiones Devastadas, en su plan de reconstrucción de nuestra catedral, puso especial atención en dicho claustro alto, ripristinándolo totalmente. Sustituyó en piedra las columnillas góticas que enmarcaban en yeso la serie de ventanales, acristalando éstos con sencillas pero artísticas vidrieras. Cubrió la vieja techumbre de las cuatro galerías con magnífico artesanado de madera, acondicionando

(86) Provisión VI.^a

todo el recinto para el fin a que pensaba destinarse: un museo catedralicio con todos los honores.

Hoy podemos admirar este valiosísimo museo, uno de los más interesantes de la región, donde quedan expuestos un buen número de retablos, lienzos, tablas, etc., de los más famosos artistas valencianos, especialmente de primitivos, sin contar la magnífica colección de ornamentos sagrados bordados en oro y sedas, los valiosos trípticos en plata, marfil y esmaltes, las interesantes piezas (cerámica y piedra) de un pasado gótico esplendoroso, relicarios de plata antiguos, vasos sagrados, etc.; y sobre todo, el famoso bajorrelieve de *Nostra Dona Santa Maria* en mármol de Carrara, atribuido a Donatello (87).

Bellísimo recinto, digno de ser visitado, y de cuya instalación y conservación fue alma, justo es reconocerlo, el recordado y dignísimo deán que fue de nuestra catedral monseñor don Romualdo Amigó y Ferrer.

PEREGRIN LUIS LLORENS Y RAGA

(87) Cfr. *Guía del Museo Catedralicio de Segorbe*. Segorbe, Tip. M. Tenas, 1967.

ACADEMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS HIJOS DE ALCOY

PREÁMBULO OBLIGADO

Doscientos años de vida, de «hacer», de trabajar es, desde luego, toda una vida. Testimonio fehaciente de un innegable desarrollo, de una actividad continuada, no interrumpida, planificada y, en todo momento, exigente y rigurosa.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la ciudad de Valencia, ha cumplido su segundo centenario. Se funda la docta institución en el año de gracia de 1768, justo en el momento en que la corona de la monarquía hispana la ciñen las sienes de Carlos III. Años antes, desde el reinado del primer Borbón —Felipe V—, se han fundado otras entidades más o menos similares: la Real de la Historia, la de Bellas Artes de San Fernando, la de la Lengua —que evidencia ya por aquel entonces su prestigio—, la Real de Medicina...

Se viven años de una incipiente y emprendedora ilustración. Los doctos hombres del país en los campos de las artes, las letras y las ciencias aúnan pareceres, pasan —como en un trasplante planificado— de la mera tertulia intelectualista a la magna asamblea científica, estructurada. La Europa de la Ilustración ha visto nacer, entre otras, la Academia parisiense de Ciencias, la Real Sociedad de Londres, las también Academias de Berlín y San Petersburgo, etcétera.

En Valencia, nuestra Valencia artista y emprendedora, pesa toda una tradición pictórica e intelectual. Desde los últimos lustros de la baja Edad Media siempre ha tenido nuestra tierra «su» artista. Nuestros góticos —«primitivos»—, nuestros hombres del Renacimiento, Ribalta y su grupo, nuestro Ribera y sus sucesores... Por eso, mediado el siglo «de las luces», el ambiente, el «clímax», es lo más propicio para que Valencia —tierra de artistas— vea la erección de una docta casa, una institución prestigiosa, una Real Academia de las Nobles Artes.

Y así, en 1768 se funda la Real de San Carlos, patronímico del rey —después del intento efímero de «Santa Bárbara»—, donde se van a encauzar vocaciones e impartir enseñanzas. Donde la arquitectura, el grabado, el dibujo, la pintura, los estudios del agrimensor y del maestro de obras vayan a encontrar eco, a seguir por unos derroteros según unos cánones, unos métodos y una preceptiva.

Un estudio profundo de los libros documentales de la Academia de San Carlos, «de registros», «de matrícula», «copiadores de correspondencia», libros «de acuerdos», etc., nos faculta para poder aproximarnos a la vida misma de la propia Academia a lo largo y lo ancho de estas dos centurias, en cada momento,

en sus respectivas épocas y circunstancias de diverso tipo.

Nos interesa a nosotros, y ahora más, al celebrarse con gozo la efemérides fundacional, conocer cuántos han sido los alcoyanos que alcanzaron el título de académicos de San Carlos; en qué justo momento y cuáles fueron los méritos que se tuvieron en cuenta y se sopesaron a la hora de concedérseles tal distinción. Huelga que insistamos en estos momentos en la comprobada y documentada predisposición alcoyana para las artes; que citemos, siquiera de paso, esa innúmera y valiosa lista de nombres que se incluyen en la historia de la pintura, la escultura y también la arquitectura. Alcoyanos que consiguieron ganarse un prestigio, una fama, una nombradía a todos los niveles. Pensemos, como ejemplo, en los arquitectos Carbonell y Gisbert, en los escultores Ridaura y «Peresejo», en los pintores Cabrera, Casanova, Sala, Laporta...

Por ello, pues, porque Alcoy ha tenido siempre «su» hombre, «su» artista también, es por lo que nos hemos embarcado en la aventura de bucear en este mundo de la investigación, con el designio de sacar a la luz a estos hombres que por su valer, su talante y su obra consiguieron ser académicos de la Real de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

I. LOS PINTORES

J. Pérez.—Nos cabe la honra a los alcoyanos de tener nuestro «académico» bien pronto, a los poquísimos años de haberse fundado la de San Carlos. Los documentos que manejamos y la escasa bibliografía que nos sirve en este cometido así nos lo indican.

Se llama Joaquín Pérez. De él apenas se han pronunciado dos palabras seguidas, permaneciendo poco menos que en el más absoluto anonimato. Pintor muy «academicista» —con todo lo que el vocablo quiera significar—, merece el artista, desde luego, el rescate absoluto de este pozo de mutismo en que se encuentra enterrado. No demasiados datos conocemos del pintor que por una curiosa circunstancia —hecho que referimos a continuación— naciera en la ciudad del Serpis en el primer tercio del siglo XVIII, muriendo en Valencia en el invierno de 1779.

La reciente edición de Xavier de Salas del libro que firmara el erudito Orellana titulado *Biografía pictórica valentina...* (1) nos permite de alguna ma-

(1) ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, edición X, de Salas, 1930, p. 487; edición Salas, 1967, pp. 496-497.

nera centrar mejor nuestro personaje. Dice textualmente Orellana: «Fue este profesor natural por acaso de Cosentayna, bien que nació en Alcoy, donde tenían sus padres domicilio.» Creemos por ello que eran sus progenitores contestanos —aunque el apellido nada nos revela—, y el hecho de que naciera en Alcoy el presunto pintor se debe únicamente a que la madre, próxima su hora, prefirió Alcoy a Cocentaina, ciudad, la primera, donde podía estar mejor atendida por ser mayor y figurar domiciliados allí varios médicos y matronas.

Pero se nos plantean otras dudas cuando se entrecruza otro Pérez —éste llamado Juan— en el quehacer cultural y artístico de Alcoy. En efecto, el cronista alcoyano Vicedo Sanfelipe, en su *Guía de Alcoy*, publicada en 1925, nombra un Juan Pérez —del que tampoco sabemos el segundo apellido— como autor que diseñó en 1767 las efigies de los santos tutelares alcoyanos, comenzando por San Jorge —patrono principal— y acabando por el Niño Jesús del Milagro, pinturas todas ellas que se destinaban a la flamante parroquia de Santa María, añadiendo además que decoró las cuatro pechinas de la cúpula con las figuras de los evangelistas.

La perplejidad, pues, surge al encontrarnos, de entrada, y por idénticas fechas, con un Joaquín y un Juan. Orellana aporta, por su parte, con toda certeza documental, que en 14 de octubre de 1773 fue nombrado Joaquín Pérez —no Juan— académico de mérito de la Real de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, entidad en la que, al parecer, desempeño de forma interina, y por algún especial motivo, el cargo de «director». Enumera y nombra como obras suyas un *David* de medio cuerpo, propiedad de la misma Academia; el escudo de Valencia que existió en el patio o atrio de San Carlos, y un retabullo para la iglesia de Santa Catalina, «sobre el pozo renombrado de San Lorenzo».

El presbítero alcoyano Manuel Gadea Vicent, en una monografía alcoyanista que permanece inédita, señala que se cree de común que el tal Pérez pintó, junto a un tal Rosell, la *Vida de San Martín y San Antonio*, serie que se hallaba sobre los arcos de las capillas laterales de la parroquial de San Martín, de Valencia, sin que nos conste el año de ejecución. Esta afirmación no es propia ni original de Gadea. La toma nuestro investigador del poeta T. Llorente (2), quien, a su vez, la copia del historiador Ponz en su *Viaje de España* (3).

Por la cronología, la coincidencia de apellido, temática y ejecución, creemos que el tal Juan que cita Vicedo en su *Guía* (4) no existió jamás, y que no es otro sino el propio Joaquín Pérez que aquí tratamos

de biografíar en lo posible. Opinión que sostenemos y queremos respaldar al comprobar que ningún Juan Pérez —de estas características— citan Boix, el barón de Alcahalí y Ossorio y Bernard, dos de los cuales, por añadidura —Boix y Ossorio—, hablan muy condensadamente de Joaquín Pérez. Ponz, por su parte, y al referirse a las pinturas de San Martín, añadirá: «Los hicieron dos profesores, llamados Rosell y Pérez.» Pérez a secas, sin más añadidos, aunque nos esclarecerá la cuestión al subrayar que Pérez fue discípulo de Hipólito Robira —o Rovira—, que era buen perspectivista y que «pintó al fresco y al olio». Murió Joaquín Pérez en 1779, «con honores de teniente director», el 21 de febrero.

Dejamos por sentado, pues, y como punto de partida, que Juan Pérez no existió. El pintor alcoyano fue Joaquín Pérez, académico de San Carlos, de Valencia, pintor y profesor. Insistimos en que no es mucha la documentación que podemos manejar para trazar su vida y su ejecutoria. No obstante, el archivo de la Real Academia nos brinda ciertas fuentes para este menester, tal la *Noticia Histórica...*, obra impresa en la ciudad del Turia en 1773, año precisamente en que Joaquín Pérez conseguirá altos honores.

En ciertos pasajes, que desistimos de trasladar aquí por no alargarnos en demasía, se dice que la Academia, «no obstante sus pocos fondos», ha cuidado de «estimular a sus discípulos con algunos premios, cosa que realiza por concurso de méritos u oposición. Tan loable acuerdo se lleva a la práctica con notables resultados en 1770, así como en los dos años siguientes. Por acuerdo de 14 de junio de 1772 se crearon nuevos premios, «tres para cada una de las tres Artes», es decir: pintura, escultura y arquitectura.

Prescindimos por el momento de la arquitectura y la escultura y nos centramos en el arte de Apeles. Los premios pictóricos se otorgarán juzgando obras que versen sobre temas muy concretos. El primero de estos premios —el que nos incumbe— reclama la plasmación en «un cuadro de tela» de la figura de *San Vicente Ferrer declarando en el castillo de Caspe por legítimo sucesor de la corona de Aragón al infante de Castilla don Fernando*, farragosa e inacabable intitulación —como solía hacerse por tales fechas—, antecedente claro del cuadro que en el siglo XIX se llamará de «historia». Dicho tema será pintado «al olio en un lienzo de vara y media de ancho y una vara de alto» y «de pensado», es decir, con holgura de tiempo.

Aprobadas las proposiciones, meses más tarde, concretamente el primero de enero del año siguiente, se publican en Valencia y «Cabezas de Partido del Reyno» las condiciones o bases del concurso. Para dicho primer premio se presentan, además de Joaquín Pérez, seis opositores más. Expirado el plazo de documentaciones y reunidos los que optan al premio en las dependencias de la propia Academia «en los días 12 y 13 de agosto», se les propone, para ser

(2) LLORENTE Y OLIVARES, TEODORO, *Valencia*, t. I, nota pie página, p. 686.

(3) PONZ Y PIQUER, ANTONIO, *Viaje de España*, Madrid, 1772, primera edición.

(4) VICEDO SANFELIPE, REMIGIO, *Guía de Alcoy*, Alcoy, imprenta El Serpis, 1925, p. 99.

ejecutados «de repente», en dos horas, y allí mismo, en las propias dependencias, otros temas. Al alcoyano le corresponde en suerte *Sansón, reclinado en las faldas de su muger Dalila, es preso de los filisteos*.

No hay que hacer demasiado esfuerzo mental para imaginarnos a aquellos opositores en el agosto valenciano de 1773 ante el caballete, disputándose los méritos, pintando los temas que los profesores tenían establecidos. No registramos accidente o incidente alguno en aquellas jornadas estivales, y reunidos todos los trabajos, corregidas, discutidas y examinadas con atención e interés todas las pruebas, hecho el recuento de puntuaciones de los jueces, «Joaquín Pérez tuvo cinco votos, y Joseph Rivelles tres: cotejadas las pruebas con las obras "de pensado" —las efectuadas con anterioridad, según el tema dado en su día por la Academia—, todos los ocho votos adjudicaron el premio a Joaquín Pérez.» (5)

Es así, a raíz de estos brillantes exámenes —verdadera oposición en el sentido actual y amplio del vocablo—, como el pintor alcoyano cobra nombradía. La Academia, a consecuencia de ello, quiere otorgar distinciones y recompensas a quienes más brillantemente han triunfado, y así «Joaquín Pérez, que ha obtenido el primer premio de esta clase —pintura— siendo profesor acreditado, de edad de 59 años, y que tiene la pericia necesaria para el ejercicio de su profesión, fue creado Académico de mérito en la clase de Pintura por todos los votos; con la precisa circunstancia de que haya de pintar un quadro con los escudos de Armas Reales de la Ciudad y de la Academia, para colocarse en el patio de esta casa, habiéndole dado este nuevo asunto en cumplim.^o de lo prevenido por el Art.^o n. 2 de los Estatutos» (6).

Es en la página 33 de la *Noticia histórica de los principios...*, que citamos a pie de página, donde se dice por primera vez que «Joaquín Pérez es natural de Alcoy, Reyno de Valencia», fuente ésta, casi con toda seguridad, en la que bebió el erudito Orellana. Este año de 1773, y desde el mes de abril hasta el de agosto, creó la Real Academia de San Carlos de Valencia nueve académicos de mérito. Tres de ellos de pintura, estando entre ellos el alcoyano. Joaquín Llop, de Onda, sería el ganador del premio de escultura, y Joaquín Martínez, de Valencia, el de arquitectura. Secretario de la Academia lo era por aquel entonces don Vicente María de Vergara.

Un nuevo honor —y poco después le sobrevendría la muerte— recaerá en el alcoyano: el 13 de febrero de 1774 es nombrado teniente director honorario por

(5) *Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de Nobles Artes, pintura, escultura y arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la junta pública celebrada en 18 de agosto de 1773*, Valencia, imprenta Benito Montfort, 1773.

(6) Arch. Acad. San Carlos, *Libro Primero Acuerdos en Limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786*, sesión del 14-8-1773.

la pintura, siendo el segundo en esta clase de distinciones (7). Fallece en 21 de febrero de 1779 y se dice de él que es «... sugeto de conocida habilidad, aplicación y honrado proceder...» (8). Joaquín Pérez es el académico de mérito número 5 de una lista singular, en la que aparecen también los nombres de prestigiosos artistas: Mariano Salvador Maella, en 1787; Francisco de Goya y Lucientes —pintor de cámara de S. M.—, en octubre de 1790 —número 24 de orden—, y el valenciano Vicente López, pintor de Fernando VII, en 1793.

E. Soler.—Curiosa la vida, la labor desplegada en Valencia —pues en Valencia quedó afinado— por el artista alcoyano Eduardo Soler y Llopis, catedrático que fue de San Carlos y académico de Bellas Artes. El perfil biográfico de este pintor vamos a intentar trazarlo, deteniéndonos de manera especial en un momento de su vida que consideramos, desde ahora, crucial y decisivo, dadas las circunstancias que concurrieron en el hecho que motivó un curioso incidente en su carrera.

Eduardo Soler y Llopis, hijo legítimo de Blas y de Josefa, nace en Alcoy en primero de abril de 1840, año en que también nace otro gran pintor alcoyano, cual es Lorenzo Casanova Ruiz, tío del prosista Gabriel Miró. Dado al dibujo y a la pintura, le sabemos en la escuela valentina de San Carlos, matriculado en los cursos de 1856 a 1859. De su expediente académico y de otros documentos que hemos podido revisar, guardados celosamente en los archivos de esta docta institución, se desprende la gran aplicación del estudiante de bellas artes. En todos los años y en la casi totalidad de disciplinas consigue el alcoyano altas puntuaciones, premios con diploma, sobresalientes y «cartas de estímulo» (9).

Acabados sus estudios en Valencia, Eduardo Soler se traslada a Madrid, a la Escuela Superior de San Fernando. Entre los profesores que se preocupan de una manera especial por sus progresos figuran don Carlos Ribera y don Federico de Madrazo, quienes le amplían conocimientos en el dibujo denominado «del antiguo», colorido y perspectiva. Por primera vez, y venciendo una timidez innata que a lo largo de su vida le acompaña, se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes, la de 1864, con su cuadro *Jesús y la madre de Santiago y San Juan*, obra que es premiada con una tercera medalla. En estos años de estancia madrileña le une gran amistad con el valenciano Francisco Domingo y con su paisano Ricardo Navarrete, alcoyano de cuna. La Academia de San Fernando le confía las copias —dibujos— de *La Por-*

(7) Arch. Acad. San Carlos, ídem.

(8) *Continuación de la noticia histórica... y relación de los premios que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776 y 26 del mismo mes de 1780*, Valencia, oficina de Benito Montfort, 1781.

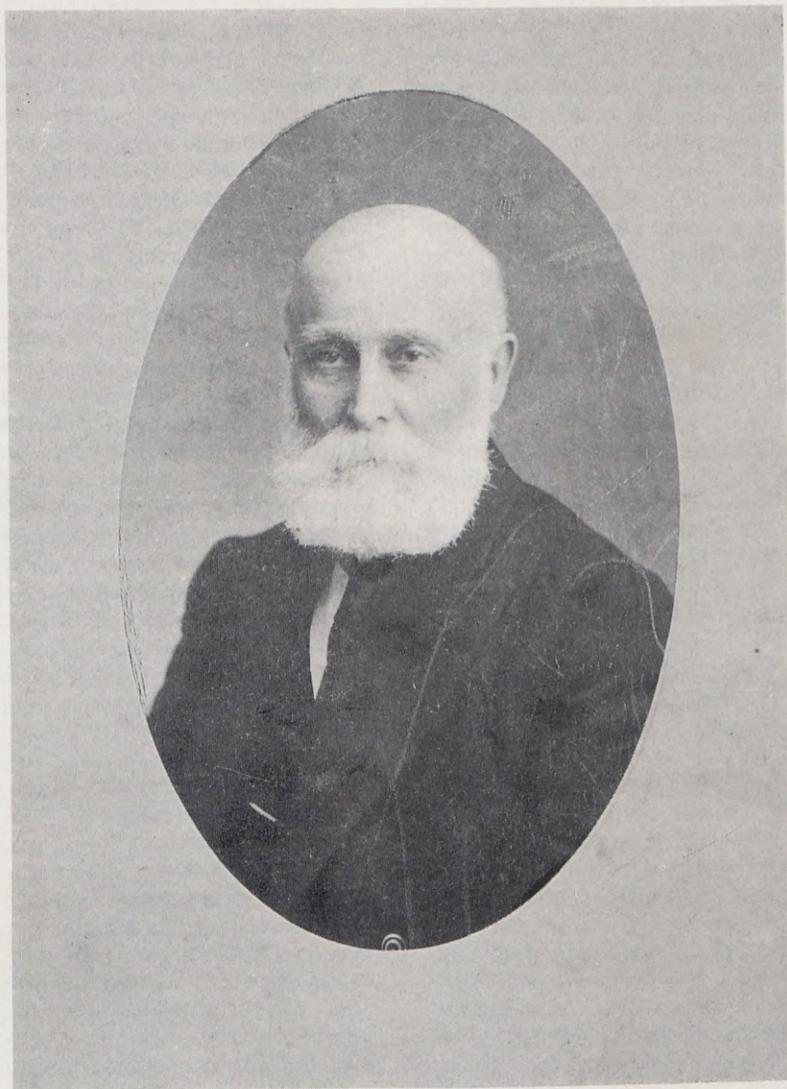
(9) Arch. Acad. San Carlos, legajo 45, armario 5, certificaciones de estudio.

ciúncula, de Coello, y *Bebedores*, obra de Brueghel, faena que realiza prontamente y con una maestría envidiable.

El fuerte del alcoyano «lo constituye el dibujo, de una justeza y pureza de líneas insuperables. Sus com-

características, esta manera de hacer y trabajar, el desarrollo de una temática, de un género que en sus manos cobra magnitud: «lo religioso».

Unos años después, en 1867, y tras costosa oposición, gana el alcoyano la cátedra de dibujo de la



D. Eduardo Soler y Llopis, catedrático y académico de San Carlos

posiciones son de un canon académico al que siempre sujetó su temperamento, que no rayó a la altura que seguramente debiera porque, dominado por su modestia —a la que antes hemos aludido— y su apocamiento, reclusiase en su estudio» (10). Y con estas

(10) GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL, *La muerte del pintor Eduardo Soler*, Valencia, «Las Provincias», 28 de febrero de 1929.

Escuela de Cádiz. Toma posesión de la misma, y pronto, al año siguiente, consigue el traslado, por permuta, a la de Valencia, cátedra que ocupa en seguida, teniendo a su cargo la asignatura de Dibujo de la figura (11).

(11) Arch. Acad. San Carlos, *Copiador documentos recibidos, 1866-1880*, núm. 49, doc. 21-V-1867, y *Copiador documentos remitidos, 1866-1880*, núm. 48, doc. 13-VI-1867.

Pero España atraviesa —políticamente— un mal momento. Se viven días de intranquilidad, de desasosiego. Con la revolución y el golpe militar de septiembre de 1868, circunstancia trascendental que provoca la caída de Isabel II y la proclamación de una regencia especial que asume el general Serrano, duque de la Torre, las cosas se modifican, cambian en parte. A consecuencia de ello Soler y Llopis quedará cesante como catedrático.

En efecto, en el archivo de la Real Academia de San Carlos se custodia una interesante documentación que se refiere a esta curiosa circunstancia. Eduardo Soler, que ha sido «clérigo tonsurado» —condición que hasta hace bien poco ignorábamos por completo—, se niega rotundamente a jurar la Constitución del 69 en los términos y fórmula que ésta establece. Él es el único, en todo el claustro de profesores, que se pronuncia abiertamente en contra de la disposición. Tiene sus razones y es fiel a unos principios. Y a partir de estos momentos —27 de marzo de 1870— comienza un largo proceso que va a durar varios meses y que dará como resultado final el que el alcoyano abandone su cátedra (12). El oficio que Soler remite al director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia merece la pena que, al menos en parte, lo reproduzamos aquí:

«Tengo el honor de pasar á manos de V. I. la adjunta exposición que elevo a S. A. el Regente del Reyno, suplicando que en virtud de las circunstancias de clérigo tonsurado que en mi concurren, se me rescinda el juramento de la Constitución Española de 1869 como catedrático, en el sentido que con respecto al clero ha sido explicado por el Gobierno y aceptado por Su Santidad, y ruego á V. I. se sirva darle curso en el más breve plazo posible...» (13)

En otro escrito de fecha 9 de abril del mismo año, también dirigido a don Manuel Blanco y Cano, director entonces de San Carlos, quien le invita por orden del rector de la Universidad a jurar, vuelve el pintor a negarse, aduciendo para ello que «mis sentimientos religiosos, altamente católicos, no me permiten prestar dicho juramento». Tercia, como es lógico, el ministro de Fomento, el director general de Instrucción Pública, el rector de la Universidad Literaria de Valencia y el director de la Escuela de Bellas Artes. Conclusiones:

«Resultando del expt.^o instruido al efecto que D. Eduardo Soler y Llopis, Profesor de Dibujo de la Figura de la Escuela de Bellas Artes de Val.^a no ha querido jurar sin salvedades la Constitución del Estado, y teniendo en cuenta que por la disposición 2.^a de la orden de 23 de marzo último ha quedado de hecho y de derecho cesante en aquel cargo, á los ocho días de su publicación, S. A. el Regente del Reyno

se ha servido separar del referido cargo de Profesor de la Escuela mencionada á dicho interesado, entendiéndose esta separación desde el día 1.^o de abril conforme á la legislación vigente...» (14)

Apartado de la cátedra —y de la nómina—, Eduardo Soler aprovecha la ocasión para viajar al extranjero. Se va a Italia, y aunque recorre otras ciudades importantes —Florencia, Bolonia, Venecia, Nápoles—, fija su residencia en Roma. Él es un pintor inclinado, abocado decididamente a los temas hagiográficos. Decora iglesias —lunetos, cúpulas, ábsides—, realiza cuadros de historia religiosa... Por todo ello, conocer de cerca la Sixtina, las colecciones de Rafael, las obras de Leonardo, las tablas de Giotto o los frescos del Beato Angélico, supone en su ánimo una feliz vivencia. El impacto espiritual es decisivo y total, por supuesto.

De su estancia en la ciudad de los césares es su cuadro —allí firmado— *Entierro del papa San Esteban en las catacumbas*. Retrata a Pío IX y realiza apuntes y bocetos varios que luego, de regreso en España, aprovechará para sus escenas místicas y religiosas. Mientras tanto los cambios políticos se suceden rápidos en Madrid. Amadeo de Saboya entra en la corte cuando horas antes ha caído asesinado Prim, su adalid, el defensor de su candidatura. Poco retiene el voluntarioso monarca la corona. Por decisión propia, deja el trono hispano; abdica el 11 de febrero de 1873. Se instaura entonces en la nación el gobierno republicano, y con la República —paradojas de la vida— este artista alcoyano, eminentemente religioso y místico, recobra su cátedra de Valencia. También copiamos, por lo sustancioso que es, el documento en cuestión:

«De conformidad con lo prevenido en el decreto de 14 de mayo último aboliendo el juramento político exigido á los individuos del Profesorado, el Gobierno de la República ha decidido que D. Eduardo Soler y Llopis, Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Val.^a sea reintegrado en todos sus títulos, honores y derechos que como tal profesor le corresponden...» (15).

Bien es cierto que el alcoyano está «excedente», pero con la garantía —y la confianza plena— de que, producida la vacante, volverá a su cátedra de San Carlos. Y el 13 de noviembre de 1873 pasa a interino de la cátedra de dibujo de la figura, y algo después, en 4 de enero de 1875, es nombrado catedrático en propiedad, según falla y resuelve el presidente del «Poder Ejecutivo de la República», organismo que se decide a: «... nombrar en propiedad Catedrático de la clase de Dibujo de la Figura de la referida Escuela de Valencia á D. Eduardo Soler y Llopis con el sueldo de dos mil pesetas —anuales, por supuesto— pagadas de fondos provinciales y municipales» (16).

(12) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *La Septembrina y Alcoy, 1868*. Alcoy, imprenta La Victoria, 1968, pp. 71-77.

(13) Arch. Acad. San Carlos, *Copiador de documentos recibidos*, núm. 49, doc. 27-III-1870.

(14) Arch. Acad. San Carlos, ídem, doc. 31-X-1870.

(15) Arch. Acad. San Carlos, ídem, doc. 20-IX-1873.

(16) Arch. Acad. San Carlos, ídem, doc. 4-I-1875.

Catedrático de Valencia, pintor muy estimado —en su estilo y sensibilidad—, no es de extrañar que el artista de Alcoy pronto sea promovido a ocupar un sillón en la Real Academia de Bellas Artes. Y así, tres años después, en la sesión extraordinaria de 13 de enero de 1878, y juntamente con los señores Joaquín Serrano Cañete y Rafael Ferrer Bigné, Soler es designado académico de número de la Real de Bellas Artes de San Carlos de Valencia por la sección de pintura.

Está en tales momentos en plena madurez intelectual y artística. Actúa como miembro del jurado que ha de otorgar pensionados para Roma; es presidente de varias ponencias en torno a la reforma y readaptación de la enseñanza de las artes; redacta reglamentos de régimen interior; es encargado de la distribución y conservación de los cuadros del museo (17); tiene una destacada participación en la Exposición Regional de Valencia que organiza la Real Sociedad Económica de Amigos del País; forma, junto a otros catedráticos —Amorós, Fernández Olmos y Salvá—, la comisión que supervisa las restauraciones pictóricas del Colegio del Corpus Christi, y... pinta. Eduardo Soler pinta y decora iglesias y oratorios valencianos. Pinta hasta la hora de la muerte. Ahí están sus obras —aparte del *Entierro de San Vicente Mártir*, en San Bartolomé, perdida con el templo— en las Salesas —*Presentación de la Virgen*—, iglesia de la Compañía de Jesús —*Aparición de Jesús a San Ignacio*—, San Esteban —*Salvador*—, convento de las carmelitas, colegio de los padres jesuitas, Centro Escolar y Mercantil, colegio de Jesús y María, asilo de la Misericordia... Le hace un retrato al obispo de Segorbe y otro a don Eduardo Atard y Llobell, abogado valenciano que durante el período 1900-1905 ocupó la presidencia de la Real Academia, cuadro que se conserva en la sala de juntas de la docta institución (18). Si faltaba algo, y aunque cronológicamente volvamos un poco atrás, registremos también su discurso *Misión trascendental del Arte y deberes que éste impone*, que pronunciara el propio Soler en el octubre de 1889, ya académico de San Carlos, en el acto inaugural del curso académico 1889-1890 en la Escuela Superior de Bellas Artes (19).

Un hombre, pues, activo, vivísimo, incansable en

(17) Arch. Acad. San Carlos, *Libro de actas de la Academia, 1880-1896*, diferentes sesiones, publicado por nosotros en *El pintor Eduardo Soler*, Valencia, editorial Cosmos, 1963, pp. 14-17.

(18) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.^a, *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo», 1955, páginas 294 y 343. Igualmente, ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Eduardo Soler y Llopis y Fernando Cabrera Cantó*, «Ciudad», Alcoy, 31 de enero de 1961. También en *Cuadros de pintores alcoyanos en el museo valenciano de San Carlos*, Valencia, editorial Cosmos, 1963, p. 15.

(19) SOLER LLOPIS, EDUARDO, *Misión trascendental del Arte y deberes que éste impone*, Valencia, imprenta Doménech, 1890.

su labor, a la que se debe unir —como ha dicho González Martí— «la fatigosa corrección diaria a cientos de alumnos» que pasaban por su clase y aprendían del buen maestro la metodología artística necesaria (20). Casado con doña Desamparados Martín Gali, que le dio cuatro hijos, murió en Valencia el 26 de febrero de 1928, a la avanzada edad de ochenta y ocho años, en su domicilio de la casa número 1 de la plaza del Poeta Badenes —antes «de la Figuereta»—, a consecuencia —como reza la fe de defunción— de una bronconeumonía (21), siendo sepultado en el cementerio general de la ciudad del Turia.

II. ARQUITECTURA

J. Gisbert.—Poco, muy poco a decir verdad, se ha hablado del arquitecto alcoyano Jorge Gisbert, académico de la Real de San Carlos de Valencia. Jorge Gisbert Berenguer es alcoyano de cuna y ascendencia. Hace sus estudios en la ciudad del Turia y en Valencia se afina por algún tiempo, si bien nunca desligado del lugar en el que naciera. Y, la verdad sea dicha, poseemos, hoy por hoy, poquísimos documentos, noticias y datos referidos a tan ingenioso artífice. La búsqueda en el archivo de la Academia de San Carlos nos ha dado, ciertamente, luz sobre algunas cuestiones, pero no toda la que precisábamos para trazar la biografía de dicho arquitecto.

Por 1823 le sabemos estudiando —y practicando— las disciplinas propias de quien se prepara para la arquitectura, bajo la dirección y la valiosa orientación profesional de don Joaquín Tomás y Sanz, teniente director de arquitectura de Valencia. Diez años más tarde, en la primavera de 1833, el mismo arquitecto encauza y avala a su discípulo con una carta de presentación, en la cual ya se ratifican sus méritos:

«... ha estudiado bajo mi dirección y practicado en toda clase de obras de que se me han encargado desde el año 23 hasta el presente, y por su buena moral y política me lo he llevado en mi compañía a desempeñar las más comisiones que se me han ofrecido, notando en ello suma aplicación, y por consiguiente se halla con tal suficiencia que puede desempeñar toda clase de obras que se le ofrezcan...» (22)

Esta carta de recomendación la une el alcoyano a una instancia que firma el 30 de abril, en la que hace constar que tiene que regresar a Alcoy —«a su respectiva familia»— y que antes de abandonar Valencia «suplica a V. I. le conceda el título de arquitecto para cuyo efecto presenta unos planos delineados y exbatimentados con tinta china negra con sus correspondientes alzados y cortes, siendo estos una casa

(20) GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL, *El catedrático Eduardo Soler*, «Oro de Ley», Valencia, 31 de marzo de 1928.

(21) Registro Civil de Valencia, núm. 2, t. 316, p. 229. Necrología, en *Almanaque de «Las Provincias» para 1929*, p. 436.

(22) Arch. Acad. San Carlos, leg. 63, núm. 89, 1-a.

de Contratación o bolsa situada en una Ciudad mercantil, como por exemplo Valencia...» (23).

Efectivamente, Jorge Gisbert Berenguer, que pretende ser maestro arquitecto, presenta detallada memoria a su debido tiempo, y con fecha 5 y 7 de mayo —según notas marginales que constan en la instancia del alcoyano—, los profesores que lo juzgan le encargan la realización de otro trabajo —digamos el tema obligado—, que es «una casa-audiencia con separación de salas civiles y criminales y demás oficinas».

Las pruebas las supera plenamente Gisbert y el título apetecido se le expide casi a continuación, con el cual se le faculta para el libre ejercicio de su profesión. Tanto del *Libro de Acuerdos de la Junta Comisión de Arquitectura* como del *Libro II de los Individuos de la Real Academia desde su creación* tomamos los datos y noticias sobre el quehacer profesional de Gisbert, así como las circunstancias que mediaron en el nombramiento de académico, hecho éste que ocurre a finales de 1840, como tendremos ocasión de ver.

Reciente su graduación y apenas estrenado el título de arquitecto, Jorge Gisbert se pone a trabajar. Lo hace tanto en Alcoy como en Valencia. Son estos años en los que toda actividad arquitectónica alcoyana está centrada en Juan Carbonell Satorre, figura muy interesante de la que ya se ha hablado alguna vez (24) y que, desde luego, requiere un estudio más amplio. Gisbert, pues, viene casi a ser un entrometido. Pero, no obstante ello, empieza a desplegar gran actividad, lo que le hace acreedor de toda confianza. Uno de estos primeros trabajos suyos data de febrero de 1836. Desde hacía unos años en Alcoy se tendía un puente sobre el río Riquer —el puente titulado Cristina en homenaje a la reina de España—, bajo la dirección técnica del citado Carbonell. La obra va viento en popa, aunque lenta, «hasta el acto de colocar las barandas, en cuyo acto se notó algún descalabro...». A consecuencia de ello, el «individuo del Ayuntamiento» don José Merita solicita de Jorge Gisbert la «formación de un proyecto para la conclusión de la obra... salvando principalmente el yerro cometido en su primera construcción...» (25).

Naturalmente, el problema es más complicado de lo que a primera vista parece. Existe una tramitación, un estudio, una labor que hacer, premiosa y lenta. Hay que nombrar una comisión del seno de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos de Valencia, que es, a la postre, quien debe dictaminar sobre el particular. Pasa algún tiempo, y Jorge Gisbert entra a formar parte del equipo técnico de la construcción del puente, logrando así un primer triunfo. Este y

otros méritos posteriores fueron los que vinieron a concurrir en la persona del joven arquitecto alcoyano cuando en 24 de septiembre de 1840 es reconocido y nombrado académico de mérito de la Real de San Carlos, tal y como nos dicta la documentación del caso: «Habiendo practicado los exámenes prevenidos por Rl. orden de 27 de mayo de 1800, fue creado Académico de Mérito por la Arquitectura...» (26)

Después de este alto honor Gisbert continúa laborando con afán y demostrada competencia. En 1843 presenta el proyecto de una «Capilla en el Cementerio de la Villa de Alcoy... el cual, examinado por la Junta, fue aprobado». Un año más tarde exhibe planos de una iglesia, también de Alcoy. Durante todo 1846 se ocupa en el proyecto de unas casas consistoriales para su ciudad de nacimiento. En marzo de dicho año se le autorizan otros planos —«método de construcción y cálculo»— y se acuerda —lo acuerdan los miembros de la comisión académica— se tasen sus trabajos «en tres mil reales de vellón» (27). Éste es, pues, un año fructífero para el arquitecto alcoyano. De junio a agosto realiza planos para un nuevo mercado, para la «colocación de un segundo piso sobre el del Claustro y patio del suprimido Convento de San Agustín, en la actualidad plaza del mercado...», y también una fuente que «se intenta construir».

La llamada *Guía del Forastero en Alcoy* de 1865 nos da algunos datos más de este arquitecto, y así sabemos que en 1862 se renueva y reconstruye la antigua capilla de San Jorge, mártir, patrono de la población, y «en breve se va á transformar la actual fachada con arreglo al proyecto de decoración delineado en 1859 por el arquitecto alcoyano D. Jorje Gisbert...» (28). La misma *Guía*, en el nomenclátor o indicador de oficios y actividades, no nos lo cita entre los maestros arquitectos, figurando, sin embargo, un tal Rafael Gisbert Berenguer, que vive en la calle del Carmen, número 13, y que, de no ser un hermano suyo, puede que sea el propio académico de San Carlos cambiándole el nombre.

III. ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

F. Cabrera.—Dos pintores alcoyanos de enjundia y demostrada valía, cuales son Fernando Cabrera Cantó y Rigoberto Soler Pérez, deben también ser citados aquí, en este trabajo conmemorativo del II Centenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Del primero, Cabrera Cantó, se han escrito varios

(23) Arch. Acad. San Carlos, ídem, 1-b.

(24) FERRÁN SALVADOR, VICENTE, *Juan Carbonell Satorre, «Ciudad»*, Alcoy, 16 de febrero de 1965.

(25) Arch. Acad. San Carlos, *Acuerdos Junta Comisión Arquitectura, 1828-1846*, núm. 48/A, sesión de 26 de febrero de 1836.

(26) Arch. Acad. San Carlos, *Libro II de los Individuos de la Real Academia desde su creación*, núm. 34, fol. 180.

(27) Arch. Acad. San Carlos, *Acuerdos de Junta de Comisión de Arquitectura 1828-1846*, núm. 48/A, sesión de 12 de marzo de 1846.

(28) *Guía del Forastero en Alcoy*, José Martí Casanova, editor, Alcoy, 1864, p. 280.



«Faenas de la granja». Rigoberto Soler

(Gentileza de Gráficas Aitana, S. A., Alcoy)

trabajos publicados en esta misma revista (29), y por ello vamos a resumir al máximo cualquier intento biográfico de su actividad y su obra. Sorollista, pintor de la luz, paisajista y conocedor del dibujo en todas sus dimensiones, Fernando Cabrera fue uno de los artistas que consiguieron fama y renombre no sólo dentro de las fronteras hispanas, sino más allá de éstas, cobrando recompensas en Viena, Francia y Estados Unidos. Cítense al menos aquellas telas que mayor gloria le acarrearón, y entre las cuales está *Al abismo* —primera medalla nacional en 1906— o *El santo del abuelo*, que le valiera una de oro en 1916, en San Francisco de California.

Cabrera Cantó tiene en nuestro Museo Provincial de San Carlos varios cuadros. Dos de ellos —pequeñas telas— pertenecen a la donación Goerlich Lleó-Miquel, y un tercero, el mejor bajo muchos aspectos, es el titulado *Sermón soporífero*. Nos interesa este óleo por varios motivos, pero de entre ellos es necesario destacar uno que se refiere directamente al título de académico correspondiente de su autor.

A finales de 1932 el académico don Manuel Sigüenza visita Alcoy. El viaje no guarda relación alguna con asuntos que se le comisionaran para realizarlos en la ciudad del Serpis; es, pues, de índole totalmente particular. Y en Alcoy el señor Sigüenza visita en su domicilio particular de la calle de San Nicolás al pintor Fernando Cabrera. De esta entrevista, de las palabras que entre ambos se cruzaron en tan largo coloquio, Sigüenza vuelve a Valencia con la promesa formal del artista alcoyano de que éste ha de donar al Museo de Valencia uno de sus últimos cuadros. Así, además, se registra en el Libro de Actas de la Academia: «Don Manuel Sigüenza dio cuenta del viaje que ha realizado últimamente a Alcoy, en donde visitó al notable pintor señor Cabrera, quien le ofreció una obra para nuestro Museo...» (30)

Tal y como el autor de *Mors in vita* promete, así se cumple pasado cierto tiempo. Don Fernando se desprende de su *Sermón soporífero*, ese magnífico lienzo-estudio de cabezas y actitudes, lección indiscutible de bien pintar, que en su día llega intacto a la Real Academia de Bellas Artes con el deseo de su autor de que vaya a las salas del Museo de Pintura. La documentación de San Carlos registra así el hecho:

«Se dio lectura del acta de donación a la Academia del cuadro titulado *Sermón soporífero*, original del notable pintor alcoyano don Fernando Cabrera, y se acordó que constara en acta el agrado con que

se había recibido el donativo, y que se dieran al señor Cabrera las gracias de oficio.» (31)

Junto con la gratitud de la docta institución valenciana tiene que venir, algo después, una alta consideración honorífica. La labor artística de Cabrera, su honradez y su ética profesionales son también extremos a tomar en cuenta por los académicos. Una propuesta de los señores José Benlliure, Peris Brell y el propio don Manuel Sigüenza pide para el artista de Alcoy el título de académico correspondiente por la sección de pintura. La propuesta es aceptada por el pleno de la Academia y el título y honrosa consideración son comunicados al pintor:

«Tengo el honor de comunicar a V. S. que en la sesión celebrada en el día de ayer por la Academia de Bellas Artes de San Carlos, se acordó nombrarle Correspondiente de esta entidad en Alcoy, habida cuenta de los relevantes méritos que concurren en V. S. Lo que participo a V. S. para su satisfacción y oportunos efectos. Valencia, 5 de abril de 1933...» (32)

Solamente cuatro años estaría vigente dicho nombramiento —el primero, que sepamos, como «correspondiente» que ha existido en la ciudad del Serpis—, puesto que el día primero de enero de 1937, a los pocos meses de estallar la guerra civil española, don Fernando Cabrera Cantó moría en su casa-estudio a la edad de setenta y un años.

R. Soler.—Hace muy poco, en la primavera de 1968, ha fallecido en Valencia todo un artista. Hijo del pintor y litógrafo —más litógrafo que pintor— del mismo nombre, Rigoberto Soler Pérez, de quien hablamos, nacido en Alcoy el 28 de febrero de 1896, ha sido hasta su jubilación catedrático de la asignatura «Dibujo del antiguo y ropajes» de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona. Rigoberto Soler Pérez se ha apagado siendo académico correspondiente de la Real de San Carlos en Barcelona, nombramiento que se le había otorgado en 6 de febrero de 1962.

Rigoberto Soler ha sido —y ahí queda su obra testificándolo— todo un artista. Educado en Valencia, tanto en la Escuela de Artes y Oficios como en la de Bellas Artes —donde cursara la carrera con éxitos y aprovechamiento total—, tuvo por maestros a grandes artistas de aquellos días, tales como Cebrián Mezquita, Isidoro Garnelo, Pedro Ferrer y Gonzalo Salvá, y de manera muy particular y extraordinaria, al ilustre cullerense José Mongrell.

Sorollista por principios y convencimiento, amante del paisaje, de la luz y el color sin cortapisas ni

(29) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Centenario del pintor Fernando Cabrera Cantó: Sinfonía cabrerista*, Valencia, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. 1966; ALMELA Y VIVES, FRANCISCO, *Vida y obra de Fernando Cabrera Cantó*, Valencia, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. 1967.

(30) Arch. Acad. San Carlos, *Libro de Actas de la Real Academia de San Carlos, 1924 a 1944*, sesión de 7 de junio de 1932.

(31) Arch. Acad. San Carlos, ídem, sesión de 7 de marzo de 1933; ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, «*Sermón soporífero*», donado por su autor a Valencia, «*Levante*», Valencia, 15 de febrero de 1965.

(32) Arch. Acad. San Carlos, leg. 102, asuntos varios, 1931-1936, exp. 196, año 1933.

filtros de clase alguna, este insigne alcoyano comenzó tempranamente a exhibir obras y a concursar a certámenes. Aún mozalbetes, a sus dieciséis años, presentaba a una exposición del Círculo de Bellas Artes de Valencia sendos cuadros: un grupo de pescadores en la propia playa de Cullera —tema eminentemente sorollista— y un viejo liándose un cigarrillo constituían la temática de ambos lienzos. El público, y sobre todo la crítica, aplauden las telas, considerándolas obra de un pintor ya con años y no de un joven de la edad de Soler.

En 1917 gana una tercera medalla en la Nacional de Madrid por su cuadro titulado *Entre naranjos*. Está presente otra vez en esta justa en las ediciones de 1922, 1924 y 1926, fecha ésta última en que el jurado calificador le otorga la segunda medalla por *Idilio ibicenco*. Ibiza, precisamente, la belleza de aquellas playas, el doble azul de aquel mar y cielo, el color de la tierra, de los trajes populares, de las casas y de las gentes, retienen en la isla balear al artista de Alcoy. Allí pasa temporadas pintando sin desmayo, descubriendo en cada cuadro nuevas posibilidades, otros lenguajes estéticos. Visita de continuo Valencia, y al comenzar cada curso se reintegra a la Escuela de San Jorge, de Barcelona. Trabaja siempre con asiduidad extraordinaria, y en su obra se descubre una técnica «más cerebral que intuitiva». De él ha dicho José Manaut que «dibujaba con solidez y severidad; entonaba certeramente y componía sus asuntos con una ciencia y un cuidado rigurosos... En las obras de Rigoberto Soler no se advierten jamás los impulsos de la improvisación, ni tampoco los alardes técnicos de la simplificación o de la síntesis... Su pincelada era amplia, muy empastada, meditada y cuidadosa; con frecuencia, muy insistida» (33).

Paisajista notable, bodegonista y pintor de «interiores», autor de retratos —recordemos los realizados a los doctores Julio Bravo y Miguel Escudero—, autor de cuadros costumbristas, de él ya se decía en 1927 que era un enamorado «de las viejas escuelas levantinas, no ya únicamente de esta próxima de Sorolla en la que todo es intuición e inquietud..., sino de las

(33) MANAUT VINLIETI, JOSÉ, *El pintor Rigoberto Soler, «Levante»* (suplemento «Valencia»), Valencia, 8 de junio de 1968.

anteriores próximo pasadas...» (34), lo que se traduce en decir que Rigoberto Soler estudiaba a conciencia, aprendía en los maestros del ayer y elaboraba una manera nueva y personal.

Sus cuadros *Haciendo capachos, Mercado de Ibiza, Bajo la bola de nieve, Misa en Santo Domingo de Ibiza, Idilio en el café, La florista, El patio de la iglesia, Amor inicial, Recolectando judías* —en el museo de Santiago de Chile—, *Pescadoras valencianas* —en el museo de Lima—, *Idilio ibicenco* —en el de Burdeos— y otros muchos que se custodian en colecciones privadas de Valencia, Alcoy, Elche y Barcelona, acreditan a su autor como concienzudo artista honrado y vibrátil. De él ha dicho recientemente el también fallecido Guillot Carratalá: «Un artista tan grato como Soler debemos admirarle mientras viva y después de marcharse, cuyo sentimiento nos alcanza a todos los que amamos el arte de España.» (35)

BREVE COLOFÓN

Éstos, pues, son los hombres alcoyanos, los artistas que han sido académicos de la Real de San Carlos de Valencia a lo largo y lo ancho de estos doscientos años de vida y actividad. Unos —lo hemos visto—, como académicos de mérito, como catedráticos incluso, de su Escuela Superior de Bellas Artes; otros, y en reconocimiento a sus méritos, a su obra realizada, a su trayectoria artística, como correspondientes allá en la ciudad en que se afincaron o en la que desarrollaron su trabajo.

Nuestra congratulación en el doscientos aniversario de la fundación de la docta entidad cultural y nuestra satisfacción íntima y completa en la efemérides que se conmemora.

ADRIAN ESPI VALDES

(34) LACOMBA, JUAN, *Rigoberto Soler, pintor de Levante, «Oto de Ley»*, Valencia, 31 de marzo de 1927.

(35) GUILLOT CARRATALÁ, JOSÉ, *El pintor Rigoberto Soler y su obra, «Las Provincias»*, Valencia, 28 de septiembre de 1960, y del mismo autor, *Rigoberto Soler vuelve a Valencia, «Las Provincias»*, Valencia, 22 de agosto de 1965. Vide necrología ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Rigoberto Soler Pérez (1896-1968)*, «Ciudad», Alcoy, 30 de abril de 1968.

FRAY FRANCISCO CABEZAS, AUTOR DE SAN FRANCISCO EL GRANDE, DE MADRID

Don Marcos Antonio de Orellana, el puntual valenciano que recopiló tantas noticias y tantos datos relacionados con los artistas plásticos nacidos en el reino valentino o que en él residieran aunque venidos de otras tierras, dedica una página plena de admiración por la obra, virtudes y humildad de fray Francisco Cabezas, en la biografía que le esbozara en su libro más célebre:

«En fin, este que se apellidó lego en la religión, no lo fue en la religiosidad y virtud, pues siendo maravillosas las obras de Arquitectura que procedían de su dirección e ingenio, eran más admirables las de su humildad, tan bien cimentada que nunca le derribó, ni hizo titubear el menor ayre de vanidad o presunción, no obstante que le embistieron muchas veces corpulentos elogios y alabanzas, que hubieran sin duda derribado en la gruta del amor propio a cualquier otro menos virtuoso. Desde los principios descubrió un ingenio sumamente despexado, penetrante y sublime. La felicidad con que respondían a sus ideas los sucesos le ganó plausible fama; mas nada de todo eso bastó para engendrar en su virtuoso pecho el menor engreimiento, manteniéndose siempre inmóvil sobre los estribos de la virtud, en tanto grado, que admiró siempre a los religiosos, sus coetáneos, la rebaja con que hablaba de sí, pues por más que le alabaran, desviaba los loores, y muy provocado de estos aplausos, lo más que se le oyó fue decir que era no más que algo de afición que profesaba a la Arquitectura, y que se equivocaban en pensar que él lo entendiese.» (1)

UN JOVEN DE ENGUERA

Bien poco se sabe de los primeros años del religioso enguerino. Con algunos datos comprobados y suposiciones fundamentadas, se ha hecho un somero cuadro del ambiente que Cabezas vivió en sus años iniciales. Lo reproducimos a continuación:

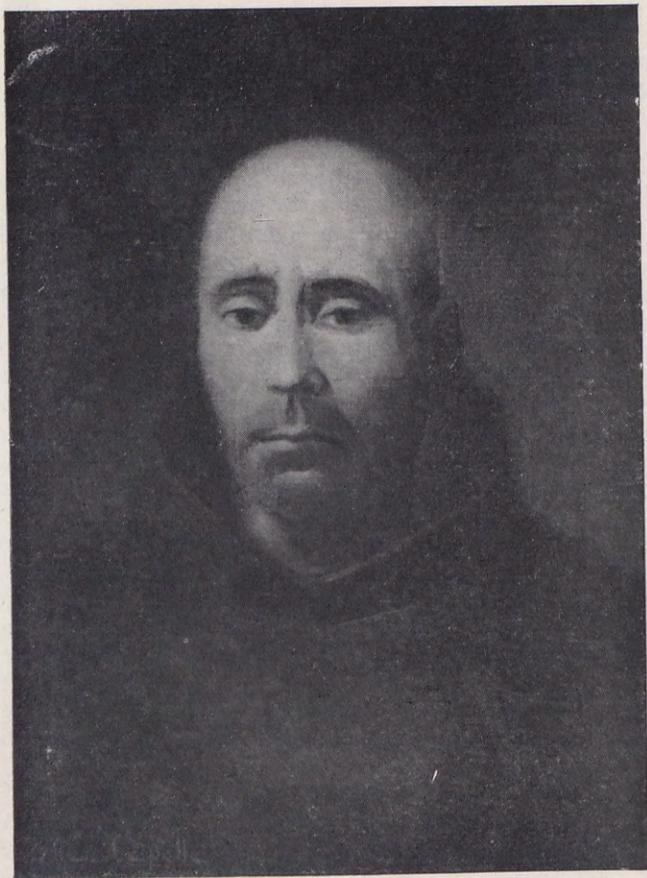
«En la Enguera humilde y seca del setecientos, de gran extensión montañosa, pobre agricultura y artesanía textil de paños, tan afamados en La Man-

(1) ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE, *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores valencianos*. Segunda edición, preparada por Xavier de Salas. Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 406. (Se cita siempre ORELLANA, respetando la ortografía de la citada edición.)

cha y Andalucía, nace el 3 de abril de 1709 un hijo de Juan Cabezas y Teresa López, a quien se impondrían los nombres de José Francisco Antonio al ser bautizado, el 7 del mismo mes, en la parroquia de San Miguel Arcángel, de la villa valenciana (2).

»Este niño llegaría a ser uno de los mejores arquitectos de su época. ¿De dónde le vino la afición a este arte? Hay que suponer que de la observación de los trabajos arquitectónicos que se realizaban entonces en aquella Enguera donde pasaría su infancia y adolescencia. Pues en la parroquia, terminada en 1676, continuaban las obras del pétreo campanario, que no se finalizarían hasta 1737, al colocar la cruz sobre aquella torre de cincuenta metros, toda de bien trabajados sillares... En cuanto al templo del convento de Carmelitas Descalzos, comenzado a mediados del siglo XVII, las obras iban realizándose tan pausadamente, dada su grandeza, que hasta el 1762 no se iniciarían las últimas del edificio. Se trataba de la hermosísima capilla de la Comunión —presidida por la Virgen del Carmelo—, que cerraría una cúpula de tejas de azul y blanca cerámica, como las prodigadas por Cabezas en sus construcciones religiosas. Hay que suponer, sin necesidad de fantasear mucho, que la infancia del futuro arquitecto se desenvolvería entre la atracción de los dos polos que para una mente despejada debieron ser aquellas extraordinarias obras, entonces en plena actividad constructiva. Piénsese lo que esto supone en una población pequeña donde la grey infantil estaría pendiente del lento trabajo de desbastar y tallar los sillares a golpe de martillo y cincel, para después irlos colocando paulatinamente, con el empleo de complicados andamios y chirriantes poleas, sobre los fuertes muros del campanario parroquial y los pilares, refuerzos y fachada del convento nacido de la reforma teresiana. La enorme sensación de majestad que todavía hoy nos

(2) Archivo Parroquial de Enguera. *Partida de bautismo de fray Francisco Cabezas*. «Joseph Fco. Antonio Cabezas. 21. En siete días del mes de abril mil setecientos y nueve yo el Dor. Sebastián Marín, Vicario de esta Iglesia parroquial del Arcángel San Miguel de la Villa de Enguera, guardando el rito y ceremonias de nuestra Santa Iglesia Católica Romana Bauticé a Joseph Francisco Antonio Cabezas, hijo de Juan Cabezas y de Theresa López su mujer. Fueron los padrinos Juan Bautista García y Antonia Barberán, mujer de Christóbal Sanz. Nació a tres de dicho mes y año. Dor. Sebastián Marín, Vicario.» (En el texto de «Generalitat» citado figura equivocadamente, sin duda por errata, que se bautizó a Cabezas el día 9.)



Fray Francisco Cabezas, óleo por el pintor saguntino Sebastián Capella Pallarés (1962), que figura en la Galería de Enguerinos Ilustres del Ayuntamiento de Enguera. Está inspirado en el retrato que existía en la iglesia de San Mauro y San Francisco, de Alcoy. (Foto Penalba.)

producen ambos edificios debió dejar profunda huella en Cabezas y promover su vocación profesional.

»De lo que dicen sus biógrafos se desprende que muy pronto comenzó a trabajar como cantero, y sus deseos de alcanzar la maestría en el arte de la construcción hizo que estudiase en Valencia las matemáticas y los principios del arte y la arquitectura.» (3)

Orellana aporta algunos datos muy concretos que se supone recogió de buenas fuentes:

«Pretendiente del hábito del gran Padre San Francisco de Asís, trabajaba en la obra de su Convento, que por los años de 1727 se estaba haciendo en la villa de Alcoy, y la mucha afición que profesaba a las matemáticas le puso en las manos las obras del Padre Tomás Vizente Tosca, cuyo perenne estudio y su mucho genio y aplicación le habilitaron muy

(3) BARBERÁN JUAN, JAIME, *Fray Francisco Cabezas, arquitecto valenciano del siglo XVIII*, «Generalitat», núm. 1, Valencia, diciembre 1962, pp. 60-61. (Se cita siempre «Generalitat».)

aprisa, y tanto, que era en la mencionada obra uno de los más laboriosos y útiles operarios.

»Verificóse el cumplimiento de su vocación en el día 23 de enero de 1728, en el qual tomó el hábito en el Convento de la Corona, religiosos Recoletos de San Francisco, de Valencia, siendo de edad de 19 años aún no cumplidos, y profesó en 24 de enero de 1729, conmutando su primer nombre de Joseph (que tenía en el bautismo) por el de su seráfico Padre San Francisco. Volvió inmediatamente a dicha Villa de Alcoy a continuar en la obra, como continuó trabajando en ella con insesante afán hasta su conclusión; pero ya sus ventajosas luces dieron allí mismo seguras pruebas de su grande habilidad.» (4)

Bien aprovechó Cabezas sus experiencias y estudios, pues en este mismo año 29, a los veinte años de edad, los franciscanos recoletos le encargan la construcción del templo que existió junto al monasterio de Santa Bárbara, al pie de la *Montanyeta* del Salvador, de Alcira. Cabezas muestra aquí toda su capacidad y sabiduría técnica, cada vez con proyectos de mayor importancia, al servicio de los recoletos de la reforma de San Pedro de Alcántara, con los cuales había quedado vinculado por la vocación artística y la religiosa. Los franciscanos de la observancia alcantarina debieron de proporcionarle los medios para sus estudios en la capital valenciana y el conocimiento experimental de su vida penitentísima, por lo que el joven enguerino, acostumbrado a la austeridad de su origen montañés, sin más sensualismo que el del azul profundo del cielo, no debió de hallar dificultades en sujetarse a aquella versión, tan dura, del espíritu del *Poverello*. «Desde entonces fray Cabezas se dedicó a levantar nuevos edificios para sus hermanos de Orden, terminar los ya comenzados, reparar los que tenían necesidad de ello, hacer proyectos de ampliaciones y mejoras, con una entrega total que llenaría los cuarenta y cuatro años que le restaban de existencia. Las arideces y durezas de los franciscanos reformados no debieron impresionarle mucho, acostumbrado como estaría al vivir enguerino, tan seco y espartano, por ambiente y carácter. Pudo adoptar como virtud cristiana, para perfeccionarse, lo que antes había venido sufriendo por imperativo de la necesidad.» (5)

EL LEGO ARQUITECTO

En la alcireña iglesia del monasterio de Santa Bárbara puso Cabezas, como broche levantino, la cúpula de alegre cerámica sobre la linterna. Así haría en la

(4) ORELLANA, p. 403.

(5) «Generalitat», p. 61. Según ORELLANA, p. 404: «Pasó después nuestro fray Cabezas a la villa de Alcira a trabajar en la obra del convento de Santa Bárbara..., que se estaba construyendo de nuevo por idea suya, como lo es del todo de aquella fábrica, sin exceptuarse la particular del gran pozo del claustro, ni otra cosa alguna, pues a fray Cabezas reconoce por autor la total fábrica de aquel convento.»

Destruído paulatinamente el monasterio de Santa Bárbara



CART. SUÑER - ALCIRA

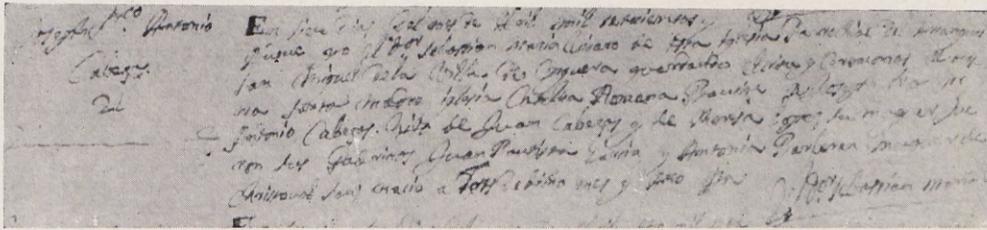
Antiguo convento franciscano de Santa Bárbara, al pie de la "Muntanyeta" del Salvador, en Alcira, construido, según Orellana, por Fray Cabezas (1729). Destruído a raíz de la exclaustación de los religiosos, decretada por Mendizábal, en la actualidad ocupa sus terrenos la industria Cartonajes Suñer. (Reproducción de una acuarela de la época).



Cortesía de CARTONAJES SUÑER, de Alcira

iglesia del Ecce Homo, de Pego (Alicante); en la Santa Faz, de Alicante; en la iglesia de Nuestra Señora de Sales, de Sueca (Valencia)... Muchos arquitectos valencianos imitarían esta modalidad del lego franciscano. Además, y según Elías Tormo, en

en áureos resplandores que contrastaban con la severidad neoclásica de la arquitectura interior del templo, quedaron asombrados las autoridades, el clero y el pueblo ante la originalidad y el arte derramados en aquellos años de esfuerzo por el fraile enguerino,



Partida de bautismo de fray Francisco Cabezas, en el archivo de la parroquia de Enguera. (Foto F. Juan.)

la estructura y disposición del Ecce Homo, de Pego, plasmó Cabezas como un esbozo de lo que sería más adelante, en proporciones gigantescas, la iglesia madrileña de San Francisco el Grande. Si se alteró el espíritu inicial del templo de Madrid, quitándole aquel aire valenciano y luminoso, oriental y coruscante de esmaltadas tejas levantinas, no fue por culpa suya, sino por adversas circunstancias que le deparó el destino.

La iglesia que los alcantarinos habían comenzado junto a su convento de Alcoy, en 1719, se levantaba, por lo visto, con muchas dificultades, y aquellas obras, en las que fray Francisco Cabezas demostrara su espíritu de trabajo, llegarían a paralizarse. Al fin fue encargado el animoso enguerino de su continuación y, tras resolver los arduos problemas planteados, se dio cima a la obra con pleno éxito. El 29 de septiembre de 1740 —festividad de San Miguel Arcángel, titular de la parroquia y patrón de Enguera, donde naciera y fuera bautizado el lego arquitecto— se bendecía el templo alcoyano, puesto bajo la advocación de San Mauro y San Francisco.

«Tiempo después, del 1748 al 1753, realizaría fray Cabezas el altar mayor de San Mauro. Oculto por unas enormes cortinas, el fraile, ahora escultor y tallista, fue elevando un retablo de barroquismo desbordante. Cuando se descubrió el 3 de octubre de 1753 aquella imponente teoría de santos y religiosos en éxtasis, aquel conjunto de cornisas y ménsulas ondulantes, de salomónicas columnas, todo envuelto

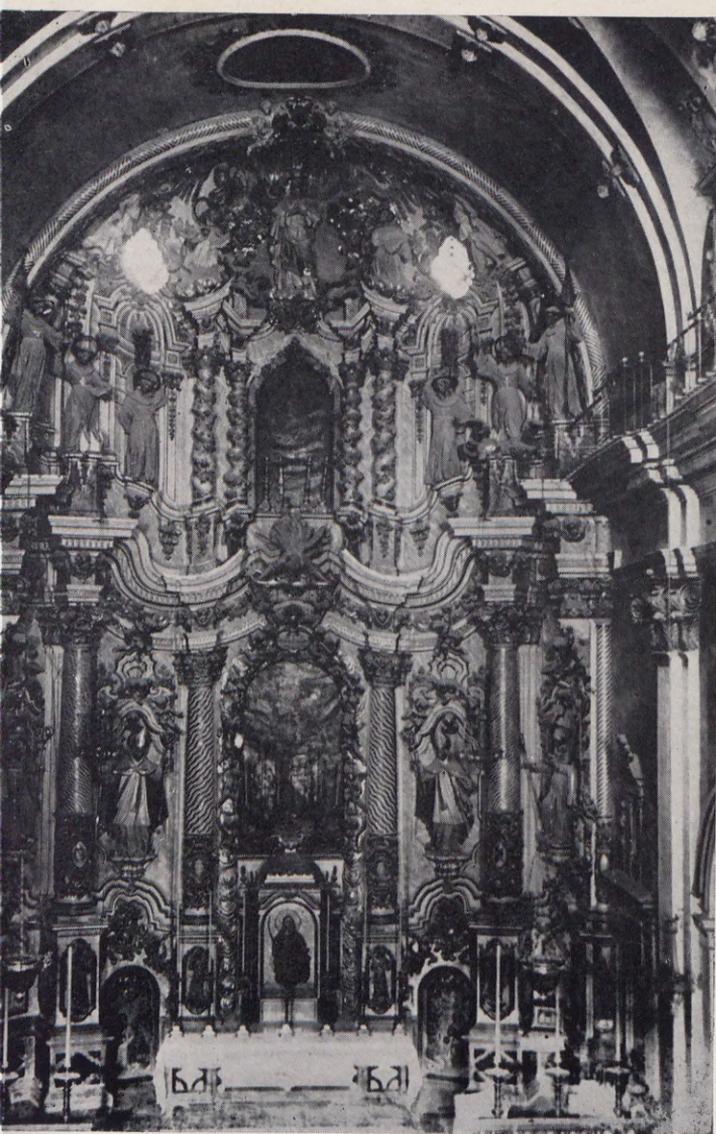
cuyo cincel había demostrado que era capaz de las mayores proezas escultóricas y decorativas...» (6) Según Orellana, dichas estatuas las hizo un escultor

(6) «Generalitat», p. 62. Consúltese ROGELIO SANCHIS LLORÉNS, *Franciscanos en Alcoy. Fray Francisco Cabezas, «Enguera»*, núm. 5, septiembre 1962; REMIGIO VICEDO SANFELIPE, *Guía de Alcoy*, 1925; JOSÉ MOYA MOYA, *Monografía Histórica*, 1922; JOSÉ VILAPLANA GISBERT, *Historia religiosa de Alcoy*, 1892; anónimo, *Memorias sobre antigüedades alcoyanas*. Archivo Municipal de la ciudad de Alcoy.

Exterior de la iglesia de San Mauro y San Francisco, de Alcoy, destruida en 1936. (Foto Estudio.)



ra, al que condenó a muerte la excomunión de los religiosos, en el primer tercio del siglo XIX, actualmente ocupa sus terrenos la industria Cartonajes Suñer, que ha publicado una vieja estampa —con la que nos ha obsequiado— en la que puede contemplarse, por encima de los edificios conventuales, la alegre cúpula de tejas de cerámica, tan característica del país valenciano y tan amada por el fraile constructor. (Véase revista «Enguera», núm. 5, septiembre de 1962, dedicada en su parte monográfica a fray Francisco Cabezas, cuya vida y obra estudia mediante una docena larga de trabajos, ilustrados con treinta y cinco grabados y fotografías documentales.)



Altar mayor de la iglesia de San Mauro y San Francisco, de Alcoy, obra de fray Francisco Cabezas, destruido en 1936. (Foto Estudio.)

aragonés llamado Juan Pérez, natural de Alepuz, aunque «obrando con arreglo a idea de fray Cabezas, y asimismo hizo éste el Trasagrario y el Coro» (7). En el retablo era «muy particular el Tabernáculo, en el qual ideó Fray Cabezas una tramoya, artificio o máquina prodigiosa», que aunque usada en otros templos valencianos, no tenía «los movimientos y circunstancias» de la «inventada por Fray Cabezas», pues para «el acto de la renovación» se abría el tabernáculo por sí mismo, «y salía el viril que baxaba hasta la mesa del altar, de donde, fenecida la renovación, volvía por sí mismo a subirse y (aquí entra lo particular), haciendo a la puerta del Sagrario la suficiente pausa, daba la bendición al pueblo, haciendo una cruz perfecta; lo cual efectuado, se retiraba al centro y se cerraban de golpe por sí mismo las puer-

(7) ORELLANA, p. 403.

tas, en las que se ostentaba al pueblo un Salvador de medio relieve. El arco debajo del Coro de dicha Iglesia también se tiene por obra muy ingeniosa por lo chato y rebaxado, siendo dilatado el tramo que tiene, y ninguna llave (*clave*) para sostener el Coro» (8).

Esta popularísima iglesia de San Mauro, convertida en parroquia, fue arrasada en 1936. El único retablo conocido de fray Francisco Cabezas se conservaba en esta iglesia —Orellana lo cita, junto con otro que poseía en su tiempo el pintor Juan Bautista Suñer, «cerca de la Plaza del Arbol», en Valencia (9)—, y también desapareció en los sucesos revolucionarios del año 36. De una vieja fotografía del cuadro, conservada en Enguera —en la que aparece el arquitecto en actitud pensativa, mirando un libro, compás, tintero y pluma que tiene en una mesa de trabajo, respaldado por un rimerero de grandes libros—, el pintor saguntino Sebastián Capella Pallarés pintó un retrato, pleno de personalidad y fuerza evocadora, que figura desde el 30 de septiembre de 1962 en la galería de hijos ilustres de Enguera, instalada en el Ayuntamiento.

Antes se ha hecho mención de la Santa Faz alicantina. Fue su construcción una obra que trajo muchas complicaciones y que, llevada a un ritmo muy lento, parecía que no iba a terminarse nunca. He aquí un resumen relacionado con la intervención del fraile valenciano:

«En la mediterránea ciudad de Alicante participa también Cabezas en una obra de envergadura excepcional. En las cercanías se halla el monasterio de clarisas, cuya iglesia está construyendo el alicantino José Terol, del cual es la bellísima portada barroca de 1721. Fray Francisco interviene en la continuación de las obras, pone su impronta en los planos que van desarrollando aquella hermosa arquitectura, relicario donde habrá de guardarse la Santa Faz, que da nombre al convento, y su trabajo, iniciado tal vez en 1750, finaliza en 1756. En esta fecha recibe la obra —a falta sólo de trabajos suplementarios que se prolongarán unos años— aquella Junta administradora de los fondos donados por Fernando VI y almas devotas, que han permitido construir un magnífico templo sobre las ruinas del antiguo monasterio de Santa Verónica, que guardara la reliquia de la Santa Faz de Cristo.» (10) «Por cierto que la estructura de la fachada recuerda enormemente la de la parroquia de Enguera, terminada casi un siglo antes, salvo en que ésta tiene la portada de un clasicismo herreriano y la de Alicante de un barroco de equilibrada armonía... Como buen enguerino el lego constructor no

(8) ORELLANA, pp. 403-404.

(9) ORELLANA, p. 407.

(10) JAIME DE ENGUERA (Jaime Barberán), Fray Francisco Cabezas, *grandeza de un humilde enguerino*, «Enguera», número 5, septiembre 1962. Consúltense VICENTE MARTÍNEZ MORELLÁ, *La obra arquitectónica de fray Francisco Cabezas en Alicante*, «Enguera», ibidem; BALTASAR CARRASCO, *La Santa Faz*, 1943.

olvidaba a su villa natal ni cuando diseñaba sus proyectos.» (11)

En 1753 se pone la primera piedra de la iglesia de la Virgen de Sales, de Sueca. Los franciscanos observantes quieren levantar un templo majestuoso que signifique la extraordinaria devoción de los suecanos a su Reina y Madre. Y donde estaba enclavada la antigua ermita de la patrona de la ciudad se encarga de realizar la obra su compañero de religión, el incansable fray Cabezas. El templo tiene 60 metros de longitud por 19 de anchura, su forma es de cruz latina y lo cierra una airosa linterna coronada por la consabida cúpula revestida de cerámica. La esbelta torre campanario, como vigía permanente, es el símbolo de este monumento, orgullo de los hijos de Sueca.

Muchas obras de envergadura llevaba realizadas el lego franciscano, que casi siempre había de pechar con dificultades surgidas de ajenos proyectos incompetentes, que se veía obligado a corregir, o de cartapisas puestas por circunstancias extraarquitectónicas. Todo lo llevaba con envidiable calma y equilibrio, como si la profunda religiosidad y la vocación artística le ayudasen a ajearse de incomprensiones y humanas flaquezas... El crédito que Cabezas alcanzara entre sus correligionarios y entre los entendidos en cuestiones arquitectónicas lo refleja Orellana en

(11) «Generalitat», p. 63.

Portada de la Santa Faz, de Alicante. (Foto Sánchez.)



Cúpula de la parroquia de Nuestra Señora de Sales, patrona de Sueca. (Foto López-Egea.)

algunos datos, que son como pinceladas impresionistas en el gran cuadro de la vida laboriosa y ajetreada del fraile enguerino. Según Orellana, fray Cabezas estuvo en Carlet, a «donde fue llamado a ver si tenía peligro la iglesia, que se avía abierto, y diciendo que no corría riesgo alguno y ordenando que tapasen las aberturas y grietas que había, de ancharia de una atoba, se volvió, quedando los ánimos tranquilizados con la buena razón de tan diestro artífice, y con efecto la experiencia les certificó de lo bien fundado del dictamen» (12). «Para la fábrica de la Capilla de San Vicente Ferrer (que se concluyó en el año 1781) en el Convento de Santo Domingo de Valencia, hizo la traza Joseph Pujol (uno de los Arquitectos de esta Ciudad), y habiéndola corregido Fr. Cabezas, se embió a la Corte (como está mandado por Real orden...) para la aprobación, que recayó sin añadir ni quitar un tilde de lo que Fray Cabezas había diseñado.» (13) «Como sugeto de particulares luces y de insigne conocimiento y habilidad, rara ha sido la obra de conse-

(12) ORELLANA, p. 404.

(13) ORELLANA, p. 404.



Fachada de San Francisco el Grande, en día de solemnidad oficial.
(Foto Offo.)

quencia, ejecutada en su tiempo, en que no se haya recurrido a él mendigando su dictamen. Y así también fue consultado sobre el diseño de la Casa de Comedias, que se trataba construirse en esta Ciudad en el mismo sitio donde existió la antigua, esto es, en la plaza por ello llamada aún de *las Comedias* y antes de *la Olivera*, cuyo diseño para hoy mismo en la Casa de la Ciudad y en su Sala Capitular.» (14) En la biografía de mosén Casimiro Medina, presbítero, pintor y arquitecto, dice Orellana: «Por su mucha pericia en la Arquitectura, mereció la confianza de ser elegido juntamente con el Padre Fray Joseph Piña y Fr. Francisco Cabezas para ir a visitar la Iglesia Parroquial de la Villa de Oliva, y examinar la clase de peligro, y riesgo, que amenazaba, temiéndose su ruina, en el año 17...» (15) Al historiar Orellana al

(14) ORELLANA, p. 405.

(15) ORELLANA, p. 363.

«pintor perspectivo y arquitecto» don Phelipe Fontana, dice: «Hallábase (Fontana) en Madrid, donde y cuando se le proporcionó la ocasión de pasar a Valencia a divujar un teatro, a cuyo fin vino a esta Ciudad en el año 1769, y habiendo executado su dibujo, lo consultó amistosamente con fr. Francisco Cabezas..., y obtenida su aprobación, lo remitió a Madrid, donde igualmente mereció lo aprobara Don Bentura Rodriguez..., y así mismo obtuvo la Real aprobación de la Cámara...» (16) Durante la estancia en Madrid del arquitecto franciscano, «se hallaban ya labradas las grandes y disformes columnas que se ven en la fachada del Real Palacio. Y al haberse de transportar a Madrid para colocarse en la obra, se hallaron sobrecogidos dudando al arbitrio, o modo como conducir al sitio tan desmedida y pesada mole. De cuyo profundo atolladero les sacó a salvo la ingeniosa travezura de Fr. Cabezas, que suministró la idea, disposición y modo para conseguir el efecto, que se logró» (17).

(16) ORELLANA, pp. 558-559.

(17) ORELLANA, p. 406.

San Francisco el Grande: Altar mayor. (Foto Garabella.)



Mucho había trabajado el lego valenciano, pero la Providencia le deparaba la última y gran obra, aquella que le produciría las mayores satisfacciones y tristezas, como si aquel rosario de apacibles gozos

del proyecto del nuevo templo, fue rechazado por los franciscanos, ya que no se atenía a las condiciones impuestas: no se disponía del terreno que Rodríguez necesitaba, y el coro, en vez de ponerlo frente al altar, lo ideaba detrás. Rodríguez mostraba un total desconocimiento de las necesidades conventuales, que



San Francisco el Grande: Perspectiva interior. (Foto Garabella.)

—laboriosidad y esfuerzo continuos a la sombra del pobrecito de Asís— necesitase alcanzar las cimas del dolor —contradicciones, calumnias, descrédito— antes de darle la gloriosa bonanza —eterno descanso para su vida y triunfo inmarcesible para su obra—.

Sabido es que el encargo más importante que recibió fray Cabezas es el de la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, así llamada por su grandeza y magnificencia, pese a estar dedicada a la Virgen de los Angeles.

«En 1760 se había derribado una antigua iglesia gótica, la de Jesús y María, construida en el siglo XIV junto a una ermita donde, según la tradición, había descansado San Francisco de Asís cuando peregrinó a Santiago de Compostela. Quería construirse un templo de mayores dimensiones, digno de la importancia del convento franciscano que había sido en ocasiones albergue de la curia generalicia de la Orden. Allí estaban el Cuarto de Indias, relacionado con las misiones de ultramar, y el Cuarto de Jerusalén, con el comisariado que entendía los asuntos de Tierra Santa.

»Encargado el gran arquitecto Ventura Rodríguez

aconsejaban una iglesia amplísima, pero de líneas simples, y no una catedral espléndida de tres naves y crucero, impropia para la vida monástica de los humildes frailes... Entonces le encargaron a fray Cabezas, su hermano en religión y arquitecto afamado en tierras valencianas, que realizase el proyecto deseado, lo que hizo en menos de dos meses, entregándolo a los superiores del convento el 1.º de julio de 1761.

»Los planos fueron aprobados por la comunidad, pues Cabezas había acertado plenamente al proyectar una iglesia rotonda que recordaba, como insinúa Tormo (18), la forma del templo del Santo Sepulcro y de la iglesia de los Templarios de Jerusalén. Las

(18) TORMO, ELÍAS, *Las iglesias del antiguo Madrid. Notas de estudio*, 1927. Refiriéndose al carácter oriental que Cabezas quiso, seguramente, dar a su obra, borrado por la intervención de Sabatini en el exterior del templo, dice: «... se adivina fácilmente el carácter oriental que concibió el P. Cabezas de las cúpulas, que, cual valenciano, pensaría acompañarlas quizá de altas torres (como a las mezquitas de Estambul los minarettes) y en policromarlas admirablemente de teja azul, con nervios blancos o dorados, como las *medias*



San Francisco el Grande: Capilla de San Bernardino de Siena. Cuadro de Goya. (Foto Garabella.)

seis capillas flanqueando el altar mayor y la cúpula grandiosa cubriendo el conjunto eran de un atrevimiento y belleza que superaban, a pesar de su sencillez aparente, el proyecto más conservador de Rodríguez. Por otra parte, si éste centraba el crucero

naranjas de Valencia.» El que fuese rechazado el proyecto, de tipo tradicional, de Ventura Rodríguez y se aceptase con entusiasmo la propuesta, poco habitual en España, del templo rotundal de fray Cabezas, lo explica así ELÍAS TORMO: «La principal razón de una tan comentada preferencia hay que adivinarla en la idea, tan propia de la Obra Pía de Jerusalén, de desear una gran cúpula y forma redonda en tipo oriental, pensando en el Santo Sepulcro y el templo de Jerusalén: el hermano Cabezas, en grande, hizo en ello lo que los templarios en la Edad Media. Con resistencia de la Academia, tan autoritaria entonces, y reparos oficiales de su en ella poderoso rival, pero amparado al fin por otros arquitectos (mayoría apenas en junta de cuatro presidida por Hermosilla) comenzó Cabezas y levantó los muros hasta la cornisa (1768), retirándose, vencido al fin y viejo, a su tierra al paralizarse la obra...»

de su proyecto con una cúpula de 11'50 metros de diámetro, Cabezas se lanzaba a proponer, como cierre de la amplísima rotonda, otra cúpula, pero ésta de 33 metros, claramente inspirada en el Panteón de la Roma clásica. Al realizarse años después el sueño de Cabezas su cúpula conseguía las máximas dimensiones de aquel siglo en Europa, pues San Pablo, de Londres, de Wren, sólo alcanza los 31 metros de diámetro; los Inválidos, de París, de Mansart, los 24 metros, y ni aun el Panteón parisino, de Soufflot, más tarde, lograría con sus 27 metros la amplitud de la cúpula diseñada por fray Francisco, el lego español nacido en tierras valencianas.»

«Después de aprobado asimismo el proyecto por el Ayuntamiento de Madrid, pasó a informe de la Real Academia de San Fernando. El 13 de septiembre de 1761 se reunía la junta ordinaria, en la cual, según dice el informe, *se vieron los diseños que para una nueva iglesia de esa casa grande de nuestro padre San Francisco ha ideado el P. Francisco Cabezas y se oyó la explicación que hizo este religioso sobre ellos y sus respuestas a los reparos que los profesores de arquitectura de la Academia le hicieron*. Los académicos, reunidos en junta, pidieron a otros dos —uno Ventura Rodríguez, por cierto— que *informasen por escrito sobre la fortaleza y seguridad de la obra proyectada y sobre la suficiencia del autor para dirigirla. Y habiendo todos remitido sus votos, la Junta particular convocada ayer a sólo este efecto, los vio y halló que, por pluralidad de ellos, el expresado P. fray Francisco Cabezas es hábil, capaz y suficiente, así en la teoría como en la práctica, para dirigir y gobernar la construcción de esta grande obra; y ella resultó asimismo aprobada y digna de ejecutarse*. Al autorizar la Academia en este escrito del 20 de septiembre la ejecución de la obra, recomendaba al constructor *aumento de fortificación en algunos lugares y ofrecía concurrir con las luces de sus individuos y con cuanto esté en su arbitrio a la mayor seguridad, hermosura y perfección de este edificio*.

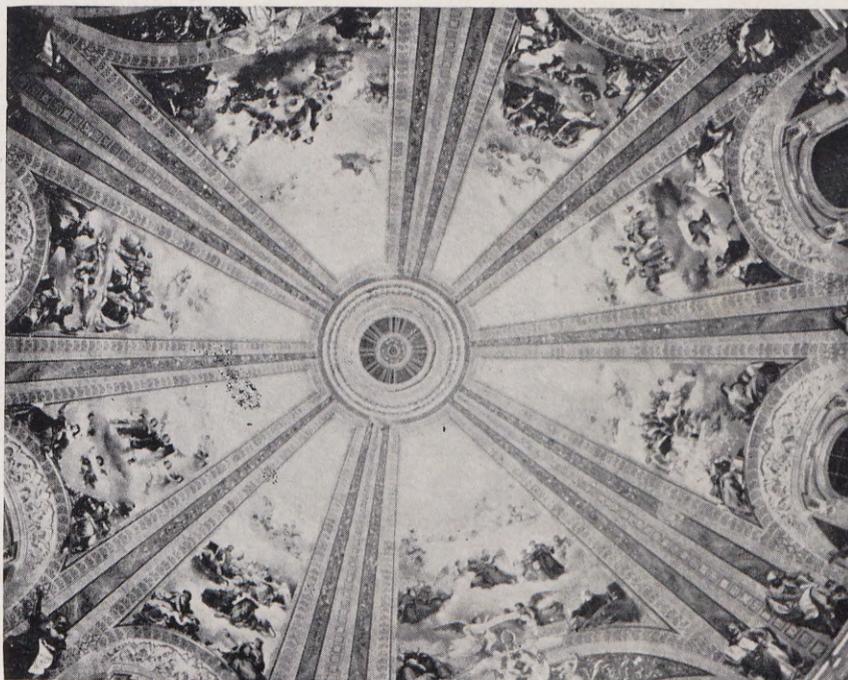
»El 8 de noviembre de 1761 fue colocada la primera piedra del templo. En ella iba grabado el nombre del lego arquitecto: *Fray Francisco Cabezas* (19). Dificultades de cimentación y los grandes problemas que obra de tal envergadura planteaba no impidieron que Fray Cabezas consiguiera ir levantando la fábrica del edificio, de tal modo, que a los siete años ya alcanzaba los 17 metros de altura sobre el nivel del

(19) ORELLANA, p. 405 y nota de la p. 407, que dice así, refiriéndose al periódico donde se reseña la iniciación y final de la obra de fray Cabezas: «*Memorial Literario*, correspondiente al mes de diciembre 1784 (obra periódica principiada en ese año), el qual, desde la pág. 98 refiere la fundación, construcción y fábrica de la Iglesia de dicho Convento de San Francisco de Madrid, y Fiestas por la conclusión de su obra, celebradas desde el 6 de dicho diciembre, y da copiada la inscripción que se colocó cuando se puso la primera piedra en 8 de noviembre 1761, en la qual se refiere ser el Arquitecto de dicha obra fr. Francisco Cabezas.»

suelo. Se había llegado a la cornisa, de donde habría de arrancar su vuelo atrevido la monumental cúpula... Era el año 1768. Fray Francisco, que había visto el interés que los madrileños, desde la católica majestad de Carlos III hasta el más humilde devoto del Pobrecito de Asís, mostraban por la obra con la entrega generosa de sus limosnas, debió sentirse agra-

quel frailecico levantino le ha impedido se realizase su proyecto, que aspiraba a ser el principal y más grandioso templo madrileño...

«Fray Cabezas, achacoso y anciano —cuarenta años al servicio intensivo de la Orden como arquitecto universal de sus iglesias y conventos—, es casi seguro que marchó pronto a su convento de Valencia, donde



San Francisco el Grande: Aspecto general del interior de la cúpula. (Foto Offo.)

decido a la Providencia, que le había deparado aquella ocasión única de mostrar su capacidad técnica, su incansable tesón, su espíritu de obediencia a la Orden franciscana... Pero como en un mal sueño todas sus ilusiones se vinieron abajo.» (20)

OCASO Y GLORIA DE FRAY CABEZAS

En 1768 la Real Academia de San Fernando ordena se suspendan los trabajos, ya tan avanzados, del gran templo madrileño, pues se ha denunciado un posible error en los cálculos de aquellos planos aprobados, en 1761, con tan buenos informes... Gran culpa de este cambio en relación a la obra capital del sencillo lego valenciano la tiene Ventura Rodríguez, secretario de la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando. Y es que no puede olvidar que

tal vez ni se enterase de la polémica de Rodríguez contra Diego Villanueva —otro magnífico arquitecto—, Juan Tami, Plo, Alvarez Sorribas, Elías Martínez, etc., buenos entendedores del asunto que, conjunta o separadamente, presentan proyectos para la terminación de la obra inconclusa. Pero Rodríguez, inflexible, dice siempre que aquello no puede completarse con los proyectos que se presentan, que según él no resuelven los defectos de la obra, sino que los acrecientan... La discusión, bizantina y enconada, saca a relucir las rencillas y enemistades de los arquitectos que privan en la Villa y Corte y en la Academia. Y en mentideros y lugares públicos, en salones y palacios no se habla de otra cosa que de aquella obra interrumpida, que si tan mal construida está y tan peligrosa puede resultar para los fieles que algún día asistan a los cultos del templo, habrá que pensar incluso en su derribo para evitar mayores males... A pesar de tanta miseria, algún rayo de luz luce entre aquellos nubarrones que envuelven la gestión de Fray Cabezas. Y es Ventura Rodríguez el

(20) «Generalitat», p. 64.

que al informar a la Academia del estado de las obras en 5 de septiembre de 1769 —cuando ya están un año interrumpidas—, no puede menos de decir: *No hay duda que en el cuerpo de los pilares que dividen las capillas y han de recibir la cúpula o media naranja*

comunidad solicitó del Consejo de Su Majestad autorización, que fue concedida, para que don Julián Yarza y don Pedro de Zeballos, arquitectos del reino de Aragón, reconociesen lo construido y *señaladamente las partes que a la Real Academia de San Fernando,*



San Francisco el Grande: Sacristía. (Foto Garabella.)

principal del templo es de una mole y magnitud proporcionada a poderse seguir la obra hasta su conclusión, para que quede con firmeza esta principal parte del edificio y la calidad de los materiales con que se halla construido lo hecho es buena y la construcción no es mala. Sin embargo, las obras continuaron suspendidas pese a esta paladina declaración.» (21)

«El Ayuntamiento se sentía incómodo con aquella Paralización que impedía continuase una obra autorizada en 1761. Y los franciscanos... En 1770 la

(21) «Generalitat», p. 65. Según ELÍAS TORMO (ob. cit. en la nota 18): «Ventura Rodríguez... logró entonces en la Academia, tras de difícil polémica y previa censura en cuanto a la solidez de los primitivos planes de Cabezas, que se rechazaran también (1769) los proyectos de Diego Villanueva, que añadía columnas y pilastras a los arcos, y más fácilmente otras ideas de Juan Tami, Elías Martínez y Alvarez Sorribas, y también de Antonio Plo y Comín, del que se ha dicho siempre, desde Ceán, que alcanzó a cerrar la cúpula antes de 1776. Hubo, sí, refuerzos de los ahora exageradamente enormes apoyos entre capillas por las porfías de Ventura Rodríguez, sabiéndose por ellas que la construcción, en general de ladrillo, en ellos tenía de mampostería el núcleo, pero todo por Plo, encargado de la obra en 1770, previo dictamen de dos arquitectos aragoneses al caso traídos a Madrid: Julián de Yarza y Pedro Zeballos.»

de esta Corte, le habían parecido defectuosas; a saber: el mal método en la construcción de los machones, roturas en la muralla de la obra y mal viso del yeso en las partes en que se había aplicado. El Consejo dio su venia en 24 de abril de 1770 para la inspección pedida. Y los dos arquitectos aragoneses exponen, según declaración jurada: Que toda la fábrica es sólida, firme y constante y bien acondicionada, como también que no tiene los defectos que señaló y especificó la Real Academia, sino es toda la perfección de su respectiva arquitectura. El 14 de mayo se autorizaba la reanudación de las obras a Antonio Plo, que se había comprometido a terminar el templo, aunque Rodríguez informase antes en contra del proyecto. Al fin se reanudaron las obras en 1776 por dicho arquitecto, bajo la dirección de Sabatini, con alteraciones fundamentales en la fachada, que perdió su carácter primitivo y dejó reducidas las dos esbeltas torres a los chatos campanarios existentes. La cúpula quedó oculta desde las cercanías del templo, en contra del proyecto de Cabezas, que, según Tormo, quería darle a la iglesia un carácter oriental con la gran media naranja y las seis cupulitas menores recubiertas de tejas azules o blancas con nervios dorados y los dos

campaniles como esbeltos minaretes. Habría sido una bella alusión a los Santos Lugares, tan vinculados a San Francisco el Grande... Las obras se hicieron sin mayores dificultades, y del cierre de la cúpula, entre la expectación de los madrileños, se encargó sin novedad Miguel Fernández, en 1784.» (22)

Fray Francisco Cabezas, ajeno a las polémicas de la villa y corte, no descansaba en el convento valenciano de la Corona —donde iniciara su vida de religioso—, sino que se dedicaba a las especulaciones científicas, decantando en escritos y publicaciones su extraordinaria experiencia. A esto alude Orellana cuando dice que «después de ejecutar insignes obras, procedió a enseñar, no sólo mudamente con los edificios que construyó, si también con un tratado que escribió sobre la *Trisección del Angulo*, explicada de cuatro modos» (23). Según el mismo Orellana, cuando se hallaba en Madrid, dirigiendo la obra de San Francisco el Grande, «se sintió herido de asma de pecho, y conociendo que se iba agravando se trasladó a Valencia, donde falleció en su Convento de la Corona (de donde era hijo de hábito) en el día 14 de agosto de 1772 ó 1773» (24).

«Como Miguel Angel, que no vio realizado su ambicioso proyecto de cúpula de San Pedro Vaticano, levantada después de su muerte por Della Porta, así Fray Cabezas, el leguito humilde, tampoco vería concluida, en vida, su maravillosa concepción, que decorada interiormente con fastuosidad, a partir de 1878, es ahora pasmo de cuantos la contemplan. Y aunque en ocasiones se haya regateado a Fray Cabezas, valenciano de España y gloria de ella, la maestría suficiente para concebir y plasmar obra de tan alta ca-

(22) «Generalitat», pp. 65-66.

(23) ORELLANA, p. 407, y añade la nota bibliográfica del mismo: «Imprés en València por Joseph Estevan Dolz, en 1772, en 4.º»

(24) ORELLANA, p. 407. Es casi unánime la acepción de 1773 como año del fallecimiento de fray Cabezas.



Pegu (Alicante): Capilla del Ecce-Homo, obra de fray Francisco Cabezas, cuya disposición rotonda es un precedente de San Francisco el Grande.

tegoría (25), ahí está el majestuoso templo, orgullo de Madrid, que, unido a los muchos que construyó o reparó en tierras levantinas, habla claro de la gran-

(25) YEBES, CONDE DE, *Zapatero, a tus zapatos. A propósito de San Francisco el Grande*, diario «ABC», 4-VII-1962; SAINZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*. (El Ayuntamiento de Enguera y miembros de la orden franciscana se quejaron al director de «ABC» por la forma superficial y jocosas con que el titulado «arquitecto 222» del Colegio de Madrid trataba al creador de San Francisco el Grande; pero no consiguieron ver publicadas sus cartas ni que se rectificasen los conceptos ofensivos para el lego inmortal. Todo lo concerniente a este triste y deprimente asunto —artículos en pro y en contra, cartas, documentación, etc.— se recoge íntegramente en «Enguera», número 5, septiembre 1962.) Bajo el título *Un chiste de Mingote (con arquitecto enguerino al fondo)*, se reprodujo en «Enguera», núm. 7, septiembre 1964, un dibujo de Mingote, aparecido en el «ABC» el 9-II-1964, que insertamos. «Enguera» hacía este comentario: «¿Recuerdan que hace un par de años alguien, y precisamente en "ABC", se metió con la capacidad técnica de un insigne valenciano y enguerino, autor de varios templos sobresalientes, entre ellos San Francisco el Grande de Madrid? Ya "Enguera" de septiembre 1962 contestó adecuadamente al desafuero por medio de plumas bien documentadas, que demostraron que el "zapatero, a tus zapatos" con que se pretendía ofender a fray Francisco Cabezas, a los doscientos años de iniciar la construcción del más bello y visitado templo de Madrid, era un boomerang que se volvía y golpeaba al ofensor, como justo castigo a su atrevimiento... No solamente había proyectado y dirigido durante varios años



—Se caen las cornisas, se hunden los puentes, se rompen las tuberías... A este paso, dentro de poco sólo quedarán cosas antiguas. (Dibujo de Mingote, en «A B C», de Madrid, el 9-2-1964.)

deza de aquel humildísimo franciscano de Enguera.» (26).

«Al cumplirse el segundo centenario de la colocación de la primera piedra de San Francisco el Grande se rindió homenaje al gran arquitecto valenciano nacido en Enguera. El Ayuntamiento de Madrid donó una lápida de mármol con letras de bronce, descubierta por el alcalde de la capital de España, Sr. Conde de Mayalde, y el de Enguera, Sr. Barberán Juan, sobre la fachada del edificio. Dice así la lápida: "EL EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE MADRID AL HERMANO LEGO FRANCISCANO FRAY FRANCISCO CABEZAS, AUTOR DEL PROYECTO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE. 7-VI-1962."

»Se asociaron al acto, con el Ayuntamiento madrileño, la comunidad franciscana con sus superiores y el P. Esteban Ibáñez, rector del magnífico templo y alma del homenaje; la Diputación de Valencia, re-

San Francisco el Grande, que todavía no se ha hundido, a pesar de los agoreros de entonces y de ahora, sino que había hecho, entre otros templos: Santa Bárbara, de Alcira; San Francisco, de Alcoy; el Ecce Homo, de Pego; la Santa Faz, de Alicante, y la Virgen de Sales, de Sueca. ¡Buena gimnasia proyectista y constructora de quien se lanzaría —por mandato de sus superiores— a realizar el más ambicioso edificio religioso de la Villa y Cortel...

»En fin, entonces no se quiso rectificar, pues duele, por lo visto, reconocer los errores, aunque vilipendien la memoria de un humilde lego franciscano que no tuvo más delito que la obediencia a la orden y el despeje de la inteligencia para elevarse a cimas que otros no alcanzarían a pesar de su pre-
vanza en las alturas del reino.

»Sin embargo, recientemente, el gran Antonio Mingote, en el mismo diario donde se infirió la ofensa, publicaba el chiste que reproducimos... Está resultando, al fin, que de lo sólido y bueno que queda en Madrid —que, gracias a Dios, es mucho— el prototipo es San Francisco el Grande, la obra maestra —según Elías Tormo, si le hubiesen dejado terminarla— de aquel leguito franciscano a quien hace un par de años querían mandar al panteón de los fracasados o de los atrevidos que se meten en camisa de once varas... sin saber corte ni confección.»

(26) «Generalitat», p. 66. Como complemento de las obras o trabajos citados, añadimos los siguientes archivos, libros y trabajos, donde se puede compulsar y ampliar la documentación aducida:

Archivos de la Parroquia de Enguera, de la ciudad de Alcoy, de la Villa de Madrid y de la Academia de San Fernando, de Madrid. CEÁN BERMÚDEZ, *Historia de los Grandes Arquitectos Españoles*, 1800; ESCOLANO PERALES, *Historia general de Valencia*, 1879; BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, 1897; JOSÉ CALABUIG REVERT, *El Real Templo Basílica de San Francisco el Grande en la Historia y en las Artes*, 1919; F. CARRERAS CANDÍ y C. SARTHOU CARRERES, *Geografía del Reino de Valencia*, tomos II y III, 1920; ELÍAS TORMO, *Levante, guía turística*, 1923, y *Las iglesias del antiguo Madrid*, 1927; F. P. VERRÍE y A. CIRICI BALLESTER, *Mil Joyas de Arte Español*, 1948; MOSSÉN MOSCARDÓ, *Història del Regne de València*, 1953; F. PACHO REYERO, *II centenario del templo de San Francisco el Grande*, «Las Provincias», 17-II-1961; P. LEÓN AMORÓS, O. F. M., *Algo acerca de la historia del templo de San Francisco el Grande*, «Levante», 12-VII-1962; P. ESTEBAN IBÁÑEZ, O. F. M., *San Francisco el Grande, la Capilla Sixtina de España*, «Ecclesia», 25-IX-48; *Segundo centenario de San Francisco el Grande*, «Ecclesia», 21-VII-62, y *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte* (guía del templo), 1962.

presentada por su vicepresidente, D. Diego Sevilla Andrés; la villa de Enguera, por su alcalde y el arcipreste D. Ismael Roses Ibáñez, colonia de enguerinos residente en Madrid y vecinos de la población venidos exprefeso, etc.

»El 30 de septiembre rindió homenaje Enguera a su glorioso hijo con una misa solemne, cuya oración sagrada hizo el rector de San Francisco el Grande, interviniendo el coro y orquesta de la iglesia franciscana de Carcagente, como adhesión a los actos. Después se descubrió en la galería de enguerinos ilustres del Ayuntamiento el retrato de fray Francisco Cabezas, óleo de Sebastián Capella. Intervinieron en la sesión dedicada a exaltar al insigne enguerino el señor Arcipreste; el custodio provincial de los franciscanos P. Miguel Oltra; el rector de San Francisco el Grande; el representante de la Diputación Provincial, D. Rafael Tasso, diputado presidente de la Comisión de Cultura, y el alcalde de Enguera.

»La revista *Enguera* dedicó más de cincuenta páginas, rebosantes de ilustración gráfica, a estudiar la figura de Fray Cabezas. Los textos que insertaba eran de Elías Tormo; padre Esteban Ibáñez; padre León Amorós; Santiago Marín; Vicente Martínez Morrellá, cronista de Alicante; Rogelio Sanchis Lloréns, cronista de Alcoy; Santiago Córdoba, y Jaime de Enguera.» (27)

Una minuciosa reseña de los actos realizados en honor de fray Cabezas, tanto en Madrid como en Enguera, apareció en la revista internacional de la Orden Franciscana «Acta Ordinis Fratrum Minorum», de enero-febrero de 1963. Esta revista, publicada en latín y editada en Florencia, la dirigía a la sazón el reverendo padre Joaquín Sanchis Alventosa, definidor general de la Orden, hijo ilustre de Alcudia de Crespíns y gran amigo de Enguera, vecina de su pueblo natal. Encabezaba la puntual información —muy curiosa por la lengua empleada— el siguiente titular: *In honorem Fr. Francisci Cabezas, qui fuit technicus constructor actualis templi matritensis S. Francisci*. Una reproducción en facsímil, con la correspondiente traducción castellana, apareció en «Enguera», de septiembre de 1963.

En el mismo número de «Enguera», y como una demostración de que la Iglesia universal se unía a los actos conmemorativos mencionados, aparecía un resumen del breve pontificado *Gloria Matriti*, de 2 de febrero de 1963, por el que S. S. el papa Juan XXIII —que moriría el cercano 3 de junio— se dignaba conceder al templo de San Francisco el Grande el título de basílica menor. El breve comenzaba diciendo: «Gloria de Madrid se considera con razón el templo dedicado a Nuestra Señora de los Angeles y que vulgarmente es llamado San Francisco el Grande...» Al hacer historia del mismo se agregaba: «En

(27) «Generalitat», p. 60. Nota de la redacción, bajo título: *Homenajes a fray Francisco Cabezas en Madrid y Enguera*.

el siglo XVIII, por iniciativa de los religiosos franciscanos que en este templo estaban dedicados al divino ministerio, derribada la fábrica del antiguo, se levantó una iglesia monumental y artística, que fue terminada en 1784... Aparte de la amplitud y grandiosidad de su fábrica, llaman la atención su maravillosa rotonda, coronada por su inmensa cúpula, y sus seis capillas laterales...» El breve llevaba la firma del cardenal Amleto Cicognani, a la sazón secretario de Estado de la Santa Sede.

El padre Esteban Ibáñez, rector de la nueva basílica y alma de los homenajes que se rindieron al lego inmortal, publicaría en la revista «Ecclesia», de Madrid, el 16 de marzo del mismo año, un documentado estudio en el que reivindicaba la memoria de fray Francisco Cabezas llamándole *experto maestro en el arte arquitectónico*, y al hacer historia pormenorizada del edificio que acababa de obtener el título basilical, destacaba tres momentos importantes de sus anales: «La ceremonia de la colocación y bendición de la primera piedra el 8 de noviembre de 1761... La solemne inauguración del nuevo templo, presidida por el rey Carlos III, el 6 de diciembre de 1784... Y el descubrimiento de una lápida, en una de las fachadas de San Francisco el Grande, en homenaje a fray Francisco Cabezas, autor y director de las obras de esta iglesia, el 7 de junio de 1962.»

Algún tiempo después el Ayuntamiento de Valencia acordó rotular una de sus calles con el nombre de fray Cabezas (sesión de 6 de agosto 1965), y el mismo acuerdo fue tomado por el Ayuntamiento de Sueca, orgulloso de la preciosa iglesia que le legara el fraile enguerino.

EPÍLOGO

Fray Cabezas ha recibido alabanzas y críticas. Como todos los humanos. Pero él dejó una obra que, en su parte más importante, perdura y es lección para quienes quieran verla. Los engreídos y orgullosos la miran con desprecio. Los limpios de corazón y claros de espíritu la admiran y aplauden.

Hermano Francisco: «Un día concebiste y otro coronaste la cúpula de San Francisco el Grande, en Madrid. Magnífica respuesta para los titulados, los doctores, los investidos de alta jerarquía y vanidad del mundo. La de ese tránsito tuyo: ¡de la escudilla a la cúpula!

»Francisco, que seas bendito: por enguerino, por franciscano, por haberte alistado como soldado de tropa, y porque antes y ahora has merecido el nuestro despectivo de la nobleza oficial. Algo tenías y tienes en tu ser.» (28)

* * *

Como un mosaico multicolor, en el que se han ido agrupando los colores y las formas para resaltar la figura deseada, así se ha ido haciendo en este cuadro biográfico, a fin de que con la aportación de muchos que estudiaron con simpatía la figura humilde del fraile genial se conociese algo mejor su existencia y su dilatada obra. Amén.

JAIME BARBERAN JUAN

Enguera, 1968.

(28) MARÍN MARÍN, SANTIAGO, *El lego, la escudilla y la cúpula*, «Enguera», núm. 5, septiembre 1962.



San Francisco el Grande. Fachada. (Foto Garabella.)

PINTORES VALENTINOS

SU CRONOLOGIA Y DOCUMENTACION

(Conclusión)

RIBALTA, JOAN. 1628-17-V. ARV. Gover. Lítium, 2.705. M.º VI, f.º 9.—Este pintor pleitea contra Mariana de Ribalta, su hermana, sobre la herencia de su padre, Francisco de Ribalta, pintor, que murió *ab intestato*.

RIERA, ANDREU. 1416-10-X. ARV. Govern. Lítium, 2.217. M.º XXXIII, f.º 17.—Proces den Eximen Roic notari, procurador den Andreu Riera, pintor, contra lo reverent prior del convent de frares preicadors de Val. Aquell feu una muntanya, ó entramés, ab algunes representacions que anven en aquella pera obs de la festa del Corpus.

RIERA, ANDREU. 1416-20-X. Cfr. Tomás, Domingo.

RIGO, PAULO. 1544-6-XI. APV. Notal de Felipe Martí, el menor.—Sit omnibus notum; Quod Ego Paulus Rigo, pictor seu auri daurator tabularum depictarum et botiguerius pannorum, oriundus Rodi, civis Val, habitator; Sciener et gratis, confiteor et in veritate recognosco vobis manumissoribus et executoribus ultimi testamenti bone memorie reverendissimi domini Ausie Carbonell, episcopi Christopolitani, et per reverendissimo domino archiepiscopo Val. in Sacreo Sancta Metropolitana Sede Val et in illius Diocesi preesidentis et priori ut fratibus conventi et monasterii Sancti Dominici eiusdem civitatis Val. et vestris; Quod sumus contentus solutus et satisfactus de omnibus et quibuscunque peccunie quantitibus, michi debitas pertinentibus et spectantibus tam pro salario laboribus diurnis et manufacturis meis et per me factis et sustentis in deauratndo retabulum noviter erectum in capella maiori ecclesie dicte monasterii et seu in capite altaris majoris quod veniebat a dompnus honorabilis Philipi Pauli de Sancta Locaria tam ipsum depingere ex quibusdam historiis et misteriis Sancti Dominici, sub cuius honorificencia et invocatione ac vocabulo fundatur ac aliorum sanctorum quam daurate et deaurari facere et.

ROGANS, TOMÁS. 1432-27-II. APV. Protoc. Joan Argent, 1.887.—Carta rebuda per lo discret En Pau Capmanyes, notari an la qual apar com En Tomás Rogans, pintor le cortines e Na Erovis, sa muller e altres veneren an Chiquo Valer, scuder, cent sous censals, pagadors cascun any en eguals pagues, ço

es, a XXI de agost e de febrer. Sots pena de X. sous per cascuna paga, per preu de sixanta lliures.

ROMEU, JOAN. 1410-25-II. APV. Protoc. Joan Ferrer, 1.977. — Johannes Romei, pictor, constituhit procurator, Petrum Domenech, sartorum, ad petendum etc. apocas etc. ad lites, fiat largo modo etc.

ROS, JOAN. 1417-19-I. APV. Protoc. Pere Castellá, 1.974.—Quod ego Elionor Gonçalvez, vicina civitatis Val. Gratis et. de consilio aliquorum parentum et amicorum meorum et. veniendo ad secundas nubcias vobiscum Johani Ros, pictori Val. present etc. dono et ofeio vobis in et pro dotem meam, viginti libris, monete regalium Val. in cambis et jocalibus etc. Ad hec autem ego dictus Johannes Ros asenciens dicto matrimonio similiter de consilio alicorum parentum et amicorum meorum etc. intencione sobolis procreande prout lex divina precipit etc. confiteor mei a vobis hapuisse dictas viginti libras, dotis predicte prout superius dictum est.

ROURICH, PERE. 1429-2-XI. APV. Protoc. Pere Castellar.—Petrus Rourich, illuminator librorum, civis Barchinone, nunch Val. residens, Gratis etc. constituo procuratorem meum certum et spetialem vos Bernardum Gari, paratoris civem Val.

RULL, JOAN. 1413-22-II. APV. Protoc. Bernat de Montfalcó, 1927.—En Johan Rull, pintor, fon condemnat per lo discret En Berthomeu Martí notari jutge dels censals del honrat En Guillem Manresa en C. sous.

RULL, JOAN, 1415-12-XI. ARV. Gover. Lítium, 2.212. M.º XXIV, f.º 44.—Davant vos molt honorable governador de la ciutat de Val. Compareix En Berthomeu Quintana procurador den Baltasar Pelegri, contra en Johan Rull, pintor, E diu e posa ço ques segueix: Que En Baltasar Pelegri, pintor, se obligá a pintar uns cofrens per el dit En Johan Rull...

RULL, JOAN. 1423-6-V. APV. Protoc. Felip Leopardo, 1685.—Bononat Magrina, argenter, fon nomenat pera dirimir la questió que sobre diverses quantitats de diners tenien de una part, En Johan Rull, pintor y Jacme de Sent Vicent de l'altra part.

RULL, JOAN. 1436-9-X. ARV. Just. Civil, 3.728. M.º XVII, f.º 9 v.º.—Declara en cert proces per part den Galceran Dezpont.

RULL, JOAN. 1453-4-VI. ARV. Gover. Execucions, 9. Penúltima M.^o—Den Anthoni Vilana contra En Johan Rull, pintor e altres, sobre execució de un censal.

La muller den Johan Rull, Na Caterina.

SANÇ, PERE. 1502-8-VI. APV. Protoc. Guillermo Perió, 1.698.—Quod Ego Petrus Sanç, pictor, vicinus ville de Biar; Scienter et gratis; Confiteor vobis honorabile Francisce, uxori honorabilis Martini Johanni Perez de Requena, tutrici et curatrici filiorum et heredum vestri, vicine ville Cocentayne, presenti et vestris; Quod dedistis et solvistis michi, octuaginta solidos regalium Val. et sunt de pinturis per me factis in capella Crucifixi, ecclesie ville Concentayne.

SÁNXEZ, ANTONI. 1431-8-VI. APV. Protoc. Joan Pereç.—Antonius Sánxez, pictor civis Val. Ex certa scientia, confiteor debere vobis Johanni Vidal, botiguerio, civi dicte civitatis, presenti et acceptanti et vestris, novem libras monete regalium Val. ratione mutui... promito solvere quo et quorum in Ruçaffa, orta Val.

SÁNXEZ, JOAN. 1418-26-XII. ARV. Protoc. Bononat Ferrer, 2.156.—En nom de Nostre Senyor Deu Ihu. e de la Sua Sagrada Nativitat; Sapien tots com yo Felip Bricet, pelicer, comorant en la ciutat de Val. me convench ab vos En Johan Sánxez, illuminador, alias de legir e scriure de letra e scriptura de lengua valenciana, en plá o alias romans, en tal forma e manera que yo sapia xriure e legir libres de Deu e dig alias de comptes e legir libres appellats romans.

E aço per huyt meses vos prometentme de ensenyarme dins lo dit temps de legir e scriure, segons es dit, Et ladonchs finit lo dit temps vous sia tengut de donar per raho de vostres trevalls del ensenyar del legir e scriure, auinze florins dor d'Aragó. de bon pès...

SÁNXEZ, PERE. 1489-27-VI. APV. Protoc. Vicent Rovira, 1.928.—Yo mestre Pere Sanses, pintor, habitador de la present ciutat de Val. axi com aprocador del honorable mestre Pere Cabanes, pintor e habitador de la dita ciutat de Val. marmessor tudor e curador dels fills del honorable En Luis Amorós, fuster habitador de la dita ciutat de Val...

SCODA, GUILLEM. 1436-16-V. ARV. Just. Civil, 3.726. M.^o VI, f.^o 34.—Sa muller, Na Gracia declara com a testimoni en cert proces, afermant que fos ver que mossen Luis de Pertusa ha cinch o sis anys casá ab madona Na Isabel.

SENT ANDREU, ROGER. 1456-14-V. ARV. Gover. Execucions, 22. M.^o XXXIII, f.^o 5.—De Na Clara Sent Andreu, muller quondam de En Roger Sent Andreu, pintor, contra Nasensi de Morales, senyor quis diu de la Vall e Serra de Finestrat e de Rellu,

per certs crédits que la dita dona tenia contra el dit senyor.

SERRA, MATHEU. 1416-24-IV. ARV. Govern. Lítium, 2.214. M.^o IX, f.^o 44.—Jacme Carbonell, ciutadá de la ciutat de Val. comparesch davant lo Governador de Val. com a procurador de la dona Matheua, muller den Matheu Serra, quondam pintor, de Valencia, mare sua e diu e possa davant vos que com ella hagues tramés de voluntat del dit En Jacme Carbonell fill seu, un seu sclau e catiu appellat Marti, de edad de XXVII fins a XXVIII anys, poch mes o menys a una dona metgesa qui era en la vila de Farnals a la qual dien Na Bernarda per rahó de guarir aquell de mal dels ulls, com no pogues ben verer clar el dit sclau...

SOLER, JOAN. 1436-20-XI. ARV. Gover. Lítium, 2.258. M.^o XIV, f.^o 14.—Davant vos molt noble Governador, compareix personalment En Jacme Vinader, notari, axi com aprocador den Johan Soler, pintor e de Na Gostança, muller de aquell; E diu e posa, que com per vertut de certa companya contractada per los dits seus principals ab En Miquel Çaplana e Na Isabel, muller de aquell, sobre certa negociacio lladonchs fahedora de un casal de molins, fariner e arrocer ab certes botigues extra aquell contigua dels dits En Çaplana e muller de aquell, situat prop lo loch de Patraix...

SOLER, PERE. 1421-6-VI. ARV. Just. Civil, 3.710. M.^o VI, f.^o 6.—Johan Beach, pelicer, ciutadá de Val. en son nom propri e axi com aprocador de Nandreua, filla sua, muller den Pere Soler, illuminador...

SPERANDREU, ROGER. 1429-10-III. APV. Protoc. Pere del Castellar.—Cum odoli maculam evitandam etcetera id circo Ego Clara uxor Rogerii Sperandreu, pintor, civis Val. heres universalis bonorum omnium et jurium domne Gracie, sororis mee, uxor quondam Francisci Caselles, prout de dicta herencie constat cum eius último testamento, acto Val. in posse infrascripti notarii, sub kalendario de VII diei mensis et anni publicatoque presenti die in posse infrascripti notarii sub signo sante et venerande crucis ✠ preheunte de bonis dicte herencie presentis inventarium...

SPERANDREU, ROGER. 1437-16-II. ARV. Justicia Civil, 3.729. M.^o II, f.^o 22.—En Roger Sperandreu, pintor de cortines, vehi de Val. testes produhit per part den Pau de Beses el qual jura dir veritat; E diu, que be ha XXX anys poc mes o menys que en la present ciutat de Val. entre En Simó de Carcasona de una e dona Na Caterina, fon contractat matrimoni, fet e fermat, en faç de Santa Mare Sgleisia...

SPERANDREU, ROGER. 1442-25-(). ARCH. Marqués de Dos Aguas. Protoc. Miquel Bataller.—Ro-

ger Sperandru, pintor vicinus Val. tanquam cesionarius et habens cessione quantitate infrascripte nobilibus Petro Roïç de Corella, militis habitatoris Val et Isabelle eius uxor...

TOMÁS, DOMINGO, y EN MAÇANA. 1416-20-X. ARV. Gover. Lítium, 2.217. M.º XXXIII, f.º 7.—Coadjudants a la Roca que feu pera el monestir de preycadors de Val. Nandreu Riera, pintor, vehins de Val.

TORA, DOMINGO. 1400-29-X. APV. Protoc. Bernat de Montfalcó, 1.927.—Domingo Tora, pintor, ciudadá de Val. detengut de greu malaltia de la qual tem morir, estant en mon bon seny, faç lo meu darrer testament e ultima voluntat mia. Primo elig marmossor meu, En Gabriel Navarro, mercader genre meu. La sepultura al meu cors en Sent Francesch.

Item dels mil sous leix al dit en Gabriel Navarro et Na Caterina muller de aquell, filla mia, per obs de vestir per mi de dol, trescents sous.

Item leix als IIII bacins de cascuna ecclesia parroquial de Val. X. sols a rebre a cascuna.

Item avench que tota la fusta que es en casa mia e en la botiga e VII fustes que he en lo mercat, axi obrada com per obrar, pintada com per pintar, es comuna entre mi e En Johan Romeu, pintor. Item leix a la dita dona Caterina muller mia, de vida tantsolament, lo meu alberch on lo present yo habite e stich, situat en la parrochia de Sant Marti, en la plaça dels quaxers, en axi que la dita muller mia tinga lo dit alberch e apres obte de la dita dona lex lo dit alberch a Johanet Vicent Navarro net meu, fill dels dits en Gabriel Navarro e Na Caterina filla mia. Item leix a Isabel donzella filla mia, huy mille sols reals de Val.

Nomene hereues mies les lites mes filles Caterina e Isabel.

VALERO, PERE. 1460. ARV. Just. Civil, 3.761. M.º XIV, f.º 29.—La dona Na Petronilla, muller den Pere Valero, pintor, ciudadá de Val. testimoni produhida e donada per part de mossen Johan de Besaldu...

VALIANT, BERTRÁN. 1410-9-I. ARV. Just. Civil, 1.916.—Davant vos honrat En Johan Pujades, justicia civil de la ciutat de Val. Comparexch Domingo Fernandez, notari, procurador den Bertran Valiant, pintor, den Mondo, minister e den Ramón de Pige-res, pellicer, dient e afermant que com ells axi com a creedors en los bens que foren den Johan Petir, taverner e encara en Johan Nicolau, mercader, entenen a demanar e fer demanda contra los bens que quondam foren del dit en Johan Petit...

VALLFOGONA, PERE. 1452-26-VII. Cfr. Pérez, Joan.

VALLS, RAIMUNDO. 1414-21-III. APV. Protoc. Bernat de Montfalcó.—Raymundus Valls, pictor cu-

rator Johannis pupilli quondam filii Johannis de Requena et Marie eius uxor, vicinorum loci de Torrent, per curiam civilem cum publico instrumento acto in dicta curia XVI die presentis mensis martii, Johana uxor Petri Gasco, laurador de Patraix et Caterina uxor Jacme Solanes de Albal sororis, filis dictorum Johannis de Requena...

VALLS, RAIMUNDO. 1414-7-VII. APV. (Ibíd.)—Raimundus Valls, pictor, civils Val. Caterina eius uxor, Vincencius Valls, pictor, Ysabeleius uxor, Joahne Valls, mercator, filius dictorum Raymundo Valls et Caterien et Dominicus de Begues, tanquam successor bonorum et jurium discreti Petri de Bugues not. quondam civis predicti civitatis, defuncti et etiam nos licti Vincentius Valls et Johannes Valls, tanquam haurentes donacione et cessione a predicto Dominico de Begues, de omnibus bonis et juribus dicte successionis; omnes insimul et quilibet nostrorum vendimus vobis dompne Caterine quondam uxor Raymundi Ferriol, fusterii dicte civitatis, centum quinque solidos, monete regalium Val. censuales, rendales et anuales, super quanda alcharea dicti quindam Petri de Begues, domibus, terris et vineis eiusdem, sitam in territoris de Campanar...

VALLS, VICENT. 1420. ARV. Just. Civil. Mano XIV, f.º 32.—Fue testigo en cierto proceso ante el justicia civil de Valencia.

VERDANCHA, FRANCESC. 1439-28-IX. ARV. Justicia Civil, 3.733. M.º 27, f.º 20 v.º.—Este pintor, ciudadano de Valencia, declara como testigo por parte de Francisco Gargil, notario, en cierto proceso.

VERDANCHA, FRANCESC. 1441-28-I. ARV. Justicia Civil, 3.736. M.º VII, f.º 7.—Declaró como testigo en un proceso, por parte de Na Berthomeua...

VICENT, JOAN. 1428-18-VIII. APV. Protoc. Joan Ferrer.—Testamento: Nombró albaceas a Pedro Soler, escribano, y Amador Badía, fabricante de paños.

Su heredera fue Clara, hermana del testador y mujer de Amador Badía.

Se publicó el testamento el sábado 21 de agosto de 1428, que fue el tercer día después de la muerte del testador.

VILAR, JOAN. 1446-23-II. ARV. Protoc. Martín Doto. Leg. 140, n.º 800.—Johannes Vilar, pictor conmorans Val. scienter et gratis, confiteor me debere, vobis Jacobo Matheu, pictori, civi eiusdem civitatis, presente et vestris etc. duidecimi florenos comunes Aragonum, valoris XI solidos, per floreno, quos graciöse michi mutuastis.

Die dominica XVIII novembris anni MCCCCLII, de voluntate Johannes Eximeniz apothecarii, tutoris et curatoris heredem dicti Jacobi Mathei cum ultimo testamento recepto per Matheum Sthevani in instrumento fuit cancellatum...

VILLALBA, SANCHO. 1393. ARV. Just. de CCC sous. Leg. 20, M.º VI.—En Sancho de Villalba, pintor que stá ales caxes, Valencia, sen obliga en donar e pagar an Francesch Riera, candeler de çera L. sous reals de Val. per rahó de loguer de un alberch daci per tot lo mes de agost, primer vinient, sots pena del quart.

PERE NICOLAU, GONZALO PÉREZ Y JAUME MATEU. Anno anativitate Domini MºCCCCº VIIIº die veneris XXVIII julii davant lonrat en Ramón Gostanti justícia de la ciutat de Valencia en lo civil, comparesch en Jacme Matheu pintor e present en Goçalbo Pérez pintor en lo nom deius insert e per scrit posa ço ques segueix:

Davant nos honrat en Ramon Gostanti Justicia de la ciutat de Valencia en lo civil comparresch en Jacme Matheu pintor vehi de Valencia e diu e proposa davant nos clamant e en tota aquella manera qui mills a son proposit puxa eser adaptat contra en Goçalbo Perez pintor vehi de Valencia curador per la vostra cort donat e assignat afer part en lo present juhi als bens den Pere Nicholau pintor de la dita ciutat de funt e contra qualsevol altra persona per aquell en lo present juhi entrevinient la demanda de sucesió, Rahons e declaracions de aquella infrasegüents:

Primerament diu e aferma e si negat sera provar enten que lo dit en Pere Nicholau pintor e la dona na Gualda muller den March Matheu mare del dit en Jacme Matheu eren germans de pare e de mare e axis apellaven mentres vivien ço es germans e per aytals eren hauts tenguts et reputats entre los conexents aquells. Et axi es ver e nes fama. Diu que les coses en lo dit capitol contengudes hoy dir diverses vegades als dits en Pere Nicholau e en Jacme Matheu lo un present laltre.

Item diu ut supra que constant e durant lo matrimoni dels dits en March Matheu e de la dita na Geraldona muller de aquell jermana del dit en Pere Nicholau aquells hagueren e procrearen entre los altres fills e filles lurs lo dit en Jacme Matheu part actiu e aquell ço es lo dit Jacme Matheu apellaven fill e ell a ells pare e mare legitim e natural e per aytal era haut tengut et reputat entre los conexents aquells.

Et de aço nes fama. Item diu que per consequent lo dit Jacme Matheu era nebot del dit quondam en Pere Nicholau ço es fill de sa germana e axi lo apellava lo dit en Pere Nicholau mentres que vivia e lo dit Jacme Matheu al dit en Pere Nicholau oncle germa de sa mare e per aytals eren hauts tenguts et reputats entre los conexents aquells. Et axi es ver a nes fama.

Item diu que en la dita ciutat de Valencia ni en lo Regne de aquella cesa hauer alcun parent tant ne pus prohisme del dit quondam en Pere Nicholau com es lo dit en Jacme Matheu.

Item diu quel dit en Pere Nicholau mori lo dia

de Sent Jacme del present mes et passa de aquesta present vida sens no hauer feyt alcun testament o altra darrera voluntat ni ha dispost en denguna manera dels seus bens et axi es ver e nes fama.

Item diu que per consequent tots los bens axi mobles com sehents que quondam foren del dit en Pere Nicholau son et pertanyen al dit en Jacme Matheu nebot de aquell jure successiois ab intestato segons fur e bona raho.

Die veneris XXVII mensis julii anno anativitate Domini MºCCCCº VIIIº

Nanthoni de Miralles tapiner ciutada de Valencia testes produhit per part del dit en Jacme Matheu sobre la dita demanda et capitols de aquella lo qual jura dir veritat a Deu e als Sancts Evangelis de aquell per virtut del qual feu son testimoni ut sequitur:

Et primerament fon interrogat sobre lo primer capitol de la dita demanda Et dix saber sobre aquella ço ques segueix, ço es que el testes conegue lo pare dels dits en Pere Nicholau e dona Gualda muller del dit en March Matheu lo qual hauia nom en Pere Nicholau e aço en un loch apellat Ayguada e en un altre loch apellat Capellades e dapux lo veu stant en Barchinona e ala dita na Gualda una star en Sent Marti en Çarroqua qui es ha una legua de Vilafranca de Penades en lo Principat de Catalunya e ell testes conegue los dits en Pere Nicholau e na Gualda los quals veu que lo dit en Pere Nicholau lo prohóm los hauia e tenia per fills e aquells a aquell per pare e axi mateix veu que aquells dits en Pere Nicholau pus jove e na Gualda se apellaven e hauien per germans la hu al altre e per aytals veu que eren tenguts e reputats per tots los conexents a aquells.

Et en apres veu que la dita na Gualda pres per marit lo dit en March Matheu lo qual ell testimoni conegue e veu star per gran temps aquells dits en March e na Gualda abduy ensemps com a marit e muller e per aytals veu ques hauien lo hu al altre e reren tenguts per tots los coneixents a aquell.

Et en apres ell testes veu lo dit en Jacme Matheu en lo dit loch de Sent Marti Çarroqua en casa dels dits na Gualda et en March Matheu stant aquell infant petit lo qual veu que los dits conijuges hauien per fill e aquell dit en Jacme a aquells per pare e mare.

Et en apres veu que lo dit en Pere Nicholau pintor stant en Valencia se feu venir lo dit en Jacme Matheu aci en Valencia hon ell testes ha coneguts a aquells per gran temps e ha vist que aquells se hauien per oncle e nebot ço es que lo dit en Pere Nicholau hauia per nebot lo dit en Jacme Matheu e lo dit en Jacme al dit en Pere Nicholau pintor per oncle.

Et lo dit honrat Justicia vist e regonegut lo dit feyt hauer acord e deliberacio ab los honrats jurats

consellers e prohomenes de la dita ciutat e ab son asesor, Atteses les respostes fetes als capitols de la dita demanda per lo dit curador Et les deposicions dels testimonis per lo dit en Jacme Matheu sobre la dita demanda produhits Pronunciam e Declaram lo dit en Jacme Matheu eser nebot del dit quondam en Pere Nicholau eser mort ab intestat e lo dit en Jacme Matheu axi com a pus prohime parent del dit en Pere Nicholau succehir ab intestat en tots los bens e drets que quondam foren del dit en Pere Nicholau. Et los dits bens e drets pertanyer al dit en Jacme Matheu per dret de sucesio ab intestat.

Hanc sententia per lo dit honrat Justicia die jovis IX Augusti anno anativitate Domini M^oCCCC^o VIII^o Sig^onal del honrat en Ramon Gostanti Justicia damunt dit qui la dita sententia dona e promulga.

Presentis testimonis foren a la dacio de la dita sententia en Pere Caldero et en Rodrigo Alfonso scrivents de Valencia.

ARV. Justicia Civil de Valencia, 3.703. M.^o 1.^a, f.^o 16.

LUIS CERVERO GOMIS

Académico correspondiente de la R. A.
de Buenas Letras de Barcelona

INDICE ONOMASTICO Y CRONOLOGICO DE PINTORES VALENTINOS

Comprende la documentación referente a pintores reseñados en nuestros trabajos de investigación publicados en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO en los años 1956, 1965, 1966 y 1967 y en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* del año 1960.

- Abril, Jaume, 1717-1721.
 Azuara, Domingo, 1404-1440 († antes del 16-VIII-1442).
 Azuara, Miquel, 1466-1474.
 Aguilar Barbarroja, V., 1713.
 Albaredes, Joan, 1468.
 Albert, Pere, 1351.
 Albert, Pere, 1412-1429.
 Alcanyz, Miquel, 1420-1430.
 Aledo, Jaume, 1510.
 Alegre, Domingo, 1440-1443.
 Alegre, Gaspar, 1450.
 Alfageri, 1545.
 Aliaga, Domingo, 1349-1397.
 Alimbrot, Jorge, 1463-1476.
 Alimbrot, Luis († antes del 13-XII-1463).
 Almenar, Francesc, 1421.
 Almenara, Bertomeu, 1461-1485.
 Almenara, Francesc, 1421-1447.
 Alvarez, Joseph, 1703.
 Amorós, Valero, 1635.
 Ancona, Nicolás, 1340.
 Andreu, Pere, 1570.
 Anella, Bertomeu, 1398-1431.
 Ans, Joan, 1401.
 Antonio, Nicolau, 1398.
 Anyo, Pere, 1523.
 Aparici, 1248.
 Aparisi, Manuel, 1709.
 Aras, Joan, 1409.
 Arbona, Miquel, 1506.
 Arellano, Pascual, 1587.
 Arentesa, Alexi, 1578.
 Armer, Geraldo, 1257-1297.
 Arnau, Guillem, 1402-1407.
 Arnau, Joan, 1318.
 Arnau, Pere, 1431.
 Arttes, Joan, 1412.
 Aznar, Pere, 1602.
 Aznar, Domingo, 1602.
 Baco, Jaume, alias Jacomart, 1441-1461 († antes del 8-X-1468).
 Baltasar, Galcerá, 1510.
 Ballester, Genís, 1580.
 Bandoray, Jaume, 1354.
 Banyuls, Jaume, 1434.
 Barbant, Domingono, 1409.
 Barbeux, Domingo, 1395-1406.
 Baró, Bertomeu, 1464-1470.
 Ballester, Tristany, 1428-1437.
 Basilogura, Joseph, 1703.
 Bassa, Ferrer, 1393.
 Belart Oliver, Joseph, 1841.
 Belart, Miquel, 1590.
 Beltrán Prósper, Manuel, 1839.
 Belluga Vidal, 1349-1363.
 Bigue, Vicent, 1629.
 Blasco, Francesc, 1606.
 Boil, Jeroni, 1587.
 Boix, Bertomeu, 1449.
 Bolainos, Jeroni, 1581.
 Bolainos, Luch, 1562.
 Bonanat, Francesc, 1384.
 Bonet, Arnau, 1319.
 Bonet, Francesc, 1357-1390.
 Bonet, Jaume, 1319-1390 († antes de VI kalendas Februarii 1338).
 Bonet, Nofre Joan, 1592-1612.
 Bonora, Joan, 1512.
 Bonora, Miquel, 1463-1472.
 Bonora, Pere, 1458.
 Borja Salom, Joseph, 1718.
 Borrel, Joan, 1402.
 Burgos, Joan, 1405.
 Burgos, Joan, 1591.
 Cabanes, Antoni, 1502.
 Cabanes, Martí, 1530.
 Cabanes, Pere, 1473.
 Cabanes, Pere, 1489-1523.
 Cabillo, Joan, 1600.
 Calaforra, Ramón, 1412-1421.
 Calcena, Miquel, 1416.
 Campos, Antoni, 1430-1452.
 Canamás, Andreu, 1446.
 Candel, Vicent, 1596.
 Canet, Bernat, 1342.
 Canet, Guillem, 1304.
 Canet, Vicent, 1430.
 Carbonell, Andreu, 1353-1356.
 Carbonell, Jaume, 1351.
 Carbonell, Ponç, 1325.
 Cárdenas, Bertomeu, 1468.
 Cardona, Joan, 1529-1547.
 Carrasco, Bernat, 1404.
 Carrol, G., 1356.
 Cases, Bernat, 1420.
 Cases, Guillem, 1395.
 Castell, Salvador, 1447.
 Castellón, 1591-1592.
 Castellón, Salvador, 1585-1587.
 Catalá, Joan, 1593.
 Catalá, Nofre, 1585-1617.
 Celi, Bernat, 1404.
 Celma, Francesc, 1341.
 Cetina, Domingo, 1335-1350.
 Cetina, Joan, 1346.
 Cifuentes, Joan, 1400.
 Civera, Andreu, 1385.
 Claver, Luis, 1413.
 Climent, Joan, 1485.
 Colom, Bernat, 1393.
 Colom, Bernat (junior), 1379.
 Coma, Jaume, 1318.
 Comes, Francesc, 1380-1382.
 Comes, Jeroni, 1585.
 Conill, Antoni, 1430-1435.
 Cortés, Martí, 1496 († antes de esta fecha).
 Coscitorres, 1574.
 Crespí, Domingo, 1387-1434 († antes del 22-XII-1439).
 Crespí, Leonard, 1437-1455.
 Crespí, Miquel, 1422-1452.
 Crespí, Pere, 1402-1427 († antes del 16-XII-1937).
 Crespí, Pere (hijo), 1475-1495.
 Culler, Ferrando, 1448.
 Çacoma, Bertomeu, 1429-1447.
 Çaera, Joan (padre), 1430.
 Çaera, Joan (hijo), 1435.
 Çaera, Vicent, 1396-1413.
 Çalom, Bernat, 1407-1437.
 Çamayso, Francesc, 1443.
 Çanou, Lloréns, 1417.
 Çaplana, Berenguer, 1481.
 Çaragoça, Joan, 1422.
 Çaragoça, Lloréns, 1374-1413 († antes del 24-XI-1445).
 Çaragoça, Pere, 1377.
 Çareboleda, Andreu (padre), 1311-1353.
 Çareboleda, Andreu (hijo), 1384.
 Çareboleda, Joan, 1395-1417.
 Çareboleda, Pere, 1297.
 Çes Eres, Joan, 1491.
 Çifuentes, Joan, 1400.
 Dauí, Guillermo, 1308-1310.
 Deliza de Lasquatre, Joseph, 1697.

- Deroles, Damiá, 1501.
 Deroles, Pere, 1486.
 Despuig, Simó (padre), 1321-1357.
 Despuig, Simó (hijo), 1362-1373.
 Dezplá, Antoni, 1461-1471.
 Dezplá, Pere, 1441-1452.
 D'Xarch, Antoni, 1357-1404.
 D'Xarch, García, 1351-1362.
 Díez, García, 1426-1429.
 D'Isona, Bertomeu, 1334.
 D'Olesa, Pere, 1495.
 Domínguez, Pere, 1445-1447.
 Domínguez, Pere, alias Adzuara, 1459.
 D'Orta, Esteve, 1510.
 D'Ozca, Pere, 1444.
 Erau, Luis, 1386.
 Esperandeu, Roger, 1444.
 Espí, Francesc, 1605.
 Espinosa, Batiste, 1657.
 Esteve, Joan, 1423-1435.
 Esteve, Joan, y Palazí, Joan, 1423.
 Esteve, Miquel, 1510-1528.
 Estoda, Guillermo, 1399.
 Exbi Aixà, Antoni, 1706.
 Exea, Miquel, 1486-1506.
 Falcó, Nicolau, 1508-1515.
 Falcó, Nicolau (¿hijo?), 1564.
 Falcó, Onofre, 1543.
 Felip, Domingo, 1296.
 Feliu, Guillem, 1397.
 Femades, Francesc, 1425.
 Ferrández, Joan, 1393.
 Ferrández de la Cruz, Gonzalo, 1583.
 Ferrando, 1310.
 Ferrandos, Los, 1510.
 Ferrer, 1507.
 Ferrer, Jaume, 1431.
 Ferrer, Rafael, 1461.
 Ferrer, Miquel, 1404.
 Figueres, Berenguer, 1390.
 Fillol, Jaume, 1438-1462.
 Flores, Joan, 1556.
 Folqués, Jaume, 1310-1322.
 Fons, Lloréns, 1366-1373.
 Fontana, Jerónimo, 1629.
 Fontanar, Joseph, 1714.
 Fortea, Raimundo, 1334.
 Fuertes Puig, Vicent, 1688.
 Galindo, Miquel, 1413-1425 († antes del 11-VII-1440).
 Galindo, Pere, 1333.
 García, Domingo, 1395-1418.
 García, Pere, 1422.
 Gerdali, Maçia, 1306-1330.
 Gibili, Pere, 1435.
 Gil, Miquel, 1393-1438.
 Gilabert, Antoni, 1463.
 Girbés, Martí, 1432-1495.
 Girbés, Mateo, 1448.
 Goçalbo, Antoni, 1407.
 Goçalbo, Pere, 1422.
 Godall, Bernat, 1391-1426.
 González, 1583.
 Gosalbo, Juseph, 1476.
 Gras, Berenguer, 1330-1360.
 Grasco, Pere, 1689.
 Grau, Joseph, 1691.
 Guerau, Antoni, 1412-1422.
 Guerau, Maçia, 1333.
 Guillem, Joan, 1447-1507.
 Guillem, Pere, 1400-1447 († antes del 23-X-1462).
 Guillem, Pere (fill de Joan), 1490.
 Guiraut, 1239.
 Gumilla, Guillem, 1429.
 Gurrea, Simón, 1486.
 Heredia, Lloréns, 1400.
 Huerta, Gaspar, 1694.
 Isona, Bertomeu, 1435-1444.
 Jacobi, Geraldo, 1398-1400.
 Jacomart, Antoni (pintor negre), 1486.
 Jacomart, Bertomeu, 1434.
 Janoti Paulo, 1612.
 Joan, 1568.
 Joan, Francesc, 1519.
 Joan, Franci, 1553.
 Joan, Jaume, 1396.
 Joan de Joanes, ().
 Joan, Pere, 1475.
 Joanes, Mossén, 1662.
 Jordá Gaspar, 1588.
 Lácer, Joan, 1393.
 Lagostera, Francesc, 1333.
 Laporta, Joan, 1430.
 Laucer, Berenguer, 1322.
 Leonis, Galcerá, 1463-1468.
 Leonis, Joan, 1334.
 Leonis, Joan, 1451-1477.
 Lidueña, Martí, 1602.
 Linares, Domingo, 1619.
 Lobera, Bernat, 1330.
 Lobet, Martí, 1420.
 Lobregat, Simó, 1430-1441 († antes del 13-IV-1442).
 Lombardo, Paulo, 1474-1480.
 Lopiç, Bernat, 1416.
 Lopiç, Domingo, 1391.
 Lopiç, Fernando, 1409.
 Lopiç, Joan, 1418-1464.
 Lopiç, Manuel, 1429-1446.
 Lorani, Raymundo, 1321.
 Lorenç, Bertomeu, 1308-1331.
 Lorenç, Bertomeu (junior), 1332-1338.
 Lorenç, Miquel, 1523.
 Maçana, 1416.
 Maçip, Joan, 1543-1551.
 Maçip, Vicent, 1514.
 Maçip, Vicent, alias Joanes, 1623.
 Maço, Francesc, 1397.
 Mestre, Martí, 1411-1432.
 Marco, Domingo, 1352.
 Marco, Francesc, 1321.
 Marí, Joan, 1443-1495.
 Marqués, Juliá, 1586.
 Martell, Gerardo, 1489.
 Martí, Gabriel, 1418-1442.
 Martí, Guillem, 1318-1341.
 Martí, Joan, 1398-1416.
 Martí, Joan, 1481-1501.
 Martí, Lloréns, 1389.
 Martí, Luis, 1582.
 Martíneç, Boronat, 1327.
 Martíneç, Luis, 1393.
 Martíneç, Martí, 1440.
 Martorell, Vicent, 1616.
 Mata, Luis, 1597.
 Mateu, Alamandus, 1421-1422.
 Mateu, Berenguer, 1425-1477.
 Mateu, Jaume, 1408-1452.
 Mateu, Pere, 1577-1580.
 Mercet, Antoni, 1451.
 Mestre, L., 1407.
 Mestre, Martí, 1422-1432.
 Mestre, Vicent, 1501.
 Mestre, Vicent, 1595.
 Micó, Antoni, 1468-1489.
 Míngues, Domingo, 1393.
 Miquel, 1766.
 Miquel, Joan, 1496.
 Miquel, Pere, 1409-1423.
 Miralles, Francesc, 1429.
 Miró, Jaume, 1398-1425.
 Miró, Pere, 1460.
 Mollar, Salvador, 1446.
 Montblanch, Joan, 1472.
 Montflorit, Domingo, 1317-1321.
 Mora, Arnau, 1360.
 Mora, Goçalbo, 1333-1337.
 Mora, Martí, 1468.
 Morales, Joan, 1495.
 Morell, Jeroni, 1474.
 Moreno, Joan, 1412-1447.
 Moreno, Miquel, 1428.
 Moreto, Quintín, 1631.
 Morlans, Pere, 1353 (falleció antes del 27-IV-1393).
 Morlans, Pere (hijo), 1396-1415.
 Morruix, Francesc, 1313-1320.
 Moya, Arnau, 1358.
 Mulnar, Pere, 1319.
 Muñoz, Joan, 1634.
 Nabal, Vicent, 1318.
 Nadal, 1535.
 Nadal, Bertomeu, 1448-1462.
 Nadal, Vicent, 1714.
 Nápoles, Francesc, 1474-1480.
 Navarro, Joan, 1486.
 Navarro, Pere, 1466.
 Nicolau, Pere, 1390 († Día de San Jaume 1408).
 Oliva, Joan, 1486.
 Olzinelles, Bernat, 1321.
 Oller, Bernat, 1407-1414.
 Oscha, Pere, 1428.
 Osona, Rodrigo (padre), 1463-1501.
 Osona, Rodrigo (hijo), 1510.
 Osona, Ruiç, 1369.
 Pagano, Francesc, 1478.
 Pagés, Raimundo, 1318-1320.
 Palacios, Francesc, 1634.
 Palazí, Joan, 1404-1438.
 Palmer, Andreu, 1464 (falleció antes del 10-VII-1464).
 Palmero, Joan, 1475 (falleció antes del 11-I-1484).
 Pardo, Andreu, 1416-1444.
 Pardo, Leonard, 1464-1475.
 Pardo, Luis, 1423-1453.
 Pardo, Salvador, 1453.
 Paret, Guillermo, 1421-1469.
 Pascual, Domingo, 1387-1390.
 Pascual, Francesc, 1406.
 Pascual, Luis, 1465-1486.
 Pastor, Joseph, 1688.
 Pastor, Pere, 1358-1398.
 Pelegrí, Baltasar, 1408-1415.
 Pelegrí, Bernat, 1343-1364.
 Pelegrí, Pere, 1330-1356.
 Pérez, Antoni, 1407-1422 († antes del 25-I-1436).
 Pérez, Antoni, 1608.
 Pérez, Bernat, 1417.
 Pérez, Bertomeu, 1432-1444 (testó en 1451).
 Pérez, Fernando (padre) 1333-1343 (falleció antes de III iudus octobris 1343).
 Pérez, Fernando (hijo), 1333-1339.
 Pérez, Fernando (nieto), 1395-1428.
 Pérez, Gonzalo, 1407-1451.
 Pérez, Joan (padre), 1365-1404.
 Pérez, Joan (hijo), 1414-1446.
 Pérez, Joan (hijo de Antonio), 1422.

- Pérez, Joan (marido de Isabel), 1452.
Pérez, Joan (marido de Ursola), 1462-1470.
Pérez, Joan, 1486 (falleció antes del 8-VII-1486).
Pérez, Martí, 1239.
Pérez, Martí, 1306.
Pérez, Martí, 1489.
Pérez, Miguel, 1347.
Pérez, Pere, 1465.
Pérez de Oliva, Joan, 1468-1470.
Perot, 1489.
Picart, Cristòfol, 1431.
Pintor, Andreu, 1381.
Pla, Antoni, 1429.
Planes, Luis, 1766.
Pomar, Bertomeu, 1438.
Ponç, Bernat, 1351-1381.
Ponç, Joan, 1475.
Port, Domingo del, 1405-1417 († antes del 18-VI-1428).
Port, Felip del, 1432-1458.
Port, Jaume del, 1423-1426.
Port, Vicent del, 1420.
Porta, Felip, 1432-1458.
Porta, Joan, 1426.
Porta, Miquel, 1580.
Prado, Miquel, 1537.
Pusot, Pascual, 1398 (falleció antes del 17-XII-1398).
Querol, Andreu, 1326-1328.
Querol, Ferrer, 1395-1409.
Querol, Francesc, 1375.
Querol, Guillem, 1345-1360.
Querol, Joan, 1423.
Querol, Nicolau, 1420-1435.
Querol, Pere, 1427.
Rafart, Pere, 1380.
Raga, Apolinari, 1681. (antes del 9-II-1409).
Rambla, Domingo, 1380-1408 (falleció).
Ramírez, Cristóbal, 1618.
Ramírez, Joan, 1414.
Ramírez, Joan, 1524.
Ramón, Eximén, 1348.
Raymundo, 1259.
Rayner, Bernat, 1330.
Reboleda, Andreu, 1313.
Reboleda, Joan, 1417.
Regio, Paulo de, 1474-1480.
Renau, Arnau, 1411.
Requena, Gaspar, 1556.
Rexach, Geroni (hijo de Joan), 1461.
Rexach, Joan, 1442-1468.
Reyner, Joan, 1362-1395.
Ribalta, Francesc, 1618.
Ribalta, Joan, 1618-1628.
Ricarde, Gabriel, 1407-1413.
Riera, Andreu, 1416.
Rigo, Paulo, 1544.
Roca, Bernat, 1398.
Roda, Salvador, 1330-1340.
Rodríguez, Marcelo, 1573.
Roials, Pere, 1447.
Roials, Tomás, 1444.
Roiç, Gil, 1473.
Roiç, Joan, 1425.
Rogans, Tomás, 1432.
Romeu, Joan, 1407 (falleció antes del 6-V-1448).
Ros, Joan, 1417.
Roures, Blay, 1332-1343.
Roures, March (padre), 1301-1316.
Roures, March (hijo), 1322.
Roures, Pere, 1325-1332.
Rourich, Pere, 1429.
Rovira, Esteve, 1387.
Rovira, Pere Joan, 1468.
Rubert, Joan, 1501.
Rubert, Pere, 1423 (falleció antes del 22-V-1423).
Rubiols, Arnau, 1380.
Ruiz, Diac, 1582.
Rull, Joan, 1397-1453.
Sabor, Gaspar, 1593.
Sala, Pere, 1339.
Salvador, Manuel, 1481.
Sanleix, Gil, 1331.
San Martí, Martí de, 1466.
Sanç, Pere, 1489-1520.
Sanses, Pere, 1489.
Sanxez, Antoni, 1431-1434.
Sanxez, Joan, 1414-1418.
Sanxo, Pere, 1450.
Saranyana, Joan, 1580.
Sarinyena, Joan, 1586-1607.
Sarriá, Gonzalo, 1421-1434.
Sas, Marzal de, 1399-1405 († antes del 24-IV-1430).
Scoda, Guillem, 1421-1436.
Scrivá, Janot, 1510.
Senabre, Joseph, 1714.
Sentacreu, Joan, 1472.
Sent Andreu, Roger, 1456.
Sent Leocadio, Paulo, 1478.
Serra, Bernat, 1423.
Serra, Francesc, 1348-1391.
Serra, Mateu, 1385-1408 (falleció antes del 24-IV-1416).
Serra, Vicent, 1388.
Simó, Francesc, 1398.
Simó, Gaspar, 1519-1526.
Sobera, Gaspar, 1597.
Sobirats, Antoni, 1351.
Sobirats, Pere, 1342.
Soler, Joan, 1422-1436.
Soler, Pere, 1421-1438.
Solves, Vicent, 1766.
Soriano, Martí, 1448.
Sperandeu, Roger, 1417-1448.
Stanya, Miquel, 1496.
Steda, Guillem, 1409.
Stopinya, Ausias, 1466.
Stopinya, Cosme, 1441.
Stopinya, Jaume, 1403-1435.
Stopinya, Pere, 1434.
Strany, Guillem, 1404.
Strany, Lorenç, 1390.
Sumer, Gabriel, 1427.
Surió, Joseph, 1501.
Tallada, Jaume, 1374-1376 († antes del 3-III-1388).
Tallada, Joan, 1501-1510).
Tamarit, Joan, 1404.
Tapia Buitrago, Isidro, 1703.
Tayllada, Romeo, 1305-1311.
Terres, Mateu, 1383.
Toledo, Domingo, 1636.
Tomás, Bernat, 1409.
Tomás, Domingo, 1415-1429.
Thona, Bononat, 1319-1325.
Tona, Berenguer, 1317.
Tora, Domingo, 1405-1412 († antes del 18-II-1425).
Tora, Ferrer, 1388.
Toro, Pere del, 1375.
Torrent, Jaume, 1533.
Torres, Jaume, 1510.
Torres, Joan, 1510-1526.
Torres, Martí de, 1429.
Troya, Mateu, 1766.
Trullols, Joseph, 1613.
Trullols, Geroni, 1620.
Urrea, Simó de, 1506.
Valero, Jaume, 1448-1449.
Valero, Pere, 1460.
Valiant, Bertrán, 1410.
Vallés, Bertomeu, 1606-1616.
Vallfogona, Pere, 1452.
Valls, Jaume, 1348.
Valls, Nicolau, 1479.
Valls, Ramón, 1387-1417.
Valls, Vicent, 1418-1420.
Vega, Agustí, 1564.
Vehina, Antoni, 1594.
Velasco, Carlos, 1550.
Venrell, Bernat, 1404-1442.
Verdancha, Francesc, 1439-1455.
Vespulls, Samuel, 1619.
Vicent, Joan, 1428.
Vicent, Lop, 1434.
Vicunya, Miquel, 1576.
Vidal Francesch, 1417-1421.
Vidal, Joseph, 1693.
Vidal, Miquel, 1618.
Viend, Joan, 1544.
Vilagrassa, Bernat, 1434-1442.
Vilar, Joan, 1446.
Vilaur, Bernat, 1386-1404.
Villalba, Sancho, 1385-1422.
Yáñez, Joan, 1423.
Zapata, Antoni, 1607.

UN CUADRO DE VICENTE MACIP ATRIBUIDO A LORENZO LOTTO

La notable Fundación de Samuel H. Kress tiene distribuidos, entre unos veinte museos y galerías norteamericanos, legados de importantes obras de arte. El propósito de esta Fundación es que no exista ciudad importante en el país sin un núcleo básico de obras artísticas que sirvan para formar y elevar la cultura estética del ciudadano estadounidense.

La Universidad de Arizona, sita en Tucson, es una de las afortunadas receptoras de la Fundación Kress (1): casi una treintena de pinturas, una escultura medieval francesa y un espléndido *cassone* florentino del siglo xv.

En cuanto al lote de pinturas, italianas —dominando totalmente—, francesas, alemanas, españolas (2) y flamencas, no hacemos mención detallada; no es éste nuestro cometido, pero sí nos interesamos por una de ellas, italiana concretamente (?).

Se trata de una de las obras últimas legadas al Museo de Tucson a través del legado Kress (3). El cuadro (4) representa, según la publicación del legado, *La consagración obispal de un santo desconocido*, y el estudio iconográfico y su atribución a Lorenzo Lotto fue hecha por William E. Suida.

La composición está dispuesta de la siguiente manera: En el centro, y sobre un estrado —cubierto por una alfombra y al que se asciende por dos escalones—, un trono renacentista, en el que se asienta el obispo electo.

El santo, con la cabeza ligeramente inclinada a su derecha y mirada al frente, está revestido de rica casulla, adornada con tiras y óvalos bordados (en ellos, representaciones de figuras sagradas: Cristo, San Pedro y San Pablo). Sobre su rodilla derecha, y sosteniéndolo con su mano correspondiente, el libro de los Evangelios. Sostiene con su mano izquierda el báculo que le es propio. El trono, de mármol —es decir, figurando—, podríamos describirlo así: Su pie, un panel —ornado ricamente de grutesco— terminado, en los extremos, en forma de ménsula. Los

apoyos de los brazos son dos esfinges —con la cabeza ladeada— de bulto completo. El respaldo está formado por una arquitectura con dos pilastras y un panel rehundido, que sostienen el arquitrabe. En los capiteles de las pilastras, cuyos fustes están decorados de grutesco, figuran una cara de mujer o jovencito y otra de anciano. Sobre el arquitrabe, cuyo friso es de mármol jaspeado, tres grupos de figuritas. En los extremos, respectivamente, una representación de la Caridad —a la izquierda del espectador— y otra de la Fe —a la derecha—. El grupo central es oscuro de simbolismo: Dos angelitos sostienen con su espalda un «tondo» —que también se apoya en un pequeño zócalo— en el que está representado un recipiente con fuego encendido; y sobre él, una corona (5). Para terminar con el trono, éste está cubierto —en la parte inferior del respaldo— por una cortina sujeta en sus extremos en aquél.

Continuando la descripción general del cuadro, diremos que sobre el estrado, y de pie, dos obispos, con sus rostros vueltos de perfil y tres cuartos, coronan con rica mitra al santo. Los obispos visten capa pluvial —en el capelo de uno de ellos, el anagrama IHS— y se cubren la cabeza con la mitra que les es propia.

Fuera del estrado, cinco eclesiásticos rodean la escena. Dos, delante y a los lados, en genuflexión; el de la izquierda del espectador sostiene un libro cerrado con su mano derecha y lo apoya en su rodilla correspondiente; el de la derecha lleva su mano izquierda al pecho. Ambos están de espaldas, pero algo ladeados hacia el espectador, de manera que presentan su rostro de perfil. Están tonsurados y van afeitados. Los otros tres, también a los lados, están de pie. En la izquierda sólo hay uno. Vuelve el rostro hacia adelante y sostiene un libro con las dos manos. Lleva barba y bigote. En la derecha hay dos, pero a uno de ellos sólo se le divisa parte del rostro y lleva barba; el otro, con la cabeza inclinada, lee en un libro que sostiene con las manos. Los cinco eclesiásticos van vestidos de sotana negra; encima, una especie de alba blanca; por último, sobre los hombros, una capelina negra. Los dos que están de pie,

(5) Este grupo está tal vez inspirado en el grupo semejante de *La Resurrección*, de Fra Bartolomeo della Porta, de la galería Pitti, de Florencia. Pintor florentino influido por el romanismo de Rafael y por la escuela veneciana (viajó a Venecia). Véase el párrafo al que corresponde la nota 10. Este grupo también puede relacionarse con el semejante de *La Virgen, el Niño y Santos*, de Correggio, del Museo de Dresde.

(1) *The Samuel H. Kress Collection at the University of Arizona*. Tucson (Arizona). Shandling Lithographing Company, 1957.

(2) Hasta el momento, oficialmente, existen dos pinturas: *La Visitación* del maestro de los Reyes Católicos —un pintor hispano-flamenco (?)—, tabla pintada hacia 1496 ó 97 y procedente de Valladolid. La otra es un Ribera, *Retrato imaginario del filósofo griego Arquímedes*, y está firmada (Jusepe de Ribera).

(3) El legado S. H. Kress se hizo, casi en su totalidad, en 1951. Esta pieza entró en 1956.

(4) Fue tabla, hoy día transferido a lienzo. Pintada al temple con óleo. Sus medidas son: 1'473 × 0'956 m.

y puede vérselos más de medio cuerpo, cubren su cabeza con un bonete también negro.

Para terminar esta descripción, también a los lados, y en su parte superior, hay dos fustes de columnas. Su parte inferior queda oculta por la presencia de los eclesiásticos; su superficie está decorada de grotesco con figuras de mascarones y cuernos de la abundancia.

Al hacer la identificación iconográfica, el crítico austríaco, sin decidirse totalmente, presenta dos probabilidades: la primera es *La consagración, como obispo de Lieja, de San Huberto* (6); pero como fue consagrado por el papa Sergio en Roma y éste no aparece, es por tanto improbable. La segunda es *La consagración de San Norberto* como abad (fue fundador de los canónigos regulares premostratenses) o como obispo de Magdeberg (año 1134). Apoya el crítico austríaco esta posibilidad, pero sin afirmarse, asegurando que los cinco clérigos del cuadro de Tucson llevan una vestimenta semejante a la de los premostratenses.

A decir verdad, existen otras posibilidades de identificación. Nosotros conocemos dos más: una, *La consagración de San Romualdo* (fundador de la rama de los benedictinos camaldulenses (7); otra, la verdadera, *La consagración de San Eloy*, de la que luego hablaremos.

En cuanto a la atribución del cuadro a Lorenzo Lotto, aunque algo comprensible, no es correcta.

Su comparación, por Suida, con la tabla principal del altar de Bérgamo nos aporta notables diferencias. En el retablo bergamasco existe un sentido del espacio y su utilización muy diferente del del cuadro de Tucson. En aquél, aunque la composición se halla inscrita en una arquitectura, es esta misma arquitectura la que sugiere la apertura espacial a todas las direcciones, incluso hacia arriba, a través del balcón circular en lugar de cúpula (sugerido indudablemente por el que pintó Mantegna en la *Camera degli Sposi*, en Mantua). En éste, el fondo oscuro, el agrupamiento de las figuras y el que las columnas estén a la misma altura del trono —no delante ni detrás—, cierran la composición y acortan la perspectiva.

Parece haber más relación entre ambas pinturas en lo que respecta a la iluminación. Aunque debido a la diferencia de arquitecturas la luz ambiental debe ser distinta, la comprensión del problema de la luz parece ser semejante —si bien la luz, algo difusa en

Lotto, más dramática en el cuadro de Tucson— y con marcada influencia veneciana en ambas.

Veamos ahora ciertos detalles. Los plegados de los paños —en el cuadro del museo norteamericano— tienden a caer con gran pesadez, sugiriendo —junto con el color— la calidad y materialidad de las telas. En Lotto es diferente. En la tabla de Bérgamo y en las otras suyas, aunque también aparezca cierto sentido de gravedad en las telas, siempre hay una dinámica que las mueve y aligera. Lotto es un protobarroco.

El autor de la *Consagración de un santo obispo* está en ciertos aspectos influido aún por lo medieval (adviértase la composición piramidal inscrita en otra formada por dos triángulos unidos por la base, terminando por arriba en media circunferencia).

Difícilmente encontraremos en cualquier obra de Lorenzo Lotto fisonomías semejantes. Por más que se las quiera comparar con el retrato de monje del Museo de Treviso, aunque sólo sea por estilo o técnica, la relación es muy lejana. Recapitulemos. Si rechazamos la atribución a Lorenzo Lotto por sus diferencias en composición, fisonomías, dinámica y espíritu más progresivo, ¿a quién atribuimos el cuadro del Museo de Tucson?

No tenemos ninguna duda al respecto: al pintor valenciano Vicente Juan Macip, padre de su homónimo también llamado Juan de Juanes.

Nace el pintor valentino, aproximadamente, entre 1480 y 1490 (8); muere en Valencia, probablemente en 1550 (9). Estuvo en Italia, como lo demuestra su conocimiento del *Cristo llevando la cruz o Pasmó de Sicilia*, de Julio Romano, y algunas obras de Sebastián del Piombo (a las que en otra ocasión nos referiremos). Esta doble influencia romanista y veneciana explica sus coincidencias con la etapa postromana de Lorenzo Lotto (10).

Utiliza el pintor valenciano una estructura semejante —salvando las diferencias necesarias— en el *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia, donde los dos triángulos unidos por su base se hallan inscritos en dos circunferencias secantes. Por lo demás, en ese mismo cuadro encontramos detalles no poco interesantes: perfiles y fisonomías, manos y plegados de telas semejantes a los del cuadro de Tucson; y, por si fuera poco, la presencia del venerable Juan

(8) En el año 1513, Vicente Macip paga impuesto de taller de pintura, lo cual supone que debió nacer veinte o veinticinco años antes.

(9) El 10 de octubre de ese año se publica el testamento otorgado el 27 de diciembre de 1545 («en edat de senectut», setenta años) ante el notario Joan Guimerá. Publicado por el BARÓN DE ALCAHALÍ, en *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, pp. 155 y ss., Valencia, 1903.

(10) Especialmente *El entierro de Cristo* (1512), de Jesi, y el retablo de *La Transfiguración* (1513), de Recanati (algunas piezas, en la Pinacoteca de Brera, de Milán, y en el Museo de Leningrado). Véase *Tutta la pittura de Lorenzo Lotto*, de PIERO BIANCONI. Milano. Rizzoli, editore, 1955. (Véase la nota 5.)

(6) Sugiere se vea la representación hecha por Jacob Cornelisz, de Amsterdam, en el Museo Provincial de Bonn (préstamo del Museo de Berlín, inventario n.º 604).

(7) Tal como la representa Colyn de Coter en la tabla que fue de la colección Chatsworth, de los duques de Devonshire, y que fue vendida en Londres por la casa Christie, Manson and Woods, el 27 de junio de 1958. Fue reproducida, entre otras revistas, por *Sele-Arte*, n.º 36, año 1958. Ejemplar semejante, copia o réplica de inferior calidad, en la Galería Nacional de Irlanda (n.º 1.380).



Vicente Macip: «Consagración de San Eloy». Museo de Tucson, Arizona

Bautista Agnesio con el mismo traje —de canónigo regular de la catedral de Valencia— que el de los cuatro eclesiásticos antes mencionados.

Conviene mencionar que la tabla catedralicia parece datar de 1535 (11).

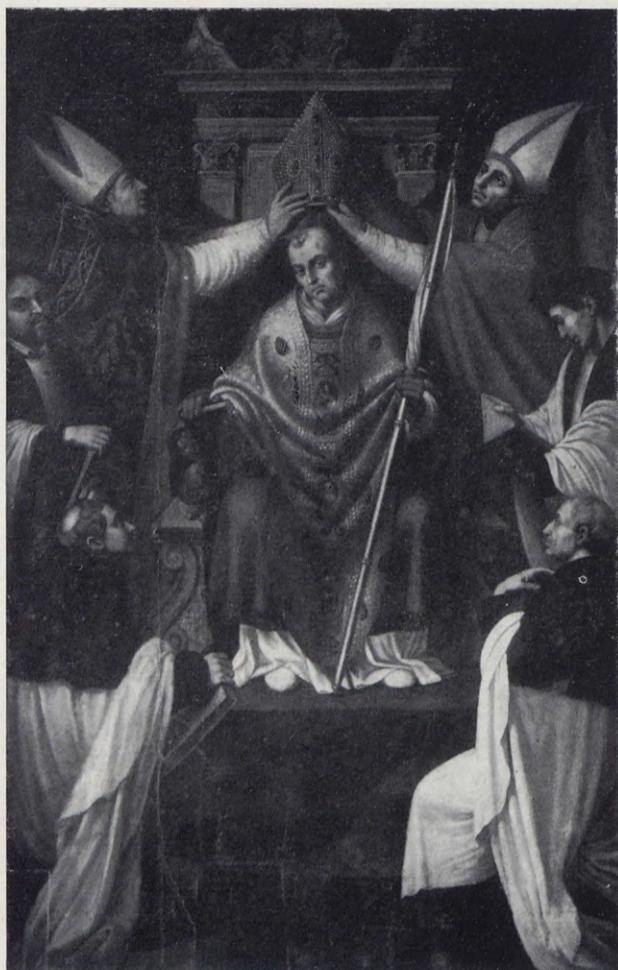
Las mismas manos sosteniendo la mitra episcopal

(11) Paga el Cabildo de la catedral de Valencia, en esa fecha, a «dos pedrapiquers per foradar damunt la pila de batejar pera posar lo retaule de mre. batiste». M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Los grandes maestros del Renacimiento*, p. 114. Valencia, 1924.

del cuadro de Tucson son reproducidas —invertida su colocación— en las que coronan a la *Inmaculada* del Banco Urquijo de Madrid.

Una ambientación lumínica de interior semejante encontraremos en *La cena* del Museo Provincial de Valencia, aunque hay que advertir ciertas diferencias debidas a ser realización posterior, carácter distinto de la escena, etc.

Por último, existen dos pruebas, conectadas entre sí, que inclinan definitivamente la balanza en pro de la paternidad del pintor valenciano: es la primera un documento de 19 de abril de 1536 —por esto era



Francisco Ribalta (copiando a V. Macip): «Consagración de San Eloy». Iglesia de San Martín, de Valencia.

interesante mencionar la fecha del *Bautismo de Cristo*— en el que se paga a «Ioan Macip» parte del precio del retablo de los plateros dedicado a San Eloy (¡ Al fin !, la identificación del santo, sólo interpretada por el documento) (12 y 13). La segunda prueba es la tabla pintada por Francisco Ribalta (14)

(12) Inscrito este documento en el apéndice documental de la tesis de doña Olimpia Arocena de Alvarez, presentada en 1949, pero ya terminada en 1935. Publicado como inédito por FRANCISCO RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA, en *Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia*, «Saitabi», n.º 14, 1944.

(13) Para iconografía de *La consagración de San Eloy*, véase la predela o banco de retablo de anónimo español de principios del siglo XVI, en el Museo Nazionale de Cagliari. Reproducido por CH. R. POST, t. XII (2), p. 471.

(14) Procede —junto con su compañera existente— de la iglesia de Santa Catalina, donde se localizaba la capilla del Gremio. Hoy día están en la capilla de la Comunión de la iglesia de San Martín. Fueron espléndidamente restauradas en 1961 por don Ernesto Campos.

copiando el cuadro de Tucson, y un documento (15) en el que se acredita que lo hacía según el modelo pintado por Juan Macip.

Fijémonos, ante todo, en el documento últimamente reseñado. En el año 1607 el Gremio de Plateros encarga a Francisco Ribalta que copie el retablo pintado anteriormente (1536) por Juan Macip y que había perecido, casi en su totalidad, por un incendio.

Del retablo primitivo sólo quedaron en buen estado las siguientes tablas: *La Santa Cena*, *Cristo llevando la cruz*, *La consagración de San Eloy* y *San Pedro* (éste, del guardapolvo) (16). Estas tablas pasaron a disposición del Gremio, que las llevó a su sede.

El retablo de Ribalta fue deshecho en 1751 —entonces se construyó otro— y vendidas sus tablas a particulares, excepto dos que son las existentes en la iglesia de San Martín. Posiblemente en aquel momento se vendieron también las tablas conservadas del retablo anterior. Orellana (17) dice que se vendieron al marqués de Jura Real tres tablas: *San Eloy*, *La oración en el huerto* y una *Cena*. Por lo que se le vendieron dos copias de Ribalta y el original de Macip de San Eloy, ya que la tabla de la iglesia de San Martín es —por comparación— obra de Ribalta.

Conviene advertir que en el documento de 1536 se llama al pintor Juan Macip, y que en el documento de 1607 se pide a Ribalta que copie el retablo de «Juanes» (alias de Juan Vicente Macip). Pero toda pretensión de creer el retablo de 1536 como obra de Juanes y no de su padre debe ser rechazada de plano. He aquí las razones:

Primero, aunque Macip padre siempre aparece en los documentos como «Vicente Macip», hay uno de 7 de mayo de 1522 (18) en el que aparece como «Juan Macip».

Segundo, estilísticamente es obra indudable del padre (que trabajó hasta 1545, en que enferma de gravedad) y no del hijo, pues cuando éste —en su época juvenil— imita el estilo de su padre es muy diferente

(15) Publicado por F. RAMÓN RODRÍGUEZ-RODA. (Véase la nota 12.)

(16) Las otras eran: *San Eloy entregando una silla de oro al rey de Francia*, *San Eloy trabajando de platero y dando limosna a los pobres*, *Historia de la madre de San Eloy con el rey de Francia* y *Caballeros con sus caballos*, *Cristo crucificado*, con *María* y *San Juan*, *Nuestra Señora con Jesús en los brazos* y *ángeles alrededor* y *La oración del huerto*.

(17) ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, p. 121. Edición preparada por don Xavier de Salas. Valencia. Publicado por el Excmo. Ayuntamiento, 1967 (2.ª ed.).

(18) Dora la corona de la Virgen de la puerta de los Apóstoles de la catedral de Valencia. Publicado por J. SANCHIS SIVERA en *Pintores medievales en Valencia*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1930-31, p. 107. En ese mismo año, pero en 27 de junio, Vicente Macip dora las coronas de la Virgen y Jesús; doraba la peana de la Virgen del retablo mayor (en otra fecha, pero en el mismo año); y en 1524, también en la catedral, dora el sagrario nuevo. Estos documentos, publicados también por J. SANCHIS SIVERA, ob. cit., pp. 106 y 107.

(retablo de Fuente la Higuera —entre 1547 y 1550—, retablos de la Pasión y los dos del Gremio de los Plateros —hasta 1554— de la iglesia de San Nicolás de Valencia).

Tercero, en 1607 —cincuenta y siete años después de la muerte de Vicente Macip—, la superior fama de Juanes y la semejanza estilística con su padre pudo hacer olvidar la existencia de aquél. De aquí la confusión de personalidades en el documento, tanto más si el de 1536 ayudaba a ello.

Y cuarto, en 1536 Juanes tenía sólo trece años [nacido, según el documento de fallecimiento visto por Orellana, en 1523 (19)] y no pudo realizar el retablo. Quienes afirman que nació antes desconocían la existencia de su padre, y como se sabía documentalmente la existencia de pinturas realizadas por un Macip, de esta manera lo justificaban.

Una vez demostrada —creemos que cumplidamente— la paternidad de Vicente Macip del cuadro de Tucson, queremos señalar ciertas particularidades entre éste y las tablas de Ribalta.

Suida dice que el rostro del clérigo vuelto al frente es —tal vez— el del donante del cuadro. Sabemos que quien encargó el retablo fue el Gremio de los Plateros y no una persona, por lo que no es posible fuera ninguno de los componentes de aquél (difícilmente se justificaría la presencia de un agremiado y no del resto). Por nuestra parte nos atrevemos a sugerir sea el autorretrato de Vicente Macip. No podemos probarlo a favor, pero menos en contra (20). La fisonomía del supuesto autorretrato y la de San Eloy están algo cambiadas en la tabla de Valencia. En ésta, como en su compañera, ha sido aumentado el contraste lumínico, consecuencia del estilo más avanzado y la nueva orientación de Francisco Ribalta. Dando así una difícil —distinta— interpretación a un encargo de copia estricta.

Por último, presentaremos la otra tabla de Ribalta —copiando a Macip— y que representa a *San Eloy entregando al rey de Francia Dagoberto un trono o silla*. El rey —con cuello alto, mangas abultadas (21) y capa sobre el hombro derecho— está

(19) ANTONIO PONZ, *Viaje de España*, t. IV, carta II, nota I del capítulo 26. Edición de Casto María del Rivero, p. 329. Madrid, Ed. Aguilar, 1947.

(20) No olvidemos el autorretrato de Juanes, en condiciones semejantes, en *El entierro de San Esteban* del Museo del Prado, de Madrid. Conviene que anotemos las diferencias en ambos semblantes, que imposibilita la identificación en una sola persona. Entre los rasgos a destacar citemos la vivacidad de la expresión del retrato de Tucson y la blandura o apatía del del Museo del Prado; características ambas que resumen estupendamente, a grandes rasgos, el estilo de pintura de los dos pintores.

(21) Compárese el traje del rey con el de Santa Isabel de *La Visitación*, de Vicente Macip, del Museo del Prado, de Madrid. También el San Joaquín y el anciano cortesano de la tabla de Valencia.



Francisco Ribalta (copiando a V. Macip): «San Eloy entregando un trono al rey de Francia».

sentado tras una mesa cubierta de terciopelo. Ante él, San Eloy, de pie, entrega el sillón de rica orfbrería hecho por él. Detrás, cortesanos viejos y jóvenes comentan, admirados, el precioso trabajo. Al fondo, una puerta con marco de piedra, sobremon-tado por un niño que sostiene un escudo casi invisible.

No es necesario extenderse en explicar la importancia de la copia de Ribalta, que nos muestra bastante fielmente un original perdido de Vicente Macip. Aumenta, junto con su compañera —es decir, a través de ella, la tabla de Tucson—, el conocimiento de la obra pictórica del notable pintor valenciano, que durante siglos sufrió el olvido en provecho de la abultada fama de su hijo Juan de Juanes.

CARLOS SOLER d'HYVER

NATURALEZA —¿MOBILIARIA, INMOBILIARIA?— DE LA OBRA DE ARTE

Discurso leído el 11 de junio de 1968 por el Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá en su recepción pública como académico de número y contestación del Excmo. Sr. D. José Corts Grau

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:

En ocasiones solemnes y comprometidas, como lo es para mí la presente, nadie debe extrañar demasiado que el ánimo vuelva a sentir aquel cosquilleo conturbador de los exámenes, máxime si, por añadidura, la ocasión coincide con estas fechas de finales de primavera, esa apurada época del año estudiantil que nunca se borra ya de la memoria y la sensibilidad de quienes las hemos vivido.

Si ahora yo no siento de manera amplia y total aquella pequeña pero punzante congoja que nos roía el interior, mientras esperábamos el turno para comparecer ante un catedrático «duro», o en una asignatura prendida con alfileres, no se debe a mí, puesto que por falta de merecimientos y de preparación en los saberes propios de esta Academia me encuentro en una situación análoga a la del estudiante que confió demasiado en el mes de las flores y en la ayuda masiva del café; se debe a vosotros, señores académicos, queridos amigos todos. Paseo mis ojos por este estrado y no veo más que rostros amigos: desde el presidente, mi queridísimo don Javier Goerlich (excusadme los tratamientos debidos, en aras de este desahogo de confortadora intimidad); desde el secretario perpetuo, don Vicente Ferrán, viejo amigo y compañero de mil cosas e ideales comunes, hasta el académico últimamente recibido por esta Corporación doctísima, don Ignacio Pinazo Martínez, digno continuador y mantenedor de un linaje artístico, que es gloria pura de Valencia y de España, o a este gran maestro en tantas cosas a quien acabáis de poner esa medalla que lo vincula vitaliciamente a la Academia, el profesor Corts Grau, a quien no voy a tener en este acto, por suerte mía, como catedrático, aun siéndolo de manera eminente, sino más bien como padrino que reciba y conteste este modesto discurso mío.

A todos esos rostros amigos, a los académicos todos, que constituyen un confortante punto de apoyo para quien —sin falsas modestias— conoce su pequeñez, se une también, si vuelvo los ojos hacia la sala, la impresión tranquilizadora de un público culto, pero benévolo, e incluso adicto. Bendigo a Dios por esta doble suerte, porque a cierta edad, cada vez más lejana la audacia un tanto inconsciente de la juventud, ya no estamos para ninguna prueba que se parezca a un verdadero examen.

Y por añadidura, a esta doble circunstancia, para mí feliz, de un estrado y una sala poblados de verdaderos amigos, se une un tercer factor afortunado: mi acceso a la Academia de San Carlos, que vuestra benevolencia me abre, se produce para ocupar la vacante que dejara un hombre tan extraordinariamente docto en saberes artísticos, que su nombre le servirá de escudo y de contrapeso a mi modestia: me refiero a don Leandro de Saralegui y López-Castro, gloria auténtica de esta Corporación, de renombre nacional e internacional. No sé si muchos de vosotros conoceréis el rasgo, pues era persona exquisita y propensa al retraimiento y al goce de las más puras intimidades: don Leandro de Saralegui albergó en su

corazón y en su hogar, en plena huerta de Benicalap, un culto silencioso de la más alta espiritualidad: el de sus muertos, de sus padres especialmente. El desgarrón de ausencia que es la muerte de un ser querido se dobla, para hombre de sensibilidad delicada, de una sensación de mayor presencia que la conferida por la realidad.

«En cor gentil — Amor per mort no passa...», afirmó Ausias March en su *Primer Cant de Mort*. Saralegui, que tan profundamente conocía los clásicos valencianos, pudo haber tenido por divisa de su vida afectiva este verso del poeta inmortal. Y yo, al evocar ahora su nombre y su memoria, me acojo también a la misma divisa: «En cor gentil — Amor per mort no passa...» Siento que me acerco al sillón de Saralegui no para reemplazarle, sino para ir vertiéndome, como un río, como un riachuelo, en un mar. Ellos, los que fueron, no son sombras; las sombras somos nosotros, transeúntes aún. Creemos que son ellos, los muertos, los que han pasado, cuando la verdad es que somos nosotros los que estamos pasando, mientras ellos llegaron ya plenamente y *son y están* definitivamente. El sillón de Saralegui no está vacante, sino lleno. Una sombra se le acerca con paso quedo y humilde; él, un caballero y un artista, acepte la compañía del transeúnte modesto y prohíje benévolamente su ingreso en la Academia que él amó tanto.

De una familia de militares, nació en Galicia. Amaba el mar con juvenil pasión. Pero tuvo que ingresar en la Academia de Intendencia, de la cual acabó siendo profesor de idiomas, pues dominaba las principales lenguas europeas. Los estudios sobre arte, particularmente la pintura, le atraían de tal manera que pronto acabaron constituyendo su pasión y convirtiéndole, sobre todo en arte medieval, en una personalidad de prestigio dentro y fuera de España. La vida le trae a Valencia, y su pasión por los primitivos se enriquece y afianza. Va publicando innumerables estudios y artículos en las revistas de arte, abriendo caminos y desbrozando pistas en ese bosque y entre esos matorrales intrincados de la pintura medieval, especialmente la hispánica, y más amorosamente, la valenciana. En 1936 ingresa en la Academia de San Carlos como académico de número, recibiendo, ya hacia el final de su vida, el título de académico de honor. Es nombrado asimismo director honorario del Centro de Cultura Valenciana y consejero de número de la Institución «Alfonso el Magnánimo», así como miembro de honor de diversas Universidades de Estados Unidos y de Alemania, y de la neoyorquina Hispanic Society, en constante contacto y correspondencia con las primeras figuras mundiales en erudición artístico-medieval, tales como los profesores norteamericanos Post y Cook.

Por ese prestigio y autoridad en primitivos, don Leandro de Saralegui recibía frecuentemente peticiones orientadoras o dictaminadoras acerca de tablas y obras de arte medieval procedentes de todo el mundo. Y aunque casi siempre la consulta entrañaba junto al tema, puramente artístico, una considerable cuestión económica, Saralegui emitía sus dictámenes documentadísimos de manera absolutamente gratuita,

sin acceder jamás ni tan siquiera a la correspondencia de un obsequio.

Todo fue admirable en la vida de este gran caballero, lo cual no obsta para que lamentemos que, siendo varón tan extraordinariamente docto y perspicaz, no fuera hombre cuya producción nos la fuera dando en libros que constituirían hoy un tesoro invaluable a juzgar por el único que nos ha dejado, la catalogación comentada de las tablas que contienen las salas 1.^a y 2.^a de primitivos valencianos, de nuestro Museo, dada a la imprenta por nuestra Diputación Provincial, a través de su Institución del «Magnánimo». Toda la demás obra es á dispersa en incontables estudios y dictámenes, la mayoría de ellos publicados en revistas de arte o de cultura, sin contar con el abundante legado de papeles póstumos que dejaría, a juzgar por lo que nos dice en la introducción que abre el mencionado libro. Esta dispersión asistemática, que realmente constituye un infortunio para los estudiosos de hoy y de mañana, puede acabar siendo salvada. Un joven universitario valenciano, don Carlos Soler, ha trabajado recientemente, y trabaja, en ese gran huerto que es la personalidad y la producción erudita de don Leandro de Saralegui. Cabe esperar una cosecha óptima, dada la profunda vocación, el saber y la pasión nobilísima de Carlos Soler por estas cuestiones artísticas. La figura y la obra de Saralegui podrán así ser recuperadas de cuerpo entero, o en lo fundamental, al menos. Lo deseamos de corazón.

* * *

Y ahora, entrando ya en la materia de mi discurso, permitidme comenzar ofreciéndoo una reflexión en torno a la *unidad*, considerada como el alma de todo cuanto existe.

Una cosa es, en tanto conserva esa unidad que la especifica dentro de la diversidad del universo. Una mesa existe y subsiste mientras conserva la unidad entre todos sus elementos. En cuanto se descompone o desintegra deja de ser lo que es: deja de ser mesa.

Igual puede afirmarse de todas las cosas creadas: desde un sol, un planeta o una galaxia hasta una rosa o un búcaro. Las cosas creadas, en su inmensa diversidad, necesitan alcanzar y conservar ese sello de unidad para ser, para existir. Su desintegración es su fin.

Ahora bien, en la creación aparece un ser que prolonga, por así decirlo, la potencia del Creador: el hombre. Porque el hombre se revela en la historia como un ser con facultad de crear, al menos de manera indirecta, es decir, utilizando y combinando a su vez el material que le suministra la primera creación. De un árbol o de un bosque puede sacar el hombre una silla o un barco. Ese poder humano participa en cierto modo —es decir, reduciendo la escala divina a la humana— de una amplitud casi cósmica, puesto que va desde el orden excelso y casi inmaterial de un poema o una sinfonía a los órdenes más humildes y vulgares, como una cazuela o puchero de barro cocido para el llar doméstico.

La unidad de cada cosa es igualmente esencial en las dos escalas: la divina y la humana. Un árbol es eso, *árbol*, mientras conserva la unidad viva de todos sus elementos esenciales: tronco, raíces, ramaje. Una silla será eso, *silla*, en tanto permanezcan unidos y ensamblados todos los elementos de que se compone. Pero ese elemento esencial, la unidad de cada cosa, se nos aparece conseguida de manera distinta según la escala a que pertenece. En las cosas hechas por el hombre, una silla, el objeto uno e individualizado surge por la yuxtaposición o ensamblaje de sus diversas piezas: es una unidad de fuera a dentro. En las cosas nacidas de la mano de Dios, la unidad viene preformada y mantenida por una mecánica interna más esencial y jugosa, es decir, en virtud de ese prodigio infinito que llamamos vida. Es una unidad de dentro a fuera.

Siguiendo esta línea un tanto sinuosa que diferencia el ancho mundo de las cosas, el Derecho civil de todos los pueblos y épocas ha basado una de las divisiones jurídicamente más interesantes que se han hecho de los bienes: bienes muebles y bienes inmuebles.

BIENES MUEBLES E INMUEBLES

Sabido es que los vocablos *mueble* e *inmueble* proceden de los latinos *mobile* e *immobile*, es decir, movable e inmóvil, trasladables o no. Entre ambos, los semovientes, es decir, ganados o animales, constitutivos de una determinada riqueza o patrimonio.

Durante milenios la riqueza más importante estuvo constituida por bienes inmuebles: rústicos, urbanos, pecuarios. Campos, casas, ganado. Los bienes muebles no podían constituir riqueza considerable, ni por su volumen escaso proporcionalmente al patrimonio respectivo ni por su escasa rentabilidad. Los civilistas modernos recuerdan a este respecto un aforismo medieval que decía: *res mobilis res vilis*. El término *vil* está aplicado aquí en su acepción más directa y propia, de poco valor, despreciable por su escasa entidad económica.

En el mundo moderno la riqueza que verdaderamente se ha multiplicado es precisamente la mobiliaria, dando por añadidura a la economía unas mayores posibilidades de comunicación, de velocidad y de fertilidad. La aparición de la gran técnica y la industria modernas y las nuevas formas de propiedad o capitalización por participaciones abstractas —acciones, obligaciones, títulos del Estado— y la modernísima pecunia que irriga el torrente circulatorio del tráfico mercantil y financiero —cheques, letras de cambio, el mismo papel moneda, etc.— han levantado unas pilas fabulosas de riqueza de signo mobiliario que la humanidad de pasados siglos fue incapaz ni siquiera de imaginar. En no pocos grandes patrimonios familiares o sociales acontece lo contrario que en los tiempos del aforismo: lo más sustancioso y de mayor valor está constituido por bienes muebles, por valores mobiliarios. Y no pocos autores modernos que citan el aforismo en cuestión, *res mobilis res vilis*, dejan adivinar una delgada sonrisa de ironía, como de quien piadosamente considera el cambio de los tiempos. Nadie que yo sepa se atrevió a modificar inversamente la máxima; pero en la conciencia de las sociedades modernas, en los agobios y trabajos de los propietarios de predios rústicos y urbanos del ancho mundo, y en la huida del campo y de la propiedad inmobiliaria de las nuevas generaciones, o la despectiva consideración que les merece, apunta claramente el mismo aforismo, pero a la inversa: *res immobilis, res vilis*.

Y, sin embargo, es precisamente ahora, en este tiempo nuestro en el que vemos triunfar por doquier el sentido mobiliario y rentable que le estamos dando todos a la vida, adscribiéndonos a concepciones y gustos cada vez más estrictamente económicos y hedonistas, cuando tal vez sea posible percibir mejor que nunca los efectos y peligros de ello y sintamos allá dentro la necesidad de preguntarnos si el término *vil*, que no pocos juristas asignaban a los bienes muebles, era usado en un sentido estrictamente económico o apuntaba, más o menos subconscientemente o profético, hacia otros valores extraeconómicos. Es decir, ¿se les consideraba despreciables por su escaso valor económico o por otras razones de profundo carácter moral y político? Dicho de otro modo: esa vileza que ciertos comentaristas atribuían a los bienes muebles ¿les era imputable por el exiguo montante de riqueza que ellos representaban en los patrimonios y en la sociedad, o también, y más bien, porque encarnaban un estilo envilecedor de acumulación de riqueza, un enfoque mobiliario, es decir, esencialmente trasladable y sin raíces de la misma, modos de posesión cómoda y despótica a la vez, que podía hacer hombres viles y envilecer incluso a familias enteras o a todo un pueblo? Obsérvese que la imagen típica del avaro y el usurero no lo es de tierras ni casas, sino de pecunia, de moneda, de oro. Otro tanto cabe decir de la imagen típica del avaro colectivo y arquetípico que el Occidente medieval acuñó a costa del pueblo judío, un pueblo pastoril y agrario que evolucionó hacia estilos marcadamente urbanos y mobiliarios de la posesión y la explotación económicas.

Los bienes muebles vienen caracterizados, pues, por una nota esencial: la trasladabilidad. Perdón por la tartamudean-

te palabreja, pero la prefiero —porque es más expresiva— al término *movilidad*. Esa nota de trasladabilidad fácil de los bienes muebles (trasladables de lugar y de dueño) supone otras notas que de ella se derivan. Por ejemplo, su más acusada separación del resto de lo que existe, es decir, objetos exentos por todos sus lados. Otra nota característica: su mayor facilidad para disponer de ese bien en sus muchas variedades: la venta, el alquiler, el constituirse en rehén o garantía jurídica y económica de cualquier obligación, que en los muebles revista la forma jurídica de la prenda; mayor facilidad también para la donación en sus diversas formas, tan repetidas en la vida social por medio de los regalos u obsequios.

Los bienes muebles, además, como no tienen raíces ni *ramaje*, dejan escaso o nulo rastro de su tránsito por esos mundos de Dios. Por eso los obsequios y presentes que ocultan bajo su cáscara brillante de generosidad verdaderas figuras delictivas de sobornos o cohechos, no suelen realizarse, naturalmente, con bienes inmuebles, predios rústicos o fincas urbanas, sino por medio de sustanciosos bienes mobiliarios: un paquete de acciones, una joya, un ingreso bancario..., o una pintura de alta cotización internacional. Los bienes inmuebles llevan en sí demasiados flecos notariales, registrales y de corporeidad física, insoslayable y a la intemperie, para avenirse con cualquier género de malabarismo, prestidigitación o escamoteo ético-económico. Sí, existen en la historia, aunque infrecuentes, algunos casos de espléndidos regalos inmobiliarios: la granja que Mecenas regaló a Horacio, en la región Sabina, o la heredad, en tierras de la Campania —tal vez en Nola—, con la que Augusto quiso testimoniar su amistad hacia Virgilio, desagraviándole a la vez de ciertas confiscaciones que había sufrido la familia del poeta. Nos hallamos, como observaréis, en los antípodas del Código Penal, es decir, en pleno Olimpo principesco y parnasiano.

Otras muchas reflexiones y consideraciones podríamos hacer en torno a los bienes muebles e inmuebles; pero estimo suficientes con las ya hechas para plantear la cuestión que va a constituir el nudo de este modesto discurso. La cuestión es ésta:

La obra de arte ¿pertenece al orden mobiliario o al de los bienes inmuebles, llamados también bienes raíces?

DOS ANGULOS DE ENFOQUE: EL JURIDICO Y EL BIOLOGICO

Alojados como estamos en este edificio, que es esencialmente un gran museo, la pregunta nos hace pensar en seguida en todo ese caudaloso tesoro de tablas, lienzos, relieves, esculturas y demás objetos artísticos que abriga este mismo techo. Aconsejados por esta realidad material, responderemos sin titubear y con toda la razón del mundo: bienes muebles. Filosófica, jurídica, económica, gramaticalmente se trata de bienes muebles, puesto que son objetos esencialmente móviles, aunque circunstancialmente estén inmovilizados por su calidad museística y su carácter patrimonial público. Afirmando, pues, que son bienes muebles estarán de nuestra parte los notarios, los marchantes, los gramáticos, los filósofos, los científicos puros, los banqueros, etc. Y, naturalmente, los artistas.

Sin embargo, nosotros no hacemos esta pregunta desde el ángulo jurídico-económico o patrimonial, que sería impropio de este lugar, ni buscando respuestas que interesan estrictamente al hombre de Derecho o al economista, lo que sería inadecuado para el acto que estamos celebrando. Hacemos la pregunta desde el ángulo puramente estético y buscando respuestas de auténtica significación artística.

Una obra de arte —una tabla— está constituida en su materialidad por factores de signo mobiliario que la hacen equiparable a cualquier bien mueble: una silla o un cheque. Pero hay en ella, animando esa materialidad, un elemento superior que la aparta del orden inerte, propio de los bienes muebles, cuanto la acerca y equipara al orden vivo de los bienes inmuebles. Las tablas del retablo de Bonifacio Ferrer,

pongamos por caso, como realidad física, no pasan de ser eso: unas tablas, es decir, algo semejante, aunque más bello y valioso, a una cama o una mesa. Pero artísticamente son un objeto animado, vivo, con raíces y tronco y frondas; en suma, algo semejante a un árbol: un gran árbol, sería justo añadir, o un bosque.

Un bien mueble es un objeto; una obra de arte auténtica es más: es un sujeto. Tiene personalidad.

Los bienes inmuebles se llaman bienes raíces porque las poseen: literalmente, los bienes rústicos (huertos, huertas, bosques, jardines). Los predios urbanos, por la parte de su cimentación: efectiva, en los edificios, y en potencia, en los solares. Pero merecen el nombre de bienes raíces, sobre todo, porque son los que verdaderamente enraizan a un hombre o a una familia, patrimonialmente hablando.

La obra de arte —toda obra de arte, igual en pintura, escultura o arquitectura, que en literatura o música— pertenece a una biología distinta que la del árbol; distinta, pero no diferente. Y si una planta o árbol tiene raíces, constituyendo ellas el elemento sustentador y nutricio del mismo, también tiene raíces la obra artística. Estas palabras no son una frase ni una simple metáfora, sino la expresión sencilla de una verdad biológica más excelsa que la vegetal, pero no diferente. En la primera, la vegetal, las raíces se afincan en la tierra y de ella se nutren. En su marcha ascendente la naturaleza abre un reino superior al vegetal, el animal, en el que los seres ya no tienen raíces. No las tienen materialmente, aunque sí invisibles e inmateriales, constituidas por todos esos factores de enraizamiento a un suelo, a un grupo zoológico, a una familia, que alientan en el instinto, el celo o las querencias misteriosas de cada bestezuela de Dios.

En la cima de los reinos de la naturaleza, el hombre se nos aparece, como desgajado de toda la creación, señoreándola en virtud de sus atributos regios: la conciencia, la inteligencia reflexiva, el albedrío. En el hombre han quedado rebasados y superados —pero no eliminados— todos los seres que le antecedieron; el ser humano conserva, visibles o no, patentes o imperceptibles los elementos sustanciales de los seres precedentes. Por ejemplo, aunque invisibles, conserva de los árboles o plantas un fuerte elemento de raíz y raíces. Ser libre por excelencia —libre en movimientos de toda índole, físicos o morales—, el hombre es, a la vez, un ser de profundo basamento radicular: todo aquello que le arraiga a su espacio geográfico, a su época, a su ambiente, a su grupo étnico o familiar, a su estamento social, a su vocación, a su patria sedentaria o nómada. La patria sedentaria se llama país; la patria nómada se llama casta. Ese enraizamiento, claramente perceptible en todas las manifestaciones humanas, lo es de manera particularísima en aquello que constituye la cumbre del poder creador del hombre: el Arte.

RAICES VIVAS

La obra de arte tiene siempre raíces, y también en su doble función sustentadora y nutricia. Raíces no sólo por la parte individual del artista que ha creado la obra, sino igualmente por la parte colectiva o social del grupo humano o momento histórico en que se produce.

Como el hombre, su creador, la obra de arte es un fruto enteramente libre y, a la vez, profundamente enraizado. Más o menos conscientemente, el hombre ha comprendido siempre esta verdad viva de las raíces en el arte; pero más claramente que nunca en nuestro tiempo, cuando la sustancia social de todas las manifestaciones humanas está alcanzando el punto más alto y reflexivo de toda la historia. Estas raíces pertenecen, pues, no sólo al orden estrictamente individual, sino, igualmente, al social, por su entronque económico y político, según cada pueblo o época. Arnold Hauser, en su *Historia social de la Literatura y el Arte*, nos suministra ejemplos y cotejos altamente reveladores de este enraizamiento sociológico de las creaciones artísticas. Permitidme la cita de un solo y corto párrafo en el que Hauser nos hace ver la profunda diferencia entre el arte oriental y el de la Hélade

sobre la base de la distinta configuración socioeconómica de cada área histórica. Dice así:

«También la Economía del Antiguo Oriente se desarrolló en el marco urbano, y también ella se basó en gran parte en el comercio y en la industria; pero esta economía, o era el monopolio de la casa real o de los templos, o estaba en todo caso organizada de tal manera que dejaba poco espacio a la competencia individual. En Jonia y en Grecia domina, en cambio, por lo menos entre ciudadanos libres, la libertad de concurrencia económica.»

Este pensamiento de Hauser podríamos esclarecerlo más diciendo que en Oriente, ni en lo deportivo ni en lo socioeconómico, había estadio. En Grecia, sí. San Pablo tuvo conciencia clara de ello.

Prosigamos. En el árbol y en la planta las raíces hincan sus brazos y dedos en la tierra como elemento biológico previo para la elevación y el despliegue de la parte aérea. Cuanto más vigorosa una planta, cuanto más alto o extendido un árbol, más profundas y extendidas las raíces. Eso se repite también en la obra de arte. No vemos, si no escarbamos al menos el terreno en el que se asientan, las raíces profundas y extensísimas que cabría encontrar en la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, en el *Quijote* cervantino, la Escuela de Atenas de Rafael, en los púlpitos de Nicolo Pisano, la estatuaría gótica de Chartres o el colosalismo de los templos egipcios. Pero esas raíces existen. Y existen vivas mientras la obra de arte exista.

Tierra viva, pues, y raíces vivas las que dan ser y vida a la verdadera obra de arte, arrancándola del orden mobiliario y adscribiéndola profunda y jugosamente al mundo de lo inmobiliario, es decir, de los bienes raíces.

Por de pronto, la arquitectura posee este carácter inmobiliario de manera física directa y sustantiva. A semejanza del árbol, la arquitectura es la belleza de la solidez y la seguridad, es decir, del equilibrio tonificante entre las dos fuerzas sustanciales del cosmos: lo que pesa y lo que vuela, para decirlo con palabras d'orsianas. Si no temiera alargar más de lo conveniente este discurso, me placería citar aquellas palabras que dedica Burckhardt al dórico, tan bellas y majestuosas, que suenan a una gran coral de Bach, y en las que resplandece esa gran verdad del equilibrio asesegador entre los elementos que ascienden y los elementos que gravitan, como fuente esencial de la belleza contemplativa, del goce estético más primario y puro.

La arquitectura es a las demás bellas artes lo que la teología a las restantes ciencias del pensamiento, es decir, la reina. Ella ostenta el cetro, hasta el punto que lo arquitectónico está presente siempre, como cimiento y esqueleto escondido, en todas las demás artes bellas, no sólo en las plásticas, como resulta más comprensible, sino también en las más inmateriales y aladas, como la poesía y la música. Uno de los más nobles goces que nos ofrecen las grandes obras de la literatura, desde Moisés, Homero o Esquilo hasta Mistral o Neruda, es ir descubriendo el gran fondo o soporte arquitectónico que se esconde en la entraña organizada de cada obra maestra.

La música, que por su abstracta inmaterialidad sin gravitación y su alma hecha para el vuelo, parece que debiera ser una excepción en esta radicación de todas las artes en lo arquitectónico, es realmente una de las más briosas y constantes confirmaciones. ¡Cuánta y cuán sólida y aleccionadora arquitectura hay en Victoria o Cabanilles, en Bach, en Haendel o Vivaldi, en Beethoven, Ricardo Strauss o Bela Bartok! Coincidiendo con el momento en que la arquitectura pugna por perder gravitación y hacerse más ornamental —musical, diríamos—, es decir, en pleno rococó, la Providencia —esa gran compensadora— nos regala el prodigio casi divino de Mozart. Formal, ornamentalmente, Mozart se inscribe en el mundo curvilíneo, ceremonioso, suntuoso y frondoso de lo rococó, es decir, lo más alejado, podríamos pensar, de lo rigurosamente arquitectónico. Y, sin embargo, ¡cuánta arquitectura válida y plena hay en Mozart, sin dejar de ser musical nunca, como la hay en Rafael, sin dejar de ser pic-

tórica! Ese robusto y firme orden arquitectónico interior que constituye el andamiaje orgánico, el esqueleto vivo y ricamente articulado de toda gran obra mozartiana, resplandece de manera asombrosa en sus óperas, en las que la música sirve al libreto, base y pretexto para el juego teatral, con un sentido tan perfecto de la construcción escénica que, si por fuera las obras operísticas mozartianas nos recuerdan los grandes salones y jardines del rococó en las *germanias* meridionales, Baviera y Austria principalmente, y un poco Francia también, por *dentro* nos hacen pensar en una de esas supremas creaciones de la arquitectura contemporánea, la que se realiza en los astilleros más modernos: la náutica acorazada. El que el *Don Juan*, *Las bodas de Figaro* o *La flauta mágica* suenen como los ángeles no nos deja ver el hecho glorioso de su flotación perfecta y su navegación gozosa.

Por aquellas raíces que le confiere su filiación humana y social, y por estas sus vinculaciones a la arquitectura, la obra de arte, toda obra de arte, pertenece sustancialmente al orden de lo inmobiliario. Es decir, la obra de arte no pertenece a la esfera de la materia inerte, sino de la materia viva. No está fuera, sino dentro de la naturaleza. El arte es una de las proyecciones supremas de la biología. Y sus elementos se combinan según la forma más expresiva del orden, que es la arquitectura. Su unidad surge no de fuera a dentro, como en un bien mueble (una mesa, una acción u obligación de sociedad anónima), sino que surge de dentro a fuera, viva, enraizada, cimentada, inmersa en el aire, en la atmósfera, en el cosmos, como un ser vivo más. Nace no por acumulación de los elementos que la integran —en ese caso no pasaría de ser artesanía—, sino por germinación, por brotación, por floración, por nacimiento. Una consola, un bargeño, surgen del exterior al interior. Un árbol —y también el Partenón o un soneto de Petrarca— surge de dentro a fuera.

PROCESO INDIVIDUALIZADOR Y DESARRAIGADOR

Es verdad que para el hombre moderno, a causa de lo que acontece en el terreno de la pintura y la escultura, cuyas creaciones son consideradas como obras artísticas por autonomía, la obra de arte —un cuadro, un relieve, una talla— es un objeto recortado, aislado, autónomo, exento, esencialmente movable y transmisible, es decir, un bien mueble, incluso adscribible al tráfico mercantil, a la cotización pseudo-bursátil y a las inversiones de tipo mobiliario destinadas a fijar capital, incluso con acumulación de intereses, dado el sobreprecio que alcanzan al paso de los años las firmas de amplio mercado continental o mundial. Sin embargo, ese concepto exento y autónomo y esa sensibilidad mobiliaria para el cuadro o la estatua es relativamente reciente; adviene con el Renacimiento. Desde la antigüedad oriental hasta los siglos medievales, pasando por el arte grecolatino, la pintura, la escultura, todas las artes plásticas, incluso las simplemente decorativas y suntuarias, estaban al servicio de la arquitectura, como la filosofía y el derecho pertenecían al séquito de la teología o las teogonías. La pintura de la Sixtina o *La Cena*, de Vinci, en Santa María de las Gracias, o las *Estancias*, de Rafael, pertenecen todavía, por su materialidad, su concepción y su esencia, al mundo de los predios inmobiliarios. La aparición del sentido individual y burgués de la propiedad y de la posesión, junto con otros factores sociales e históricos, dan auge creciente a la pintura de caballete y a la escultura o el relieve con vocación al simple emplazamiento mobiliario doméstico. Las artes plásticas se inscriben en una línea no idéntica, pero sí equiparable a los bienes mobiliarios. ¡Qué salto astronómico, qué curva cósmica nos describe la pintura desde Altamira o el Parpalló hasta Fortuny o Vicente López! El hombre prehistórico, que se sirve de los primeros refugios naturales, anteriores a las construcciones arquitectónicas, los puebla con sus geniales balbuceos pictóricos, una pintura que es algo más enraizado que un bien inmueble, pues todavía es naturaleza viva, geología de-

corada, y más hondo aún quizá: centelleo místico cargado de sortilegio y patetismo religiosos. La propiedad individual, ni siquiera la familiar, puede concebirse aún en aquellos milenios. El hombre aislado nada puede: el grupo es todavía el protagonista. El arte está aún en los antípodas del caballete y el pedestal.

La individualización de la iniciativa y el albedrío humanos va dibujándose lentamente a lo largo de la historia en una línea de avance, de trazo sinuoso e inseguro, pero de dirección persistente e inequívoca. Paralelamente sigue el arte un curso parecido. La pintura de caballete denuncia una avanzada etapa histórica en que la potencia individual adquiere su culminación desde todos los ángulos: albedrío, patrimonio, personalidad, movilidad, mutabilidad... Antes era el héroe. Y el héroe tiene siempre como fondo al coro. Ahora es el hombre mismo; más aún, el hombre vulgar. El hombre en soledad, sin coro. El poema, la epopeya han pasado a ser novela.

El hombre ha ido individualizándose a medida que la riqueza fue individualizándose también. Pero he aquí que la fortuna individual, cuando llega a su cenit moderno, para crecer y multiplicarse, ha de buscar agruparse a otras fortunas individuales a fin de alumbrar las grandes fuentes de riqueza que le permiten conquistar la ciencia aplicada y la gran técnica. Entonces surgen las sociedades por acciones, es decir, maneras puramente intelectuales de propiedad, propiedad sin auténtica posesión, formas abstractas de riqueza sin otra materialidad posesiva que un simple título de papel, última esencia de lo mobiliario, ni otra relación con su dueño que el goteo de los dividendos. No cuenta ya el bosque: sólo cuenta la resina.

Al llegar a este punto ¿pensará nadie que las formas abstractas de la propiedad y las del arte abstracto, ambas hoy en auge, sean una pura coincidencia? Lo cierto es que tales fórmulas inmateriales de la propiedad, por participaciones puramente intelectuales, sin posesión, han ido universalizándose, precediendo un tanto, pero casi sincronizadamente, a esas otras cerebralizadas —y también sin posesión figurativa alguna— que constituyen el mensaje insilábico del arte de nuestro tiempo.

EL AUGE DE LO MOBILIARIO

Desde luego, una particularidad cabe advertir en las manifestaciones del hombre contemporáneo: la tendencia a situarlo todo, o casi todo —la economía, el derecho, las técnicas, la política misma, la ciencia aplicada y, naturalmente, el arte—, en una línea de cómodo y fácil signo mobiliario, es decir, sin raíces, sin posesión de las cosas respectivas, liberándose de las tensiones que el mantenimiento de la posesión supone; todo desmenuzado en fracciones desarraigadas, movilizables sin esfuerzo y, por tanto, intercambiables con facilidad.

Esta tendencia actual a verterlo todo a un plano mobiliario constituye un hecho tan universal y arrollador que no se salvan de ello ni siquiera los bienes inmuebles: ni los urbanos, ni siquiera los rústicos mismos, aunque parezca imposible. Una propensión a dar al manejo de los bienes todos la máxima movilidad y facilidad posibles explica este hecho. Esta es una de las causas de que aparecieran y se propagaran fulminantemente en el terreno de los predios urbanos todas esas formas de la propiedad horizontal y los apartamentos. La familia, patrimonialmente cimentada sobre predios rústicos, agrícolas o pecuarios, que emigra a la gran ciudad y acaba considerando sus propiedades sólo por el lado de la rentabilidad estricta o como plataforma de créditos hipotecarios o de garantías bancarias para conseguir capitales efectivos, disfrutables o negociables, constituye un caso claro de esa versión mobiliaria que se da hoy a los bienes raíces, acompañada casi siempre por el absentismo y el debilitamiento creciente de la posesión real, ese lazo de pertenencia efectiva, casi física, origen —es verdad— de mil incomodidades, sobre-

saltos y sinsabores rústicos, pero que constituye el alma misma de la propiedad y su legitimación más preclara.

¿Qué quiere decir esto? Pues algo muy claro: que el carácter mueble o inmueble, en suma, no depende solamente de la naturaleza misma de la cosa: en la vida práctica y cotidiana del derecho, la moral y la economía, ello depende de la intencionalidad o finalidad con que un bien es protagonizado socialmente por su dueño. Dicho de otro modo: del espíritu con que ese bien es poseído... ¡o abdicado!

Observad, queridos compañeros y señores todos, que la palabra *posesión* resulta esencial e insustituible, tanto en el orden de la propiedad como en el amor. Incluso en el matrimonio, como contrato y como sacramento, es esa palabra clave —posesión— la que lo afina y consume. Sin ella todo lo demás, el tul y el azahar, los anillos, las marchas nupciales lohengrinescas o mendelssohnianas de poco o nada valen, incluidos los ritos litúrgicos y la propia bendición sacerdotal. Esta es la gran verdad religiosa y biológica de la unión del hombre con la mujer. ¿Y creéis que puede ser otra la verdad moral o jurídica de las relaciones del hombre con los bienes a través de la propiedad? ¿Creéis que sin posesión existe auténtico y legítimo dominio?

El desenraizamiento, el despego con que los hombres de hoy vemos y sentimos las cosas, dando un enfoque mobiliario incluso a los bienes inmuebles, queriéndolos sujetar enteramente a nuestra iniciativa, nos ayudará a explicarnos ciertas excentricidades conturbadoras que se dan actualmente en las bellas artes. Una obra de arte es el fruto de un cultivo, de una construcción, nunca una simple manufactura. Si olvidamos las raíces, el germen, la atmósfera, obtendremos un mueble. Y el artista —poeta o pintor, músico o arquitecto— es todo lo que queráis menos un mueblista. En el terreno arquitectónico urbanístico, por ejemplo, los hombres de hoy, obsesionados por lo novedoso y audaz, somos capaces de plantar en medio del paramento pacífico de cualquier calleja antigua o burguesa construcciones tan disidentes del vecindario que más que de casas cobran el cariz de *bibelots* gigantes, construcciones que nos dan la sensación de carecer de cimientos —de raíces—, como dejadas caer simplemente sobre el santo suelo municipal, desencajadas y prontas a cualquier desplazamiento a lo largo o lo ancho del casco urbano, igual que un pisapapeles sobre el tablero de una mesa escritorio.

Entrad —y que conste que no estoy haciendo tanto una crítica como un diagnóstico—; entrad, repito, en no pocas viejas o nuevas calles de cualquier gran ciudad y veréis, encajonados entre normales y tranquilas fincas antiguas, alguno de esos edificios sabios, *originales*, epatantes, a menudo incluso desalineados, en una oblicuidad de fachada que viene a expresar certeramente, sin proponérselo, un desasosiego de colocación pugnando por salirse de la fila. ¿Entraña este juicio una cierta animadversión contra la arquitectura moderna? Nada más inexacto. Por el contrario, estimo y proclamo que en arquitectura contemporánea —siempre, naturalmente, que sea arquitectura y no *mecano* ni embalaje— se hacen en todo el mundo obras de arte soberanas, dignas de codearse con los monumentos más insignes del pasado. Europa o América, Japón o Australia podrían ilustrar con testimonios concluyentes de arquitecturas que no por más audaces, funcionales y actualísimas hayan tenido que renunciar a la belleza. Dejad proclamar mi admiración sin límites ante el cemento honesto y desnudo de pilares y bóvedas funcionales con que se han reparado en Alemania —estoy pensando en Colonia, en Aquisgrán— los grandes huecos de los templos románicos y góticos bombardeados, armonizando prodigiosamente arcos y ojivas de piedra medieval con masas caritativamente ortopédicas de hormigón armado. Igual que me rindo, siempre que las recuerdo, aquellas deslumbrantes construcciones, *record* de modernidad, con que Montreal ha poblado su archipiélago fluvial del San Lorenzo, que dejan en los ojos de quienes hayan tenido la fortuna de contemplarlas como un *trailer* deslumbrador de *scheherezade* futurista.

Ahora bien, siempre que nos encontremos con una obra

arquitectónica realmente bella en su unidad y funcionalidad no dejéis de observar que se da un hecho reiteradamente repetido y básico: su emplazamiento adecuado. O, cuando menos, no inconveniente. Ello, en definitiva, viene a revelar un secreto a voces de todo hecho arquitectónico y sigilarmente de sus creaciones de significación o rango, desde los templos orientales a las catedrales cristianas, pasando por el Partenón o el Coliseo. No es fácil traducir en palabras este secreto a voces. ¿Diremos que en arquitectura el hecho primario, como lo es el *flechazo* respecto a la pasión amorosa, está constituido por el solar? ¿Podríamos decir, extremando un poco las cosas, pero sólo un poco, dadme un solar apropiado y todo lo demás se os dará por añadidura? No digo un solar topográficamente soberbio, como la Acrópolis ateniense o el Capitolio de Roma, o espaciosamente soberano, como el de Notre Dame entre los brazos del Sena, o el de la basílica compostelana, entre las cuatro plazas en piedra viva, o esas amplitudes urbanas de América para nosotros increíbles, grandes lagos de aire y luz en los que cuajaron monumentos tocados por ello como de infinitud: el Lincoln Memorial, junto al Potomac caudaloso; la catedral de Méjico; la ópera de Los Angeles, modernísima, colosal y a la vez delicada, maravillosa. Solar apropiado unas veces lo es por su amplitud circundante y otras, pese a la angostura de sus alledaños urbanos, por ese *quid* de centricidad y esencialidad de un enclave vivo. ¿Recordáis aquella mole divina de la catedral de Amiens y su desconcertante pero enjundioso emplazamiento?

Esta que diríamos ley primaria de solar viene a confirmar y recalcar, sin contar con el elemento radicular de los cimientos, la naturaleza inmobiliaria de la arquitectura. Pero advirtamos que un solar es algo más que un pedazo de suelo, pues ha de ser también un pedazo vivo de atmósfera. Como acontece en los demás bienes raíces: un campo por ejemplo, que no sólo es suelo, sino aire también y clima. La diferencia principal entre una parcela de cereal manchego y un huerto de naranjas gandiense no está en el suelo, sino en el vuelo: en su respectiva *atmósfera*. Sin solar propiamente dicho, es decir, sin atmósfera apropiada, la esencia inmobiliaria de la arquitectura falla y la obra surge con un aire notorio de manufactura, de *bibelot* o pisapapeles gigante, como ya apuntamos. Y en ocasiones, menos todavía: de simple embalaje, como esas cajas brillantes y vistosas de cartón colorista en las que las tiendas *chic* os sirven un vidrio caro o un electrodoméstico de última hornada...

Esta ley de suelo o solar, básica en arquitectura, rige igualmente válida y constante en las demás artes de la belleza. Una verdadera obra de arte presupone siempre su enclave propio en el cosmos: su terreno, su campo, su solar propio, su espacio, su atmósfera. Igual en escultura y pintura que en poesía y música, aunque en éstas, con la expresión *solar* o espacio, no se alude, naturalmente, a una realidad de naturaleza física, sino de tipo moral, social y estético. Todavía queda no lejano a nosotros el caso esclarecedor de Ricardo Wagner, en quien el dramaturgo y el músico se funden en una caliente alianza. La fuerza con la que sus poemas escénicos conmovieron a las artes del pasado siglo radica, principalmente, en la capacidad que el artista poseyó para forjar, con su épica mítica y su fabulosa orquesta, un suelo y un aire que sostienen la acción y la combustión del gran drama wagneriano. Su verdadero don prodigioso —escribe un crítico francés— fue el de haber acertado a crear para cada obra una atmósfera sonora que no se parece a nada de lo conocido hasta entonces.

Y es verdad. Sin esas atmósferas genesíacas los dramas de Wagner —la tetralogía especialmente y sus tres cimas posteriores, *Tristán, Parsifal* y *Los Maestros Cantores*— no alentarían, no respirarían a pleno pulmón, no serían otra cosa que colosales acumulaciones de cartón escénico más o menos nietzschiano, con acompañamientos vocales e instrumentales. Por el contrario, gracias a ese suelo épico y a esa atmósfera orquestal que Wagner ha preparado para sus criaturas, todo aquello tan complicado, enfático y desmesurado resulta verosímil, sencillo y hasta humano.

No tenemos necesidad de salir de Valencia para acabar de perflar más y mejor estas ideas en torno al signo inmueble o mobiliario más atribuible a la obra de arte. Porque en pocos países del mundo, como en el país valenciano, podemos encontrar dos casos que ofrezcan un contraste tan elocuente entre dos grandes momentos de un mismo pueblo, y cada uno de signo distinto. Los dos siglos más esplendorosos de Valencia son el xv y el xviii. Y, sin embargo, ¡cuán profundamente distintos! El xv es una centuria de creación; el xviii, de erudición. La creación entraña valores raíces; la erudición, mobiliarios. Lo arquitectónico, en todas las artes y expresiones de la cultura, es el alma del xv. En las del xviii es lo ornamental. El primero es un siglo germinante, copulativo, cosechador; el segundo, inventariante, clasificador y archivero. En el xv domina un sentimiento inmobiliario y enraizado en todas las artes valencianas, en toda su cultura. En el xv no podemos hablar de una Valencia culta y otra Valencia popular, porque ambas forman un solo cuerpo orgánico e indivisible. En el xviii, ahondándose la grieta que arranca de las Germanías, esa dualidad se ofrece ya de manera perfectamente discriminada.

Pensemos en cualquier gran figura de la cultura valenciana del xv: Ausiàs March, por ejemplo. Observad de qué manera natural, y cuán intensamente, el poeta está enraizado en su tierra, en su pueblo: su vida, su lenguaje, su arte. Nace en Gandía, en las postrimerías del siglo xiv. Su vida juvenil es la de un gentil caballero. A los dieciocho años ya le vemos representando al brazo militar en las Cortes de Valencia. A los veintidós —el mismo año en que moría, allá en Vannes, San Vicente Ferrer— le es conferida la orden de caballería. A los veintitrés —cuando se estaba terminando el Micalet— forma parte de la expedición marítima de Alfonso el Magnánimo a Córcega y Cerdeña, en la que figuran también otros altos caballeros poetas valencianos: Jordi de Sant Jordi, Andreu Febrer... Sigue luego también al Magnánimo en sus guerras de Nápoles y Sicilia, y embarca al fin en la flota de la expedición a la isla de Gerba, en el litoral africano. Ausiàs se nos aparece así como un Garcilaso, pero de signo marinero... A los veintiocho años ostenta el título de *falconer major del rei*, pues fue siempre buen cazador; pero, prácticamente, ha dejado la vida cortesana, entregado a sus posesiones de Beniarjó, Pardines y Verniça, dirigiendo sus plantaciones de caña de azúcar, defendiendo tercamente todos sus derechos, sintiendo en su alma y en su carne las mordeduras de la pasión amorosa, de cuyas brasas y sus cenizas consiguientes se nos mostraría un poeta no superado en todo el mundo, alternando sus temporadas de señor rural en la huerta gandiense, en la que actuó también como administrador del príncipe de Viana, con sus estancias en la ciudad de Valencia, donde ya cuarentón casa con Isabel Martorell, hermana del autor del *Tirant lo Blanch*, que tras dos años de matrimonio le dejó viudo y heredero universal de sus bienes en la Vall de Xaló, uniéndose en segundas nupcias con otra dama valenciana, Joana Escorna, a la que también sobrevivió, muriendo el poeta a la sombra de un *Micalet* todavía nuevo, en su casa del *carrer de Cabillers*, y legándonos un tesoro de estrofas inmortales, no sólo porque son arte purísimo, sino porque son carne y sangre y llama y tierra misma del pueblo entre el que ha vivido y ha muerto el poeta. Activo en sentimientos, a ras del suelo en pasiones, goloso en paraísos, agusanado de remordimientos, curioso en navegar el corazón, sutilísimo en bucear el alma, el poeta necesitaba de un lenguaje rico, denso, elevado, vigoroso y delicado a la vez, literario en suma. Y así fue, pero sin que, al mismo tiempo, ese lenguaje no fuera fundamentalmente el mismo aprendido de su madre y sus nodrizas, el mismo que escuchara a sus jornaleros de Beniarjó o Verniça, a sus marineros de Valencia o Barcelona, a las damas del ducado gandiense o de la corte de la reina doña María. Es el lenguaje de su pueblo y su tierra. Es un idioma inmueble, ¡no mobiliario! Y no sólo en su vocabulario entrañable, también en su sintaxis, en sus elipsis y giros y contracciones, incluso en las imágenes

a las que acude para encender sus metáforas y dibujar situaciones. Permittedme unos ejemplos, y que al hacerlo en esta sala, enclavada entre los viejos jardines de nuestros reyes y el monasterio de la Trinidad, donde palpité gloriosa la lengua de aquella corte y de nuestro pueblo, yo siento (y pretenda contagiároslo) ese estremecimiento callado, pero vivo, que sentimos cuando se abre un sagrario.

Un día, en su retiro de Beniarjó, el poeta, absorto en sus ideas y cavilaciones en torno a los dos hechos que más le desazonan y preocupan, el amor y la muerte, necesita de un cuadro vivo en el que apoyarse para comenzar su trova, y acude al recuerdo del mar y sus navegaciones, ese mar cautivador y amargo que puede ser, como nada, imagen de esos dos pensamientos suyos obsesivos. Y la trova comienza con un cuadro marino de olas y vientos y velas:

<i>Veles i vents fahent camíns Mestre i ponent xaloc, llevant ab llurs amics fent humils precs que en son bufar i que tots cinc Bullirà el mar</i>	<i>han mos desigs complir dubtosos per la mar. contra d'ells veig armar los deuen subvenir lo grec e lo migjorn al vent tremuntanal los sia parcial complesquen mon retorn. com la caçola en forn...</i>
--	--

Etcétera.

«Bullirà el mar com la caçola en forn!...» El poeta no teme ser vulgar porque está seguro de sí mismo y de su alto señorío personal y poético; ni teme tampoco que sus manos, al pulsar las cuerdas sonoras, puedan empañar el brillo y pulimento de la lira con algunos grumos de la gleba nativa que hayan quedado pegados a los dedos.

¿A qué imagen metafórica acudirá el poeta para pintar el desconcierto de quien se ve extraviado por el flechazo del pequeño dios? Observad el profundo indigenismo vecinal del cuadrilo:

<i>Si com l'infant anar prou bé i si en esculls està pauruc d'anar avant, no vol ni pot tornar no sab que ell, de per sí,</i>	<i>que sab pel carrer seu segons sa poca edat per cas se veu posat (no sab on se té el peu) perque no hi té petjada; usar de camí plà perque altri el portà no fera tal jornada.</i>
---	--

El poeta quiere reflexionar, quiere hacer un repaso de actos y sentimientos. ¿Cómo lo dirá? Oíidle este verso impresionante:

Mos ulls d'açò — han feta la bugada...

He aquí un lenguaje claro y fuerte, directo y popular, que no mejoraría un catequista de primera talla, un lenguaje que no tiene par en nuestra Península como no sea en San Vicente Ferrer.

Sólo con claridad y a nivel del pueblo, ennobleciendo su idioma, pero conservando toda su fragancia y fuerza, se es poeta auténtico. Ausiàs lo ha proclamado paladinamente cuando comienza a trovar en uno de sus más famosos poemas, con este primer verso, también sin desperdicio:

Deixant a part — l'estil dels trobadors...

Es decir, dejando aparte el lenguaje de los literatos, el lenguaje floralesco..., ¡el lenguaje mobiliario! Y sólo después de renuncia semejante se puede dirigir a la amada esta honda y caliente confesión, sin necesidad de otras palabras que las mismas que suenan bajo el cielo luminoso de Beniarjó:

<i>Llir entre carts: cohent un pa</i>	<i>dins de mi porte un forn d'una dolça sabor...</i>
---	--

O hacer un fulgurante diagnóstico del amor y sus potencias contradictorias en el que beberá Lope y coincidirá Shakespeare:

<i>Foc amagat fent un gran forn ira dins pau llum clar i bell aquests contrasts</i>	<i>nudrit dins en les venes, per via dreta i torta; e turment molt alegre, amb sí portant tenebres: los fins amadors senten.</i>
---	--

Dejadme todavía traer os el oro y la escoria de una última estrofa inmortal, la que corona su *Primer Cant de Mort*. Jacopone de Toddi, el áspero voceador de aquellas *Lamentacions de ultratumba*, o Tomás de Celano, el altísimo poeta del *Dies ira* turbulento, son superados por este grito de ceniza y resurrección con el que el poeta se anticipa en dos siglos, y sin que se le supere, al inmortal verso de Quevedo: «Polvo seré..., mas polvo enamorado.» Ausiàs ve la muerte cada vez más cerca. La mujer amada le ha precedido. ¿Cuál? ¿La amante que le dio un hijo natural? ¿Alguna de las dos esposas, ninguna de las cuales le diera hijos? El poeta le pide a Dios que lo acoja cerca de ella, en su mismo sitio:

<i>Oh Déu, mercé! sinó que a mi no'm tardes molt puís l'esperit i lo meu cos sobre lo seu Ferí's Amor Separa'ls Mort: Lo jorn del Jui mescladament</i>	<i>mes no sé de què et pregue en lo seu lloc aculles; que dellà mi no vulles, on és el seu aplegue; ans que la vida fine abraçat vull que jaga. de no curable plaga; dret és que ella els vehine. quant pendrem carn e ossos partirem nostros cossos.</i>
--	---

ESPIGANDO

El caso de Ausiàs, como testimonio del fuerte enraizamiento social de la cultura valenciana del xv, no es único, ni siquiera excepcional. Lo hemos traído por su alta calidad literaria y humana, no porque el caso revista singularidad alguna. Cualquier otro escritor del *quatre-cents valencià*, tanto poetas como prosistas, nos reproducirían el mismo testimonio a través de sus estilos literarios, diversos en textura, fluencia, cromatismo, sentido estético o vivacidad, pero hermanados en la unidad de un lenguaje vivaz, a un tiempo culto y fuertemente popular, caldeado por toda esa malla viva de raíces soterrañas que les une entre sí y a su pueblo al conjunto todo de su constitución político-social, a sus ciudades respectivas, al territorio mismo, peninsular o ultramarino, de la Confederación de las Cuatro Barras, que la Corona unifica y vivifica, a su mundo y a su época.

Si Ausiàs nos ha iluminado revelándonos este enraizamiento, ¿qué no sería también si tuviéramos tiempo de traer otros ramos espigados a brazadas en los huertos de nuestros clásicos del xv? Príncipe de ellos por muchos conceptos, cuyos postreros cuatro lustros de vida y de culminación predicadora corresponden a este gran siglo, San Vicente Ferrer, su alta ciencia escrituraria y patristica, tomista, universitaria, se ofrece a los pueblos tan animada por cuentecillos, apólogos e historietas y exclamaciones onomatopéyicas callejeras, que varios de sus biógrafos franceses modernos —los mejores que el santo tiene— coinciden en admirarlo, deslumbrados por esa doble e indivisible personalidad suya: excelso, togado, caudaloso y audaz —dicen—, como un santo padre griego o romano, un Crisóstomo o un Ambrosio, y al mismo tiempo, concreto y práctico como un párroco consumado, como un santo cura de Ars, moderno en cualquier siglo.

Tal vez éste sea el signo de los grandes hombres de los grandes siglos: el doble sabor patricio y catequista con que cuecen los panes de sus obras de arte para la sociedad en que viven y a la que, simultáneamente, adoctrinan y alimentan. ¿Qué de opulentas gavillas no podríamos formar en

los campos de Joanot Martorell, el amenísimo y gentil prosador de *Tirant lo Blanch*? Y en otra esquina de esta gran ciudad del xv valenciano, catequista del sarcasmo, patricio del donaire y la *ciudadania*, estudiante en París o refugiado en Callosa d'En Sarrià, huyendo de la peste de Valencia, hijo de médico, nieto de notario, médico y confidente de la reina de Valencia, aquella casi viuda del Magnánimo; administrador del Hospital dels Innocents, *conseller de la ciutat*, propietario de campos en la huerta y de varias fincas urbanas, entre ellas la que vivía, una excelente casa en el «carrer de Cordellats, vora mateix de la Llotja de la Seda i el Consolat del Mar», he aquí a Jaume Roig y su libro singularísimo, *El spill o Llibre de les Dones*, con sus enjambres de versos cortos, abejas con más picadura que miel, o mejor aún, genial *buc d'avespes*, para decirlo con locución valencianísima, sin equivalencia tan expresiva, zumbante y zumbón. ¡Qué predio, rústico y urbano a un tiempo, este gran poema poblado de seres de carne y hueso, que pisan de verdad la tierra a través de un lenguaje al que Almela ha dedicado estos tres certeros calificativos: «llenguatge frescal, regustós, amb agre de la terra...».

¡Qué profunda unidad existe en cada una de las grandes obras literarias del xv valenciano —un *Spill*, un *Tirant lo Blanch*, una *Vita Christi*— y en el conjunto todo de tal literatura! Y, a la vez, qué correspondencia armónica entre ese panorama literario y las demás manifestaciones arquitectónicas, o de las artes plásticas, incluidas la orfebrería y demás artesanías suntuarias: cerámica, hierro, bordado, esmalte, talla en madera, etc. Piénsese, por ejemplo, que al iniciarse el cuatrocientos Valencia tiene recién estrenadas, frente al más antiguo de nuestros puentes góticos, las Torres de los Serranos, orgullo y gloria de Pere Balaguer, quien pasa entonces a revisar y rematar las obras ya muy avanzadas del Micalet, hasta ceñirle esa gran corona ojival de su cuerpo más elevado, por los primeros años veinte del xv, momento en que se está tallando el magno artesonado de la antigua Casa de la Ciudad, hoy en el salón alto de la Lonja; momento también en que comienzan las obras del cuerpo central de la Generalitat, que durarán hasta los primeros años ochenta, cuando comienzan las obras magnas de la Lonja de la Seda, ultimada en su cuerpo principal sólo quince años después, dos años antes de que el siglo termine. También comienzan a principios del xv obras tan significativas como el Hospital dels Innocents i els Folls o el Pont de la Trinitat; y en tanto avanza la centuria surgen monumentos o piezas arquitectónicas insignes, como las Torres de Quart, las naves principales de las Reales Atarazanas del Grao, las muestras más hermosas del gótico flamígero del claustro de Santo Domingo, la vigorosa y viril arquitectura de la Capilla de los Reyes, en el mismo convento dominicano; en tanto que, fuera de Valencia, surgen, medran o se concluyen otras arquitecturas ilustres: el soberbio Coro Arciprestal y el San Juan de Morella, la Vieja Santa María de Castellón, partes fundamentales de la catedral de Segorbe y su claustro, la colegial de Gandía, el hospital, no pocas mansiones nobles y la fuente gótica famosa en Játiva, el templo-fortaleza de Jávea, la renovada Santa María en la Alicante medieval o la interesantísima catedral-basilica de Oriola. Simultáneamente al florecimiento de estas piedras, pintan Pere Nicolau, con el que se abre el xv, y Jacomart, y Luis Dalmau y Juan Reixac, y toda esa legión de maestros anónimos que forman el huerto cerrado de nuestros primitivos: el de Altura, los Artés o Bonastre, los de Borbotó y la Ollería; de los Martí de Torres, del Grifo, de la Puridad y Sant Narcís, y los grandes maestros venidos de fuera: Pablo de Sancto Leocadio, Francesco Pagano, los Osona; Spinelli, el Starnina o quienquiera que fuese el que nos dejara esa joya de nuestro Museo, el *Retablo de Bonifacio Ferrer*, ese gran poema pictórico que abre el xv y que, con admirable puntería, ha definido don Leandro Saralegui al catalogarla como «obra valenciana de autor no valenciano». Porque cuando un pueblo vive una etapa de plenitud, vitalmente enraizado en su propia tierra, como esta Valencia del cuatrocientos, no queda cerrado en sí mismo, como podría pensarse, sino abierto a todos los vientos, y no

sólo atrae, sino que ata, absorbe y hace suyo lo foráneo. Así con Giuliano de Poggibonsi, que abre con sus relieves, hoy en el Santo Cáliz, el autor renacentista a principios del xv, un siglo que cierra otra obra escultórica magistral, el bronce de San Martín, en la portada de la parroquia de su nombre, esa pieza cimera de la estatuaria flamenca prerrenaciente, que venía a Valencia desde los Países Bajos, poco después del descubrimiento de América, al tiempo que se estaba terminando la Lonja, otra joya valenciana de maestro no valenciano, el *mestre picapedrer* Pere Comte, uno de esos *más que valencianos* que nos ha dado la tierra de Gerona, cuna de Muntaner o Eximenis.

La correspondencia mutua que cabe descubrir en este complejo conjunto de arte y cultura, la profunda unidad que trabaja y vivifica el arte todo del gran siglo valenciano, ha hecho posible, incluso fácil, que se haya podido aplicar textos literarios valencianos de la época a determinadas obras o piezas de la pintura, la escultura, de la arquitectura incluso, con felicísimos resultados. El tantas veces citado don Leandro de Saralegui, al escribir larga y amorosamente sobre nuestros primitivos, acude reiteradamente a textos de nuestros clásicos valencianos. Permitidme una anécdota. Hace tres o cuatro lustros estaba alcanzando un gran éxito de resonancia europea un Nacimiento que se representaba en las montañas de Andorra; un grupo de personalidades barcelonesas rogó a su creador, Esteve Albert i Corp, que bajara a Barcelona con su «Pessebre d'Engordany» para que el pueblo barcelonés pudiera gozar de aquella maravilla. Esteve Albert, un místico del teatro, se dijo: «Bajaremos a Barcelona, pero no con un Pessebre montaraz y pastoril, sino con un Nacimiento pulido y cortesano.» Y así nació, sacado de las canteras de sor Isabel de Villena, un *De Nativitate Christi*, que Barcelona montó con los máximos honores, enmarcado en la maravilla gótica de su Hospital de la Santa Cruz. Para vestir la obra con todos los elementos plásticos y figurativos —el vestuario, peinados, elementos decorativos y ornamentales— bastó una cosa: acudir a una serie de tablas valencianas del xv. El éxito fue inmenso. Yo lo viví de cerca porque se quiso traer a Valencia, la ciudad de sor Isabel, aquel maravilloso poema escénico cortado en sus huertos vecinos del Turia. Un grupo de amigos barceloneses, conmovidos todavía por aquel despliegue de arte soberano, me escribían como desahogando sus emociones recientes: «Jamás se habló ni se escribió más bellamente nuestra lengua que en esa Valencia cuatrocentista de Jaume Roig y sor Isabel.» De mí os confieso que fue entonces cuando empecé a «ver», dándole vueltas, todo esto que ahora he querido resumir al hablar de la unidad viva de lo inmueble frente a la unidad manufacturada de lo mueble, ideas que los testimonios del siglo xv valenciano me confirmaban por su acusado enraizamiento y trabazón, en contraste con otro gran siglo nuestro, el xviii, esplendoroso en su anhelo de recuperación y pervivencia, tras la derrota de Almansa y el infamante rebautizamiento de Játiva, siglo más refinado, docto, tenaz y conmovedor que el propio cuatrocientos, pero sin su fuerza genesiaca. Una pléyade deslumbrante de valencianos extraordinarios lo decoran en erudición, arte, viajes, investigaciones históricas, catalogaciones artísticas, matemáticas, ciencias naturales, cosmografía y náutica. Pero nada tiene ya, como en el xv, fuerza y vida de bosque y huerto, sino de conjunto mobiliario y ornamental. El símbolo podría ser exactamente el palacio de Dos Aguas, de tan acusada personalidad mueble que no en vano Federico García Sanchiz lo comparó a una gigantesca silla de mano, metáfora que, como algunas veces sucede, vale plenamente por la impronta psicológica que contiene, es decir, por el «ojo clínico». Esa legión de varones doctos que iluminan nuestro xviii, los Ponz y Cavanilles, los Mayáns o los Muñoz, los Vergara y los Esteve, los Rovira, Camarón o Maella, los Viñes y los Tosca, los Jorge Juan y los Ciscar, son, humanamente, figuras dignas de medirse con sus antecesores del xv, pero respiran un aire provincializado. Ausiàs o Jordi de Sant Jordi, Jaume Roig o Joanot Martorell, enraizados, fueron plenamente europeos de su momento. Los del xviii, incluido don Gregorio Mayáns y Ciscar, personaje

en una Valencia resignada o solitario en su caserón de Oliva, no pasan de ser europeístas provinciales. El arte ha perdido aquella fuerza, aquella robusta unidad de las cosas vivas y con raíces, bajando a unos niveles segundones de marquería y taracea. Nadie diga que todo ello es consecuencia de la propia naturaleza de ese siglo, época exquisita y en tanto artificiosa, momento histórico —como dijo D'Ors— en que la humanidad ha estado más lejos de la Prehistoria. Lo cual, sólo en parte, es cierto. Pues, por otros flancos, Goya puede hacer pensar que jamás la pintura española ha estado más cerca de la gruta de Altamira. Y en otros aspectos no es sólo el siglo de Mozart el XVIII; lo es también de Voltaire y Danton, de Beethoven y Goethe, de Napoleón y Federico de Prusia.

EPILOGO

La cuestión de la naturaleza mobiliaria o inmueble de la obra de arte no es baladí ni bizantina. Ni se plantea con exclusivas miras retrospectivas o historicistas. Se plantea sustancialmente, biológicamente, con sentido plenamente actual y de futuro.

Es evidente que si la obra de arte es un bien mobiliario, un objeto sin raíces ni atmósfera, un producto manufacturado, el hombre dispone de iniciativa total a su absoluto albedrío, incluso para disparatar. Pero si es un bien inmueble, un bien con raíces o cimientos, con luz y atmósfera, es evidente que la iniciativa y el albedrío humano están condicionados por leyes biológicas, como en el árbol, o por leyes de resistencia de materiales y equilibrio de sustentación, como en los edificios. Quienes tienen del arte y de la cultura toda un concepto mobiliario, sin dar importancia a las raíces, pueden pensar que a un pueblo, por ejemplo, se le puede hacer cambiar de lengua como a una persona de dentadura.

Yo no me atrevo a sentenciar en este asunto. Me falta preparación, experiencia, autoridad y vocación de juez. Pero si un joven artista me pidiera una orientación yo no querría negarme a decirle al oído: no seas *mueblista*.

Claro que tal vez las cosas estén superadas. Y que todo esto de bienes muebles e inmuebles esté rebasado en nuestra época espacial, por la aparición de un tercer grupo de bienes de novísima fisonomía. Son los que podríamos llamar bienes fugaces, transitorios, momentáneos y desintegrables. Bienes que, como la concha de los moluscos, se tiran una vez sorbida la molla que los hace apetecibles un momento. Ese momento dura un minuto, unos meses o unos pocos años, según la entidad del objeto de que se trate. En los Estados Unidos, me decía una personalidad argentina con quien coincidí en Los Angeles haber descubierto que uno de los secretos del poder creador de aquel gran pueblo radicaba en su poder de destruir y tirar por la borda todo lo que no merece ser guardado. Iba acompañado de su esposa, una dama auténtica, a la española, muy moderna, pero, como hispánica, un poco virreinal aún. Y ella estaba desolada desde que había sabido que todas aquellas lindas piezas con que servían comidas y refrigerios en los aviones eran arrojadas una vez usadas una sola vez. No era sordidez y arcaísmo lo que alimentaba aquella pequeña lástima de la señora por los platitos y tazas y vasos y bandejas lindísimas condenadas a durar sólo un instante. Era que la dama pertenecía todavía al mundo de las alacenas. Al mundo inmueble en el que un mueble, una mecedora o una cómoda, por ejemplo, pueden durar cuatro o cinco generaciones. Y lo que sucedía con las piezas del servicio aéreo se repetía luego, a escala menos fulgurante, pero también increíble para nosotros, con mil cosas mucho más importantes: los coches, las máquinas, las mismas casas. Pasé en Los Angeles y en Florida horas inolvidables con muchas familias americanas. Las casas no solían tener más de un año o dos. Y el jardín también. Y a menudo también la autopista que nos llevaba hasta esos lugares.

¿Y las casas anteriores? ¿Y los muebles? Todo era nuevo, reciente, transitorio. Igual me sucedió visitando algunos pe-

riódicos y revistas, desde los edificios de una planta, improvisados, a la maquinaria y el personal. Renovación constante.

El mundo de los bienes muebles e inmuebles ¿había sido superado por esta nueva categoría de los bienes-cáscara? Para aliviarme el vértigo que me ganaba en ciertos momentos, yo me acordaba de los milenarios sequoias que una familia de San Francisco me había hecho conocer en una excursión inolvidable. Y en el respeto reverencial de los norteamericanos por estos parques nacionales, verdaderas catedrales vivas del inmenso país.

Si el arte, esencialmente inmobiliario, sintió en su alma las tentaciones a que le inducía la marcha de un mundo en proceso hacia lo mobiliario, ¿dejará ahora de sentir las atracciones de ese otro proceso hacia los bienes fugaces? La obra de arte ¿no querrá inscribirse también en ese orden veloz y transitorio de todo aquello que se consume pronto, como un molusco, y se arroja la cáscara? ¿Conoceremos un día enormes amontonamientos de arte superado, como ya conocemos los enormes cementerios de automóviles?

Cualquiera que sea el futuro del arte —y yo creo en el arte del futuro—, quiero aquí, para terminar, dar un testimonio de mi fe diciendo:

Creo en las raíces:

Las raíces del trigo que nos da el pan de nuestras mesas. Y de nuestros altares.

Las raíces de nuestros huertos: ayer, las moreras de la seda; hoy, el naranjo.

Las raíces del Partenón.

(Y, si me obligáis, creo incluso en las raíces de ese armazón que forma parte importantísima de nuestra anatomía: los dientes. El arte pertenecerá siempre a una realidad enraizada. Nunca será una simple manufactura. Y mucho menos una forma más o menos disimulada o pedante de prótesis con la que se pretenda vestir la encía desmantelada de una humanidad senil.)

¡Creo en las raíces!

* * *

Aunque en el arte, como en el árbol, no todo son raíces. Está el tronco, y el ramaje. Todo al servicio del fruto.

Creo en las raíces; pero esto sólo es fe. El amor y la esperanza, pensando en las jóvenes generaciones de hoy y de mañana, se me escapan voladores hacia el ramaje. Estamos en 1968... ¡a todos los efectos! En el cartel literario de una exposición recientemente celebrada en Valencia, bajo el rótulo «Antes del Arte», con obras —mejor dicho, con planteamientos primarios— de Michavila, Sempere, Sobrino, Iturralde y De Soto, la pluma incisiva de Vicente Aguilera Cerni escribía: «Fundamentalmente queremos llamar la atención hacia el archisabido y dramático desfase existente entre el estado actual de las ciencias y la información básica utilizada por los distintos medios y tendencias del "arte"... La compensación de ese desfase comporta la necesidad de aprender y de acortar distancias ante el progreso de las ciencias. ¿Que no estamos preparados para ello los que procedemos de la cultura artístico-literaria? Eso es evidente, tanto como la recíproca preparación de quienes provienen de la cultura científico-técnica.»

Y no deja de ser revelador que, más reciente todavía, Gerardo Diego, hablándonos de Julio Campal, el incansable renovador bonaerense, nos recordara ese desfase, que debemos superar, pues «los últimos descubrimientos científicos, que tantos horizontes abren a la materia artística, hay que aprovecharlos para que la obra de palabra, de forma, de color, de sonido y de volumen se torne más rica y más cargada de significación profunda».

¿Qué nos descubre esta doble referencia? Las nuevas generaciones auténticamente renovadoras no vuelven los ojos hacia el caos sin raíces ni cauces, sino que los elevan hacia el mensaje parpadeante de una ciencia que va alta y por delante, como iba aquella estrella que guiara la caravana de los Magos. ¿Qué es un artista auténtico sino un mago caminante buscando epifanías? Esa estrella de la ciencia les revelará a Libertad —fascinante diosa con alas y sin cabeza,

como la Victoria de Samotracia—; pero les revelará también la Minerva de la Norma. Porque en la ciencia palpita, oreándonos el alma, todo el albedrío del cosmos; pero sobre la innúmera pauta de las grandes leyes que traman el universo. ¿No es, pues, tranquilizador saber que los jóvenes auténticos miran hacia ese astro? Decir tranquilizador es quedarse corto: alentador diremos.

Como uno de aquellos lugareños de Palestina que vorían pasar el fabuloso cortejo oriental, como uno de aquellos labradores de mi pueblo que vieron pintar a Ribalta, yo contemplo ahora el avanzar de esas nuevas generaciones. Les siguen mis ojos, les sigue mi corazón. Tan de corazón, que

DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMO. SR. PRESIDENTE;
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORES ACADÉMICOS;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Ya era mucho que, por una caridad vuestra acogiendo los sueños de un hombre que se quedó muy atrás de sus sueños, pudiera yo sentarme entre vosotros, señores académicos. Ahora vuestra amabilidad, querido presidente, que acaba de abrumarme con inmerecidos elogios, me depara el honor y la alegría de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, a un amigo entrañable a quien todos admiramos. Aun a sabiendas del riesgo que ello entraña para mí, os agradezco de todo corazón este privilegio.

Viene a ocupar el puesto que dejó un valenciano adoptivo, don Leandro de Saralegui, hombre de exquisita sensibilidad, de trabajo callado, cuya inmensa producción, dispersa casi toda ella en revistas nacionales y extranjeras, le ganó, pese a su modestia y retraimiento, un prestigio allende las fronteras.

Sería pueril que a estas alturas pretendiese yo descubrirlo quién es y con qué títulos llega y qué valores encarna Martín Domínguez en la Valencia vinculada al arte. Nacido el 21 de junio de 1908 en uno de los pueblos más representativos de nuestra Ribera, ha sabido mantenerse fiel al rincón nativo y fiel a una vocación universitaria —unidad y universalidad— que le llevó primero a Madrid y luego por Europa; fiel a una vocación cultural servida desde el periódico, desde la conferencia, desde el libro, desde puestos de gobierno, y traspasada de esa fibra estética que alienta en su obra y en su vida.

Su labor periodística, iniciada junto a don Teodoro Llorente Falcó y junto a otro gran maestro, Juan Pujol, por los años treinta, culmina en la dirección de *Las Provincias* y continúa tensa en *Valencia-Fruits* y en sus trabajos de colaboración sobre temas de arte, poesía, literatura, cine... Concejal ponente de Archivo, Biblioteca y Arte en el primer Ayuntamiento de Valencia tras la Liberación, su hoja de servicios en pro de nuestra vida artística registra, entre otros, la creación de la Orquesta Municipal. Cuando digo creación, digo mucho más que mera fundación: digo entrega desvelada, apasionada.

Llega a la Academia en plena madurez, con una obra literaria cuajada además en libros como *Alma y tierra de Valencia*, *Don Jaime I*, *El tradicionalismo de un republicano* —algo así como la radiografía de Blasco Ibáñez—, *Caminos de Portugal*, *San José de Calasanz*, donde estudia agudamente el cuadro de Goya *La última Comunión de San José de Calasanz*, su más lograda, por no decir su única, obra genuinamente religiosa... Una obra literaria que atrae por su temperatura y por su impresionante plasticidad. Llega con un alma que no ha envejecido, desbordante de ideas y de imágenes, de «amor que nella mente mi raggiona», y que, a juzgar por la lección que acabamos de oírle, no corren peligro de agotarse.

Confieso que el título de su discurso me asustó, porque

quisiera brindarles, como augurio de buen camino, unas líneas magistrales con que quiero terminar mi discurso. Las escribió Jacobo Burckhardt hace ya un siglo, hablando de Palladio:

«Ningún arquitecto del siglo xvi se rindió tan fervorosamente ante la antigüedad como este gran artista, y ninguno como él logró investigar tan profundamente los monumentos antiguos; pero nadie creó con mayor libertad que él... Miguel Ángel, teniendo dotes realmente superiores y contando con encargos de mayor trascendencia, San Pedro por ejemplo, se vio por lo general esclavo de sus propias extravagancias. Palladio no pretende sino respetar en todo momento la ley.»

temí que me obligara a adentrarme por la para mí selva virgen de la jurisprudencia. Pero pronto vi, como habréis comprobado, que, más allá del jurista, era el humanista quien hablaba, el hombre de raíces muy hondas y muy finas, el valenciano que se ha dejado hacer y deshacer por esta Valencia que también hace a los hombres y los gasta, el poeta que un día, al recibir la Flor Natural, nos avisaba a todos que «sense arrels, són les terres pur espai geològic»; que «el poble que les talle és que vol baratarse per Sahara o Sibèria»; que «més que per la naixença, s'és bord si es balfia l'heretat patrimoni».

El jurista que nos sugiere una aguda distinción entre bienes muebles e inmuebles, distinción que estriba, más que en su condición intrínseca, en el *animus* y en el estilo de su poseedor, es el poeta que viene a clamar contra el desarraigo que amenaza al arte porque está ya más que amenazando al hombre, incluso en las zonas que parecían más seguras... Quienes, por un privilegio que nunca agradecerá uno bastante, llevamos sangre de labrador, de labrador a la antigua, en las venas, no podemos menos de deplorar la mudanza de signo en las relaciones del hombre con la tierra. Hubo un tiempo, hasta fechas no muy lejanas, en que la tierra vinculaba al hombre imponiéndole un trato y unas atenciones más allá del estricto cultivo y un estilo de vida. Hoy se tiende a explotarla, en todo el alcance bueno y malo que la palabra tiene, con aparatoso alarde técnico y con notorio despego. Sería simplismo abominar de la técnica, cargándole culpas que no son suyas, o añorar al siervo de la gleba; pero es descorazonador —lo lamentaba Steinbeck en *Las uvas de la ira*, lo ha denunciado Heidegger en *Die Zeit des Weltbildes*— ver la agricultura convertida en industria y al agricultor de las *Geórgicas* convertido en mercader de cosechas, extrañado de su heredad. ¡Y cómo se venga la tierra de este despego nuestro!

Martín Domínguez ha sabido darnos la gran lección del arraigado. Por arraigado añora aquella Valencia del cuatrocientos, foco renacentista que mantenía los mejores jugos del Medievo y que alcanzaba con Ausiàs March las cumbres de un lirismo, de una «pasión mediatubunda», que en ciertos trances es como «un verm qui romp la mia pensa» y en otros nos anega en las *lacrimae rerum* virgilianas. Y por arraigado percibe lo que en el siglo xviii —salvemos su música— hubo de desangelado, de mobiliario y ornamental: porque su pretendido retorno a la naturaleza anduvo infecto de narcisismo rusoniano. Un poeta actual, refiriéndose a Andalucía, nos decía recientemente que hay allí «algo que, por estar en el aire, sólo ve quien ve el aire...». Para acercarse de verdad a la naturaleza hay que ir apartando muchos velos; por eso las copias de un cuadro no nos dan la verdad que captó el cuadro, y tanto menos cuanto más sencillo parecía el modelo. Para oír la voz de la naturaleza hay que liberarse de la sensiblería narcisista y andar atentos a la voz de Dios.

Por arraigado, sabe que el arte no es un capricho ni un adorno, y siente el grave riesgo de que, al sacudir las raíces, soltadas las amarras, la obra de arte y el artista floten a la

deriva. Traslados, piedra a piedra, desde un mundo a otro extraño, de un palacio, una iglesia, un claustro monacal, como si fueran títulos al portador; virus de la especulación, capaz de hacer desaparecer unos restos arqueológicos que comprometen la operación planeada; trasiego de cuadros, tapices, esculturas, sacrificados a un diletantismo a domicilio que está provocando un arte errátil, cuando son los hombres quienes están obligados a ser peregrinos de la belleza, dispuestos a ir a buscarla al fin del mundo.

¿La raigambre del artista! ¿Acaso el arte no postula un clima de libertad y de ficción? Toda la libertad y la ficción que admite, que postula la verdad. Sin duda que el artista se malogra cuando confunde la tradición con la rutina; pero ¡qué de artistas malogrados también al buscar la originalidad fuera de la verdad y de la norma, al confundir con la autenticidad, y hasta con la inspiración, la falta de disciplina y de agallas para el aprendizaje! De pronto parecía que los principios, que cierta escala de valores, sofocaban la personalidad; luego llega el tedio y la esterilidad, y día vendrá en que se alce la voz unánime de los desorientados pidiendo con lágrimas en los ojos un suelo firme, raíces, cánones, verdades por las que pueda uno vivir y morir y trabajar, crear.

Por caminos muy otros que los del pensamiento clásico, pero obsesionado por la radicalidad misma del ser, ha advertido rotundamente Heidegger en *El origen de la obra de arte* que la belleza aparece cuando en la obra se pone la verdad, que lo bello es un acaecer de lo verdadero. Aparte de que una cosa es la ficción y otra la farsa, de que el vuelo es quizá lo contrario de la evasión, el artista a lo que viene es a desvelarnos la realidad recóndita, a ayudarnos a ver. Lo que en el arte hay de ficción se mantiene y tiene sentido gracias a lo que allí hay de verdad viva. Eso que llamamos verosimilitud puede ser entonces más perentorio y más diáfano que muchas verdades. El matemático, por lo menos desde Pitágoras, sabe de los números lo que nunca sabrá el comerciante o el especulador que cree dominarlos. Desde Platón acá todo hombre debe saber que en tanto podrá crear mitos en cuanto capte esencias. El artista es todo lo contra-

rio del sofista. Maneja realidades sensibles en cuanto contempla la gran realidad invisible. Sabe que lo misterioso no es lo oscuro, sino lo deslumbrador, e inmerso en ese misterio puede darle a la materia un palpito de espíritu. Sin artificios, sin imaginar, como subraya Malraux en sus memorias, que basta ser manco para convertirse en la Venus de Milo.

Martín Domínguez, buen viajero —sólo el hombre arraigado en su tierra logra captar las extrañas; sólo cuando por nada del mundo nos saldríamos del paisaje nativo podemos guardar los otros y andar con un contrapunto de ausencias en el alma—; Martín Domínguez, incansable peregrino del arte, nos trae muy a propósito sus experiencias ejemplares. Permítaseme unir a su testimonio, entre tantas vivencias, quizá la más conmovedora en mis recuerdos: la de aquella iglesita de San Diego que, en Bogotá, por sus seculares raíces y por lo que encarnaba de eterno, seguía manteniendo su franciscana sencillez, su fragancia colonial y vegetal, frente a unos pasos de la mole funcional del Telquendama. Era un buen *test* para calibrar la sensibilidad de quienes pasaban por allí.

El arte sigue y seguirá clamando por la gleba materna en medio del desarraigo general, clamando por la eternidad en medio de un tiempo desvirtuado en tiempos. El artista tiene conciencia de que el mundo necesita de él como necesita del santo y del niño para no corromperse o desvanecerse. No vino a adornar, sino a limpiar, a quitar lo que sobra, a renovar un mundo que está siempre aguardando la mirada, la caricia serena del hombre: «Sí, las primaveras te necesitan —canta Rilke en las *Elegías de Duino*—. Algunas estrellas aguardaban que tú las descubrieras. Desde el pasado te asaltaba una ola, o al cruzar ante la ventana abierta se entregaba un violín. Todo era misión.»

Al servicio de esa misión, porque toda creación amorosa exige una abnegada fidelidad, la libertad del artista es un arrebatado cautiverio... Creo que esto es lo que, con palabras que mi glosa ha oscurecido, ha querido recordarnos enérgica y cordialmente el nuevo académico. Muchas gracias, querido Martín Domínguez, en nombre de todos. Que Dios Nuestro Señor y nuestro señor el arte te lo paguen.

ARTE - AMOR - TRABAJO

Discurso leído el día 30 de abril de 1968 por el Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez en su recepción pública como académico de número

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:



Ignacio Pinazo Martínez: «Bronce de Ignacio Pinazo Camar'ench». Donativo a la Real Academia de San Carlos en su ingreso como miembro de número.

Tengo verdadera impaciencia por significar mi honda gratitud y, por tanto, dar las más expresivas gracias a la docta y Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de esta mi madre Valencia, por el honor que me hace de recibirme en su seno; gracia, gentileza y honor que pone de manifiesto su bondad más que mis merecimientos; y más aún, hondamente agradecido por cuanto a tan docta Corporación perteneció mi buen padre y maestro, y con el afectuoso y emotivo acicate de que se me va a imponer la misma medalla que un día ostentó en su pecho mi padre.

No escapará, pues, a tan ilustre auditorio la honda emoción que en estos momentos embarga mi ánimo al recuerdo imperecedero de que a la vida artística vine al amparo y cobijo de la Academia y Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de esta entrañable Valencia nuestra. En ella nacimos,

vivimos y nos formamos los tres: mi buen padre y maestro, que vivió, floreció y murió en Godella; mi hermano en ella realizó sus estudios y su obra llena de amor, belleza y poesía en *Floreal*, y yo, pobre de mí, después de mis cursos en la Escuela de San Carlos, y en San Fernando, de Madrid, comencé la partida del vivir, luego de mi estancia en Roma como pensionado de la Excm. Diputación nuestra, con mi obra *El Saque*.

No se alarmen mis ilustres oyentes y admirados amigos de Academia si este exordio o prólogo se alarga más de lo debido en razón a mi discurso de entrada, pues antes he de rendir, con el respeto debido, el justo homenaje al escultor y amigo, como lo fue mi antecesor, Vicente Beltrán, galardonado con primera medalla en nuestras exposiciones nacionales. Fue siempre su obra admirable. Quede, pues, patente en estas palabras el testimonio de mi homenaje de buena amistad y sincera admiración.

* * *

Hace tiempo, insignes y grandes artistas, al no poseer, según ellos, aquellas dotes necesarias para realizar un discurso que, a la manera de su momento, fuese perfecto de forma y fondo, iniciaron la feliz idea de entregar una obra y que ésta fuese la que por ellos hablara. Muy feliz y plausible propó-

sito; pero me sorprendió cuando, después de tan feliz iniciativa, no renunciaron a hacer su protocolario discurso, siendo éstos admirables lecciones de técnica y concepto de arte; por ello en el presente caso mío voy a solicitar que se me acepten unos comentarios sobre arte, sin la menor pretensión, claro está, de crítica ni censura. Y así, ahora quiero recordar el ingenioso pensamiento y frases elocuentes de Quevedo, que decía: «¿No ha de haber un espíritu valiente? ¿Siempre hemos de sentir lo que se dice y nunca hemos de decir lo que se siente?» Pues yo voy a decir lo que siento, sin más propósito que distraer brevemente vuestra valiosa atención, que tanto me honra y satisface.

* * *

ARTE, AMOR Y TRABAJO, temas que nacieron en mi estudio en Madrid, cuando mi buen hermano venía, a horas tempranas, a ver cuanto hacía yo en mi bohemio rinconcillo de la calle de Lope de Vega, en Madrid, casa que, según mis noticias, construyeron los artistas Madrazo, y que entre varios estudios hicieron uno para ser habitado por un verdadero Rodolfo, que, al correr de los años, hubo de ser yo, y que para llegar a él había que subir ciento veintiocho escalones. (Permítaseme recordar aquella frase que Mimi, en la *Bohème*, no de Puccini, sino de Leoncavallo, dice a Rodolfo en su *racconto*: «Vivo en un nido de golondrinas.»)

Perdón por estas digresiones.

ARTE

Respetando, claro está, las opiniones contrarias a la mía, sin embargo, yo creo que el artista nace y no se hace. Son muchos los casos que conozco de seres nacidos en un ambiente no relacionado en absoluto con las artes y salir de él grandes pintores, músicos, poetas, etc. Con esa virtud que no es ni más ni menos que ese sentimiento de arte que germina en el ser que, atraído por la belleza de las cosas, ama en principio, casi sin darse cuenta, la belleza, que, a mi modo de ver, no es sino el sentimiento que producen en nosotros las cosas, los seres y la naturaleza toda. La belleza es ese germen que florece y fructifica en el ser, que al admirar las cosas todas de la naturaleza hacen nacer en uno una expresión de arte, expresión estética del sentir de uno y que revelamos por medio de las manifestaciones artísticas más propicias a nuestro sentir para expresarnos y hacer ver a los demás la belleza, que no es estética, no: es el alma. Y no es el alma que va al cielo, no: es la que vemos elevarse por sus méritos y virtudes a la gloria del arte y a todo lo que engrandece a la humanidad.

A mi modo de ver y sentir, estas apreciaciones y sentimientos son los que más tarde culminan en la producción artística, formando la obra plástica, en escultura, pintura, música, etc., y ello, asimismo, en esa virtud y desarrollo del entendimiento; es la belleza poética que el artista traslada genialmente a un *Juicio Final* o a una *Venus*; ése es, pues, el sentir, que, aunque naciera en ambiente ajeno a toda manifestación artística, es la necesidad y deseo de, por medio del arte, satisfacer lo que de natura vio en la propia naturaleza, y con ello hacer ver al espectador cómo plasmó en su alma aquel elemento que tan vivamente le impresionó

y que únicamente se puede mostrar a los demás por medio de una de las artes: arquitectura, música, poesía, pintura, etcétera. Las obras nuestras, cuadros, esculturas, poesía, sonatas, etc., son como los hijos, que tienen su inspiración en el amor, y de lo que nace de éste, a nadie se parece: «Ello es amor», *¡pues cuando en nada se cree, nada se crea!*

Es éste momento difícilísimo de las artes en general, y que yo me permito apellidarle de transición, y quiera Dios alcance, pobre de mí, a ver el nuevo resurgimiento de esta lamentable época, en la que se llama gran cantante a uno que no tiene voz y ni siquiera conocimiento musical. Viene ahora a comentario cuanto don Francisco de Cossío, nuestro admirable escritor y crítico de arte, y por tanto gran conocedor de las artes, decía en una de sus crónicas, precisamente publicada en nuestro admirable decano de prensa, *Las Provincias*: «Fulano y Mengano tienen la culpa de que pinten los que no saben.» La prisa, el desenfado, la audacia y... son la antítesis del logro del arte. Quizá por el camino del amor sea más propicio el logro, ya que se requiere trabajo, sacrificio y abnegación. Cousin dijo: «Los tiempos de escepticismo son contrarios al progreso de las artes.» Esperemos, pues, que venideras generaciones convengan en una razón más atinada que la actual para «saber hacer», que saber hacer no es cosa fácil.

A M O R

... Pues, señor, cuentan que un día acudió un joven castellonense en busca de uno de esos talleres-estudio que en mi *entrañable* madre Valencia abundan y subsisten en infinidad de callucas, nuestras, íntimas y pintorescas, donde anidan ignorados artistas, artífices admirables e ingeniosos, que realizan esa labor callada, abnegada y brillantemente interesante y que, por modestia e infinidad de íntimas dificultades, no salieron nunca, ni salen, a la luz del día; sacrificio abnegado del arte. En uno de esos muchos talleres-estudio existía tiempo ha uno de esos artistas, pintor por cierto, en la calle de Cuarte Extramuros, autor de múltiples tablas que llenaban los retablos de las iglesias de aquel entonces y que los técnicos de la crítica e investigación apellidan de autores anónimos.

No puede ni debe sorprendernos que muchas de esas tablas que llaman de «autores anónimos» sean el testigo fiel de que el arte grande y sincero es manifestación que tanto entraña y dice, ya que deshumanizar el arte es de cerebro orgulloso que deja de ser sentimental: la inteligencia sin bondad no es inteligencia ni lleva en su alma el completo del sentir; «amor», ese que tras una joya, como en *La Divina Comedia*, está el que inspira Beatriz, y dentro de personajes tan sabiamente llevados a la vida por el inmortal ingenio del inmenso «manco», que hizo nacer el amor por Dulcinea. Siempre es, por tanto, el compañero inseparable del arte el amor, unido también al trabajo, al estudio y al sacrificio. Quede sentado que sin ellos no hay logro en el arte y sin ellos no hay amor. Benavente dijo: «Sin corazón no se puede vivir; y el que no tenga, tiene que inventarlo.»

Así, pues, en aquel taller moraba un maestro, pintor, hombre sencillo y de singular bondad que vivía sólo con su hija, ya que su compañera esposa había abandonado para siempre, tiempo atrás, la tierra donde nació, dejando para consuelo del artista una de esas bellísimas muchachas tan abundantes en mi tierra natal, Valencia, y por tanto, preciosa criatura que en ésta son canon de belleza. Allí acudió nuestro joven con la pretensión de ser admitido como aprendiz, que fue aceptado, tanto por su porte como por su simpático empeño de querer ser pintor.

Después de largo tiempo, quizá algunos años, al lado del buen modesto maestro, y ya conecedor de cuanto entraña el manejo de los pinceles, moler colores, iniciación en el dibujo, composición y todo lo que concierne al aprendizaje en cuanto a lo que a pintura se refiere, no cabe duda de que al lado de las bondades del padre y no menos de la hermosa hija, preciosa en todos sus gestos según dicen, nada tiene de par-

ticular que naciera el «agudo pinchazo», llamémosle así, del amor.

Poseedor, como lo era, de ese gran sentir del artista, debió de pensar que para aspirar a aquella feliz belleza había que honrarla siendo «alguien»: honroso y honesto concepto que le impulsó, tras sentimental despedida (que quizás no agradó al maestro), a partir. ¿Adónde?... A Roma.

La *Cità Eterna*, emporio de arte y belleza, tenía que ser el lugar donde, venciendo las no pocas dificultades de vivir y con la tenaz y ardua labor de trabajo y estudio, compañeros de grandes sacrificios, consiguiera nuestro joven, ya hombre, lugar destacado que merecía su admirado arte, precisamente en el difícilísimo momento en que triunfaba en Roma Rafael. Y al logro de tan difícil época u ocasión apareció en su sentir la nostalgia de Valencia, ya que en ella aguardaba, con la religiosidad del buen amor, ella y su Valencia.

Retorno a la madre patria y tierra, y, claro está, la primera visita fue al taller de su viejo maestro, y en ocasión en que el anciano no estaba en casa, momento oportuno y propicio para declarar sinceramente sus ansias y vivos deseos al tesoro que antaño se adueñara del entonces muchacho, y con la fortaleza que da el ser hombre y gran pintor, expuso sus amores, anhelos y vivos deseos de verse correspondido. Poco se hizo esperar el idilio que súbito comenzara. Y mientras perplejo de gozo el amor, descubrió en una tabla, en donde el maestro tenía una obra en curso de ejecución, una de las figuras apenas esbozada, y cogiendo paleta y pinceles, en tanto el amor cantaba su felicidad, terminó la figura que faltaba en la tabla, y sin darse cuenta de cuanto hacía imprimió en el rostro de aquel ángel la belleza de su amor. Cuando, de improviso, diéronse cuenta de que llegaba el maestro, y queriendo darle una sorpresa el antiguo aprendiz y discípulo, se ocultó en una habitación contigua, mientras la hija, con natural nerviosismo y viva inquietud, disponía el yantar. El padre, alarmado al ver que algo había ocurrido en su trabajo, llamó con singular perplejidad a su hija, preguntándole:

—¿Quién ha estado aquí?

Y añadiendo de súbito:

—El que ha pintado esto sí que es un gran pintor, y no como aquel bisoño Ribalta:

Y su hija, emocionada, respondió:

—Pues Ribalta ha sido, padre, que ha regresado de Roma a pedirte tu hija.

Pongamos, pues, la apostilla de que en la obra de Ribalta no hay ni más ni menos que gran arte, trabajo y amor.

T R A B A J O

Al comentar, por último, «el trabajo» debo hacer un breve repaso de cuanto vi y estudié. Claro está que sólo citaré dos o tres figuras cumbres de aquellos que personalmente lo hicieron, pues sabido es que muchos grandes maestros tuvieron talleres, y en el ánimo de todos está la inmensa labor que en el Renacimiento lograron.

Quando fui camino de Roma, pensionado por nuestra Excelentísima Diputación valenciana, quise, antes de llegar a Roma, detenerme en ese maravilloso museo que es Florencia toda: Donatello, Lucca de la Robia, Miguel Angel, etc., en donde puede tributarse el mayor elogio al desmesurado esfuerzo de este titán, hasta como picapedrero inclusive, el genial Miguel Angel, asombroso en todas sus manifestaciones y de gran ingenio en sus artes. Sólo voy a referirme a su modalidad escultórica; y pasmado, perplejo quedé al contemplar admirado tal prodigio de trabajo, pues ustedes ya saben que el arte escultórico tiene diversas y variadas facetas, y una gran parte de trabajo que podríamos llamar material. El desbaste en mármol hasta llegar al lugar donde tenemos que iniciar la forma, el retoque de las ceras cuando se trata de ejecutar una obra en bronce, todo lo cual, hasta ahora, lo estimábamos nosotros hacer, y ahora en la actualidad ya hemos cedido a dejarnos ayudar en todo cuanto se refiere a preparación. Pero, ante el titánico esfuerzo personal que re-

presenta cuanto hizo el genial Miguel Angel, confieso a ustedes que llegué a Roma maltrecho moralmente, ante lo que supone aquella inmensa labor que comenzada deja tan *genial mano maestra*, que directa en el mármol esbozaba, como sabia lección que sirva de pauta para que reaccione el arte escultórico del dulzón amaneramiento de época no lejana, ya que todos conocemos cuánto supo hacer con una pulcra y cuidada terminación, como lo es en el *David* de Florencia y en la *Piedad* del Vaticano.

No puedo terminar este *racconto* de culto al trabajo sin volver de nuevo al arte pictórico y mencionar los cuadros geniales del también trabajador infatigable el Greco, cuyas obras son para mayores, porque ellas levantan el espíritu.

El Greco refresca la alteza del alma en este momento deplorable de transición en las artes en general. La copiosa labor de tan singular y personalísimo sentir del genial pintor tiene, a mi modo de ver, ese espíritu que podríamos decir no necesita forma (será por esto que la audacia se acoge a ello), ya que nos encontramos con que en el Greco culmina, sobre todo, el espíritu. *Ya que se había llegado a la cumbre* en el retrato del papa Doria, de Velázquez, en que no cabía más verosimilitud ni más logro de realismo en aquel labio que supura materialmente.

Entonces nos rendimos y buscamos otros caminos, y que tampoco es el de la *Venus de Milo*, ni las *Parcas*, del Partenón. Pues ¿no habíamos quedado en que Grecia es la cuna de lo bello? Pero ¿es que es lícito que, con la grandeza que el arte *todo merece*, sea camino para encontrar una nueva orientación o modalidad el valerse de unos tubos de vieja estufa, o un estribo de viejo camión, que con una también vieja máquina de escribir formemos un informe montón y nos consideremos con derecho a apellidarlos escultura?

Así como el hombre no puede al medio en que vive, se nos exige en arte que la escultura abandone la bella forma. ¿Por qué?... No. ¿Es que siempre hemos de sentir lo que se dice, que hacer lo que se siente? No, señores. No. Estudiar, trabajar con sacrificio y abnegación en la búsqueda del arte, del verdadero arte, y no pintar sin condiciones natas, etc.

Yo no me considero rebelde a la búsqueda, pero sí a los *snobismos*. Mi deseo es señalar, con marcado acento, que el trabajo es fuente de amor, éste de inspiración, y por medio del logro de saber prevalezca en esta cuna de arte que es Valencia, donde el sentimiento *estético ha sido siempre in-*

génito en sus naturales. ¿Cómo podemos aceptar de buen grado esto que nos trae este momento, sin saber adónde va ni qué quiere? Todo es efímero en arte cuando éste se deja llevar por la moda, ya que las modas, como tales, son siempre pasajeras.

Lo que no es efímero y no pasará es el arte del genial José Ribera, ni su crudo dramatismo en el *Martirio de San Bartolomé* ni el encanto de amor, misticismo y belleza de la *Purísima Concepción* del convento de Monterrey, en Salamanca; y en esa copiosa labor realizada y no igualada por nadie, Ribera es el genio que logra felizmente idealizar el realismo.

Y para terminar en cuanto al trabajo he querido referirme, sea el último testimonio de mi tesis, mi más sincera admiración, al también infatigable Ignacio Vergara, cuya copiosa labor culmina en el bellissimo relieve que representa el nombre de María, con gloria de ángeles, en la fachada de nuestra catedral, frente a la plaza de la Reina, prodigio de sincera lección de arte escultórico, con el gusto más exquisito de saber bien hacer en los angelitos que completan tan singular relieve, como en tantas obras admirables y elogiadas por el insigne crítico de arte Gil Fiol, que al ocuparse de la estatua de Carlos III que preside el grupo alegórico del Palacio de Justicia de nuestra ciudad, y de las esculturas del altar de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, lo sitúa en la vanguardia del arte español del siglo XVIII. Rindo, como final, a tan ilustre maestro mi respetuoso homenaje y mi devoción, como cofundador de esta docta Casa que fue el gran valenciano artista Ignacio Vergara.

* * *

Pido perdón por estos mal pergeñados comentarios y renglones míos, desdibujadas ideas que inquietan siempre mi imaginación, y sea la que por mí hable mi humilde y modesta obra, que representa a mi buen padre y que me honro dedicándola a esta sabia Corporación, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, como testimonio de mi gratitud por la honra que me ha otorgado recibíendome en su seno.

Muchas gracias. Y muchas gracias también a tan ilustre auditorio por el favor de escuchar mis palabras.

He dicho.

BIBLIOTECA

EL MUNDO DE LA PINTURA. Valencia. Difusora de la Cultura, Sociedad Anónima.

Con un prólogo-presentación del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, y bajo la idea directora del doctor Garín y Ortiz de Taranco, catedrático de la Universidad de Valencia, la Difusora de Cultura, S. A., de la capital del Turia, ha lanzado al mercado —en buen hora— una colección de cromos a color bajo el epígrafe general de «El mundo de la pintura».

280 estampas coleccionables, con su álbum respectivo, en donde van quedando debidamente pegadas y con su adecuada y docta —científica— explicación. Se trata de una amplia panorámica —condensada, sí, pero total a la vez— del mundo del color. Desde Altamira a Velázquez y desde los frescos de Ajanta al impresionismo francés, con un epílogo muy interesante y enormemente eficaz de las más modernas técnicas y avanzados procedimientos plásticos: neosurrealismo, pintura de acción, informalismo matérico, *op-art*, *pop-art* y crónica de la realidad. Un rico muestrario, pues, un espléndido mosaico de este mundo apasionante de los pinceles.

En la explicación de estas estampas han colaborado con el Dr. Garín destacadas personalidades del mundo artístico, como el doctor Aldana Fernández, el prestigioso crítico internacional Aguilera Cerni, el profesor de la Universidad valentina doctor Leopoldo Piles Ríos, el catedrático del Instituto San Vicente Ferrer don Juan Tormo Cervino y el profesor don José Bueno Ortuño.

Consideramos un acierto indiscutible la puesta en circulación de esta obra pensada para los niños, los adolescentes y los estudiantes de todas las edades, y ojalá se pusiera igualmente en órbita el «Mundo de la escultura» u otro título parecido.

A. E. V.

IDEA, núm. 1, II época. Revista del Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación Provincial de Alicante. Alicante, Gráficas Díaz, 1969.

Hace unas semanas se ha puesto en circulación el ejemplar primero —en su segunda época— de la revista «Idea», siglas que esconden el nombre completo de la Institución que la publica, esto es, el Instituto de Estudios Alicantinos.

Se trata de un moderno ejemplar, concebido con aire y garbo, ilustrado y con portada del pintor José Antonio Cía, en el que se recogen trabajos de variada índole relativos todos ellos a esta provincia española, que, de un tiempo a esta parte, está ganando enteros en el dilatado campo de la cultura, del arte y de la investigación historiográfica. Entre los trabajos aquí aparecidos cabe que se señalen el firmado por Miguel Martínez-Mena, titulado *Emotivo dialogar con Azorín, alicantino*; el que signa Enrique Llobregat, director del Museo de Prehistoria de Alicante, bajo el título de *Hacia una desmitificación de la historia de Alicante. Nuevas perspectivas sobre algunos problemas*; el de Mas y Gil, que glosa la figura de Jorge Juan, y el de Espí Valdés, de la Real Academia de San Carlos, sobre la *Documentación valenciana sobre el Teatro Principal de Alicante*.

Dicha revista, que publica igualmente poesía, crítica y un *curriculum vitae* de cada uno de sus colaboradores, constituye, pues, un acierto indiscutible, y a juzgar por el impulso cobrado y el espíritu modernista y sugerente que se le ha insuflado, promete convertirse en una obra de total importancia para conocer la problemática cultural alicantina. Nuestro aplauso al Instituto de Estudios Alicantinos y a su director, don Juan Orts Serrano.

J. V.

MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE: *Alicante*. Editorial Everest. Burgos, 1969.

Antes de que esta preciosa guía de Alicante y su provincia se pusiera a la venta, apareciera en las librerías, quioscos de prensa y centros oficiales, circulaba otra, de parecidas características, firmada por el publicista de Sueca Joan Fuster.

No se trata de hacer ningún estudio comparativo de una y otra obra, puesto que cada una de ellas, en su tiempo, cumple un papel fundamental, pero sí se trata de que al hacer la recensión de esta última que ha escrito el doctor Martínez Morellá, académico correspondiente de San Carlos, intentemos en pocas palabras dar idea del libro, tan pulcramente ilustrado, que viene a ser la guía-modelo por excelencia.

Está escrito este *Alicante* con verdadero rigor y criterio de historiador, de perito en la materia, de enamorado hasta la médula de las tierras, los lugares y las cosas que se integran en estas páginas. Pero todo ello, además, realizado con brevedad —no se pierda de vista la función que tiene que desempeñar una guía—, con elegancia, con prosa bella y eficaz. Torrevieja, Orihuela, Benidorm, Calpe, Jijona, Alcoy, Elche, Denia, Cocentaina... Tierras marineras y pueblos del interior debidamente encuadrados, con una selección de fotografías —muchas de ellas a pleno color— excelentes, evidenciando las bellezas naturales, las artísticas y las folklóricas de esta provincia del antiguo Reino. Un libro que es tan útil al foráneo, al visitante de unas horas, como al alicantino viejo, afincado para siempre en su tierra.

A. E. V.

IGUAL UBEDA, A.: *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Institución «Alfonso el Magnánimo». Valencia, 1968.

Recoger en un solo volumen los nombres de Francisco Bru, el agustino Vicente Candau, Esteve Bonet, Raimundo Capuz, Francisco Sanchis, José Piquer, Vicente Llácer, los Vergara, etc., todos ellos valencianos y todos ellos escultores, con documentación de primera mano, estudio biográfico de cada uno de ellos, aparato crítico y además una reducida colección de fotografías, no resulta tarea fácil. Y ésta es la labor, perfectamente trazada, que ha hecho el buen historiador —e historiador del arte valenciano de una manera especialísima— doctor don Antonio Igual Ubeda en el volumen XIX del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución «Alfonso el Magnánimo», de Valencia.

Su libro *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid* puede pasar como modelo de monografía artística. Manejando tres obras clásicas para estos menesteres —el Ponz, el Orellana y el Ceán Bermúdez—, recorriendo palmo a palmo Madrid, iglesia por iglesia y monumento por monumento, escudriñando en archivos, entre montones de legajos polvorientos, tirando del hilo del rastro, Igual Ubeda compone un interesante repertorio de maestros valencianos del cincel y el escopo, algunos de ellos, ciertamente, algo divulgados —los Vergara, Capuz, Piquer—, pero otros menos citados y apenas recordados.

Igual Ubeda los valora y evidencia cuanto de positivo tienen todos ellos. Los sitúa en su época, en su justo momento. Los observa moviéndose bajo aquella atmósfera cultural tan ecléctica del xviii español.

La Diputación de Valencia, y más concretamente el Servicio de Estudios Artísticos de la docta Institución «Alfonso

el Magnánimo», se ha marcado una poderosa diana al publicar la presente monografía, eslabón áureo de esa cadena de estudios tan interesantes que periódicamente van viendo la luz y van ampliando los horizontes del panorama artístico valenciano de siempre.

A. E. V.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN: *El pintor Casanova, su «escuela» y la exposición alicantina de 1894*. Alicante, separata de «Idealidad», Caja de Ahorros del Sureste de España, 1968.

Adrián Espí, que ha centrado su actividad investigadora en la que puede considerarse ya «escuela de Alcoy», núcleo de artistas extraordinarios que a lo largo de varias centurias evidenciaron su valer —Gisbert, Sala, Plácido Francés, Navarrete, Cabrera Cantó, Francisco Laporta, Rigoberto Soler, José Mataix, etc.—, nos ofrece ahora una breve monografía sobre el ilustre Lorenzo Casanova Ruiz, tío del prosista Gabriel Miró y uno de los pintores más delicados y más «pintores» que han salido de esta tierra.

Si hace algunos años el Instituto Alcoyano de Cultura «Andrés Sempere» publicaba *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*, de Rafael Coloma, y después el periódico alcoyano «Ciudad» insertaba en sus columnas un estudio concienzudo sobre la psiquis de este artista debida a la pluma de Adrián Miró, ahora es Espí Valdés quien nos detalla el traslado de Casanova de Alcoy a Alicante, el establecimiento en la capital de provincia del artista, la formación de la «escuela» que allí se originó bajo su égida —de la que salieron, entre otros, Cabrera, Heliodoro Guillén, los Bañuls y otros muchos— y, sobre todo, la organización y celebración de la magna exhibición artística de 1894, montada en el Teatro Principal, en la que el propio Joaquín Sorolla presentó obras suyas, y cuyo trabajo e ilusionada entrega del alcoyano bien le valieron los plácemes del gobierno del país, el aplauso de toda Alicante, el fervor de sus discípulos y una recompensa nacional —Cruz de Carlos III—.

Este estudio de Adrián Espí, que apareció primero en las páginas de la revista «Idealidad», se ha visto ahora en separata patrocinada por la Caja de Ahorros del Sureste de España. Lleva varias fotografías y muy interesantes notas a pie de página.

J. V.

AGUILERA CERNI, VICENTE: *Panorama del nuevo arte español*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966.

La colección «Panoramas» de esta prestigiosa editorial se honra con la aparición de otra de sus importantes obras, que viene a centrar de la manera más definitiva posible —cuando se manejan estos temas de arte «aún vivo»—, materia que estaba prácticamente virgen en España en lo relativo a visiones de conjunto.

Aguilera, uno de nuestros críticos más prestigiosos y prestigiados dentro y fuera del país, nos da en este libro toda la panorámica de las artes plásticas de los últimos cuarenta años en España. Sus juicios agudos, personales y claros centran cada uno de los grupos o artistas, encuadrándolos, en la medida de lo posible, hasta 1966. El propio autor decía no ha mucho lo pronto que pasan de actualidad este tipo de libros. A pesar de ello, su propia limitación temporal lo hace un testimonio único en la bibliografía artística española contemporánea.

Como valencianos y como estudiosos del arte debemos felicitarlos por el volumen de este ya antiguo colaborador de nuestra revista.

Pulcramente presentado, con 318 páginas de texto y 313 ilustraciones, 16 de ellas a todo color, se hace material indispensable en cualquier biblioteca de arte español.

F. V. G. LL.

FITZ DARBY, DELPHINE: *Juan Sariñena y sus colegas*. Institución «Alfonso el Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia, 1967, 70 pp. y 33 ilustraciones.

Nos encontramos ante un libro nada conformista. En efecto, una rigurosa investigación documental preliminar va a servir de base a una revisión de la autora, muy personal, pero bastantes veces acertada, de toda la pintura valenciana de la época que va de mitad del xvi a mitad del xvii, o con otras palabras, del momento en torno a Sariñena y Ribalta. El lector podrá disentir en alguno de sus juicios, pero de ningún modo éstos nos extemporáneos o intempestivos.

Partiendo de unas premisas nuevas, replantea la obra de Juan Sariñena, que nadie había nunca aislado con tanta claridad, y tan sólo había sido estudiada por Tramoyeres, Tormo, Sanchis Sivera y otros en el primer tercio de nuestro siglo.

Dentro de la historiografía valenciana, pues, el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución «Alfonso el Magnánimo», de la Diputación Provincial de Valencia (con la ayuda económica de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad), puede sentirse honrado con la publicación de este ejemplar, en edición, además, muy cuidada, gracias al interés de los señores Aldana y Aguilera, que prepararon la publicación.

F. V. G. LL.

ARAGONESES, MANUEL JORGE: *Sobre la vida y la obra de Joaquín Campos*. Murcia, 1968.

La paciente labor investigadora del académico correspondiente de la de San Carlos en Murcia, don Manuel Jorge Aragoneses, consecuencia de su buena formación y especialización como arqueólogo, ha dado lugar a un libro en el que se exponen, con rigor científico, exhaustivos datos y elementos que permiten un completo conocimiento de este pintor de la época «academicista», nunca estudiado con detenimiento, y que si no llegó a destacar en el ámbito nacional, sí trabajó mucho en zonas del sudeste español, y su obra queda, a partir de la publicación de este trabajo, plenamente definida e incluso con la posibilidad de nuevos e interesantes hallazgos.

Obra, pues, muy completa, que viene a sumarse a las muchas ya publicadas por el doctor Jorge Aragoneses.

F. V. G. LL.

APARICIO OLMOS, EMILIO M.ª: *Santa María de los Inocentes y Desamparados*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución «Alfonso el Magnánimo». Diputación Provincial de Valencia, 1968, 515 pp., con 101 reproducciones.

Este grueso volumen, aparecido hace pocos meses, representa el fruto de muchos años de intensa y constante dedicación al tema por persona tan vinculada a la Virgen de los Desamparados como es el capellán mayor de su basílica, el reverendo doctor don Emilio Aparicio. Pero, como muy bien señala el autor en el comienzo de la obra —y se demuestra con creces a lo largo de la misma—, no es un estudio puramente «mariológico», sino la confluencia, desde los mismos orígenes de la advocación e imagen, de tres elementos: arte, sociología y religión. Los resultados no pueden ser más fecundos. Por encima de cualquier improvisación, el doctor Aparicio va recogiendo, con paciente labor investigadora, datos y documentos que fijan, cultural y humanamente, todo lo concerniente a la iconografía original y precedentes históricos de nuestra «Sancta Maria dels Ignoscents». El trabajo constituyó su tesis doctoral, calificada con la máxima recompensa.

El autor puede quedar plenamente satisfecho de la obra realizada en torno a un tema de tanto interés para Valencia y los valencianos.

F. G. LL.

LA CRÍTICA DE ARTE EN ESPAÑA. Publicaciones españolas. Madrid, 1967.

El reunir en un solo volumen las opiniones artísticas de treinta y tres críticos de nuestro país, es, de hecho ya, un logro importante. A ello debe añadirse el acierto, en la mayoría de los casos, de los artículos escogidos y la indudable categoría nacional e internacional de gran número de los autores que se incluyen, como, por ejemplo, entre otros, Areán, Camón Aznar, Bozal, Moreno Galván, Aguilera, etc.

Con todo, este libro viene a ser un simbólico homenaje a ese grupo esforzado de hombres que se enfrentan día a día al fenómeno artístico y que tratan, como bien dice Camón Aznar en el prólogo, «de penetrar en la intimidad de cada creación, buscando en ellas una justificación que sólo puede encontrarse en lo más recóndito de la conciencia del artista». A pesar de ello, el crítico de arte, que ve desde un punto de vista fuera del autor la obra, es precisamente quien colabora en conectarla con la sociedad, en ayudar a su asimilación y, además, a incluirla dentro de la panorámica general del arte y de la historia.

Por ello este volumen, bien presentado, con 394 páginas, es útil a esa necesaria comprensión entre arte y sociedad.

F. V. G. LL.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

- ALGUNAS NOTICIAS SOBRE GODELLA, por Ricardo García Vargas. Edición patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento, 1968.
- ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Tomo XL, número 158, abril-junio de 1967.
- ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGÍA. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Arqueología. Primer y segundo semestre de 1966, núms. 113 y 114, y primer y segundo semestre de 1967, núms. 115 y 116.
- ARCHIVO HISPALENSE. Publicación de la Excmo. Diputación de Sevilla. Núm. 137, tomo XLIV, 2.ª época, año 1966, y núm. 138, tomo XLV, 2.ª época, año 1966.
- BOLETÍN DE INFORMACIÓN MUNICIPAL. Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Año XVI, 1.º trimestre de 1968, núm. 57; 2.º trimestre, núm. 58; 3.º trimestre, núm. 59, y 4.º trimestre de 1968, núm. 60.
- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE BARCELONA, tomo XXXII, años 1967 y 1968.
- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. Tomo CLXII, cuaderno 1.º, enero-marzo de 1968; cuad. 2.º, abril-junio de 1968; cuad. 3.º, julio-septiembre de 1968, y cuad. 4.º, octubre-diciembre de 1968.
- BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA, tomo XLIV, cuadernos 1 al 4, enero-diciembre de 1968.
- EL ARTE EN LA VIDA DE BARCELONA. Versión al castellano del discurso leído por don Juan A. Margall Noble en su solemne recepción pública el 17 de abril de 1968. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, 1968.
- ENGUERA. Al servicio de la villa y su parroquia. Año XI, número 11, septiembre de 1968.
- GOYA. Revista de arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, núms. 82 al 87. Madrid, 1968.
- LA ERETA DE CASTELLÓN, por J. Arnal, H. Prades y D. Fletcher. Servicio de Investigación Prehistórica de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, 1968.
- LA MÚSICA COMO MENSAJE UNIVERSAL. Discurso leído por don Pablo Chaves González en el acto de su recepción pública el día 24 de mayo de 1962. Real Academia de Bellas Artes de La Coruña, 1962.
- NIC. Les Nouvelles Industrielles et Commerciales Midi-Pyrénées. Chambre de Commerce et d'Industrie de Toulouse. Numéro spécial Hispano-Français.
- O INSTITUTO. Revista científica e literaria. Instituto de Coimbra, volume CXXX, 1968.
- PRÍNCIPE DE VIANA. Institución Príncipe de Viana. Consejo de Cultura de Navarra. Excmo. Diputación Foral de Navarra, Pamplona. Año 27, núms. 104 y 105, 1966; año 28, núms. 106 y 107, 1967, y año 28, núms. 108 y 109, 1967.
- PROPIEDAD Y CONSTRUCCIÓN. Revista técnico-informativa de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. Número 59, julio, agosto y septiembre de 1967; núm. 60, octubre, noviembre y diciembre de 1967, y núm. 61, enero, febrero y marzo de 1968.
- PRIMER CENTENARIO DE LA RESTITUCIÓN DEL NOMBRE DE SAGUNTO. Libro conmemorativo, 1968.
- REVISTA DE OCCIDENTE. Fundada por José Ortega y Gasset. Año III, 2.ª época, núm. 3. Madrid, septiembre de 1965.
- STATEUS KONSTSAMLINGARS TILLVAXT OCH FÖRVALTNING. N.º 92. Meddelanden Fran Nationalmuseum, 1967.
- TERUEL. Instituto de Estudios Turolenses de la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel, adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, núm. 39, enero-junio de 1968.
- UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA. Medellín, República de Colombia. Núm. 167, octubre, noviembre y diciembre de 1967; número 168, enero, febrero y marzo de 1968, y núm. 169, abril, mayo y junio de 1968.
- VALENCIA ATRACCIÓN. Revista de la Sociedad Valenciana de Fomento de Turismo. Año XLIII, 2.ª época, números del 396 al 407, enero-diciembre de 1968.

E. C.

IN MEMORIAM

EL ILMO. SR. D. LUIS ALBERT BALLESTEROS
ACADÉMICO DE NÚMERO

En la ciudad de Valencia, después de penosa enfermedad, entregó su alma a Dios el que fue querido compañero de Corporación y excelente amigo, el prestigioso arquitecto Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros.

La personalidad humana y científica del extinto es digna de memorable y elogiosa recordación.

Luis Albert pertenecía a una de esas familias de antañón abolengo en nuestra ciudad, y desde niño el amor filial, el respeto humano, el amor a la tradición familiar, fueron los puntos esenciales en los que se formó su personalidad.

Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Son muchas y variadas las actividades profesionales realizadas por nuestro llorado compañero. Así, recordamos su etapa de arquitecto provincial de Castellón de la Plana; arquitecto de la Compañía de Ferrocarriles del Norte; presidente de la Comisión Asesora de la Junta Provincial de Sanidad; arquitecto jefe de la Excm. Diputación Provincial de Valencia, en cuyo cargo ha realizado importantes obras, que, entre otras, conviene destacar: el Colegio de Sordomudos, la nueva Casa de la Misericordia, el Hospital Provincial, la reconstrucción del palacio de la Generalidad, con sus instalaciones interiores, en las cuales derrochó buen gusto, elegancia y amplias dotes; del patio gótico de Santo Domingo (antiguo Real Convento de Predicadores); la cartuja de Portaceli, y la reforma del teatro Principal. Interesante en extremo la reforma de la plaza de toros, obra en la que puso a contribución sus entusiasmos y conocimientos y que no pudo contemplar placenteramente, porque la muerte no se lo permitió.

Obras suyas de carácter religioso pueden citarse: la reconstrucción de la iglesia de Alboraya y las de las nuevas parroquias en Valencia del Buen Pastor y de San Francisco de Borja y la reconstrucción de la antigua iglesia de la Misericordia, de los Padres Mercedarios, y otras más.

En cuanto a construcciones de carácter particular pueden citarse algunas, que se distinguen por sus bellas características.

Merecen especial mención, dejado su relato apostado en este lugar, las obras realizadas en la reforma inte-

rior del antiguo palacio de los maestros de la Orden de Santa María de Montesa (hoy Gobierno civil), que con elegante interés ha sabido realizar las precisas obras de adaptación al fin de las dependencias, concediendo al edificio el tono y prestancia que requiere el noble recuerdo de sus antiguos grandes maestros. Su labor, interesante, valiosa, ha tenido el apoyo decidido del actual gobernador civil, Excmo. Sr. D. Antonio Rueda y Sánchez-Malo.

El señor Albert Ballesteros fue recibido solemnemente como académico de número en nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el día 3 de marzo de 1961, desarrollando el interesante tema «La evolución de la arquitectura en el transcurso de los siglos», disertación magnífica que fue muy elogiada. En nombre de la Corporación le dio la bienvenida el también ilustre arquitecto y académico de número Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó. Sus obras en pie son testimonio de dilatada vida de trabajo, de exquisito y delicado gusto artístico.

Su óbito, en 13 de marzo de 1968, fue gran pérdida para la Corporación, su viuda, familiares y amigos. Dios le habrá otorgado la paz y descanso eternos.

ILMO. SR. D. RIGOBERTO SOLER PEREZ
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

Este ilustre artista y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, cuya muerte lamentamos, había nacido en Alcoy el 28 de febrero de 1896. Cursó los primeros estudios en la ciudad del Serpis, trasladándose a Valencia para ampliar con brillantez los cursos correspondientes en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Concurrió a distintas exposiciones de bellas artes, obteniendo en ellas distinciones honrosas.

En 6 de febrero de 1962 nuestra Academia le otorga el diploma de académico correspondiente, en atención a sus relevantes méritos y prestigiosa labor no sólo pictórica, sino su digno quehacer en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de la ciudad condal.

Jubilado por edad en su labor docente en Barcelona, regresó a Valencia, donde, víctima de penosa enfermedad, falleció en 1968. Descanse en paz el buen amigo y laureado artista.

ILMA. SRA. D.^a MARIA BENLLIURE ORTIZ

Con sincera condolencia hemos de consignar en esta sección la noticia del fallecimiento en esta ciudad de una ilustre dama, modelo de bondades y virtudes, como fue la Ilma. Sra. D.^a María Benlliure Ortiz, ocurrido el día 7 del mes de abril del corriente año.

Pertenecía a la preclara familia de los Benlliure, pues era hija de aquel insigne don José Benlliure Gil, que fue presidente de nuestra Corporación y tantos años director del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, con laureles gloriosos y obras de arte de fama internacional.

Muerto su padre, doña María —como era conocida por todos los amantes del arte— dedicó toda su

actividad, entusiasmo y amor al culto y cuidado del hogar paterno, verdadero museo, que custodiaba la obra ingente de su esclarecido progenitor.

Precisamente pensando en el amor, culto y devoción a la obra genial del gran D. José Benlliure, puso en manos del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, su querida y bien amada ciudad, la casa jardín que fue hogar y templo, a la vez, de puro arte valenciano.

Por ello hemos traído aquí esta escueta noticia del óbito de una gran dama que centró toda su vida en la entusiasmada devoción al arte.

Descanse en paz.

VICENTE FERRAN SALVADOR

Secretario general perpetuo



CRONICA ACADEMICA

Misión grata es el cumplimiento de la obligación estatutaria que impone al que suscribe, por razón de su cargo de secretario general perpetuo de esta querida y bicentenaria Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el reseñar los actos que durante el año acaecieron, año de 1968, redactando su crónica académica.

Grandes e importantes acontecimientos durante esa anualidad, que fueron gloria y honor de la brillante historia de nuestra muy amada Corporación, cuyo relato, si bien resumido, deseamos sea de perpetua constancia.

CONMEMORACIÓN DEL BICENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA

Dio comienzo el año de gracia de 1968, ocupando la presidencia de la Corporación de modo reglamentario el primer consiliario, Excmo. Sr. D. Manuel González Martí —habida cuenta de que el propietario, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, había obtenido dispensa de actuación por motivos de grave enfermedad—. La Academia supo sobreponerse a la contrariedad que tal separación suponía, dedicando sus entusiasmos e ilusiones para que la fecha cercana del 14 de febrero de dicho año, efemérides principalísima del segundo centenario de la aprobación de sus Estatutos por la Majestad del rey Carlos III, resultase una conmemoración solemne y adecuada que dejara grato recuerdo en los medios culturales.

Diversas fueron las reuniones del Comité Pro Centenario, actuando intensamente los académicos, en íntimo y fraterno espíritu de entusiasmada ilusión porque el éxito coronase todos los detalles de las conmemoraciones bicentenarias.

La víspera de la feliz efemérides llegaron las representaciones de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, de Madrid: la primera, representada por el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar, catedrático de Arte de la Universidad Central, director del Museo y Fundación Lázaro Galdiano, académico de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas; correspondiente de nuestra Corporación y que además tenía que actuar como mantenedor en el acto solemne del bicentenario. La de la Historia, por el Excmo. Sr. D. Julio Guillén Tato, contralmirante y académico y secretario general perpetuo de la dicha Real Academia, académico de número de la Española de la Lengua y director del Museo Naval. También llegaron el Ilmo. Sr. D. Do-

mingo Carratalá, en representación de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante; el cronista oficial y correspondiente nuestro don Vicente Martínez Morellá, en representación del Ayuntamiento de Alicante, y por la Sociedad Castellonense de Cultu-



El Excmo. Sr. D. José Camón Aznar, leyendo su discurso en el solemne acto conmemorativo del II Centenario de la Real Academia.

ra y Diputación Provincial de Castellón de la Plana, el Excmo. Sr. D. Eduardo Codina Armengot.

El día 14 de febrero, fecha memorable, con día espléndido, se celebró en la capilla de la Purísima del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) una misa rezada, que celebró el Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Rafael González Moralejo, obispo vicario capitular de Valencia, quien pronunció una homilía, que en otro lugar se reproduce. Fue numerosa la asistencia de señores académicos, como así también selecto público.

En un céntrico hotel se sirvió un almuerzo de fraternidad, asistiendo gran número de académicos con sus respectivas esposas y las representaciones de las Reales Academias de Madrid, de las corporaciones de Alicante y Castellón y de la prensa y radio. Por la tarde, en el histórico palacio de San Pío V —sede de nuestra Corporación—, se celebró la solemne sesión conmemorativa de la fecha fundacional.

Ocupó la presidencia accidentalmente el primer consiliario, Excmo. Sr. D. Manuel González Martí, que sentó a sus lados a las autoridades y representaciones oficiales.

El secretario general perpetuo que suscribe dio lectura de los acuerdos y documentos correspondien-



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

tes, y acto seguido se procedió a la imposición de la medalla de correspondiente de esta Corporación al Excmo. Sr. D. José Camón Aznar, el cual hizo uso de la palabra como mantenedor del acto. La lección magistral del señor Camón Aznar —que se publica íntegra en nuestra revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO— fue una pieza magnífica de exposición, prosa y contenido, desarrollando el sugestivo tema «Aportaciones esenciales de la pintura valenciana al arte español».

Seguidamente el excelentísimo y magnífico señor rector de la Universidad Literaria, Dr. D. Juan José Barcia Goyanes, hizo uso de la palabra, pronunciando un interesante parlamento con brillantes pensamientos y sugestivas deducciones. Fueron muy aplaudidos por el selecto y numeroso auditorio.

Cerró el acto el presidente accidental, excelentísimo Sr. D. Manuel González Martí, que, en sentidas y emocionadas palabras, dio las gracias a los participantes en tan emotivo acto, leyéndose, por excepción, un escrito del Excmo. Sr. D. Manuel Lora Tamayo, ministro de Educación y Ciencia, felicitando a la Academia por esta solemnidad.



Imposición de la medalla académica al señor Pinazo

Se recibieron gran número de telegramas y cartas de felicitación, y entre ellos uno, expresivo de acuerdo y adhesión, del Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, presidente efectivo, desde Jávea, donde permanecía en descanso y convalecencia de su reciente enfermedad.

REINCORPORACIÓN DEL EXCMO. SR. PRESIDENTE

El día 27 de marzo corriente, terminado el plazo solicitado de dispensa de funciones, se incorporó a su cargo de presidente activo el Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó.

RECEPCIÓN DE NUEVOS ACADÉMICOS DE NÚMERO

Con la solemnidad propia y protocolo establecido, el día 30 de abril se verificó la recepción pública del académico electo Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez, que leyó en dicho acto un interesante y erudito discurso sobre el tema «Arte, amor y trabajo». Le contestó en nombre de la Academia el de número Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina, que después del elogio de la personalidad del nuevo académico glosó el tema del discurso.

Con idéntico ceremonial y protocolo, el 11 de junio fue recibido el Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá, que disertó sobre el tema «Naturaleza —¿mobiliaria, inmobiliaria?— de la obra de arte». Le contestó el académico de honor Excmo. Sr. D. José Corts Grau, al cual, momentos antes, en la misma sesión, se le impuso la medalla de su alta categoría.

Dichas solemnidades fueron presididas por el de la Corporación, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, quien pronunció en ambas sesiones frases de saludo y parabién e impuso las medallas pertinentes.

NUEVO ACADÉMICO DE HONOR

Noticia grata en la presente «Crónica» es la correspondiente al nombramiento, por unanimidad, de académico de honor a favor del Excmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri Marco, acordada en la sesión de 4 de junio.

El nuevo académico de honor pertenecía como académico de número a nuestra Corporación desde 1 de junio de 1940 y viene a ocupar la vacante de su categoría producida por fallecimiento del excelentísimo Sr. D. Leandro de Saralegui y López-Castro.

NUEVO ACADÉMICO DE NÚMERO

En la sesión celebrada el 4 de junio, previos los trámites oportunos, fue elegido académico de número el Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, para cubrir la vacante producida por fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Francisco Almela y Vives.



El académico señor Domínguez en su discurso de ingreso en la Real Academia.



Imposición de la medalla académica al señor Domínguez en su toma de posesión

NUEVOS CORRESPONDIENTES

En la sesión de 4 de junio, y previos los trámites reglamentarios, fue elegido académico correspondiente en Málaga el Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa.

Igualmente en la sesión celebrada el día 5 de noviembre, fue nombrado académico correspondiente en Murcia el Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge y Aragoneses.

FALLECIMIENTOS

Hay que registrar la nota dolorosa del fallecimiento en nuestra ciudad del ilustre y querido compañero de Corporación Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros, prestigioso doctor arquitecto.

Asimismo falleció en nuestra ciudad el laureado pintor Ilmo. Sr. D. Rigoberto Soler Pérez, que era académico correspondiente en Barcelona.

De ambos publicamos aparte las necrologías pertinentes.

RECOMPENSAS

La Academia ha registrado como propias las recompensas otorgadas a distintos miembros de la misma, tales como a nuestro presidente, excelentísimo señor D. Javier Goerlich Lleó, y al Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López, que han sido nombrados académicos correspondientes de la Real de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona.

Al Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, correspondiente en Sevilla, por haber sido agraciado con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Al Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López, que ha obtenido el premio «Tapiro» de la Excm. Diputación Provincial de Barcelona. Al académico electo ilustrísimo Sr. D. Salvador Aldana Fernández, con el premio

«Senyera» del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Nuestro compañero el Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina, con el premio nacional de escultura en la Exposición de Otoño de Sevilla.

Asimismo felicitó al consiliario 3.º, señor Garín Ortiz de Taranco, por haber sido elegido académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.

A todos ellos expresó su felicitación oportunamente, dejando con esta mención constancia pública de su contento.

PARTICIPACIÓN EN DISTINTOS TRIBUNALES

Atendiendo a la petición formulada —en cumplimiento de disposiciones legales— por el director del Conservatorio Superior de Música y Declamación de esta ciudad fueron designados para formar parte de los tribunales para otorgar los premios de final de carrera y curso, en distintas modalidades, el excelentísimo



Imposición de la medalla académica al señor Corts Grau en su ingreso como académico de honor de esta Corporación.

tísimo Sr. D. Javier Goerlich Lleó, nuestro presidente; el Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer, consiliario, y el que suscribe.

Igualmente, a petición del excelentísimo señor presidente de la Excma. Diputación Provincial de Valencia, fueron designados para el tribunal de la pensión de Escultura el Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado, y como suplente de éste, el ilustrísimo Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez.

OTRAS FELICITACIONES

La Academia mostró su contento por el nombramiento del Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro para el cargo de subdirector de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Así también por la concesión de la Gran Cruz del Mérito Civil al Excmo. Sr. D. Adolfo Ximénez del Río Tasso, presidente de la Junta de Gobierno de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, institución íntimamente ligada a la vida cultural de la Corporación.

Del mismo modo recibió con alegría la noticia de la concesión de la Encomienda del Mérito Agrícola al Ilmo. Sr. D. José Joaquín Viñals Guimerá, director general de la mencionada Caja de Ahorros.

FESTIVIDAD DE SAN VICENTE FERRER

Anualmente, con ocasión de la festividad pública de San Vicente Ferrer, la procesión general del santo, presidida por las autoridades, verifica visita al antiguo Real Convento de Santo Domingo, como emotivo recuerdo a la permanencia en vida del santo apóstol en tan histórico cenobio.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos acude todos los años, siguiendo la tradición, para,

en unión del clero, acompañar a la imagen del santo y autoridades durante su breve estancia en la capilla al santo dedicada, por su intervención en la labor restauradora de tan histórico lugar.

Terminadas las preces de ritual es despedida la imagen, cambiándose los saludos de protocolo entre las autoridades y la representación de la Real Academia.

En el presente año de 1968 la representación de la Real Academia estuvo integrada por el presidente de la Corporación, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, al que acompañó el Ilmo. Sr. Angel Romaní Verdeguer, consiliario 2.º.

También se encontraba en representación de la antigua asociación de vecinos el teniente coronel de Estado Mayor Ilmo. Sr. D. Luis Gascó Oliag.

FESTIVIDAD DE SAN CARLOS BORROMEIO

El 4 de noviembre, festividad de San Carlos Borromeo, patrón insigne de esta Real Academia de Bellas Artes, se celebró en la gótica capilla del palacio de San Pío V, sede de la Corporación, una misa rezada en honor de tan glorioso santo. Asistió la Academia en corporación, presidida por su presidente, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, y numerosa asistencia de señores académicos, así como el director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, acompañado de algunos catedráticos del expresado centro.

Ofició en este acto religioso el reverendo padre prior del Convento de Carmelitas Descalzos, el cual, al finalizar, entonó un responso en sufragio de los académicos, catedráticos y alumnos fallecidos.

VICENTE FERRAN SALVADOR

Secretario general

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1968

ACADEMICOS DE HONOR

- Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín, Conde de Marín. Calle de Almagro, 38.
Tel. 224 41 79. Madrid-4.
- Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.
Calle General Oraa, 9. Tel. 225 23 79. Madrid-6
- Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Avenida Pintor Pinazo, 23. Tel. 69 37 18.
Valencia-10.
- Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos. San Blas, 5. Tels. 230 63 80 y 227 25 73.
Madrid-14.
- Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Donoso Cortés, 16. Madrid-15.
- Excmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri Marco. Periodista Badía, 7. Teléfono
no 21 89 69. Valencia-10.

ACADEMICOS DE NUMERO

POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

- | <u>Fecha de
posesión</u> | |
|------------------------------|--|
| 3- 6-1927 | Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó. Plaza del Caudillo, 29.
Tel. 21 02 32. Valencia-2. |
| 3- 1-1928 | Excmo. Sr. D. Manuel González Martí. Calle de María de Moli-
na, 2. Tel. 21 19 95. Valencia-2. |
| 11-12-1935 | Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer. Calle del Doctor Fle-
ming, 4. Tel. 21 34 39. Valencia-4. |
| 8- 4-1941 | Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó. Calle del Pintor Sorolla, 33.
Tel. 21 25 47. Valencia-2. |
| 2- 6-1941 | Ilmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj
Viejo, 9. Tel. 31 38 02. Valencia-1. |
| 11- 3-1943 | Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago. Calle de Ciscar, 40. Valencia-4. |
| 28- 6-1946 | Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado. Calle de Mariano
Aser, 7. Burjasot (Valencia). |
| 8- 2-1947 | Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar. Calle de Caballeros, 7. Te-
léfono 21 63 67. Valencia-1. |
| 26- 5-1948 | Ilmo. Sr. D. José M. ^a Bayarri Hurtado. Subida del Toledano, 6.
Tel. 21 72 17. Valencia-1. |
| 15- 6-1948 | Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert. Calle de Cirilo Amorós, 76.
Tel. 21 80 13. Valencia-4. |
| 29-11-1952 | Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López. Calle del Conde de Salvatie-
rra de Alava, 14. Tel. 21 88 87. Valencia-4. |
| 28- 4-1953 | Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amorós, 80.
Tel. 22 03 40. Valencia-4. |
| 7-11-1953 | Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres Galiano, Marqués de Mon-
tortal. Plaza de Tetuán, 4. Tel. 21 21 02. Valencia-3. |
| 21- 6-1956 | Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle de Colón, 74. Te-
léfono 21 28 32. Valencia-4. |

<u>Fecha de posesión</u>	
1- 7-1958	Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de Sotelo, 9. Tel. 21 32 82. Valencia-2.
5- 6-1960	Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle del Gobernador Viejo, 16. Tel. 22 76 79. Valencia-3.
27- 6-1963	Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle de Lérida, 3. Tel. 21 71 63. Valencia-9.
19-11-1964	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 49. Tel. 22 38 80. Valencia-3.
26-11-1965	Ilmo. Sr. D. Enrique Ginesta Peris. Calle de Castellón, 11. Teléfono 27 65 75. Valencia-4.
11- 6-1968	Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá. Calle de Pascual y Genís, 22. Tel. 21 20 51. Valencia-2.
30- 4-1968	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez. Pintor Pinazo, 27. Godella (Valencia). Tel. 57 93 75.
Electo	Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Gorgos, 4. Valencia-11.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
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. Av. de Pedro Mata, 3. Villa Sara	Madrid-16.
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.
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).

Fecha nom- bramiento		Residencia
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 Bonn, 10. (Parque Avenida) . .	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, número 40	Castellón.
7- 6-1959	Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Serrano, 120	Madrid-6.
3- 2-1960	Ilmo. Sr. D. Alejandro Ferrant Vázquez. Av. Calvo Sotelo, 7	Madrid-14.
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastia. Soledad, 15	Villarreal (Cast.)
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.
5- 4-1966	Ilmo. Sr. D. Luis Marco Pérez. Duque de Sexto, 26	Madrid-9.
5- 4-1966	Excmo. Sr. D. José Sebastián Barandán. Pimienta, 6	Sevilla.
4- 6-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos . .	Málaga.
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7 . .	Murcia.

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 Lausanne (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).
8- 5-1963	M. Henri Terrasse. Av. Ferdinand Bous- sons, 17 París (Francia).

JUNTA DE GOBIERNO

- Presidente: Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó.
 Consiliario 1.º: Excmo. Sr. D. Manuel González Martí.
 Consiliario 2.º: Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer.
 Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco.
 Tesorero: Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.
 Secretario general: Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

Teléfono de la Academia, 65 07 93

Domicilio: Palacio de San Pío V. Calle San Pío V, 9. Valencia-10

INDICE DE MATERIAS

	Páginas
Homilía del Excmo. Sr. D. Rafael González Moralejo, obispo vicario capitular de Valencia, en la misa de apertura de los actos conmemorativos del II Centenario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos	5
Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español. Discurso por el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar	8
Protohistoria de la Academia valenciana de Bellas Artes, por <i>Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco</i>	23
Benito Espinós, pintor académico, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	29
Del mundo de los escultores de la Academia valenciana, por <i>José Crisanto López Jiménez</i>	41
El claustro gótico de la catedral de Segorbe, por <i>Peregrín Lloréns Raga</i>	47
Académicos de la Real de San Carlos hijos de Alcoy, por <i>Adrián Espí Valdés</i>	70
Fray Francisco Cabezas, autor de San Francisco el Grande, de Madrid, por <i>Jaime Barberán Juan</i>	79
Pintores valentinos. Su cronología y documentación, por <i>Luis Cerveró Gomis</i>	92
Un cuadro de Vicente Macip atribuido a Lorenzo Lotto, por <i>Carlos Soler d'Hyver</i>	99
Naturaleza —¿mobiliaria, inmobiliaria?— de la obra de arte. Discurso por D. Martín Domínguez Barberá y contestación por D. José Corts Grau	104
Arte-Amor-Trabajo. Discurso por D. Ignacio Pinazo Martínez	115
Biblioteca	118
In memoriam	121
Crónica académica, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i>	123
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Relación de sus individuos	127

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

Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó

Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri

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

Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador

Secretario general

Ilmo. Sr. D. José M.^a Banarri 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 1968, 200 pesetas

Números atrasados, 200 pesetas.



DARHO

DOROF