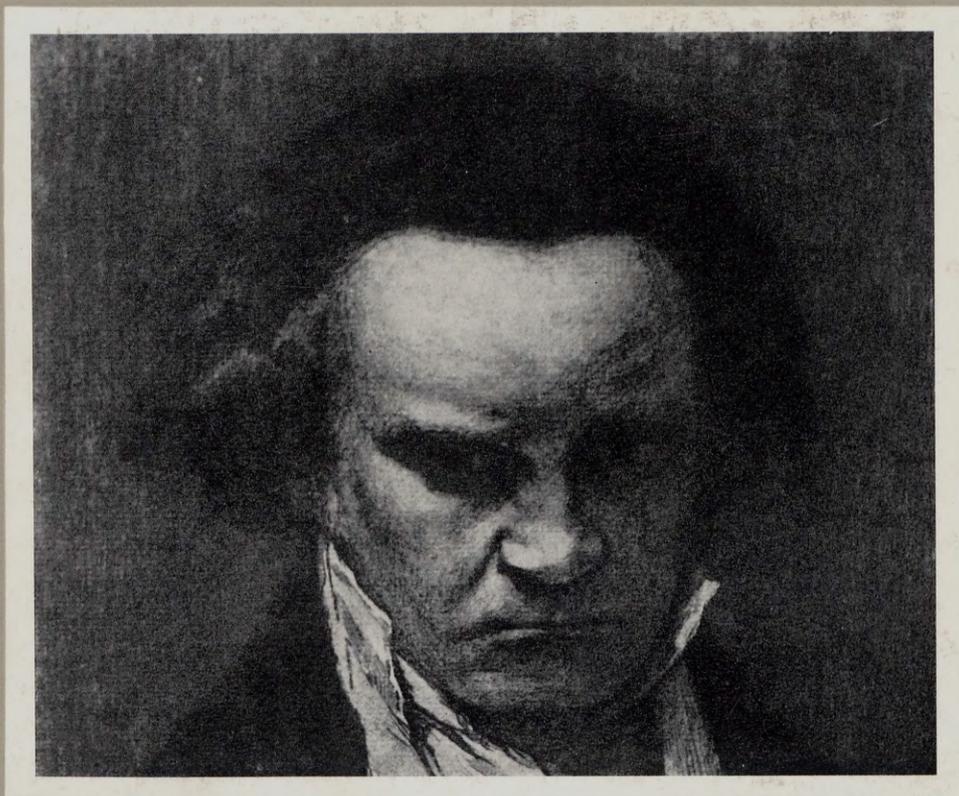


# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XLI

1970

Número único



*En portada, retrato de Beethoven (1770-1827),  
aguafuerte de Carlos Verger.*

# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1970



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

Depósito legal: V. 584-1958

Sucesor de Vives Mora - Hernán Cortés, 8 - Tel. 21 40 55 - Valencia, 1971

# LAS CUPULAS: SANTA SOFIA DE CONSTANTINOPLA \*

Un viaje realizado la pasada primavera me permitió conocer bastante detenidamente muchos lugares de la antigua Grecia, incluida esa franja del Asia Menor, perteneciente hoy a Turquía, constelada de urbes de inmortal resonancia: Smyrna, Efeso, Pérgamo, hasta llegar a Cannakale, dominando la entrada de los Dardanelos, para visitar los restos arqueológicos de la Troya homérica. Finalmente, coronando el viaje, que había comenzado en Atenas, llegamos a esa ciudad fascinante que, para ser abarcada en todos sus esplendores trágicos, ha necesitado de tres nombres, no sé cuál más prestigioso o sugerente: Bizancio, Constantinopla, Estambul.

Abierta a tres mares, perteneciente a dos continentes, europea y asiática; helénica por sus mármoles, romana por su magnificencia, otomana por sus minaretes, quioscos y jardines de ensueño; cristianísima por su largo martirio y su ejemplar cautividad; constituida por tres vastas concentraciones urbanas, que separan las aguas azules del Bósforo, el Cuerno de Oro y el mar de Mármara, constituye hoy la acumulación más formidable que cabe imaginar de magnificencias y ruinas, de perspectivas urbanas deslumbrantes y de escombreras y tugurios increíbles, de grandes hoteles o soberbias avenidas, y mercadillos callejeros de infinita variedad y pintoresquismo, todo revuelto y entremezclado, entre una animación y un colorido humanos que no tiene nada igual en Occidente.

El viaje supuso una ausencia de varias semanas. Lo cual me impidió asistir a varias sesiones de nuestra Academia, y entre ellas —lo que lamenté doblemente—, a las dos solemnes en que tomaron posesión dos ilustres compañeros, tan admirados por su valía como queridos por mi amistad: don José Mora y don Emilio Aparicio. Al regreso presenté mis excusas al presidente de nuestra corporación por estas faltas de asistencia. Don Javier Goerlich me las aceptó con su comprensión cordial, pero no sin dejar de imponerme —como un buen director de conciencia— la penitencia correspondiente: el encargo de hablar en la Academia sobre este viaje, o alguno de sus aspectos, como discurso de la apertura de curso que hoy celebramos. Aquí tenéis la justificación de esta intervención mía y del tema de la misma: las cúpulas. Y en especial la de Santa Sofía. Porque no voy a hablaros sobre este viaje ni siquiera sobre Constantinopla; sólo sobre el más

insigne de sus monumentos: la basílica de Santa Sofía. Y no de todo el grandioso conjunto arquitectónico, sino especialmente del elemento que es, sin duda, la corona y el alma misma de monumento venerable: su cúpula. La emperatriz de y entre todas las cúpulas de Oriente y Occidente.

\* \* \*

Creo que existen pocas visiones monumentales en todo el mundo —tal vez ninguna— que produzcan una impresión semejante a la que se siente al penetrar en el interior de Santa Sofía: avanzando por aquel túnel fosco del vestíbulo lateral y el subsiguiente *nártex* o atrio, descubris de pronto, a través de una de las nueve puertas de acceso, la amplitud y excelsitud luminosas del magno interior basilical. Buscamos las tres centrales, justamente llamadas puertas reales, y quedamos clavados, estáticos, mudos, ante aquel magno conjunto arquitectónico que se nos ofrece, de golpe, en toda su integridad, unidad y armonía.

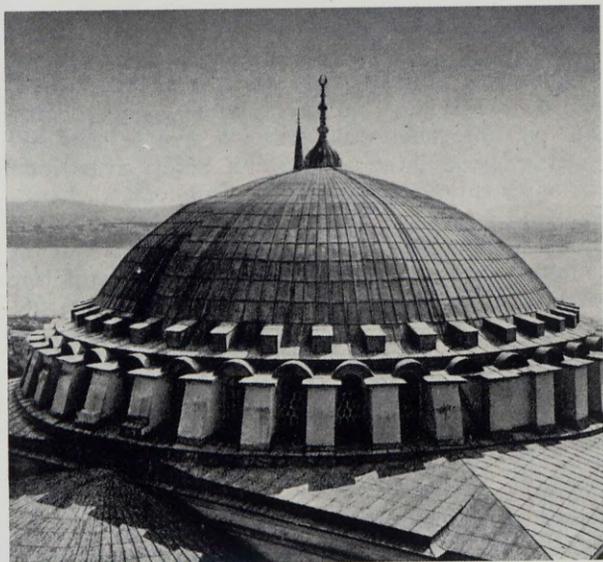
Contrariamente a lo que sucede al ingresar en otros interiores grandiosos, en los que la pluralidad, riqueza y dispersión de los componentes arquitectónicos y ornamentales exigen de los ojos y la sensibilidad de quien por vez primera penetra en ellos una toma de contacto también plural, sucesiva, nerviosa, moviendo cabeza, mirada y pasos para conseguir así, por una acumulación de datos e imágenes, una idea superior de conjunto, en la gran basílica bizantina esa impresión total se nos ofrece de un solo y formidable golpe de vista, en toda su grandiosa unidad. Sentimos allá dentro, en el subconsciente iletrado, que aquello que se nos ha desplegado ante los ojos no es un monumento: es un *cosmos*.

Recordad vuestra primera entrada en alguna gran catedral gótica: pensemos en Reims o Ratisbona; o en alguna gran basílica renacentista: San Pedro de Roma; incluso en algún vasto interior exótico para occidentales, como la Mezquita cordobesa. Un tanto excitados ya por las bellezas o incitaciones de los exteriores respectivos, se transpone la cancela y uno queda maravillado; pero los ojos y el ánimo vuelan de aquí para allá, aleteando hacia las ojivas o las vidrieras, entre las columnas y las rejerías, bajo las bóvedas y las cúpulas. Evoquemos nuestras impresiones al penetrar por vez primera en San Pedro de Roma: aquellas anchísimas, casi obstruyentes, pilastras, con la policromía de sus mármoles y la gigante estatuaría almendrando las hornacinas gigantes; allá al fondo, la distante opu-

\* Texto del discurso pronunciado por su autor en la solemne sesión de apertura de curso de la Real Academia, el día 20 de enero de 1970.

lencia de la *Gloria* berninesca, sólo a medias entre- vista a través de aquel ondulante andamiaje del baldaquino colosal. La gallarda cúpula de Miguel Angel, que, vista exteriormente desde distintos puntos de la Ciudad Eterna, había puesto en vilo nuestro entusiasmo admirativo, ahora, pasada la puerta de la basílica vaticana, no nos deja ver sino su boca colosal, como el cráter perfecto de un volcán invertido.

Santa Sofía, no. Exteriormente nada os prepara ni incita demasiado. Ni su cúpula de suave curva



Exterior de la cúpula de Santa Sofía, de Constantinopla

ni sus minaretes resultan más llamativos que los múltiples minaretes o cúpulas de las otras muchas mezquitas principescas de que se ufana Estambul. Tampoco cualquier perspectiva fascinante, como esas góticas de Chartres o Ulm; ni unas plazas concertadas, como las compostelanas; ni una Giralda introductoria, o una columnata lejanamente comparable a la romana de Bernini, ni una eminencia porticada de Propileos, como la de sagrada Acrópolis... Ni siquiera un sencillo e incitante patio de naranjos, con su torre sultana, como en Córdoba. Rodeada, casi aprisionada, por una vulgar muralla, sin más zona libre contigua que el terreno de acceso donde se levantan los garitos de madera para la toma de billetes de visita, o un breve parquecillo lateral; encajonada entre los pesados muros de su fábrica y de los contrafuertes con que la fueron consolidando emperadores y sultanes, Santa Sofía, exteriormente, es sólo una inmensa masa ciega de robusta argamasa, sin más gracia ni dignidad externas que la abierta curva superior, como de ampí-

simo solideo pontifical, con que se delata la cúpula, ceñida por una diadema de innumerables ventanucos Ni un pórtico, ni unas columnas, esculturas, relieves o mosaicos exteriores; nada os prepara ni os saluda antes del ingreso. Pero de pronto, al avanzar por el *nártex* o atrio, por las grandes rasgaduras de las puertas abiertas de par en par, la basílica se nos ofrece, de un solo golpe, toda completa: desnuda, despojada; más aún, con muy visibles señales de cautiverio, pero intacta y virgen todavía en su santidad augusta, llena de gracia célica, plena de edificante majestad.

La edificó Justiniano, como es sabido, en la primera mitad del siglo VI, consagrándose el año 548. Nueve siglos más tarde, sólo dos días después de la toma de Constantinopla, Mahomet el Conquistador la convirtió en mezquita. Ese día mismo del sangriento asalto, el sultán lo primero que hizo fue cruzar a caballo toda la ciudad y penetrar en Santa Sofía. Era el 29 de mayo de 1453. Sólo dos días después la basílica quedaba habilitada para el culto mahometano. Casi cinco siglos más tarde, en 1935, Mustafá Kemal Atatürk devolvía Santa Sofía al libre acceso mundial, liberándola de la clausura pretendida por los más fanáticos y declarándola museo. Despojada de cálices e inciensos, primero; liberada de salmodias coránicas, después. No hay fieles ya. Pero en cambio, eso sí, ¡cuántos turistas! Solitarios o en manadas dóciles tras el cicerone angloparlante, los turistas hormiguean por doquier. Pero es tal la magnitud, tal la majestad inabitable de la venerable basílica, tal la grave mudez de su actual e irreprochable neutralización museística, que las legiones de turistas, con sus cámaras fotográficas y sus chácharas frívolas, se disuelven y esfuman en medio de aquella augusta majestad basilical. El alma puede sentirse sola, absortos los ojos en la contemplación extática de aquella maravilla que nos deja inmóviles en el dintel mismo de la puerta, contemplándolo todo de una vez, pavimento y cúpula, ábside frontero y preciosas columnatas laterales de las tribunas y gineceos, en una visión plural y única a la vez, concertada, como en uno de esos fulgurantes *amens* polifónicos de Victoria o Haendel.

\* \* \*

¿Cómo es ello posible? ¿Cuál la razón de que un monumento tan vasto en magnitudes y tan rico y complejo de elementos posea ese don de ofrecerse todo entero de un solo golpe de vista? La razón es clara: su profunda, su excelsa unidad. En los ejemplos anteriores, Reims o Roma, Córdoba o Compostela, la idea de conjunto se consigue como se obtiene el *total* en una suma; es decir, por la adición de los factores o sumandos arquitectónicos y decorativos. En Santa Sofía —eso acontece también con la visión del firmamento— lo primero que se nos da por delante de todo es precisamente ese

*total.* Un total que no es el resultado de ninguna adición, porque desde un principio fue ya unidad completa. Hasta el punto, que el proceso que seguirá el visitante será el inverso del que antes describimos; es decir, en Santa Sofía, lo que los ojos y el alma han de ir conquistando, tras este fuerte primer impacto de conjunto, son los múltiples elementos preciosos, muchos de los cuales, incluidos los de mayor dimensión y belleza o esplendor, pasarán inadvertidos a quienes no vayan auxiliados por un acompañante docto o por una buena guía turística, previamente estudiada y nuevamente consultada a cada paso.

¡Tal es la fuerza que esa unidad confiere al venerable monumento! Una unidad, llena de armonía, que, pese a las dimensiones del edificio, nos lo ofrece todo sin demasiada distancia ni lejanía, dentro de una magnitud que jamás cae en colosalismo.

Y cabe preguntarse cuál será el elemento clave, el nudo, el secreto de esa unidad, capaz de fundir en una armonía superior tantos y tan diversos componentes. Creo sinceramente que uno: la cúpula.

Una cúpula que no es casco altivo o mitra erguida, coronando un crucero, como la florentina de Brunelleschi o la miguelangelesca del Vaticano, alzándose sobre soberbios tambores. Más bien abierta, abierta y abarcadora, abovedando maternalmente, sobre cuatro maravillosos arcos, el espacio esencial de la basílica, y uniéndose al muro de acceso y al ábside del fondo por medio de dos semicúpulas más bajas, que forman como el *diaconado* de su elevada dignidad pontificia. La de Santa Sofía no es, pues, una cúpula semiesférica, sino simple casquete —como un gigante solideo, hemos dicho ya—, pero tan ancho y derramado como el seno opulento de una diosa amantadora de galaxias... Las cúpulas semiesféricas, como la vaticana y sus secuaces —la de San Pablo de Londres, los Inválidos de París o el Capitolio de Washington—, son pura creación humana, nacidas y crecidas del puro orden euclidiano. No tienen precedente en la naturaleza. El firmamento, a los ojos humanos, no se parece a la cúpula de San Pedro de Roma. A la de Santa Sofía, sí.

La impresión de grandeza arquitectónica y espacial que produce el interior de Santa Sofía no creo tenga par en el mundo. Y, sin embargo, ello no es debido a las dimensiones de la fábrica ni al «gigantismo» de ninguno de sus elementos o factores constitutivos. Ni la longitud ni la amplitud ni la elevación de la obra son mayores que muchas otras basílicas, y respecto de algunas, incluso notoriamente menores. El componente clave, como hemos dicho, la cúpula, tiene una altura interior de 55 metros. Las alturas interiores de otras cúpulas famosas son muy superiores: la de Florencia, 91 metros; la de los Inválidos, 97; la vaticana de San Pedro, ¡119! Y, sin embargo, ni París, ni Florencia, ni Londres, ni los Capitolios americanos, ni la

misma Roma de los papas, con sus elevadísimas cúpulas monumentales, pueden medirse con la imponente majestad de Constantinopla. A Santa Sofía podemos llamarla basílica magna entre todas las de la tierra, por algo que no reside sustancialmente en los tamaños ni las estaturas, sino por ese algo misterioso y casi divino que ha hecho llamar *magno* a Alejandro o Carlomagno, entre los emperadores; a San Gregorio, entre los papas; a San Alberto, entre los filósofos. El monumento que nos ha lega-



El Panteón de Roma: vista exterior

do Justiniano es algo más que arquitectura; es sobre todo —y eso se percibe claramente a la vista de una buena colección de planos del monumento insigne— algo así como la realización o desarrollo materializado de un alto teorema entre pitagórico y teológico.

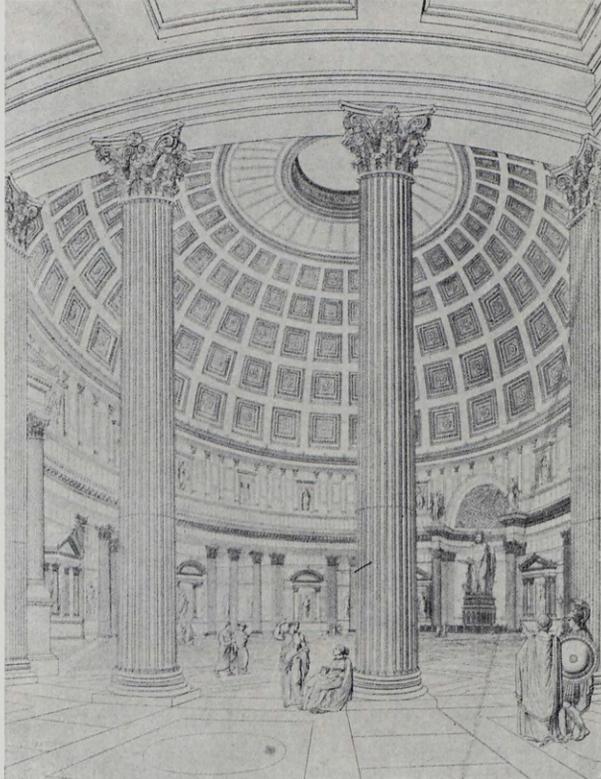
Para conseguir la humanidad un milagro semejante ha sido necesario que confluyesen en un punto concreto del espacio y del tiempo multitud de factores propios, traídos por la corriente de las culturas y los siglos a ese cruce o enclave geográfico de alta capacidad receptora. En Bizancio primero, y luego en Constantinopla, confluyen y se entrecruzan las corrientes de tres mundos: el oriental, el helenístico y el romano. Y a ese triple legado, de tan alta estirpe intelectual, hay que añadir la formidable potencia incorpórea y especulativa, no menor, acaso más luminosa e incandescente aún, que representa la Iglesia oriental, con sus Atanasios, Basilios y Crisóstomos.

El título mismo de la basílica confirma este profundo basamento intelectual, este *logos* preclaro del enclave representado por Bizancio: templo de Santa Sofía, es decir, templo dedicado a la Santa Sabiduría, a la Sapiencia Divina y, más concretamente, a Jesucristo, Segunda Persona de la Trinidad, a quien es atribuido el saber, como el poder lo es al Padre y el amor al Espíritu Santo. Ese título es an-

terior a la basílica actual, pues el propio Constantino había alzado en el mismo lugar un templo bajo idéntica advocación, engrandecido y convertido en templo episcopal por su hijo Constancio, incendiado más tarde en la revuelta suscitada por el destierro de San Juan Crisóstomo, bajo el emperador Arcadio; reconstruido por Teodosio II; incendiado nuevamente, ya en tiempos de Justiniano, durante

sares antes que en la Constantinopla de los Basileus. Cuatrocientos años antes de que se construyera Santa Sofía, ya existía junto al Tíber la más soberbia cúpula creada por la civilización romana, la del Panteón, que, afortunadamente, ha llegado intacta hasta nuestros días, así como el resto esencial del edificio, fundado por Agripa durante el imperio de Augusto, reconstruido en su forma actual por Adriano, y conservado admirablemente, a pesar de tantos despojos, desde que fue convertido en Santa María de los Mártires por el papa Bonifacio IV, a principios de la séptima centuria.

\* \* \*



Interior del Panteón de Roma (reconstrucción por Isabelle)

el trágico choque entre los bandos rivales de las competiciones del hipódromo, y levantado otra vez, pero totalmente desde sus cimientos a su cúpula magna, por el gran emperador.

La cúpula es el componente esencial y característico de Santa Sofía, volvemos a repetir. Y, sin embargo, la cúpula es totalmente ajena a la cultura helenística; originaria de los pueblos orientales, la trajeron a Constantinopla, sin lugar a dudas, aires de Oriente, pero aires que antes habían pasado por Roma. Porque si es cierto que la cúpula —al menos, según las investigaciones modernas— aparece en Asiria, como bóveda audaz de sus salas cuadradas, no es menos cierto que esta forma arquitectónica había florecido y proliferado en la Roma de los cé-

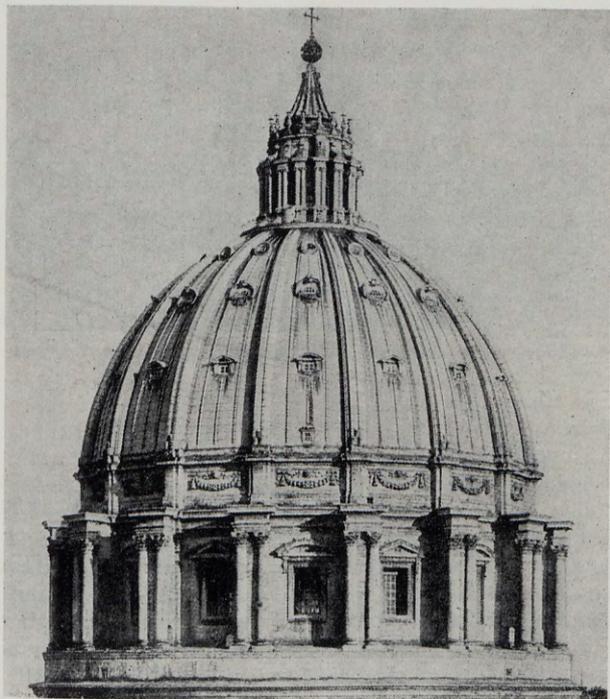
Es innegable que procedían del mundo oriental los arquitectos de ambos monumentos. El del Panteón, Apolodoro de Damasco; los de Santa Sofía, Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. Pero ¿hasta qué punto estos arquitectos del Asia Menor, ya muy helenizada y romanizada, aunque indudablemente influidos por los gustos y tradiciones asirios y persas, no fueron influidos a su vez por las concepciones romanas, en cuanto a magnitud y solidez, y por las helénicas, en cuanto a majestad y elegancia? Es decir, las antiguas cúpulas asirio-caldeas, de las que no conservamos ninguna muestra actualmente (salvo el relieve de Kuyundjik, de la región de Nínive, que conserva el British Museum, reproducido en las obras de Woermann y Fletcher, y cuyo calco me proporciona nuestro querido y admirado compañero el catedrático y académico don Felipe María Garín y Ortiz de Taranco), las antiguas cúpulas asirio-caldeas o persas, repito, ¿pudieron codearse en dimensión y solidez con la hoy todavía completa del Panteón de Roma? Que, por otra parte, no es caso único en la Ciudad Eterna, pues la cúpula se avecindó allí rápidamente, proliferando en varias construcciones imperiales.

Algunas de esas cúpulas han llegado completas hasta nosotros: tal la que cubre el actual templo de San Bernardo, única superviviente de las varias que contenía aquel grandioso conjunto arquitectónico de las Termas de Diocleciano, o la del actual templo de los Santos Cosme y Damián, en pleno Foro, obra pagana que se atribuye a la iniciativa de Majencio.

\* \* \*

Todavía más: al hablar del Panteón de Roma, Burckhardt escribe en su inmortal *Cicerone*: «Es sabido que los romanos añadieron, a las formas que habían tomado prestadas a los griegos, otras que procedían del arte de construir de los etruscos: el arco y la bóveda; esta última, bien en forma de cañón o de crucería (dos bóvedas de cañón cruzándose) o bien en forma de cúpula.» Sobre este mismo tema, Salomón Reinach insinúa en su famoso cur-

so sobre arte: «Ya hemos visto que estas cúpulas no eran desconocidas por los asirios, y es probable que los etruscos recibieron su fórmula de Oriente, transmitiéndola después a los romanos.» Ya fuere la cúpula etrusca una creación autóctona, coincidente con la oriental, o una importación de Oriente, lo cierto es que esa forma representaba para los romanos un precedente próximo en el espacio y el



Cúpula de San Pedro del Vaticano

tiempo, es decir, procedía de la propia vecindad itálica. Y ello pudiera explicar mejor todavía la pronta y vigorosa romanización de la cúpula durante el Imperio. Hasta el punto que se coronó con ella un edificio como el Panteón, que respondía en todo al orden grecorromano, desde el pórtico octostilo, con aquellas dieciséis imponentes columnas corintias de granito, hasta la bellísima rotonda interior, con el pavimento de pórfido, las columnas acanaladas de acceso, los siete grandes nichos, los ocho edículos, el entablamento superior coronado por el elegante ático del cual arranca la soberbia cúpula, cuya altura interior es igual a su diámetro: 43'40 metros. Es decir, once metros y pico menos que la de Santa Sofía, pero también de una incomparable majestad y grandeza, y armonizando felizmente, con su ornamentación interior de casetones, dentro del conjunto grecorromano del monumento.

El Panteón romano acabó pronto calando tan hondo en la conciencia de los ciudadanos de Roma como uno de los monumentos característicos de su patrimonio cívico, que en la baja Edad Media, después de tantos quebrantos y ruinas, los regidores de la Urbe, al tomar posesión de sus cargos, se obligaban por juramento ante el papa a defender y custodiar Roma, pero de manera especial San Pedro y su adjunta ciudad leonina, el castillo de Sant'Angelo, refugio papal, y Santa María Rotonda, que así se llamaba y llama todavía vulgarmente el Panteón.

Y digo todo esto para que no se deje de tener en cuenta que la cúpula, al florecer en Bizancio, llevaba con ella su originaria prosapia oriental, pero también su prestigio romano. En realidad esos dos factores —romanidad y Oriente— no eran otros que los mismos constitutivos de la decisión que impulsó a Constantino a llevar allí la capitalidad del Imperio.

El enclave geográfico elegido por el emperador se justifica por ser —además de su mayor proximidad a la línea bárbara— puerta y nudo de Oriente. Pero el nombre que le dio a la capital fue el de Nueva Roma. Lo de Constantinopla vino muy después, cuando se quiso honrar así la memoria del César fundador y diferenciarse todo lo posible de la capital occidental del Imperio.

Cuando dos centurias después, es decir, en pleno siglo VI, Justiniano rehace en Constantinopla, militar, legislativa y culturalmente, el esplendor de la majestad imperial romana, la nueva basílica de Santa Sofía, con que él sustituye la arruinada basílica de Constantino, será la expresión más acabada de su gloria. Justiniano, al concebir la grandeza toda de Constantinopla y del Imperio bizantino, la hace a escala de magnitudes romanas. Pero al concebir la gran basílica, además de estas magnitudes y esplendores a escala cesárea, Justiniano, cristiano militante, piensa sobre todo en Salomón, cuyo templo ha querido emular y sobrepasar. Y hace traer los materiales y elementos más preciosos y bellos de su imperio, arrancándolos a los templos y palacios y arquitecturas ilustres de Atenas, de Roma, de Delos, de Efeso: mármoles, relieves, columnas. Todavía pueden identificarse las dieciséis monumentales columnas de preciosa y durísima piedra verde procedentes, probablemente, del famosísimo templo de Artemisa, en Efeso, hoy apenas perceptible ya ni en sus ruinas.

Buscando la máxima solidez, el terreno fue revestido con una capa de betún de unos veinte pies de espesor, que al enfriarse formó un lecho de dureza comparable al hierro. Para los muros se empleó el ladrillo; pero los pilares se construyeron con grandes bloques de piedra, bien sujetos por férreas grapas; y todo revestido por mármoles o mosaicos espléndidos. Aquella sólida y poderosa arquitectura vertical debía ser abovedada por una techumbre

digna del conjunto: la cúpula. Pero ahora lo que se buscaba eran elementos de la más extraordinaria ligereza, y se trajeron de la isla de Rhodas ladrillos de una tierra tan liviana, que se dice pesaban doce veces menos que un ladrillo normal. Diez mil albañiles, regidos por cien maestros de obra, trabajaron en el apogeo de la edificación. Cuando tantos y tan heterogéneos componentes estuvieron totalmente ordenados, y la basílica acabada, la magnificencia y armonía del conjunto causó tal impresión, que nació la leyenda según la cual el propio Justiniano había recibido de un ángel los planos arquitectónicos de la basílica y el oro necesario para construirla. (Una leyenda, como veis, de cauto trasfondo político, porque además de prestigiar la obra con el carácter divino de su origen, la salvaba de que se la acusara como hija del despilfarro.)

A pesar de tantas precauciones para asegurar la solidez, la cúpula actual no es la de Justiniano: un temblor de tierra la desplomó poco más de diez años después de la consagración. Isidoro el Joven fue encargado de reconstruirla, disminuyendo su diámetro y reforzando pilares y muros. Esta cúpula, del último tercio del siglo VI, afianzada por otras restauraciones posteriores, ceñida en su base por esa sencilla y bellísima diadema de innumerables ventanucos, es la que hoy admiramos todavía, la que ha inspirado toda esa legión de cúpulas orientalizantes de que se ufana Italia: las venecianas de San Marcos, las paduanas de San Antonio; o esa docena larga de cúpulas soberbias que coronan otras tantas mezquitas en el propio Estambul, y con las que sultanes o grandes personajes otomanos quisieron igualar la gloria de Santa Sofía. De ese modo, la de la basílica justiniana ha venido a ser como la madre y arquetipo de las cúpulas de signo oriental. De igual manera que la del Panteón, ha venido a ser el anticipo y el germen, a partir del Renacimiento, de todas las cúpulas occidentales, de las cuales es príncipe y cumbre la de San Pedro, de Miguel Angel (1).

Permitidme una consideración final, y con ella termino.

Sin duda, el recuerdo de las grandes cúpulas occidentales ya vistas —las de Roma y Florencia, las de París, Londres o Washington— contribuyó mucho, por contraste, a elevar y caldear más y más la fortísima, la inefable impresión que me produjo interiormente Santa Sofía. Y estimo además que en ese extraordinario impacto intervinieron no sólo factores de orden estético, sino también de orden espi-

(1) Valencia, tierra de cúpulas, posee dos —sin hipébole— de soberana belleza: la de las Escuelas Pías, que corona el soberbio templo rotondo neoclásico, émula de la del Panteón de Roma, sin rival en España por su magnitud, su gallardía viril, su solidez, y, en contraste con ella, elíptica y femenina, maternal, la cúpula de la basílica de nuestra Patrona, decorada interiormente con el glorioso y gigantesco fresco de Palomino.

ritual, moral, religioso. Ya es sabido la grande y recíproca correlación o comunicación que existe entre la estética y la ética, entre las formas artísticas y los supuestos morales y sociales, es decir, políticos y religiosos.

Menos soberbia y altiva que la cúpula vaticana, pero también menos esférica y cerrada sobre sí



San Biagio in Montepulciano, por Antonio de San Gallo el Viejo

misma, la de Santa Sofía se nos aparece tal vez más cristiana, más evangélica. La de Miguel Angel, y todas las demás de signo occidental, proyectándose verticalmente, dominadoramente hacia el suelo, son imagen de las construcciones políticas que surgen en la misma época o posteriormente: las monarquías absolutas y deificadas del Renacimiento; las monarquías hegemónicas europeas, incluida la monarquía papal renacentista, o la presidencialista y electiva washingtoniana.

Proponed que esas cúpulas lancen al suelo, geoméricamente, la emisión o proyección de sí mismas, y veréis cómo describen un círculo de igual diámetro que el del ecuador de ellas mismas. Sería ésta una proyección cilíndrica, como el haz de los lictores. En cambio, la proyección de la cúpula de Santa Sofía sobre tierra describiría en el suelo un semi-círculo mucho más amplio que su boca, de un diámetro muy superior al suyo propio. En una cúpula semejante puso Dios el sol y las estrellas. Santa Sofía es así, amplia y abarcadora desde lo alto, el gran templo ecuménico de la Cristiandad.

Me atrevo a preguntarme: ¿no hay en la cúpula vaticana de Miguel Angel demasiado «Occidente»? Entended por demasía de Occidente una concepción de la vida y de la historia excesivamente entrañada en el poder. Es una cúpula que habría entusiasmado a María Salomé, antes de la Pasión, aquella madre —digna de ser romana— ambiciosa de poder para sus hijos; pero no sabemos si habría entusiasmado, o más bien decepcionado, a la María Salomé que acompañó hasta el Calvario a la Madre del Señor, y

se mantuvo con ella al pie de la cruz; la Salomé, sobre todo, de después de la Resurrección y de ver caer degollado a su hijo Santiago, primero de los apóstoles en el martirio.

La cúpula de Miguel Angel tiene mucho de tiara papal, esa triple coronada mitra que figura en el escudo de los sumos pontífices, pero que los últimos obispos de Roma usan cada vez menos.

Bajo esa noble, gallarda, bellísima, pero también demasiado occidental y altiva, cúpula vaticana ha sonado un grito, hace pocos años, que debió de conmover la entraña de la historia y llegar ante el trono del Señor, en olor de suavidad. Fue hacia el final del Concilio Vaticano II. El papa Pablo VI comunicó una decisión a los padres conciliares, con una voz ardiente que abría, tras la era constantiniana, una era nueva en la historia de la Cristiandad, en la marcha de la Iglesia peregrina. Les dijo simplemente esto: «Nos, hemos decidido peregrinar a Jerusalén, a Tierra Santa.» Y a este grito reverencial hacia ese Oriente de donde nos vino Cristo y sus apóstoles, y de donde nos nace aún el sol todos los días, estalló una de las ovaciones más conmovedoras que han sonado jamás en San Pedro. Fue como un ramalazo. Fue como un aletazo de la Paloma Divina, como un flamear de otras mil y mil lenguas de fuego. Todos comprendieron lo que aquel grito del papa representaba. A Jerusalén y Belén, al Jordán y Nazaret habían peregrinado miles de fieles de todos los siglos: santos y reyes, príncipes y obispos, guerreros y gentes sencillas de todos los pueblos cristianos. Pero los papas, no; Roma, no. ¿Cómo recogería el estruendo de aquella oración conciliar auténticamente cristiana, auténticamente ecuménica, la hermosa cúpula romana de San Pedro?

Pablo VI, peregrino a Tierra Santa. Allí fue el encuentro histórico con el arzobispo de Constantinopla, el patriarca Atenágoras, el sucesor de aquellas luminarias que fueron San Juan Nacianceno, San Juan Crisóstomo y otros que ilustraron aquella sede del Bósforo. El papa aprovechó el viaje, y después de Palestina entró en Turquía, visitando en Efeso la basílica ruinoso que alberga el sepulcro de San Juan evangelista, llegando a Constantinopla, huésped de Atenágoras. Su visita a Santa Sofía tuvo especial emoción. Acompañaban al pontífice grandes personalidades de la Iglesia católica, de la ortodoxa y del Gobierno turco. Pablo VI contemplaba extasiado la venerable basílica. De pronto, con lealtad de hombre, con ingenuidad de niño, se dirigió a sus acompañantes otomanos: «Quisiera pedirles un favor: ¿me permiten rezar?» Se produjo un profundo silencio. Y el corazón de Giovanni Montini, el segundo Pablo, como le llama Atenágoras, se abrió, en una corta y silenciosa plegaria, bajo la cúpula de Santa Sofía.

He aquí el mejor dato que se pueda dar sobre los valores excelsos del monumento: un magno edi-

ficio en el que la arquitectura es una incitación a la plegaria. Una incitación que penetra en el alma de todo creyente, sea cual sea su religión, y que tal vez cosquillea incluso la sensibilidad más fina del agnóstico. Convertirla en museo ha sido un paso adelante que se debe a esa gran figura cívica y civilizadora de Atatürk. Pero, pese a esa condición museística, Santa Sofía jamás será un museo más. Porque antes que nada y para siempre es una casa de oración, como Cristo dijo de aquel otro gran templo, el que Salomón edificara.

\* \* \*

La última mañana de estancia en Estambul la dediqué a visitar el Patriarcado, como es sabido, enclavado en el barrio de Fanar, junto al Cuerno de Oro, barrio residencial de viejas familias griegas. Era —nunca lo olvidaré— el 26 de junio del pasado 1969. Sesenta y un años por delante había estado allí un gran escritor y periodista valenciano, Vicente Blasco Ibáñez, que nos dejó todo un capítulo de su libro *Oriente*, dedicado a contarnos sus impresiones sobre el Patriarcado y sobre el patriarca, a la sazón Joaquín II, un hombre gigantesco y majestuoso, puntualiza Blasco. También Atenágoras es muy alto e, irradiando una especial majestad, sin mengua de su sencillez. De figura gentil y erguida, pese a sus ochenta y tres años, sus ojos brillan con una viva luz no exenta de esa chispa de humor, de socarronería mediterránea, propia de los hombres inteligentes y cordiales que han vivido mucho y que están de vuelta de todo, salvo en las cosas del Señor, respecto de las cuales, hombres como él, siempre están de ida.

La modestia arquitectónica del actual Patriarcado es impresionante. No una modestia presuntuosa, que es la peor de las soberbias, sino en espíritu verdad de decorosa sencillez. En la parte alta del barrio de Fanar, al abrigo de una montañuela cortada a pico, y cerrado por un muro vulgar, un pequeño jardín. A ambos lados del jardín, frente a frente, a la parte izquierda, la moderna catedral patriarcal de San Jorge, no mayor de lo que sería entre nosotros una mediana iglesia de monjas pobres; a la parte derecha, el edificio donde reside Atenágoras y la Curia: un palacete o villa corriente, de planta baja y dos pisos. Tuve la suerte de ver y ser recibido por Atenágoras.

Cuando llegué al Patriarcado, el arzobispo había salido al seminario, su amado seminario. Pero me aconsejaron esperarle, entreteniéndome en la visita detenida de la catedral y sus iconos y reliquias. Cuando avisaron su llegada le esperé en la entrada. Le traían en un soberbio coche del ejército dos jefes militares turcos, seguramente cristianos, a juzgar por la reverente despedida en plena calle. Los dos o tres peldaños de piedra de acceso, la modesta



puerta y el angosto espacio hacen imposible que en el Patriarcado puedan entrar coches. Atenágoras subió las losas de acceso con ágil paso y se vino hacia mí para darme el beso de paz en la frente, mientras prorrumpía en castellano:

—¡Un español, un español!

Me sentí anegado en el torrente de sus blancas, sedosas y fluviales barbas. Y añadió, no sé si en español, italiano o francés, o mezclándolo todo:

—Este es el beso de paz de la Iglesia ortodoxa a un hijo de la querida España.

Añadí:

—Santidad, de la Iglesia oriental a un hijo de la más *occidental* de las viejas Iglesias apostólicas.

Le brillaron los ojos.

—¡Todo una Iglesia, hijo mío! El Señor nos quiere unos, porque ¿no es uno solo el Señor, uno el Evangelio, unos los sacramentos..., una la Madonna?

Veíase que aquella frase, repetida mil veces, era su anhelo, su obsesión, su estandarte. Y abría los brazos con una amplitud paternal y fraterna que me hizo evocar otra vez la cúpula de Santa Sofía.

Después de orar unos minutos en la modesta catedral, me recibió en un despacho. Presidiéndolo, una gran foto de Pablo VI, y encima, un gran cuadro de la *Mare de Déu* con el Niño en brazos. Hablamos de muchas cosas. Pero, sobre todo, de la

Turquía moderna que ha hecho posible la revolución civilizadora y cívica de Ataturk. «Nuestro padre, el gran Ataturk», dijo con gran afecto y admiración Atenágoras. «Antes de Mustafá Kemal apenas si teníamos escuelas, ni periódicos, ni universidades verdaderas, ni comunicaciones modernas, ni sanidad pública, etc. Después, usted mismo habrá visto nuestra juventud, nuestros puestos de prensa y librerías, nuestro nivel de vida y de higiene. Y, sobre todo, esta lección cívica de convivencia pacífica de varias religiones: mahometanos, judíos, ortodoxos, católicos. Todo ciudadano de Estambul siente hoy el honor de que nuestra ciudad haya sido y sea aún, en el extremo asiático de Europa, la nueva Roma. Yo he ido a Roma y me he encontrado con los *míos*. La unión de todos los cristianos debe seguir en marcha; en espíritu es ya un anhelo común, y una hermosa esperanza ya. Pablo VI, el segundo Pablo, la promueve cuanto puede. Yo combato junto a él.»

Estamos muy distantes de Santa Sofía. A varios kilómetros. Y, sin embargo, ¡cuán cerca! Comprendí que la cúpula augusta permanece viva. Y que la basílica no es ni será nunca un simple museo, sino el magno e incitante monumento ecuménico de la Cristiandad entera.

MARTIN DOMINGUEZ

# DON MANUEL GÓMEZ-MORENO

A don Manuel Gómez-Moreno le conocí por primera vez en un viaje. Era el año 1933 y yo tenía poco más de veinte años. No es que coincidiéramos en un departamento de ferrocarril, en uno de esos encuentros casuales que, muchas veces, enredan las cosas hasta traer consecuencias no imaginadas ni imaginables. Encuentros ferroviarios que han servido por eso



Don Manuel Gómez-Moreno

mismo para urdir tramas literarias con mejor o peor fortuna. Nada de eso; ni nos encontramos por azar, ni ese encuentro, de producirse, hubiera tenido —creo yo— consecuencias, por la enorme distancia que separaba al insigne arqueólogo de un alumno de Arquitectura de los primeros años, tímido, insignificante y flacucho.

Todavía recuerdo el andén de la estación de Atocha, creo que a prima noche, cuando un tren se disponía a partir camino de Barcelona llevando en sus vagones un buen plantel de la juventud estudiosa de aquellos tiempos, principalmente alumnos de la Fa-

cultad de Filosofía y Letras, entonces en pleno auge bajo el decanato de don Manuel García Morente. A los pocos alumnos de Arquitectura que, por graciosa atención de la Facultad de Filosofía, nos incorporábamos a dicho viaje, nos acompañaba, para despedirnos, nuestro director, don Modesto López Otero. En el andén, don Modesto me presentó a don Manuel, y vi por primera vez su figura erguida, a pesar de su poca estatura; su perfil aquilino y enérgico, su barba ya casi blanca —tenía sesenta y cuatro años—, pero sus cejas todavía negras, que hacían más audaces e inquisitivos sus ojos de fuego. Su mirada me sedujo, lo mismo que la sonrisa levemente burlona y dubitativa de sus fuertes labios. Me sorprendió también el color atezado y como pavonado que daba a su piel calidades de bronce antiguo. La presentación de López Otero fue un cálido elogio del maestro, que él recibió con movimientos de cabeza que indicaban relativa perplejidad y una invitación a que yo siguiera sus pasos a través de todo el viaje, pues con nadie podría aprender más ni obtener mejor fruto. «Este señor —dijo López Otero— puede ser, y de hecho lo es, el maestro de todos nosotros, los arquitectos.» Creo que esto halagó a don Manuel, pues siempre se sintió entre los profesores de arte, entre los arqueólogos, como el más capacitado para entender los problemas específicos de la arquitectura desde su misma raíz, sin amedrentarse, como otros, del lenguaje, más o menos críptico, de planos, plantas, secciones y otros sistemas de representación gráfica de los arquitectos. Tres años antes había dirigido junto con el arquitecto Alejandro Ferrant la traslación de la iglesia de San Pedro de la Nave, problema que, como todos los del oficio canteril, le apasionaba.

Así, pues, fui presentado a don Manuel y así inicié aquel viaje en el mismo departamento que él, aunque, como es natural, el maestro se ocupó bien poco de mi modesta persona; no así María Elena, su hija, que también viajaba con nosotros y con la que rápidamente entré en amistosa comunicación.

Aquel viaje a Barcelona era el prólogo del bien conocido crucero por el Mediterráneo que, patrocinado por la Facultad de Filosofía y Letras y su decano Morente, tuvo lugar por todas las riberas del *Mare Nostrum*, visitando Túnez, Egipto, Siria, Palestina, Turquía, Grecia y el Sur de Italia. Viaje en verdad inolvidable para todos los que tuvimos la fortuna de hacerlo y del que algún día habría que hacer la crónica puntual, con nómina de viajeros y anecdótico.

Recuerdo a don Manuel visitando la gran mezuquita de Kairuán, como quien visita una vieja casa

de familia cuya historia, detalles y singularidades se conocen a las mil maravillas. Eso que, como nosotros, era la primera vez que ponía los pies en el santuario de Sidi Oqba. Le vimos entusiasmarse con los azulejos que decoran el mihrab de Kairuán, que le confirmaban su tesis de que habían sido traídos de Bagdad y que respondían a la técnica refinada de los alfares abasíes, cuyas lozas describe con el entusiasmo que sólo un conocedor de estas sutiles técnicas puede experimentar. Hablando de su colorido, en una de sus obras nos dice: «Es una sinfonía de tonalidades, ya purpúreas sobre oro, ya aceitunadas y de castaña, con irisaciones de oro, azul y violeta, cambiantes; también un verde manzana y un azul de zafiro, que son un misterio.»

Luego, andando el tiempo, comprendí el grado de entusiasmo que le despertaron aquellos azulejos de Kairuán importados de la mágica Bagdad. El mejor conocedor de nuestra cerámica, de la de Elvira o de Benicarló, de la de Játiva o Manises, herederas de los misterios mesopotámicos, era natural que se extasiara ante aquellos venerables ejemplos.

Todo el viaje a la vera de don Manuel fue una constante lección que brotaba de sus inexhaustos conocimientos, aunque, a decir verdad, lo que más le calentaba (uso una expresión muy suya) era lo oriental. Cuando su entusiasmo se desbordaba era en las mezquitas, como en la de Aben-Tulum, de El Cairo, donde descubrió no pocos rasgos de andalucismo; en Santa Sofía, de Constantinopla, estudiando los imponderables mosaicos, y también en Tierra Santa, en la mezquita de la Roca y tantos otros sitios que ahora no recuerdo y que sería fatigoso enumerar. Siento que las características de aquel viaje no nos permitieran —ya fue bastante lo que se consiguió— hacer escala en Damasco, porque entonces hubiéramos llegado a uno de los puntos culminantes de tensión para el maestro y los discípulos.

Para nosotros aquel viaje fue una excursión ¿a través de qué?, a través de las rutas que él nos abría. Además de tantas otras cosas, siempre me ha encantado su trabajo *Excursión a través del arco de herradura*, por lo acertado de su título, que es sintomático y revela muchas cosas de lo que fue el magisterio de don Manuel. La palabra excursión estaba en boga cuando, el año 1905, se escribió ese ensayo. Pero yo veo a Gómez Moreno como el gran excursionista de España, el que no dejó un rincón por conocer, desde su nativa Granada, desde esa Andalucía omnipresente en su obra, hasta la lejana Galicia, a la que, por cierto, tuve el gusto de acompañarle, allá por el año 1953, conduciéndole en mi coche, en un viaje de un tirón desde Madrid a Santiago que hubiera fatigado a cualquier joven. Fue el motivo de nuestro viaje contemplar las entonces recientes excavaciones que se habían hecho en el subsuelo de la catedral compostelana. Viaje delicioso en el que don Manuel hizo gala de su buen apetito y honor a los vinos regionales.

Todavía hice con él viajes más cortos, alguno a Toledo para estudiar la restauración del castillo-palacio de Galiana. En estos viajes pude comprobar lo justo de aquellas palabras de Sánchez Cantón: «Llevarle a un pueblo viejo o a un campo en ruinas, por arriscadas que sean y fatigara al mozo más fornido, escalando cerros y torres, descolgándose en cuevas y criptas, removiendo piedras, tiestos, cerámicas o huesos de difuntos, ya prehistóricos o históricos, rebuscando y descifrando epígrafes y documentos, anotando y croquizando en octavillas con letras microscópicas cuanto sus ojos ven, cuanto palpan sus manos, con olvido del reloj y de las urgencias físicas...»

Esto es el verdadero excursionista, o por lo menos el ideal inalcanzable del excursionista, algo muy distinto del trivial turista de hoy.

Su obra prodigiosa nace de esta constante auscultación de la realidad, persiguiéndola allí donde se encuentre como un detective en busca de rastros, por enigmáticos que parezcan. Sus mismos escritos tienen algo que semeja a la crónica de ese rastreo, y son como relatos de excursionista en los que va quedando, por una parte, la narración de los hechos y experiencias y, por otra, la actividad interpretativa de su mente. Algo muy distinto de la obra del erudito libresco.

Si leemos las notas para un *curriculum vitae* preparadas por Domingo Sánchez Mesa y publicadas en el *Boletín de la Universidad de Granada* (vol. XXXI, 1970), nos daremos cuenta de su increíble actividad viajera, y eso que allí no figura sino una parte. Tomemos un año al azar, el 1906: «Se comienza la exploración de la provincia de León en julio de este año. Astorga le merece especial interés. Aporta trascendentales noticias y monumentos para toda la región del Bierzo. En este año y en el siguiente realiza viajes por Galicia y por las provincias levantinas.» Valencia no está, como ninguna región española, ausente de su interés, como lo prueban sus estudios de las pinturas levantinas prehistóricas, su transcripción de los plomos de Alcoy y Castellón, sus numerosos estudios sobre la cerámica de reflejos metálicos, etcétera.

Y sigo con mis recuerdos personales. Después de aquel crucero por el Mediterráneo, perdí de vista a don Manuel, pues no existía ningún motivo ni tenía títulos para distraerle. Pero llegó la guerra y otra vez las circunstancias de la vida me llevaron a él. Yo había terminado la carrera, y en aquellos años del Madrid sitiado contemplaba, como tantos otros, las destrucciones y depredaciones que sufría nuestro tesoro artístico; unas veces, por el inevitable ramalazo de la guerra, bombardeos, incendios, saqueos; otras, por la incultura y la desidia; otras, por el odio y la vesania. ¿Quién podía parar aquel alud? Era para desesperarse; pero unos con un criterio, otros con otro, con unas o con otras armas, muchos vecinos de Madrid lucharon por salvar nuestro tesoro artís-

tico. Don Manuel fue de ellos, aunque mucho de aquella labor heroica haya quedado para siempre sepultado en el olvido, del que nos tenemos nadie la va a sacar. Don Manuel sabía mucho de aquellos afanes, y con su muerte se ha perdido un testigo excepcional. Nosotros, y al decir nosotros me refiero a dos o tres personas, trabajamos al servicio de don Manuel, rescatando tesoros en trance de perderse. Recuerdo que un día me dijo: «Hay que buscar el *Milagro del Pozo*, de Alonso Cano, que debe de andar por el convento de las monjas del Sacramento.» Allá nos fuimos; me parece que el convento estaba ocupado por una organización comunista, una radio o círculo local. Entramos presentando unas credenciales, que en el fondo eran poca cosa, algo del Colegio de Arquitectos. Con dotes persuasivas, que nos parecieron más propias del caso, nos introdujimos en busca de anticuallas que a ellos no les servían de nada y que podían figurar el día de mañana en un museo del pueblo. Allí, en un desván, entre trastos viejos, polvoriento y sucio, apareció el lienzo de Alonso Cano, y nuestra alegría y luego la de don Manuel fueron inmensas. Hoy este lienzo está en el Museo del Prado, en lugar de honor, y nosotros no mentimos a los ingenuos milicianos, porque el Museo del Prado es un museo del pueblo.

En el Mediterráneo descubrí al arqueólogo orientalista; en Santander luego —porque me olvidaba que en el verano de 1936 coincidimos en la Universidad Internacional de Santander, él como maestro y yo como discípulo— y en Madrid después, al profesor, al ameno conferenciante y al experto en catalogar y atribuir. En Santander, cuando no podían darse los cursos que se habían programado, porque la guerra impedía la llegada de los profesores extranjeros, Gomez Moreno suplía sus clases improvisando de una manera admirable: «¿De quién quieren ustedes que les hable hoy, de Berruguete, pues de Berruguete»; otro día era de Velázquez o del Greco, o de quien fuera, y siempre sus clases eran amenas, entretenidísimas.

En Madrid pasamos grandes apuros, pero nos confortaba mucho el aliento del maestro y el sentirnos útiles y el rescatar cientos de cosas que, abandonadas, hubieran ido a una destrucción cierta. Recuerdo que salvamos, con gran esfuerzo físico, toda la escultura de la iglesia de San Fernando (Escuelas Pías), obras notables del siglo XVIII, de escultores como el aragonés Juan Adán, los valencianos Esteve, Piquer y López, el castellano José Guerra, etc. Sacamos a todos los santos en unos camiones prestados por el Colegio de Arquitectos y desafiamos las iras del pueblo de Lavapiés con no poco riesgo. Don Manuel se reía de las cosas que le contábamos, porque durante la guerra, a pesar de las desgracias que se abatieron sobre él, tenía un humor y un temple admirables.

Vinieron luego los años de la postguerra, la cuarta etapa de su vida, la que él llama de retracción in-

dividual. Vive en su casa de la Castellana, y en torno a su cuarto de trabajo giran todas sus actividades; allí acuden todos sus discípulos, todos los que buscan consejo, los arquitectos que dudan ante una restauración difícil, los anticuarios que se encuentran con una pieza inclasificable, las visitas, los familiares y deudos. Su casa siempre está abierta, y el infatigable investigador, sentado en su mesa de estilo español sobrio, que desbordada de papeles, de pruebas de imprenta o de extrañas pizarras ibéricas, recibe un halo de luz verdosa que desciende de una tulipa de este color. Los atardeceres son los más propicios para la comunicación con las personas de fuera que acuden de todas partes. Mientras se discuten arduos temas de arqueología, de epigrafía o de numismática, sueña el piano como un acompañamiento afable, que es como la presencia discreta e inspirada de doña Elena, su esposa.

La atmósfera, muy singular, de estas tardes propicias para el estudio y para la tertulia en familia, la recuerdo muy bien porque he vivido dentro de ella, a veces en etapas largas y continuas. El año 1941, don Manuel publicó uno de sus libros ejemplares, uno de sus libros que, como rayos de luz, iluminan parcelas decisivas de nuestra historia artística. Este libro, *Las Águilas del Renacimiento*, me lo sorbí de cabo a rabo con ansiedad, por estar entonces entregado a los mismos temas. El Renacimiento, la arquitectura del siglo XVI me interesaban entonces especialmente. El libro de don Manuel era un festín. Don Manuel entró al año siguiente en la Academia Española. Ya era académico de las tres corporaciones eruditas de más alcurnia y prestigio, y su vida, centrada en su casa de la Castellana, encontraba sus expansiones periódicas en las tres Academias, a las que era asiduo. Los lunes, en San Fernando; los jueves, en la Española, y los viernes, en la de la Historia, eran sus salidas consabidas, lo mismo que las tardes del domingo, que dedicaba a la tertulia del Instituto Valenciano de Don Juan. Pero, a pesar de estas salidas, uno podía ir a su casa en la seguridad de que, hacia las ocho y media, reaparecía y tendría todavía tiempo que dedicarnos.

El ingreso en la Academia Española reaviva su interés por las lenguas hispánicas, que muchos años antes se había despertado con motivo de la interpretación del plomo de Alcoy. Después de su discurso de ingreso en la Academia, publicó, al año siguiente, en el *Boletín* de la de la Historia, un estudio sobre la escritura ibérica, donde trató de definir los alfabetos ibéricos y tartesios, de este fabuloso imperio tartésico, que hacía llegar hasta la divisoria del Júcar por Albacete y Villena. Más o menos, yo fui testigo de aquellos tan arduos estudios; pero cuando, dejándome llevar de la curiosidad, miraba sus papeles y los calcos minuciosos que hacía de las pizarras pobladas de signos ininteligibles, me los retiraba con sorna y me decía: «Bueno, bueno, ¿tú qué sabes de esto? Vamos

a lo nuestro.» Y a continuación volvíamos a la arquitectura, a Machuca, al palacio de Carlos V —que tanto le obsesionaba—, a Siloé o a Vandelvira.

En una ocasión, sería pocos años después, me dijo que tenía unos papeles donde había copiado los libros de fábrica de la construcción de la catedral nueva de Salamanca, y que seguramente nunca aprovecharía ni publicaría. Había realizado esta labor cuando trabajaba en el *Catálogo Monumental de Salamanca*, tantos años inédito y que, por cierto, luego ha sido la última obra publicada en su larga vida, que lleva la fecha de 1967.

De aquellos años de Salamanca, entre 1901 y 1903, guardaba muy buenos recuerdos y todavía se le iluminaba el semblante cuando evocaba sus pláticas con Unamuno y con el padre Cámara, personalidades muy distintas, pero a las que se sentía por igual fuertemente atraído.

Con no poco temor acepté el reto que me ofrecía don Manuel y me puse a trabajar sobre los papeles de la catedral de Salamanca. Iba por las tardes a su casa y le consultaba los problemas que iban surgiendo, y así fui, teje que teje, dando forma a mi futuro libro sobre la catedral nueva de Salamanca, que apareció, publicado por la Universidad salmantina, en 1951.

Lleva este libro un preámbulo del maestro, breve, pero enjundioso. Yo se lo dediqué, pues el libro debía volver a aquel de quien partió. Parece que mi trabajo no le desagradó, pues si no hubiera sido así, no se hubiera recatado en decírmelo. Yo tenía mucho miedo. Era un trabajo de erudición ceñida y rigurosa, y no podía andarse uno por las ramas, cosa que quizá he hecho algunas veces llevado de mi deseo de teorizar y de interpretar.

Creo que hubiera podido repetir algo parecido basándome en los muchos materiales que durante su vida había acumulado, ayudándole a dar forma a sus múltiples apuntes, pero no lo hice, y me pesa. Don Manuel era una cantera inagotable y necesitaba operarios para explotarla. Ciertamente los tuvo, pero podía haber tenido muchos más y a ninguno le hubiera faltado alimento.

Esto no quiere decir que, después de este trabajo de aprovechamiento de sus fuentes directas, no siguiera en estrecho y cercano contacto con el maestro, al que siempre tuve, junto con Torres Balbás, como los guías más seguros y como los hombres hacia los cuales se enderezaba mi afecto más hondo. Mis restantes trabajos no dejaron de pasar bajo el haz de su mirada ardiente e inquisitiva y, aunque muchos debieron de parecerle fruslerías intrascendentes al investigador, siempre los contempló con una benevolencia paternal. Me decía María Elena, y esto es para mí motivo de inefable consuelo, en medio de la tristeza que nos produjo su partida, que uno de los libros que le distrajeran en sus últimos días fue uno que lleva dibujos míos de Roma ilustrando un texto de Dionisio Ridruejo. Dibujos de esa Roma que llevaba en el fondo del alma desde que, en 1879, acompaña a su padre a la Ciudad Eterna, y a los nueve años se despierta su vocación de toda la vida.

Al final de estas desordenadas notas me doy cuenta de que he introducido con exceso en esta semblanza demasiados aspectos de mi modesta biografía personal. Me disculpo por ello, y no encuentro otra justificación para este desliz que el haber querido dar en lo posible autenticidad y viveza a mi relato.

FERNANDO CHUECA GOITIA

## LEANDRO DE SARALEGUI \*

Tuve gran amistad con Leandro de Saralegui, amistad nacida de un afecto sincero hacia la pintura primitiva, compartido con exaltación y cordialidad. De aquí que conociera bien sus ideas sobre tal o cual pintor, sus puntos de vista sobre problemas estilísticos y cronológicos; pero nunca tuve una idea concreta de cuál era su posición social. Él me llamaba amigo Gudiol, y yo, amigo Saralegui. Me avergüenzo ahora de no saber más de él, de su vida, de su familia; el significado del escudo de armas que lucía el membrete de sus cartas. No se lo pregunté nunca, a pesar de las excursiones que realizamos juntos y de las horas de diálogo a lo largo de veinticinco años de amistad. El tiempo se nos hacía corto ante montones de fotografías; ante tantos problemas que mutuamente nos planteábamos, se esfumaba el mundo actual. Le veo todavía con su figura grave y reposada, afable y sonriente. Con su hablar sosegado infundía a su interlocutor un inexplicable matiz de superioridad, sin prodigar elogios ni valerse jamás de la falsa modestia.

Hasta la lectura de las notas biográficas publicadas por el buen amigo don Vicente Ferrán en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, no sabía ni cuál era su edad ni su nombre materno, López-Castro. Ignoraba que hubiera nacido en El Ferrol del Caudillo, su formación castrense en la escuela militar de Avila, y que, como profesor, se había ganado el afecto y respeto de diversas promociones de oficiales de intendencia. Desconozco todavía la causa que le llevó a residir en vuestra bellísima ciudad, en el año 1925. Tendría, pues, treinta y cuatro años al entrar en relación directa con el mundo artístico valenciano, integrado entonces por una incomparable pléyade de historiadores: Tormo, Sanchis Sivera, Tramoyeres Blasco, Sarthou Carreres, el barón de San Petrillo y tantos otros.

Veo que su primera obra, publicada en 1920, fue un estudio sobre los músicos rusos y que en ella se hacían «continuas comparaciones entre músicos y pintores». En realidad, debe ser también considerado como trabajo de su período abulense su excelente monografía del retablo mayor de la catedral de Avila, obra insigne de Berruguete, Borgoña y Santacruz, publicado en 1927 en la revista *Museum*, de Barcelona.

Conocí a Saralegui por la lectura de sus trabajos publicados en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

\* Texto de la conferencia pronunciada por su autor en la solemne sesión necrológica celebrada en el salón de actos de la Real Academia el día 24 de febrero de 1970.

Ya el primero de ellos, de 1927, dedicado a las tablas de la parroquial de Borbotó, refleja vastos conocimientos sobre iconografía y dilatadas lecturas. Surgió de este estudio el Maestro de Borbotó, apelativo universalmente adoptado para designar uno de los primeros renacentistas valencianos.

Sus escritos de los años siguientes reflejan especial interés por la iconografía. A través de los artículos dedicados a *La Virgen*, a *Los Santos Lázaro*,



*Marta y Magdalena* y en las «Misceláneas» y estudios sobre obras dispersas, se adivina un ambicioso plan analítico y una compilación metódica de datos y documentos. Inserta en sus escritos tradiciones, leyendas y reiteradas referencias al simbolismo religioso. Integra en sus elaborados raciocinios, evidentemente influidos por el estilo del inolvidable Elías Tormo, referencias históricas y consideraciones de carácter general, que a veces se alejan del método estricto, pero ello le da pie para registrar la existencia de un número considerable de pinturas inéditas. Los primeros artículos de Saralegui son, en realidad, un archivo de materiales, un fondo de reserva para futuros historiadores.

En 1931 inicia su densa colaboración con el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, la institución madrileña pionera en la exploración sistemática de zonas y monumentos olvidados. Continúa en él las «Misceláneas de tablas valencianas», enfrentándose de manera ejemplar con los problemas suscitados por tantas obras surgidas en su in-

cansable peregrinar por colecciones, conventos y parroquias. Sus textos son, en realidad, una secuencia de meditaciones escritas con prolijidad dieciochesca, ofreciendo honradamente al lector todas las facetas de su raciocinio. Del surco, un poco nebuloso, marcado por las corrientes iconográficas, surgen de vez en cuando consideraciones certeras sobre cualidades estéticas que le llevan poco a poco al análisis estilístico. De estas «Misceláneas», que prosigue con regularidad en los volúmenes de los años 1932 a 1935 del *Boletín* de la benemérita asociación madrileña, nacen hipótesis que fructificarán años después, contribuyendo de manera decisiva a la reconstrucción eventual de la Galería de Pintores Medievales Valencianos.

Es en 1933 cuando Saralegui descubre el gran libro de Chandler Post. El hecho debe señalarse como hito muy conspicuo en la vida de nuestro añorado amigo. La lectura de los cuatro volúmenes, hasta aquella fecha publicados, de la *History of Spanish Painting*, del gran hispanófilo de la Universidad de Harvard, sería para él un *shock* reconfortante, repleto de orientaciones y enseñanzas. En el artículo titulado «En torno a Pedro Nicolau», publicado en el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1933, el buen Saralegui se lamenta de que un libro de tal categoría haya llegado a su volumen IV sin merecer en España una sola referencia bibliográfica que le revelara su existencia.

A partir de 1934, Leandro de Saralegui entra en contacto directo con Chandler Post, estableciéndose un intercambio de consultas, una colaboración que implica la generosa cesión mutua de ideas y hallazgos. El gran libro del profesor americano recibirá de ahora en adelante, por mediación del incansable Saralegui, una corriente de noticias valencianas que fueron enriqueciendo el caudal de descubrimientos y de nuevas ideas que se integran a cada nuevo volumen de la obra.

Así, en el volumen VI, publicado en 1935, el nombre de Saralegui se incorpora a la lista bibliográfica con ocho títulos, y las referencias y comentarios a los mismos surgen de continuo a lo largo del texto precisamente dedicado a los pintores valencianos de la segunda mitad del siglo xv. Imaginamos a nuestro historiador estudiando apasionadamente las 550 páginas del libro, en las cuales las figuras de Jacomart, Rexach y los Osonas surgen de la pluma agilísima del profesor de Harvard envueltos en la compleja trama de la historia. Como en las novelas policíacas, ésta juega con los documentos, concediendo indicios y destruyendo pruebas de convicción que el investigador va reconstruyendo con intuición y genio. Creo que este gran libro contribuyó a que Leandro de Saralegui hallara el cauce adecuado a su poderosa personalidad de investigador. Dejó de escribir misceláneas de obras dispersas, para abordar la historia de la pintura valenciana a través de la personalidad de sus artistas. Bien es

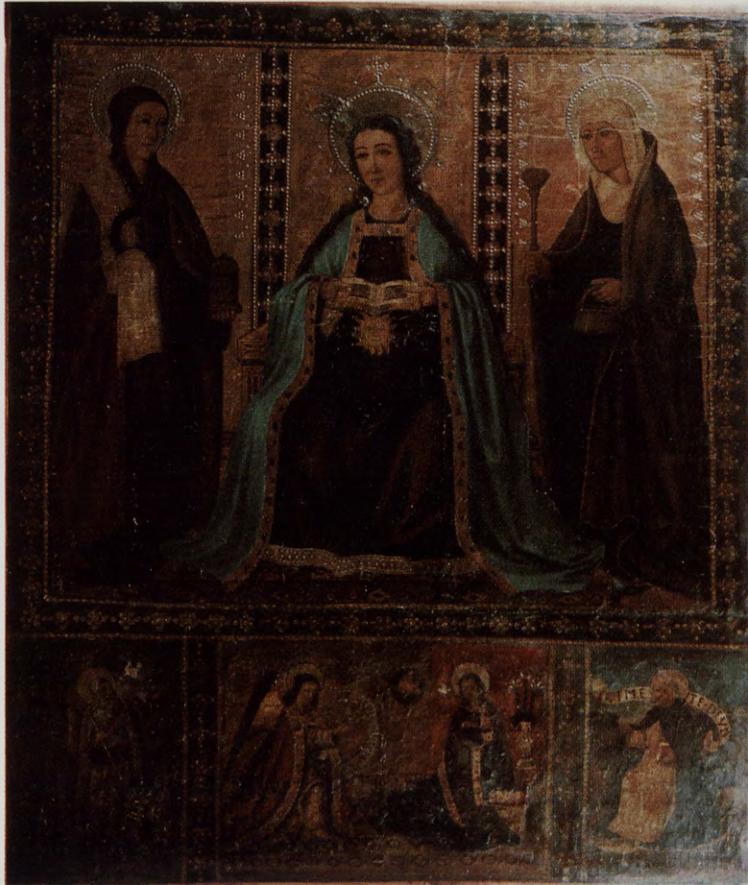
verdad que sin su paciente y meticoloso papeleo previo, sin la música de fondo de sus pretéritas investigaciones iconográficas, difícilmente hubiera alcanzado la preparación adecuada para lanzarse por el campo peligroso de la reconstrucción histórica de cada pintor a través del análisis estilístico de incontables obras anónimas. Antes, sus atribuciones se diluían o escondían tímidamente bajo la cascada espectacular de las descripciones temáticas. A partir de 1935 todo lo que produce se incorpora en la secuencia más firme de la gran historia. De esta fecha en adelante sus trabajos quedaron sistemáticamente registrados y ampliamente comentados en los sucesivos volúmenes del libro de Post.

El ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1935 da comienzo a la publicación de lo que será la gran obra de madurez de Leandro de Saralegui: «La pintura medieval valenciana», que constituyó hasta 1962 una de las secciones más fecundas de esta valiosa revista. Obra ambiciosa, aunque presentada por su autor con auténtica humildad. Veamos lo que dice, ya muy avanzada su publicación: «Por el carácter de intimidad que vengo dando a estos apuntes, solicito indulgencia al lector para permitirme intercalar la sinceridad de que, si alguien me convenciera de no estar en lo cierto, le quedaría reconocidísimo; mis equívocas sinceramente las confieso y sin rubor con franqueza me retracto, no gustando de poner al púlpito el paño de los pecadillos ajenos, para tapar los propios, siempre mucho mayores.» «Un argumento negativo es de poco valor si carece de argumento positivo.»

El primer capítulo es una lección magistral dedicada a los conocimientos generales que constituyen la base técnica del estudio. Después de situar la escuela valenciana de pintura en el esquema de la historia política del Reino de Aragón, define con precisión la estructura de los talleres y la organización social de los mismos. Presenta en forma sumaria lo que los contratos nos revelan con respecto a los materiales empleados, técnica y estructuras de retablos. Hace hincapié en el gran problema de la identificación de los maestros, que las asociaciones de pintores y la vaguedad de los contratos complican hasta lo increíble. Define el carácter general de la iconografía medieval valenciana, su tendencia a conferir un aspecto plácido a las representaciones más dramáticas y crueles. Señala las fuentes literarias, entre las cuales destaca la *Leyenda Aurea*, vulgarizada en Valencia en precoz traducción.

Y en el mismo ARCHIVO de 1935 comienza su titánica labor descriptiva y analítica con la presentación del grupo de trecentistas de Liria y de Villahermosa, señalando la importancia de los pintores de origen catalán que contribuyeron a sentar los cimientos de lo que sería uno de los más fecundos centros artísticos del Mediterráneo.

El número de la revista publicado en 1936 plantea dos grandes problemas: el del trecentista Lo-



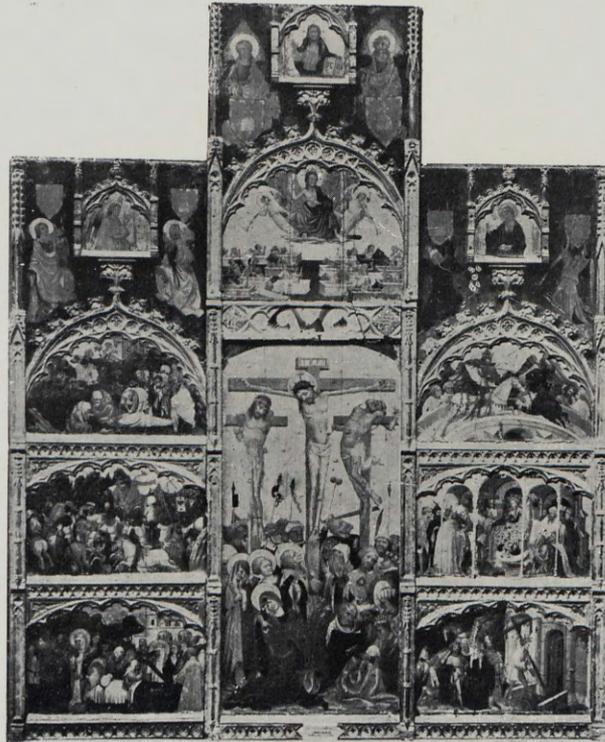
RETABLITO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA  
ANONIMO VALENCIANO HACIA 1500



renzo Zaragoza, estableciendo una serie de atribuciones hipotéticas, y el de Andrés Marçal de Sax, reconstruyendo su figura excepcional partiendo del grandioso retablo de San Jorge que del Centenar de la Ploma pasó al Museo Victoria and Albert, de Londres.

Aquí comienza el período feliz de Saralegui. En el mes de mayo del año citado, 1935, tomó posesión

colega de la Universidad de Nueva York, el no menos ferviente hispanófilo Walter Cook. Participando de nuevo en su reconfortante compañía de la corriente viva de nuestro arte, supe que Saralegui seguía en la brecha, estudiando y publicando. Que no abandonó su labor a lo largo de estos años difíciles lo prueban sus artículos sobre Pedro Nicolau, publicados en *Boletín de la Sociedad Española de*



Miguel Alcañiz. Retablo de la Santa Cruz. Siglo XV. Museo de Bellas Artes de Valencia.

de uno de los sillones de esta Academia, presentado por el precursor en la investigación de los primitivos valencianos, el gran historiador Sanchis Sivera.

Pero su camino tropieza en 1936 con la voráGINE que asoló el país. El arte valenciano fue víctima propiciatoria de la barbarie y de la inconsciencia humanas. Todavía nadie ha intentado establecer el balance de pérdidas. Muchos años más tarde, ni el propio Saralegui se sentía con fuerzas para hablar de ello. Todos procuramos no recordar. Son para mí un misterio, un espacio en blanco, su vida y sus actividades artísticas en estos años de tortura. Perdí contacto con Saralegui y no tuve noticias de él hasta mi llegada a Estados Unidos, en la Navidad de 1939, donde fui acogido con el mayor afecto por el tantas veces citado Chandler Post y por su

*Excursiones* de 1941 y 1942. En los años siguientes continuó confiando a las revistas madrileñas, la citada y el *Archivo Español de Arte*, la crónica de hallazgos, siempre valorada por sus agudos comentarios.

En 1952 renace felizmente el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, y es Saralegui el que encabeza la nueva etapa del portavoz de la Academia de San Carlos, prosiguiendo lo que podemos llamar obra axial de su vida: «La pintura valenciana medieval.» Sin comentario alguno sobre tan larga interrupción de su texto, sin perder línea, comienza así su capítulo dedicado a Marçal de Sax: «Prosiguiendo la enumeración y comentario de las obras que le son adjudicables, etc.» Es el «Decíamos ayer» de fray Luis de León.

El estudio del pintor originario de Sajonia, cla-

ve del período más original y denso de la pintura valenciana, maestro vigoroso y sutil, uno de los grandes del llamado «estilo internacional», no se completó hasta el año 1954. Pero ello no fue debido a la inactividad de nuestro amigo, ya que artículos suyos, todos ellos con problemas concernientes a pintura valenciana medieval, continuaron apareciendo en *Archivo Español de Arte* y en otras revistas. Precisamente en 1954 sale a la luz su interesante libro *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, síntesis precisa de datos documentales, atribuciones y juicios estéticos sobre la incomparable colección de primitivos del Museo de Valencia.

En 1955 la Academia dedica su anuario a San Vicente Ferrer, y, como tributo al santo valenciano, Saralegui sacrifica su «espacio» ya tradicional publicando una «Miscelánea de remembranzas vicentinas», que se convierte automáticamente en un capítulo importante de su dilatada secuencia «La pintura valenciana medieval».

Por fin, la abnegada y fecunda labor de nuestro amigo recibió su gran premio. No me refiero a una recompensa material, ni a un homenaje académico noticiable, sino a la incomparable maravillosa felicidad íntima del investigador ante el hallazgo de la verdad. Había logrado la reconstrucción impecable de un nuevo pintor: Miguel Alcañiz, el cual, gracias al esfuerzo de Saralegui, surgía con vida propia de un laberinto de documentos, obras y consideraciones hipotéticas. Lo dio a conocer en el quinto capítulo de su estudio, publicado en el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1956.

Para tener idea de la importancia del hallazgo, recordemos que la búsqueda de este pintor fue iniciada ya en el siglo XIX por Valentín Carderera, siendo continuada más tarde por los historiadores Puiggarí y Sampere y Miquel. El propio Berenson intentó captarlo como pintor italiano, agrupando algunas de sus obras bajo el apelativo de Maestro del Bambino Vispo. Pudelco y Post trataron de definirlo a través de páginas y páginas de letra impresa. Sanchis Sivera había dado a conocer su nombre al reseñar unos contratos en su fundamental monografía *Pintores Medievales Valencianos*. El propio Saralegui le acuñó en sus primeros trabajos el apelativo de Maestro de los Gil y Pujades, basándose en los valiosos estudios heráldicos del barón de San Petrillo. Pero, finalmente, el estudio analítico de un retablo del museo de Lyon le dio la solución al problema. Con la identificación segura de una obra importante, la secuencia de sus pinturas fue trabajo analítico factible.

La modestia del historiador se refleja en el proemio del elaborado trabajo de presentación. Dice: «No concedo más que un valor relativo al descubrimiento del poco sonoro nombre de pila de un retablero. Aunque considere impropio ver que siguen teniendo por expositos del arte, y de vez en vez no falta quien continúa llamando "anónimos"»

a los que internacionalmente son conocidos y aplaudidos por su vigente "seudónimo", gracias al que adquirieron más fama y renombre del que por el nombre lograron en su artesana vida modestísima, durante la cual ni soñaron pudiesen nunca sobrepasar aledaños de lo regional. Aparte de que el anonimato no disminuye, ni el nombre aumenta, la valía de una obra, en todos los órdenes y en todos los tiempos.»

Sólo el que haya trabajado en el apasionante ejercicio de detectar por medio del análisis estilístico los elementos que imprimen carácter a una personalidad artística, puede comprender lo que siente el historiador al ofrecer a sus colegas y lectores un hallazgo de tal categoría. Saralegui había logrado franquear las puertas del mundo misterioso de los cuatrocentistas valencianos.

En los siguientes capítulos de su obra, publicados en 1956, 1957 y 1958, ofrece otro magno resultado de su apasionante labor: la biografía de Gonçalo Peris, pintor coetáneo de Miguel Alcañiz, artista de excepción, que recoge en sus admirables pinturas la herencia de Marçal de Sax y Pedro Nicolau, superando a ambos en elegancia formal y sensibilidad cromática. El retablo de Santa Ursula, del Museo de Valencia, y el de Santa Bárbara, del de Barcelona, sus obras maestras, remansan un fondo caudal de poesía pictórica, matices de forma y color de absoluta originalidad.

La definición formal de estos pintores hubiera sido punto de partida para reemprender la revisión total del nudo gordiano creado en Valencia, en el momento culminante de su escuela de pintores, por las asociaciones y coparticipaciones antes aludidas. Pero, en este tiempo, Leandro de Saralegui y Chandler Post, los dos únicos capaces de hacerlo, habían ya agotado muchas reservas de energía. Hubiera sido excesivo pedirles que interrumpieran el curso, ya tan avanzado, de sus respectivas publicaciones para proceder a la revisión y depuración de todo lo publicado en los veinticinco años precedentes. Ni en los valiosos apéndices gradualmente integrados en la *History of Spanish Painting*, ni en las generosas rectificaciones que se acumulan en los frondosos capítulos de «La pintura valenciana medieval», era posible albergar lo que los nuevos descubrimientos implicaban. Por otra parte, Chandler Post falleció en 1959, interrumpiéndose su magna obra, la mayor contribución extranjera a los estudios hispánicos. La triste noticia debió de ser un golpe terrible para nuestro amigo, como lo fue para todos los que le conocimos y que, a lo largo de treinta años, recibimos el beneficio de su docencia.

La obra fundamental de Saralegui continuó publicándose, con la metódica regularidad acostumbrada, en la revista de la Academia de los años 1960, 1961 y 1962. Los pintores sujetos a análisis fueron los maestros de Bonastre y de la Porciúncula y el complejísimo binomio Jacomart-Rexach. Son

textos documentados llenos de novedades, con descripciones que suplen con agilidad la insuficiencia de la ilustración. Pero se nota que algo atenuaba ya la energía del escritor. Su lucha cede y acepta con sumisión, desconocida en su obra anterior, la mayoría de hipótesis de sus predecesores. Sus capítulos son mucho más breves, a pesar de que el volumen de obras conservadas tiende a aumentar a medida que los estudios se acercan al 1500. En el boletín de 1963 el capítulo de Saralegui se ve sustituido por una de sus pretéritas misceláneas. Con ella se cierra incompleto el ciclo tan esperado por los que acudíamos con creciente interés a la cita anual del que por méritos propios se había convertido en patriarca de la historia de la pintura valenciana medieval. En reconocimiento de ello, la Real Academia de San Carlos le nombró, en 1964, académico de honor.

De todas maneras, no abandonó totalmente su labor y publicó una notable serie de artículos en *Valencia Cultural*, los cuales, por la especial dedicación de la revista, le obligaron a abandonar el método expositivo que caracterizó sus densos escritos anteriores.

Las últimas líneas de Saralegui vieron la luz en su sede tradicional, el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, y están fechadas el 16 de enero de 1966. El ilustre patricio falleció el 15 de septiembre de 1967. Habiéndole perdido a él, nos quedan dos cosas: su obra y su ejemplo.

Si analizamos ahora el proceso de la larga labor de Saralegui, vemos un período de asimilación y recopilación de material, encaminado a formarse una idea de las obras conservadas. Para ello sigue primeramente el atractivo camino de la iconografía. Gradualmente descubre que le lleva demasiado lejos y le obliga a largas andanzas sin muchos resultados positivos. En efecto, la iconografía es, en sí, toda una rama de la historia del arte, a la que pueden consagrarse agotadores años de trabajo y que sólo conduce a saber cómo evolucionó tal o cual tema a lo largo del tiempo y de las escuelas, o cómo se fue interpretando un asunto en las distintas épocas.

Poco a poco, la temática y las formas de representación pasan, de ser el propósito y meta de sus investigaciones, a constituir solamente un elemento auxiliar, casi descriptivo y ornamental; un comentario que es inevitable en el estudio de una obra de arte. Se da cuenta del papel que le corresponde al análisis estilístico, es decir, a la investigación íntegra de la obra de arte en tanto que tal, con sus valores plásticos vistos y expresados según la concepción propia del tiempo en que la obra fue creada. Es decir, el *cómo* se pinta, no el *qué* se pinta.

Al progresar en sus métodos y objetivos, crece la cautela de Saralegui en la utilización de documentos, escasos, por lo común imprecisos, como ya se dijo, debido al sistema de asociaciones de pintores,

que no sabemos por qué razón constituye una característica especial de la escuela valenciana. Los que Saralegui acaba por denominar «binomios», como son los de Marçal de Sax-Pedro Nicolau, Alcañiz-Gonzalo Peris, Jacomart-Rexach, han sido uno de los grandes obstáculos en su labor analítica. Nunca ha de perderse de vista que en el pasado, sobre todo en la Edad Media, la originalidad no era un fin para los pintores, y que gustosos obedecían una fórmula si ello les deparaba clientela. Asociarse a un pintor con más encargos implicaba cierta sumisión a su estilo, una búsqueda de mayor o menor mimetismo, casi siempre.

Saralegui luchó con buenas armas, amor y vocación, disciplina y capacidad de trabajo. Respetó siempre las opiniones ajenas, que estudiaba y comentaba aun estando en desacuerdo. Conservó la máxima sencillez en el triunfo, lo que prueba su verdadero talento. Su vida es por esto una lección. En un tiempo en el que los estudios de arte carecían de sistematización adecuada, hizo su aprendizaje enfrentándose con la mejor voluntad con las pinturas que surgían ante él como enigmas. Tuvo que formarse como autodidacta, siguiendo sus propios métodos por deducción de lo que le sugirieron sus incansables lecturas, útiles siempre que el concepto intelectual no altere el juicio formado frente a la obra. Tuvo que memorizar su propio fichero. Asimilarlo todo para desentrañar lo esencial, aquello que había de permitirle avanzar y ahondar en un camino erizado de dificultades y de falsas soluciones o de brillantes teorías.

La verdadera lucha de un investigador como él fue, consiste sobre todo en delimitar su acción, sin prestar atención al anhelo, tan humano por lo demás, de extenderse por los amplios confines del mundo artístico. Aprendió así a controlar su imaginación, ya que si bien sin imaginación el investigador no avanza, sin control estricto se pierde por laberintos imaginarios, cayendo en especulaciones perjudiciales, no ya para él y sus lectores, sino para la historia del arte. Tuvo intuición para distinguir el terreno firme de los pantanos en que fatalmente se hunde el imprudente. Llegó a alcanzar un grado notable de interés y calidad en sus escritos. Unos años más de labor, y habría llegado al límite del que nadie ha pasado. Su obra es muy valiosa; el material que acumuló es una cantera indispensable para el que quiera recoger la antorcha y seguir adelante con el estudio de la escuela valenciana. Si a la labor de Saralegui, estudiada con amor, se une la de otros valencianistas que hemos mencionado a lo largo de estas páginas, el futuro historiador podrá alcanzar la brillante meta y presentar al mundo del arte una serie de pintores de gran categoría, que en la actualidad sólo son conocidos por algunos especialistas, ya que los primitivos españoles, a excepción de muy pocos, siguen siendo materia de erudición, aun en 1970.

Ante la ingente tarea realizada por Saralegui, no sólo se nos ocurren comentarios sobre ese trabajo llevado a cabo en años de pacientes búsquedas, confrontaciones y esclarecimientos. Pensamos también en el otro lado de la cuestión: en los estudios de arte. ¿Están actualmente orientados ya como debieran? Distamos de creerlo. Para la mayoría de entendidos en estos temas, aprender arte es leerse tratados de estética, de psicología del arte o, por lo menos, historias del arte y biografías de pintores famosos. Es innegable que todas estas lecturas y la frecuentación de museos les ayudarán, en muchos casos, pero no siempre ni necesariamente, a formarse un inicio de cultura artística. Hemos de insistir en ello. Lo básico es el contacto asiduo con las obras de arte, la pasión analítica. Volver una y otra vez al estudio directo de ellas, delimitando el campo de acción en vez de ampliarlo. Concentrando el esfuerzo en una época, en un país, incluso en una escuela, es como se puede llegar a poseer una verdadera ciencia del arte de ese tiempo y lugar. Lo decisivo, pues, es poder juzgar la obra con que el investigador se enfrenta. Sólo la larga frecuentación con obras semejantes: del mismo artista, de su taller, de su tiempo y escuela, da esa visión que define al auténtico investigador.

Saralegui utilizó el método morelliano en el estudio de los primitivos; el análisis de la factura y de la técnica, en los del siglo xv. El ahondamiento de los

conocimientos por la confrontación de pormenores, método directo y central de los estudios de arte, le llevó a constituir, o reconstituir, la personalidad de los anónimos, o bien a establecer la secuencia de imágenes que define la evolución de un artista. Por fortuna para la historia del arte español, llegó a identificarse absolutamente con estos principios. La humildad a que antes aludimos le fue muy útil para transformar lo que era una nebulosa de problemas de atribución en un esquema neto e irrefutable, aunque susceptible acaso de ulterior perfeccionamiento. Hizo suya la fórmula del trabajo paciente, obstinado y severo, científico en suma, atendido al contacto con la obra de arte.

Es de esperar que su obra sea tomada como ejemplo por los jóvenes estudiosos. Sería, sin duda, una tarea fecunda y gloriosa para esta Academia unir los mejores esfuerzos para la publicación adecuada de los primitivos valencianos. Sería el mejor homenaje que se podría rendir a la memoria del más constante investigador de esos grandes artistas que fueron los pintores de Valencia desde el alba de su reconquista.

No me queda más que decir que, aparte de la satisfacción de rendir tributo a un amigo, ha sido para mí una gran alegría dar testimonio de la personalidad de un verdadero tratadista del arte.

JOSE GUDIOL

# ESTELA DE ANDRES DE VANDELVIRA EN LEVANTE CATEDRAL DE MURCIA Y SANTIAGO DE ORIHUELA

*A la ejemplar memoria del Dr. D. Manuel Gómez-Moreno*

Murcia, unida a Alcaraz desde la Reconquista, lo había de estar en los siglos XVI, XVII y XVIII por sus artistas. Andrés de Vandelvira, nacido en Alcaraz, al parecer en 1509, expande su arte; y de este raro apellido los archivos de Murcia nos han revelado un maestro mayor de la catedral llamado Hernando de Vandelvira (escribano Juan de Jumilla, Murcia, 25 de agosto de 1583); Diego de Vandelvira, albañil, vecino de San Antolín en 1583; Diego de Vandelvira, yerno de Juan Bautista Legraz y vecino de Vélez, estante en Murcia en 1582; Ginés de Vandelvira, vecino de Huelma y estante en el año 1586 en Murcia, donde acusa tener por esclava a Beatriz Madrid, y Ana de Vandelvira, con casas en San Miguel, de Murcia, y relacionada con el convento de Santo Domingo en 1578. (Véase nuestro trabajo *Levante artístico* en «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1967.)

Vemos relacionado con el arte de Andrés de Vandelvira algo de la decoración de la murciana catedral, en que intervino, recibiendo la piedra el maestro cantero Juan de León, según protocolo, por nosotros hallado, de 1 de diciembre de 1545 (1).

En la ampliación del templo catedralicio hacia la plaza, durante el episcopado de Martínez Siliceo, al

(1) Dicho cantero, de mancomún con Francisco de Jumilla, se obliga a traer al canónigo Grasso cincuenta piezas de piedra para arcos y estribos para una capilla que hace en la iglesia mayor de Murcia, al precio de tres reales cada pieza, y más cincuenta varas de sillar... que monta 21 ducados. También hemos hallado dos testamentos del maestro cantero Juan de León, titulado maestro mayor de la catedral, hijo de Francisco León y Juana León, y desposado con Isabel Olivenza, que en 21 de mayo de 1549, fecha del primer testamento (ante Juan de Jumilla), esperaba fruto del matrimonio, y en caso negativo sería el obligado heredero su hermano Alonso de León. Pide ser enterrado en Santa María. Sabemos no llegó a tener hijos por su testamento de 8 de agosto de 1551, ante el escribano Lope del Castillo. Todavía aparece Juan de León habitante un tiempo en San Lorenzo y después en Santa María la Real, en el Alcázar Viejo, en el año 1573, y en una hoja suelta, fechada en 1612 —entre las páginas del segundo testamento—, se da por muerto. En documentos del año 1553 aparece el «imaginario» Ginés de León encargándose de la escultura de la Virgen de los Remedios de Puebla de Soto, y el cantero Luis de León, genovés, vecino de Murcia, igual que Juan de León, muy relacionado con el cantero Juan Rodríguez (año 1553).

Compruébense las fechas indicadas, obtenidas directamente de documentos, para salvar errores en torno al maestro Juan de León. Al señalar aquello que precisa enmienda no censuro a investigador alguno, pues la ciencia se hace a base de sacrificar opiniones.

construir la fachada renacentista que hubo, esto es la de Jerónimo de Quijano, se hicieron la capilla de la Transfiguración del Señor y la de la Resurrección y la Virgen del Socorro, del canónigo don Jerónimo Grasso, purísima renacentista, de elevada cúpula semicircular, con decoración muy afín a lo bramantesco (2), para la que Juan de Lugano, escultor milanés con taller en Alicante, en 28 de septiembre de 1566 se encargó del retablo mayor de la Resurrección, en mármol, por el precio de 400 ducados, ante el escribano Diego Pérez, y en 10 de diciembre de 1567 se comprometió a hacer la imagen de la Virgen del Socorro, con pie y asiento del maestro Juan Rodríguez, por 1.800 ducados.

Bartolomé de Lugano, asimismo milanés, en 5 de agosto de 1572, a petición del rector de San Esteban padre Juan Manuel, jesuita, realizó el sepulcro, de ocho palmos de alto, del obispo don Esteban de Almeyda, comprobándolo el maestro Juan de Oria, ante el escribano Cosme Ruiz (3).

En otra bóveda renacentista de la catedral murciana, la de la sacristía, Bonet Correa ve, en su estructura gallonada, la plástica bruneschiana, mientras que Gómez Piñol ve una solución plenamente decorativa en la estructura abovedada, con recuerdo florentino. (BONET CORREA, *Aspectos renacentistas en la Catedral de Murcia*, 1966; GÓMEZ PIÑOL, *Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la Catedral de Murcia*, 1970; HERNÁNDEZ PERERA, *Escultores florentinos en España*, 1957.)

La iglesia de Santiago de Orihuela es descrita por Chueca Goitia, en *Arquitectura del siglo XVI*, de «Ars Hispaniae» (vol. XI), como la iglesia más bramantesca de Levante, con su capilla mayor abierta por arco triunfal, arcos cruzados saliendo de los grupos de columnas y un cuadrado en el centro de

(2) Recuerdo con admiración cuando, hace años, el profesor Felipe María Garín, visitando conmigo la capilla del canónigo Grasso, ante el relieve de la Resurrección y la imagen de la Virgen del Socorro, exclamó: «Lombardo.» Todos decían ser obras del jesuita hermano Domingo Beltrán o de Miguelángel Nacherino. Poco tiempo después, los documentos me revelaron ser de Juan de Lugano, escultor milanés, natural de Treviso, cuya obra hasta entonces conocida había sido estudiada por el marqués de Lozoya y por Juan Antonio Gaya Nuño.

(3) La morbidez del personaje está en unidad con la morfología de las figuras de los condestables don Pedro Fernández de Velasco y doña Mencía de Mendoza, condesa de Haro, en su capilla de la catedral de Burgos, realizadas por Juan de Lugano.

bóveda casi plana; columnas pareadas jónicas, enormes nichos aplastados y nichos menores, las columnas y archivoltas dobles, y a la derecha —correspondiéndose con el gran nicho de enfrente— un arco abierto a una capilla con cúpula sobre pechinas. Advierte Chueca que es una monumentalización del tema empleado por Quijano en la capilla de Junterón, y creemos también lo es de la referida capilla del italiano canónigo don Jerónimo Grasso en la misma murciana catedral (4).

¿Quiénes trabajaron en la bramantesca capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela, la más adaptada en Levante a la escuela de Andrés de Vandelvira? Ningún Vandelvira, con ser varios —según hemos expuesto— los de este apellido por nosotros encontrados en Murcia.

Con Chueca Goitia, creemos que el bramantismo, con su amplitud espacial, en rotar de curvas a pleno centro —grandes fábricas de afirmación céntrica—, vendría a Levante por Alcaraz, en el reino de Murcia, a la vez que por Granada, con ser varios los artistas oriundos del Norte de España que, poco antes, desde Granada, pasarían a la fronteriza Lorca, y a Caravaca, Cehegín, Jumilla, Murcia, Orihuela, Callosa... (5).

Cual Chueca hace observar, Andrés de Vandelvira incorpora a su obra la figura humana de ma-

(4) En los nichos de la bramantesca capilla de Santiago de Orihuela, a final del siglo XVIII se colocaron las estatuas de los evangelistas y un apostolado, del escultor valenciano José Puchol Rubio, muerto en 1797, a los cincuenta y cuatro años de edad, continuados sus trabajos por el hijo. Escultores estudiados por Igual Ubeda y Morote Chapa.

(5) Don Manuel Gómez-Moreno reconoce a Pedro Machuca como el mejor imitador en España de las formas romanas. Trabajó Machuca al servicio de Carlos V en Granada. Su arquitectura parece emanada de la de Bramante. En el granadino palacio de Carlos V prosiguieron las obras Luis de Machuca, hijo de Pedro, y en 1579, a su muerte, Juan de Oria y Juan de Minjares. A Juan de Oria le hemos descubierto vecino de Lorquí (Murcia) en 5 de septiembre de 1560, casado con Leonor Hernández (documento ante el escribano Diego Pérez, A. de P. de Murcia), y maestro mayor del obispado de Almería, concertando hacer en Murcia el retablo mayor de la iglesia de San Esteban, con Calvario en el ático (documento ante Cosme Ruiz, 14 de octubre de 1572, A. de P. de Murcia). Oriundos de Granada, hemos encontrado en Murcia y Orihuela a los siguientes artistas y artesanos, canteros principalmente: Pedro Rexil, Juan de Ochoa y Juan Ortín, en la construcción del templo y colegio de San Esteban, en 15 de abril de 1570, ante el escribano Antonio Bascuñana; Pedro y Juan de Aguirre, en la capilla del Rosario de Santo Domingo, de Murcia; Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Artá, «imaginarios», entregando al maestro mayor Pedro Monte, para la catedralicia capilla murciana de Junterón, las catorce figuras, en mármol blanco de Macael, de los dos profetas y doce sibilas, que figuran en los nichos, al precio de 29 ducados cada una (Murcia, 20 de septiembre de 1592, ante el escribano Alonso Espinosa, A. de P.); los canteros Juanes Gorostiola, Martín Gualde, Domingo Hernández, Domingo Rexil, Pedro Antequera, Juan Rodríguez, Julián Montemayor..., y muchos más, nombrados, ellos o antecesores suyos, por don Manuel Gómez Moreno en su magistral

nera grandiosa, según antes se ve en la bramantesca Milán, como gigantescas piezas de sustento; esculturas valientes, bien contorsionadas y en escorzos, no con el hieratismo de los gigantones tenantes de los siglos XVI y XVII de nuestros levantinos edificios (6). (Véase GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *Las obras y los días*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1962.)

No pasemos por alto los artistas y artesanos que del norte de Italia (Liguria y Lombardía) se trasladaron al centro y al *meridione*, en su península, y los que vinieron a España (7). (Véase XAVIER DE

*Diego de Siloé*, Madrid, 1963. Es interesante conocer el *Diccionario de Artistas Murcianos*, de Baquero; la *Historia de Orihuela*, de Montesinos; *Artistas y Artífices Levantinos* (Lorca), de Espín Rael; la *Historia de Mula y Familias de Mula*, de Sánchez Maurandi; los escritos de Ballester Ruiz, de Callosa de Segura; los de Gómez Brufal, de Elche, y Martínez Morellá, de Alicante, entre otros estudios donde constan artistas y artesanos en esta región. Hemos hallado varios interesantísimos testimonios de maestros del siglo XVI, de Jerónimo de Quijano, Juan Rodríguez, Juan de León, Domingo Barnachea, Juan de Alvarado, Juan de Ochoa, los Rexil..., siendo una lástima que, hasta ahora, ninguna de las entidades que se dicen interesadas se hallen dispuestas a publicar un libro donde quede constancia de estas investigaciones.

(6) Hallamos la documentación que nos hizo saber ser del maestro Pedro Ambrosio Milanés la portada de tenantes perteneciente al palacio de don Jerónimo de Santa Cruz, o de Almodóvar, en la antigua plaza del Mercado de Santo Domingo, en Murcia (15 de octubre de 1583, ante el escribano Ginés de Quesada Linares). Pedro Ambrosio Milanés fue el constructor, en 1591, de la Torre del Estacio, hace bien pocos años demolida. Sospechamos fuera originario de Milán. Le sucedieron sus hijos Pedro y Ambrosio. (Véase nuestro sucinto conjunto de estudios titulado *Levante artístico*, publicado en «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1967.)

Acostumbrado a escarcear en los archivos parroquiales y municipal de Alicante y Santa María de Elche, y notariales de Orihuela y en los parroquiales y de protocolos de Murcia, no me asombra cuando el cónsul a la sazón de España en Génova, don Félix Fernández Shaw, y el director del museo y archivo del Comune, Prof. Tommaso Pastorino, me hablaban del asombroso número de documentos españoles o relacionados con España con que se enfrentaban en los archivos de la serenísima ciudad, cual en los de la capital de Lombardía, una y otra de tan queridos recuerdos para mí. Así nos hablan las piedras labradas; díganlo en Milán las caríttides del palacio de los Jurisconsultos, diseñadas por el arquitecto Vincenzo Seregni, como, en el palacio Marino, las diseñadas por Galleazzo Alessi, edificio éste relacionado con la española familia Lugo de Herrera, financiero; viéndose en los muros del patio las retorcidas efigies de atlantes realizadas por Leone Leoni, el escultor de Carlos V y Felipe II, y así los Hermes de G. Batt. Casella en el seminario de San Carlos Borromeo. Recordemos al maestro Martín Milanés, al que Gómez Moreno atribuía, trabajando con Francisco Florentín, el patio del castillo de Vélez Blanco.

(7) De Italia, en Lombardía, en lo bramantesco se inspiraron Amadeo, Giovanni Battagio, Cristóforo Salari (Venecia, 1499-1526), siendo manierista de Bramante Giulio Romano (1499-1546). De Leonardo da Vinci, estando en Milán (1485-1499), y de su contacto con Bramante se tiene idea por los esquemas (traspaso de las maneras toscanas del cuatrocientos al romanismo clásico del quinientos).

SALAS, *Escultura renacentista en Levante de España*, 1943.)

Don José Montesinos, en su *Historia de Orihuela*, y don Elías Tormo, en su guía *Levante*, de 1923, asignan el proyecto de la capilla mayor de Santiago de Orihuela al arquitecto italiano Marco Brantini, realizada entre 1554 y 1609. Chueca lo recoge en su citada *Arquitectura del siglo XVI*. Tras esta mención enumeremos cronológicamente la serie de maestros de la piedra que hemos hallado en la construcción de dicho monumental templo, con cita documental:

— Orihuela, 27 de mayo de 1552, ante el escribano Conesa. El maestro Pere García, *pedrapiquer*, trabajando en la iglesia de Santiago, hace su testamento.

— Orihuela, 4 de agosto de 1561. El magnífico Juan de Alamiques y Juan de la Lastra, maestro de cantería de la dicha ciudad, ciudadanos y buenos hombres presentes por los nobles de la parroquia del señor San Jaume, por los honorables Joan Rois y Hernando Velis, picapedreros, para ver y examinar los planos que los dichos Joan Rois y Hernando Velis habían hecho de la primera capilla con las demás adiciones. Ante el notario Balaguer.

— Orihuela, 20 de mayo de 1562. Ante Balaguer, Pere Guillén, murador, hace un arco en una capilla.

— Orihuela, 11 de septiembre de 1564, ante el notario Pedro Boyer. Capítulo de las obras del picapedrero Hernando Velis en su casa situada en la parroquia de Santiago.

— Orihuela, 8 de abril de 1577, ante el escribano Conesa. Obras de la capilla mayor de Santiago, en la que está trabajando Juan Inglés. (En nuestro trabajo publicado en el anterior número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, dimos noticia de ser Juan Inglés, llevado de Tortosa a Orihuela por Loazes, el autor de la portada norte, o de la Anunciación, de la catedral de Orihuela, año 1589.)

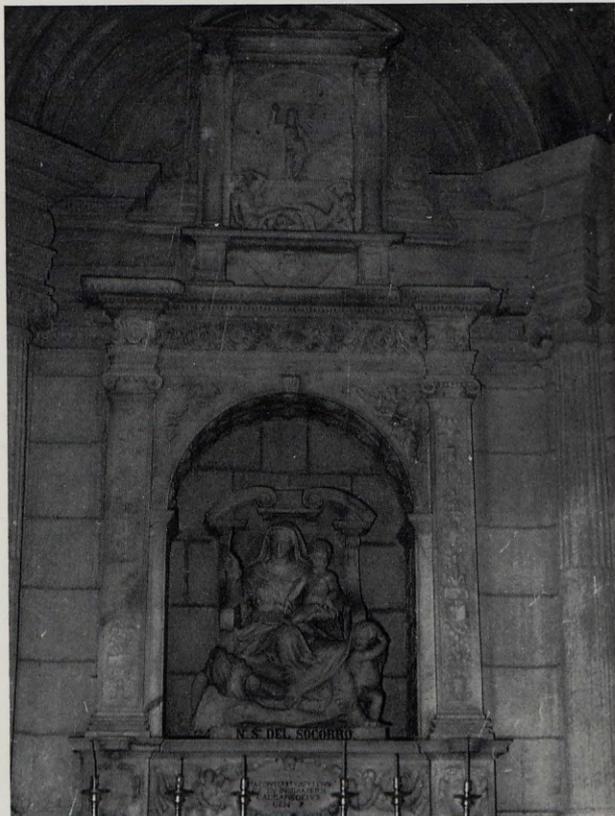
— Orihuela, 9 de junio de 1609. Ante el notario Fabián Muñoz. Remate de las obras de la capilla mayor de Santiago. Pedro Sánchez transfiere y tras-pasa a Francisco Chavarria y Juan Pasqual, *pedrapiquers*, las dichas obras.

— Aparecen Francisco Chavarria, Juan Pasqual y Agustín Bernardino, *pedrapiquers*, firmando este último obligándose a continuar obras en la capilla mayor de Santiago. Orihuela, 11 de junio de 1609, ante Fabián Muñoz, notario.

— Apoca de Diego Vallibona, maestro cantero. Consta que realizó trabajos en la capilla de Santiago en febrero anterior. Orihuela, 13 de marzo de 1607. Ante Fabián Muñoz.

Otro documento de 16 de febrero de 1607, ante el mismo notario, época de Diego Vallibona por obras del pasado enero.

Documentos de 31 de marzo de 1607, 11 de mayo de 1607, 8 de junio de 1608 y 8 de septiembre de 1609,



Catedral de Murcia. Capilla del Canónigo Grasso, dedicada a la Resurrección y Virgen del Socorro.

ante el mismo notario y las dos últimas ante Pedro Muñoz, relativas a trabajos de Diego Vallibona en meses anteriores dentro de la capilla mayor de Santiago.

— Orihuela, 14 de marzo de 1607, ante el notario Fabián Muñoz. Maestro Antonio Torregrosa, cantero, habitante en Orihuela, figura en el sindicato de obras trabajando para la iglesia de Santiago. Véanse también documentos, del mismo notario, de 19 y 25 de marzo de 1607.

— Orihuela, 5 de febrero de 1613. Ante el escribano Tomás López. Pedro Cacio, carpintero del maestro cantero Agustín Bernardino, aparece en el remate de las obras de la capilla mayor de Santiago.

— Por su interés traemos noticia documental de realizar el picapedrero Hernando Velis, tantas veces referido, en la iglesia de Santiago, unos claustros en la parte de delante del convento de la Merced de Orihuela. Creemos sea el traslado a la catedral de Orihuela, 16 de agosto de 1562. Ante el escribano Miguel Balaguer.

Tocando el final de este trabajo, exponemos muy brevemente nuestros últimos hallazgos sobre otras iglesias columnarias de la región, del siglo XVI a los primeros años del siguiente. En primer lugar, la de



Iglesia de Santiago, Orihuela: capilla mayor

Callosa de Segura, de todas la más correcta entre las renacentistas, de la que un protocolo del notario oriolano Conesa, fechado en 25 de julio de 1557 (bis), nos hace saber que era su constructor Guillén Comi. No obstante, Madoz afirma que la terminó en 1553 el maestro Francisco Ripoll, y cree Tormo que sólo fuera el ejecutor de planos.

En unidad de estilo —como hace observar Pérez Sánchez en su *Guía artística de Murcia y Albacete*— con las renacentistas de Caravaca y Moratalla, está la iglesia de San Juan Bautista de Albacete; de ella sabemos, por protocolo del escribano Lope del Castillo (Murcia, 16 de octubre de 1549), que el maestro Juan Rodríguez— del que tantos hallazgos interesantes hemos realizado y carecemos de lugar adecuado donde publicarlos—, sucesor de Jerónimo de Quijano como maestro mayor de obras del obispado de Murcia, titulándose cantero maestro de obras de San Juan de Albacete, tenía a su cargo la construcción de esta iglesia y se obligó a acabarla en otros cuatro años y medio, a la vista del maestro cantero Domingo Rexil, terminando por transferir dichas obras a Rexil (protocolo de 16 de octubre de 1549, ante Lope del Castillo).

La iglesia de la Magdalena de Cehégín, de bóvedas estrelladas y columnas con los órdenes inver-

tidos, como se ve en algunos templos americanos de la época, cual hace observar Pérez Sánchez, tuvo por maestro a Gregorio Mirón, según nota del archivo parroquial que me comunica don Amancio Marín de Cuenca, su descubridor.

De San Juan de Albacete no omite la noticia de haber sido encargadas tres pilas de agua bendita, como las esculpidas con figuras para la catedral de Murcia (que se conservan), a Lorenzo Sánchez de Sahajosa, escultor en mármol, vecino de Murcia, del que nos han sido revelados otros trabajos (Murcia, 15 de noviembre de 1578, ante el escribano de Murcia Gaspar Ruiz, A. de P.).

Y noticia de unas techumbres de templos, no todas perdidas; a saber: la de la iglesia mayor de Almansa, debida a los maestros carpinteros de Murcia Alonso de Guzmán y Francisco de Módena (año 1605); de la iglesia de La Ñora (Murcia), realizada por los carpinteros, establecidos en Murcia, Gregorio de Castejón y Juan Herrera (20 de octubre de 1595; no existe); por Juan Martínez y Bartolomé Hernández, carpinteros avecindados en Murcia, que sospecho llegarían de Cuenca, la techumbre *mudéjar valenciana* de la iglesia de Alguazas (Murcia), en Murcia, 12 de septiembre de 1566, ante el escribano Fernando Jumilla (brindo la noticia a Alfonso Pérez Sánchez, natural de Cartagena, que ha escrito sobre esta labor, en parte conservada); los arcos de la iglesia del Nombre de Jesús, de Moratalla, fueron encargados a los maestros de la techumbre Antonio Martínez y Juan Martínez, que a su vez contrataron los maestros canteros (Murcia, 16 de agosto de 1578); el referido maestro Juan Martínez, vecino de la parroquia de Santa Catalina, de Murcia, construyó en el año 1588 unos techos para el convento de San Antonio de Murcia, que hemos conocido, como otros en el convento de Verónicas de la misma ciudad. Los maestros Salvador Ruiz y Francisco de Cabala, canteros, acabando las obras de Santo Domingo, de Mula, etcétera.

Haríamos interminable este trabajo si diéramos otras noticias documentales de edificios civiles, patios y claustros de los siglos XVI y XVII, cuales los de San Esteban, la Merced, San Francisco, el Carmen, Verónicas, Santa Ana..., en Murcia, y varios de Orihuela. Algo hemos escrito de ellos y más ampliamente seguiríamos si algún organismo de los que dicen interesados se brindara a publicarlo.

Agradezco la colaboración de Alicia Martín-Núñez Caselles, licenciada en Arte; María López Dávalos y Patrocinio López Bernal, estudiantes de Filosofía y Letras; Angel Luis y Alberto Carrión López, estudiantes de Arquitectura, y Manuel Aláez Zazürka, organizador del C. de Amigos de la Historia, de Cartagena.

JOSE CRISANTO LOPEZ GIMENEZ

# LORENZO CASANOVA - IGNACIO PINAZO. ANÁLISIS DE UNA ACTITUD PICTÓRICA

Muy pocos son, que sepamos, los museos que catalogan en sus fondos dibujos o pinturas de Lorenzo Casanova Ruiz. No hay que confundir, por supuesto, al maestro de Alcoy con otros artistas de igual o muy parecido apellido, personajes decimonónicos como él, tales como el tortosino Antonio Casanova y Estorach, el escultor barcelonés Enrique Casanovas y el pintor, valenciano también, llamado y apellidado Enrique Casanovas, así como el pintor de Muro de Alcoy Francisco Jover y Casanova, que nació y murió unos años antes que el pintor alcoyano.

Nada tiene que ver con todos ellos nuestro Lorenzo Casanova, artista que pintó mucho y bien, pero que, por razones muy particulares —tal vez la posible indolencia, el carácter enfermizo suyo, su poca salud (1)—, hoy está ausente de las pinacotecas del país y entidades museísticas del extranjero. Introverso, limitado a una geografía exigua, solamente conocemos del autor del *Exstasis de San Francisco* una única pieza en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, y un retrato en el Museo Nacional de Arte Moderno (siglo XIX), de Madrid. Alcoy y Alicante se reparten la mejor y más abundante parte de su pintura. Madrid, en colecciones privadas, tiene también su lista de «casanovas».

De Lorenzo Casanova Ruiz (1844-1900) se ha escrito una espléndida biografía. A través de las páginas que le dedica Rafael Coloma (2) conocemos los extremos íntimos y familiares que nos permiten vislumbrar el perfil artístico y humano de un hombre que, desde la más tierna mocedad, se sintió volcado por y para la práctica del arte de Apeles.

La vinculación de Casanova a Valencia es bien breve. Su presencia en las aulas de San Carlos, cortísima, podemos decir que esporádica. Es más, no estamos seguros de que se matriculase en la Escuela Superior de Bellas Artes. Los libros de registro de alumnos consultados no nos brindan su nombre. Del diccionario Espasa, sin embargo, sacamos la noticia de que Casanova fue en Valencia alumno de Corti-

na (3), no añadiendo nada al respecto el conocido Ruiz de Lihory en su *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (4), ni tampoco Ossorio y Bernard en su *Galería biográfica* (5).

Las clases que pudiera impartirle Cortina —pintor que ya había exhibido obras en 1855, autor de algunas versiones sobre el seráfico fraile de Asís— debieron de ser bien pocas. El padrón de vecinos de la ciudad de Alcoy redactado con datos de 1864 nos indica que Lorenzo Casanova está en Madrid. Es en la coronada villa, pues, donde estudia, donde se educa en las disciplinas artísticas, a la sombra, además, del gran Rosales.

Hablar de Madrid, de la Academia de San Fernando, y concretar unas fechas, los años sesenta del siglo XIX, es apuntar hacia un nombre y unos modos: Federico de Madrazo y el «madracismo». La pintura «histórica», la composición estudiada, el refinado, meditado y bien aprendido dibujo, la valoración extrema de la línea, aun por encima del color mismo, son características, comunes denominadores, de estos días. Pero, también, centrar nuestra atención en la década 1860-1870 supone el hacer hincapié en ese fenómeno cultural —con todos sus pros y sus contras— que se encarna en las exposiciones oficiales, las célebres «Nacionales» de Bellas Artes. Instauradas años antes y celebrada la primera en 1856, en ellas tiene un papel importante el cuadro con anécdota y «asunto». Los resabios academistas se han mezclado con elementos del romanticismo, unas veces; del casticismo, otras; y el resultado no ha sido sino la aparición en el mundo plástico español de obras singularmente importantes y significativas: *El entierro de don Alvaro de Luna*, de Eduardo Cano; *Ejecución de los comuneros de Castilla*, de Antonio Gisbert (6); *Doña Isabel la Católica, dictando su testamento*, de Rosales; *Sermón en la Capilla Sixtina*, de Vicente Palmaroli...

Eduardo Rosales junto con Gisbert y Casado del

(3) *Enciclopedia Universal Ilustrada*, J. Espasa e Hijos, editores, Barcelona, t. XII, p. 56.

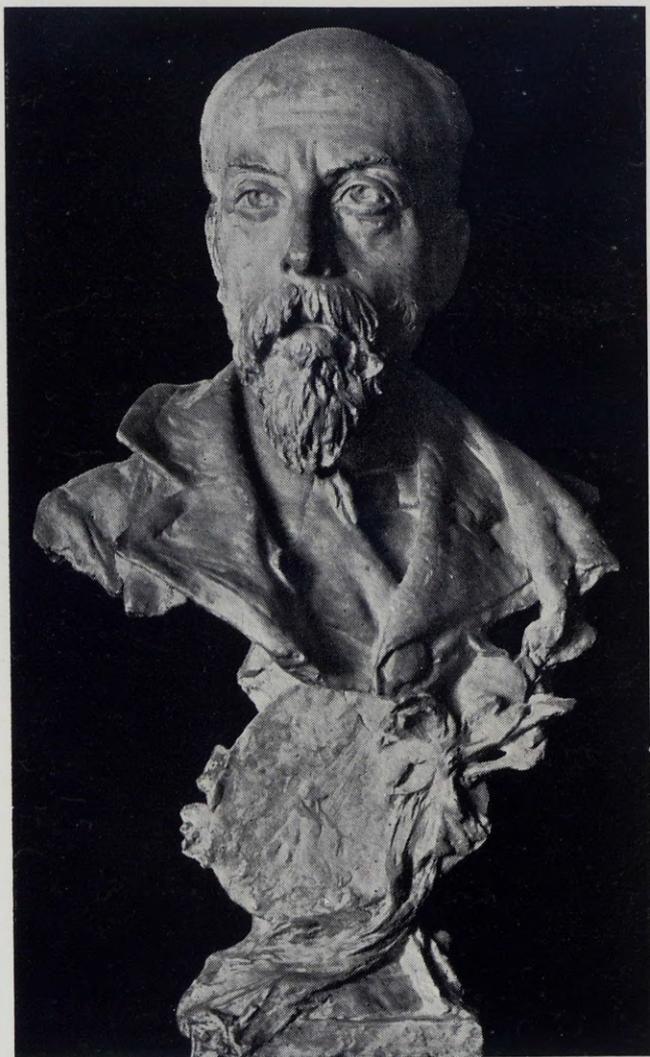
(4) BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imp. de F. Doménech, 1897, p. 88.

(5) OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imp. de Moreno y Rojas, 1883-84, p. 143.

(6) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, «*Suplicio de los comuneros de Castilla*», un cuadro de polémica, «Arte Español», Madrid, tercer cuatrimestre, 1962.

(1) MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE, *Lorenzo Casanova murió de una enfermedad síquica*, «Información», Alicante, 18 de febrero de 1959; MIRÓ, ADRIÁN, *Lorenzo Casanova, psicoanálisis de un pintor*, forma parte del trabajo «Glosario de arte y artistas alcoyanos», *Ciudad*, Alcoy, 1 y 7 de junio de 1966.

(2) COLOMA, RAFAEL, *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*, Alcoy, publicaciones del Instituto Alcoyano de Cultura Andrés Sempere, 1962.



Retrato de Casanova, yeso de Lorenzo Ridaura

Alisal forma una trilogía enormemente peculiar. De los tres, es el primero el que tiene una relación más directa con la obra de Lorenzo Casanova, pese a que Gisbert era alcoyano como lo era Casanova. Rosales es ocho años mayor que Casanova. La diferencia de edad presupone una cierta paternidad artística del pintor madrileño con respecto al de Alcoy. Coloma sostiene que ambos fueron condiscípulos en San Fernando, así como Mariano Fortuny —seis años exactamente más viejo que Casanova—, pero ello no fue así en absoluto. Mientras Casanova cursaba su carrera, al cuidado de Madrazo, Rosales competía —y con mucho acierto— en la palestra de la exhibición pública. Había estado ya pensionado en Roma. Su famoso *Testamento* merecía parabienes dentro y fuera de España.

¿Podemos dar por válidas las frases de Pérez Bueno relacionando a Rosales con Casanova? Sí, pero referidas al estudio del pintor madrileño, no a las aulas de San Fernando, obrador aquél al que debía de acudir, ya veinteañero, Casanova con el ánimo expreso de aprender, de conocer más profundamente el arte de la pintura. «Cuéntase —dice Pérez Bueno— que estando el gran Rosales dando las últimas pinceladas a su inmortal obra *El Testamento*, alguno de los artistas que allí se encontraban, compendiando las frases de admiración y entusiasmo de todos, hubo de decir: "No se puede hacer más, señores. ¡Hay que romper las paletas!" Oyó estas palabras Rosales y, volviéndose con lentitud, contestó: "Ahora no, pero habrá que romperlas cuando ese chico quiera pintar." Y, diciendo esto, señalaba a Lorenzo Casanova, que, con modestia, trataba de ocultarse tras otros compañeros.» (7).

La estancia de Casanova en Madrid es aprovechada. Estudia a conciencia la obra de los grandes maestros. La colección real de pintura pasa en 1868 a ser patrimonio de la nación. Gisbert es nombrado director de la primera pinacoteca española (8) y Casanova —quizá por aquello del paisanaje, que debió de pesar lo suyo en esos agitados días posteriores al destronamiento de Isabel II— frecuenta el Museo del Prado. El sugestivo Greco, el claroscuro Ribera, el genial Velázquez, el recio Goya son objeto de análisis y meditación de Casanova.

Años antes, en 1863 concretamente, se crean en Alicante, al igual que en Valencia, las pensiones provinciales de bellas artes, otorgadas por la Diputación. Los primeros en ganar la beca son Francisco Bushell y Joaquín Agrasot. Lorenzo Casanova Ruiz es el tercer alicantino que va a Roma a ampliar estudios y perfeccionarse en su arte, gracias a la munificencia del organismo provincial. Bien recientemente hemos publicado el acuerdo en el que consta la disposición (9).

Casanova ha pisado Alicante por primera vez un año antes, en 1873. Por espacio de unos tres meses ha estado hospedado en la fonda «La Marina» (10). La prensa local registra su presencia al comentar una exposición pictórica que el artista alcoyano —recién llegado de Madrid— exhibe en tal ocasión, inicial en su carrera (11). Doce meses más tarde, con fecha 8 de abril de 1874, en la Diputación se da cuenta de una

(7) PÉREZ BUENO, L., *Artistas levantinos*, Madrid, Imp. del Cuerpo de Artillería, 1899, p. 14.

(8) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Gisbert, primer director del Museo Nacional del Prado, «Arte Español»*, Madrid, segundo fascículo, 1963-1967.

(9) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Los primeros pensionados de arte de la Diputación Provincial de Alicante, «Ideas»*, Alicante, 1971, núm. 5, pp. 41-54.

(10) RAMOS, VICENTE, *Historia de la provincia de Alicante y de su capital*, Alicante, Excma. Diputación Provincial, 1971, t. I, pp. 482-83.

(11) Alicante, *El Comercio*, 7 de marzo de 1873, y *El Municipio*, 1 de abril de 1873.

instancia suya «en la que solicita se le señale una pensión para pasar al extranjero...». Al cabo de cuarenta y ocho horas la comisión de hacienda resuelve favorablemente la cuestión y se concede al pintor al-

unas veces, y la autoexigencia y autocrítica, siempre, son condicionantes de gran peso en su trabajo diario. En Roma conoce Casanova a dos destacadísimos valencianos: el joven José Benlliure y el también mozo



«Retrato de caballero», acuarela. Museo de Valencia

coyano una pensión oficial de tres mil pesetas anuales, por el período de cuatro años, para costearse los estudios en «el arte de la pintura» (12).

En el otoño de 1874 Lorenzo Casanova, de treinta años de edad, abandona su hogar paterno y se traslada a Italia. Acontece ahora en la vida del artista un período de singular importancia en su formación. La convivencia con otros pintores —valencianos y madrileños, de manera especial—, la necesidad física,

Ignacio Pinazo Camarlench. La relación con este segundo bien merece que la consignemos.

Pinazo es uno de los doce valencianos que aspiraron a la pensión de su Diputación que se convocó en 25 de abril de 1876. Desde luego, entre todos los solicitantes es él el que más posibilidades tiene (13). Pinazo pasa, con clara ventaja sobre sus contrincantes, a disputar la prueba final. Se trata de la rea-

(12) Archivo de la Excm. Diputación Provincial de Alicante, *Actas*, 8 y 10 de abril de 1874.

(13) ZABALA, ARTURO, *Un siglo de arte valenciano. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de bellas artes de la Diputación Provincial: Ignacio Pinazo*, Diputación Provincial, 1965.

lización de un cuadro «de historia», concretamente, el *Desembarco de Francisco I, rey de Francia, en el muelle de Valencia*. Los méritos visibles en la obra de Pinazo le proclaman, finalmente, vencedor de la

timamente citado, para demostrar el posible paralelismo existente con una obra del pintor alcoyano, menuda en dimensiones —0'30 x 0'43—, titulado *Muerte de San Luis, rey de Francia*, que pertenece a



«Muerte de San Luis, rey de Francia»

prueba, fallo éste que se produce el 5 de septiembre del mismo año. Pero en estos mismos días se modifica la reglamentación para regir la provisión y marcha de las pensiones, y Pinazo, a raíz de ello, y antes de partir hacia Roma, conoce el «asunto» que debe pintar en Italia: *El rey don Jaime en el lecho de muerte entregando la espada a su hijo don Pedro*; de nuevo temática histórica, y valenciana por añadidura.

Nos importa resaltar la amistad de Pinazo y Casanova y recordar además el título de este cuadro úl-

tima colección particular alicantina, y que ha sido expuesto últimamente en dos distintas exhibiciones: en Alcoy, en febrero de 1959, en ocasión del traslado de los restos mortales del pintor desde Alicante a su ciudad de cuna, y en la muestra antológica Pintores Alicantinos del Siglo XIX, celebrada en la ciudad del Benacantil en febrero de 1971.

Pinazo y Casanova parten en sus respectivas obras de una idea común y un tema muy paralelo. Un rey agoniza en su lecho adoselado entre tupidos corti-

najes, y un príncipe, el heredero, se sitúa a sus pies, rodilla en tierra, para recibir la bendición, los consejos y las disposiciones testamentarias de ese generoso monarca que consume sus últimos momentos de vida ante un muy cualificado grupo: cortesanos, servidores, alto clero y nobles. ¿Quién influyó en quién? Es ésta una cuestión casi imposible de clarificar. Sabemos que Pinazo hizo su cuadro en Roma, en 1881 concretamente. Del óleo de Casanova desconocemos la fecha, aunque, desde luego, lo realizó en Roma, estancia suya que se prolongó hasta 1882, cuatro años más de lo previsto, costeados no por la Diputación de Alicante, sino por él mismo, producto de su trabajo diario.

Una acuarela —hermosísima por demás— conserva el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de Lorenzo Casanova. Es la única obra que dicho museo tiene del maestro alcoyano. Está firmada en Roma —ángulo superior derecho del cuadro— en 1882, y fue propiedad de José Benlliure, quien la entregó mucho más tarde a la pinacoteca valentina (14). Una «aguada» de dibujo muy claro, conciso y concreto. Nos plasma el autor la «agradable faz de un venerable anciano de altos ideales y exaltado espíritu, a juzgar por su actitud y su postura. Se recrea Casanova en todas las minuciosidades: en las arrugas frontales del caballero, en la redondez de su calvicie, en el brillo de sus canas simpáticas. Desgrana el personaje las cuentas de un rosario...» (15).

Una segunda obra de Casanova fue donada por éste a otro artista. En su convivencia en la Ciudad Eterna regaló el alcoyano a Pinazo Camarlench un dibujo al carbón de un modelo desnudo. Pinazo se lo trajo a Valencia y luego lo llevó a Godella, pasando más tarde a su hijo el escultor Pinazo Martínez, el que lo depositaba en Alcoy en recuerdo de una visita suya. Se trata de la clásica «academia» o apunte anatómico que todo pensionado solía realizar, bien con lápiz, carboncillo o plumilla.

El posible paralelismo entre Lorenzo Casanova y Pinazo, y las concomitancias o relaciones que ambos tuvieron, así como la que pudo haber con José Benlliure, acaba, de momento, aquí. La biografía que de Pinazo conocemos no aporta nada; tampoco se dice nada en artículos sueltos (16). Cuando se ha habla-

do de José Benlliure con cierta extensión y detenimiento, tampoco ha salido a relucir la posible relación con Casanova (17), esos contactos artísticos que entre ellos, valencianos todos, pudieron —y debieron— existir en algún momento.

Lorenzo Casanova Ruiz, por su peculiar modo de ser, su «introversión» tantas veces denunciada (18) y su apocamiento, debido a la quebrada salud física (19), se refugia al salir de Italia en Alcoy. En su ciudad nativa contrae matrimonio —ya cuarentón— con Teresa Miró Moltó, hija de un conocido alcoyano y hermana de un ilustre ingeniero, tía carnal del que será ilustre prosista español: Gabriel Miró Ferrer. Una breve estancia en la ciudad del Serpis, y a partir de 1886 pasa a residir a Alicante, donde monta su estudio y su particular Academia de Pintura. Su mundo se reduce a bien poco: el trabajo cotidiano, los discípulos, la esposa —que no le dará descendencia—, los amigos más íntimos. No hace exposiciones ni acude a ninguna exhibición nacional y oficial; de ahí, entre otras razones dignas también de meditación, que su obra quede tan olvidada y no figure en pinacotecas o colecciones de cierto renombre.

Es bien verdad que es él el presidente —y posible impulsor— de la exposición que se celebra en Alicante en 1894; pero, al margen de esta circunstancia —de gran trascendencia en la ciudad y de renombre en toda España—, no conocemos otra efemérides digna de ser anotada en la vida artística de Casanova. La citada exposición le ocasionará, eso sí, el ingreso en la orden de Carlos III, a la par que será creado académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid (20). La citada exposición, de la que nos ocupamos últimamente (21), registra la participación de destacados artistas nacidos en Valencia: Joaquín Sorolla, Peris Brell, Constantino Gómez, Pedro Ferrer, Ramón Stolz, Ignacio Pinazo, el viejo camarada de sus años romanos —que trae a Alicante cuatro obras—, y su hijo José Pinazo Martínez (22).

La vida de Casanova se agota. Muere recién estrenada una nueva primavera, a orillas del Mediterráneo —que jamás reflejó en sus cuadros, cosa curiosa—, el 23 de marzo de 1900, dejando un buen número de discípulos que con el tiempo alcanzarán —al menos en un ámbito provincial y valenciano—

(14) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Pintores alcoyanos en Valencia: Antonio Gisbert y Lorenzo Casanova*, «Ciudad», Alcoy, 6 de diciembre de 1960. No figura en el *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, del doctor GARÍN y ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M., publicado en 1955.

(15) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Cuadros de pintores alcoyanos en el Museo valenciano de San Carlos*, Valencia, Ed. Cosmos, 1963, pp. 15-16.

(16) GARCÍA DE VARGAS, *El pintor Pinazo Camarlench y Godella*, «Valencia Atracción», Valencia, junio de 1968; GARÍN LLOMBART, F. VICENTE, *Ignacio Pinazo Camarlench*, «Las Provincias», Valencia, 13 de octubre de 1968; ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR, *Ignacio Pinazo Camarlench*, «Levante», Valencia, 12 de diciembre de 1969.

(17) PULIDO, RAMÓN, *José Benlliure*, «La Gaceta de las Bellas Artes», marzo de 1934.

(18) CALVO RODRÍGUEZ, CARMELO, *Bocetos y episodios: el estudio de Casanova*, Alicante, Such, Serra y Cía., 1894, pp. 7-12.

(19) MIRÓ, ADRIÁN, vid. nota 1. (Habla de neurosis, indolencia, ironía, concentración y narcisismo.)

(20) *Gaceta de Madrid*, Madrid, 13 de enero de 1895.

(21) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *El pintor Casanova, su escuela y la exposición alicantina de 1894*, separata de «Idealidad», Alicante, 1968.

(22) *Catálogo de la exposición de Bellas Artes, organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País de Alicante*, establecimiento tipográfico de A. Reus, 1894, p. 39.

justa fama y notable prestigio: Lorenzo Pericás, Vicente Bañuls, Sebastián Cortés, Adelarado Parrilla, Fernando Cabrera, etc. «Lorenzo Casanova —dirá Prados López— fue uno de los pintores de más sólida preparación de su tiempo. Su gran cultura y sus dotes pedagógicas crearon a su alrededor una pequeña escuela, que le siguió siempre con atención y respeto...» (23).

Su entierro constituyó una auténtica manifestación de duelo. Alicante entera lloró la pérdida de tan sensible artista, de tan bondadoso hombre, de tan humilde pintor (24), y más tarde dedicará al autor de *La muerte de San Luis, rey de Francia* una calle (25), lo que después hará igualmente la ciudad natal del maestro (26).

Queden citados aquí, para terminar tan breve glosa, algunos de los cuadros de Casanova que consideramos más significativos y esenciales en su producción. Destaca en su obra el retrato, y, como buen retratista, recordamos con admiración varios de ellos dedicados a su esposa y compañera inseparable, distribuidos en colecciones privadas de Madrid y Alcoy, en especial el titulado *La recién parida*; el retrato de *Gabriel Miró, niño*, propiedad hoy de la hija del autor

(23) PRADOS LÓPEZ, JOSÉ, *Artistas levantinos de ayer y de hoy*, Madrid, Imp. Cosano, 1955, pp. 20-23.

(24) Registro Civil de Alicante, libro 63 de Defunciones, fol. 202, inscripción 403; *Necrologías: Lorenzo Casanova*, «Heraldo de Alcoy», Alcoy, 24 de marzo de 1900; *D. Lorenzo Casanova*, «Blanco y Negro», Madrid, 7 de abril de 1900; «El Liberal», Alicante, 24 de marzo de 1900.

(25) Alicante. Sesión municipal de 30 de marzo de 1900.

(26) Alcoy. Sesión municipal de 6 de febrero de 1901.

de *Las cerezas del cementerio*; retratos de distintos sobrinos; el de don Miguel Jadraque, propiedad del Museo de Arte Moderno del Siglo XIX, de Madrid, donde ingresó el 21 de junio de 1919, recientemente exhibido por algunas ciudades de España, en la serie de exposiciones monográficas del Ministerio de Educación y Ciencia (27); los cuadros religiosos *Éxtasis de San Francisco* —tenido como autorretrato (28)—, *La Asunción de la Virgen*, *El Nacimiento*, de impresionante factura fortunyesca, actualmente en colección alcoyana, cuadro preciosista en el que «la figura del Niño-Dios rebosa luz, está inundada en un mar de claridad solar...» (29), y varias versiones de San José. Obras de género y de inspiración literaria ejecutadas al fresco, como *Educación de príncipe*, *Sueños de Cervantes*, *La Divina Comedia*, *Fausto*, y al óleo, como *Jaque mate* —Paolo y Francesca—, *Recreación de conventuales*, *El halconero*; y tipos populares, como *Baturro*, *Campechina* y *Cabeza de moro*.

#### ADRIAN ESPI VALDES

(27) Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y Ciencia, en colaboración con la Confederación Española de Cajas de Ahorros, Caja de Ahorros de Novelda, Exposición del 12 al 18 de diciembre de 1970.

(28) *Noticia sobre «El éxtasis», «El Serpis»*, Alcoy, 3 de enero de 1884; GÓMEZ BRUFAL, SALVADOR, *Lorenzo Casanova, pintor alicantino*, «Ciudad», Alcoy, 3 de febrero de 1959; VALOR, JORDI, *Lorenzo Casanova, franciscano*, «Ciudad», Alcoy, 31 de marzo de 1959.

(29) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, «*El Nacimiento*», cuadro de Lorenzo Casanova, «Ciudad», Alcoy, 21 de diciembre de 1962; *Sobre el cuadro «El nacimiento», de Casanova*, «Información», Alicante, 4 de enero de 1970.

## SIMON DE VOS Y VAN DER POEL, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES

Si para la investigación artística la localización exacta de una obra es siempre motivo de alegría —no sólo por el hecho en sí, sino por su aportación al mejor conocimiento de la época en que se trate—, en este caso tenemos que sentirnos doblemente gozosos, pues el rico conjunto pictórico de nuestro Museo cuenta con dos cuadros más, perfectamente situados

grupo de las mujeres de primer término y del cielo en el ángulo opuesto.

Tras una discreta limpieza en los talleres de restauración del Museo, aparecieron en la parte inferior derecha del mismo las iniciales S D V, seguidas de otras letras que parecen indicar «fact» o «fecit». Dichas iniciales son por las que solía identificarse



Simón de Vos: «Camino del Calvario». Museo de Valencia

ya en época y país, gracias al descubrimiento —o redescubrimiento en uno concretamente— de sendas firmas en ellos.

En efecto, en el primer caso se trata de una obra integrada en el valioso donativo Goerlich-Miquel, que, entregada a la Real Academia de San Carlos, en 1962, se expone en nuestro Museo.

El cuadro, una tabla de 47 × 62'5 centímetros, vino asignado a la escuela de Rubens, de forma genérica, por ciertas semejanzas, más superficiales que profundas, en figuras y ambiente, a obras del gran artista flamenco.

Representa una escena de la Pasión, el *Camino del Calvario*, compuesto muy a la manera barroca y dejando precisamente la figura central, el Cristo caído, en una penumbra contrastada por la luminosidad del

Simón de Vos, pintor flamenco no muy conocido, nacido en Amberes en 1603 y muerto en 1676. Sabemos de él que trabaja, en 1615, con Cornelio de Vos, hermano del más popular, Pablo de Vos, y ambos, al parecer, parientes de nuestro artista. También podemos asegurar que hacia 1620 es colaborador de Rubens, de quien toma ciertos aspectos formales a los que hacíamos alusión al principio, y por los que se le asignaba al propio maestro (?) o a su escuela. Entre su producción, su obra más conocida es la *Resurrección*, de la catedral de Amberes. Quede, pues, esta pieza firmada como testimonio, creemos que importante para el conocimiento de este artista, de quien no sabemos existan en España obras ciertas.

El otro caso merece también nuestra atención. Es una tabla de 46 × 62 centímetros, que representa un

incendio de una ciudad, y un grupo de figurillas, con sus enseres, carros, etc., ordenándose en primer término, y todo ello ambientado en una tonalidad rojiza que llega a conseguir realmente la finalidad buscada con el tema.

La pieza vino en el conocido legado Martínez Blanch, del que ya se ha hablado en numerosas ocasiones, y en su acta de entrega, en la relación de

los talleres del Museo, ha quedado perfectamente claro. En su ángulo inferior izquierdo se lee: «E VAN DER POEL 1662.» Lo cual corresponde al artista holandés Egbert o Egberto van der Poel, perteneciente a la escuela de Delft, nacido en 1621, en la propia ciudad, y muerto en Rotterdam en 1664. Los tratadistas que a él hacen referencia repiten que se especializa en escenas campesinas e interiores y, sobre todo, en represen-



E. van der Poel: «Escena de incendio». Museo de Valencia

cuadros, dice textualmente: «... Cajón n.º 4: ... Uno idm. sobre tabla representante un Incendio al natural y sus Efectos, por Wender Phol, célebre pintor holandés, largo dos palmos y medio y alto dos palmos escasos, marcado LM n.º 72.» Como el legado se hizo en 1825, el catálogo del Museo de 1863 lo recoge en su n.º 399, diciendo: «Un incendio. Tabla. Escuela Flamenca.» Sin duda, no conociendo al pintor, omitieron la referencia que daban las actas del donativo. Sin embargo, el catálogo de 1967 dice: «N.º 393. Un incendio. Tabla. Rauder Poill. A.» O sea que hay una total confusión en el supuesto nombre del autor, probablemente por una lectura errónea de lo que ahora, tras la acertada limpieza en

taciones de incendios nocturnos a la manera de Aert van der Neer, así como que era frecuente, como en el caso que nos ocupa, que firmara con su nombre completo. Su obra más famosa es la que narra la terrible explosión que sufrió Delft en 1654 y que está en el Rijkmuseum de Amsterdam.

Por todo ello, el hecho de que poseamos en el Museo una obra firmada de este artista holandés, y, además, de su tema más característico, no hace sino aumentar el interés por su visita y, a la par, ir conociendo mejor, a través de estas investigaciones, nuestros propios fondos.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART

## ANTONIO FILLOL, PINTOR DE VALENCIA

Provinciano y levantino; humilde por su nacimiento y famoso por sus pinceles; alumno, y después catedrático, de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y profesor de la de Artes y Oficios; discípulo de Ignacio Pinazo y seguidor de Joaquín Sorolla. Le atrajo irresistiblemente ese sol sorollista, pleno, ardiente, interpretado con valentía, arena que quema, que nos achicharra la vista, como se achicharra la planta de los pies cuando se camina sobre ella. A Fillol le impresiona el impresionismo luminista de Sorolla, como les sucede a Peris Brell y a Stolz, aunque cada uno lo interpreta de manera diferente, cada cual de acuerdo con su temperamento.

Perteneció Antonio Fillol Granell a una generación de ideas rebeldes. Había nacido el 3 de enero de 1870, en el típico barrio del Carmen, donde se agrupaban las viviendas artesanas, y nacieron y vivieron tantos artistas, entre ellos, el ya citado Peris Brell, ese espléndido pintor olvidado, del impresionismo español. Formó parte de una juventud romántica y bohemia, desenfadada y revolucionaria, intransigente y violenta, para la que Blasco Ibáñez escribía *El Pueblo* y Rodrigo Soriano *El Liberal*, periódicos rivales que enfrentaban dos grupos ideológicos que, cuando Soriano era solamente el protegido de Blasco, tenían una ideología común...

Por entonces empezaban a sustituirse los tranvías de caballos por los eléctricos, enarenando las vías, para evitar resbalones y atropellos, mitigando así el pánico que despertó el de un niño en la calle de la Sangre, por el mismo tranvía del que pretendió colgarse el pequeño, lo cual provocó una crisis ciudadana.

Valencia vibraba con cada acontecimiento: la instalación de luz eléctrica en el escaparate de una de las tiendas de la calle de San Vicente conmocionó la ciudad.

En la calle de Santo Tomás, en el corazón del barrio del Carmen, tenía el padre del pintor un modestísimo taller de zapatería, y allí, el joven Antonio trabajó como aprendiz, dedicando a la pintura todo el tiempo que podía recortar a su aprendizaje de zapatero.

Sus primeros cuadros los expuso —como tantos otros pintores principiantes lo habían hecho y como otros tantos lo harían después— en los escaparates de los comercios de las calles de Zaragoza y San Vicente, las dos arterias ciudadanas verdaderamente

importantes en la Valencia de Sorolla, de Blasco y de Fillol.

El ambiente de la época y la personalidad de Vicente Blasco Ibáñez influyeron en él. Al autor de *La vuelta al mundo de un novelista* lo pintó con su rayada camiseta de marinero y su pipa, entre los cañaverales de la casa que Blasco tenía en la Malvarrosa, que nadie ha sabido describirla con la minuciosidad que don José María Meliá *Pigmalión*: claro que nadie podía hacerlo como él, porque pocos la frecuentaron y convivieron en ella tan familiarmente como le fue permitido a *Pigmalión*, ya entonces enamorado del firmamento, a quien Vicente Blasco Ibáñez distinguía de manera muy particular, porque le infundía respeto aquel muchacho, casi un niño, que tanto sabía de las estrellas. Fue Fillol el primer ilustrador de *La Barraca*.

Blasco, a quien por su cabello negro, tan rizado, en su barrio le llamaban *el Rullet*, dijo de él: «Nos hace pensar ante sus cuadros, llenos de asunto. Es un artista de gran temperamento.»

Los cuadros de Fillol tienen argumento; por eso recrean y entretienen. Son cuadros con auténtica trama, con «garra», como diríamos con lenguaje de hoy.

Perteneció Antonio Fillol Granell a la Real y distinguida Orden de Isabel la Católica y fue presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia, después de haberse separado de él durante algún tiempo.

En el Círculo de Bellas Artes militaban Fillol, Stolz, Peris Brell, Cortés, Muñoz Degrain, Rafael Domenech y otros muchos. Pero, tras unas elecciones muy discutidas, violentas en su proceso y bruscas en su final, abandona Fillol el Círculo de Bellas Artes, y con él, Stolz, Cortés, Peris Brell, Cuñat y pocos más. Es entonces cuando, descontentos, fundan otro círculo artístico, Arte y Letras. El pontífice máximo del Círculo de Bellas Artes era Pinazo; el de Arte y Letras, Sorolla. Lo curioso es que ni Pinazo ni Sorolla tomaron parte activa ni pasiva en estas escaramuzas de sus compañeros y discípulos.

Cuando, calmados los ímpetus, desaparece Arte y Letras y los dos grupos artísticos se funden en uno solo, en el siempre pujante Círculo de Bellas Artes, Fillol es nombrado su presidente.

Rigiendo la entidad Fillol, se celebró, por vez primera en la ajetreada historia del Círculo de Bellas Artes, el famoso «Zoco», cuya idea fue alum-



brada, alimentada e impulsada por don Julio Peris Brell, tan amigo de bromas y chanzas.

Fillol es pintor de atrevidas ideas y de los más elocuentes cuadros de costumbres populares, de escenas de la huerta y de la región valenciana. Su pintura, que empieza siendo ideológica, y que así se mantiene a lo largo de toda su obra, tiene, sin embargo, un segundo momento, en que a la idea

contrar la inspiración y la técnica que presentía llevar dentro. Fruto de estudio, de mucho ensayo, de concentrada meditación, es su cuadro titulado *La bestia humana*, que en otra exposición, celebrada en Madrid, fue galardonado con una segunda medalla. Este cuadro de Fillol, su autorretrato, y el titulado *Los amigos de Jesús*, con el que alcanzó la primera medalla en la Exposición Nacional de 1901,



Fillol: «La gloria del pueblo». Museo de Bellas Artes de Valencia

se le superpone el sentimiento y, entonces, surge de su paleta una pintura valenciana, valencianísima y rotunda. El colorido de sus cuadros es vivo, soleado, cálido, como es norma en los pintores de su momento, para quienes el negro no existe.

Fillol, pintor de temperamento, de chambergo y de chalina, independiente, atrevido en sus ideas, valiente y decidido en su pintura, sabía elegir el asunto de sus cuadros y captar el alma del momento que fotografiaban sus pinceles.

A finales del siglo pasado consiguió Antonio Fillol sus primeros triunfos, al ser galardonado en la Exposición de Barcelona, en 1888, su cuadro *Un bautizo a principios del siglo XIX*, con el que triunfó plenamente, obteniendo un premio de quinientas pesetas en metálico. Animado por ello, se presentó a la Exposición Nacional de 1895, con su cuadro *La gloria del pueblo*, obteniendo la segunda medalla, lienzo que, posteriormente, adquirido por el Estado, fue expuesto en el Museo Nacional de Arte Moderno.

Transcurrieron dos años de esfuerzo penoso para el artista, que buceaba dentro de sí mismo para en-

tonces fueron adquiridos por el Museo Nacional de Arte Moderno.

*La bestia humana* es un lienzo genial y polémico a la vez, sobre el que la crítica contemporánea no se puso de acuerdo y que, por el atrevimiento del tema, fue calificado, por una gran mayoría, de altamente inmoral. Sin embargo, *La bestia humana* fue ensalzado por Pérez Galdós, que diría: «He descubierto en el pintor valenciano Antonio Fillol un alma de artista. Este es el mejor elogio que puedo hacer de él.» Y también fue muy celebrado por Jacinto Octavio Picón, que asegura entonces: «Pocos pintores han sido tan psicólogos como Fillol. Sus pinceles han plasmado los sufrimientos y miserias humanas como nadie supo hacerlo.»

También salieron en defensa de nuestro pintor, cuando el alboroto promovido por *La bestia humana*, periodistas de la talla de Mariano de Cavia, escritores de la categoría de Joaquín Dicenta, personalidad de la enjundia de Francisco Alcántara, que dijo: «Artista de poderosa inteligencia, capaz de someter al imperio de la idea, color y factura. Algunos de sus cuadros descubren, con el pensamiento

bien logrado, la íntima inquietud de su temperamento artístico, verdaderamente excepcional.»

Más rotunda sería la postura de José Blanco Cortés, que afirmó: «Fillol es un enamorado de la lucha; es un artista de fibra dramática con éxito, que nos hizo ver con *La bestia humana* que el arte podía caminar libremente por cualquier senda y no concretarse a patrones y moldes determinados. Fillol es un pintor consagrado hace tiempo; su pintura es sana, es hermosa, y su intención, digna de encomio.»

A pesar de que la mayoría de los críticos adujeron que *La bestia humana* resultaba educativa, o al menos que ésta había sido la intención de su creador, y de que el jurado, después de varias discusiones, le concedió la segunda medalla en esa Exposición de 1897, fue sancionado el pintor a no recibir el premio en metálico. Es curioso este castigo: se le conceden honores, pero no premio material. Y para confundirnos más, el cuadro fue adquirido, a propuesta de la Real Academia de San Fernando, para el Museo Nacional de Arte Moderno, dando su consentimiento para la compra el ministro de Instrucción Pública, que lo era en aquel entonces don Antonio Barroso.

No tuvo el mismo final feliz la polémica susci-



Fillol: «La comare de Foyos»



Fillol: «Lo ferrer de Tibi»

tada entre los miembros del jurado de la Exposición celebrada en Madrid en 1906, a la que presentó Fillol su obra *El sátiro*. Fueron tan violentas las discusiones que se dictó una Real Orden rechazando el cuadro porque «el asunto —decía textualmente— ofende a la decencia y al decoro públicos».

La crítica era contraria al jurado, y unánimemente protestó por la decisión del Ministerio de Instrucción Pública, asegurando que se trataba de un tema atrevido, pero tratado prudentemente.

Los éxitos alcanzados por el pintor valenciano se extendieron más allá de nuestras fronteras, consiguiendo destacar tan notablemente en la Exposición Internacional de Chicago, con su lienzo *La ropavejera*, que se le concedió la medalla de oro. Este cuadro no regresó ya a España: fue adquirido por el doctor Max Thovek, un norteamericano amante del buen arte, que diría: «Retengo el cuadro *La ropavejera*, del pintor español Mr. Antonio Fillol, adquirido en la Exposición Internacional de Chicago. Es obra seria, bien concebida y vigorosa; su contemplación logra atraerme porque descubro calidades dignas de un gran pincel.»

En la Exposición Internacional de la República Argentina, fue adquirido su lienzo *Almas vírgenes*. Y *El tío Tanacha* y un extraordinario desnudo femenino, titulado *Flor deshecha*, fueron vendidos en Nueva York, después de haber estado expuestos y ser muy elogiados por los visitantes.

Obtuvo Fillol, en 1900, una tercera medalla en la Exposición Universal de París, con su cuadro *Siega de Arroz en la Albufera de Valencia*.

En Francia es muy conocida la obra pictórica de nuestro ilustre paisano porque, durante la Exposición de Arte Español que se celebró a primeros de siglo en París y en Burdeos, fue vendido su cuadro *La creu de maig* y, poco después, le fue encargada la decoración del conocido hotel Majestic de Burdeos, pintando para él dos extraordinarios plafones, titulados *La danza de las rosas* y *Nocturno*. Pero nada mejor que las palabras que, a la muerte del pintor, escribió, para el catálogo de una exposición póstuma que organizó el Círculo de Bellas Artes de Valencia, Mr. Alfred Duprat, para conocer estos hechos: «Tengo la pretensión de haber destacado en esta gran ciudad de mi residencia —Bordeaux— la obra artística de un insigne pintor español: monsieur Antonio Fillol. Su lienzo *La cruz de Mayo*, que forma parte de mi colección, constituye deleite magnífico para gentes capaces de sentir una emoción espiritual, y su colección de *paneaux*, en el hotel Majestic, es otra muestra gallarda de un pincel luminoso, rico e inspirado.»

También Mme. Legendre le encargó, para su casa-palacio, un gran lienzo, que el pintor tituló *Primavera de amor*.

A las islas Canarias llegó noticia del peculiar estilo de Fillol, y el Casino Literario de Las Palmas de Gran Canaria adquirió cuatro gigantescos lienzos suyos, titulados: *Noche de luna*, *La danza*, *Canto de amor* y *El arlequín burlado*.

Se reveló Fillol como pintor religioso con su obra *La Patrona de Valencia*, que perteneció al popular cardenal Benlloch, tan entrañablemente querido por sus paisanos y que decía del cuadro: «Lo tengo puesto el cuadro en el lugar más visible de mi palacio, y me presta ocasión todos los días y a todas horas para que, admirándolo, me haga la ilusión de que estoy en íntima *charreta* con su autor, mi querido e ilustre amigo Fillol. Así, pues, todos los días nos vemos y nos hablamos.» Sobre este cuadro y la obra religiosa de Fillol, diría otro pintor, valenciano de nacimiento y malagueño por residencia y matrimonio, Muñoz Degrain: «He tenido el placer de reparar con detención el hermoso libro que el director de *Las Provincias*, don Teodoro Llorente, dedicó a la Virgen de los Desamparados, donde hay tres trabajos del ilustre Fillol que considero, como todo lo del admirado amigo, lo más inspirado del mencionado libro. Sobre todo la Coronación de la Virgen y la reproducción del cuadro del cardenal Benlloch.» Este cuadro está hoy en la nueva parroquia de San Andrés, calle de Colón.

Para el casino de Liria pintó Fillol trece plafones, lo que nos descubre, entre otras cosas mucho más importantes, que ni Fillol ni los directivos de la entidad eran supersticiosos.

Para el desaparecido Gran Teatro de Valencia,

que se encontraba en la hoy avenida del Marqués de Sotelo, donde actualmente existe un cine, pintó tres grandes lienzos: *La musa dramática*, *La Música* y *La Poesía*.

En el retrato destacó notablemente y fueron muchos los valencianos ilustres y las familias distinguidas que quisieron ser immortalizados por él. Realizó espléndidos retratos de don Juan Navarro Reverter, de los señores de Campos, de los hijos del señor Bacharach y de los de Gil Perotín, destacando los de la señora Thompson y su hija Poli. Y el de Rodrigo Soriano.

Miguel Durán y Tortajada escribió, hace casi cincuenta años: «Aspecto muy interesante de la actual juventud valenciana es la de los artistas que llegan a fundirse en el alma de nuestro pueblo, de tal manera que la forma de expresión de la pintura queda, a mis ojos, en segundo término, tomando un relieve principal, y a veces único, el espíritu que el artista le ha infundido, la psicología, el alma de la obra de arte. Así me parece Antonio Fillol, psicólogo, pintor de tipos y costumbres de nuestra tierra.»

En la variada producción de Fillol destaca el aspecto anecdótico y folklorista de gran número de sus lienzos de inspiración popular, saturados de valencianía, donde cobran vida tipos y costumbres, tan fielmente copiados y con tanto cariño tratados, que descubrimos en ellos afán de historiador y sentimientos de poeta. Destacan: *La comare de Foyos*, *La delicà de Gandía*, *Peix d'ara viu*, *Pépica la Crespa*, *A la festa de les fadrines*, *Lo ferrer de Tibi*, *El dolsainer Perretes*, *La novia*, extraordinaria pintura que se conserva en el Ayuntamiento de Valencia, escena plena de valencianía, de naturalidad, arrancada de cualquier rincón nuestro; *El guanyador de la joia*, *La clavarieta*, *Plat de glòria*, *Recuerdo de Castelnuovo*, el pueblecillo lindando con Segorbe donde Fillol disfrutaba pintando, junto a su esposa y su única hija, Magdalena, numerosos paisajes, entre otros, el de *La Cueva Santa*.

Una frase frecuente de Fillol, al hablar de la técnica de la pintura, era: «El cuadro está en lo que no está pintado.» Por eso, quizás, sus pinceladas eran suaves, acariciantes, que insinuaban más que decían, para que el contemplador se identificase más con el alma del cuadro, completando lo que el pintor había sentido y, voluntariamente, había querido expresar a medias.

En el estilo de Antonio Fillol hay un primer momento en que su inspiración le es extraña, le viene de fuera, influye en él lo que captan sus ojos, lo que llega a sus oídos, lo que paladean sus labios y lo que roza su piel. En el segundo momento de su pintura, más auténticamente suya, es él quien se proyecta en el cuadro, y todo lo que ha ido mordiéndole el corazón y dejándole en él cicatrices, lo retrata amorosamente. Así *La creu de maig*, *La procesó*, *La traca* y ese extraordinario *Mister May*,

el alemán afincado en Valencia, de ropa raída y modales exquisitos, que asistía a todas las procesiones y a la adoración del Cristo yacente, el Viernes Santo, en la catedral, colocándose, invariablemente, con un fino pañuelo en la mano, junto a los pies de Cristo, para enjugarlos cada vez que los fieles los

*La gloria del pueblo*, que alcanzó una medalla en 1895 según se ha dicho y gozó siempre de popularidad, por lo anecdótico de su tema y lo cuidado de su factura, son propiedad, entre otras obras suyas, del Museo de Bellas Artes de Valencia.

También son de este momento sus personajes de



Fillol: «La novia». Ayuntamiento de Valencia

rozaban con los labios. Mister May inventó el tablero de ajedrez para seis jugadores, y lo puso a la venta en el bazar Colón, pero no tuvo éxito. Era el alemán un personaje popular, decorativo, en la Valencia de la época, que no despertaba a su paso la burla, sino que movía al saludo, que formaba parte de la gran familia ciudadana, que se había acostumbrado a él. Este cuadro de *Mister May* y el titulado

la procesión del Corpus, *L'agüelo del colomet*, como los valencianos llaman al falso anciano de blanca peluca que representa a Noé en la procesión; *Los cirialots*, con sus largas barbas y pesados cirios, etc.

Un bonito lienzo suyo, *Adoración de los Reyes Magos*, es propiedad del colegio de San José de Valencia.

Faceta poco conocida de Fillol es la de su afe-

ción y sus cualidades para la escultura, a la que se dedicó en contadas ocasiones, pero logrando obras de calidad. Salió de su cincel, movido con la misma maestría que sus pinceles, el panteón de la familia Pastor, que se encuentra en el cementerio de Valencia.

Norteamérica guarda con cariño muchas de sus obras; Sudamérica adquirió para sus museos varios de sus lienzos. En Burdeos se conservan sus cuadros y sus plafones. Es curioso que casi no salió de Valencia, donde nació en 1870, y de Castelnovo, donde murió en 1930, y tenía contacto con los personajes más destacados de la vida nacional y extranjera. Entre sus papeles se encontraron, después de su fallecimiento, cartas autógrafas de Galdós, Pablo Casals, Enrique Granados, Manuel Machado, Valle Inclán, Jacinto Benavente, Joaquín Dicenta, Benlliure, Sorolla, Pinazo, Teodoro Llorente, Blasco Ibáñez, etc.

A su muerte quedó sin terminar un lienzo de gran tamaño, que pretendía ser titulado *Moros y cristianos*, y otros dos más pequeños, apenas esbozados.

Su hija Magdalena, fallecido ya el pintor, regaló una de sus obras más típicas al Ayuntamiento de Valencia y dos al Museo de Bellas Artes de San Carlos.

El presidente de la Asociación de la Prensa, que lo era a la muerte del pintor el señor Jiménez, en nombre de un gran número de periodistas valencianos, pidió al Ayuntamiento que la calle que éste pensaba dedicar al pintor Fillol fuese, precisamente, la calle Baja, donde, en la esquina con la del Portal de Valldigna, tuvo su estudio Antonio Fillol Grannell, nació su hija única, Magdalena, y durante muchos años vivió allí, con sus padres, el genial pintor. En la actualidad lleva el nombre del Pintor Fillol

la calle que une la plaza del Carmen con la del Arbol, y en ella la comisión de la falla de esta última plaza ha colocado una placa con la figura del pintor.

El Círculo de Bellas Artes organizó en su honor una exposición póstuma de sus obras del 1 al 15 de diciembre de 1930, año de su fallecimiento.

Las veintiséis obras expuestas fueron: *La novia*, *La clavariesa*, *El guanyaor de la joia*, *Míster May*, *Pepica la Crespa*, *El motín*, *La comare de Foyos*, *La delicà de Gandía*, *El ferrer de Tibi*, *Plat de glòria*, *El dolsainer Perretes*, *Pepito Rosell*, *Apòstol de procesó: Sen Pere*, *Apòstol de procesó: Sen Pau*, *Amparico*, *Fadrina en la festa major*, *De San Miguel de Liria*, *El tío Juan el Sereno*, *El maestro Serrano*, *Vicentica*, *Paisaje de la Cueva Santa*, *La cruz de la Cueva Santa*, *El mayoral*, *La semilla* y *¡Als ous... ous!*

En 1970, al cumplirse el centenario de su nacimiento, para honrar su recuerdo y rememorar su obra, hemos buceado en ella y, al contemplarla tan llena de honradez, de sinceridad y de ideas, unas veces; plena de inquietudes espirituales, otras; fácil colorista —casi *fauve* a veces, centelleante de irizados tonos—, con un pincel elocuente, que escribe más que pinta, que no se rige por la retórica, que capta trozos de vida de la huerta y, con lenguaje hecho de luz, narra la vida del pueblo, hemos llegado a la conclusión de que Antonio Fillol es quizás, en pintura, algo de lo que Blasco Ibáñez en la novela, y por eso podría titularse mi trabajo «Antonio Fillol, el Blasco Ibáñez de la pintura», o por su fidelidad a la temática regional y a su estética franca, brillante y expresiva, «Antonio Fillol, pintor de Valencia».

M.<sup>a</sup> FRANCISCA OLMEDO DE CERDA

# EN TORNO A LA CREACION MUSICAL

Discurso leído el 18 de noviembre de 1969 por el Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre en su recepción pública como académico de honor y contestación del Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, presidente de la corporación

EXCMO. SR. PRESIDENTE;  
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Nada más oculto y escondido en el más inextricable arcano que el proceso de la creación musical. ¿De dónde afluye esta facultad, que se diría innata, de inventar, como decían nuestros vihuelistas, melodías, descubrir armonías yacentes en las cuerdas o en los tubos abiertos de los instrumentos de viento y levantar arquitecturas sonoras?

Años, siglos, viene el hombre tratando de descubrir este arcano y de explicar este sutil y complicado mecanismo, sin que hasta ahora haya podido levantar otra cosa que un castillo de aventuras y alambicadas hipótesis. Su capacidad musical ha sido, indudablemente, algo no aprendido, aunque, al transcurrir del tiempo, el estudio y otras circunstancias hayan avivado y desarrollado aquella latente facultad.

Desde que el hombre existe, se encuentra envuelto por esa extraña, constante y mágica música de la naturaleza, que le excita o le adormece, que le llena de terror o de contento. El rumor del mar o el discurrir de los arroyos, el susurro de las hojas agitadas por el viento («campanas a través de las hojas», ha podido escribir Debussy), el estampido del trueno, el galope de los animales o el canto de los pájaros han podido influir en la posibilidad musical del hombre, dotado como está de un poder de imitación, pero, especial y particularmente, aquella ignota y esencial facultad musical a la que antes aludí y que le ha servido para expresar sus sentimientos y emociones, así como su alegría o su tristeza, por medio de los sonidos.

Producto de miles de años y fiel manifestación de las más variadas culturas, ante nosotros tenemos hoy el más sutil y más complicado lenguaje artístico, siempre hirviente y sometido a constantes evoluciones y transformaciones.

Conocemos el poder de las virtudes de la música para enardecer el ánimo, mitigar el cansancio, adormecer los sentidos, despertar el amor y exaltar el gozo o aumentar la tristeza; también sabemos de su mecánica exterior, pero muy poco conocemos de su recóndito ser.

El compositor queda absorto y atónito ante su propia creación; sabe analizar su contextura, pero ¿en qué consiste su función creadora? Sabe que la música no sólo se basta a sí misma, sino que prolonga y exalta la emoción de la palabra, evoca en nosotros un sentimiento o un acontecimiento pasado, es capaz de describir, hasta de narrar un hecho, imitar un fenómeno de la naturaleza y sabe cómo se ha ido logrando su vasta técnica a lo largo de los siglos. Del rudimentario y tosco batir de sus manos y de sus pies, del primitivo golpear o redoblar en sus tambores, del incipiente canto de su voz o del áspero o agudo sonar de sus caracolas, va descubriendo el tintineo de los instrumentos de cuerda, el suave sonido de la flauta o las bélicas llamadas de las trompas de guerra. Descubre —y esto es una de sus más inauditas hazañas— el poder manifestarse musicalmente en direcciones distintas y superpuestas; obtiene una variedad rítmica que se diría infinita, y consigue un oído que comprende y asimila un número de sonidos cada vez

mayor y que soporta nuevas y nuevas agregaciones armónicas y que retiene y relaciona toda una arquitectura sonora que cruza ante él y vive tan sólo en el tiempo. ¡Qué mágica alquimia destila la música!

En la antigüedad se le atribuía a la música orígenes divinos, y a una de las nueve musas, Euterpe, se la adornaba con los atributos musicales. Nosotros mismos entreveamos a Dios, en su trono, rodeado por legiones de ángeles y serafines que cantan su alabanza por los siglos de los siglos. Los primeros médicos eran también músicos, y los músicos eran magos que con su magia y su música curaban a los enfermos y les predisponían para obtener el favor de los dioses. Hasta nuestros días han llegado estas prácticas, y todavía se puede ver a los derviches adormecer las serpientes con el son de sus flautas, mientras que ellos giran y giran sin cesar, y como en los remotos siglos, se le reconoce a la música virtudes curativas, no sólo aplacando y mitigando nuestras pasiones, sino que sirviendo para curar otros males.

Los sacerdotes, cuando se dirigían a sus dioses o imprecaban sus favores, lo hacían, lo hacen todavía, salmodiando y cantando; y cantando transmitían a los pueblos las predicciones de los oráculos. Cantaban y cantan sus plegarias para que sus palabras subieran más alto, a lo alto, ya que la música es un arte sin peso ni medida específica, y así, Mendelssohn ha podido escribir *En las alas del canto*, y lo maravilloso es que San Agustín nos haya dicho que en el juicio final nuestros cuerpos se tornarán sonidos, es decir, algo etéreo, inaprehensible, como nuestro espíritu.

Divinidad y magia envuelven la esencia y origen de la música, y nuestros maestros del siglo xvi, como antes dije, se llamaban a sí mismos inventores y se amparaban de Orfeo, el semidiós que calmó la cólera de las furias con su canto y consiguió arrancarles a su adorada Eurídice.

Hemos pretendido domeñar y enclaustrar el don de la creación, enseñándola por medio de reglas fijas y métodos probados; pero lo único que podemos aprender y enseñar —y aun esto varía con el tiempo— es lo que el hombre ha sabido codificar. Aprendemos la consútil matemática de la métrica musical; sabemos ordenar los grados de las varias funciones tonales y su jerarquía dentro del sistema diatónico, en el que durante tantos años ha venido descansando nuestro arte; comprendemos y reconocemos las distintas formas y arquitecturas que han engendrado aquellas mismas jerarquías tonales y el imperio del metro; conocemos del antagonismo temático, de sus deducciones y consecuencias, de la variedad de los agentes sonoros, que causan en nuestros sentimientos tantas sensaciones diferentes. Todo ello lo ensayamos y aprendemos, pero ¿en qué consiste y en dónde reside la creación musical?, ¿qué es la inspiración y en qué escondido repliegue de nuestro ser encontrarla, aunque a veces parece que llega a nosotros en virtud de un poderoso esfuerzo de la voluntad? Creamos, pero creo que no sabemos en qué consiste la creación, aunque conocemos, a veces, el origen de las causas que la motivaron.

Corresponde a filósofos e investigadores del quehacer estético desentrañar el arcano y el porqué y el cómo de la creación artística. Quede para nosotros los compositores

el milagro de ordenar una nueva sucesión armónica, descubrir un neologismo sonoro, cantar una nueva melodía o hacer vibrar el inédito tejido de una malla orquestal.

Creo, en suma, que tenemos un don musical porque

Dios nos ha concedido una diminuta chispa, una fugaz centella de su inmenso e insondable poder creador. Lo único que nos cabe hacer es ofrecerlo y compartirlo con auténtica modestia y con infinita humildad.

## DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMO. SR. PRESIDENTE;  
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Siempre es día de alegría y esperanzas el de ingreso en nuestra corporación de un nuevo compañero; y siempre es motivo de reconocimiento y gratitud el honor de ser el portavoz de esta Academia en cualquiera de estos actos.

Seguramente ha de sorprender, a no pocos de los que me escuchan, qué razón puede justificar sea mi persona, amante del arte musical como el que más y admirador en alto grado de nuestro gran maestro, pero sin título alguno dentro del campo de la música, la indicada para expresar la bienvenida a esta nuestra Academia de San Carlos de Valencia a quien, por tantos títulos como concurren en la persona de nuestro recipiendario de esta tarde, hemos de llamar maestro en tan bello arte.

Yo soy el primero en sentirme empequeñecido, aunque no cedo a nadie en amor y admiración a tan singular bella arte entre las bellas, y en cariño y afecto personal a su representante en la tarde de hoy; pero siempre fue norma singular en mi vida el espíritu de obediencia en el cumplimiento del deber, que en este caso me ordena su reglamento, por ocupar, por benevolencia de todos, el sitial presidencial de esta docta corporación, que en tan singular estimación considero y me honro en servir.

Quiero comenzar estas palabras trayendo a vuestra memoria un hecho que ciertamente me llena de gozo y singular satisfacción.

Me refiero concretamente a la circunstancia de que en el caso actual la alegría de este acto no está empañada por la nota triste que generalmente se ofrece por la pérdida o desaparición del compañero que dejó vacío el sitial que viene a llenar un nuevo recipiendario, pues el importante sillón de honor que ha de ocupar nuestro Joaquín Rodrigo lo debemos a la gentileza del valenciano ilustre que hoy desempeña, con singular acierto y para bien de nuestra España, la cartera de Educación y Ciencia, al excelentísimo Sr. D. José Luis Villar Palasí, por ser de nueva creación en la composición de nuestra real corporación académica.

Voy, pues, a dedicar unos minutos a refrescar en vuestra memoria la alta personalidad de nuestro nuevo compañero, bien conocida, aunque en algunos momentos no suficientemente comprendida y estimada en su noble y doble valor, humano y musical; en una palabra, voy a tratar de exponeros cómo es el hombre a quien recibimos, al tiempo que el maestro, su obra y su arte, a quien admiramos.

Sólo el pretender un esbozo de la biografía y singulares valores de nuestro eminente compositor, gran crítico y musicólogo, es superior a mis fuerzas, que no pueden suplir, en este caso concreto, ni la amistad ni el cariño ni la gran pasión por la música, que desborda mi vida.

En nuestra histórica y heroica ciudad valenciana de Sagunto y en el 22 de noviembre de 1902, día especialmente dedicado por la cristiandad a la conmemoración de Santa Cecilia como patrona del mundo musical, nace para este mundo nuestro Joaquín Rodrigo Vidre.

Su condición de levantino despierta la inquietud por el conocimiento amplio de nuestro mundo y la facilidad de asimilación que le caracterizan.

Vive en el ambiente de nuestra capital, donde camina los primeros pasos en sus estudios musicales de piano, ar-

monía y composición, bajo la tutela de don Francisco Antich y felizmente aconsejado de nuestros compositores y críticos Eduardo López Chavarrí y Enrique Gomá.

Fue luego a Alemania y en 1927 pasa a París, donde, en la Escuela Normal de Música, completa sus estudios de composición con Paul Dukas y conoce a Manuel de Falla, el gran compositor español, cuyos consejos y amistad hubieron de influir, sin duda, en su importante y rápida carrera.

No podemos olvidar que cuando nuestro recipiendario llega a París lo hace llevando ya consigo obras tan singularmente suyas como la *Zarabanda lejana*, el *Preludio al gallo mañanero* y la cantiga *Muy graciosa es la doncella*, que son premiados con un éxito decisivo y esperanzador al ser conocidas en nuestra vecina capital francesa.

Su profesor Paul Dukas, escéptico, ingenioso, burgués, culto y libre ya, por su edad, de entusiasmos inmediatos, señala a nuestro Joaquín Rodrigo, al conocer su música difundida por los medios musicales de la capital francesa, como el mejor dotado de los grandes compositores musicales españoles de la época.

En 1928 conoce a la pianista Victoria Kamhi, alumna distinguida del profesor Jorge Lalewice, en Viena, y del profesor Lazare Lévy y Ricardo Viñes, en París, con quien contrae matrimonio en 1933. La desde aquel momento señora Rodrigo es mujer incomparable, de cuya valía personal brillan como estrellas fulgurantes su bondad, su modestia y su talento. Su honda ternura de madre, esposa y confidente la convierten en su más asidua colaboradora, que ha sabido dar luz a la extraordinaria y concentrada vitalidad e imaginación de nuestro insigne maestro.

En 1934 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le concede una de las becas del conde de Cartagena, que conserva excepcionalmente durante dos años y le permite un largo viaje por Centroeuropa y una nueva estancia en París.

Son numerosos e importantes los premios y distinciones que, sin solución de continuidad, ha venido conquistando nuestro recipiendario con las producciones de su mano, fruto de su extraordinaria inspiración y talento, en las diferentes edades de su crecimiento físico-intelectual y artístico. Entre ellos, merece ser singularmente destacado, en el propio 1934, el del Círculo de Bellas Artes al poema sinfónico *Per la flor del liri blau*.

En 1939, cuando su música era ya familiar en los salones de París, traslada su domicilio a Madrid, terminada nuestra guerra de Liberación, donde se instala definitivamente a los pocos meses de la normalidad, y poco después, en 1940, cuando la grandeza de su alma había conquistado un sublime puesto en el corazón de todos, da a conocer su *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, que ha dado la vuelta al mundo, colocándose en el primer plano de la música española.

A partir de este momento, los estrenos de nuestro ilustre autor han sido y siguen siendo verdaderos acontecimientos artísticos. De ellos se distinguen, con el premio nacional de música del 1942, el *Concierto heroico*, para piano y orquesta, y con el premio nacional «Cervantes», las *Ausencias de Dulcinea*, para bajo, cuatro sopranos y orquesta, en el año 1948.

Si pretendiera resumir los cargos que ha desempeñado o viene desempeñando y las distinciones de que ha sido objeto, a más de ser tarea larga, quedaría expuesto a olvidos

u omisiones dolorosas. Así, pues, sólo he de referirme a los más destacados de su vida activa profesional y social, bien merecidos, y sobre todo es importante resaltar que el inquieto alumno de la Sorbona y del Conservatorio de París, en la clase de Maurice Emmanuel, pasó a ser juez singular de períodos importantes de nuestra historia musical y crítico agudísimo de nuestras exhibiciones musicales, vertiendo conceptos, con su fino instinto del mundo del gran arte, en el desempeño de sus clases de Historia de la Música en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad madrileña (cátedra de Manuel de Falla), dando al propio tiempo buenas pruebas de su amenidad como conferenciante, de su fino instinto como crítico musical y de su insaciable curiosidad histórica, que le acercó tantas veces al campo de la Musicología, como tentación irresistible.

Sus críticas nos ponen de manifiesto, con su singular «humor», sus cualidades excepcionales de historiador e investigador, y con una agudeza literaria deliciosa, nos las sirve en forma de charla amigable y como modelo de viveza y comprensión. Sin temer a exageraciones, os diré que su labor, extraordinaria como compositor, parece ser en nuestro gran maestro momentos de inspiración para ratos perdidos.

En el mismo 1942 le es confiada la jefatura de la Sección Musical de la Organización Nacional de Ciegos de España, en donde su actuación diaria quedó sembrada de hondas y conmovedoras raíces.

En 1944 es designado asesor musical de la Radiodifusión Española. Sería tarea harto difícil relatar acierto por acierto de su gestión.

En 1945 le fue concedida la encomienda de Alfonso el Sabio, que en julio de 1953 fue elevada por nuestro amado Caudillo a la categoría de gran cruz, en la propia orden.

Poco después, en 1950, fue elegido por unanimidad miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que hizo su ingreso el 18 de noviembre de 1951, recibiendo la bienvenida de labios de S. A. R. el Infante don José Eugenio de Baviera y Borbón.

Siguiendo el orden de distinciones bien merecidas, en 1954 se le nombra vicepresidente de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

En 1960 le concedió el Gobierno francés la orden de Officier des Arts et Lettres, y en 1963, la orden de caballero de la Legión de Honor.

La Universidad de Salamanca le distingue con el título de doctor *honoris causa* en 1964, y el Gobierno español, con la gran cruz del Mérito Civil y la medalla de oro del Mérito en el Trabajo, en 1966.

Poco tiempo después, en 1967, fue nombrado miembro de la Société Européenne de Culture, y en 1968, miembro de L'Académie du Monde Latin, de París.

Interés particular despierta el conocimiento de los antecedentes biográficos de nuestro recipiendario que os acabo

de exponer, pero importa especialmente en estos momentos su producción musical.

La obra de nuestro recipiendario es bien conocida de todos por su grandeza, por su amplitud, por lo que significa en el campo musical y por la acogida que ha merecido en nuestra España y el eco de inmortalidad que conquistó ya en la universalidad; pero es tanto lo que esperamos todavía de su talento, sólida preparación, firme orientación y esa chispa de genio innata a su persona, que su admiración nos desplaza y paraliza ante lo que puede significar su obra ya en plena madurez, que ofrece, a cuantos tenemos la mirada puesta en su momento, la seguridad y certeza de la ocupación de un lugar destacado y primordial, que emula, en vías de superación en nuestra generación y en relación a la evolución de nuestra música, al recuerdo de lo que Albéniz, Falla y Turina fueron en las generaciones inmediatas que nos precedieron.

Quisiera hablaros de su obra, de cuanto para Europa ha significado y de cuanto significa su persona para la misma Europa y para la música española en el momento que vivimos; pero ni el tiempo ni mi pequeñez pueden permitírmelo, pues del estudio crítico de su producción se han ocupado labios autorizados en su lugar y circunstancias.

Del interesante discurso que acaba de dedicarnos debemos resaltar, como cualidades singulares de nuestro recipiendario, la inquietud, el deseo de ser, a más de músico, hombre europeo, hombre de su tiempo, presentándose con una naturalidad y musicalidad admirables al manejar los elementos del aire, el lenguaje de los pájaros y todo el etéreo.

Su primacía está siempre concedida a la música en sí, aunque de ella se deriven las mayores audacias, sin perder de vista los recursos alcanzados con los instrumentos empleados. A este propósito quiero recordaros palabras propias; dice nuestro gran maestro: «Lo que más me preocupa cuando abordo una composición, con un imperativo sonoro, como ocurre con los conciertos para un instrumento determinado, es reflejar el carácter de aquel instrumento.»

Quiero reiterar mi felicitación más cordial al nuevo compañero, al maestro insigne, que en el resto importante de su vida, que ruego a la Providencia le conceda pródigamente larga y feliz, conserve su ilusión por atraer hacia sí lo más vivo e interesante del mundo musical de nuestra amada España; y quiero terminar estas mal trazadas líneas, fórmula reglamentaria para expresar nuestra ilusionada y sincera bienvenida a nuestra amada corporación, impuestas por el deber, pero inspiradas en el afecto y la admiración, con el deseo, la esperanza, la fe en vuestro talento, de que llegue a desaparecer en vos el fantasma de la insatisfacción de vuestra propia labor, por haber logrado poner en pie la nueva técnica, la no aprendida de vuestra música, en que ya tiempo venís empeñado y que en tan alto grado ya habéis logrado.

# ESTILO Y SIGNIFICACION DEL ROMANTICISMO DE CHOPIN

Discuso leído el 14 de noviembre de 1969 por el Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso en su recepción pública como académico de número y contestación del Excmo. Sr. D. José Corts Grau

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

El primer deber de gratitud que me cumple expresar es a vosotros todos y cada uno por haberme designado por aclamación para ocupar este elevado puesto, y lo digo con la íntima emoción que experimento al considerarme compañero vuestro en todas las tareas que a esta alta corporación son competentes, y a las que me entregaré con todo el esfuerzo, entusiasmo y dedicación en pro del arte en general y desde el ángulo de la música, pues la expresión de la belleza, que a todas corresponde, nos vincula en hermandad perfecta hacia el mismo ideal, razón la más espiritual, que nos induce a amar la vida, puesto que el arte no es sino una palpitación de ella.

En seguida convendréis conmigo en la necesidad de agradecer a nuestro dignísimo presidente, Excmo. Sr. D. Javier Görlich, haber conseguido de la superioridad la creación de la Sección de Música en esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, sin la cual el arte, que aquí se defiende y protege, quedaba incompleto y falto de una de las bases firmes que lo sustentan y avaloran como faceta ineludible. Es, pues, un mérito singular y relevante de nuestro presidente, que ha de quedar en la memoria de todos.

Añadid a esto su generosidad, que no tiene límite, donando este piano colín a la Academia, que tan buenos servicios nos ha de prestar para conciertos y conferencias que aquí se puedan organizar, y que voy a tener el honor de utilizar para ilustración de lo que sigue, rasgo que quedará como prueba indeleble, al lado de otras muchas que ha prodigado, de su amor al arte, a Valencia y a esta Real Academia.

La particularidad de que la Sección de Música sea de nueva creación me exime de dedicar unas palabras, como es costumbre, a mi antecesor, puesto que no lo tengo, pero sí aprovecho para rendir aquí el homenaje debido a insignes músicos valencianos que ya no existen, tales como Giner, Serrano, Cuesta, Sosa, Palau, etc., y profesores que fueron del Conservatorio, como Bellver, Cortés, Amorós, Peñarroja, Alonso Lapiedra, Martínez, Fornet, etc., que dieron gloria a nuestra ciudad y alcanzaron justa fama fuera de ella, cada uno dentro de los géneros y actividades musicales en que se especializaron, y que, sin duda, alguno de ellos, por haber sido académicos en potencia, hubiera podido ser mi antecesor de haber existido más antiguamente la Sección de Música tan recientemente creada. Por eso me he de ver obligado, junto a mis otros dos compañeros electos de la sección, a desempeñar nuestra misión con una vocación y alteza de miras que nos acredite como primeros representantes de la música en esta Real Academia, con una labor seria, noble y bien orientada hacia el mejoramiento del ambiente musical en Valencia, hasta alcanzar la meta a la que todos debemos aspirar, que es la consecución de un depurado gusto por la buena música y la elevación del nivel de cultura musical de las gentes, ambas cosas fundamentales para que surjan los verdaderos valores con proyección internacional. Dios haga, pues, que nuestros primeros pasos por este camino que hay que abrir sean felices.

\* \* \*

La disertación que ofrezco a vuestra atención va a versar sobre la gran figura del romanticismo pianístico, Federico Chopin. La razón de la elección de este tema para esta solemne sesión es obvia y fácilmente comprensible: en mi ya larga carrera de concertista ha recaído en mí el honor inestimable de tener que interpretar las obras completas del compositor polaco en siete conciertos con motivo del primer centenario de su muerte, que se celebró profusamente por todo el mundo en el año 1949. Esta primera realización de estos siete densos programas tuvo lugar en Madrid, y posteriormente seguí con otras análogas en Barcelona, en otras capitales españolas, como Tarragona, Granada y Almería, y hasta en el extranjero, en Lisboa y Porto.

Creo firmemente que el conocimiento de un autor, de sus más íntimos sentimientos, del valor psicológico de sus ideas, del significado de su inspiración en suma, se adquiere plenamente con el estudio atento y profundo de sus obras, y si además éste es exhaustivo, agotando toda su producción, se puede llegar a penetrar en los más recónditos repliegues de su alma privilegiada de artista, y si esta alma es la de Chopin, en quien en mi concepto latía un corazón que contenía la quintaesencia del romanticismo, el intérprete no tiene que hacer otra cosa que abandonarse a identificar su temperamento con las conclusiones que hubiese obtenido de aquel estudio profundo y minucioso de todas sus obras, reforzado por los datos de su recorrido vital por este mundo.

Hecha, pues, esta aclaración de la razón de haber escogido este tema, pasaré ligeramente sobre la biografía de nuestro gran romántico, tocando solamente aquellos puntos que me interesan por repercutir en el estilo y significación de su música dentro del panorama de la historia del arte musical; pero previamente os he de hablar del *romanticismo nacionalista*, por ser el *nacionalismo* una tendencia de la que Chopin es un precursor.

Con Chopin se inaugura el grupo de compositores románticos en los que el espíritu de raza toma un valor de primer plano. Claro está que el romanticismo se nutre del fervor patriótico y del sentimiento popular y legendario, tal como lo podemos comprobar y reconocer en los románticos alemanes, y lleva implícito el *nacionalismo*, que entre los compositores germanos pierde pronto el carácter exótico de lo pintoresco y lo popular, porque para ellos su expresión más íntima y verdadera está en su *música abstracta*, por ser Alemania, como Italia, países de inveterada y propia cultura clásica, y en esa música reside indudablemente su propio y peculiar nacionalismo; pero en otros países faltos de esa raigambre cultural, surgen los nacionalismos espoloados por el sabor local y la conciencia de su raza: tal ocurrió en Rusia, Bohemia, Escandinavia, etc.

En el caso de Polonia, los compositores anteriores a Chopin anuncian ya su correspondiente nacionalismo; pero ya en la época romántica toma más cuerpo la corriente y es Chopin el compositor romántico, cuya música presenta los distintivos esenciales del nacionalismo, exaltando su nacionalidad polaca con su hondo sentimiento popular, y a pesar de ello, sin dejar de ser universalista con el lenguaje nuevo que nos ofrece y con su personalísima manera de sentir, influyendo decisivamente en la música posterior.

Ahora bien, Chopin no ha ido a buscar el canto popular, como hicieron los rusos o los checos o escandinavos, sino que ha venido de él, del cual su música es una derivación, de tal modo que su creación es universal con el color nacional en su fondo. Tal sucederá más tarde con Bartok y con Falla.

Antes de pasar a hablar concretamente del tema que me incumbe, no puedo olvidar la cita de otro gran romántico del piano, y éste además de la orquesta, su contemporáneo Franz Liszt, dos años más joven que Chopin, pero de vida mucho más dilatada; es otro gran romántico nacionalista de Hungría con una influencia también considerable en la música posterior.

He querido resaltar este primer rasgo nacionalista de la música de Chopin antes de recorrer ligeramente su vida en los aspectos más determinantes de su estilo. Empezaré por el esclarecimiento de su nombre, que parece francés, y es uno de los puntos de apoyo de André Coeuroy con su pretendida consideración a nuestro compositor como perteneciente a la historia musical francesa. Su padre, Nicolás, había nacido en Lorena y era, por consiguiente, francés, aunque descendiente de una familia de polacos que se habían establecido allí en la época en que el rey de Polonia Estanislao Leczinski la gobernaba, concediendo tierras a familias polacas que quisieran allí establecerse. La familia a la que pertenecía Nicolás llevaba el apellido *Szop*, que se pronunciaba *Chop*, y uno de sus miembros lo afrancesó y formó *Chopin*. Su madre sí nació en Polonia, llamada Justina Kryzanowska, y el matrimonio se instaló en Zelazowa Wola, donde nació Chopin, cuya corta vida se extiende desde 1809 a 1849, la mayor parte de ella vivida en París durante el reinado de Luis Felipe hasta la revolución de 1848, que destronó a aquel rey e instauró la segunda República, encontrándose Chopin, en enero del año siguiente, con el nuevo régimen y su secuela de trastornos políticos y sociales a su regreso de Inglaterra, tras una etapa allí pasada; y ya se hallaba en tal estado de extrema postración, que no pudo superar los terribles efectos de su enfermedad del pecho, contraída desde poco después de su primera estancia en París, hacia 1833: la muerte le alcanzó en octubre de aquel mismo año 1849.

Su vida comprende diversas etapas de desigual duración: la primera, de veintidós años, pasada en Polonia a partir del año de su nacimiento, 1809, y que podemos denominar *época de Varsovia*, durante la cual recibe su formación como músico, con sus profesores, y en el conservatorio de aquella capital, y adquiere la cultura general preparatoria para desenvolverse en el campo del arte; se familiariza con los cantos populares de su país y su alma los acoge con avidez, impregnando su temperamento de su perfume inconfundible y formando su esencia como una segunda naturaleza en su personalidad: ello será el germen de sus futuras mazurkas, cracovianas, polonesas, etc. Si a esto unimos su estudio continuo de las obras de los grandes maestros, cuyo conocimiento va adquiriendo de día a día; su asistencia a conciertos, representaciones teatrales, sobre todo de ópera y especialmente de la italiana, que invadía toda Europa, y por la cual sentía un gusto particularísimo, tendremos la explicación del estilo de sus primeras obras, tales como su primer *Rondó op. 1 en do mayor*, sus *Variaciones sobre un tema de don Juan de Mozart*, su *Krakoviak, op. 14*, pero sobre todo sus dos *Conciertos para piano y orquesta*, y todas ellas, siendo esencialmente de ambiente polaco e inconfundiblemente de su estilo tan personal, manifestado ya desde estas primeras creaciones, no están exentas, sin embargo, de un soplo inspirador que hermana sus melodías con las más puras del *bel canto*.

He citado los dos *Conciertos de piano y orquesta*, y aprovecho este momento para decir en seguida la predilección que desde sus primeros años tuvo Chopin por el piano, que lo eligió como el vehículo más apropiado y casi único para volcar en él el mensaje de todas sus inspiraciones. Tuvo consejeros que le incitaban al género dramático o al sinfónico, que rechazó siempre; sus obras sinfónicas son los



Federico Chopin

acompañamientos orquestales al piano de estos dos *Conciertos* y de algunas otras obras sueltas, en todas las cuales el papel de la orquesta es mínimo y en ella no hay que buscar el interés de la obra, que está naturalmente en el piano, y como así lo quería su autor, son vanas y fuera de lugar las reorquestaciones que Klindworth, Tausig y otros autores han hecho para dar mayor entidad a la orquesta: es peligrosísimo corregir a un compositor, y aun continuarle, si ha dejado sin terminar alguna obra. Nadie ha podido cargar, por ejemplo, con el compromiso de escribir un último tiempo a la *Sinfonía Incompleta de Schubert*, y una prueba de que en los *Conciertos* de Chopin el piano es el rey y señor de la obra, es que tanto uno como otro *Concierto* carecen de *cadencias*, porque no las necesitan: esa detención de la orquesta, dejando en libertad al piano sólo para comentar o glosar los temas ya oídos, sobra en sus *Conciertos*, porque, con su papel predominante, el piano no requería el *tacet* de la orquesta para imponer su supremacía.

Pero me interesa señalar sobre todo que estos dos *Conciertos* son delators del primer amor sentido por Chopin por una compañera suya en el conservatorio de Varsovia, de la clase de canto, Constanza Gladkowska, inspiradora de ambos; fue el amor espontáneo del muchacho que empieza a vivir, pero que al final de esta primera etapa se irá oscureciendo, contribuyendo a ello las primeras ausencias con sus excursiones artísticas, bien que temporales, a Berlín, Viena, Praga y Dresde, hasta esfumarse después con el primer desengaño, al comprobar el olvido de la amada y su compromiso matrimonial con otro pretendiente. Y esta desilusión inicial se repetirá con las sucesivas amadas

que se cruzaron en su vida, marcando en su alma la huella dolorosa y cruel de su destino: Chopin salió de Polonia en 1830 para jamás volver a su patria.

La segunda etapa de su vida comienza, pues, con su primera estancia en París, comprendida entre 1830 y 1838, o sea hasta su viaje a Mallorca, y aquí empezamos con un dato que tiene repercusión en una de sus obras: se dirigió primero a Viena, que visitó por segunda vez, y tuvo la intención desde allí de seguir a Londres, pero al llegar a París cambió de parecer, instalándose en la capital francesa, y fue durante el viaje cuando recibió la noticia de la toma de Varsovia por los rusos, inspiradora de su *Estudio op. 10 núm. 12 en do menor*, verdadero estallido de su dolor e indignación; y he aquí otro hecho que nos interesa y que amplía considerablemente el ámbito sentimental del creador romántico, dando una expresión nueva e insospechada, al producirse esta reacción en el artista, hablando un lenguaje musical que hasta este momento era para él inédito.

Estos ocho años de París fueron magníficos para redondear y completar su formación: su distinción nativa y su trato refinado le abrieron las puertas de los más elegantes salones, trabando conocimiento con los más famosos literatos, artistas y políticos, compositores, como Liszt, Meyerbeer, etc., y todo esto se refleja en su técnica más avanzada, su armonía más rica, su construcción más sólida; pero surgen además en esta época dos causas que producen nuevas modalidades para la concepción de su música: la primera es su segundo gran amor por María Wodzinska, su amiga de la infancia en Varsovia, que encontró en Dresde con motivo de un viaje que realizó en 1835 a Alemania. A ella está dedicado el *Vals del adiós op. 69 núm. 1*, después de su despedida, según versión más o menos comprobada; amor infortunado también, como lo había sido el de Constanza, por la oposición aquí de los padres de ella, que veían desarrollarse en él la terrible enfermedad del pecho, que le había de llevar a la muerte.

Tras su encuentro en Leipzig con Mendelssohn y Schumann, grandes admiradores suyos, de los cuales prefería Chopin al primero, pues no llegó a comprender nunca el romanticismo del segundo, regresó a París, pero volvió a Alemania al año siguiente.

Ya de nuevo en París y antes de analizar la segunda causa de su capacidad creadora, no puedo pasar en silencio la importantísima revelación hecha por Wierzynski, autor de la mejor biografía sobre Chopin, obra además prolongada por el gran pianista Arturo Rubinstein, que basándose en una colección de cartas, mucho tiempo desconocidas y que en el libro se reproducen, nos descubre los amores de Chopin con la condesa Delfina Potocka, compatriota suya, que se extendieron como un nimbo difuso a lo largo de casi toda su vida, como flotando y dando idealidad a la expresión más pura del amor. La personalidad de la condesa explicaba de sobra la constante y recóndita veneración amorosa del gran romántico: mujer verdaderamente excepcional de elevada inteligencia, comprensiva hasta lo más profundo de la música de Chopin, de cultura extraordinaria, de singular refinamiento espiritual y, en fin, artista ella misma por ser una cantante distinguida, fue ella la que en su lecho de muerte le asistió junto a Luisa, su hermana, e interpretó con su bella voz aquellas melodías que aún oyó Chopin en su tránsito.

Pero tras esta digresión importantísima continuó con aquella segunda causa que cambió radicalmente la faz de la vida sentimental de nuestro romántico: tras el conocimiento de la condesa D'Agoult, *Daniel Stern* en el mundo literario y amante de Liszt, ésta le presentó en su casa a la famosa escritora Aurora Dupin, separada de su marido, el barón Dudevant, novelista tan conocida por su seudónimo *Jorge Sand*, que a la sazón acababa de romper sus relaciones amorosas con el poeta Alfred de Musset. A pesar de que la primera impresión que le causó no fue muy favorable, se abandonaron después a una pasión amorosa, seguida de una convivencia, que duró diez años, y Chopin

pasaba los veranos en Nohant, en el Berry, a 250 kilómetros al sur de París, casa de campo de la novelista, rodeada de jardín, y hogar donde vivía con sus dos hijos, Mauricio y Solange, y recibía invitados a las personalidades más relevantes de la intelectualidad, de la política y del arte.

Puede suponerse el reflejo que esta tensión amorosa ejerció sobre la labor creadora del gran músico, formando nueva faceta en las invenciones musicales que en adelante habían de brotar de su pluma: la psicología de la escritora era bastante compleja, y aunque recibió en su infancia una educación religiosa, en el curso de los años fue desapareciendo y dando paso a la incredulidad y a una libérrima norma moral, que ni el contacto con Chopin pudo cambiar, pues éste se vio avasallado por el dominio de su carácter, cosa perfectamente explicable tras las desilusiones amorosas sufridas, y por el progreso paulatino, pero evidente, de su enfermedad. En la otra cara de la novelista hemos de reconocer su depurado gusto artístico, su admiración absoluta por Chopin y el valor humano que supone su asistencia sacrificada y material en la terrible enfermedad que padecía.

Y con estas novedades sentimentales termina esta segunda etapa de la vida de Chopin en su primera época de París, y empieza la tercera con su viaje con *Jorge Sand* y sus hijos a Mallorca, y su estancia de casi tres meses en la isla balear. No es del caso detallar aquí las incidencias del viaje, su partida irregular por separado hasta encontrarse en Perpignan y las incomodidades y sinsabores que pasaron hasta instalarse en las celdas de la cartuja de Valldemosa, que conocemos perfectamente por dos obras de la novelista: *Un invierno en Mallorca* y su extensa *Historia de mi vida*. Sí diré que el motivo del viaje fue una recomendación de los médicos al hijo de *Jorge Sand*, de un clima templado y con sol para reponerle.

La vida de los dos artistas en la celda de Valldemosa fue por demás triste y monótona, pero sirvió para que Chopin diera fin a sus *Preludios op. 28*, serie magistral de su producción en plena madurez; su *Balada op. 38 en fa mayor*, sobre un canto popular mallorquín; su *Scherzo op. 39 en do sostenido*, que evoca cantos de monjes, los recién salidos de aquella cartuja, que desalojaron por disposición de Mendizábal; las dos *Polonesas op. 40, militar* y en *do menor*, y la *Manzurka op. 41 núm. 2 en mi menor*, labor extraordinaria y de la más alta calidad, e intensa para tres meses, si además podemos imaginarnos las incomodidades y falta de confort en que se encontraban, sobre todo en aquel invierno que les fue adverso, por haberse desencadenado un período de lluvias, que jamás esperaban y que contribuyó al empeoramiento de la enfermedad del gran músico, con la consiguiente exasperación de su carácter, que comprometía la pacífica convivencia.

Es de extrema dificultad enjuiciar las relaciones entre Chopin y *Jorge Sand*; algunos creen que la pasión amorosa de esta última no era sincera, y que sólo veía en él al amante de turno, después de sus rupturas con los anteriores, considerándole como un caso digno de un estudio psicológico para sus novelas, con su temperamento delicado, endeble constitución y por la enfermedad que padecía. Lo que sí es irrefutable es su desvelo y cuidado maternal por su enfermo y su gran admiración por su música genial. En todo caso, una convivencia que duró diez años hubiera sido imposible sin la existencia de un verdadero amor.

Tuve la suerte de conocer en París, hace algunos años, a la dueña entonces de la residencia de Nohant, que se conserva hoy intacta, con la designación de las habitaciones que ocuparon los invitados de Mm. Sand, entre ellas la de Chopin, cuarta ventana del único piso que tiene la casa, que por respeto a la identidad de su evocación, no se le ha puesto ni luz eléctrica. Fui presentado a ella en un piso del barrio latino. Esta señora, llamada Aurora Sand, es nada menos que la hija de Mauricio y, por lo tanto, nieta de *Jorge Sand*. Tuve el honor y gusto de hacerle unas preguntas; no pudo haber conocido personalmente a Chopin, naturalmente, a pesar de que contaba ya ochenta

ta años de edad, pero había oído hablar mucho de él a su padre, y respecto a detalles sobre su carácter, me recomendó el libro de Wierzynski a que antes he hecho alusión con motivo de los amores de Chopin con la condesa Potocka, libro que me apresuré a adquirir al salir de aquella casa, que albergaba también la sede de la sociedad Los Amigos de Jorge Sand, que tiene como primordial objetivo la reivindicación de su nombre, cosa bastante dificultosa de alcanzar, dadas las múltiples andanzas en que, bajo el signo de Eros, se vio comprometida la novelista.

No hay que decir la emoción enorme que sentí al hablar con una descendiente tan directa de *Jorge Sand*, de cuya larga conversación deduje su devoción por su abuela, cuyo apellido había adoptado, sustituyéndolo al de su padre, Dudevant, y la idea remota que tenía del carácter de Chopin, efectivamente bastante diversa de la divulgada en tantos y tantos libros de historia musical y de biografía. Aurora Sand, que, como se ve, llevaba el nombre verdadero de su abuela, unió a éste el apellido de su seudónimo, y murió hace cuatro años, pasando al Estado francés la casa de Nohant, tan rica en recuerdos.

En febrero de 1839 regresaron los dos artistas a Francia por Barcelona, y como el estado de salud de Chopin mejoró algo, aún pudieron hacer una pequeña excursión a Marsella y Génova antes de dirigirse a París.

Con su llegada a París empezamos una nueva etapa de su vida, o sea su segunda época de París, que va a extenderse de 1839 a 1848, nueve años que fueron muy fecundos para la producción de nuestro autor, porque instalado, siempre con *Jorge Sand*, en 16-Rue Pigalle, y desde 1842 en Square Orleans, pasaban tres o cuatro meses del año en Nohant, y éste fue su lugar preferido para abandonarse a componer y donde se seguía respirando el ambiente de alta intelectualidad y refinamiento artístico que ya he descrito, y por eso esta época es fecunda para el artista, que en plena posesión de sus medios expresivos, aborda las obras de mayor envergadura; y así, a ella pertenecen la tercera *Sonata op. 58 en si menor*, expresiva de conversaciones y confidencias en el jardín que rodea la casa de Nohant; la cuarta *Balada op. 52 en fa menor*, muy alejada ya de las primeras concepciones, más virtuosistas, del autor; la *Fantasia op. 49 en fa menor*, cuya inspiración raya en lo sublime y de la que se ha dicho que es la obra en que Chopin se encuentra más cerca de Beethoven; la *Berceuse op. 57*, llena de delicadezas de inefable poesía; la *Barcarola op. 60*, representativa de la armonía más avanzada para su tiempo; la *Polonesa-Fantasia op. 61*, llena de novedades originales dentro de su forma de danza; la grandiosidad, pompa y exaltación patriótica de su otra *Polonesa op. 53 en la bemol*, y, en fin, las últimas mazurkas, los últimos nocturnos, el tercer *impromptu*, el 4.º *Scherzo*, etc., todo obras en las que el vuelo de su inspiración y su maestría llegan a las más altas cimas.

Pero llegó el momento de la ruptura con *Jorge Sand* por causas no bien averiguadas, pero que se pueden deducir fácilmente pensando en la decadencia física de Chopin, cuya enfermedad iba agravándose de día en día, repercutiendo sensiblemente en su carácter, que se hizo más irritable y al que los celos tampoco le eran ajenos. Por su parte, su amada, dada su conocida psicología, ya sentía por él sólo un cariño maternal, lejana ya la primera época de ilusión, y así no importa cuál fuese la causa ocasional; al parecer se mezclaron los hijos Mauricio y Solange, el matrimonio de ésta última, las disensiones familiares, consecuencia de la extravagante educación de aquellos hijos, y finalmente, una última discusión entre Mauricio y Chopin, en la que la madre dio la razón a su hijo, produjo la marcha fulminante de este último.

Con ello finaliza esta etapa de segunda residencia en París, pródiga en creaciones, pero fatalmente desgraciada para su vida sentimental, y aún le quedaba a Chopin un último amor, el de su alumna inglesa Jane Stirling, enamorada e impertérrita admiradora suya, quien le propuso un viaje de conciertos a Inglaterra, que Chopin aceptó; y

aquí empieza la última etapa de su vida, consistente en sólo dos años, los de 1848 y 1849.

En Inglaterra, y tras alguna actividad concertística por diversas e importantes ciudades inglesas, se detuvo algo más en Escocia, invitado por la familia de Jane Stirling, y también de ello queda constancia en sus tres breves y graciosas *Escocesas*. Aquel último amor, tan sincero y admirativo por parte de Jane Stirling, ya no podía ser compartido debidamente con la misma ilusión por Chopin, dado el estado de abatimiento físico y moral en que se encontraba. Regresó a Londres y seguidamente a París, donde tuvo su final, como ya dije, aquella vida tan rica y variada en emociones y henchida de romanticismo.

Con este repaso de su vida que os acabo de ofrecer, principalmente por su faceta espiritual y psicológica, he pretendido mostraros el reflejo de ella en su obra y la evolución que por sus cambiantes sentimentales se fue operando en su estilo. Ahora voy a hablaros de las particularidades de éste en relación con su época y en su proyección al futuro.

Chopin es uno de los casos más raros de personalidad que registra la historia musical. Su música es *inconfundible*. Su *melodía* peculiarísima surge espontánea y sensible de su alma, como se desprende el aroma y el perfume de una flor. Al mismo tiempo, esta melodía es *inagotable* y con la fuerza intrínseca de despertar en el oyente los más variados matices de la emoción: procede por suaves ondulaciones y es *larga*, recorriendo un ancho espacio del teclado, recordando siempre una voz humana de extensión ilimitada. Tiene algo de la melodía italiana, que, como ya he dicho, tanto influjo ejerció sobre él, insertándose en ella una rica variedad de *fiorituras* de la más caprichosa invención. Está además animada por la fuerza del *ritmo*, de cuyas diversas combinaciones hace Chopin un alarde en sus obras, incluso en aquellas en forma de danza, en que se ve obligado a ceñirse a uno preestablecido.

Rara vez Chopin es polifónico; la base de su estilo es la *melodía acompañada*, pero envuelta en una *armonía* personalísima, cuyos hallazgos han hecho progresar positivamente los medios musicales de expresión y han trascendido a la música universal. Siendo fiel a la tonalidad, como lo son todos los románticos, esboza la creación de nuevos acordes, empezando a considerar algunas notas de adorno, las de paso, floreo, apoyaturas, como propias de ellos.

Estos elementos son lo que forman el estilo de Chopin junto con las influencias que recibió, y como el de todos los artistas, no es el mismo desde el principio al fin de su vida, sino que tiene su proceso de transformación, como vamos a ver en seguida, después de examinar aquellas influencias.

En primer lugar, la educación clásica que obtuvo de sus primeros maestros, en Polonia, fue la base de su formación, con Bach y con los clásicos subsiguientes; él adoró siempre a Mozart, y creo, precisamente, que su predilección emanaba de la diafinidad del lenguaje del maestro de Salzburgo, aprendido en parte en Italia. Otras influencias más superficiales las recibió de Weber, Hummel, Field y Moscheles. Lo que es muy patente es la influencia de la música italiana de ópera, como ya dije, especialmente sobre las obras de la primera etapa de su vida. Ahora bien, Chopin no vivió en Italia, pues para esto no cuenta su excursión relámpago a Génova, y esta influencia la recibió indirectamente, y aun así, aquella melodía de los Bellini, Donizetti, etc., no era más que el alimento que estimulaba su inspiración y que era después asimilado y transformado, surgiendo su melodía propiamente *chopiniana*, con esa morbidez tan suya y con un acento propio e inimitable.

Además de estas influencias, para comprender bien el estilo de Chopin hay que tener en cuenta su primera *formación polaca* y su posterior *formación romántica*; su música rezuma *patriotismo* por todas partes y *sentimiento nacional*; se inspira en los cantos populares y ritmos de su país natal, creando otros nuevos a su imagen, pero llenos

de la savia de su raza; cultiva las variedades de danzas de Polonia y les infunde una vida nueva.

No hay que desconocer tampoco la influencia del romanticismo reinante en su estilo; en Francia se saturó del espíritu romántico que la invadía en aquella época, y su permanencia en ella hizo que la considerase como su segunda patria. Allí hizo gran amistad con el pintor romántico Delacroix, a quien debemos uno de sus buenos retratos, ya de la época en que su físico denunciaba la fatal enfermedad que padecía; allí se impregnó de romanticismo con la lectura de los grandes prosistas y poetas del siglo XIX, y, finalmente, allí padeció la pasión amorosa más absorbente de su vida.

Así, pues, el lenguaje musical de Chopin está formado esencialmente por *elementos polacos nacionales*, pero influido por el ambiente romántico que se respiraba entonces por toda Europa y del que Chopin se saturó en Francia; el romanticismo es *internacional* y no patrimonio de ninguna nación, y por eso no se debe deducir la conclusión de André Coeuroy, discriminando la obra de Chopin en dos grandes grupos, el de obras de inspiración polaca y el de las de concepción libre romántica, y atribuyendo a este último grupo un parentesco con la música francesa. Es un error flagrante, ya que las obras que él cataloga en el segundo grupo, tales como el 4.º *Scherzo op. 54*, aunque no se relacionen tan directamente con la cadencia popular, son nacidas de un espíritu tan polonés como las otras, y ni esto, ni el nacimiento del padre de Chopin en Lorena, que fue accidental, pueden inducir a asimilarlas a la música francesa, ni mucho menos a considerar a Chopin como músico francés; influencia evidente del gusto francés, sí, pero nunca desfigurando la personalidad psicológica del gran romántico, eminentemente polaco.

Lo mismo puedo decir de la utópica pretensión de Wanda Landowska, la insigne clavecinista, de acercar ciertas piezas de Chopin a otras de los clavecinistas franceses, especialmente algunas de Couperin, buscando con afán e ingenio unas analogías tan remotas y alambicadas, que no tienen ninguna base firme sobre la que sustentarse.

Y esta opinión mía, hija de un pleno convencimiento, no es única, sino compartida con ilustres compositores y analistas de gran solvencia; he aquí lo que de ello escribe Godefroy-Demombynes en su estudio del romanticismo en la música europea: «Creo que se debe insistir sobre este punto, demasiado descuidado por los musicógrafos franceses. El estilo de Chopin estaba, desde luego, enteramente formado antes de su salida del conservatorio de Varsovia, y no debe nada al romanticismo francés de la época luísipescas en que vivió... Chopin estaba formado a los dieciséis años; todos los elementos de su estilo se sienten ya en sus obras de adolescencia en el conservatorio de Varsovia: son ante todo aires de danza eslavos, que serán la base de toda su producción futura.»

En el caso de Beethoven, se habla siempre de sus tres estilos. Yo creo que ello se repite siempre con más o menos determinación y claridad en todos los artistas, y así lo apreciamos en el curso evolutivo del estilo de Chopin, en que se reconoce una primera época de su vida, produciendo obras predominantemente virtuosistas con abundancia de los elementos de adorno y respondiendo al deseo de lucimiento, y una segunda manera, en la que sus composiciones son más parcas en el empleo de esos elementos exteriores, pero más intensas y concentradas, más íntimas y con más vida interior.

Entre una y otra etapa no hay un salto brusco, sino un paso paulatino; la primera termina pronto, pues a sus diecinueve años ya compuso los *Estudios*, de una rara perfección y originalidad, que produjeron el asombro de Liszt, los cuales podemos ya considerarlos como pertenecientes a su *segundo estilo*, que es de *transición* y anterior a su viaje a Mallorca, y como esta transición es muy prematura, las obras que a él pertenecen son también de juventud, de forma muy equilibrada y contenido lleno de vitalidad, tal las primeras mazurkas, las primeras polone-

sas, etc. En su tercera manera ya depura su estilo, cuyo elocuente ejemplo lo encontramos en los preludios, o se eleva a etéreas regiones, como en la *Berceuse op. 57*, o adopta formas singulares o las amplifica, como en la *Polonesa-Fantasia op. 61* y el citado *Scherzo n.º 4*, llegando a emociones de extraordinaria sublimidad, como en la *Fantasia op. 49*, cuando no se torna pesimista, melancólico y con fatales presagios, como en algunas de las últimas mazurkas.

Es imposible delimitar estos tres estilos, aunque he procurado dar los rasgos más salientes para ayudar a reconocerlos; *grosso modo*, puedo señalar el año 1830 como límite del primero; el 1838, año del viaje a Mallorca, para el segundo, y el resto de su vida hasta 1849, para el tercero.

En la producción de Chopin se da el caso de ser todas y cada una de sus obras de calidad en mayor o menor grado, y aun las que la tienen en ínfima proporción, conservan una dignidad y distinción que las hace irrecusables; en general, sus obras de juventud son también las más ligeras, como los *Rondós* y las *Variaciones*; pero entre ellas conviene destacar los ya citados dos *Conciertos de piano* y *orquesta*, que constituyen un alarde de inspiración profundamente chopiniana, sobre todo en sus tiempos lentos, y las *Variaciones sobre «La ci darem la mano»* de Mozart, también con orquesta, que es otra muestra espléndida de la genialidad virtuosista de su autor.

De suma importancia son dos de sus *Sonatas*, la segunda op. 35, que contiene la famosa *Marcha fúnebre*, y la tercera op. 58, sin olvidar la *Fantasia op. 49*, ya mencionada; todos los *Preludios op. 28* y los cuatro *scherzos*, verdaderos poemas para piano. Entre las obras puramente románticas, también tienen un alto valor los estudios, las cuatro baladas, los cuatro *impromptus* y la mayoría de los *Nocturnos*, la *Berceuse* y la *Barcarola*.

En cuanto a sus piezas en forma de danza, polonesas, mazurkas y valsos, su fantasía llega en la mayoría de ellas al mayor grado de originalidad, unido a un sentimiento patriótico que las define con sello inmarcesible, y en fin, las demás obras, aun por debajo de las citadas, contienen innegables bellezas.

[Interpretaciones: *Rondó op. 1*, *Mazurka op. 68* núm. 4 (póstuma), *Mazurka op. 30* núm. 2, *Berceuse op. 57* y *Scherzo op. 31*.]

\* \* \*

Sólo me resta hablaros ahora de lo que se sabe respecto a cómo interpretaba el mismo Chopin sus propias obras.

Se le ha llamado el *poeta del piano*. Ya dije que siempre rechazó toda insinuación a que compusiera para el teatro, y aun sus obras no destinadas a piano solo, o a piano y orquesta, se reducen, salvo un rondó para dos pianos, a tres obras para piano y violoncello, un trío para piano, violín y violoncello, más diecisiete canciones polacas para canto y piano. Sintió gran preferencia por el violoncello, por ser el instrumento que canta con más elocuencia y flexibilidad, y por eso abundan tanto en sus obras pianísticas los pasajes melódicos escritos en la región del violoncello; pero para él, sólo el piano fue su confidente, en el que volcó todos los secretos de su vida interior.

Dotado de su mano extremadamente sensible, de su temperamento soñador y de una constitución física delicada, su técnica del *legato* era de una ductilidad admirable, deslizándose sus dedos sobre el teclado con pasmosa facilidad y eficiencia. En su *dinamismo sonoro* jamás llegaba al *fortissimo*, consiguiendo gran amplitud en la variedad sonora, desde pianísimos muy tenues. Con esto y con el empleo inteligente de los pedales, conseguía una escala extensísima de *colorido* y aun a veces alcanzaba determinados efectos dejándolos de utilizar, como se sabe, por ejemplo, que tocaba sin pedales el *semplice* del *andante spianato* que precede a la *Polonesa op. 22*.

Pero lo que Chopin se llevó consigo, y ni por tradición se ha podido imitar, es su interpretación del *rubato*; esta palabra, o *tempo rubato* (tiempo robado), aparece con fre-

cuencia indicada en sus obras y consiste en un singular vaivén de la melodía, cuyo límite es imprecisable, que le da un encanto característico de su estilo. No consiste tanto en conmover o desnaturalizar el ritmo, como en otorgar a la melodía una cierta libertad en su discurso, que sea expresiva de su vitalidad espiritual. Liszt lo comparaba al movimiento de las ramas de un árbol agitado por el viento, pero sostenidas por el tronco inmutable; el mismo Chopin decía siempre a sus alumnos: «La mano izquierda debe ser vuestro director, guardando siempre el compás.» Tal acontece, por ejemplo, en la *Berceuse op. 57*, que puede servir de típico modelo de *rubato*.

La técnica de Chopin se basa en el trabajo cotidiano de los preludios y fugas del *Clavecin bien tempéré*, de Bach; su pulsación era siempre suave, detestando el ataque brusco o seco y evitando la rigidez de la muñeca, sacando todo el partido posible de las calidades sonoras, que se podían obtener de la diferente fuerza de cada uno de nuestros dedos, aunque a veces convenga conseguir su igualdad. Su estudio tendía a aprovechar las condiciones y recursos naturales de las manos, que es lo que da después una realidad artística más humana.

Como, desgraciadamente, no poseemos una cinta o un disco grabado con sus versiones personales, por no conocerse aún en su época los medios reproductores de hoy en día, hemos de atenernos a las indicaciones antedichas, basadas en testimonios escritos por artistas que tuvieron la suerte de gozar de sus interpretaciones directas, pero sin que nadie pueda jactarse de conocer concretamente cómo tocaba sus propias obras el gran romántico del piano. No podemos, pues, llegar a la conclusión de que sea una sola la verdadera versión chopiniana, porque nadie puede estar en el secreto: los compositores legan sus obras para que los intérpretes se abandonen a sentir, y las interpretaciones pueden variar y ser buenas, aunque difieran, con tal de que conserven aquel fondo común que es patrimonio del espíritu del autor, y esto se justifica más en la música romántica, que no está sometida a los rígidos cánones de la clásica, que obligan imperativamente al intérprete a ser fiel a una tradición; por ejemplo, bien sabemos que Chopin no podía llegar a desplegar gran energía en los momentos fuertes de sus obras; pues bien, tenemos su propio testimonio que nos dice que «le gustaba su música cuando Liszt la interpretaba», y éste no era parco en la exuberancia de sus sonoridades.

Con todo lo anteriormente expuesto ya os puedo señalar los rasgos significativos de la música de Chopin y su aportación, de valor inestimable, a la evolución general de la música, dentro del panorama del romanticismo: Chopin lo encarna y lo *aristocratiza*, a pesar de tratarse de un movimiento por esencia democrático. El carácter de su romanticismo es *íntimo* y repele todo elemento exterior, así como también exento de toda influencia literaria, que en todo

caso es muy tenue, lo cual le coloca en el polo opuesto de Schumann, quien solía poner títulos a algunas de sus obras; las de Chopin no los llevan jamás, porque no evocan ninguna idea concreta; el pianista Alfred Cortot, al titular caprichosamente los 24 *Preludios*, les ha quitado extensión emocional para el oyente, cuyo derecho a la propia imaginación respetó Chopin cuidadosamente.

He aquí otra significación de su arte: Chopin *polonizó* la música, y como dice Balzac, era «más polonés que toda Polonia reunida», infiltrando su nacionalismo incluso en la forma cerrada de la *Sonata*.

La ausencia tan prolongada de su patria y sus amores tan infortunados desarrollaron en él el *zal* polaco, o sea la añoranza de su país natal y el recuerdo inextinguible de sus dos primeras amadas, Constanza y María, que le acompañó toda su vida, a pesar del subsiguiente amor apasionado por *Jorge Sand*, y todo ello ha producido el fondo melancólico que se refleja en sus obras.

Finalmente, prescindiendo de las formas cerradas, como la *Sonata*, el *Concerto* y su tímida incursión en la *música de cámara*, en las que su numen se encontraba como cohibido y falto de expansión imaginativa, su gran valor reside en el paso gigantesco que dio al lenguaje musical: el impulso progresivo de su armonía es el mayor realizado después de Bach y ha nutrido hasta el estilo de Liszt y de Wagner. Las irisaciones sonoras de algunos de sus pasajes anuncian el *impresionismo* de Debussy y el color armónico de Fauré y de Ravel. Su pianismo, lleno de colorido orquestal, ha tenido innegable influencia en los autores post-románticos como Brahms, César Franck y Scriabine, y, en fin, el *cromatismo*, tan congénito en Chopin, sobre todo en la ornamentación de sus melodías y en la sucesión de acordes cromáticos, constituye el primer paso dado en la música hacia el derrumbamiento de la tonalidad, que dará lugar con el tiempo a las nuevas corrientes de la música contemporánea.

Creo haberos dado una idea bastante aproximada del estilo del gran romántico del piano y de su significación en la historia de la Música. Para nosotros los intérpretes en el piano, la figura de Chopin nos impulsa a una veneración sin límites y es el ejemplo eterno del buen gusto. Su música es para mí, personalmente, tan insustituible e irremplazable, que casi no comprendo un programa de recital en el que falte alguna de sus obras.

Con esto doy fin a esta modesta disertación, que espero os haya informado lo suficiente para que tengáis una idea del valor inmarcesible de este genial romántico, cuya verdadera patria no es ni siquiera Polonia, sino «el país de la poesía, porque es el *Rafael del Piano*», como tan acertada y elocuentemente ha dicho Heine, que, en su paso por la vida, nos dejó modelos de eterna belleza y con sus mensajes musicales penetró en el copioso campo musical, sembrándolo con sus más bellas y perfumadas flores.

## DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMO. SR. PRESIDENTE DE ESTA REAL ACADEMIA;  
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SRES. ACADÉMICOS;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Me es muy grato cumplir este encargo de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, a nuestro nuevo compañero, porque, aparte el honor que me depara y la alegría de sentirme por unos momentos cerca de tan ilustre amigo, bueno es también que a uno le pongan en el trance de reconocer sus limitaciones y sacrificar el amor propio: mis palabras no pueden concertarse con las suyas, y menos todavía con su música, porque él ha hablado de un mundo en cuyo interior vive, mientras que yo apenas si puedo asomarme a ese mundo desde las tapias, y porque a la

altura de la música sólo puede estar la poesía, y lo mío es prosa, y prosa gris. Pero quizá este juego de contrastes no os resulte a los artistas demasiado extraño, y al cabo lo que a mí me incumbe es perfilar desde la sombra una figura, la de Leopoldo Querol, que tampoco pretendo descubriros.

Nacido en Vinaroz, cursa en Valencia a un tiempo los estudios de Música y de Filosofía y Letras, y, aunque su personalidad musical parece eclipsar a la literaria y académica, lo cierto es que las ha mantenido muy concertadas, fiel a aquella sentencia platónica de que el hombre ha menester de número y de armonía. Primeros premios en nuestro Conservatorio y premio extraordinario en la licenciatura y en el doctorado de Letras, depura su técnica y su estilo pianísticos en Italia y en Francia. Estudia con Ricardo

Viñes y, al advertir su valía, le prestan singular atención maestros tan preclaros como un Ravel y un Ducasse, un Prokofieff y un Strawinsky.

Su actividad de concertista le ha llevado hasta las más lejanas tierras, y él ha llevado consigo la música española y, por tanto, la de nuestros compositores valencianos. Pero jamás se confió a un repertorio que, dominado, le permitiera ese ocio brillante que es la gran tentación del artista, y cabría decir que se ha especializado en autores tan diversos como Albéniz y Chopin, hasta el punto de darnos, en un alarde de facultades, la audición completa de su obra, sin que tampoco agotara en ellos la atención. Leopoldo Querol nos ha dado en primera audición obras tan variadas como el *Concierto en si menor para piano y cuerda*, de Gomá, y el *Capriccio*, de Strawinsky; el *Concierto heroico*, de Joaquín Rodrigo, y el *Concierto opus 13 en re mayor*, de Britten; el *Concierto en sol*, de López Chavarrí, y los *64 y 74 en si menor*, de Baccarisse.

Permítaseme también, como socio de la Filarmónica, recordar que, gracias a sus conciertos dominicales, no se interrumpió la vida de la Sociedad durante nuestra guerra. El instinto de conservación me impedía asistir a ellos; pero sé que aquellas sesiones eran como un remanso de armonía en medio de tantas y tan atroces disonancias, como una gran ventana al mar y al cielo en el ambiente enrarecido de un refugio.

La feliz fusión de su personalidad musical y literaria, subrayada en su tesis doctoral sobre el Cancionero de Upsala, quedó consagrada al otorgársele en 1965 el premio «Francisco Franco» de Letras, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por el magnífico estudio y la edición crítica de *Los Tratados de Música de Juan Tinctoris, según el Códice de la Universidad de Valencia*, y al concederle en 1966 con la gran cruz de Alfonso X el Sabio.

La crítica ha celebrado, concierto tras concierto, su prodigiosa memoria, sin trucos ni mutilaciones; el respeto ejemplar a las obras que interpreta, la energía y la delicadeza, la precisión y la flexibilidad para ajustarse a cada estilo con esa nitidez y elegancia que a la sensibilidad le presta la cultura... Por mi parte, sería intolerable petulancia formular ni remotamente un juicio, y en estas palabras de bienvenida he de limitarme a un ferviente «amén» al dictamen de los entendidos, con esa santa envidia que los artistas me causáis. «En el mundo —escribía hace tiempo Papini— sólo son verdaderamente soportables y admirables los santos y los artistas.» Los demás somos turba-multa, y ya es mucho que podamos gozar de su obra y aplaudir.

Porque uno de los milagros del arte, como también de la santidad, es la magnanimidad con que atrae a los demás mortales, esa caridad con quienes, ciegos quizá o sordomudos, mendigan a su puerta. Distinguiendo precisamente entre el arte y la ciencia, llamaba Flichte la atención sobre este rasgo: «Por un oculto hechizo de simpatía en el reino del espíritu, el arte puede elevar hasta él, en algunos momentos, al que no es artista y darle un anticipo de su goce; mientras que el misterio de la ciencia no lo recibe nadie que no se suma en él.» Desde otra constelación de ideas, y pensando concretamente en la música, ha subrayado esta entrañable universalidad Gabriel Marcel: «Tal vez la música sea hoy lo único que todavía nos depara a los hombres ciertos momentos de unanimidad y comunión... Bien entendido que, al decir universalidad, estamos muy lejos de pensar en una imprecisión que eluda diferencias. Lo universal no es lo impreciso; lo claro es incomparablemente más universal que lo confuso. Valga un nombre por tantos: Juan Sebastián Bach.»

El arte le presta a la verdad un recóndito estremecimiento, y pone proa a un mundo donde siempre quedan selvas vírgenes y amores inéditos allende todo esquema lógico, allende el principio mismo de contradicción. Digámoslo con los versos de Gerardo Diego a Claudio Debussy:

*Tú sabes dónde yerra un son de rosa,  
una vara fragancia de añafiles  
con sordina, de crótalos sutiles  
y luna de guitarras...*

El arte sublima el temblor del instinto y del sentimiento. Y la música, digámoslo con fray Luis de León, hace que el aire se serene y el alma torne a cobrar el tino y navegue hasta anegarse por un mar de dulzura.

Pienso que somos muchos los que, por muy duros de oído que seamos, por mucho que hayamos desafinado en nuestra vida, podríamos ir marcando con hitos musicales el camino: desde aquella *Per la flor del lliri blau*, que uno reclamaba de niño para resignarse al sueño, hasta aquellos *lieds* de Schumann o de Brahms que más tarde te desvelarían sin remisión; desde ese *Komme, süsse Tod*, que quisieras escuchar al punto de morir, hasta ese *allegretto* de la *Séptima* o esa coral de la *Cantata 140*, que confío figurarán en el repertorio de la orquesta y los coros angélicos, porque espero que el Señor ha de otorgar también una vida perdurable a ciertas creaciones del hombre.

Leopoldo Querol nos ha caracterizado a Chopin diciendo que su corazón contenía la quintaesencia del romanticismo, es decir, cuanto en el romanticismo hay de profundamente humano, de sed de eternidad insatisfecha, que lleva a un desbordamiento emocional inconfundible con ese vago sentimentalismo que en muchos se reduce al sentimentalismo del vago. El romanticismo significa el triunfo del sentimiento. Tras un momento, puntualiza Ortega, en que el arte expresa más bien pensamientos que pasiones, sobreviene una fluencia sentimental que llega hasta la voluptuosidad de la tristeza y de la muerte. Como en todos los períodos de vida intensa, las gentes están dispuestas a morir por algo; y, aunque parezca paradójico, ese afán de morir es el gran síntoma de energía vital.

Se ha destacado en el romanticismo el énfasis, la propensión al gesto, y algún historiador de la cultura habló del «caos romántico». Yo prefiero distinguir, en aquel tiempo y en todo tiempo, entre un romanticismo caótico y efec-tista, propenso a la vaguedad y a la doblez, de estirpe rusioniana, y un romanticismo lanzado por los torrentes de la pasión, pero transido de la melancolía de los elegidos, de delicadeza y de nobleza.

En Chopin destaca, más allá de lo que hoy entendemos por nacionalismo, un sentimiento patriótico exaltado por los atropellos a su patria, un patriotismo en el que la lejanía iba a poner su nota trágica. Estamos ante una vida breve, brillante y triste, triste de las más íntimas y de las más generosas tristezas, una vida en que los sueños van a ceder constantemente a la nostalgia. Cuando él nace acaba de escribir Goethe la primera parte del *Fausto*, y vibran los ecos de la *Pastoral* de Beethoven. Cuando muere, una tormentosa inquietud social sacude a Europa, y allá en la estepa rusa perfílase la silueta abrumada de un hombre condenado a trabajos forzados: un tal Fedor Dostoievski... En 1829 se encuentra con Constanza Gładkowska: «acaso, por desgracia —escribe—, he hallado mi ideal». Y en 1830 sale de Polonia para no volver ya a pisar su suelo. Podrá en París besar aquel puñado de tierra polaca que los amigos le ofrecieron en una copa de plata al despedirle; pero un puñado de tierra no puede trocarse en ese paisaje nativo que uno necesita beber de cuando en cuando con sus cinco sentidos cuando la sed le apura, abrasado de ausencias.

Todo artista auténtico es siempre hacia adentro un fracasado, porque nadie como él siente en medio del triunfo la desproporción entre lo logrado y lo entrevisto. Pero en Chopin los triunfos ofrecen un contrapunto de insatisfacción y de inquietud tan incurables como su dramática dolencia. «El piano —acaba de decirnos y demostrarnos Leopoldo Querol— fue su gran confidente.» Creo que ésta es la expresión exacta: la música de Chopin, más que triste, que dista mucho de serlo siempre, es confidencial. Será en ciertos trances un llanto profundo, pero en todo caso un

dolor traspasado de amor, que trasciende del mero estado de ánimo. En música, como en poesía, los resortes más íntimos ofrecen una clara trascendencia y convierten la soledad en comunión; más exactamente, revelan la sed de comunión que late en la auténtica soledad humana. Conmueve pensar en la compañía que a veces necesita un solitario... «Cuando la música llora —escribía Bergson en *Les deux sources*— es la humanidad y la naturaleza entera la que llora con ella. Y a decir verdad, más que infiltrar en nuestro ánimo ciertos sentimientos, viene a anegarnos en su seno a nosotros, como al transeúnte a quien se le empuja a entrar en una danza.» Si la música de Chopin fuese mera erupción sentimental, no hubiese alcanzado la universalidad que mantiene.

Nunca acabaremos de valorar lo que significa el paso del grito a la música, ni, ¡claro está!, el retroceso de la música al alarido. Lo que significa someter el sentimiento y la emoción a pautas, poner en la alegría y en la tristeza esa disciplina, esa que Santayana llamó «matemática audi-

ble» y que abarca desde la música de las esferas pitagórica hasta el *impromptu*. «Para mí —advierte Rubinstein en el prólogo al libro de Wierzyński— es un constante asombro ver cómo la creación artística alcanza tales alturas en un hombre delicado y enfermizo, ver hasta dónde llega su energía mental, su voluntad creadora, su pureza de intención. Gracias a ellas el piano, que hasta entonces apenas pasaba de ser un instrumento de percusión, comenzó a cantar.»

Advertimos entonces que, como en la palabra, hay aquí mucho más que la mera audición. Tratando de la problemática del espíritu, distinguía Nicolás Hartmann entre el oído acústico y el musical: musicalmente se oye más de lo que estrictamente captan los sentidos; se oye otra cosa mucho más amplia y honda, que se llama canción, fuga, sinfonía, *scherzo*. Otra cosa que, cuando las notas mueren, sigue vibrando en el hontanar del alma.

... Eso que nos ha quedado, que nos quedará por mucho tiempo, luego de haber escuchado a Leopoldo Querol.

# LA TEORIA MUSICAL DEL PADRE TOSCA

Discurso leído el 28 de noviembre de 1969 por el Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello en su recepción como académico de número y contestación del Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso

EXCMO. SR. PRESIDENTE;  
EXCMOS. SRES. ACADÉMICOS;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

En la creación artística, la vocación actúa con absorbente urgencia. No debe extrañarnos, en consecuencia, la tendencia a la dedicación exclusiva de algunos maestros. Pero la intercomunicación, cuando es idónea, enriquece nuestra personalidad. Aun en los asuntos puramente corporativos he recomendado siempre a mis compañeros de claustro la cooperación con la Escuela de Bellas Artes. Desearía una mayor relación entre los alumnos de nuestros centros, porque en el arte se funde la diversidad de las artes particulares. A este respecto, ¿cómo no he de resaltar y agradecer, señores académicos, vuestra llamada a la música? Conocida es vuestra constante atención individual hacia este arte. En el caso del señor presidente, su continuo mecenazgo ha culminado con la donación a la Academia del hermoso piano, en el que seguramente se proyectan recuerdos íntimos de su vida familiar. No es oportuna la expresión retórica. La sencilla expresión del hecho muestra mejor su grandeza.

Con suprema elegancia, la presidencia refería en días pasados la inserción de la nueva sección a las distintas autoridades que con su favorable disposición han facilitado el trámite de su aprobación. Pero el impulso primero fue vuestro. La propuesta nació como acuerdo unánime de los señores académicos. Con la mayor generosidad, sin haberos sido solicitada formalmente (aunque siempre haya sido deseada), habéis creado la Sección de Música por pura convicción de su importancia. Desde ahora os hacéis cargo de nuestros problemas y queréis que compartamos los vuestros. Con actitud magnánima integráis a la música en la Academia para hacerle participar de su gloriosa historia. Nuestra gratitud es inmensa. Todos los músicos deben sentirla por el honor conferido a nuestro arte. Gracias a vuestra decisión, y de acuerdo con el principio estético vigente por los años de su fundación, la Academia queda también más bella, porque reúne y sintetiza en su unidad una más amplia diversidad.

Conviene que la traducción de mi profundo e intenso agradecimiento por mi elección personal sea aún más sobria. El fundamento de mi gratitud es tan evidente que en vano pretendería manifestarlo con la multiplicidad verbal. Podéis estar seguros que condicionará los actos de toda mi vida. Por esto, en todo caso, mis palabras de hoy no pueden tener otro valor que el introductorio a una acción de gracias continua y siempre renovada y el ofrecimiento de la más activa cooperación en las tareas académicas.

Varios argumentos me han movido a la elección del tema. Por un lado, mi deseo de desarrollar algún aspecto de la musicología valenciana. Por otro, el carácter precursor de la actuación de Tosca del academicismo valenciano. Finalmente, la intención de prestar un modesto, pero sentido homenaje, a tan preclara personalidad de la cultura de este Reino y de España entera.

Hijo del célebre médico Calixto Tosca de los Ares, nació nuestro autor el 21 de diciembre de 1651. En la Univer-

sidad valentina obtuvo los grados de maestro en artes y doctor en Sagrada Teología. Recibida la ordenación sacerdotal, ingresó en la congregación del Oratorio el 31 de octubre de 1678. Dedicado asiduamente a la investigación, redactó numerosas obras, impresas o manuscritas. Destacan entre ellas:

El *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la cantidad* y el *Compendium philosophicum. Praecipuas philosophiae Partes Complectens nempe Rationalem, Naturalem et Transnaturalem sive Logicam, Physicam et Metaphysicam*. A pesar de sus respectivos títulos, no se trata de simples manuales de síntesis, sino de amplios libros divididos, respectivamente, en nueve y cinco volúmenes. Alcanzaron diversas ediciones, lo mismo que su *Vida y virtudes de la venerable Madre Sor Josefa María de Santa Inés (en el siglo, Josefa Albiñana), Religiosa descalza de el ejemplarísimo Convento de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, de la Villa de Beniganim*. Su *Tratado de la música especulativa y práctica*, de 1710, fue posteriormente incluido en el *Compendio matemático*. Ximeno le atribuye una obra manuscrita e incompleta que se titulaba *Orphei Lyra tum theoretica tum practica Musicam, universamque sonorum varietatem suavitate exhibens. Qua non modo sylvas suo cantu atrahit, sed colit, non solum difficultatum saxa movet, sed tollit: quidquid Pater Kirkerius in sua universali Musurgia longe cecinit, haec dulci brevitate concinit*. En el libro V del tomo III del *Compendium philosophicum*, dedica dos capítulos al estudio del sonido en el doble aspecto de su producción y propagación (pp. 225-257).

Fue además arquitecto insigne, como lo demuestran su participación en la realización de la puerta de la catedral, que dirigió primero Conrado Rodulfo y más tarde Francisco Vergara el Viejo, y sus proyectos de la fachada de la hermosa iglesia de la Congregación (hoy parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri), y del paraninfo de la Universidad. Se le atribuye asimismo la parroquia de Santa María de Oliva. Su famoso plano de Valencia es una de las obras más logradas en su género.

Su intensa actividad cultural no le impidió el asiduo ejercicio del ministerio pastoral. Falleció el 17 de abril de 1723. Su fama trascendió las fronteras. A pesar de estar escrito en castellano, su *Compendio matemático* era muy solicitado en Italia, Francia, Alemania y otros países europeos. El mismo Tosca se extrañaba de que Mayáns y Siscar hubiera podido leer tan pronto en Salamanca su *Compendium philosophicum*. Sus contemporáneos le dedicaron justos elogios. Recordemos los del erudito deán de Alicante don Manuel Martí. Los censores de sus obras convierten sus aprobaciones en juicios laudatorios. La mejor fuente para el conocimiento de su personalidad la constituye la biografía escrita por Mayáns, quien en sus *Epistolarum libri sex* incluye el valioso testimonio de dos cartas dirigidas a Tosca con las respuestas de éste. En nota marginal afirma: «Fue varón de egregio juicio, filósofo eximio, matemático ilustre, gran teólogo, de candor y modestia casi incomparable. Es de lamentar que comenzara a escribir demasiado tarde, pues tenía increíble facilidad». Desde

la capital castellana le estimulaba para la redacción de un tratado de Teología que coronase los de Matemáticas y Filosofía. El maestro oratoriano le respondía que hubiera querido hacerlo, pero encontraba la doble dificultad del cumplimiento de las obligaciones derivadas de la observancia de su Instituto y la de su avanzada edad: «septuagenarius enim sum». Escribió esto en enero de 1723. Poco después moría sin haber realizado el proyecto, pero rodeado del afecto que por su modestia y sabiduría le profesaban sus contemporáneos: «Stylus ejus est tenuis, perspicuus, candidulus, ut erat ipse autor», comentaba Mayán.

El desarrollo cultural de Valencia en la segunda mitad del siglo xvii y primera del xviii fue muy brillante. Se difunde un ambiente académico. Otro padre oratoriano, Juan Bautista Corachán, acude en sus *Avisos del Parnaso* al mito expositivo de unas solemnes sesiones presididas por Apolo y las Musas, en las que se presentan las más diversas tesis. Sus biógrafos nos cuentan que en torno al padre Tosca se reunían los más destacados miembros de la sociedad valenciana para recibir sus enseñanzas y discutir acerca de los problemas de mayor actualidad científica. Nuestro querido colega el doctor Garín y Ortiz de Taranco ha visto en este movimiento unos de los antecedentes de la fundación de la Academia, en su interesante y erudita tesis doctoral dedicada a la misma.

La proximidad de la denominada generación del 98 deja en la penumbra planteamientos anteriores de la tensión entre tradicionalistas y europeístas en nuestra cultura. La introducción de la filosofía de Descartes, Gassendi, Maigné, etcétera, dividió a los pensadores españoles. Recordemos, por ejemplo, la reacción de Polanco, Losada, Lessaca y, sobre todo, la del padre Ceballos, elogiado incluso por el krausista Méndez Bejarano. La escuela valenciana mostró particular apertura. Tosca fue su principal representante. Se cuentan anécdotas sobre su independencia de criterio. En su *Compendio filosófico* se advierte no sólo la impronta de las nuevas doctrinas filosóficas, sino también la asimilación de las modernas directrices de la física. Se señala especialmente la influencia de Gassendi y del atomismo corpuscular. El famoso padre Isla alaba su actitud innovadora y su crítica del principio de autoridad. Consideramos importante recordar sus palabras: «El insigne valenciano padre Vicente Tosca no sólo nos dio larga noticia de todas las recientes sectas filosóficas, sino que aun se empeñó... en que había de introducir las en España, destruyendo de ella la aristotélica. No logró del todo su empeño, pero lo consiguió en gran parte, porque en los reinos de Valencia y de Aragón se perdió del todo el miedo al nombre de Aristóteles; se examinaron sus razones sin respetar su autoridad y se conservaron aquellas opiniones suyas que se hallaron estar bien establecidas. Y al mismo tiempo se abrazaron otras de los modernos que parecieron puestas en razón. De manera que en las universidades de aquellos dos reinos se tiene tanta noticia de lo que han dicho los novísimos terapeutas de la naturaleza como se puede tener en la mismísima Berlín.» Sin embargo, al padre oratoriano no le interesaba la novedad, sino la verdad. Su ortodoxia era firme y la finalidad que atribuye a los estudios filosóficos en relación con la fe responde a la más auténtica tradición del pensamiento cristiano. Afirmaba, en efecto: «Es filosofía la que enseña a distinguir lo verdadero de lo falso, el bien del mal; asimismo, la que confirma al hombre cristiano en la fe y conduce a la refutación de los adversarios de la misma.» Menéndez Pelayo calificaba de vivista su posición: «restaurador de la manera de filosofar crítica, libre y amplia que llamamos vivismo. Atendiendo a su doctrina sobre los principios de los cuerpos, la he apellidado alguna vez gassendista, pero lo cierto es que en el conjunto de su doctrina no se ató a ningún sistema extranjero: gassendista en física y en lo demás ecléctico».

Sin embargo, creo que cabe plantear la interpretación de Tosca en un plano superior. Su armonismo no es manifestación de una influencia de Vives, sino una consecuencia de su personalidad. Por esto se hace igualmente patente en



sus concepciones plásticas. Recordemos la portada de la iglesia de Santo Tomás. La ruptura de frisos y frontones para dejar espacio a los relieves, las ligeras interrupciones en la continuidad de las curvas, los leves adornos de los capiteles y algunos basamentos, la ruptura de la monotonía de los muros lisos por la apertura de nichos, la colaboración de la escultura exenta y en relieve y los sobrios y robustos elementos exornativos del coronamiento están dispuestos con tan seguro ritmo y geometría, que con razón se ha tenido como precursora de la arquitectura neoclásica.

Sin embargo, a mi juicio, el factor de la adecuación a las coordenadas estilísticas de su época estriba no sólo en los elementos anteriormente enumerados, sino en la monumentalidad de sus proporciones, en el tamaño de sus pilstras, en el juego de claroscuros y de alternancia de vanos y macizos, y, sobre todo, en la fuerza interna de la composición, controlada, sin embargo, con matemática y racional disciplina. Por esto es una obra tan alejada de exageraciones ornamentales como de la frialdad de las este-reotipadas construcciones neoclásicas de otros meridianos.

Se ha desorbitado la representatividad de la expresión sensual del barroco valenciano. En cambio, no se ha exaltado suficientemente esta admirable coyunda de un fuerte impulso vital, que se traduce en la configuración de unas formas delineadas, con la más clásica adecuación a los principios del buen gusto. No es posible citar aquí ejem-

plos, pero esta singular armonía la vemos observada lo mismo en las artes plásticas que en las literarias y musicales, en la creación que en la interpretación.

Cuando Menéndez Pelayo califica de vivista a Tosca, no por coincidencia ideológica, sino por semejanza de actitud, estaba definiendo, sin advertirlo, una verdad más profunda: la referencia de la obra de Vives y la del maestro oratoriano (cada una según su valor) a una de las constantes más hermosas y características que pudiera deducir una filosofía de la cultura valenciana.

Desde los mismos orígenes de nuestra cultura observamos que, al lado de las obras de los compositores, surge la actividad investigadora de los tratadistas que tiende a fundamentar y a fijar las normas generales del arte musical y las particulares de estilo de las distintas épocas. Junto a las partituras, los libros teóricos se erigen en fuentes primordiales para nuestro conocimiento de la historia de la Música. Los tratados de la escuela Pitagórica, de Aristides Quintiliano, Aristóxenes, Euclides, Ptolomeo, Macrobio, Capella y San Agustín son imprescindibles para el estudio de la música antigua. Lo mismo ocurrirá más tarde con los de Boecio, Casiodoro, San Isidoro, Alcuino, Regino de Prun, Aureliano de Reomé. Los del ciclo Hucbaldiano, Guido de Arezzo, Cotton, Aribón y Odón de Cluny, para la investigación del desarrollo del canto litúrgico y de los primeros tiempos de la evolución de la polifonía hasta el siglo XII. La enumeración debería llegar hasta nuestra centuria, en la que los ensayos estéticos suceden inmediatamente a las obras más audaces de vanguardia.

Como ha ocurrido en otras épocas, muchas veces son los mismos compositores los que explican su propia técnica. Recordemos las publicaciones doctrinales de Schonberg, Stockhausen, Boulez o Luis de Pablo.

Desde la segunda mitad del siglo XVII, la teoría de la música europea tenía planteados varios problemas. Por una parte, la asimilación de los nuevos conceptos acústicos. Por otra, la explicación y justificación de los modos a la dualidad mayor y menor, de la afinación temperada igual de tonos y semitonos, de la evolución polifónica hacia la armonía derivada del bajo cifrado, de las nuevas estructuras formales y de las posibilidades ofrecidas por los instrumentos recientemente introducidos o modificados en su configuración precedente.

En el periodo inmediatamente anterior, tras de la culminación de la teoría musical renacentista significada por los siete libros de música de Salinas, la *Harmonie Universelle*, de Mersenne, tendía a la asimilación de las innovaciones de los físicos, con los que sostuvo famosa relación epistolar.

Más tarde, los barrocos y voluminosos tratados de Kircher contenían expresiones acústicas interesantes. En este mismo orden, el célebre físico y matemático Euler se preocupaba directamente por la investigación musical. Rameau y Tartini buscaban una base a los principios de la armonía moderna. Mattheson criticaba el artificioso formalismo de la teoría solfística vigente hasta entonces.

La aportación de la escuela española es muy importante. Los tratados de Lorente y Nassarre constituyen vastas sumas en las que se concilia tradición y novedad. El insigne científico padre Pedro de Ulloa demostraba con metodología matemática los nuevos principios estilísticos. Rodríguez de Hita y el padre Soler exponían la técnica observada por los maestros contemporáneos y por sus propias partituras. Arteaga establecía una teoría de la ópera. Los tratados de canto llano y figurado así como los de canto de órgano son numerosos.

Dentro de esta amplia contribución hispana destacan las de los maestros valencianos Tosca y Eximeno. Los dos fueron eminentes matemáticos y filósofos y abordaron el tema musical no *per accidens*, sino impulsados y atraídos por sus virtualidades estéticas. Sin embargo, entre sus teorías existe la diferencia derivada de los años de su formulación. Tosca representa el tránsito de la antigua acústica matemática a la física, la adopción de los nuevos principios solfísticos y la

sustitución del argumento de la autoridad histórica por el de la demostración científica. La obra de Eximeno, según tuvo ocasión de demostrar en mi discurso de ingreso en el Centro de Cultura Valenciana, y con más amplitud en mi libro, aún inédito, *La Teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*, constituye la mejor definición de la estética neoclásica desde el punto de vista de su filosofía empírica y sensualista.

Veamos ahora las principales doctrinas musicales del sabio oratoriano. La escuela pitagórica había desarrollado la teoría cuántica. El número adquiere categoría filosófica. La matemática ha gozado siempre de privilegiada estimación entre la ciencia. Las investigaciones modernas acentuaron su prestigio. No debe, pues, extrañarnos el siguiente juicio de Tosca: «Con ella se descubren los más retirados secretos de la naturaleza.» Su definición es tradicional. En cambio, se aparta de la división clásica. Los antiguos distinguían cuatro disciplinas: aritmética, geometría, música y astronomía. Tosca admite dos grupos principales. En el primero incluye solamente a la aritmética y geometría. De las disciplinas que constituyen el segundo afirma que «son las que consideran la cantidad vestida y acompañada con algún accidente o afección sensible, y porque las afecciones sensibles son propias de la filosofía natural o física, se llaman físico-matemáticas». Con la integración de la música en el mismo, quedaba superado el concepto de acústica matemática vigente durante más de veinte siglos. Su definición lo confirma: «Ciencia físico-matemática que trata de los sonos armónicos.»

Su noción del sonido responde plenamente a esta interpretación. En la antigüedad se había observado su origen móvil, pero no se había formulado el concepto de vibración. Por esto, las investigaciones no versaban directamente sobre el sonido, sino sobre la longitud de los instrumentos sonoros. Tosca, por el contrario, utiliza siempre el término *vibración*, con el que define la producción del sonido. El insigne maestro valenciano advirtió asimismo el fundamento de sus cualidades. Del tono dice: «Son agudo o alto consiste en que las vibraciones del aire sean más frecuentes... y, al contrario, el son grave consiste en que las vibraciones sean menos frecuentes y que interceda más espacio de tiempo entre la una y la otra.» Los fenómenos de la resonancia y de la propagación están igualmente explicados en su significación física. Sus observaciones son precursoras de las experiencias positivistas de la escuela de Helmholtz. Sus ejemplificaciones son semejantes a las que todavía figuran en los manuales. Recordemos, por ejemplo, su comparación del movimiento propagatorio con la conducción producida por la piedra arrojada sobre las aguas de un estanque.

En algunas teorías solfísticas de nuestros días, el análisis de los intervalos se hace a partir de una equivocada estimación de la coma. Quedan adscritas a una tradición errónea denunciada ya por Tosca, quien advertía que «la coma rigurosa y verdadera es la diferencia entre el tono mayor y menor y consiste en la razón de 81/80, por lo que tiene la octava más de 55 comas y menos de 56», frente a los que «consideraban los tonos iguales y que cada uno se compone de nueve comas, y de éstas dan cinco al semitono mayor y cuatro al menor, de que se infiere de que la octava consta de 55 de estas comas». Las definiciones numéricas de los intervalos propuestas por el maestro valenciano son correctas y responden a las que los tratadistas europeos habían encontrado a partir de las investigaciones acústicas de Ramos de Pareja.

La distinción entre consonancia y disonancia ha constituido uno de los principios estéticos primordiales de nuestro arte musical desde la antigüedad griega. Sólo en las direcciones de vanguardia de nuestros días parece superado. Podría estudiarse la historia de la música europea desde el criterio de la evolución del empleo de la disonancia. Esta división de los intervalos se justificaba por la naturaleza sencilla o compleja de las razones numéricas de los mismos, derivadas de las dimensiones de los cuerpos sonoros o por el efecto sensitivo de su audición. Tosca encuentra su fun-

damentación objetiva cierta en el diferente comportamiento armónico de los movimientos vibratorios según su relación: «la mixtura de dos o más voces es agradable al sentido y consonancia cuando las vibraciones de la una y las de la otra concurren y se conmensuran dentro de breve espacio de tiempo; y entonces será disonante y desapacible la mixtura cuando las vibraciones de ambas cuerdas o voces o no se conmensuran o vienen a conmensurarse y concurrir después de mucho espacio de tiempo».

En general, la discordancia había sido estimada con carácter peyorativo. Su introducción en el arte polifónico era explicada por la ley estética del contraste. El estatismo de la consonancia acentúa su efecto cuando viene precedido de disonancia. Se establece un juego de tensiones y distensiones basado en la personalidad de cada acorde. Tosca utiliza en su determinación un ejemplo plástico. Permitidme que recuerde, por esto, sus palabras: «Así como la mayor destreza del pintor consiste en saber distribuir la luz y la sombra con insensible y proporcionada degradación, así la mayor habilidad del músico estriba en entretejer las disonancias de tal suerte con las consonancias, que con maravilloso disimulo pase de las unas a las otras; imitando en esto a la naturaleza, muy admirable artificio consiste en la trabazón y ajuste de las contrarias cualidades de cuatro elementos, que siendo tan opuestos entre sí, se ajustan de tal suerte que con su acorde unión componen la maravillosa fábrica de los mixtos.»

Dentro de este conjunto de problemas acústicos preocupaba especialmente, en la música instrumental, la adopción de una escala adecuada a sus características. El uso de la doble alteración superior e inferior de la nota diatónica exigía la multiplicación de teclas o trastes. Como he señalado en mis *Estudios de historia de la teoría musical*, Salinas propuso un método de simplificación particularmente adaptado para los instrumentos del género vihuela. En la época de Tosca se buscaba un medio idóneo para los de teclado. Algunos autores se oponían. Tosca comprende perfectamente las limitaciones de la escala temperada: «Todas las consonancias están fuera de su debido lugar», notaba con acierto. Pero aunque en principio la consideraba más apropiada para la guitarra que para el órgano, «porque, teniendo éste las voces muy intensas y salidas, no disimulará los defectos que la guitarra oculta con la remisión y tenuidad de las suyas», sin embargo, termina afirmando que «las diferencias de las consonancias según esta división a las verdaderas no son sensibles; antes bien, se hallan en ellas muchas que se ajustan más a las verdaderas que al temple común del órgano». Para su realización práctica establece un método científico y racional.

Aparte de su aportación personal, Tosca, que conocía bien las doctrinas de Salinas, enumera una serie de experiencias que voy a permitirte citar aquí porque no las he encontrado en ninguna historia de la música española. Alude, en efecto, a los trabajos de N. Pomar, «caballero valenciano», de quien dice que «sin tener noticias especulativas fabricó un órgano de cinco teclados, que presentó al católico rey de las Españas Felipe IV. Estos cinco teclados no son otra cosa que la división del tono en cinco partes y de la octava en 31». Más importancia debieron de tener los estudios acústicos de don Félix Falcó, pues afirma Tosca a continuación del texto anterior: «Mas el primero que ejerció esta división por número fue don Félix Falcó de Belaochaga, caballero también valenciano, insigne en las matemáticas y en toda la erudición.» A este mismo autor le atribuye «la invención de un instrumento llamado tetrachordo, con que se facilita en gran manera el temple de los órganos, clavicémbalos, etc.». Según el padre Zaragoza, llevó a Madrid estos instrumentos, que merecieron la aprobación de los músicos. De este padre Zaragoza dice Tosca que ideó también un sistema para facilitar la afinación temperada de la escala.

Nos hemos detenido en la transcripción de estas citas porque muestran la continuidad de las investigaciones acústicas españolas tras de la brillante y decisiva aportación

de los maestros de los siglos xv y xvi Ramos de Pareja y Francisco de Salinas. Ciertamente, la escuela española no quedó al margen de los esfuerzos de los músicos centroeuropeos, que culminarían con la composición del clavecín bien temperado de Juan Sebastián Bach. Por otra parte, nos ha parecido oportuno recordar estas experiencias valencianas, que, según afirmamos antes, son desconocidas para la historiografía musical española.

Nuestros teóricos no se desentendieron tampoco del problema de la superación del sistema de notación hexacordal. Uno de los primeros intentos de sustitución lo encontramos en el siglo xv, en el mencionado Ramos de Pareja. En la Memoria-Anuario del Conservatorio Superior de Música de Valencia correspondiente a 1968, hemos determinado el nombre del autor de un tratado cisterciense anónimo del siglo xvii que también se mostraba adversario de una metodología tan compleja. No faltaban, sin embargo, teóricos tradicionalistas que se obstinaban en su defensa. Tosca no figuraba entre ellos. Por el contrario, conoce sus defectos y propugna la adopción de la sílaba *si*, que pondría fin a la práctica hexacordal.

El tratado del maestro del Oratorio constituye también una de las fuentes más interesantes para el conocimiento del arte instrumental de su tiempo, tema poco desarrollado entre los teóricos. Su clasificación responde al criterio moderno, ya que admite los tres grandes grupos de instrumentos: de cuerda, viento y percusión. Su doctrina general sobre los primeros es también semejante a la expuesta todavía en los libros actuales. El tono producido, por ejemplo, es definido en función de cuatro factores; «es a saber, longitud, tensión, crasie y materia, cada una de las cuales es suficiente para variar el sonido en razón de grave y agudo». También supo advertir la concurrencia de estos coeficientes en proporción idónea para la fabricación de los instrumentos; en sus descripciones de cada uno de ellos encontramos noticias valiosas. Recordemos, por ejemplo, sus palabras acerca de la trompa marina y del violín, en el cual nota que, por carecer de trastes, «tienen perfectamente las consonancias desde cualquier punto, de suerte que el músico diestro, afinando con perfección los puntos, puede de cualquiera formar los intervalos y tonos que gustare y perfeccionar el círculo músico».

Tosca establece también con idéntica claridad los fundamentos acústicos de los instrumentos de viento, que él denomina neumáticos. Faltos aún de varas y pistones, los de metal no tenían otras posibilidades sonoras, aparte del tono propio de la longitud de su columna de aire, que la distinción de los armónicos mediante el control de las inspiraciones, realizado por el perito ejecutante. El maestro valenciano señala este hecho con descripción puntualizada de los sonidos resultantes. Por su claridad, no me resisto a transcribirla: «Supongamos —dice— vaya subiendo por grados la vehemencia del aliento que le anima; y lo primero de todo subirá el sonido una octava por salto; si la inspiración es algo más fuerte, subirá una quinta, luego una cuarta; con poco más que el aliento se esfuerce, saltará una tercera mayor, luego una tercera menor, después una cuarta; y aumentando después la fuerza del aliento, irá subiendo la voz del clarín, formando los puntos *re, mi, fa, sol, la*; y la mayor maravilla es que los puntos intermedios en los autos sobredichos no se podrán jamás formar, aunque se modere de cualquiera el aliento.» Como puede observarse, no cabe mayor precisión en la formulación del fenómeno de los armónicos. Si no fuera por el temor de alargarme excesivamente, expondría sus noticias sobre la producción de los sonidos en las octavas siguientes, igualmente claras y determinadas.

Los instrumentos de madera añadían a las posibilidades deducidas de la aplicación de esta práctica de los armónicos las que se derivaban del taladro de agujeros, que permitían modificar la longitud de la columna vibratoria de aire. En su época aún no se había introducido el uso de las llaves: por esto analiza solamente los tubos con tres o seis orificios.

En cuanto a los instrumentos de percusión, dedica espe-

cial atención a las campanas, seguramente por su importancia litúrgica. De sus restantes descripciones de instrumentos de este género destaca la que se refiere al que denomina zilórgano. Afirma literalmente que se componían «de unas varillas, o sea cilindros o paralelepípedos formados de madera sólida y sonora o también de barro que no esté muy cocido. Estas se disponen sobre una caja cóncava de suerte que descansen sobre dos hilos de alambre. Pónese para tañerles un teclado; que cada tecla tenga un martelito pequeño de la misma materia de las varillas, para que, hiriendo con los dedos las teclas, hieran éstas con el dicho martelito las varillas, con lo que hacen un sonido muy alegre».

A pesar de su carácter eminentemente especulativo, el tratado del padre Tosca constituye también una fuente interesantísima para el estudio de la polifonía de su tiempo. No me es posible detenerme aquí en el comentario de sus reglas acerca de la notación figurada y de los compases y de sus normas sobre la práctica de la armonía y el contrapunto riguroso y libre, suelto y ligado o sincopado. Pero no podemos dejar de señalar que para Tosca la composición no se limita a un puro formalismo.

Eximeno criticaba a los maestros de la escuela anterior que concebían la música más como resolución de un problema algebraico que como invención de melodías líricas y cantables. Por su dedicación matemática y por la época de su tratado, parecería que Tosca debería ser incluido en este grupo. Sin embargo, su estética es plenamente expresiva. Así, por ejemplo, acerca de la música vocal aconseja que se considere «el texto literario y la música, referida no sólo a la relación tonal y rítmica con los sentimientos expresados, sino a la correspondencia entre los elementos silábicos y su traducción sonora [...] procúrese ajustar la música a todo afecto que expresa, haciendo elección de aquel modo o tono que fuere más proporcionado para dicha expresión, usando también de aquellas notas o figuras que más concuerdan con la letra». La alusión al empleo de un modo idóneo deriva de su doctrina sobre este punto.

Tosca comprendió muy bien el fundamento de la diversidad modal: «Nace —decía— de las diferentes especies de octava, y éstas se diferencian en la varia postura de los dos semitonos que entran en su composición.» Parece increíble que la mera disposición de estos dos intervalos menores pueda tener tanta influencia en la diversa y precisa capacidad para traducir los efectos anímicos. Transformemos en mayor el acorde menor con que empieza la sonata llamada patética de Beethoven: todo su intenso dramatismo habrá desaparecido. Los griegos advirtieron plenamente este hecho. A Platón le servía de criterio para la determinación de las melodías que por su influencia moral podían ser admitidas en la República.

En adelante, las virtualidades expresivas de la música derivadas de la disposición modal de las melodías fueron exaltadas hasta la hipérbole. Los tratadistas de todos los siglos fueron repitiendo las fórmulas estereotipadas atribuidas a cada modo. Las milagrosas leyendas del poder musical de Orfeo y otros personajes semimíticos se citaban por los teóricos de todas las épocas. Tosca decía de ellas «que bien miradas parecen increíbles». Eximeno sometió a severa crítica estos principios.

El maestro oratoriano no se oponía al expresivismo. Para admitirlo le bastaba la experiencia auditiva: «Unos tonos causan tristeza, otros alegría; unos mueven a devoción, otros a ira y otras pasiones semejantes.» Pero, en vez de repetir una vez más los ejemplos legados por la antigüedad, el maestro valenciano trata de encontrar una base acústica y fisiológica a la influencia tonal en la diversa impresión sensorial producida por las melodías. Por un lado, admite que no hay duda en que del movimiento de las fibras sutilísimas de que se compone el cerebro resultan diferentes movimientos en los espíritus animales, y de éstos, diferentes pasiones y afecciones del ánimo. Pero, al mismo tiempo, observa que las vibraciones sonoras eran susceptibles de excitar los nervios o fibras cerebrales de

acuerdo con la tonalidad de la partitura. Así, por ejemplo, supone que el tono «que mueve las fibras de cuyo movimiento pende el de los espíritus que causan alegría, alegría; el que excita el movimiento de las fibras que mueven los espíritus tristes y melancólicos, causa tristeza». En consecuencia, establece una correspondencia precisa entre los distintos modos y otros tantos sentimientos concretos que serían producidos por las melodías pertenecientes a cada uno de ellos. Apurando la aplicación de su tesis, llega a explicar incluso el valor terapéutico reconocido tradicionalmente a la música.

Tampoco se limita aquí a repetir una vez más y sin discernimiento crítico los ejemplos de la música helénica. Por el contrario, Tosca pretende encontrar una razón científica a esta radical manifestación de la tesis expresionista. La encuentra en la naturaleza móvil del sonido: «Los malos humores, con el movimiento que extrínsecamente les comunica la música, sería más fácil de expeler ayudando a la facultad la medicina con algún medicamento proporcionado.» Como prueba «bien vulgar y sabida», cita el empleo de música apropiada para combatir los efectos de la picadura de la tarántula. De todos modos, el asentimiento de Tosca a la tesis medicinal queda limitado a mera acción concomitante y condicionado a comprobación experimental, ya que indica lo siguiente: «Para proceder en esto con feliz suceso es menester averiguar con repetidas experiencias qué efecto hace cualquier tono en diferentes enfermedades y observar en cada género de música qué humor mueve con más singularidad y qué efectos causa en los hombres según sus diferentes temperamentos. Juzgo ser cosa que pide mucha solicitud y experiencia y entiendo surtirían mejores efectos de la medicina ayudada de tan dulce medicamento.» Como es sabido, las investigaciones que pide en este texto continúan realizándose todavía en nuestro siglo. Referidas especialmente al terreno de la psicopatía, abarcan incluso el estudio del comportamiento animal.

Más aún que por el valor intrínseco que pueda concedérseles, interesan estas doctrinas como muestra del humanismo de su teoría musical. Según hemos comprobado con esta breve exposición de sus principales teorías, el tratado de Tosca trasciende la temática acústica que hubiera podido esperarse de su inserción en el grupo de las ciencias físico-matemáticas. No es una obra puramente especulativa, como las de algunos autores griegos, las de los maestros renacentistas Fabro Estapulense y Pedro Ciruelo o la de otros de su tiempo.

El estudio de las escalas, de la notación de los modos, de las distintas formas del discurso polifónico muestran su apertura hacia los temas propios de la práctica musical. Pero se distingue asimismo de las teorías de mera información técnica, porque desde sus principios físicos procura encontrar una base justificativa de las reglas expuestas. Se produce así una hermosa síntesis de arte y ciencia.

Pero el carácter armónico de la concepción de su obra se manifiesta también en la observación del doble elemento objetivo y subjetivo de la experiencia musical. A pesar del objetivismo de la estética de Santo Tomás, tan patente en el análisis de las propiedades atribuidas a la belleza, el aquinatense no prescinde en su definición del factor de relación subjetiva. En Tosca, el estudio del fenómeno físico se complementa con el psicológico de sus efectos contemplativos. Por esto su primera definición de la música, que transcribimos al principio, ha de completarse con esta otra, que también figura en su tratado: «Unense en la música la filosofía natural y matemática para dar juntamente un empleo gustoso al entendimiento y un delicioso recreo al sentido: ella es la que, reduciendo a concordia encontradas y diferentes voces, eslabona una cadena, que aprisiona con suavidad los afectos y con la mixtura gustosa de sus consonancias vuelve sabroso lo insípido y lo amargo apetecible.»

Este es el mérito de la historia: el diálogo con el pasado establece una perspectiva y determina las coordenadas de nuestra situación temporal. Hacemos nuestro el esfuerzo

cultural de los que nos han precedido, y su asimilación actualizada se convierte en impulso para la proyección de nuestra originalidad. La desvinculación en el tiempo produce un desarraigo mayor que la emigración en el espacio. El estudio de la historia de las teorías artísticas ofrece además un doble interés: constituye una magnífica introducción al conocimiento de las obras de la época a que responden y hacen posible la abstracción de principios susceptibles de ser integrados en una concepción estética general. En nuestro caso se ha añadido hoy una nueva finalidad:

## DISCURSO DE CONTESTACION

SEÑORES ACADÉMICOS:

Nada más grato y satisfactorio para mí que la misión que se me ha confiado de dirigiros la palabra para exponeros y resaltar los méritos y valores diversos de Francisco León Tello. Ha sido mi discípulo predilecto de piano en mi clase del Real Conservatorio de Madrid, y ello me ha permitido asistir a su formación artística y humana y conocer hasta el fondo todos los rasgos de su personalidad.

Como profesor suyo, pude descubrir, desde sus primeros pasos por el camino del arte, sus innatas dotes de fácil asimilación y comprensión rápida, junto con una voluntad férrea para el estudio, basada en un gusto particularísimo por la música y una inquietud y entusiasmo por adquirir los conocimientos básicos necesarios para adentrarse en el amplio recinto donde los corifeos de la música brillan, como astros de diversas magnitudes, con sus creaciones imperecederas, y otros, con los inestimables productos de su inteligencia para fijar los principios y las leyes del arte. Desde el primer momento procuré predicarle con el ejemplo, y con ello ha seguido el camino que se adecuaba perfectamente a aquellas cualidades excelsas, cuyos resultados óptimos podemos hoy apreciar como espléndida y fructuosa realidad.

Sería muy extenso consignar aquí con detalle la labor ya realizada por nuestro nuevo compañero de tareas académicas, de sus méritos alcanzados y de sus cargos desempeñados. Hablaré de los tres polos de su ya abundante actividad: su carrera artística y universitaria, su labor pedagógica y su producción como historiador y crítico de música y de arte en general.

Su carrera artística está jalonada con todos los galardones que concede el Real Conservatorio de Música de Madrid, donde yo desempeñaba en aquel tiempo una cátedra de Piano Superior, y le preparé para las oposiciones al premio fin de carrera, que obtuvo brillantemente, junto con los de música de cámara y armonía, y hubiera podido dedicarse plenamente a la vida concertística, pues tenía condiciones para ello, como lo demostró en diversas ocasiones, a no haberse visto absorbido por otras direcciones consecutivas a la influencia ejercida en su temperamento por la severa disciplina que dimanaba de su formación universitaria, y así, con entera capacidad especulativa y práctica obtuvo fácilmente la cátedra de Historia de la Música de nuestro Conservatorio, tras brillantes ejercicios y por unanimidad, siendo el más digno sucesor de nuestro gran maestro don Eduardo López Chavarri, a quien todos debemos lo más valioso de nuestra formación musical, con gratitud y veneración inextinguibles. En seguida he de destacar aquí la labor que, como director actual de nuestro primer centro musical, está realizando, de carácter humano y social, extendiendo la música más allá del ámbito concretamente escolar del Conservatorio, y difundiéndola generosamente con conferencias y conciertos dedicados a auditorios especiales, formados por sectores sociales a los que la música es difícilmente accesible, como los destinados a los soldados de la guarnición. Es ello, pues, una

al mostrar el valor de la aportación del padre Tosca en el campo de la teoría musical, se nos ha presentado ocasión oportuna para rendir homenaje a esta excelsa personalidad de la cultura valenciana.

Señores académicos, permitidme terminar con la reiteración de mi gratitud tan íntimamente sentida. Quisiera repetir también mi ofrecimiento de colaboración personal y corporativa. Antes afirmaba que vuestra elección ha de informar mis actos futuros. No incurro en la presunción de prometeros obras. Pero sí trabajos.

original y nueva experiencia, que ha de tener, sin duda, una gran repercusión.

En cuanto a su carrera universitaria, alcanzó los más preciados premios, como son los de la licenciatura y doctorado en Filosofía y Letras, sección de Historia, aprobando además con brillantes notas las asignaturas de la sección de Filosofía, que le han preparado suficientemente para abordar su estudio de la Estética, y todo ello coronado por el premio «Francisco Franco» de letras del año 1954, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, merced a su obra *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, ya editada, en la que recoge gran número de citas de los teóricos medievales, que expusieron la técnica musical de su tiempo, como preparación hasta llegar a nuestro gran Salinas, y todo ello comentado con un rigor crítico admirable, que hace que sea obra de consulta indispensable para el historiador de la música y, sobre todo, para el transcriptor de músicas del Medievo; y éste es el fruto más sazonado que se puede obtener de los estudios de León Tello, pues como bien dice el padre Samuel Rubio, los tratados de la época nos revelan las armas y son el campo donde se puede dar la batalla a la multitud de obstáculos que se oponen a una fiel transcripción, como son los signos de difícil significado, notas de forma y valor especiales, frases musicales sin texto literario, etc.

La carrera del magisterio, que posee también León Tello, aumenta su preparación para la labor pedagógica que realiza en su cátedra del Conservatorio, extendida, como se ha visto, al elemento humano extraoficial, en sus trabajos de publicista en diferentes revistas y periódicos y en su actividad con emisiones radiofónicas, como asesor musical de Radio Nacional de España en Valencia, conferencias diversas, etc.

He valorado el polo ya enunciado como historiador y crítico en su obra fundamental del premio «Franco», pero además se puede extender a una *Breve Historia crítica de la Música* y a sus libros sobre *Estética y Teoría de la Música* en general y de la *Música Española* en particular, de los siglos XVII y XVIII.

Termino este breve resumen biográfico con los dos nombramientos importantes que recientemente ha obtenido: el de académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y el de director de número del Centro de Cultura Valenciana.

Con su disertación sobre el padre Tosca, que acabamos de oír, nos ha demostrado el interés de su *Tratado de Música*, sobre todo en sus tres puntos principales de considerar el sonido no desde el punto de vista matemático, como tradicionalmente aún lo consideraba Eximeno, sino como elemento vibratorio; de sumarse a los partidarios de la desaparición del sistema hexacordal, por dificultoso y enrevesado, y su sustitución por la solfística más moderna con la adopción de la nota *si*, y, finalmente, de hablar de una acústica física en oposición a la matemática, que se basaba en la autoridad de los tratadistas más antiguos, la cual es anulada por el padre Tosca, y prefiere la demostración científica; acústica física que se proyecta en su estética



ya expresiva y de carácter psicológico. El medio de expresión de la música, el sonido, al contrario del de las artes plásticas, no ha estado nunca desvinculado de las matemáticas, pues como ha dicho Leibnitz, «la música es un ejercicio de aritmética inconsciente».

Todos estos extremos nos muestran el interés palpitante que para nosotros tiene la revelación, por el estudio, de teorías expuestas por destacadas y brillantes personalidades valencianas, Eximeno, Mayáns, Tosca, etc., que aportaron su saber en pro de la literatura, la música, el arte en general, y que es obligación nuestra airearlas para que alcancen la notoriedad debida y enaltezcan nuestro patrimonio cultural.

Todo lo dicho basta para comprender la acertada incorporación de Francisco León Tello a las tareas de esta Aca-

demia: el valor humano de su personalidad acrecienta la satisfacción de tenerle entre nosotros. En el discurso de contestación al mío, que el Excmo. Sr. D. José Corts Grau me dedicó el día de mi ingreso, hizo alusión a los artistas y a los santos, como felices depositarios de la belleza y de la espiritualidad: Francisco León Tello es un artista y tiene algo de santo por su ejecutoria y comportamiento ejemplares, y esto último es lo que santa, noble y bienintencionadamente, como dijo Cervantes, le envidio, pues aunque yo tengo de lo primero, con algún pujo de bohemia, me falta mucho de lo segundo.

Doy, pues, la bienvenida en nombre de esta corporación al nuevo académico, que con su presencia en ella nos ha de ayudar eficazmente en nuestra labor al servicio de la música.

# LOS MODERNOS ESTILOS MUSICALES

Discurso leído el día 19 de diciembre de 1969 por el Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler en su recepción pública como académico de número y contestación del Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello

EXCMO. SR. PRESIDENTE;  
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
QUERIDOS AMIGOS:

Doy las gracias a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por el honor que me ha concedido al elegirme académico. Honor que no se detiene en mí, pues a mis padres y mis maestros lo elevo y de él no haré ostensión sin acordarme de mis amigos y familiares, que tanto me han ayudado estimulándome en mis actividades musicales. Y pido a Dios me dé las facultades suficientes para que pueda cumplir las obligaciones que ahora adquiero, y prometo esforzarme en ellas para servir mejor a mi querida Valencia.

Voy a dedicar unas palabras a la memoria de mi prima Amparo Iturbi, de quien, siendo yo pequeño, ya recibía las enseñanzas musicales y dirigió mis primeros pasos por el camino del arte. Quienes conocieron a Amparo Iturbi entonces, cuando vivía en Valencia, recordarán la admiración que sentía por las bellas artes, la pintura, escultura, los esplendores de la arquitectura; admiración que hacía sentir a sus discípulos y que le era correspondida con el afecto y respeto que le rendían los artistas de su tiempo. Todos los días dedicaba unas horas a la literatura, leyendo libros escogidos; el teatro clásico era una de sus distracciones preferidas, y asistía a los conciertos y a los actos culturales y artísticos que se celebraban en Valencia. Su elegancia, finos modales y mucha simpatía formaban un conjunto de gracias muy atractivo. Pero, sobre todas estas disposiciones estéticas, poseía la facultad de tocar maravillosamente el piano, y pronto alcanzó fama en principales salas de conciertos de Europa y América. Y fue genial profesora de pianistas, infundiendo en sus discípulos sensibilidad musical y técnica segura, tan necesarias en el comprometido arte de tocar el piano. Guardo recuerdos entrañables de su hechicera manera de enseñar. Yo cantaba las lecciones de solfeo y ella me acompañaba cantando también una segunda voz improvisada a modo de contrapunto; me hacía practicar la escritura musical al dictado; sobre el teclado del piano dirigía mis dedos, pequeños todavía, al hacer unos originales ejercicios para independizarlos e igualarlos en fuerza, además de tocar otros estudios en los que me exigía una ejecución justa y una dicción perfecta. Y para hacerme comprender el fraseo musical me impulsaba a componer pequeñas melodías con sus tres secciones, expositiva, progresiva y conclusiva, ejercicio que realizaba en el pentágono escribiendo diseños melódicos y formando grupitos de notas que colocaba como si se movieran con regular simetría. Prodigiosa lección que no he olvidado y practico, pues el instante creador de mi pobre música lo siento como si en el espacio de los sonidos dibujara melodías como aquellas, que se movieran simultáneamente a distintas alturas, con coloraciones instrumentales, marchando al encuentro de algo nuevo por aquel camino que mi inolvidable prima y maestra Amparo Iturbi expuso ante mí para que lo siguiera y que con el tiempo me tendría que conducir a esta Real Academia, gracias a la generosidad y buena voluntad de los señores académicos.

El excelentísimo señor presidente me invitó a componer

una breve obra pianística para ser interpretada en este acto, pero antes quisiera hablar un poco, ofreciendo como una visión a distancia del conjunto de los modernos estilos musicales.

En la antigüedad, según las «leyes» platónicas, los dioses dieron al hombre el sentido de la melodía y el ritmo para aliviar sus males, y las sucesiones melódicas creadas por los griegos inflúan en su estado emocional, y han llegado a nuestro tiempo, creando el delicioso estilo modal, de inagotables recursos musicales. La melodía fue enriquecida con la armonía o simultaneidad de los primeros armónicos impares de la escala natural, o serie de resonancias de un sonido fundamental, creando un original sistema, sobre el que el sonido generador, o tónica, ejerce una fuerza de atracción que podemos comparar a la de gravedad, que atrae a la tierra la materia de ella nacida. Esta es la base del movimiento armónico, que se sucede como si todos los sonidos y los acordes estuviesen atados a su fundamental, y, no pudiendo alejarse más allá de ciertos límites, vuelven a él, dando al sentido auditivo la agradable sensación de la cadencia musical.

Las leyes de la armonía, que tan magistralmente estableció Juan Felipe Rameau, fueron muy discutidas, y las observaciones de sus destructores han constituido la base de algunas tendencias armónicas modernas. Nuestro compatriota José Joaquín de Virués y Espínola, mariscal de campo y musicólogo ilustre, atacó muy duramente la teoría de Rameau, porque éste considera el hecho armónico, constituido por los tres acordes llamados magistral, plagal y auténtico, como el elemento principal de la música y no la melodía, como siempre había sido. Virués, en su tratado de geneufonía, editado en Londres y más tarde, en 1831, en Madrid, afirma que la melodía primitiva es la escala natural de las resonancias o armónicos (muy lógicamente) y no la formada con las notas que constituyen los tres acordes tonales, dos de cuyas notas aparecen además duplicadas. También dice que la escala natural rige a toda modulación o traslación tónica; que la primitiva melodía o escala natural se acompaña gratamente con sonidos de ella misma sacados en distinta colocación, y, por lo tanto —termina diciendo—, la armonía es la multiplicación de la melodía, que ya existía antes que ella. Este es el fundamento de la moderna técnica de los armónicos superiores. Si Rameau procedió con error o no, lo cierto es que edificó un bello sistema muy útil para la enseñanza práctica, sobre el que quedó constituido el tronco de la armonía, que tantas escuelas y excelentes obras habría de producir. Compositores contemporáneos no sólo han aceptado el error, sino que lo han multiplicado, creando muy felizmente el estilo de la politonalidad.

En la segunda mitad del siglo XIX apareció en la literatura y en la pintura la tendencia estética llamada impresionismo, y seguidamente en la música, cuyo desarrollo culminó en Claudio Debussy, quien se apropió de la escala de tonos enteros, hexatónica, y creó una atmósfera musical llena de fantasía y sugerencias huidizas. Al mismo tiempo, Schoenberg creaba el dodecafonismo serial, un caso extremo de tonalidad melódica. La música de este singular sistema se organiza alrededor de la totalidad de la serie de

los doce sonidos, o escala dodecafónica, colocados en su sucesión a voluntad del compositor. Viene a ser como una tónica múltiple de doce sonidos que se suceden rigurosamente en el orden elegido y, además, en orden retrógrado, inverso e inverso retrógrado. Estas cuatro formas de sucesión se combinan entre sí horizontal y verticalmente, se transponen a distintas alturas y se cruzan y suceden bajo muy diversas formas melódicas y clásicamente contrapuntísticas.

El estilo atonal niega en absoluto las leyes de los estilos armónicos anteriores. No admite la ley de atracción cardinal de los sonidos y rechaza todo lo que pueda constituir un orden armónico. Así como en el estilo tonal las sucesiones melódicas y las armonías giran alrededor de un sonido generador, como si a él estuviesen atadas y se sintieran por él atraídas como una fuerza de gravedad, en el estilo atonal los elementos sonoros se mueven libremente, desatados, sin limitación de campo para no volver, y, como no ofrece el agradable reposo o cadencia musical, la sensación que produce es de creciente ansia insatisfecha.

La obstinación de los teóricos ha llegado a la creación de la ciencia de la música, en donde los «hechos sonoros» pueden producirse según los métodos: monódicos u horizontales, o sucesión de sonidos en orden a duración, timbre y altura; homofónicos, cuando el elemento de la sucesión se halla envuelto por una función armónica, y heterofónicos, cuyos elementos principales, monódicos y homofónicos, son base de estructuras que pueden ser muy diversas y complicadas en su realización, pues las estructuras vienen a constituir un todo dinámico compuesto de sonidos colocados a muy diversas alturas reforzados por intensidad y timbre.

Las series melódicas y los complejos armónicos son objeto también de divisiones en su orden de colocación, constituyendo un conjunto de elementos para hacer con él el desarrollo matemático de las variaciones, permutaciones y combinaciones. Estas combinaciones pueden realizarse como si con los sonidos, en orden a duración y altura, llenaran el espacio contenido en figuras geométricas, haciéndolas suceder con otras combinaciones simétrica o asimétricamente.

A los conjuntos instrumentales se ha incorporado el de los sonidos obtenidos por ondas electrónicas, que pueden producir fracciones de tono más pequeñas que las usuales temperadas. Las ondas Martenot, por ejemplo, son tan maravillosas por su belleza de timbre como impresionantes por sus efectos de intensidad, desde el pianísimo hasta el fortísimo (recordemos la imponente sonoridad que describe la tempestad de viento en la película *Cumbres borrascosas*).

Compositores eminentes han obtenido con la orquesta moderna efectos armónicos y melódicos descriptivos de los sonos de la naturaleza, y hasta han llegado a imitar sonidos metálicos y de estruendo, como los producidos por maquinarias. Hoy, las máquinas y raros objetos se han convertido en instrumentos musicales, produciendo la música del ruido o música concreta, que es imprescindible como de fondo en películas, emisiones radiofónicas y teatro, como el movimiento de una estación, el vuelo de aviones.

Así como el sonido producido por las vibraciones de un cuerpo sonoro es impuro, por contener una total resonancia de armónicos, el tono sinusoide produce el sonido puro, por carecer de resonancia alguna, y se obtiene con un generador electrónico de baja frecuencia. Los compositores que forman equipo, y en el que hay un técnico en electrónica, ubican a la altura deseada el sonido elegido —entre veinte y veinte mil frecuencias por segundo, más que los sonidos audibles— y le dan la intensidad deseada en decibelios. Estos sonidos pueden producir intervalos melódicos pequesísimos que no se obtienen con los instrumentos usuales, por no permitirlo la afinación ni la técnica. Los efectos obtenidos se graban en cintas magnetofónicas y se combinan para grabarlas en otra cinta definitiva, para ofrecerla en audición o concierto. El osciloscopio ha demostrado al músico la impureza de los sonidos producidos por vibraciones instrumentales. En su pequeña pantalla, que para el músico viene a ser lo que

los rayos X son para el médico, se ve el sonido. Los ciclos del tono sinusoide son suaves, como las ondas del agua tranquila cuando recibe un pequeño cuerpo duro, mientras que los ciclos producidos por las vibraciones de un cuerpo sonoro, de un instrumento —tono cuadrado—, son irregulares, como el filo de una sierra. ¡Hasta la más moderna física rige los destinos de la música!

Un poco más, y llegamos a la música gráfica o la habilidad de improvisar música ante un dibujo, una composición abstracta o la noticia de un recorte de periódico. ¿Será posible llegar a un cambio en la sensibilidad musical?

No conviene rechazar ninguna técnica musical, pero no olvidemos lo que Oscar Wilde dijo en una de sus conferencias: «Mientras aparezca en una obra de arte el menor signo de técnica, la obra no estará terminada. ¿Cuándo estará terminada? —dice—. Cuando todo el trabajo y los medios empleados para lograrla hayan desaparecido.»

Hay músicos de la técnica y músicos del espíritu. Los primeros se debaten marchando sobre el asfalto y no ven más que el mundo que les rodea. Marchan horizontalmente tras el hominismo ateo, tal vez inconscientemente, pero se agregan a la masa que, buscando a quien adorar, gira alrededor de un ídolo tan necio como lleno de soberbia. Estos componen un arte que está al otro lado del arte, como dijo Oskar Karpa, por ser el lado opuesto al arte antiguo. Los músicos del espíritu se contentan con la pequeña parcela que les ha tocado y miran hacia arriba, se elevan por su vertical, como los campanarios viejos, con agradables armonías, y de esta elevación de espíritu nace su mensaje musical, que comunican a la vida, permitiéndose para ello el gusto de elegir la técnica, por revolucionaria que sea.

No quiero terminar sin dedicar unas palabras a la moderna música valenciana, influida por las melodías modales que nos dejaron los judíos y árabes.

Salvador Giner compuso óperas cuando Valencia era un importantísimo centro representativo de esta forma musical y espectacular. Pero, siguiendo las nuevas tendencias francesas de entonces, creó poemas sinfónicos, entre los que singularizan, por su belleza, *Una nit d'albaes* y *Es chopà hasta la Moma*. Ejemplos de impecable melodía acompañada y de contrapuntos combinados con natural maestría. Las obras de Giner, desde la ópera y las de carácter religioso hasta las sinfónicas, poseen cadencia levantina dentro de las más puras y correctas líneas formales.

Francisco Cuesta, en su corta vida, compuso canciones y danzas valencianas llenas de poesía musical, con frases que se funden en prodigiosas rimas tan lógicas como ricas en suaves armonías.

Don Enrique Gomá, creador de músicas puras, con un concierto para piano y orquesta que puede ofrecerse ventajosamente junto con obras del repertorio mundial; Joaquín Rodrigo, el compositor que hace música como si pintara; los olvidados maestros de capilla y organistas valencianos Juan Bautista Pastor, Eduardo Torres, Vicente Ripollés, Alvaro Marzal y Francisco Tito, mi maestro de armonía y contrapunto, que nos dejaron escritas las excelcitudes de su religiosa inspiración en misas, salmos y motetes y mucho hicieron que no ha quedado escrito: recuerdo las improvisaciones de mi maestro don Francisco Tito en la catedral y las de su compañero don Juan Cortés en el Patriarca, que con sus blandos dedos, como pinceles, combinaban los colores sonoros de los registros del órgano y, alternando con los versículos de los salmos cantados por el coro en gregoriano, elevaban al cielo el fruto de su inspiración, y allí estará formando parte del perfume y los sonos de las arpas que rodean el trono de Dios, que son las oraciones de los santos, como nos lo ha descrito San Juan en su Apocalipsis.

Manuel Palau, mi maestro de formas musicales, que con mi profesora de piano Carmen Soler —que me hace el honor de acompañarme en este acto— me sacó de mi intimidad musical, para con su luz hacerme marchar por el camino de la música. Palau, con sus creaciones puramente valen-

cianas a la vez que tan personales, ha expresado la luminosidad del ambiente, la gracia, el humor y el movimiento convirtiendo en obra maestra el detalle del encuentro con algo pequeño como una flor, delicado como una niña o fantásticos cortejos llenos de muy diversas pinceladas instrumentales.

Don Eduardo López Chavarri, nuestro académico de honor, maestro de varias generaciones, que siguió el camino señalado por Giner, pero que muy pronto dejó lo descriptivo para penetrar en el alma valenciana, dando a sus composiciones originalidad y un carácter más profundo, lamento y elegante. Muchos ejemplos suyos podríamos ofrecer, en los que parece regalarnos con el perfume de la húmeda huerta, la claridad de la luna o el cimbreado movimiento de danzantes valencianas.

Las fuentes de inspiración de tan bellas obras todavía se conservan en su propio lugar o se guardan en museos o colecciones de músicas folklóricas, salvándose de la pérdida total gracias a los silenciosos trabajos de musicólogos y folkloristas, y son aprovechados en su línea, en su movimiento y hasta en su armonía por una moderna generación de compositores capaces de conservar el fuego sagrado de la música, que Valencia ha mantenido vivo tanto tiempo, y que para estimularlos —y sea así— Valencia deberá arrepentirse de su pecado de indiferencia, que tanto daño le hace, y proyectar desde ella misma la luz de sus valores.

Valencia ha dado intérpretes de fama mundial, y los hay que pueden alcanzarla y otros que, pudiendo, prefieren

la intimidad musical. Además, los incontables que han partido de nuestra tierra para ocupar muy dignos atriles en orquestas de lejanas y extranjeras tierras.

Los intérpretes son los encargados de transmitir a los auditorios las emociones de los compositores, poniendo su propia sensibilidad, que cuanto mayor sea más enriquecerá la obra, y todo ello dentro del buen gusto y sinceridad, facultades creadoras del intérprete. Por eso entiendo que el compositor hace la obra, pero el que la termina es el intérprete, y la misma obra estará mejor acabada cuanto mejor músico sea quien la interprete.

No debo prolongar más mis palabras, sino para corresponder con mucho gusto a la invitación del excelentísimo señor presidente, ofreciendo a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos una composición que intitulo *Tocata para una recepción académica*, que seguidamente va a interpretar nuestra eminente pianista Margarita Conte, poseedora de un alma musical y muy exquisita. La obra, en su único y breve tiempo, contiene las armonías y estructuras propias de la técnica moderna y el virtuosismo de la forma que le da carácter. Las ideas se suceden de manera tradicional, casi académica, y su total contenido está enmarcado en una línea melódica, a veces quebrada, en la que se suceden la tensión y el reposo.

Yo suplico para mis palabras y mi música el perdón de las faltas y defectos, piadosamente, pues como diría Calderón de la Barca, nunca alcanzan las obras donde llegan los deseos.

## DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Quiero en primer lugar agradecer a la presidencia y a los ilustrísimos señores académicos la deferencia que han tenido conmigo al encomendarme la grata tarea de responder al discurso de ingreso del Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler.

Uno de los temas más interesantes que se ofrecen al historiador de la música europea es el estudio del tránsito del antiguo régimen docente al actual de conservatorios. Paralelo al mismo se acentúa la tendencia a la secularización y a la democratización de la actividad musical. Las circunstancias biográficas de Mozart pueden servir de símbolo de esta transformación.

En el conjunto de problemas de la musicología valenciana, una de las cuestiones que más me atraen es la de la repercusión que en ella ha tenido la evolución de las condiciones sociales del ejercicio de nuestro arte.

Forzosamente ha de ser recordada la figura señera de don Salvador Giner. Su abundante producción religiosa le relaciona con la tradición de la práctica litúrgica musical. Su participación en el origen del Conservatorio le sitúa al frente de las nuevas directrices. Finalmente, su nacionalismo y sus concepciones armónicas, sinfónicas y formales muestran su conocimiento de las corrientes generales de la música europea de su tiempo.

Esta actitud de apertura se hace más patente en los representantes posteriores de la música valenciana. Pero, al mismo tiempo, se hereda con idéntica fuerza la impronta nacionalista. Por esto puede hablarse con toda justicia de la existencia de una verdadera escuela moderna de música valentina con independencia de los perfiles individuales de la aportación singular de sus componentes.

Nuestro querido académico y maestro excelentísimo Sr. D. Eduardo López Chavarri ha realizado una inapreciable labor de introducción de las orientaciones estilísticas contemporáneas a través de sus libros, de sus traducciones, de sus críticas, clases y conferencias. Pero Valencia, con

sus costumbres, sus paisajes, sus cantos y sus danzas, constituye su fuente inspirativa.

Pocos músicos españoles de su generación ha habido mejores conocedores de las directrices artísticas europeas que Enrique Gomá, como lo muestran sus preciosas críticas y su actuación magistral. Sin embargo, toda su obra de compositor está impregnada de lirismo mediterráneo. Lo mismo habría que observar en el magnífico arte del malogrado Paco Cuesta. Los nombres gloriosos de Palau y Rodrigo han continuado la vigencia de ambos principios.

En la universalidad de la obra realizada se ha afirmado, con sus características peculiares, la diversidad de la propia personalidad valenciana. Los compositores posteriores han logrado con sacrificio soslayar las dificultades que para la comunicación ofrecían las condiciones europeas de la postguerra. Pero, por otra parte, la fidelidad al espíritu valentino ha sido siempre postulado para ellos. No sólo de escuela. Se trata de un verdadero renacimiento, de un brillante momento de la música valenciana, que siempre he admirado y a la que renuevo hoy mi sentido homenaje.

Después de la *Crítica del juicio*, de Kant, el desinterés ha quedado adscrito a lo estético como una de sus más válidas connotaciones. Pues bien, en estos últimos maestros se manifiesta hasta en el mismo planteamiento de su trabajo creador. Ante la escasa estimación económica de la labor de composición musical por nuestra sociedad, para alcanzar la mayor independencia y para no abdicar de sus ideales estéticos, han sabido desarrollar una función marginal a su labor artística. De esta manera, sus partituras, su servicio a la cultura, es totalmente magnánimo: nace del puro amor, de la obediencia al principio interno de la vocación, irreprimible en el verdadero artista. No es necesario que cite ejemplos de estos maestros que viven entre nosotros. Uno de ellos es José Báguena Soler.

Constituye un misterio psicológico la importancia de la herencia en la génesis del artista. En Juan Sebastián Bach se concretaba y resumía genialmente una larga tradición familiar de músicos. Pero nada puede explicarnos humanamente el motivo de que fuera él y no otro hermano

el elegido. Tenemos ejemplos de los casos más diversos. Sin embargo, es indudable que el desenvolvimiento de las facultades artísticas se favorece en un ambiente adecuado.

Báguena tiene ascendientes músicos. Por línea materna, la destacada concertista de arpa de la capilla real de las cortes de Alfonso XII y XIII, Vicenta Tormo. Por la paterna es primo de los Iturbi.

Precisamente comenzó su carrera musical con Amparo, según nos ha recordado, con la que cursó el solfeo y los primeros años de piano. Con muy buena metodología, Amparo le inició también en los principios de la composición. Por otra parte, además de a las clases asistía en su casa a las reuniones a las que acudían, para escuchar a tan grandes pianistas y a sus alumnos, las más prestigiosas personalidades de la música y del arte. El medio no podía ser, pues, más adecuado para su formación.

Posteriormente siguió los estudios de piano con doña Carmen Soler, y los de composición, con los maestros Tito y Palau. Al mismo tiempo trabajó el dibujo y se graduó de profesor mercantil.

Siendo aún muy joven ganó las oposiciones de funcionario técnico de la Diputación. De esta manera se insertaba en la coordenada anteriormente enunciada como carácter propio de orden sociológico de los maestros valencianos contemporáneos. Pero su verdadera vocación es la musical.

Sin prisas, pero de una manera continua, va desarrollando una valiosísima labor de compositor. Con decidida y noble inquietud se interesa por los principios estilísticos que van plasmando los maestros coetáneos europeos más avanzados. Por esto sus obras muestran un proceso evolutivo. Algunas de ellas están concebidas todavía según la estética tonal. Son principalmente las primeras de su catálogo o aquellas de temática religiosa y popular. Recordemos especialmente la bella y angelical *Misa de los Santos Inocentes* (a la que hemos dedicado un artículo de amplio comentario crítico); las ilustraciones musicales a la obra *San Ignacio de Loyola*, de Gil Albers y Rodríguez Martín, y las *Melodías valencianas*.

Su fina y exquisita musicalidad y su espíritu religioso le han impulsado a escribir bastantes partituras para escuela de niños y órganos. El coro de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados ha visto ampliado su repertorio por el interés de Báguena hacia este género.

Pero no sólo la conjunción vocal infantil. Nuestro recipiendario concibe en general la polifonía vocal con un acusado sentido lírico, que se resuelve en el desarrollo de hermosísimos temas dispuestos con sutil y sensibílísima armonía. Es imposible dejar de citar *¿Quién es ese Rey?*, *Mística primavera*, *Nocturno valenciano* y *Nadalencia*. Muy bonitos son también *Los cuatro lieder*, para soprano y orquesta reducida de cámara. En el aspecto sinfónico, *El mar de las sirenas* es uno de los más bellos ejemplos del impresionismo musical hispano. En *El lago y el pueblo dormido* de los «Tres poemas orquestales» para orquesta clásica, se parte también de estos principios; pero las motivaciones rítmicas de los otros dos números, *Pizperina* y *Soldados en miniatura*, lo impulsaban a trascender esta estética.

La transformación estilística continúa plenamente en sus obras posteriores: *Hilas*, ballet sobre la leyenda clásica del favorito de Hércules; *Microsuite para un ballet moderno*, para orquesta clásica, y, sobre todo, en su *Sinfonía para orquesta sinfónica y violín y piano solistas*.

Puede afirmarse que Báguena es uno de los representantes españoles más destacados de la dodecafonía y el serialismo. La asimilación de estas corrientes europeas, que le permitían ampliar los horizontes en los que podía quedar aprisionado, constituyen un mérito indudable. Pero, a mi juicio, en el caso de Báguena no es cuestión de adaptación a las normas más actuales. Estimo, por el contrario, que su temperamento se expresa de modo espontáneo e idóneo a través de estas técnicas que le permiten la creación de un lenguaje de precisa concisión y de sutil riqueza de combinaciones armónicas. Esta tarde vamos a comprobarlo nuevamente con la audición de la hermosa obra que ha

compuesto como ofrenda a nuestra Academia. La libertad atonalista de sus dos temas principales fundamenta una escritura muy adecuada al título de tocata pianística, estructurada con la más determinada configuración formal, en la que se suceden dos secciones con motivos distintos, se reexponen la primera y se funden ambas ideas en brillante coda epilodal. Espero que ha de alcanzar muy buen éxito interpretada por mi querida y admirada amiga, la gentilísima artista Margarita Conte.

En dos ocasiones han sido seleccionadas obras suyas por la sección española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, para representarla en los festivales de esta entidad. En el Concurso Internacional de Música Contemporánea celebrado en Roma en 1965, fue galardonada su citada *Sinfonía*. Por otro lado, sus obras han sido interpretadas por las orquestas Nacional de España; Municipales de Bilbao, Valencia y Barcelona; Orquestas Sinfónicas de Valencia, Palma de Mallorca y Santa Cruz de Tenerife; Orquesta Clásica de Valencia; Orquesta Sinfónica de Xalapa (Méjico), de la Radio de Atenas, del Conservatorio de Dijon (Francia); Orquestas Sinfónicas Siciliana y de Palermo, Coral Polifónica Valentina, Agrupación Coral de Cámara y Orfeón Universitario de Valencia.

Ha tenido discípulos que han alcanzado singular relieve, como Llácer Pla, Gerardo y José Pérez Busquier, etc.

Durante varios cursos ha regentado la cátedra de composición y folklore de nuestro Conservatorio. Ha sido director del Instituto Musical Giner, del que actualmente es profesor honorario. Miembro del Instituto de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo, del que ha sido colaborador, secretario y director interino. Ha estudiado y transcrito obras polifónicas de Juan Bautista Comes, Cotes, Ginés Pérez, Melchor Robledo y Cabo. Ha realizado asimismo trabajos de investigación folklórica y ha pronunciado interesantes conferencias.

Báguena ha expuesto en su discurso una síntesis de la evolución de la armonía desde Rameau hasta nuestros días. El maestro francés pretendió justificar la práctica polifónica de la armonía acordal en la doble modalidad mayor y menor, que reducía el sistema modal anterior. Sus doctrinas suscitaron polémicas.

Báguena ha citado a Virués. Años antes, el gran Eximeno se oponía al compositor galo porque establecía su estética sobre principios sensualistas muy distintos de los matemáticos o físicos. Pero la historia nos revela el carácter creador de la actividad artística.

A la armonía barroca sucede la neoclásica; a ésta, la romántica, impresionista, etc. La sucesión estilística no niega el pasado, sino que lo continúa. Sin embargo, en nuestros días parece que las nuevas directrices se formulan con radical ruptura de la tradición. Es inútil que el esteta pretenda formular normas o adivinar orientaciones futuras. Sus investigaciones acerca del arte y de la belleza han de versar precisamente sobre la obra hecha. Corresponde al genio la apertura de nuevas vías. Pero la dedicación es insoslayable. Cada obra concreta y abre unas nuevas premisas que invitan a la verificación de la siguiente. Las configuraciones formales de las últimas sonatas de Beethoven resultan impensables desde nuestra consideración de las primeras. La significación de Goya sería distinta si su labor pictórica hubiera quedado interrumpida anteriormente.

Cada uno, según sus posibilidades, ha de seguir la cultura de su espíritu. Por esto, frente a actitudes de inercia adoptadas por maestros que puedan sucumbir afectados por la incompreensión o el confusiónismo, quiero terminar pidiendo a Báguena que continúe con firmeza su desinteresado esfuerzo creador. A los móviles personales que pudieran haber impulsado hasta ahora su trabajo (como es el de la propia satisfacción de su vocación interna) ha de añadir desde este momento una nueva finalidad: honrar con sus obras a nuestra Sección de Música, tan recientemente constituida, para que cada vez sea más digna de participar en la gloriosa historia de esta Real Academia de Bellas Artes de Valencia.

# BIBLIOTECA

PINONCELLY, SALVADOR F., *Manuel Tolsá, arquitecto y escultor*, «Cuadernos de Lectura Popular», Serie: «El hombre en la Historia», Secretaría de Educación Pública, Subdirección de Asuntos Culturales, Méjico, junio de 1969.

El señor Pinoncelly trata de presentar en su obra el cambio radical que, hacia 1821, tiene lugar en Méjico en la forma de concebir el arte y, concretamente, la arquitectura, que abandona los moldes coloniales para dejarse influir por el estilo neoclásico imperante en Europa.

Este cambio básico lo hace coincidir con la actividad arquitectónica y escultórica del valenciano Manuel Tolsá, que se establece en Méjico hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y que el autor considera como puente de transición entre el tradicional arte colonial y el arte actual.

El proceso que se sigue para el estudio de dicho fenómeno es el de situarlo, en primer lugar, dentro de la problemática política, social y cultural en la Europa contemporánea, que tan fuertemente influye en el modo de concebir el arte por Tolsá. A continuación analiza su peculiar estética, de clara raíz neoclásica, pero que siempre se resuelve en lo que el autor denomina un «barroquismo espacial», en el que lo puramente estético tiene predominio sobre lo funcional. Dedicada, a continuación, dieciocho capítulos al estudio pormenorizado de las obras más representativas, tanto arquitectónicas como escultóricas, de Tolsá en Méjico, acompañando dicho estudio por una serie de dibujos ilustrativos, en gran parte obra del mismo señor Pinoncelly, autor del libro; para terminar con una «Síntesis biográfica y artística del valenciano» y un capítulo dedicado a una guía detallada de sus obras en las ciudades de Méjico, Puebla y Guanajuato.

Es, pues, un interesante libro, en el que se unen un perfecto conocimiento técnico de las materias artísticas, tratadas con el necesario bagaje erudito, que hacen del mismo una obra de divulgación fácilmente asequible por la sencillez literaria con que se ha escrito, así como una indispensable obra de consulta, útil a la hora de realizar un trabajo sobre el arte neoclásico, tanto español como hispanoamericano, y especialmente de la del valenciano, engruero, Manuel Tolsá.

CARMEN GRACIA

TEIXIDOR DE OTTO M.<sup>a</sup> JESÚS, *La calle de la Paz (Valencia)*, «Cuadernos de Geografía», Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, n.º 8, año 1971.

Por la gran importancia que esta calle ha tenido durante parte del siglo pasado y el presente, en el aspecto social y económico de Valencia, se había hecho necesario un estudio que, de forma científica y documentada, relacionara el desarrollo de la misma con el urbanismo valenciano en general.

Esto es lo que ha hecho M.<sup>a</sup> Jesús Teixidor, licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Valencia y profesora de Geografía de la misma, en el trabajo presentado como tesis de licenciatura y cuyo extracto se publica en los «Cuadernos de Geografía» de esta Universidad.

Escrito de forma clara y concisa, el trabajo se acompaña de un plano de la calle y de interesantes esquemas, cuadros y fotografías que contribuyen a una mayor comprensión del texto, así como de una extensa bibliografía y eruditas citas documentales.

Se trata, pues, de una importante contribución al estudio de nuestra ciudad, en sus más diversos aspectos, realizado con rigor y seriedad, que hace desear que la autora extienda a un estudio urbanístico general de la ciudad de Valencia.

CARMEN GRACIA

VIGIL PASCUAL, MARCELO, *El vidrio en el mundo antiguo*, Bibliotheca Archeologica, VII, Instituto Español de Arqueología, C. S. I. C., Madrid, 1969.

Es éste un trabajo sobre una materia poco estudiada y que, sin embargo, o más bien por ello mismo, tiene una gran importancia, independientemente de su valor estético o artístico, por su contribución a la datación cronológica de muchos yacimientos arqueológicos.

El autor, especialista en dicho tema, catedrático de Historia Antigua de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y miembro correspondiente del Instituto Arqueológico Alemán, después de un estudio sobre las técnicas de fabricación del vidrio en la antigüedad, documentado con importantes citas, pasa a tratar del proceso histórico que esta industria ha seguido desde mil quinientos años antes de Cristo hasta el final del Imperio romano, para terminar el trabajo con unos útiles índices, tanto geográficos como de personas y materias, que contribuyen a un más provechoso manejo del libro, hecho que, unido a la gran cantidad de fotografías y esquemas adjuntos, le convierten en un informativo manual de valor científico indudable.

CARMEN GRACIA

GUADAN, ANTONIO M. DE, *Numismática ibérica e ibero-romana*, Instituto Español de Arqueología, C. S. I. C., Madrid, 1969, 288 pp. con 56 láms. de 503 reproducciones dobles de monedas, anverso y reverso.

Por su valor en cambio, por su estima consecuentemente, por su consistencia, la moneda es lo único tangible que nos queda de culturas enteras, sin duda ricas y trascendentes a juzgar por las referencias escritas o tradicionales. Como además, felizmente, la moneda tiene una concretísima significación económica, política y, casi siempre, también —y es lo que aquí importa más— una calidad artística, todo estudio numismático tiene asegurado, si no le falta el rigor indispensable, el interés histórico, humano, cultural y el valor de testimonio auténtico, corroborado por el uso, de documento vivo y vívido, palpitante.

A estas razones generales añádense, en la obra comentada de Antonio M. de Guadan, otras que pesan no poco: ante todo, su campo de trabajo, ceñido a la numismática ibérica e ibero-romana, en la raíz misma de nuestra presencia histórica o, cuando menos, protohistórica; además, su insólito repertorio gráfico de más de un millar de «facies» de monedas reproducidas, directamente todas; y también el haberlo hecho de ejemplares no museados —salvo muy pocos, inevitablemente—, sino recogidos en colecciones menos asequibles y más expuestas, por transmisiones de uno u otro tipo, a dispensarse y quedar fuera, al menos de pronto, de las posibilidades de estudio y consiguiente reproducción.

La presencia de las acuñaciones edetanas, de Sagunto —*Arse*— y *Saetabi*, Játiva, ibero-romanas y aun ibéricas

puras, como luego las de *Valentia*, romanas ya, añade para el lector valenciano una nota más de interés, acrecentado por el aparato de apéndices, cuadros, índices, bibliografía y reproducciones, ciertamente admirables.

F. M. G.

ALVAR, MANUEL, *Endechas judeo-españolas*, Publicaciones de Estudios Sefardíes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1969, 236 pp. con ilustraciones.

Esta parcela entrañable y «cenicienta» del orientalismo español y de la filología hispánica que son la lengua y la literatura sefardíes, constituye el noble objetivo del estudio, riguroso y documentadísimo, del erudito valenciano, hijo de Benicarló, doctor Alvar López, catedrático universitario, que con el sugerido título de *Endechas judeo-hispánicas* ha publicado el Instituto Arias Montano, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con cargo a los fondos de la World Sephardi Federation de Londres y la colaboración, en notación de melodías tradicionales, de M.<sup>a</sup> Teresa Rubiato.

Son páginas que no pueden recorrerse sin emoción, consecutiva al conocimiento de su sólido contenido científico e investigador. En ellas, a la verdad descubierta del hablar judeo-hispánico, con modismos propios y voces privativas, o tomadas de otras hablas, en las juderías de Larache, Alcazarquivir, Tetuán o Constantinopla, brota el incentivo de una admiración, no exenta de afecto, al comprobar cómo en los versos —mortuorios («plantas de muerte»), saetas, canciones de cuna, de juegos infantiles, religiosas, de bodas— de los hebreos acogidos a sus barrios propios en unas y otras ciudades del Oriente Próximo y Medio, brillan, aunque empañadas por alteraciones, que no afectan a su identidad, netas y rotundas voces españolas, que han resistido el embate de los siglos, las guerras, la lucha de razas.

Particularmente, este estudio entraña interés a los efectos del estudio del castellano sefardí, cuando, por efecto de la última gran conflagración, la población hebrea hispanoparlante resultó literalmente diezmada.

A un repertorio bibliográfico completísimo, sigue en el libro del doctor Alvar un brillante «estudio literario» de esta singular poesía, un «estudio lingüístico» con transcripciones fonéticas, y apartados fonéticos, morfológicos, sintácticos y lexicográficos, más un rico vocabulario comentado, y trece amplios «textos», recogidos en Larache y Tetuán, y las transcripciones musicales por la indicada autora —M.<sup>a</sup> Teresa Rubiato— y los amplios índices analíticos. Una parte gráfica, con interesantes aspectos de las juderías visitadas, aumenta el atractivo del volumen, cuya principal dificultad reside en haberlo recogido y escrito con material ajeno al, más conocido, romancero.

F. M. G.

VERDORES DEL PARNASO. Edición de Rafael Benítez Claros, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Instituto Miguel de Cervantes, C. S. I. C., Madrid, 1969.

Sacar a la luz, es decir, al general conocimiento, textos, libros antiguos, inéditos o raros, que viene a ser casi lo mismo, es como exhumar de los almacenes de un museo, un palacio, una casa, piezas olvidadas, desconocidas, lamentablemente ignoradas, exhumación esta última en la que no se nos negará cierta experiencia.

Una rareza bibliográfica —«pues impresa en Madrid, en 1668, no ha llegado hasta nosotros sino a través de un único ejemplar, el de la colección teatral de don Arturo Sedó»— ha servido al doctor Benítez Claros, catedrático de nuestra Universidad, para realizar la importante empresa

de desvelarla y, con impecable aparato crítico, presentarla a la lectura y sensibilidad actuales.

Son «veinte y seis entre, meses, bayles y saynetes», de diversos autores, cuyo interés teatral no cede a la curiosidad erudita, no faltando alguna *Xacara entremesada*, varias *loas* y cierta *Mogiganga*, todo en castizo verso castellano que, en su relativo arcaísmo, suena aún más donosamente, aumentando la gracia y la comicidad que son propias del género.

Forma el bello volumen un tomo en octavo de 326 páginas con el bello frontis («impreso por Domingo García Morras, impresor del Estado Eclesiástico de la Corona de Castilla y León») en facsímil.

F. M. G.

DOCUMENTOS DEL REINADO DE FERNANDO VII: III, *Arias Teijeiro. Diarios*, introducción y notas por Ana María Berazaluze; V, *Pedro Sainz de Andino. Escritos*, estudio preliminar y notas por Federico Suárez y Ana María Berazaluze. Ediciones Universidad de Navarra y C. S. I. C., Pamplona, 1967.

En dos series de tres volúmenes cada una, el Seminario de Historia Moderna de la Universidad de Navarra publica, con riguroso criterio científico, por la cabal transcripción y el oportuno acompañamiento de notas e índices, ambas series de documentos fernandinos, muchos del mayor valor en la «pequeña» y aun en la «grande» historia de aquel largo, dramático y penoso reinado. Todos los personajes conocidos y no pocos ignorados resurgen y actúan como movidos por los resortes invisibles del acontecer histórico y sus estímulos humanos, con tanto más relieve cuanto agitado, contencioso e intrigante fue su entorno humano y nacional.

Tanto los puntuales diarios de Arias Teijeiro, con tanta frecuencia pintorescos y anecdóticos —cual los aguafuertes goyescos, sus rigurosos contemporáneos—, como los sesudos e «ilustrados» escritos de Sainz de Andino (sobre la Administración, la economía, la cultura, la defensa y la diplomacia; sus dictámenes, informes y exposiciones), precedido todo de la biografías del político entonces llamado «famoso» —Teijeiro— y del estadista —Andino—, son tesoros de noticias, reveladoras del ambiente de la época —el ambiente de Goya y nuestros Esteve y V. López—, apreciado desde dos aspectos distintos y complementarios: la cotidiana observación, por una parte, del que todo lo capta, desde el tiempo que hace cada día hasta las noticias y los rumores de la corte, y la información, por otra, de unos textos meditados, responsables y arbitristas. Son, si no las dos caras, reverso y anverso de la problemática fernandina, al menos, sin duda, dos facetas del complicado poliedro que fue la época del *Deseado*.

F. M.<sup>a</sup> G.

ALONSO DE LEDESMA, *Conceptos espirituales y morales*. Edición, introducción y notas de Eduardo Juliá Martínez, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, C. S. I. C., Madrid, 1969.

Tres volúmenes en octavo, con un total de mil cuatrocientas diez páginas de verso castellano, didáctico, moralista, religioso, que en no pocas ocasiones adopta las formas del diálogo escénico, del romance, del villancico o la «metáfora», son el fruto de la tenaz investigación y erudito trabajo preparatorio, que sólo la muerte pudo truncar, del ilustre profesor valenciano don Eduardo Juliá Martínez, de tan grata memoria, ocupado durante años en la tarea de esta edición, que no pudo ver, como tampoco su continuador don R. Esquer.

Se trata de la obra poética que el segoviano Alonso de Ledesma escribió, e imprimiera en 1607 y 1612, en las famosísimas prensas madrileñas de Juan de la Cuesta, con evidente propósito de edificación y «recreación y alivio de

cuidados», mas con no menos clara entidad literaria, por lo castizo del lenguaje, lo medido del verso, el ingenio de las figuras y lo grato de la lectura, dentro del conceptismo —ya manierista— de la época.

Alonso de Ledesma se revela fecundo versificador y celoso del bien del prójimo, como de la gloria de las cosas santas. Admira la facilidad versificadora y la no fácil adaptación al lenguaje poético de conceptos y razones nada favorables, en principio, a la expresión cortada y llena de imágenes de estos a veces nada breves poemas.

En el recuerdo y homenaje al profesor Juliá Martínez, y haciéndole justicia, así como al bueno de Alonso de Ledesma, para el que poner la Biblia en verso no debió de haber sido, de proponérselo, labor imposible ni ingrata, valgan estas líneas, motivadas por los tan modestamente intitulados *Conceptos espirituales y morales* del poeta segoviano.

G.

RAMOS FOLQUES, ALEJANDRO, *La isla de Tabarca*. Publicaciones del fondo editorial del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 1970.

Es verdaderamente alentador que, en una época como la nuestra, en la que cuenta tanto «lo grande» —grandes empresas, grandes emporios, grandes saltos en el espacio y en la vida—, exista quien tenga la exquisitez de fijar su atención en una isla, una islilla —con ese inmenso cariño que llevan en sí los diminutivos—, como la de Tabarca, a vista de Santa Pola. En un pequeño libro, no más de setenta y nueve páginas y nueve de láminas, Alejandro Ramos Folques —excelente arqueólogo, finísima sensibilidad— nos ofrece en densa y rica síntesis todos los aspectos de *l'Illa*: geografía, pobladores, edificación del poblado, descripción, arqueología, historia y también —por qué no— literatura.

No es ya una descripción lo que se nos muestra, que, con todo, ya sería mucho en sí, pero, quizá, poco viniendo de quien viene; es el espíritu, la esencia de aquel paraje «silueta de un barco fantasma, escenario de las más inverosímiles hazañas..., enigmática, lugar en que tenían su sede las maravillas más extraordinarias, los sucesos más románticos...», como nos narra el autor, en su introducción, sus pensamientos infantiles, pensamientos «quimeras... que íbanse desvaneciendo y transformando en sana curiosidad plena de dudas».

En suma, un magnífico y bello trabajo con el que se ha honrado la serie Maior del fondo editorial del Excmo. Ayuntamiento de Alicante.

J. A. KURZ MUÑOZ

GLOSARIUM MEDIAE LATINITATIS CATALONIAE, Barcelona, 1969.

Con la habitual excelente presentación, ha sido publicado el quinto fascículo de esta obra, a cargo del Departamento de Filología Latina del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en la Universidad de Barcelona. Los profesores Bassols de Climent, Bastardas Parera, Gracia Sahuquillo y Arnán Castells continúan su labor compiladora de voces latinas y romances documentados en fuentes catalanas del año 800 al 1000, presentando en este fascículo las voces comprendidas entre *clausa* y *confrater*, más de trescientas entresacadas de textos investigados en archivos, cartularios y colecciones diplomáticas y vaciados exhaustivamente.

Figuran en el *Glossarium* neologismos e innovaciones semánticas propias del latín medieval o procedentes del románico coetáneo, incluyendo las variantes fonéticas y morfológicas y las construcciones sintácticas que ofrecen especial interés. Para la inclusión o exclusión de palabras o significados se ha tomado como punto de referencia el *Thesaurus Linguae Latinae*; aquellas que no figuran en éste, llevan

entre paréntesis la correspondiente nota etimológica, de manera que la presencia de la misma ya indica que se trata de una innovación lexicográfica.

Los vocablos que, aunque registrados en el *Thesaurus Linguae Latinae*, se hallan escasamente documentados con anterioridad al año 600, han sido incluidos también, así como vulgarismos bien documentados antes de la fecha citada, pero muy difundidos en las lenguas románicas, especialmente en el catalán.

Se ha recurrido sólo a testimonios del siglo XII cuando existen pocos ejemplos para ilustrar el significado de las palabras dentro de los siglos IX al XI, marco cronológico señalado para todo el *Glossarium*.

Acompaña al fascículo que reseñamos aquí una hoja suelta, en la que se señalan las abreviaturas y siglas empleadas en el mismo y en los fascículos publicados anteriormente; se citan casi cincuenta textos expurgados y más de ochenta obras especializadas en lingüística y filología, entre libros y revistas, tanto de España —especialmente, como es lógico, de Cataluña— como del extranjero.

Una excelente obra indispensable para cualquier estudio sobre la Cataluña medieval de los siglos IX al XI en el campo de la Filología.

J. A. KURZ MUÑOZ

MARQUÉS DE LOZOYA, *El grabado español*. Conferencia del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, pronunciada en la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, el día 7 de marzo de 1969. Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

El Marqués de Lozoya no necesita presentación, del modo que tampoco la necesita una nueva obra suya. Siempre se encuentra en cada nueva aportación de este historiador del arte una constante de erudición y meticulosidad en la exposición que caracterizan su estilo.

En esta ocasión se trata de una breve historia del grabado español, en la que el autor analiza la escasa importancia, salvo geniales excepciones, de esta técnica en la historia del arte de España, lo que atribuye a la particular idiosincrasia del artista hispánico, cuya actividad en este aspecto se ve desbordada por la superior calidad y aportación de artistas neerlandeses e italianos.

A pesar de lo cual no deja de citar la importante actividad, en este aspecto, de artistas de la categoría de Ribera, Rovira y, sobre todo, Goya, junto con una pléyade de seguidores que cubren todo el siglo XIX.

CARMEN GRACIA

ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR, *Lloréns Artigas*, Artistas Españoles Contemporáneos, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, año 1970.

Don Salvador Aldana, catedrático y académico de número de la Real Academia de San Carlos, de Valencia, intenta presentar en este libro al ceramista Lloréns Artigas, en su vida y en su obra, tan íntimamente ligadas entre sí.

Pero, al hacer esto, es de notar que no se limita a presentar una mera biografía y comentarios sobre aspectos formales de su producción artística, sino que trata de analizar qué cosa es el oficio de ceramista en el contexto artístico actual, cuáles son los problemas que plantea y de qué modo son éstos resueltos por Lloréns Artigas, en forma concreta. Para lo cual estudia metódicamente la técnica individualista que este artista emplea en cada objeto determinado, así como la particular estética que se desprende de una acertada conjunción de formas, texturas y colores.

Estética en que, a través de una lenta evolución, se unen la tradición ceramista mediterránea con la abstracción a que, lógicamente, llega toda obra que se ha mantenido a través de una larga cultura, con lo que Lloréns Artigas logra realizar la difícil síntesis de arte y artesanía.

Este estudio se complementa con una relación de museos que albergan obras del citado ceramista, junto a la recopilación de críticas realizadas en diversas publicaciones, el esquema cronológico de su biografía artística y una bibliografía básica sobre este artista que recoge obras desde 1922 hasta la actualidad.

CARMEN GRACIA

ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR, *Guía Artística de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, separata del volumen «Certamen Literario del Tercer Centenario de la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, 1667-1967», Valencia, 1971.

Esta *Guía*, precedida por una breve reseña sobre la situación geográfica del templo dentro de la ciudad, así como por una historia del mismo, trata de dar a conocer los valores artísticos de esta basílica, que quizás por tratarse de uno de los centros claves de la vida religiosa valenciana, haya pasado inadvertida en su aspecto artístico, ahogado por la entrañable carga afectiva con que la piedad popular ha rodeado a la misma.

Como ya advierte el autor en su introducción, no es éste el único intento de realizar una guía sobre la basílica, pero sí el primero que con carácter independiente ha querido separar de un contexto histórico o artístico general de la ciudad de Valencia este monumento, de capital importancia dentro de la vida ciudadana y regional, con la finalidad de valorar el mismo. Acompañando el trabajo por una escogida bibliografía, que permite profundizar en aspectos concretos o curiosos de la basílica, así como por una interesante colección de láminas, algunas de las cuales presentan aspectos sorprendentes de la misma.

CARMEN GRACIA

DOÑATE SEBASTIÁ, JOSÉ M.ª, *Evolución urbana de Villarreal*, Valencia, 1969. Tirada aparte del «VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón», t. II, vol. I.

En este trabajo el archivero de Villarreal esboza la evolución urbana de la villa, a partir del primitivo trazado hipodámico que se le dio en 1274, con neta intención defensiva, como se demuestra, y cuyo carácter se mantiene hasta la época de los Austrias, en que las defensas son actualizadas por Cervelló y rectificadas por Antonelli, por encargo de Felipe II. Estas reformas, desconocidas hasta ahora, facilitaron, a través del testimonio de Viciano, los elementos de un plano, tenido como clásico, pero que no respondía a lo que hasta entonces había sido la villa. El autor lo rectifica, emplazando elementos tan importantes como los fosos, desaparecidos con la reforma, y diversos portales, torres y otros elementos, permanentes unos, transitorios otros, documentándolos en todas sus fases con datos del Archivo Municipal. Al mismo tiempo se estudia la tipología de las viviendas, el emplazamiento de hostales, obradores, arrabales, con otros datos de interés, que hacen de *Evolución urbana de Villarreal* una monografía de subido valor, en su brevedad, por lo que se refiere a su documentación informativa, a interés en la historia arquitectónica de las poblaciones valencianas y a auténtica y positiva curiosidad de las noticias que contiene, algunas de ellas todavía comprobables *in situ*. Excelente investigación en suma que honra a su autor, distinguido colaborador de ARCHIVO.

F. M.ª G.

## PUBLICACIONES RECIBIDAS

ABRANTE, n.º 1, año 1969. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. del Rosario, de La Coruña.

ACADEMIA, n.º 29. Boletín de la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando, 2.º semestre de 1969, Madrid.

ANTHOLOGICA ANNUA, n.º 16, año 1968. Instituto Español de Historia Eclesiástica, Roma.

ARCHIVO HISPALENSE, revista histórica, literaria y artística, 2.ª época, año 1968, n.º 147-52. Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla.

ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA, vol. XII. Servicio de Investigación Prehistórica de la Excm. Diputación de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia, año MCMLXIX.

BIBLIOTECONOMÍA, año XXVI, enero-diciembre de 1969 número 69-70. Diputación Provincial de Barcelona, Escuela de Bibliotecarios.

BOLETÍN DE INFORMACIÓN MUNICIPAL DE VALENCIA, 4.º trimestre de 1969 y 1.º de 1970, n.º 64-65.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE BARCELONA, XXXIII, años académicos CCXLI-CCXLII. Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1970.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, t. CLXVI, Madrid, enero-marzo, abril-junio, julio-septiembre de 1970. Esta publicación se hace con cargo a la Fundación del Excmo. Sr. Conde de Cartagena.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA, boletín I-II. 1920, medio siglo al servicio de la cultura del País; 1970, homenaje a Angel Sánchez Gosalbo. Patronato José M.ª Quadrado, Castellón, 1970.

CAPÍTULOS Y ORDENANZAS DEL GREMIO DE CANTEROS DE ALICANTE, 1757, Alicante, año 1970.

COCENTAINA. Fiestas de Moros y Cristianos a San Hipólito, año 1970.

EL PINTOR CECILIO PLA, Luis de Armiñán Bernardino de Pantorba, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

ENGUERA. Al servicio de la Villa y su Parroquia. Número extraordinario, septiembre de 1969. Fiestas patronales XX aniversario de la coronación de la Patrona de Enguera. Homenaje al M. I. D. Pedro Maurí Rubio, hijo adoptivo de la villa.

GOYA, revista de arte, publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, núms. 94, 95, 96 y 97, Madrid, enero-febrero, marzo-abril, mayo-junio y julio-agosto de 1970.

INFORMACIÓN ARQUEOLÓGICA, boletín informativo del Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelona, 1970.

LA SENSIBILIDAD DE GALICIA EN LA PINTURA DE JULIA MINGULLÓN, discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de Ntra. Sra. del Rosario el 28 de abril de 1970, en su recepción pública, por el Sr. D. José Fernández Méndez, y contestación del Sr. D. José Luis Bugallal y Marchesi, La Coruña, 1970.

NATIONALMUSEUM, Freskeer Fran, Florens, 1969-70.

O INSTITUTO, revista científica e literaria, vol. CXXXII, año 1970. Instituto de Coimbra.

PRÍNCIPE DE VIANA. Excm. Diputación Foral de Navarra, Pamplona, año 30, n.º 116-117; año 31, n.º 118-119. Pamplona, 1970.

PROPIEDAD Y CONSTRUCCIÓN, revista técnico-informativa de la Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia, LXVI, LXVII, LXVIII y LXIX.

TERUEL, n.º 42, julio-diciembre de 1969. Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA, n.º 174, julio-septiembre; número 175, octubre-noviembre; n.º 176, enero-marzo de 1970; n.º 177, abril-junio de 1970. República de Colombia.

VALENCIA ATRACCIÓN, revista valenciana de fomento y turismo, números del 420 al 431, de enero a diciembre de 1970, Valencia.

ALBERTO BALIL, *Bibliografía*, separata de la revista «Am-purias», vol. XVII-XVIII, Barcelona, 1955-56.

- ALBERTO BALIL, *Bolli e signature di figulini in lucerne romane del tardo impero*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1969.
- ALBERTO BALIL, EMÉRITA, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Antonio de Nebrija, t. XXXIV, fas. 2.º, Madrid, 1966.
- ALBERTO BALIL, *El culto de Isis en España*, Madrid, 1966.
- ALBERTO BALIL, *Estudios sobre lucernas romanas*, Studia Archaeologia, Seminario de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras, Santiago de Compostela, 1969.
- ALBERTO BALIL, *Hommages a Marcel Renard*, Collection Latomus, vol. 103, «Latomus», Revue d'Etudes Latines, Bruxelles, 1969.
- ALBERTO BALIL, *La casa romana en España*, tesis doctoral (extracto), Madrid, 1959.
- ALBERTO BALIL, *La casa romana en España*, V Congreso Arqueológico Nacional, Zaragoza, 1959.
- ALBERTO BALIL, *Latomus*, Revue d'Etudes Latines, t. XXV, fas. 4, octubre-diciembre de 1966.
- ALBERTO BALIL, *Los legados de la Lusitania*, Faculdade de Letras, Instituto de Arqueologia, Universidade de Coimbra, 1965.
- ALBERTO BALIL, *Notas sobre algunos mosaicos hispanorromanos*, I Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana, «Boletín Sancho el Sabio», t. X, año X, 1966, Vitoria, 1967.
- ALBERTO BALIL, *Notas sobre las Baleares romanas*, IX Congreso Nacional de Arqueología, Zaragoza.
- ALBERTO BALIL, *Tres ejemplares de la coroplástica ibérica en el Museo Arqueológico de Barcelona*, separata de la revista «Ampurias», vol. XVII-XVIII, Barcelona, años 1955-56.
- ALBERTO BALIL, *Una inscripción gaditana inédita en el Museo Prehistórico de Santander*, separata de la revista «Ampurias», vol. XVII-XVIII, Barcelona, 1955-56.
- ALBERTO BALIL, *Una nueva necrópolis romana en Barcelona*, separata de la revista «Ampurias», vol. XVII-XVIII, Barcelona, 1955-56

E. C. C.

# CRONICA ACADEMICA

Un año más de fecundo y activo quehacer ha desarrollado en el de 1970 esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Programa de densa actividad, de dedicación plena a todo lo relacionado con el arte y sus manifestaciones. Nuevas incorporaciones de elementos eficaces que, con su saber y buena técnica, han sido incorporados a nuestra Academia, reforzando con sus entusiásticas actividades las glorio-



El académico de número Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez leyendo su discurso de inauguración del curso.

samente nuestras, de preclara e ilustre tradición. Relato somero de sus principales actuaciones que ofrecemos en cumplimiento, muy gustoso, de nuestra misión, para constancia en las páginas del órgano corporativo.

## PARTICIPACIÓN EN TRIBUNALES DE OPOSICIÓN Y PREMIOS

Por precepto reglamentario, a requerimiento de la Excm. Diputación Provincial de Valencia, y para formar parte de los tribunales juzgadores de los ejercicios de oposición a pensionados, fueron designados los ilustrísimos señores académicos don Enrique Ginesta Peris, para la de pintura (paisaje), y don José Ros Ferrandis, para la de grabado.

Igualmente, a petición del Conservatorio Superior de Música, para los premios de final de carrera y piano, fueron designados el Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó y el Ilmo. Sr. D. Angel Romani Verdguer.

## INAUGURACIÓN DEL EJERCICIO ANUAL

Con gran solemnidad se celebró el día 20 de enero, en sesión extraordinaria y pública, la inauguración del ejercicio anual de 1970, bajo la presidencia del que lo es de la Academia, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, asistiendo representaciones culturales y gran número de ilustrísimos señores académicos. Abierta la sesión, fue leída la Memoria del ejercicio de 1969 y, acto seguido, el académico de número Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá pronunció un discurso sobre el interesante tema «Las cúpulas». Fue muy aplaudido.

Seguidamente se procedió a la entrega de los premios de la Fundación Vicente Roig, correspondientes a los años 1967-68, a los señores siguientes: Enrique Gómez Gascó (pintura), Víctor Vicente Castelló (escultura) y Francisco Catalá Carrión (grabado), los tres pertenecientes al estamento escolar de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Unas interesantes y atinadas palabras del excelentísimo señor presidente cerraron este emotivo acto.

## NUEVOS ACADÉMICOS DE NÚMERO ELECTOS

En la sesión celebrada el 3 de marzo del año 1970, y previos los trámites reglamentarios, fue elegido académico de número electo el Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo, erudito escritor valenciano y director del diario *Las Provincias*, para ocupar la vacante producida por fallecimiento del excelentísimo Sr. D. Fernando Núñez-Robles y Galiano, marqués de Montortal.



El excelentísimo señor presidente don Javier Goerlich entregando los premios de la Fundación Roig.

En 3 de marzo de 1964 había sido elegido académico de número el laureado escultor valenciano ilustrísimo Sr. D. José Justo Villalba, el cual, posteriormente, por causas de enfermedad, declinó tal honor, pero nuestra corporación, apreciando justificadas las razones expuestas, le reconoció el derecho a ocupar la vacante cuando se resolviera su situación. Ocurrida la vacante por fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez, y alegado por el Ilmo. Sr. D. José Justo Villalba hallarse en estado de reanudar sus actividades dentro del quehacer corporativo, la Academia, en consecuencia de acuerdos pertinentes y anteriores, le reconoció su derecho, considerándole como tal académico de número electo.

Otro digno elemento se suma al glorioso elenco corporativo. En la sesión del 9 de diciembre último,



El Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó leyendo su discurso de ingreso

#### RECEPCIONES PÚBLICAS DE NUEVOS ACADÉMICOS

Con ocasión de la recepción de nuevos académicos, nuestra corporación celebró varias sesiones extraordinarias y públicas con arreglo al protocolo tradicional para dichos actos. Todos ellos fueron presididos por el de la Academia, Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, asistiendo gran número de señores académicos.

El 6 de marzo leyó su discurso académico el ilustrísimo Sr. D. Mauro Lleó Serret, que versó sobre el interesante tema «El arte y el planeamiento urbano. La preocupación artística en los núcleos urbanos a través de la prehistoria y la historia.» Le contestó en nombre de la Academia el señor consiliario 2.º, Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer. Después de unas cariñosas palabras de bienvenida de la presidencia, le fue entregada la medalla corporativa y el diploma acreditativo.

El 21 de abril leyó su discurso de recepción el



El excelentísimo señor Presidente durante su intervención en el acto inaugural.

habida cuenta de la vacante de académico de número producida por la elevación a la categoría de honor del Excmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar, fue nombrado para ella, previos los trámites reglamentarios, el Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart, catedrático numerario de Historia del Arte de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y director-conservador del Museo Provincial de Bellas Artes de nuestra ciudad.

#### NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

En la sesión de 3 de marzo corriente fue nombrado académico correspondiente en Sagunto el ilustre erudito y crítico literario, correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid y secretario de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia, Ilmo. Sr. D. Santiago Bru y Vidal.



Imposición de la medalla académica al Sr. Lleó Serret





El Sr. Moreno Gimeno leyendo su discurso de ingreso

Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno, sobre el tema «Reflexiones de un paisajista», contestándole en nombre de la corporación el Ilmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, académico consiliario 3.º. Con las palabras del excelentísimo señor presidente al entregarle la medalla corporativa y el oportuno diploma, se dio por terminado tan solemne acto.

El 29 de mayo se celebró la recepción pública del nuevo académico de número Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis, catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de nuestra ciudad. Leyó su discurso de recepción sobre el tema «La sílice en la pintura mural», contestándole en nombre de la corporación el académico de número, y también catedrático de la misma Escuela Superior de Bellas Artes, ilustrísimo Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. La medalla corporativa y el correspondiente diploma le fueron entregados por el excelentísimo señor presidente, después de unas oportunas palabras de bienvenida.

#### SESIÓN NECROLÓGICA DEL EXCELENTÍSIMO SR. D. LEANDRO DE SARALEGUI

El sentido de profundo dolor producido por el óbito de nuestro académico de honor, el preclaro historiador de arte E<sup>x</sup>cmo. Sr. D. Leandro de Saralegui y López-Castro, sentimiento al que se asociaron diversos medios culturales de España y del extranjero, se plasmó en la celebración de una sesión necrológica celebrada el 24 de febrero en nuestro Palacio de San Pío V, con asistencia de autoridades y representaciones culturales, gran número de señores académicos y distinguido público.

La sesión fue presidida por el de la corporación, siendo encargado de llevar la voz corporativa el ilustre historiador y crítico de arte, doctor arquitecto y correspondiente nuestro en Barcelona, excelentísimo Sr. D. José Gudiol Ricart, que con amena prosa hizo un detenido estudio de la ingente personalidad humana y cultural del homenajeado, cuyo valor posi-

tivo resaltó en el estudio de la pintura de los siglos XIV, XV y XVI. Estudio completo y certero que fue muy ovacionado. Presentó al señor Gudiol el consiliario 3.º, don Felipe María Garín Ortiz de Taranco. Unas palabras muy sentidas del excelentísimo señor presidente cerraron esta sesión, de emotivo recuerdo.

#### NUEVO CONSEJERO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES

Por el Ministerio de Educación y Ciencia, ha sido nombrado consejero provincial de Bellas Artes en Valencia nuestro querido compañero el ilustrísimo Sr. D. Francisco Lozano Sanchis, académico de número de nuestra corporación, laureado pintor y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de nuestra ciudad. En su importante cargo le deseamos felices y rotundos éxitos.

#### LA CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE VALENCIA Y LA ACADEMIA

La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, entidad oficial de gran arraigo valenciano, en el desarrollo de sus funciones culturales ha tenido gran entusiasmo por proteger con aportaciones económicas nuestra publicación ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, coadyuvando a nuestra función divulgadora de los grandes valores del arte de nuestra región y cuanto con ella se relaciona. Este apoyo moral y material que con amplio sentido cultural ha venido dedicando hacia nuestra corporación ha calado en lo íntimo de la misma, plasmándose en el acuerdo adoptado, por aclamación, de nombramiento de Miembro benefactor a favor de tan benéfica y valenciana entidad.

#### OTRAS ACTIVIDADES

Merecen ser destacadas las reuniones celebradas para estudiar asuntos importantes relacionados con



Imposición de la medalla académica al Sr. Moreno Gimeno



El Sr. Ros Ferrandis leyendo su discurso de ingreso



Imposición al Sr. Ros Ferrandis de la medalla académica

el aspecto urbanístico de la ciudad y, en especial, de su recinto histórico, la destrucción de la fachada del Banco Hispano Americano, el Jardín de Monforte y otros informes. En todas ellas predominó el alto y desinteresado criterio de entusiasmado afán de defender y procurar la conservación de los valores artísticos de nuestra ciudad.

#### FESTIVIDAD DE SAN CARLOS BORROMEIO

Siguiendo la tradicional norma de reverencia, nuestra Real Academia celebró el 4 de noviembre la festividad de San Carlos Borromeo, patrón de la misma, celebrando una misa rezada en la capilla propia, completamente remozada para atenerse a la moderna liturgia, en el Palacio de San Pío V.

En la ceremonia ofició nuestro querido compañero y académico de número Ilmo. y Rvdo. Sr. Dr. D. Emilio Aparicio Olmos, que pronunció una erudita homilía ensalzando la vida del santo obispo y su vinculación al arte. Terminada la misa, se rezó un responso en sufragio de los académicos difuntos. A la ceremonia, que fue presidida por el de la corporación, señor Goerlich, asistió gran número de señores académicos, así como el director y claustro de catedráticos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, especialmente invitados, como también alumnos y numeroso público.

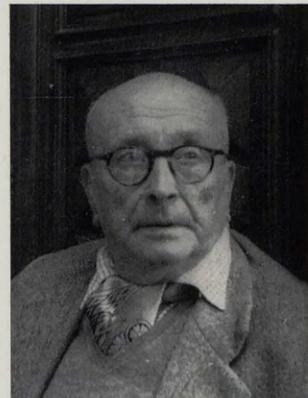
#### FESTIVIDAD DE SAN VICENTE FERRER

La Academia, reverente con sus tradicionales devociones, el día de la festividad pública de San Vicente Ferrer, patrono de la ciudad y Reino de Valencia, rindió una vez más su devoción y pleitesía, con ocasión de la estación de la procesión general del santo, en su antigua celda del ex convento de Santo Domingo (hoy parroquia castrense). El excelentísimo señor presidente, acompañado por el consiliario 2.º,

Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer, recibió a la imagen del santo y autoridades presidenciales de la procesión en el patio claustral, acompañándolos en su visita y rezo de preces, despidiéndolos con los saludos de protocolo. Estuvo presente en estos actos el coronel de Estado Mayor don Luis Gascó Pascual, representante de la antigua asociación de vecinos protectores del templo.

#### FALLECIMIENTOS

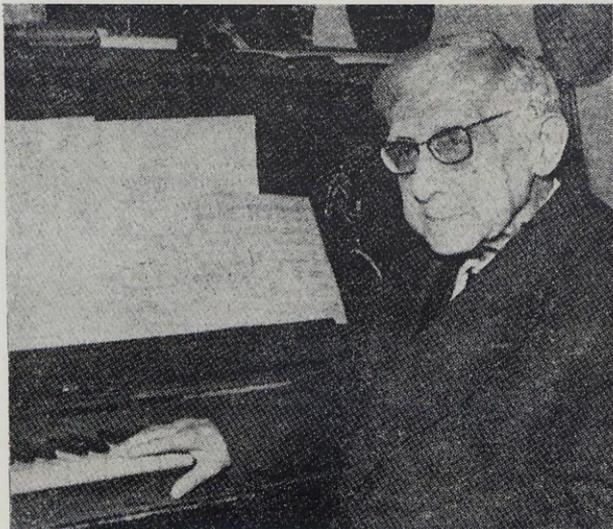
En la reseña del de la vida de esta Real Academia, desgraciadamente, no hay que olvidar la nota triste de mencionar a los queridos compañeros que nos dejaron durante el año para gozar de la luz y gloria eterna. Tres miembros preclaros, activos participan-



Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez

tes de nuestros afanes y quehaceres, perduran en nuestro afecto y recuerdo emocional.

El Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez, insigne pintor y escultor, perteneciente a la brillante estirpe



Excmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri

de los Pinazo, que supo mantener hasta el último momento de su vida su entusiasmado afán por el arte y para la vida académica. Académico de número de esta Real Academia, era también correspondiente de



Ilmo. Sr. D. José María Bayarri Hurtado

la Real de San Fernando, de Madrid, y otras del extranjero. El Círculo de Bellas Artes de Valencia le concedió recientemente el galardón supremo de su medalla de oro, que le fue entregado en solemne acto público. Su fallecimiento ocurrió, en su casa de Godella, el 10 de octubre de 1970, a los pocos días de haber asistido a la sesión mensual de la Academia, en la que participó muy activamente. Por su eterno

descanso se ofrecieron los sufragios correspondientes.

El Excmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri Marco, nuestro querido académico de honor, fallecido en nuestra ciudad el 28 de octubre, cuando faltaban tres meses para celebrar el centenario de su nacimiento. Era catedrático jubilado del Conservatorio Superior de Música de Valencia, competentísimo crítico de arte, maestro compositor de música con fama y renombre internacionales, periodista de honor, gran cruz de Alfonso X el Sabio, cruz roja de Mérito Militar por su actuación periodística en las campañas de Melilla, y pertenecía como correspondiente a la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. No obstante su avanzada edad, solía asistir a sesiones públicas y ordinarias de nuestra Academia. Su óbito causó gran sentimiento en España y extranjero.

Otra baja sensible en nuestro censo corporativo es la producida por el fallecimiento del ilustrísimo Sr. D. José María Bayarri Hurtado, catedrático jubilado de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, académico de número, ferviente católico, escultor de delicada talla, grande y entusiasta poeta, pluriactivo escritor y crítico de arte, pero, sobre todo, un entusiasmado enamorado de nuestra Academia y su activo quehacer. Ultimamente, en su penosa enfermedad, nos dirigió carta expresiva de sus deseos de continuidad en nuestra vida corporativa. Su óbito, en la víspera de la Natividad del Señor, causó gran pesadumbre en los medios culturales de Valencia, por él tan sentida como amada.

#### ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Continuó publicándose con la periodicidad de rigor esta revista, órgano de la Academia, que a la vez insertó, como siempre, trabajos científicos y la referencia de la vida corporativa en todos sus aspectos. Como desde su fundación, fue muy solicitada y bien recibida en los medios artísticos tanto locales como del resto de España y del extranjero, por el interés de su contenido y el prestigio de sus firmas.

Y, con la ilusionada esperanza de una feliz continuidad de actividades y exaltaciones académicas, cerramos esta memoria a 31 de diciembre de 1970.

VICENTE FERRAN SALVADOR

Secretario general

*N. de la R.*—El 19 de enero de 1970 falleció en Valencia el Ilmo. Sr. D. Joaquín Ferrán Salvador, hermano del secretario general de la Academia, al que entonces y ahora expresamos la condolencia. Descansen en paz.

# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1970

## ACADEMICOS DE HONOR

- 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. Calle de 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. Joaquín Rodrigo Vidre. Calle de Villamar, 9. Madrid-1.
- Excmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó. Calle del Pintor Sorolla, 33. Tel. 21 25 47.  
Valencia-2.
- Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López. Avenida del Primado Reig, 134. Te-  
léfono 69 41 65. Valencia-10.
- Excmo. Sr. D. Francisco Alcaide Vilar. Calle de Caballeros, 7. Tel. 21 63 67.  
Valencia-1.
- Excmo. S. D. José Iturbi Báguena. 915 Nort Bedford Drive. Beverly Hills,  
California, USA.

## ACADEMICOS DE NUMERO

POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

- | <u>Fecha de<br/>posesión</u> |   |
|------------------------------|---|
| 3- 6-1927                    | Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó. Plaza del Caudillo, 29.<br>Tel. 21 02 32. Valencia-2.                           |
| 3- 1-1928                    | Excmo. Sr. D. Manuel González Martí. Calle de María de Moli-<br>na, 2. Tel. 21 19 95. Valencia-2.                   |
| 11-12-1935                   | Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer. Calle del Doctor Fle-<br>ming, 4. Tel. 21 34 39. Valencia-4.                   |
| 2- 6-1941                    | Ilmo. Sr. D. Felipe M. <sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj<br>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<br>Aser, 7. Burjasot (Valencia).                        |
| 28- 4-1953                   | Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amorós, 80.<br>Tel. 22 03 40. Valencia-4.                       |
| 21- 6-1956                   | Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle de Colón, 74. Te-<br>léfono 21 28 32. Valencia-4.                      |
| 1- 7-1958                    | Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de<br>Sotelo, 9. Tel. 21 32 82. Valencia-2.               |
| 5- 6-1960                    | Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Avenida del Primado Reig, 235.<br>Tel. 69 45 51. Valencia-10.                  |
| 27- 6-1963                   | Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle de Lérida, 3.<br>Valencia-9.                                    |

Fecha de posesión	
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.
23- 4-1969	Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Calle de Gorgos, 18. Teléfono 69 58 29. Valencia-11.
19- 6-1969	Ilmo. Sr. D. José Mera Ortiz de Taranco. Plaza del Marqués de Estella, 5. Tel. 21 97 09. Valencia-4.
27- 6-1969	Ilmo. y Rvdo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos. Plaza de Moncada, 3. Tel. 21 42 04. Valencia-3.
14-11-1969	Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso. Avenida de Jacinto Benavente, 18. Tel. 27 59 68. Valencia-5.
28-11-1969	Ilmo. Sr. D. Francisco León Tello. Calle del Doctor Gil y Mor-te, 2. Tel. 25 81 88. Valencia-7.
19-12-1969	Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. Plaza del Mercado, 25. Teléfono 31 25 95. Valencia-1.
6- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. Calle de Cirilo Amorós, 69. Tel. 21 23 58. Valencia-4.
21- 4-1970	Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno. Calle del Marqués de Dos Aguas, 4. Tel. 22 47 44. Valencia-2.
29- 5-1970	Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis. Avenida de Burjasot, 158. Teléfono 65 26 36. Valencia-15.
Electo	Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo.
Electo	Ilmo. Sr. D. José Justo Villalba.
Electo	Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom- bramiento	Residencia
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.
23- 6-1944	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> 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).

Fecha nom- bramiento		Residencia
5- 4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales. Juan de Reyes, 11 . . . . .	Málaga.
5- 5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago. San Bernardo, 81 . . . . .	Madrid-8.
6- 5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Par- do. Sagasta, 30 . . . . .	Madrid-4.
6- 5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent de Barberá y Abelló. Ciudad de Balaguer, 65, 2.º, 1.ª	Barcelona-17.
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres. San- tos, 2 . . . . .	Játiva (Valencia).
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Cala- bria, 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. Ave- nida 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. Serra- no, 120 . . . . .	Madrid-6.
3- 2-1960	Ilmo. Sr. D. Alejandro Ferrant Vázquez. Campoamor, 12 . . . . .	Madrid-4.
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastián. Sole- dad, 15 . . . . .	Villarreal (Cast.)
10-12-1963	Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Al- fonso 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. Córce- ga, 317 . . . . .	Barcelona-9.
7- 3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Morellá. Ni- casio C. Jover, 14 . . . . .	Alicante.
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. Pa- seo de Sancha, 48. Villa San Carlos . .	Málaga.

Fecha nombramiento		Residencia
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7 . . .	Murcia.
7- 1-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Zona residencial El Bosque, chalet 14, man- zana 2. <sup>a</sup> . . . . .	Madrid-16.
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. Cro- nista oficial de . . . . .	Córdoba.
6- 5-1969	Rvdo. Sr. D. Peregrín Lloréns Raga. Ca- tedral de . . . . .	Segorbe (Castellón).
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. Enten- za. 85 . . . . .	Alcoy (Alicante).

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento		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.<sup>a</sup> 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
Las cúpulas: Santa Sofía de Constantinopla, por <i>Martín Domínguez</i> . . . . .	3
Don Manuel Gómez-Moreno, por <i>Fernando Chueca Goitia</i> . . . . .	11
Leandro de Saralegui, por <i>José Gudiol</i> . . . . .	15
Estela de Andrés de Vandelvira en Levante: Catedral de Murcia y Santiago de Orihuela, por <i>José Crisanto López Jiménez</i> . . . . .	21
Lorenzo Casanova - Ignacio Pinazo. Análisis de una actitud pictórica, por <i>Adrián Espí Valdés</i> . . . . .	25
Simón de Vos y Van der Poel en el Museo de Bellas Artes, por <i>Felipe Vicente Garín Llombart</i> . . . . .	31
Un centenario: Antonio Fillol, pintor de Valencia, por <i>M.<sup>a</sup> Francisca Olmedo de Cerdá</i> . . . . .	33
En torno a la creación musical. Discurso por don Joaquín Rodrigo Vidre y contestación por don Javier Goerlich Lleó . . . . .	39
Estilo y significación del romanticismo de Chopin. Discurso por don Leopoldo Querol Rosso y contestación por don José Corts Grau . . . . .	42
La teoría musical del padre Tosca. Discurso por don Francisco José León Tello y contestación por don Leopoldo Querol Rosso . . . . .	50
Los modernos estilos musicales. Discurso por don José Báguena Soler y contestación por don Francisco José León Tello . . . . .	57
Biblioteca . . . . .	61
Crónica académica, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i> . . . . .	66
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Relación de sus individuos . . . . .	71



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

Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Fleó

Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco

Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador

Secretario general

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

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. Especialmente recoge, en lo posible, la labor científica e investigadora del Departamento de Arte de la Universidad de Valencia.

Redacción y Administración: Calle San Pío V, 9. Valencia

Precio de esta publicación: Enero-diciembre de 1970, 250 pesetas

Números atrasados, 250 pesetas



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON  
LA AYUDA DE LA CAJA DE AHORROS  
Y MONTE DE PIEDAD DE VALENCIA

