

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XLIV

1973

Número único

*En portada, dibujo retrato de Joaquín Sorolla,
por Vázquez Díaz.*

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1973

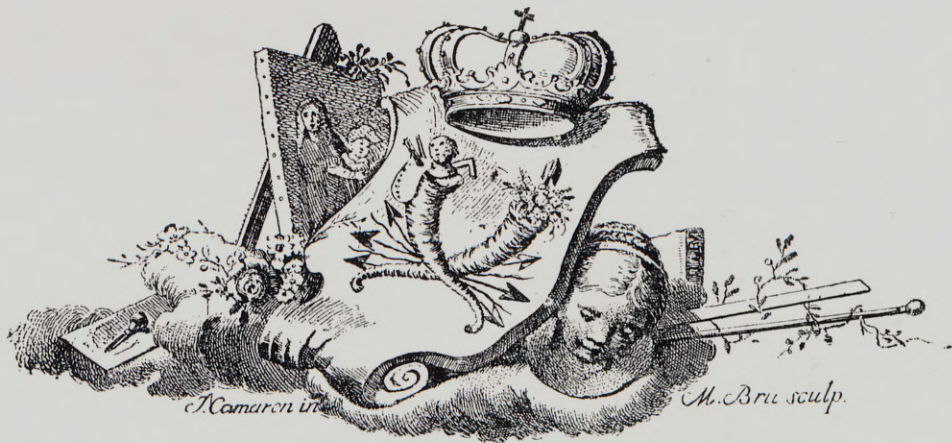


VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

Depósito legal: V. 584-1958

Sucesor de Vives Mora - Hernán Cortés, 8 - Tel. 21 40 55 - Valencia, 1974



De nuevo la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, ha de encabezar esta su periódica publicación con la memoria del presidente fallecido: ahora, el excelentísimo señor doctor arquitecto don Angel Romani Verdeguer, posesionado de su cargo en solemne sesión celebrada el día 5 de junio de 1972, según se dio cuenta oportunamente en «Archivo de Arte Valenciano», que ha rendido su tributo a la muerte, tras cruel enfermedad, el día 11 de noviembre último, en su domicilio de Valencia, enclavado en una de las últimas construcciones que proyectase y dirigiera, rodeada de otras asimismo obra suya, unas civiles, militares otras, todas de noble traza.

Don Angel, para quien la aceptación de la presidencia supuso un verdadero sacrificio, sin mengua de la natural satisfacción que significaba la confianza de sus compañeros, fue, pese a su ya iniciado quebranto de salud, que su natural ánimo disimulaba, un rector ecuánime y celoso de la Academia, correctísimo siempre; notas, todas ellas, peculiares de su personalidad en cualquiera de sus actuaciones, públicas, personales o corporativas.

Su prestigio profesional, el amor al instituto de San Carlos y, sobre todo, el innegable estilo de auténtico caballero español respaldaron, caracterizándolo, su mandato presidencial, en el que sirvió al interés público con el mismo espíritu que había inspirado todas sus actuaciones, fuesen éstas difíciles cometidos civiles como abnegadas misiones castrenses.

Como, en este mismo número de «Archivo de Arte Valenciano», un académico correspondiente y deudo suyo inserta una semblanza, todo lo extensa que permiten los límites de la revista, huelga aquí mayor detalle.

Por esta pérdida, que la corporación y todos sus miembros sienten como suya, se significa aquí su duelo, sirviendo de lenitivo la piadosa esperanza, bien fundada, de haber recibido ya el fallecido e ilustre presidente el premio a sus virtudes públicas y privadas por el Señor de toda belleza, al que el finado rindió siempre tan consciente culto.

Descanse en paz el excelentísimo señor doctor arquitecto y presidente de la Real Academia de San Carlos, correspondiente de la Real de San Fernando, de Madrid, y de otras entidades españolas, don Angel Romani Verdeguer.

DON ANGEL ROMANI VERDEGUER

ESQUEMA EVOCADOR

Sin título oficial ninguno que dé autoridad a mis líneas, por imperativo, sí, de mi afección familiar y de mi dilatado trato con el Excmo. Sr. D. Angel Romani Verdeguer, me atrevo a pergeñar este artículo evocador de la vida y obra del que fue presidente de la docta corporación Real Academia de Bellas Artes de San Carlos desde el día 5 de junio de 1972 hasta el de su óbito, en Valencia, 11 de noviembre de 1973.

Si corto fue, lamentablemente, su período presidencial, larga ha sido su vida académica, ya que en la sesión del 11 de diciembre de 1935 leyó su interesante discurso de ingreso sobre «La austeridad en la arquitectura moderna», contestado por el académico arquitecto don Francisco Mora Berenguer, muerto también cuando cumplía en la Academia las funciones de la máxima dirección.

Nacido don Angel Romani Verdeguer en Villanueva del Grao, el 31 de enero de 1892, hijo de Manuel y de Eugenia, cursó el bachillerato en el entonces llamado Instituto General y Técnico —luego, Luis Vives— hasta 1908, pasando a realizar los estudios de la carrera de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde dominaba la tendencia «modernista», y se graduó en el año 1919. Muy poco tiempo después alcanzaba, por claros méritos, los nombramientos sucesivos de arquitecto municipal de Sagunto (1921) y de Valencia (1922). En ambos cargos realizó importantes obras, entre las



Casa-jardín en el Cabañal (Valencia)

que cabe destacar, en Sagunto, la construcción de un hospital y de un grupo escolar, así como varios proyectos para casa-cuartel de la Guardia Civil, mercado, matadero y urbanización general. Mención aparte merece la obra, obtenida mediante concurso, *Monumento a la Paz*, inaugurada por su majestad el rey Alfonso XIII el día 3 de junio de 1927 y destruida durante la guerra de 1936. Su altura total, con la estatua simbólica que lo remataba, ascendía a veintiocho metros y, aparte de su estilizada y sobria belleza, poseía una significación histórica, testimonial, como recuerdo del pronunciamiento del general Martínez Campos en pro de la restauración de la dinastía borbónica española.

Su actividad como arquitecto municipal en Valencia ciudad, durante cuarenta años (fue jubilado, siendo arquitecto mayor, en el año 1962), resultó continua, incesante —salvo el período de la guerra civil—, adquiriendo especial relieve, entre otros quehaceres y obras, la dirección de las del mercado central, matadero y varios mercados en el Cabañal. Y entre sus más notables obras particulares, son dignas de señalar una elegante y señorial casa-chalet en la



Casa en el Cabañal (Valencia)

calle de Sorní y otros edificios en las de Hernán Cortés, Pizarro, Cirilo Amorós y en el Grao y el Cabañal, expresando en las mismas su sentir de artista arquitecto, uniendo lo estético a lo útil, como queda bien expresado en su citado discurso de ingreso en la Academia, asegurando en uno de sus fragmentos que «el resultado técnico representa solamente el cuerpo de la arquitectura, mientras el arte, que es el alma, requiere el soplo divino de la inspiración». «La arquitectura —concluye— tiene de excelente que las leyes del gusto no se oponen a las conveniencias de la construcción.»

Capitán honorario de ingenieros durante la guerra, tuvo diversas actuaciones en muchos lugares de la llamada zona nacional; construyó el monumento al general Mola en el monte Perejil (término de Alcocero), y tras de ser nombrado asesor del servicio militarizado de recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, proyectó y dirigió la construcción en Valencia —junto a sus compañeros don Víctor Gozálviz Gómez y don Luis Costa Serrano— del sanatorio Casablanca, hoy 18 de Julio, en la avenida de Jacinto Benavente, y como arquitecto del Patronato de Casas Militares, distintas obras en Cartagena (Murcia), así como el grupo de viviendas para jefes y oficiales en el paseo de la Ciudadela, calles de Finlandia y Gil Dolz, de Castellar, y Camino Real de Madrid.

Larga vida, pues, y fecunda en diversas creaciones arquitectónicas públicas y privadas, coronada por familiares felicidades, entre las que destaca el ver prolongada su dilecta profesión por la misma en su hijo don Juan Manuel.

Vocal de la Comisión de Monumentos de Valencia, asesor de la Junta Consultiva de Espectáculos Públicos, consiliario primero en la Academia y académico correspondiente de la de San Fernando, de Madrid, sucedió en la presidencia de aquella de San Carlos a su compañero el inolvidable prócer don Javier Goerlich Lleó, y, como buen valenciano, se sentía orgulloso por haber intervenido en informes para la declaración de monumentos histórico-artísticos de varios edificios de nuestra urbe, como el palacio de los marqueses de Huarte, la iglesia del Santísimo Cristo del Salvador y el palacio de los condes de Berbedel, y otros provinciales, tales como el hospital y la casa de Alarcón, de Játiva; la iglesia de Cogullada, de Carcagente; la torre de Paterna; el monte Santo, de Luchente; el Marenyet, de Cullera, y la villa de Luchente.

Mas por encima de todas estas meras evocaciones tangibles de sus quehaceres y obras profesionales, de su vocación por las artes, sobresale su trato afable, sus cristianos sentimientos elevados y caballerosos, su devoción sincera por los éxitos de sus colegas de tres generaciones: las de sus maestros, sus coetáneos y sus sucesores. Viviendo en una época técnico-artística crucial, no desdeñó los logros de sus cercanos o distantes antepasados —los Martorell, Carbonell, Rodríguez...— ni se afincó, apasionado, en el triunfante



Casa-chalet en la calle de Sorní



«Monumento a la Paz», en Sagunto

modernismo catalán —acaudillado por Gaudí y Puig y Cadafalch, entre otros—, tan pujante, ni ignoró y criticó los avances funcionalistas de la juventud innovadora, mostrando un equilibrado talante comprensivo, prudente, abierto a todo progreso y cambio que los mismos distintos materiales y medios comportan.

Así, en síntesis, don Angel supo conciliar con discreción todas sus privadas y públicas actividades, de arquitecto y devoto de las demás artes (como demuestran algunas intervenciones suyas en retablos

de altares, como el de San Juan y San Vicente), con las familiares y sociales, con un tacto bondadoso y jovial —no exento de notas humorísticas muy valencianas— que evidenció en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, la cual ha sentido profundamente su muerte, como cuantos tuvieron la satisfacción de tratarlo. Y en su vida se unió la constancia trabajadora a la distinción de espíritu.

FERNANDO DICENTA DE VERA



Don Angel Romani imponiendo la medalla académica al maestro Iturbi

FRANCISCO ALCAYDE VILAR

El motivo de este recuerdo escrito ha sido la invitación del amigo y catedrático don Felipe María Garín. Motivo suficiente para intentar reducir a expresión escrita lo que para mí es sublime y, por lo mismo, imposible de ser encerrado en ninguna clase de signos. Sólo mi alma, que por ser en mucha parte reflejo de la suya se le semeja, podría ser un testimonio —armonía silenciosa— de la persona buena y profunda que es mi padre.

Digo *es* porque mi padre permanece en todas las cosas a las que él infundió vida, circundándolas con su cariño, y en todas las personas a las que hizo bien con su palabra oportuna y profunda.

No estriba la dificultad de escribir sobre mi padre tan sólo en reducir a signos lo que es inefable, sino también en su propia personalidad, que, como sinfonía wagneriana, no tiene límites ni figura determinada. No obstante, en homenaje a él y como gratitud a sus amigos, intentaré un esbozo, que tendrá el signo balbuciente de todo esfuerzo imposible.

Su personalidad, eminentemente humana, estaba orlada de una complejidad barroca y gótica, a la vez, que, mantenida sobre pilares de sencillez clásica, abarcaba desde la belleza de la filosofía socrática hasta la delicadeza de los maestros del *quattrocento*, con visos del *poverello* de Asís, con ternuras contenidas del Angélico.

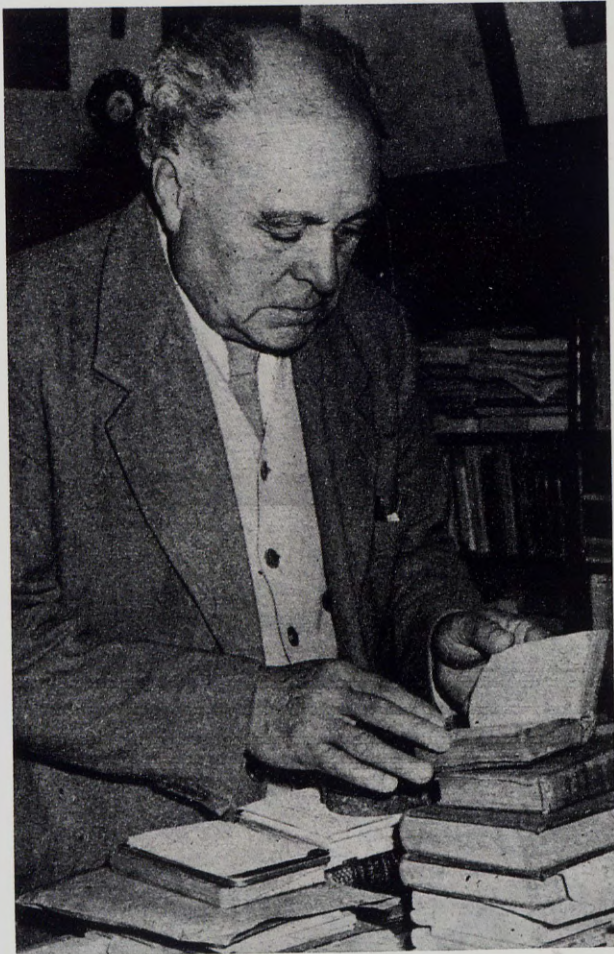
Su amplia y profunda cultura recibida desde pequeño —doce años tenía—, cuando le enviaron a Perpiñán a cursar el bachillerato francés. Comentaba con frecuencia que aprendió antes a expresarse con perfección en francés que en español. Continuó recibiendo en el valenciano Instituto Luis Vives, donde cursó a la vez las especialidades de Ciencias y Letras, ambas con premio extraordinario. Siempre guardó recuerdo agradecido de los que fueron sus primeras maestras. Posteriormente, trasladada la familia a Madrid, estudió la carrera de Ciencias Exactas, hasta el día que, por circunstancias fortuitas, encontró su verdadera vocación en una conferencia del doctor Bonilla y Sanmartín, cursando desde entonces la carrera de Filosofía pura, con el mismo Bonilla, Besteiro, Ortega, siendo discípulo aventajado, cuando en la especialidad estudiaban cinco alumnos. Terminada la carrera, fue nombrado por el mismo Ortega auxiliar suyo, con el que realizó un estudio detenido —durante más de dos años— sobre la crítica de la razón pura de Kant. Su tesis doctoral, *Las emociones como enlace entre el alma y el cuerpo*, fue traducida al francés y al italiano, ya que en el mundo intelectual se adivinaba en ella un

anticipo de muchos estudios posteriores de psicología. La cátedra, ganada por oposición libre entre doctores, la ejerció en las Universidades de Santiago, Zaragoza —donde cursó la carrera de Leyes—, Salamanca —escenario que le inspiró su estudio psicológico sobre «Psicología del alma charra», discurso de apertura de curso en esta Universidad 1929-1930—. Pasó, dos años más tarde, a la Universidad de Granada, y posteriormente, a Valencia, cumbre y afán de su vida. En nuestra Universidad fundó el Seminario de Pedagogía, desde donde fomentó el estudio y la publicación de las obras del maestro Luis Vives. Fue en ella decano durante más de veinte años y decano honorario hasta su muerte. Distinción que llenó su alma de orgullo y alegría, tanto por su significado académico como por ser remate áureo de su labor pedagógica en la Universidad valentina; por ser reconocimiento de gratitud de compañeros y alumnos, de la entrega que, sin advertirlo, había prodigado a través de su vida, proyectada a través de su humanidad profunda y bondadosa, comprensiva y sencilla. Todas estas manifestaciones se reunían en un solo nombre por el que todos le conocían: *don Paco*. Don Paco era el maestro comprensivo que dialogaba con el alumno, porque intentaba profundizar en su vida, sin pretender jamás formar camarilla de adeptos, porque iba sembrando, sin advertirlo siquiera, descuidadamente, su humanidad bondadosa. Por eso, al verse orlado con el título de decano honorario, floreció en él el asombro ingenuo a la par que el orgullo satisfecho.

Pero lo complejo de su personalidad no sólo desbordaba su labor académica, que siempre puso al servicio de su humanidad. Nunca olvidó el servicio a que le obligaba su cultura, pero nunca se supeditó a ella. Estaba por encima de la ciencia porque había logrado la *libertad*, que le permitía señorear cuanto le enriquecía. Su misma tesis doctoral, estudio profundamente científico, estaba basada en la sensibilidad humana a través de las pasiones: el orgullo, la pereza, el amor, los celos.

Esta sensibilidad que le caracterizaba enriquecía su sentido musical. Varias veces, escuchando un concierto, me ha hecho advertir el fallo de la nota de un instrumento. Toda manifestación musical encontraba eco en su alma. De su admiración por la música y sus creadores nos habla don Leopoldo Querol, a quien siempre unió una admiración y cariño de hermano: «La noticia de su fallecimiento me ha sumido en una pena muy honda, pues sentía por él un verdadero cariño fraterno. He perdido con su desaparición a

un admirador incondicional y a un amigo insustituible» (carta de pésame de don Leopoldo Querol). La misma naturaleza era para él un conjunto musical que encontraba eco en su alma profunda. Recojo unas líneas de un artículo dedicado al alcalde de Liria con



motivo de un festival de dicha ciudad: «Después de un festival de música toda Liria queda envuelta, impregnada, embrujada con el armónico silencio (silencio sonoro) que nos ha dejado al terminar el sublime encanto de la música. En ese silencio misterioso cada uno siente y oye en su interior el ritmo y melodía de alguna estrofa musical que ha logrado adueñarse de su corazón. En las noches claras y serenas, la contemplación del infinito cielo estrellado nos ofrece una armonía inédita que nos da a conocer la grandeza del universo y nuestra sublime pequeñez, capaz de llevar dentro de su espíritu la grandeza infinita. Cada una de las estrellas que vemos son las notas

musicales que con su ritmo y armonía en movimiento continuo y en silencio forman la armonía más grande que podamos imaginar. Es la sonata de todos los millones de soles que forman la inmensidad del universo.» (Artículo publicado en *Las Provincias* el 11 de abril de 1969.)

Pero quizás uno de los aspectos menos conocidos de su personalidad sea el de su capacidad de captación estética en la interpretación arquitectónica centrada en los monumentos y edificios de su querida ciudad natal. Me siento incapaz de resumir esta faceta y por ello me veo obligada a transcribir parte de su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que versó sobre la arquitectura valenciana:

«Las obras maestras de la arquitectura forman parte esencial de una ciudad, sin ellas la ciudad dejaría de ser lo que es. Al contemplar un día y otro los viejos y nobles monumentos vamos recibiendo impresiones estéticas que, al olvidarse, no se aniquilan, sino que quedan en nuestro subconsciente como un fondo emocional que, fusionado con otras emociones olvidadas, forman el ambiente sentimental íntimo de cada persona en el que quedarán empapadas todas las futuras fluctuaciones de nuestra alma. Los viejos edificios tradicionales crean el paisaje urbano, como las crestas de ciertas montañas determinan el paisaje rústico; tan familiarizado está el campesino con los accidentes naturales típicos de su país como lo está el ciudadano con los monumentos artísticos de su ciudad natal, a los que considera casi como fenómenos naturales que siempre han existido. A esto se debe sin duda el olvido en que se tiene a los arquitectos, creadores de tan bellas obras. Por eso las obras de arquitectura, la más generosa de las artes y tal vez la madre de todas ellas, las tiene el pueblo casi por obras de la naturaleza. Considerada de esta manera ingenua, todo el mundo aparece como una construcción arquitectónica de belleza grandiosa y solemne, y esta concepción origina la idea pagana de considerar a Dios como el gran arquitecto que ha creado las montañas y los valles y los ríos y los lagos y los mares, lo mismo que los arquitectos han hecho las pirámides de Egipto. De esta concepción pagana surge la idea de que todo el mundo es el pensamiento de Dios materializado para hacerlo sensible a los hombres, así como las obras arquitectónicas son el pensamiento de los arquitectos expresado en piedra o cemento.

»Porque nuestra Lonja, nuestra torre de Santa Catalina, nuestro *Micalet*, nuestras torres de Serranos, nuestro palacio de la Generalidad no han existido siempre; antes de estar ahí donde las vemos, estuvieron en la inteligencia de un arquitecto —su creador—, en donde nacieron y existieron por primera vez sólo para emocionar a su creador. Esos edificios que hoy contemplamos admirados son en realidad el alma de Valencia materializada. Su conjunto

es la tradición artística valenciana petrificada. Nuestras grandes construcciones arquitectónicas tradicionales son tan valencianas como lo es nuestra personalidad valenciana. Esto no lo perciben mis paisanos: ocurre como con el acento o la música de un idioma: los que lo hablan desde niños, no lo advierten. Nuestra Lonja, tan perfecta, tan precisa de líneas llenas de gracia y gravedad, es tan valenciana como la iglesia de los Santos Juanes, tan imprecisa, tan ondulante de líneas rotas y quebradas; como nuestro *Micalet*, que espera siglo tras siglo su remate para mostrarse en toda su esbeltez y espiritualidad ojival, como lo es nuestra maravillosa torre de Santa Catalina, reunión de la graciosa vitalidad barroca y el ímpetu ascensional; como las torres de Serranos, que por lo perfectas parecen la soberbia ampliación en piedra de una delicada y preciosa talla en madera para adornar un lujoso salón; fortaleza que fue hecha con tal arte como para vencer a los enemigos a fuerza de belleza. Todos estos monumentos forman nuestra tradición arquitectónica, que se presenta desde muy antiguo en dos manifestaciones igualmente magníficas: el gótico y el barroco. Escuela que prueba la grandeza de los arquitectos valencianos, olvidados por el mismo pueblo a quienes ellos simbolizaron con tanto sentimiento y poesía en estas maravillosas creaciones.»

Pero esta capacidad estética arquitectónica no se limitó nunca a una admiración estática, fue en él vida, al unísono con su ciudad. Ahí queda el grito sereno y dolorido por la torre de San Bartolomé:

Aunque te vea humillada,
siempre te recordaré
como torre destronada
la de San Bartolomé!

Verso que pone prólogo a un artículo sobre el tema y que él guardaba con cariño de reliquia con una nota marginal que dice: «Artículo que hizo llover al gran valenciano Salvador Ferrandis Luna.»

Las torres le atraían por su simbolismo, del que trata en el mismo artículo: «Es la torre la manifestación externa, la expresión generosa de todo lo que en el templo sucede. Todo lo expresa la torre por medio de la voz de sus campanas, que toma todas las modalidades sentimentales adecuadas para ponerse en contacto con sus feligreses. Pero la torre no sólo es esto, las torres no sólo parecen oraciones petrificadas, como dijo el maravilloso poeta catalán, sino que en realidad son auténticas oraciones petrificadas que se proyectan en su ímpetu ascensional hacia el cielo. Son en verdad filosófica la materialización del conjunto de súplicas, plegarias, alabanzas dirigidas por los fieles al Señor.»

Su convivencia con los edificios de la gran ciudad le hacían sentir al unísono con ellos. La torre destronada de San Bartolomé. El anhelo por ver acabado el proyecto secular del *Micalet*: «Sueños de grandeza de una torre», denominó el artículo en que, con len-

guaje poético, hacía decir al *Micalet*: «Me dijo que está avergonzada porque ella debe expresar la fe y el orgullo de la ciudad y no debe haber otro edificio más alto. Ya que la ciudad ha crecido, ella quiere también crecer, y me estuvo pidiendo que diga a todos los valencianos que por orgullo ciudadano tienen que rematar de manera digna la parte superior que estuvo proyectada y que aún no se ha realizado.» (Artículo en *Levante*.)

La semejanza y diferencia de las dos torres hermanas: Santa Catalina y el *Micalet*, le arrancaron comentarios como el publicado en *Levante* en noviembre de 1954: «Nuestra torre, el campanario de nuestra iglesia mayor, es única y sola y siempre lo ha sido. Esto deriva de que nuestra catedral no se ha construido de una sola vez, ni sometiéndose a un plan único, concebido y proyectado por un solo arquitecto, sino que se ha construido por partes, con el esfuerzo e iniciativa y el gusto de sucesivas generaciones, y por ello mismo nuestro primer templo es inclasificable en un estilo preciso de arte determinado. El obispo don Jaime de Aragón levantó fuera y separado del templo el célebre campanario del *Micalet*, que tantos valores sentimentales ha sabido conquistar. Antes de terminado éste, también se labró el luminoso cimborrio, maravillosa filigrana del arte gótico. Nuestra torre simbólica nació sola, como centinela permanente de su iglesia y de su ciudad. Pero cuando cumplía doscientos ochenta años, vio surgir, como un milagro, por encima de los tejados de las casas circundantes, la cumbre encantadora, atractiva y femenina de otra torre, la de Santa Catalina, la más bella torre de España. Esta cumbre, con su belleza barroca, resplandeciente de belleza y gracia, iluminada todos los días por los primeros rayos de sol, que la convierten en torre de oro; acariciada varias veces al mes por la suave luz de la luna, cuyos blancos y melancólicos rayos son delicados instrumentos de invisibles orfebres que la convierten en primorosa obra de orfebrería, produjo en el alma del solitario *Micalet* dos sentimientos que se funden y se completan. Uno de admiración, puesto que él tiene un remate horrendo, y derivado de ése, otro sentimiento, de amor a la torre, tan bella, ondulante y femenina. *Micalet* y Santa Catalina recuerdan los amores de las palmeras, "de las pobres palmeras, que, separadas, se miran silenciosas y enamoradas".»

Siempre pensaba en su ciudad de Valencia como en la novia entrañable a quien poder regalar. Su artículo titulado «Los secretos de la torre» lo afirma al soñar con una plaza grande de la Reina en la cual cupiesen las dos torres —*Micalet* y Santa Catalina—: «Yo también, como ella, como tantos y tantos buenos valencianos, he imaginado la grandeza que tendría la plaza de la Reina con la solemne majestuosidad de las dos torres próceres en dos de sus ángulos y la severa fachada de piedra, bronceada por los siglos, de la catedral, con su grandiosa puerta barroca. No habría plaza tan bella y majestuosa en



España. Así como un enamorado, al ver una joya, dice pensando en su novia: ¡Qué guapa estaría con esta joya!; yo, pensando en mi Valencia, digo: "Qué guapa estaría mi ciudad con esta joya soberbia que podría ser la plaza de la Reina, tal como la deseamos la torre de Santa Catalina, el *Micalet* y yo."

Las torres de Serranos fueron motivo de varias «meditaciones» que se recogieron en tres artículos publicados en *Levante*. En ellas triunfa su sentido artístico sobre todo utilitarismo: «En aquellos tiempos el arte no podía estar ausente de ninguna manifestación vital y, por lo tanto, no podía faltar de un edificio destinado a la milicia. Esa asociación necesaria entonces y que ahora parece absurda es la que ha salvado la vida de estas torres, pues las hemos conservado no por su utilidad, sino por su valor artístico. En este caso el arte ha salvado el edificio militar, haciendo que un edificio guerrero se conserve como una joya artística en medio de la actual cultura.» «Si las torres de Serranos han perdido su valor militar y su valor civil como separación del campo y la ciudad, las conservamos sólo por su valor artístico. Es el arte lo eterno, el valor máximo que perdura y sobrevive a todo utilitarismo. Hoy en día son las torres de Serranos el magnífico arco de triunfo con que Valencia acoge a todos los artistas que a ella llegan atraídos por su fama de ciudad del arte.»

Pero allí donde quiere ver el alma toda de la ciudad es en el palacio de la Generalidad. Con motivo de la terminación del palacio, escribí varios artículos, en los que expresa sus sentimientos: «¿Qué tiene este monumento de peculiar y de personal? Es algo de lo que carecen los demás y por eso nos impresiona como ningún otro. No es su belleza ni su gracia, ni su robustez, ni su magnificencia, ni su riqueza, ni su tamaño. Tampoco lo es el color de su piedra tostada por el sol naciente, ni las variadísimas puertas talladas, ni sus riquísimos artesonados, únicos en alarde de tallas y dorados. Con todo ello no sería un edificio impar. Ya he dicho que tiene alma y tiene cuerpo. Sólo al filósofo se le muestra en su realidad impar. A mí se me ha presentado con toda su realidad y pureza íntegramente, sin velos, tal cual ella es en sí. Y al ponerme en contacto con ella me he emocionado, me he conmovido, me he deslumbrado. Y esto ¿por qué? Sencillamente porque el alma de este palacio es el alma de Valencia. En esto estriba la grandeza de este palacio, en que se cobija tal alma. No hay otro, ni puede haberlo, que tenga por alma la propia alma del país valenciano, del antiguo Reino de Valencia. Es verdad que muchos edificios también tienen alma, pero esas almas representan parte de la vida total, representan al comercio, a lo militar, a lo religioso, a la nobleza, pero el alma de este palacio es distinta a todas ellas: es el alma del país valenciano.» «Este palacio es cuna de nuestras libertades forales, arca de salvación de nuestra lengua vernácu-

la, casa solariega del Reino de Valencia. En las épocas en que el espíritu valenciano ha estado más amortiguado también ha sido abandonado el palacio. En el tiempo en que parecía muerto para siempre el amor a nuestros fueros, a nuestra región, a nuestra lengua, también estuvo como muerto nuestro palacio y se le destinó a audiencia.»

También el Turia y sus magníficos puentes fueron objeto de su contemplación fecunda y agradecida. «La contemplación del río al pasar por la ciudad se presta a muchos comentarios. Lo que más sorprende es la monstruosa desproporción entre el raquitismo del río y la grandiosidad de sus pretilos y puentes. La explicación es que el Turia es un río que lo da todo a su país; todo lo que tiene, que es su caudal, que es un tesoro para hacer de las llanuras circundantes huertas y jardines ricos y famosos en el mundo entero. Consecuencia de esta fertilidad es la riqueza que ha creado, la gran ciudad en la que desemboca de manera bochornosa y afrentosa para un río; arruinado y convertido en paradoja; expuesto a burlas y desdenes. En este sentido es el río Turia padre de nuestra huerta y ciudad, que viene a morir pobre y destronado entre sus hijos. Sus hijos opulentos, ricos y famosos gracias a su ruina como río. Por eso nosotros, al verle cruzar nuestra ciudad, seco, exhausto, derrotado, le tratamos con todos los honores, homenajes y reverencias debidos a un gran señor rico y poderoso. Todo este gran lujo y derroche de puentes y pretilos no significa locura, sino consideración de hijos agradecidos al padre arruinado por engrandecer a los hijos. Es el homenaje que Valencia tributa a su río cuando viene a morir entre nosotros. Por eso le acogemos como si aún fuese río caudaloso y con soberbios puentes le encubramos.» (Artículo en *Levante*.)

En su descripción y admiración de Valencia no podía faltar su devoción ferviente por la Patrona, donde pasó muchas de sus horas en muda y sabrosa contemplación, de la que pueden ser buenas muestras algunos de sus artículos publicados en *Mater Desertorum*: «Yo, como valenciano de pura cepa, paso muchas horas en la capilla contemplando extasiado a la *Mare de Déu* y presenciando el desfile constante de devotos que colocan sus cirios en los enormes candelabros. Este desfile impresionante, casi místico, silencioso y pausado, afecta mi corazón en dos aspectos. Es el primero el de fortalecer mi fe, haciéndola más viva. Una multitud de cristianos que forman un conjunto espiritual, por su grandeza y majestad, alienta a los débiles y da claridades de certeza a los que dudan. Es el segundo el conjunto de cirios encendidos en los altos candelabros de metal, que representan la reunión de emociones y estados sentimentales que congregan y fusionan. Observando como filósofo ese conjunto de lucecitas trémulas en los candelabros me siento fortificado en mi fe y recreado por la alegría íntima al pensar en la cantidad

de males de los que me veo libre en esta hora. Nace entonces en mi alma la gratitud y, lleno de amor, pongo mi candela encendida, lucecita temblorosa que representa mi corazón feliz, siendo una de tantas cuya reunión forma, a los pies de la Virgen, el con-

junto emocional de miles de almas conmovidas por la misma fe.»

Como ramillete puesto a los pies de la Virgen, surgieron en él estos versos, que bien podrían ser el resumen de su admiración por Valencia:

Tres lugares dominantes
tiene mi amada Valencia:
la escollera de Levante,
para ver la omnipotencia
y la inmensidad del mar.
Las colinas circundantes,
para admirar la potencia
de nuestra huerta sin par.
Y el *Micalet*, en su altura,
nos ofrece la ventura
del conjunto contemplar:
su ciudad, su huerta y mar.
Desear más todavía
es ya deseo de un loco,
pues, por si esto fuera poco,
más grandeza y alegría
tiene la gran ciudad mía:
la capilla valenciana,
llena de placer sereno,
de la Virgen soberana,
para asomarnos al cielo.

ROSARIO ALCAYDE MIRANDA

LA EXPOSICION ANTOLOGICA DE FRANCISCO SALZILLO

Iglesia de San Andrés, Murcia, mayo-septiembre de 1973

Meditaciones ante la obra expuesta de Salzillo y sus inmediatos predecesores

Dedicado a mi muy querido y admirado amigo don Xavier de Salas, director del Museo del Prado y presidente del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte.

Valencia, el gran foco levantino de arte, en continua renovación y con vivificante luz propia merced a sus artistas y teorizantes, nos ha deslumbrado con sus últimas Exposiciones de Cerámica y Elementos Decorativos y del Siglo xv Valenciano (1). Otra in-

(1) Valencia, históricamente, en arte escultórico, está cercada por las pétreas labores catalanas, medievales o de medieval tradición; por la escultura de influencia castellana, principalmente de Muñoz, y por la granadina, amén de cuantos artistas y obras, más o menos conocidas, del norte de Italia sobre todo y de Francia o Flandes le van llegando; así el *donatello* de Segorbe, el rondo *robbiesco* de la Trinidad (hoy en el Museo Nacional de Cerámica, de Valencia), el San Martín ecuestre en bronce que Tormo asignó a Peter de Beckere, escultor de María de Borgoña, etc. Hasta Alonso Cano, muy luego, vive y trabaja en tierras valencia-

nas, y antes Juan Inglés, tortosino, se instala y trabaja en Orihuela. Y las aportaciones de Castilla, cuyo arte siloesco a veces también brota en Valencia. Ignacio Vergara, en el siglo xviii, a veces tiene impetuosos fortísimos arranques del maestro burgalés que trabajó en Granada y en el napolitano San Giovanni a Carbonara. Ciertas piedras labradas fijadas en los templos de Valencia tienen su antecedente en Génova y Milán, Bertessi por ejemplo. Por ello no extrañe que en San Roque, de Génova, pensara en los Santos Juanes, de Valencia, ni que a veces creamos ser montañésino un Francisco o Ignacio Vergara o salzillesco un Esteve Bonet. Aunque en realidad, y en honor a la verdad lo confesamos, sin pleno convencimiento hemos dado obras de Esteve Bonet, por ejemplo crucifijos, por salzillescos, porque ya otros así lo habían manifestado. Jamás tampoco los ojos murcianos admitieron como salzillesca la imagen de Santa Ana con la Virgen niña del Museo de San Gregorio, de Valladolid, más próxima al barroco de Salamanca, cual ante ella comenté en esta exposición salzillesca con el erudito franciscano padre Pedro Lozano, y antes en San Gregorio, de Valladolid, con Federico Watterberg, director del Museo, y el doctor Cilleruelo, secretario de aquella Academia de Bellas Artes de la Inmaculada. Obras de Ignacio Vergara, cual San Pascual, de Villarreal, hay tan patéticas y de un ascetismo tan áspero y desgarrador comparable a la obra del bergamasco Cosimo Fanzago, como de un ribalteño o zurbaranesco del Museo de San Martino napolitano, en la cartuja de San Martino (San Bruno, por ejemplo). Justo es que vaya pensándose en la exposición de la obra de los escultores barrocos valencianos reuniendo las variadísimas de los Capuz, Borja, Vergara, Esteve y hasta alguna aportación bussiana, dada la indudable influencia del estrasburgués, y anónima, de la categoría del Cristo yacente de Castellón y obras que perduran en Alicante, Elche, Orihuela, Jumilla, Yecla...; díganlo los profesores Garín, Ferrán Salvador, Igual Ubeda y Morote Chapa.

En las expresiones ascéticas y severos amplísimos planos de recias estameñas, plasmado por no sé qué procedimiento hasta los filamentos del ascético sayal, creo ver hasta en el dieciocho valenciano la huella canesca por Valencia, donde también se basta con Ribalta y lo ribalteño en la pintura. Un bienaventurado capuchino que vi en Alhama de Murcia (colección del pintor Aurelio), que interpreté como San Lorenzo de Brindisi, creí ser de los murcianos presalzillescos en torno a Bussy o los formados a su huella hasta Caro y Nicolás Salzillo, mas hoy doy como valenciano del dieciocho. También San Lorenzo de Brindisi, vestido de igual sayal remendado, con más esplendor que cualquier poder humano, de Esteve Bonet, luce en el Hospital Provincial de Alicante. Valenciana es la imagen de vestir de San Agustín que presé al convento murciano de Madre de Dios.



«San Lorenzo de Brindisi, capuchino». Escultura valenciana. Siglo XVIII. Alhama (Murcia). Colección privada.

ñña, ha reunido en el amplísimo y tan sufrido templo de San Andrés, en el lugar del antiguo de San Agustín, las mejores obras de Francisco Salzillo y de los maestros que en su arte pudieron haber influido, granadinos (2), Nicolás de Bussy (3), Nicolás Salzillo (4), Antonio Dupar (5), las tres generacio-

(2) El problema de la escultura del quinientos al setecientos en Murcia es semejante al de otras zonas, con la suerte en Murcia de un escultor de talla universal, Francisco Salzillo.

Esculturas anónimas en Murcia, presalzillicas, nos mueven a Granada; en primer lugar, crucifijos con estigma, por lo general, de Diego de Siloe. Lo mismo que en Castilla perdura en posteriores obras el recuerdo de Berruguete, en los sitios donde Diego de Siloe trabajaba no se perdió su huella, estableciéndose una comunidad familiar en Siloe, desde Burgos y Granada hasta Nápoles (San Giovanni a Carbonara). Cuando a la Facultad de Filosofía y Letras de Granada llevé fotografías de crucifijos venerados en las numerosas iglesias del Rettifilo napolitano, Spacanapoli... y de unos crucifijos y de unas pocas imágenes veneradas en Murcia, aquellos ojos de estudiosos de la ciudad del Darro, antes que les manifestase mi opinión, pues mi objeto era cerciorarme si participaban de mi manera de ver, sin decirles tampoco su procedencia, me respondieron: granadinos.

(3) De Nicolás de Bussy, después de habernos sido dado descubrir en Santa María, de Alicante, su partida matrimonial, donde consta ser natural de Estrasburgo, quiénes fueron sus progenitores y después tantas noticias de su persona y nuevas obras, publicamos muchos trabajos en torno al mismo, siendo los más importantes *El escultor don Nicolás de Bussy*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1963, y *Problemas de la imaginería dieciochesca en el sudeste de España*, en «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1958. (Véase *Escultura mediterránea*, «CASE», 1966.)

(4) De Nicolás Salzillo, trabajos varios, los más importantes: *El escultor Nicolás Salzillo*, Seminario de Arte de la Universidad de Valladolid, 1963; *Un escultor sammaritano en tierra de España*, «Revista da Universidade Catolica de São Paulo (Brasil)», vol. XXIX, junio 1956, y artículos de prensa murciana, y en el «Boletín de la Real Academia Cordobesa de Bellas Artes» (Diputación Provincial de Córdoba), *Escultura barroca italiana en Levante y Sur de España*, boletín núm. 85, y *Alberto Durero y su influencia*, boletín núm. 90, y en la «Rev. Terra di Lavoro» (Amm. Prov. di Caserta l'anno terzo 1960), *Uno scultore sammaritano in terra di Spagna*. (Véase nuestro *Escultura mediterránea*, «CASE», 1966; *San Miguel, de Nicolás Salzillo*, «Archivo Español de Arte», núm. 126; *La Capua de los Salzillo*, Murcia, 16-12-1962.)

(5) De Antonio Dupar. (Véase en nuestro *Escultura mediterránea*, «Bussy, Dupar y Nicolás Salzillo», p. 14, y en *Escultura barroca italiana en Levante y Sur de España* (Academia de Bellas Artes de Córdoba, Diputación Provincial) lo relativo a este escultor. Antes escribió Sánchez Moreno en su *Vida y obra de Salzillo*, y después López García, un bien trazado artículo publicado *Murcia 1970*. Documentalmente nos fue permitido adelantar la estancia en Murcia de Dupar, encontrar nuevas noticias de su familia y obras y de sus discípulos en Murcia, Joaquín Laguna y Antonio Gras (retablo de la parroquia de Molina), y en Marsella relacionarnos con su investigador M. J. Billioud. De la impresión por nosotros recibida del arte marsellogenovés de Dupar, a la vista de la obra del ligur Antón María Maragliano en Marsella y lugares próximos, debemos advertir a los que han leído y escuchado nuestra opinión sin reproducir la fuente —según costumbre que va generalizándose— que también recordamos a Dupar ante obras de otros berninescos; por ejemplo, Parodi.



Retrato de Salzillo, por el pintor valenciano, académico de mérito, don Joaquín Campos (Biblioteca Nacional).

nes de los Caro (6) y algunos de paternidad dudosa, acerca de los que se ha seguido elucubrando, no estando ya en este caso las dos cabezas apostólicas, escorzadas y con las barbas al viento, de la época más varonil y vigorosa del barroco, San Pedro y San Pablo, del altar del obispo Trejo, en la murciana catedral, que ya rechazamos fueran romanas y pensamos si grana-

(6) Sobre las tres generaciones de los escultores y retablistas Caro, que desde Orihuela trabajaron en Elche, Alicante y Murcia, véase lo escrito por Sánchez Moreno, Espín Rael y por nosotros en los citados libros y, últimamente, en nuestro trabajo *Exposición antológica de Francisco Salzillo*, Diputación Provincial de Murcia, octubre 1973. Antonio Caro I se relacionó con Bussy; Antonio Caro II (Caro Martínez), con Salzillo padre, y José Caro Utiel trabajó en el taller de éste. Unos y otros adiestrarían desde aprendices a varios artistas, cual siempre ha ocurrido, que, moviéndose de unos a otros talleres, harían circular formas y métodos nuevos.

Respecto a la naturaleza del primer discípulo de Francisco Salzillo, Roque López, debo aclarar que el investigador don Antonio Sánchez Maurandi probó ser de Era Alta y no de Mula.



Santa Cecilia. Roque López, discípulo de Salzillo. Iglesia de MM. Agustinas. Murcia.

dinas o bussianas (no del todo aceptable esta última sugerencia), hasta que el canónigo archivero de la catedral, don Arturo Roldán, nos ha revelado ser del granadino Juan Sánchez Cordobés. De éste sólo restaba el gran crucifijo de la iglesia de La Gineta y las noticias que del citado escultor nos llegaron por Baquero, Gallego Burín y Sánchez Moreno (7), sospe-

(7) Otras imágenes granadinas que recordamos haber visto en Murcia, aparte las de Alonso Cano y Pedro de Mena, en la iglesia de San Nicolás, son las de Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Artá en la capilla de Junterón, que se hicieron por traspaso de Pedro Monte, al cual le fueron encargadas, y la del Cristo del Milagro, de tiempo de los dichos escultores, en tamaño natural (capilla de los Cachia, junto a la de los Vélez), que Baquero creyó ser de Nicolás Salzillo, atribución en la que se han fundado para colocarle esa errónea cartela; San Lázaro, procedente de su ermita, actualmente en San Patricio, de Lorca; una Purísima en el convento de Verónicas; otra, de la familia Escudero-Servet; crucifijos y Niños en pueblos de la provincia; Niño Jesús con la cruz, traza de Manuel Sánchez, en Santa Clara.

chando este último fuera también del mismo escultor la Purísima de la iglesia conventual de monjas de San Antonio; nosotros pensamos si también el Cristo del Refugio (granadino), en la murciana iglesia de San Lorenzo, en unidad de arte con las referidas cabezas de Sánchez Cordobés. También supusimos fuera castellana y no italiana la Purísima del dicho altar del obispo Trejo, sabiendo hoy, gracias al referido investigador, haberla traído de Madrid y ser su tallado atuendo traje cortesano del siglo XVII. Apreciamos que las manos juntas de las Purísimas de este tipo, si son granadinas, se elevan, y si castellanas, bajan a la horizontalidad.

Asociemos al propio Nicolás de Bussy, o a lo más serio de su obrador, los Nazarenos de Santa María de Elche, el venerado en Capuchinas de Murcia (sólo cabeza), la Dolorosa de Archivel, y Santa Mónica, de la murciana iglesia de San Andrés.

A las figuras que acompañaban al Cristo del Pretorio, del Carmen, podemos juntar el amanerado San Francisco de la iglesia de Verónicas, como toscos trabajos bussianos de ayudantes de taller. También el San Agustín de su templo, predominando en él una labor muy afín a Nicolás Salzillo, artista que es cierto fue mejorando su producción y adaptándose al arte entonces dominante en la región murciana, que era el de Bussy, ante su obra o recogiendo Nicolás Salzillo, en su taller, a los colaboradores del estrasburgués al marchar éste a la cartuja de Segorbe en 1703. Desde el hallazgo por nuestra parte del documento que acredita ser Bussy natural de Estrasburgo y muchas notas que descubren fases oscuras de su vida y obras, venimos apreciando que Bussy en su obra es muy equilibrado, pero sus ayudantes o seguidores interpretan su arte con rostros terribles, casi disparatados, desdibujados y manos acordonadas, y a veces con timbre agresivo. El nudo murciano, bien aprovechado por los que trabajaron en torno a Bussy y después fueron con Salzillo padre, tomó de aquél lo que pudo. Podemos apreciar la finura de Bussy, desde el Cristo de la Sangre a San Agatángelo y demás figuras de la portada de Santa María, de Elche; en un rictus y caída de ojos, rostro afilado de algún Nazareno, de la Soledad de Capuchinos; y sus Cristos, que luego apreciamos, en Santa Mónica (iglesia de San Andrés, de Murcia) y Nazarenos de capuchinas (Murcia) y de Santa María de Elche. En el rostro del Cristo de la Sangre, pese a su deficiente restauración (más concienzuda, la del cuerpo), se nota una melancolía muy diferente a la de otros escultores de

El erudito sacerdote don Francisco Candel me informa haber hallado proceder de Granada la tosca, vulgar, grandona imagen que de San Lorenzo Justiniano había en la iglesia de las monjas de Madre de Dios. Gabriel Pérez de Mena, del reino de Granada, citado por Sánchez Moreno a propósito del retablo de la antigua iglesia de San Andrés, nos ha sido revelado recibiendo el encargo de un crucifijo para doña Isabel Saorín. Pérez de Mena pronto marchó hacia pueblos de la diócesis de Cartagena limitando con la de Almería.

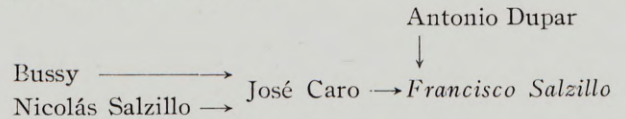
este grupo. Del recuerdo de Bussy se nutren muchos de los anteriores a Francisco Salzillo, unos porque de Bussy bebieran, contemplando su legado, y otros porque influyera el maestro en los que acudieran a su taller. Es lo cierto que en esta zona todos los escultores inmediatos a Bussy le recuerdan, pero hay que saber ver y saber curarse de espontáneas impresiones que todos hemos recibido a este respecto (8).

Perduran los cinco ángeles del grupo del Cristo de la Sangre, de Bussy: el que lleva el paso; el que está en Elche, casa de Orts Román; el que posee el doctor Alfonso Marín de Espinosa, en Murcia; el que compró don José Hernández Mora, y el que se encuentra en poder de don Mariano Aroca, cura del Carmen.

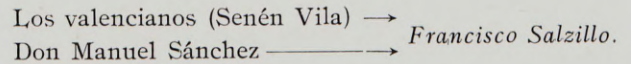
Santa Catalina, mártir, de su iglesia de Murcia (imagen muy amanerada, muy recogida y plegada, de frente grande y facciones pequeñas; ojos, nariz y boca sin expresión, como de barro, y ropa arrugada y sin vuelo), atrae estilísticamente —como de una misma paternidad— a otras imágenes de la región, y en mis visitas a Capua y la Campania hallé afinidad con otras de aquella zona. De esta tendencia, en la región murciana, he apreciado ser el pequeño Crucifijo que fue de las monjas agustinas de Murcia, hoy en Cartagena; el San José de la iglesia de San Miguel, y las pobres y deficientes figuras del paso de *La Cena*, de Lorca. En otras imágenes con cédula de Nicolás Salzillo no sabemos si habrá influido en Salzillo padre la obra de Nicolás de Bussy, perfecta la auténtica, varonil y con rasgos de escultor genial. Puede haber influido en Nicolás Salzillo y también pudieron haber ido a trabajar con el sammaritano (*sammaritano* era Salzillo padre por haber nacido en Santa María de Capua) los oficiales y ayudantes que formaban el taller de Bussy, cerrado en 1703 al retirarse éste a la cartuja de Segorbe y de allí a la Merced de Valencia, donde en 1706 murió novicio de la Orden Redentora. Sospechamos si el arte de José Caro sería el dominante en el taller del campano, pues el San Miguel de su templo, que nosotros documentamos de Nicolás Salzillo, enlaza con la imagen de San Antolín, titular de su murciana iglesia, documentado de José Caro, y, si no resta la efigie, puede apreciarse en buenas fotografías que han quedado, y, a su vez, éste enlaza con el San Sebastián de la iglesia de San Bartolomé. Paños y morfología muy en unidad con la referida Santa Catalina son los de San Joaquín de la murciana iglesia de San Pedro, y de la Virgen del Rosario de la de San Miguel, cuyo inexpressivo rostro es muy afín al de Santa Catalina, y en Capua pude apreciar también serlo la pétreo escul-

(8) Elocuentes de lo mayestático de Bussy, San Francisco, de las monjas Claras, y San Fernando, de la catedral. Compárese lo auténtico de Murcia con lo auténtico de Cartagena y los crucifijos de Murcia (ermita de San Antón), Lorca (calvario), Mula (monjas de la Encarnación), Enguera, con Cristos que se ven por templos de Granada y de Nápoles.

tura de Santa Agata de la portada de la monumental iglesia de la Annunziata.



Pintores que sospechamos influyen en *Francisco Salzillo*:



Los milaneses, en Villacis (hijo de Nicolás Alonso Blanco, hábil dibujante, pendolista, apreciable en libros trinitarios de Murcia y Orihuela) → Villacis, en don Manuel Sánchez → *Francisco Salzillo*.

Como consulta, vale siempre la permanente presencia en Murcia de la obra auténtica del gran escultor *Nicolás de Bussy*, y no caiga en olvido el fantasma de *José Caro* y de su padre y de su abuelo, Antonio I y Antonio II, relacionados con Bussy en Elche y con Nicolás Salzillo íntimamente. Acabo de hallar preciosas piezas de Belén, de final del siglo XVIII a principio del XIX, con marchamo de su artista: don Juan Caro, que sospecho fue sacerdote y nieto de los Caro de la tercera generación.

No sabemos si en Salzillo padre habrá influido la labor de Bussy o de oficiales o gentes del taller de éste que irían a trabajar al obrador del italiano, o si sería del fantasmal José Caro el arte dominante en su taller, pues el San Miguel del altar mayor de su



«San José y Niño». Asignada a Nicolás Salzillo. Procede del convento de carmelitas descalzas. Hoy en la iglesia de San Miguel. Murcia.

murciano templo, documentado de Nicolás Salzillo, enlaza con el San Antolín que hubo en el camarín de este santo, documentado a su vez como de José Caro, y éste, a su vez, con el San Sebastián de la iglesia, también murciana, de San Bartolomé. Paños muy en relación con los referidos de Santa Catalina son los de San Joaquín (iglesia de San Pedro), Virgen del Rosario (iglesia de San Miguel), cuyo inexpressivo rostro es muy parecido al de Santa Catalina y Santa Eulalia, documentada por Ibáñez García como de Nicolás Salzillo. Asimismo Santa Eulalia, de capuchinas, y una Purísima de nuestra propiedad; una y otra con rasgos que hemos fijado como de la obra de José Caro. De Nicolás Salzillo hemos hallado ser el San Judas de la iglesia de San Miguel (1715).

Resumiendo, Bussy influye en José Caro. Entre José Caro y Nicolás Salzillo hay reciprocidad. José Caro, en Francisco Salzillo. Y Antonio Dupar, de arte marsello-genovés, plenamente en Francisco Salzillo (9).

De pintores valencianos que morfológicamente dejaron huella en Francisco Salzillo, Senén Vila principalmente. El sacerdote pintor murciano, cuya pin-

(9) Rostros cuadrados y paños tendentes a Nicolás Salzillo: Santa Bárbara (capuchinas); nuestra Purísima; Purísima de los Baños de Mula; Santa Eulalia, del camarín de su templo, por Ibáñez, documentada de Nicolás Salzillo.

Santa Eulalia, relieve en piedra de la portada de su murciano templo, movimiento del relieve muy sufrancés, documentada por Sánchez Moreno de Pedro Federico. En franca unidad con San Francisco Javier, de San Bartolomé. También con el referido crucifijo de Enrique Martínez de Cartagena y con figuras que conocimos del Belén de agustinas (vendidas por el año mil novecientos treinta y tantos a Barcelona, según me aseguró el doctor don Leopoldo Clemares, oculista de dichas agustinianas religiosas). Hernández Mora posee un San José, en barro, de dicha traza, procedente de ese Belén.

A los discípulos de Dupar, Laguna y Gras están unidas en unidad de taller la Virgen del Carmen de Beniaján (grupo del que quedó alguna figura, cual el anciano) y los relieves de la contrafachada catedralicia, San Antolín (hoy en el altar mayor, felizmente colocado por Sánchez Maurandi) y los relieves del zócalo catedralicio. Véanse también fotografías del retablo de Molina.

Muy semejantes las toscas efigies de José Balaguer, en la portada de la Merced, y las de la portada de las monjas de San Antonio (portada de Manuel Serrano, según Espín Rael).

El tipo de imágenes de cara ancha, cuadrada, llega hasta el taller de Francisco Salzillo, en consonancia con la obra referida, unida a José Caro, que en morfología pictórica también enlaza con las apetencias de Villacis.

Olvidaba: En el grupo del pretorio, del Carmen, la figura del Berrugo es de hechura posterior, según oportunamente documenté, y amigos míos estudiosos napolitanos ven en su traza, figura y atuendo una imagen campana (véase nuestro libro *Escultura mediterránea*).

Respecto al pretendido y rebuscado desasimiento de la obra de Salzillo por artistas de hoy—ante una conciencia de originalidad, apreciamos en obras religiosas surgidas después de guerra y desde principio de siglo, la preocupación que angustia a algunos escultores de caer en la red de Salzillo, y, sin embargo, son dominados por otros maestros a través de fotografías, ya no grabados como en otros tiempos. Lo interesante para ellos es que la gente, sólo conocedora de Salzillo si es murciana, no note la falta de originalidad.

tura recuerda el magisterio de Villacis y los milaneses, don Manuel Sánchez, deja sentir sus trazas en las maneras de Francisco Salzillo (10).

Si en el pictoricismo de la labor escultórica de Salzillo pudieron haber influido los lienzos de los pintores Pedro de Orrente y Nicolás de Villacis, hijos de Murcia, y, sobre todo, los del valenciano Senén Vila, establecido en Murcia y persona de la intimidad de Nicolás de Villacis, el valenciano, de la Academia de San Carlos, Joaquín Campos, a la sazón en Murcia (alcanzando los años últimos de Salzillo), lleva a sus cuadros conceptos salzillescos. Véase, entre otros, el gran lienzo de la Sagrada Familia, en la catedral de Murcia, reproducido y en menor tamaño

(10) Sacro Monte de Varallo. Villacis, M. Sánchez, Salzillo.

De la manera que se extendieron, invadiendo templos y hogares, las representaciones de la venida del Mesías, plagándolas de anecdotismos, también pudo haberse generalizado la Pasión y Muerte del Señor, que más bien quedó en torno a los templos valiéndose de los Vía crucis. De éstos, cual ningún otro, llama nuestra atención el instituido desde final del siglo xv en el santuario del Sacro Monte de Varallo Sesia, provincia de Vercelli, en el norte de Italia, en el Piamonte, a iniciativa del bienaventurado franciscano fray Bernardino Caimi, en recuerdo de los Santos Lugares de Palestina, y continuado por San Carlos Borromeo, que le denominó la Nueva Jerusalén. Los trabajos comenzaron en 1491, con Gaudencio Ferrari, con estatuaría y frescos, hasta el siglo xviii, y también el xix, por artistas cuales el Morazzone, Tanzio di Varallo, Giovanni y Enrico Fiamminghini, Danedi...

En torno al templo de la Asunción han surgido cuarenta y cuatro capillas dedicadas a la vida de Cristo y de la Virgen, con más de mil esculturas y pinturas al fresco. En Italia del norte y en Piamonte y en Suiza surgieron tras las montañas santas.

En el año 1645—según me afirma el historiador profesor Prande—pasó el pintor murciano, morador en Mendrisio, *Nicolás Villacis*, por el Sacro Monte de Varallo (Vercelli), y lo publicó en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1966.

La capilla de la Coronación de Espinas luce un hermoso fresco de G. B. Crespi, *il Cerano* (siglo xvii), y estatuas de Giovanni d'Enrico, también frescos de Alessandro Tognotti (siglo xvii). Del siglo xix son las estatuas de Luigi Marchesi, con frescos de Piercelestino Gilardi, del mismo siglo, en la misma capilla de la deposición de Jesús sobre un sudario.

Entonces, los Santos Lugares, en poder de los musulmanes.

Hay una imagen del clásico retrato de San Carlos Borromeo contigua a la capilla del Santo Sepulcro, reproducción de la verdadera fisonomía del santo tomada de la mascarilla mortuoria, conservada por la familia Borromeo. También estatua del santo por el escultor G. Batt. Arrigoni, 1722.

Capillas con esculturas y perspectivas hasta hace poco las hubo en la iglesia murciana de Nuestro Padre Jesús, con trabajos de Sistori, perdidas o alteradas algunas de las pinturas. Bellísima iglesia de San Luis, de Sevilla, con capillas como la de San Francisco Javier, escenificadas; también perduran urnas en las que se ha buscado crear interiores y hasta jardines; *San Ignacio en la cueva de Manresa, apareciéndosele la Virgen*, por Duque Cornejo; *San Francisco Javier a orillas del mar*, que ambientan y decoran espejos, pinturas y animales. Traigo el Sacro Monte de Varallo (Vercelli) por haber trabajado en él el pintor Villacis (también titulado escultor) que, indudablemente, influyó con su arte en el sacerdote pintor *don Manuel Sánchez*, relacionado con los padres de *Francisco Salzillo* y maestro suyo en dibujo.

para el convento de monjas capuchinas de Murcia, y otro en posesión de la familia Hilla, de Murcia. A los tres lienzos es llevado el grupo de la Sagrada Familia venerado en la iglesia parroquial de San Miguel, de Murcia, de Francisco Salzillo (11).

Respecto a la Roldana, documentada, hubo en el convento de monjas descalzas reales de la Encarnación, de Mula, hasta 1936, una imagen de Santa Clara, de vestir, y a petición propia enviamos noticias de la misma y su fotografía a Beatrice Gilman Proske, *curator of sculpture* de The Hispanic Society of America, Nueva York, que fue publicada en su estudio *Luisa Roldán at Madrid*, Nueva York, 1964. Al agradecerle las frases que nos dedica, le comunicamos haber sabido, de manera documental, que en el dicho convento hubo una efigie de San Pascual Bailón (comunicado por Martín Perea y A. Sánchez Maurandi). Le agradecemos las frases laudatorias a nuestra revista, considerando a ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO una de las más autorizadas e indispensable en un instituto de investigación histórico-artística. El «Boletín de la Real Academia Cordobesa de Historia y Bellas Artes», en su número 90, da luz a nuestro trabajo *Alberto Dureró, su influencia en Córdoba*, con el estudio de una hermosa efigie de la Virgen de los Angeles, en Puente Genil, que nos fue presentada por el cronista profesor José Arroyo Morillo, que, con él, juzgamos ser del círculo de Luisa Roldán. Véase nuestro trabajo *¿Una Piedad del sevillano Juan de Ortega en Taverna (Italia)?*, en «Estudios de Arte Sevillano», Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1973. Imagen en giro, barroco, de baile, según la corriente dupariana, más patente en los francoligures, y en lo más íntimo de Salzillo, como son las figuras de Belén, facies de amplio entrecejo, no ojos de ratón (expresión nuestra que hizo gracia y fue afirmada por Sánchez Moreno en los rostros de las imágenes de Salzillo); así hay amplio entrecejo dupariano en el San Isidro de la iglesia de San Juan Bautista, de la que era feligrés y para ella trabajó Antonio Dupar, datos que, en nuestra libre opinión, aproximan la imagen más al marsellés que a Salzillo. Imágenes «en baile» son también las napolitanas y las de los discípulos de Salzillo, y menos movidas van siendo las de Porcel, pese al apoteósico San Francisco que, en la madrileña iglesia de San Fermín de los Navarros, procedente de la de San Gil, se veneraba. Salzillo, a lo que se ve, está más próximo a las obras existentes en los templos en torno a Génova que a las de los valencianos y catalanes, y que a Risueño; y siempre muy terminadas las esculturas de su mano.

De las fachadas de la iglesia parroquial de San Nicolás, de Murcia, jamás he hallado nada en mis es-

(11) Del academicista y académico de San Carlos, de Valencia, Joaquín Campos, relacionado en Murcia con el final de Salzillo y con Roque López, hay un reciente estudio publicado en Murcia por Jorge Aragoneses.



«San Antonio Abad», de Francisco Salzillo. Ermita de San Antón. Murcia.

carceos. Gómez Piñol nos ha revelado ser de Jaime Bort, arquitecto, también titulado escultor como tantos otros, natural de San Mateo de Fuentes, en el Maestrazgo, y hermano de una antepasada nuestra. Al dar por suyas ambas fachadas, también es de creer lo sean los óvalos de las portadas. Baquero y los estudiosos murcianos los asignaban a Juan Antonio Salzillo, buen conocedor de la piedra. Los yesos de los mismos son conservados por la familia Hernández Ros, que de Salzillo dicen ser. Su traza es marcadamente berninesca, en el final del barroco, cual los relieves que lucen en los zócalos de la catedral, con fama de proceder de los discípulos de Dupar, y también en el retablo mayor de la Merced, que dicen fue labrado en Madrid. Véase, de esa traza, en Madrid el retablo mayor del convento de «Góngoras». En el retablo de la Merced, de Murcia, sólo resta una imagen exenta después de la contienda de

1936, San Pedro Pascual, pues la de Santa María de Cervellón, salvada, la convirtieron en Virgen de la Merced. Téngase también en cuenta que el documento, de ser de Jaime Bort dichas portadas, no



«Dolorosa», de Francisco Salzillo. Iglesia de N. P. Jesús. Museo Salzillo. Murcia.

excluye poder ser de otros las partes de las mismas, cuales son los relieves de ambos óvalos. Los que andamos en estos trabajos estamos convencidos de que no siempre se llevaron a término con el apoyo de escrituras. Vuelvo a decir que en historia nunca se escribe la última palabra. Mis manifestaciones jamás las lanzo con ánimo de contradecir en materia opinable. Desde mi fiera independencia, sólo me interesa hacer ciencia, la cual se alcanza anteponiendo su interés al amor propio por salvar una opinión sólo por ser nuestra. El riguroso científico debe aceptar en todo momento el rechazo de lo personal y marchar sin aplicarse remos de revolucionario, reivindicador y demás exageraciones. Lo principal en el estudio de la escultura murciana barroca lo encontramos hecho.

A pesar de sus deficiencias, pues en historia siempre queda por hacer, pocas regiones poseen un estudio tan conseguido como el del barroco escultórico murciano. En la misma Italia encontramos por hacer

casi todo el barroco imaginero del XVIII, comenzando por Nápoles.

Una escultura no del todo acabada puede ser una fuente inagotable de sugerencias. De escultores presentes, una obra religiosa, en el proceso de su realización, cuando está fraguada por planos, tantas veces es una obra valiente y misteriosa ofrecida a la meditación, mas llega un momento en que el artista, cansado, deseando terminar, suaviza con lijas, malla... y, creyendo haber concluido, a gusto de cierto público, el menos interesante, aunque a veces numeroso, la amanaera, perdiendo su interés. Obras no del todo acabadas o dándoles fin, sabiendo el escultor multiplicar los planos, dominan al que las contempla.

Otro amañamiento es el de la aplicación historicista a la obra que se realiza, incompatible con el arte religioso. Contemplando la escultura del pasado y los derroteros de la actual, imposible salir de esta crisis en el arte religioso, mientras no surjan formas nuevas y artistas valientes, no aquellos que rechazan

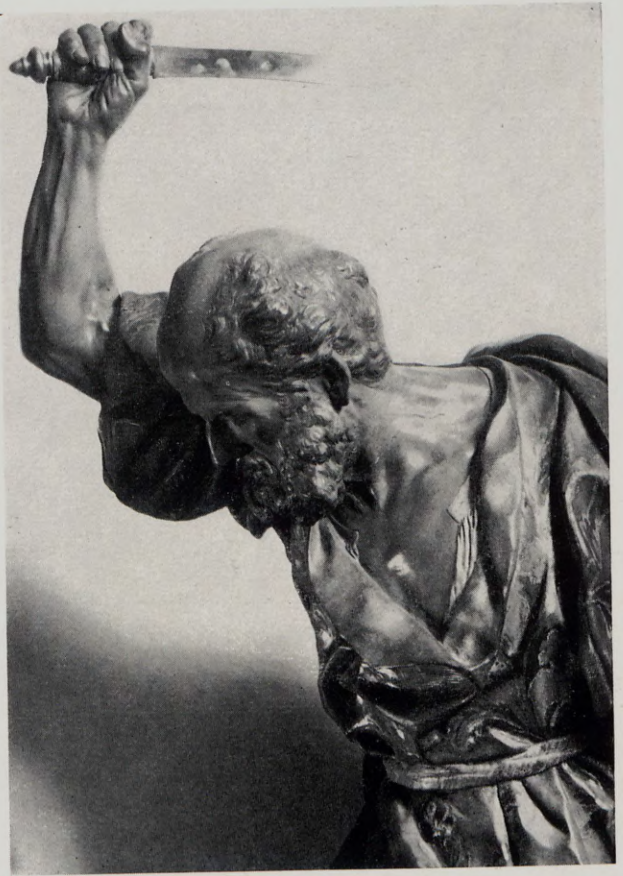


«Dolorosa», Francisco Salzillo. Iglesia de N. P. Jesús. Museo Salzillo. Murcia.

un amaneramiento para caer en otro. Véase en cualquier ciudad las imágenes que han sustituido a las que se perdieron hace treinta años.

Nicolás Salzillo amaneraba con tanto retoque sus obras, mostrándose más bien un artífice. Lo suyo, o aproximado, se ve por pueblos varios de la Campania. Nicolás de Bussy, en alguna de su auténtica producción, el Cristo del Pretorio (*Balcón de Pilatos*), por ejemplo —recuérdese antes de su restauración—, era una efigie inacabada trabajada con campo a la fantasía. Él no acabado individualiza noblemente una obra de arte mejor que una labor depurada. Es cierto que el buen artista ve la obra dentro del bloque de donde ha de salir. Bussy casi siempre renuncia al pulimento. Francisco Salzillo termina, pero mostrándose inagotable en la multiplicación de planos. Vuela su arte al magisterio marsello-genovés y romano de Maragliano, Dupar, Puget y Bernini. Él no acabado de Aleijadinho nos muestra un genio miguelangelesco a través de los trópicos, antecedente escultórico del impresionismo.

Bussy, según Tormo «... en Levante el último —imaginero— de los de acento varonil y el último de los escultores castizos, con ser extranjero», influye en el arte de Nicolás Salzillo, que nunca se despoja del pulimento. De final del siglo XVII y XVIII no hubo en esta zona crucifijos tan fuertes y de grandiosidad



«San Pedro», de Salzillo. Iglesia de N. P. Jesús. Museo Salzillo. Murcia



«Oración del Huerto», de Francisco Salzillo. Iglesia de N. P. Jesús. Museo Salzillo. Murcia.

tanta cuales los del estrasburgués, comparables a los granadinos y los napolitanos, desde los de José Mora a los de Marcianise, documentado de Giacomo Colombo (bajo la mirada de Solimena), y a los de las ánimas, en vía Tribunali, de la iglesia de Santa Brígida. Los crucifijos y yacentes valencianos, y aún más los murcianos, son a veces lánguidos.

Gran virtud de Francisco Salzillo fue la de terminar honradamente sus obras a fuer de multiplicación de planos; díganlo las imágenes de su propia mano, no las industrializadas, pues su fama fue tanta (debida a su genio artístico, no a favor personal alguno) que muchas de las obras son de taller. De su dominante intervención personal son las que procesionan en la mañana del Viernes Santo, las de Capuchinas, la gentil Verónica, San Ildefonso (iglesia de Santa Catalina) y San Juan de Dios (Alicante), de rostros vibrantes de vitalidad, como si latieran sus corazones. Próximo a doscientas imágenes trazadas por Francisco Salzillo y de sus predecesores en arte han sido expuestas en este concierto. Salzillo no cultivó el *non finito* en el arte; trabajó siempre multiplicando trazos legándonos este hermoso conjunto de obras vitales, de carnes firmes y suaves.



«Inmaculada», de Francisco Salzillo, bajo la influencia de Dupar. Convento de Santa Clara, Murcia.

En Nápoles, como en Roma y en varias casas españolas, hay colecciones de Niños. Para hacer el *presepe della Duchesa* recibió el encargo Pietro Cerano, colocándose en los Escolapios de la Duquesa, de Nápoles. Niños de Fiumo, de Giaco Colombo, Francesco di Nardo, Giuseppe Picano, Lorenzo Mosca, hasta de Giuseppe Sanmartino hemos visto en Italia. Algunos Niños ya con manifestaciones de alteraciones endocrinas, cual más se esculpe en los adultos pastores y bailarines, representados en belenes napolitanos (mixedematosos, anémicos, macrocéfalos...). Los Niños napolitanos llevan carga de atuendo: pelucas con tirabuzones, ropa, cofias y gorros al estilo de final del pasado siglo y coronas reales. En nuestros conventos hay varios Niños napolitanos que les han clasificado cual se le ha ocurrido al clasificador «semidocto». Hay Niños italianos bien caracterizados por exceso de blandura, pero en los Niños en pie, bendiciendo, no hay distinción alguna. Niños de don

Federico Marés, hoy expuestos en su museo barcelonés; Niños de don Federico Torralba, en Zaragoza; del marqués de Rafal, en Orihuela; de mi hermano Emilio López Jiménez; de Hernández Mora, de Bazarrechea, en Murcia; de Aguirre Valero, en La Unión (Murcia); de don Francisco Romero Quintana, con una Virgen genovesa en mármol, en Sevilla; de la marquesa de Campo-Ameno, donde hay también una Purísima de Salzillo (quizá la única auténtica en Cádiz, en Arcos de la Frontera; en la colección Catello, varios Niños napolitanos, puede que alguno español, en el Vomero, de Nápoles (la más completa); colección Gennaro Borrelli (vía Ventaglieri); Rocco Guerini, vía Cavour, Roma; Emilio Gosselin, profesor universitario, Bravante (eminente historiador de arte, publicista), etc. (12).

Los que nacimos y nos acostumbramos a ver el arte en ambiente salzillesco no asignamos a Bussy, de buenas a primeras, cualquier santo barbado pro-

(12) Imágenes del Niño Jesús. Niño Jesús murciano si es salzillesco, es el que mejor captamos los nacidos y criados en nuestra tierra. Ningún pueblo está tan identificado con un artista cual Murcia con Francisco Salzillo, y puede afirmarse también que Sevilla con Murillo. Cuando un Niño no es salzillesco, lo mismo le calificamos granadino, sevillano, valenciano, genovés o napolitano. Téngase en cuenta que de Nápoles llegaron lo mismo a Valencia, Sevilla, Cádiz que a Cartagena imágenes, sobre todo del Niño Jesús y ángeles, como lastre de embarcaciones; como me lo contaba don Hipólito Sancho de Soprani lo refiero. Nunca olvido a este maestro, a quien visitaba en Cádiz y en Puerto de Santa María. A él me unía cierto parentesco y también ser descendiente de la gran familia veneto-genovesa Giustiniani di Chioggia, Justiniano del primer patriarca de Venecia y obispo de Grado, San Lorenzo Justiniano (soy médico y cronista del primer convento de su orden, orden Justiniana, radicante en Murcia, fundado en 1490, monasterio de Madre de Dios). Véanse nuestros trabajos *Una Orden Veneto Lusitana*, «Revista da Universidade Católica de São Paulo, Brasil», y *Alberto Dureiro y su influencia*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. El cronista de Sevilla don Manuel Justiniano también era descendiente de los Justinianos de Génova-Venecia. La orden Justiniana sólo conserva los conventos de Madre de Dios, Murcia; San Pedro, Cuenca; Inmaculada, Onil (Alicante), y S. C. Agullent (Valencia).

Muchas imágenes del Niño Jesús he conocido en templos, conventos y en domicilios murcianos (repito que soy médico de monjas de clausura). Muchas efigies de Jesús Niño he leído en los inventarios de los protocolos, algunas con cita de valencianas, granadinas, napolitanas y murcianas. Aún restan algunas en los dichos lugares. Recientemente, varias me fueron mostradas por el cónsul general en Italia, don Ramón Martínez Artero, y por doña Josefina Pina de Mondéjar, en casa de unos parientes domiciliados en el murciano barrio de Vista Bella, con profusión de figuras de barro traídas desde el pasado siglo por un tío de ellos muy viajero por el Mediterráneo y gran conocedor familiarizado con Nápoles. Niños de Esteve, de Ginés, de los murcianos, de los caravaqueños y de los oriolanos he visto en buen número. Niños no salzillescos, unos aficionados a ver los califican casi siempre de sevillanos, pero apreciándolos en Nápoles y en Roma me han dicho: «Vea usted, un Niño que tenemos español.» Viendo en la ciudad partenopea el *Bambino della Sabbiesa*, de bellísimo historial, por las iglesias tituladas el Purgatorio y San Gaetano dei Tribunali, «tutto un pezzo di legno», y el *Bambino della Duchesa* (Duquesa Orsini di Gravina, siglo xvii), los *Niños del Araceli*, de la *Strada*, roma-

salzillesco, que a veces resulta contemporáneo. Después van afinando y dan a Bussy lo más bronco, varonil y mejor trazado. Bussy era para don Elías Tormo, según dijimos, el último escultor recio del barroco levantino. A Salzillo padre van cargando lo amanerado, sobre todo después de ver sus efigies documentadas del paso de la Cena lorquino. Luego van separando lo que por su movimiento sospechan ser

darias de las esculturas pueden ser labor de ayudante, esto es, de taller, cual las esculturas secundarias que forman parte de grupos; ejemplo: sayones, soldadesca, angelitos...

En el almacén cofradial pasionario de Cartagena están las rudas, muy varoniles, imágenes grandonas que dieron nombre a una calle de Alicante. Se trata del enorme y pesadísimo paso de la Cena, con tradi-



«Verónica», «Jesús de la Caída» y «San Juan», por Francisco Salzillo. Iglesia de N. P. Jesús. Museo Salzillo. Murcia

de Dupar. Nosotros, a base de las cabezas de los relieves del zócalo catedralicio y lo que de Maragliano conocemos en Génova y lugares varios de Liguria, asignamos a Dupar el barbado San Isidro (iglesia murciana de San Juan Bautista) y también, por la fecha aproximada de su hechura, arte refinado, afrancesado, terminado con toques de oportunidad. Después se entresusca lo de José Caro entre lo posible de Nicolás Salzillo, y hasta de Bussy, que con ambos tuvo contacto el oriolano: con Bussy, precisamente, desde su abuelo Antonio Caro, en Santa María de Elche; siempre comprendiendo que las partes secun-

ción de Francisco Salzillo, que fue de Alicante y sucesivamente vendido a Elche y a Cartagena, para ser sustituido en la procesión por uno de Mariano Benlliure. Creo debe conservarse para el estudio del arte escultórico presalzillesco, pues lo juzgo de algún escultor de principio del siglo XVIII, inmediatamente anterior a Salzillo, y figurar sus esculturas entre las de dudosa asignación, que son muchas, varias oriundas de Nápoles. El profesor Garín Ortiz de Taranco ya nos llamó muy justamente la atención a este respecto. Son obras declamatorias como las del paso de la Cena, de la capilla del Santo Sepulcro, de la Ambrosiana de Milán. Lo publicamos en *Las Ciencias* (Madrid) y en la *Revista de la Delegación de Enseñanza* (Alicante).

nos, los comparaba con los vistos en los conventos monjiles de Murcia.

Angeles de Bussy se dice en Murcia de todos los de basta constitución, fuertes y recios; pero entre los murcianos del grupo de la *Diablosa*, en Orihuela, también los hemos visto de ancha poblada melena como los de Dupar.

El taller familiar de Francisco Salzillo radicaba en las inmediaciones del convento franciscano de monjas de Santa Isabel, hoy plaza de Santa Isabel, donde



«San Isidro Labrador», por Dupar. Iglesia de San Juan Bautista. Murcia.

fue casa de doña Inés Montesinos y, desde 1941, convento de monjas justinianas de Madre de Dios. Al adaptar a esta dedicación el edificio, en los muros posteriores aparecieron figuras anatómicas en negro o marrón de ensayo, manos, piernas, torsos. Por más que di cuenta, nadie se interesó. (Tampoco, años después, al comunicar desde la prensa y directamente a los más autorizados el hallazgo en una chamarilería, a precio irrisorio, del retrato de don José Moñino Redondo, con hábito clerical, con una carta del conde de Floridablanca, su hijo. Y en la girola de la catedral, por la capilla del Corpus (San Antonio), al desconchar para enlucir, aparecieron unas pinturas murales donde expresa Baquero las había de Villacis.) Aquél era el taller familiar de Francisco Salzillo, donde, con el maestro, trabajaban su hermano José Antonio, hábil en los vaciados y en la piedra, y su hermana Inés, en el color, cual su hermano Patricio en los últimos toques, ojos, pulido. Como médico, conocí en el convento de monjas capuchinas el Belén, algunas de cuyas figuras decíase fueron realizadas por la religiosa profesora sor Francisca, hermana del escultor, trabajadas a navaja y palillos. Nada más fácil que allí fueran a parar pequeños modelos de casa de sus hermanos. No he visto Belén más realista que el de Salzillo para la familia Riquelme, con conocer varios napolitanos, y en España los de Esteve Bonet y José

Ginés, y de Amadeu. Don Antonio Sánchez Maurandi me asegura que Salzillo es el autor de las figuras del Belén del marqués de Montortal, en Valencia, obedientes a un severo descriptivismo. El *curriculum* de Salzillo se ha podido íntimamente seguir entre la Exposición y el Museo (iglesia de Nuestro Padre Jesús), pared por medio de la de San Andrés, donde se celebraba. Belén, Niños, santos, obras procesionales de Semana Santa, de la Madre de Dios, en renovación incesante con poética vivacidad. ¡Qué decir de los numerosísimos inconfundibles bocetos de mano del maestro! Muchos han figurado en este concierto. Mucho sabe de su manera de tratar las dificultades anatómicas el profesor Felipe María Garín Ortiz de Taranco, que con su hijo Felipe Garín Llombart y, aparte, el profesor Antonio Igual Ubeda han estudiado concienzudamente este arte, cual desde la Universidad y la Fundación Lázaro Galdiano el profesor Enrique Pardo Canalís, que con su conferencia sobre «Salzillo y su tiempo», próxima a ser publicada, cerró el ciclo de lecciones magistrales dadas en el local de la Exposición por los profesores Bonet Correa y Gómez Piñol (13).

(13) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA, *Historia de las artes*, vol. I, *Escultura*, y vol II, *Pintura*, Editorial Marín, Barcelona, 1971.

GARÍN LLOMBART, FELIPE VICENTE, *Historia de las artes*, vol. II, *Pintura (el Renacimiento)*. Editorial Marín, Barcelona, 1971.

IGUAL UBEDA, ANTONIO, *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1971.

IGUAL UBEDA, ANTONIO, *Primeres notícies de l'escultor valencià del segle XVIII Pere Joan Guissart*, «Anales del Centro de Cultura Valenciana», Valencia, 1966.

PARDO CANALÍS, ENRIQUE, *Valoración retrospectiva de Salzillo*, «Revista de Estética», núm. 84 (1963); *Francisco Salzillo*, Instituto Diego Velázquez, 1965.

Don José Camón Aznar me hace llegar, sentidamente dedicado, un ejemplar de su *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, que dirige, y es testimonio de su magisterio y señorío. Anteriormente fui honrado como becario en Italia de esta fundación, de la que es conservador don Enrique Pardo Canalís.

Don José Hernández Díaz, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, me envía *Estudios de arte sevillano*, donde me honro colaborando, siendo extraordinario del *Boletín de Bellas Artes*.

Don Federico Marés Deulovol, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, que todo lo hace bien, remite a éste su representante en Murcia el *Anuario* de 1973, con valiosos trabajos de dignísimos señores académicos.

Es mucho lo que España debe a estas históricas corporaciones, siempre jóvenes, integradas por los mayores prestigios del arte y la investigación, en las que, desinteresadamente, se hace pura ciencia y son las adelantadas de nuestros estudios histórico-artísticos y salvaguarda de nuestro inmenso tesoro monumental.

Y al profesor Italo Faldi, director de Galerías Doria Pamphili, de Roma, nuestro agradecimiento por el envío del último catálogo de las mismas.

A la literatura en torno a las bellas artes de Murcia aparecida en estos tiempos debe incorporarse, en lugar preferente, las guías de esta exposición y de la catedral y Museo Catedralicio de Murcia, debidas, respectivamente, a los profesores Gómez Piñol y Belda Navarro y al canónigo archi-

vero don Arturo Roldán Prieto, así como trabajos de investigación y reivindicación de Crespo García, Jorge Aragoneses, Candel Crespo, López García, Muñoz Barberán, Cerón Martínez, Caballero Carrillo, Molina Coma, Molina Noguera, M. Corbalán Campillo, Pardo Canalis (F. Lázaro Galdiano), Carrión López (Barcelona), Pérez Sánchez (Museo del Prado), Valverde Madrid (Córdoba), Castejón M. de Arizala (Academia de Córdoba), Sánchez Maurandi, López Dávalos, Valcárcel Mavor (director del Museo Internacional de Indumentaria), López Bernal, P. Deodato Carvajo, doctor Zamora Navarro-Martínez Tornel, doctor Miguel Angel García, doctor Jesús Quesada, Marín de Cuenca, todos ellos en la diócesis de Cartagena, y Martínez Morellá, Albert Berenguer, Llobregat, Espí Valdés, Ramos Pérez, Núñez Cortés, Caselles, Navarro Mallebrera, Sáez Vidal, en la de Orihuela, inseparable de la anterior para el estudio de sus artistas. (Véase, principalmente, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, la relación que con frecuencia damos de documentos resumidos sobre arte y artistas de Orihuela a Murcia y viceversa: Quijano, J. de Córdoba, Artus Tizón, etc.) Quien desee noticias, dirijase a ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO o a nuestra dirección: Platería, 68, Murcia.

Una vez más lamentamos atentados de lesa arte cometidos desde el sur de Italia (pinturas de Mattia Preti, en Taverna; a tres lienzos de Mantegna, en Verona), y en la geografía española, consistentes en derribos, deformaciones, robos con sacrilegios, alabando que las esculturas de este certamen hayan sido intervenidas por quien sabe hacerlo, el Instituto Central de Restauraciones Artísticas. Felices las restauraciones en la iglesia de Santo Domingo, de Murcia, por el hermano Eugenio Contreras, cual las de Muñoz Barberán y del murciano García Espinosa, hoy en Brasil. Por incendio, ha quedado incompleto el bellissimo grupo de la *Virgen de la Consolación*, *San Agustín* y *Santa Mónica*, del genovés Antón M. Maragliano, de la iglesia de San Agustín, en La Laguna (Canarias). Y por inundación, acaba de perderse la imagen de la Virgen del Río, en Huércal-Overa (Almería), del valenciano Francisco Bellver, de la que escribimos, con su grabado, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1968 (*El mundo de los escultores de la Academia valenciana*, p. 41 y ss.). Toda España elogia la labor del profesor Garín Ortiz de Taranco contra los indebidos derribos, debiendo, a toda costa, salvar San Vicente de la Roqueta, en culto desde antes de la época árabe, y el antiguo Colegio de San Pablo, S. J., así como San Francisco, de Játiva.

Hace algo más de un año, del barracón de la murciana Feria del Libro, donde indebidamente fueron prestados, desaparecieron por robo, ya que era escasa la vigilancia, varios documentos de gran interés histórico, entre los cuales estaba el libro de la partida bautismal de Francisco Salzillo, que se custodiaba, con los de Santa Catalina, en el Archivo de la Parroquia de San Nicolás, de Murcia. Alarmado, no me he atrevido a preguntar por los libros de las partidas de Orrente y de Villacis, por nosotros descubiertas y publicadas en *Arte Español*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, *Sacro Cuore* de Milán, *Universidade Catolica de São Paulo (Brasil)*, etc., también depositados en dicho archivo parroquial.

Nuestros hallazgos documentales y obras en relación con el pintor Pedro de Orrente, a invitación de don Xavier de Salas, hoy director del Museo del Prado, en el segundo semestre del año 1962, fueron publicados en la revista *Arte Español*, titulado nuestro trabajo *Pedro de Orrente, noticias de mis últimas investigaciones cerca de su vida y obra* (partida bautismal en 18 de abril de 1580, en Santa Catalina, de Murcia; Pedro de Horrente, comerciante marsellés, su padre —éste escribe el apellido con H—, establecido en Valencia y luego en Murcia; nacido en su casa de la plaza de Carnicerías —plaza de las Flores— a calle de Bodegones; familia, relaciones, un testamento, contacto familiar con Montealegre, etc.). También ha sido publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, a petición del profesor Garín Ortiz de Taranco, y en el *Boletín de la Real Academia Cordobesa*, al ser invitado por su presidente, don Rafael de Castejón. Dice bien en favor de Montealegre, que no es ajena a Orrente por



«Virgen al pie de la cruz», del taller de Salzillo. (Colección Ayala-Oñate. Murcia.)

algunos antecedentes familiares y de amor a su arte, su actitud, manifiesta en un artículo aparecido en el diario *La Verdad*, de Murcia, de 21 de julio de 1973, titulado *¿Nació realmente Pedro de Orrente en Montealegre del Castillo?*, firmado por Sánchez de la Rosa. Facilitados por un organismo murciano, se dieron nombres de investigadores murcianos, por si hubieran tenido parte en tales hallazgos, ocultando, o al menos prescindiendo, únicamente del investigador que los descubrió y los de otros artistas, desde Jerónimo de Quijano a Juan Rodríguez, Gilarte, Bussy, Nicolás Salzillo, etc. Culturalmente, ¿a quien puede favorecer esta omisión? ¿Quién gana apartando a la gente del conocimiento de la verdad?

Hace pocos años, cuando se demolía un templo con obra labrada en el siglo XVI, descubrimos documentalmente ser ésta debida al maestro mayor de la catedral de Murcia Juan Rodríguez. Al acudir Jorge Aragoneses a impedir continuara el derribo, sobre todo de una portada esculpura, encontró con que no se habían contentado en apear la piedra, sino en triturarla.

Como ejemplo de la apropiación de investigaciones ajenas, recordamos cómo se intentó asignar, injustamente, a otros nuestro descubrimiento documental de ser de Nicolás Salzillo —cual se sospechaba— la imagen de San Miguel de su murciana iglesia. Esta y otras desviaciones de la verdad fueron al poner al día algún escrito de persona a la que se

intentaba favorecer, por personas poco conocedoras de estos estudios, pues cayeron en inexactitudes. (Véase nuestro trabajo en el número 85 del *Boletín de la Real Academia de Córdoba*.)

En este maremágnum va generalizándose la usurpación de investigaciones realizadas por otros y publicadas, y hasta darlas de manera embrollosa, intentando parezcan del mismo que las escribe.

Más sobre apoderarse de investigaciones de otros ya publicadas: Se conocía el autor del gran retablo castellano de Jumilla, Francisco de Ayala, ayudado por su hermano Diego (1583). Más tarde descubrimos la aparición de Juan de Ayala, hermano de los anteriores, y ser terminado por Cristóbal de Salazar, yerno del primero. También los varios pintores que intervinieron, desde Jerónimo de Córdoba a Artus Brand, vecinos de Murcia. Nos lo copian.

También de mitad del siglo xvi, la techumbre mudéjar valenciana de la iglesia de San Onofre, de Jumilla, ocupando sólo el crucero. Hallamos ser de los carpinteros Bartolomé Hernández y Juan Martínez, cual la intervención anterior de su hermano Antonio Martínez, oriundos de Cuenca. También obras de éstos en la iglesia del Nombre de Jesús, de Moratalla, y en los conventos murcianos de Santa Clara y de San Antonio, trabajos todos ellos que perduran.

Ya nos lo copian también, sin citar fuentes, los mismos que se llaman revolucionarios y reivindicadores del arte murciano.

A LA SORPRESA DE OBRAS DE ARTE EN LA CAPUA DE LOS SALZILLO

Singular deleite el de la caza de sorpresas por cualquier ciudad histórica. Sorpresa de rincones inéditos, desde el arte de la piedra hasta el estuco, no despreciable, pues en Levante tuvimos maestros enlazados con los granadinos, y éstos, a su vez, con italianos (estucos de Turín, de Pavia, Génova y Palermo), no dejando pasar iglesias, conventos o conventicos, retablos, lienzos e imágenes esculpturadas, palacios o casonas y escarceando las vetustas chamarilerías más aseguibles e interesantes hace años.

El Marqués de Lozoya se perdía por los *vicoli, rione, salite* y *piazette* de la vieja Roma, y entre sugerencias, como suyas describía las torres románicas de la eterna ciudad. Hoy con frecuencia lo hace por su amada Segovia, y gracias a Dios se ha recobrado, con vitalidad juvenil, del sangriento atropello por una corredora bicicleta. Aún dejó nuestro querido director de la Academia de San Fernando, en la iglesia de San Bernardo (sobre las Termas), una preciosa talla de la *Addolorata*, por nadie aún descrita, que, pareciéndome granadina, mostré su fotografía en el seminario de arte de la granadina Pontezuela, donde, extrañados, les pareció del arte de José Mora. Lo mismo una Virgencita, indiscutible

de Mario di Nuzzi o di Fiori, en las monjas cistercienses. Una Virgen Guadalupana de Miguel Cabrera (firmado el lienzo como el venerado en Murcia), en las monjas salesas. Lenzos con escenas guadalupanas, en la iglesia agustiniana de Santo Tomás de Villanueva (vía Sistina), del mejicano de final del siglo xvii Juan Correa, que el Banvelli sospechó —no me explico por qué— fuera murciano, y en Murcia hasta se ha escrito si serían de Senén Vila.

Una vez, en la Capua de los Salzillo, vi en la antigua iglesia conventual de las madres carmelitas, titulada de la Inmaculada, junto al Museo Campano, un busto de Santa Teresa de Jesús que creí levantino español; advertí entonces en la peana el nombre del autor y fecha: Ionnes Bonavita, 1724, reproduciéndolo en revistas profesionales y en periódicos. También como murciano, en el Pio Monte alla Misericordia, vía Tribunali, Nápoles, me sorprendió una Purísima del Citarelli. Amén en Nápoles crucifijos que me deslumbran como granadinos y bussyanos por las viejas numerosísimas iglesias de la ciudad partenopea. No en balde allí trabajó Ordóñez y, sobre todo, el burgalés Diego de Siloe, cuya huella quedó en San Giovanni a Carbonara y en todo el arte de Nápoles y en el de Granada, artista dominante. (Véase un trabajo nuestro sobre Diego de Siloe en el *Boletín de la Academia Burgense*, Instituto Fernán González, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, núm. 180, año 1973.)

Siguiendo el parecer nuestro, el primer historiador de arte napolitano, profesor Gennaro Borrelli, en sus obras, con honradez, recoge como opinión nuestra ser de Giacomo Colombo el crucifijo de Marcianise y la Virgen de la Caridad de Cartagena. También poder ser del escultor sammaritano Nicolás Salzillo las pétreas imágenes de San Antonio Abad y Santa Agata de la portada de la Annunziata de Capua, según por nosotros fue publicado. Dichas efigies fueron realizadas por el año 1690. Repásense nuestros trabajos sobre el escultor Salzillo padre hace años publicados en los boletines del Seminario de Arte de la Universidad de Valladolid, de la Universidad de São Paulo (Brasil), revista de la Ammin. Prov. Campana (Caserta), *Influencia de la escultura italiana en la escultura barroca murciana*, «Boletín de la Real Academia Cordobesa».

Celebrazione del millenio dell'Archidiocesi di Capua sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana. Contributo alla vita culturale del Meridione, Capua; Dott. José CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, Murcia (Spagna), *Esculturas relacionadas con Nicolás Salzillo en las iglesias de Capua* (26 ottobre 1966). Sessa Aurunca, Dott. JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Noticias inéditas de la visita del cardenal Belluga de Moncada*. Società di Storia Patria di Terra di Lavoro-Caserta.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

Aportación de los artistas valencianos a las fiestas de la coronación pontificia de Nuestra Señora de los Desamparados, en mayo de 1923

Discurso leído por el académico de número Ilmo. Sr. D. Emilio M.^a Aparicio Olmos, en la sesión inaugural del ejercicio 1973, 14 de febrero de 1973

EXCMO. SEÑOR;
ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:

No es la primera vez que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia se hace eco de las conmemoraciones de Nuestra Señora de los Desamparados. Un folleto en cuarto, de ochenta páginas, impreso en nuestra ciudad en el año 1867, tiene este expresivo título que hace innecesario todo comentario: *Poesías premiadas en el certamen celebrado en el salón de juntas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el día 20 de mayo de 1867, con motivo del segundo centenario de la instalación en su actual capilla de la primitiva imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*. Y entre las composiciones poéticas premiadas figuran las de autores tan significados como don Félix Pizcueta, Zapater y Ugeda, Ferrer y Bigné, don Benito Altet, Arroyo y Almela, don Rafael Blasco...

Por ello, ante la amable invitación de la Junta de Gobierno de que me ocupase en este solemne acto del ya próximo cincuentenario de la coronación pontificia de Nuestra Señora de los Desamparados —invitación honrosísima a la que en modo alguno podía dejar de corresponder por tantos y tan caros motivos—, pensé que convenía recoger la valiosa colaboración de los artistas valencianos en las solemnidades de mayo de 1923.

Apenas esbozado el programa general de los actos a celebrar con motivo de la coronación pontificia, en las dos asambleas celebradas en abril de 1922, por iniciativa del señor arzobispo, don Enrique Reig y Casanova, verdadero promotor y alma de la coronación, se constituyeron las juntas organizadoras, coordinadas y subdivididas para una mayor eficacia en su gestión.

Una de ellas, llamada Comisión Artística, quedó constituida el 7 de junio del mismo año 22, bajo la presidencia del señor marqués de Malferit, consejero de la Antigua y Real Cofradía de la Virgen, y en la que figuraron ocho académicos de nuestra real corporación: su presidente, don Juan Dorda; los historiadores don José Sanchis Sivera y don José Martínez Aloy; el arquitecto don Francisco Almenar; los pintores don José Benlliure, don Eduardo Soler, don Isidoro Garnelo y don Julio Cebrián Mezquita.

Entre los restantes miembros, hasta un total de veintiuno, destacaba el académico de la Real de Medicina don José Rodrigo Pertegás, el insigne historiador de la Cofradía; don Manuel Capuz, secretario del Círculo de Bellas Artes; los profesores del Conservatorio don Eduardo López Chavarrí y don Amancio Amorós, y los eminentes músicos de la catedral don Vicente Ripollés y don Juan Bautista Pastor.

El propio doctor Sanchis Sivera sintetiza la importancia de la actuación de esta Comisión Artística en estos términos: «Si la labor que hacía en todos los trabajos de la coronación no aparece exteriormente, sin embargo, era el alma de todos, y la salvaguardia de cualquier acto que se realizaba, ya fuera de carácter general o particular... Sus dictámenes ilustraban en gran manera al Comité Central y le facilitaban el desarrollo de su acción en todo lo que con el arte tenía relación... No es para decir el número de asuntos en que tomó parte... La ejecución de la corona, en lo que respecta a su belleza artística; las bases de los concursos que se

hicieron para el himno, tanto de la música como de la letra, y de los carteles anunciadores, ejerciendo los cargos de jurados en los mismos. Con su aprobación se confeccionaron los distintivos que habían de usar todos los que intervinieron en las fiestas...»

Y cierra su comentario en la *Crónica de la coronación* con estas palabras: «No pocos plácemes mereció de todos esta Comisión, que, con su competencia, puesta al servicio de las fiestas de Valencia a su Patrona, facilitó mucho, y aun decidió más de una vez el excelente resultado de muchas iniciativas de difícil ejecución, y que, por su cooperación, resultaron de gran esplendor y belleza.» (1)

Los primeros concursos que se convocaron, a los que ya se ha aludido, fueron los del cartel anunciador y de la letra para el himno oficial; su llamamiento está fechado el 28 de octubre de 1922. Y entre las acostumbradas condiciones, llama la atención la primera: «Es condición indispensable haber nacido en alguna de las actuales provincias de Alicante, Castellón y Valencia, que constituyen el antiguo Reino valenciano.» Y ambos concursos concedían un plazo de treinta días naturales, muy corto, desde luego, pero que venía determinado por la premura de tiempo (2).

Once bocetos de cartel se presentaron al concurso, de los que dos fueron escogidos por el jurado compuesto por don José Escrig de Olóriz, vicepresidente de la Comisión Artística; los artistas don José Benlliure, don Isidoro Garnelo y don Julio Cebrián, con el secretario, don Santiago García Bertrán de Lis.

El primer premio recayó en el boceto presentado por don Vicente Canet Cabellón, que alcanzó una extraordinaria difusión: en él aparecía la imagen de la Patrona sobre un fondo de la *Senyera*, realizada con flores y frutos valencianos.

El segundo premio, de una estilización muy propia de los años veinte, era obra de don Arturo Ballester Marco, y fue utilizado por el Comité Central para una tirada amplísima de sellos en cinco colores, primorosamente grabado, que, exenta de valor postal, sirvió como adecuado medio de propaganda y de cuestación voluntaria de fondos (3).

Mayor número de concursantes tuvo el convocado para la letra del *Himno Oficial de la Coronación*: cincuenta y una composiciones, todas ellas escritas en valenciano, como exigían las bases; fueron examinadas por el jurado constituido al efecto e integrado por el P. José Carbonell, de las Escuelas Pías; don Francisco Almarche, presidente de Lo Rat Penat; don Leopoldo Trénor, el canónigo don Vicente Ripollés y don Salvador Carreres Zacarés, que actuó de secretario. Se eligió el trabajo número 6, con lema: «Arquebisbe Reig», cuyo autor fue el *mestre en gai saber* don José María Juan García.

A pesar de la premura de tiempo, el nuevo himno contenía indudables aciertos, tanto por la estrofa inicial como por las aclamaciones finales. Mas algunas frases que ya entonces no satisficieron, y las gramaticales del uso indistinto del *Tú* y el *Vos* al dirigirse a la Virgen, el uso del artículo arcaico *lo* y algún género mal empleado en algunas frases y,

(1) SANCHIS SIVERA, JOSÉ, *Crónica de la coronación pontificia de la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*, Valencia, 1923, p. 86.

(2) *Ibidem*, pp. 45 y 48.

(3) *Ibidem*, p. 74.



Cartel de Arturo Ballester Marco, que obtuvo el segundo premio y sirvió para la edición de sellos conmemorativos.

lo que consideramos más importante, los fallos teológicos del *sempre adorada Patrona* y del *màgic resplandor*, pensamos que tal vez fuera ahora, cuando se ha constituido una junta continuadora del Comité Central de la Coronación, por su significación y sus tareas, el momento oportuno para una revisión que perfilase en todos los aspectos un texto llamado a la perpetuidad.

Y no olvidemos que goza de popularidad tan sólo una tercera parte del himno, puesto que la segunda y tercera es-

trofas son prácticamente desconocidas y son, precisamente, las que más directamente aluden a la coronación pontificia.

Por el contrario, la música del himno, decidida igualmente en el concurso convocado el 29 de diciembre del mismo año 1922, después de escogida la letra, resultó acertadísima, reúne todas las condiciones exigidas para este difícil tipo de composiciones —solemnidad, unción, popularidad, vibración—, y cuanto más se interpreta más agrada.

Para este concurso se exigió haber nacido en cualquier región española, y se impuso «para las tres estrofas de un mismo metro destinadas al coro, se escribirá una misma y sola melodía, que ha de ser necesariamente unisonal. La música destinada a las estrofas que sirven de copla será la misma en ambas y se escribirá a cuatro voces mixtas, pero de tal manera que la parte superior pueda cantarse por el pueblo sin auxilio de las tres voces restantes. La última estrofa, también unisonal destinada al coro, llevará melodía especial, según exige el diferente metro de la poesía» (4).

A este concurso se presentaron treinta y tres trabajos, estudiados atentamente por el jurado, que estuvo compuesto por don Amancio Amorós, director del Conservatorio; don Eduardo López-Chavarri Marco, profesor del mismo, compositor, distinguido crítico y, más tarde, académico de esta real corporación; don Juan Bautista Pastor, maestro de capilla de la catedral; don Vicente Ripollés, maestro de canto coral de la misma metropolitana, y el padre Baixauli, S. J., compositor muy celebrado.

Unánimemente otorgaron el premio al lema «Rosa mística», cuyo autor resultó ser el sacerdote don Luis Romeu, organista de la catedral de Vich. El accésit lo obtuvo el lema «Pietat», del compositor valenciano, residente en Barcelona, don Antonio Pérez Moya.

Por su parte, la llamada Comisión de Fiestas se desdobló en otras subcomisiones para atender al adorno de calles y plazas, cabalgata, festejos especiales, fuegos y músicas y alojamientos. En todas ellas abundaron los artistas, y en la de cabalgata tuvo una destacada actuación nuestro secretario perpetuo, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

Así preparado el ambiente de las fiestas, nadie extrañará el aspecto deslumbrante que ofreció Valencia en los días de mayo del grandioso 1923. Tomamos esta viva descripción del propio cronista de las fiestas, el canónigo, historiador y académico doctor Sanchis Sivera: «Las calles céntricas presentaban un aspecto de belleza extraordinaria. Artísticos templetos con dedicatorias a la Virgen y también a los reyes de España se alzaban a la entrada de muchas calles, y algunas de éstas aparecían lujosamente ataviadas; en los balcones lucían tapices, reposteros, colgaduras, escudos, banderas, flores, todo lo que dicta el entusiasmo de un pueblo devoto y de exuberante fantasía... Las más insignificantes callejuelas también vestían de gala, con más o menos arte, sin pretensión... Fue una nota de profundo sabor regional la aparición de muchas, muchísimas colgaduras, lo mismo que banderas con los colores de la Señera valenciana. Por la noche parecía la ciudad un ascua de fuego, viéndose luces hasta en los barrios más extremos. Balcones, azoteas, torres, todo brillaba bajo raudales de luces maravillosamente combinadas. Los grandes edificios, los campanarios, las calles principales, las fachadas de muchos comercios, casas modestas de industriales, viviendas de humilde trabajador, todo ofrecía fantástico aspecto.» (5)

Anotemos que la comisión para el adorno de calles y plazas, presidida por el señor marqués de Villoros y don José Casanova y Daló, cuya secretaria desempeñaba el artista decorador don Ramón Garrido Méndez, supo promover en diversas calles grupos de vecinos que, con la valiosa ayuda de distintos artistas, logró un eficaz engalanamiento de muchas calles.

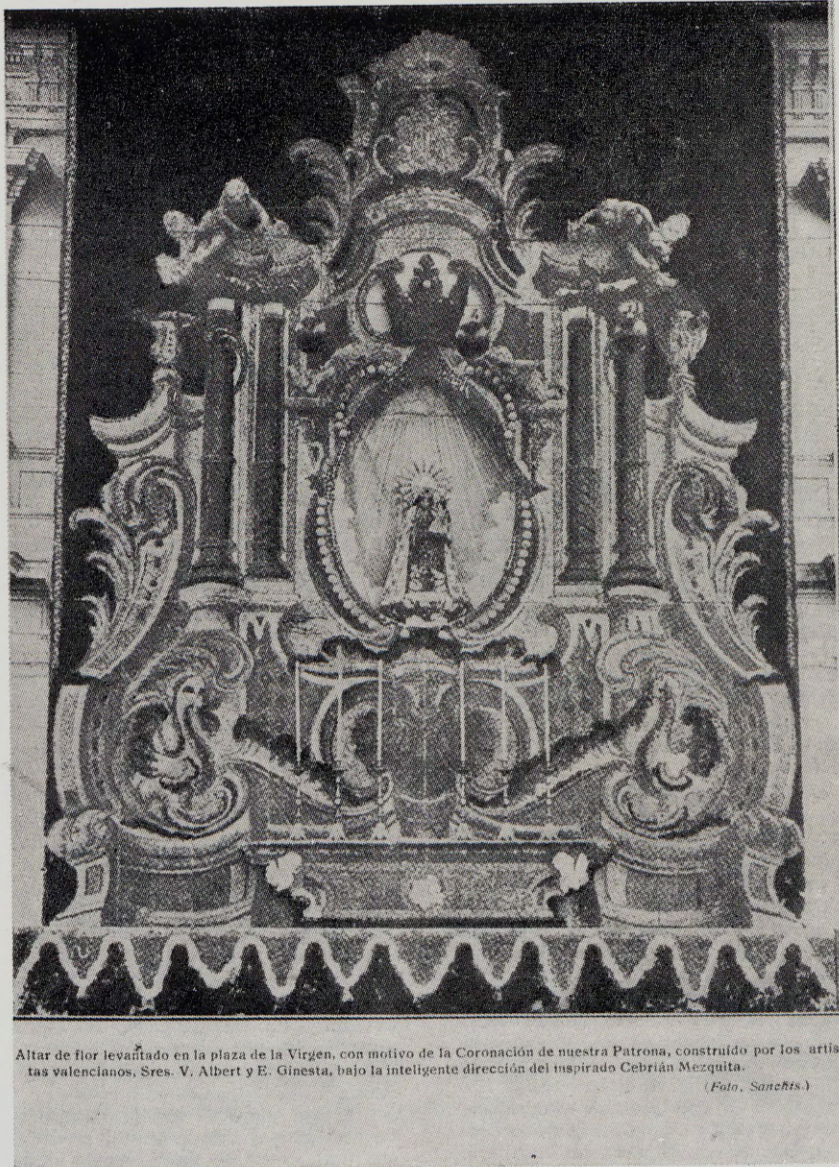
Destacó, entre todas, la calle de la Paz, cuya decoración se abría con dos enormes pedestales, decorados con exquisita

(4) *Ibidem*, pp. 51 y 54.

(5) *Ibidem*, pp. 235-236.

elegancia, que sostenían un tapiz donde aparecía la imagen de la Virgen de los Desamparados. Seguían guirnaldas con medallones del escudo de Valencia y del propio de la Real Cofradía de la Virgen. En las aceras, grandes candelabros de tres brazos alternaban con columnas salomónicas y nuevos

Roda, la ornamentación de la calle de San Fernando; en la de Serranos destacaban las invocaciones de la Letanía Lau-
retana, y culminaban con el dosel gótico y la crestería que enmarcaban en la parte central interior las históricas torres de Serranos, donde aparecía la imagen de la Virgen de los



Altar de flor levantado en la plaza de la Virgen, con motivo de la Coronación de nuestra Patrona, construido por los artistas valencianos, Sres. V. Albert y E. Ginesta, bajo la inteligente dirección del inspirado Cebrián Mezquita.

(Foto, Sanzhts.)

motivos ornamentales. Todo dirigido por los artistas Cortina, Vicent, Ramil y García.

En la calle de San Vicente, también adornadísima, rivalizaron los artistas Just, Hernández Doce y Guillot; la de Zaragoza, que contaba con adornos tomados de las peinetas, agujas y arracadas propias del atuendo regional, era obra del señor Benedito; del artista Rivas eran los adornos de las calles del Pintor Sorolla y Barcas, y del popular Carmelo

Desamparados, en el mismo lugar donde acudía antaño en aquellos tremendos ritos medievales del día de San Matías, adornos de la calle y torres de Serranos realizados por el señor Desfilis. Así podría decirse de muchas otras calles de la ciudad.

En la plaza de la Virgen no faltó el altar de flores adosado a la fachada de la real capilla, obra, como en años anteriores, del pintor y académico don Julio Cebrián Mez-

quita, en la que destacó una gran corona de la Virgen y que, al decir del cronista de las fiestas, era «del más fino estilo plateresco», y donde aparecían «combinadas tan admirablemente las flores, que sus colores daban la impresión de un gran cuadro pintado» (6).

«La fuente de la plaza —prosigue el señor Sanchis Sivera— hallábase vestida de flor, resultando toda ella una obra delicadísima y de hermosa entonación... En ambas obras intervinieron don Julio Cebrián, su discípulo don Enrique Ginesta —nuestro admirado compañero de corporación que ha sublimado estas anuales ofrendas de la Valencia artista y jardinera—, don Vicente Albert y los competentes floricultores hijos de Amparo Canet, dignos continuadores de aquella maga de las flores.» (7)

Aquel mayo de 1923 el arte y las flores tuvieron otra excelente ocasión de mostrar sus magnificencias: fue la batalla de flores celebrada, con carácter extraordinario, en el paseo de la Alameda, en la tarde del viernes 11, horas antes de la coronación. El motivo por que se celebraba y el esplendoroso mayo valenciano ofrecieron singular relieve a este festejo que pone fin a la feria de julio.

Antes de comentar las principales carrozas que intervinieron en tan singular batalla, hay que aludir a la monumental tribuna regia levantada en el centro de la Alameda, sobre unas columnas de estilo dórico, entre las que destacaba en su parte central un gran tapiz de flor en el que aparecía el escudo de España. A ambos lados de la tribuna había dos enormes caballos alados, y en el centro, un dosel de flor con las armas de la ciudad, rematado con una monumental corona real. Fue realizada por el artista señor Desfilis, que «fue muy elogiada por su esbeltez y elegancia» (8) y el acierto de todos los motivos ornamentales, especialmente por las flores de lis y por las iniciales del monarca, que en unión de su egregia esposa, la reina doña Victoria Eugenia, y acompañados del ministro de Fomento, señor Gasset, del séquito palatino, del barón de Vallvert y del gobernador civil y del alcalde de la ciudad, señores Cabello la Piedra y Artal Ortells, presenciaron el deslumbrante festejo.

Destaquemos entre las carrozas que participaron en la batalla la destinada a don Alfonso XIII, que simbolizaba la abundancia y la agricultura, personificadas en las figuras de Minerva y Ceres, que, agrupadas, sostenían la corona regia. Su interior estaba tapizado de raso color malva, y era obra del artista don Vicente Benedito.

La carroza presentada por el Ateneo Mercantil, obra de los señores Desfilis y Coret, fue de las más celebradas: en ella tres ángeles-niños sostenían la corona de la Virgen, primorosamente realizada con variadísimas flores.

Don Julio Cebrián preparó la magnífica carroza de la Real Sociedad de Tiro de Pichón; don Ramón Cabrelles, la titulada *El nacimiento de Venus*; don Carmelo Roda, un centro romano con una figura ofreciendo flores; el escultor don Alfredo Just, un brioso caballo alado; el artista don Juan Ribelles presentó un bello jarro de Manises, de extraordinario realismo, pese a su realización floral; con el título *Mediterráneo*, presentó el artista don Juan Aragón una preciosa concha marina; una mayólica dorada, con bellas carátulas, fue presentada por el artista don Prudencio Herreros; una polvera árabe realizó don Bautista Rodríguez, que también presentó una carroza joyero y otra con la reproducción de una artística porcelana. Estos carruajes, junto con el jarrón chino del señor Sanchis Arcís, la jardinera de don Eduardo Sanchis y la *Fantasia* de don Juan Aragón, y tantos otros coches ligeros, dieron animación extraordinaria a esta excepcional batalla de flores.

Pocos días más tarde, el sábado 19 de mayo, se celebró otro festejo que puso a prueba la inspiración y el entusiasmo de los artistas valencianos: fue la llamada *cabalgata histórico-artística*, que recorrió un largo itinerario por las prin-

cipales calles de la ciudad, ante la admiración de numerosísimo público.

Tras una primera parte, integrada por las diversas obras puestas bajo la especial protección de la Virgen de los Desamparados, siguieron las otras dos, esmaltadas por grandes carrozas, bajo dos temas perfectamente definidos: *España y la Virgen y Valencia y la Virgen de los Desamparados*.

La primera carroza, titulada *El Pilar y Santiago*, obra de los artistas Prudencio Herreros y Juan Aragón, presentaba «un ángel de bellísimo escorzo descansando sobre nubes, que mostraba una medalla en la que se veía la Virgen sobre el Pilar. Al pie de dichas nubes se dibujan los trazos de la basílica zaragozana. Alrededor del carro se admiraban hermosos detalles de la balaustrada de su trascoro» (9).

La época de las persecuciones venía simbolizada por la hermosa carroza del joven artista Alfredo Just titulada *Coloseo y Catacumbas*, inspirada en el famoso lienzo de don José Benlliure *La visión del Coloseo*. El vetusto muro del derruido anfiteatro se convertía en la parte posterior en la terrosa colina de la vía Apia, donde se abrían los misteriosos subterráneos de las catacumbas de San Calixto, y en ellos la tumba de Santa Cecilia, fielmente reproducida, adornándose las paredes con representaciones iconográficas de la Eucaristía; a saber: los peces, el pelicano, el divino Apolo y el Buen Pastor.

Seguía la carroza *¡Paz a la Iglesia!*, realizada por el artista Antonio Vercher, con la cooperación de la señorita María Labranderó, que modeló las figuras y adornos de una fiel reproducción del arco de Constantino, ante el que aparecía una cuadriga arrastrada por cuatro tigres de tamaño natural. No faltaba la alusión al edicto de Milán, al lábaro con la inscripción «In hoc signo vinces» y a la definición dogmática de la divina maternidad de la Virgen María en el Concilio de Efeso, personificada en San Cirilo de Alejandría.

El cristianismo en España tenía su expresión en la monumental carroza, ideada y construida por Constantino Gómez, que presentaba un fragmento de un claustro catedralicio del más puro estilo visigótico. «Su frontis policromado era maravilloso —comenta el doctor Sanchis Sivera, de cuya *Crónica...* tomamos estos datos—, como asimismo la rica vidriera con figuras de época que, al tamizar la luz, irisaba fantásticamente cuanto le rodeaba.» Esta representación del III Concilio de Toledo contaba con las figuras señeras de San Leandro y San Ildefonso, del rey godol Recaredo y su esposa Bagda, de San Hermenegildo, San Braulio y otros personajes de aquel importante sínodo español.

El pintor Pedro Ferrer Calatayud realizó una vistosa carroza que simbolizaba la Reconquista. Sobre el escarpado peñón de Covadonga un ángel plétórico de movimiento empuñaba la cruz. No faltaba la representación de la basílica compostelana con el sepulcro del apóstol y los escudos de las principales ciudades de la Reconquista.

Seguía la carroza con motivos valencianos que recordaba la Conquista de Valencia, realizada por el escultor don Carmelo Vicent, secundado por don Carlos Cortina, en la que destacaba la conocida estatua ecuestre del rey don Jaime I.

Unidad nacional era el título de la carroza que cerraba este grupo, ideada por el artista don Ramón Stolz, que era una excelente reproducción del conocido lienzo *Colón ante los Reyes Católicos*.

La última parte de la cabalgata, según ya quedó apuntado, se centraba en el tema de Valencia y la Virgen de los Desamparados. Y la primera carroza, «obra del maestro en estas clase de trabajos Sanchis Arcís», tenía por título: *La feren els àngels*, y era una acertada plasmación de la conocida leyenda, tan extendida como infundada, en la que no faltaba el padre Jofre, los ángeles peregrinos, la imagen de la Patrona y una artística reproducción de la puerta del

(6) *Ibidem*, p. 248.

(7) *Ibidem*.

(8) *Ibidem*, p. 265.

(9) *Ibidem*, p. 499.

trascoro de la catedral con sus bellos altorrelieves marmóreos.

Siguieron dos carrozas del artista Vicente Benedito: si una servía para dar calor a *Un casament en l'horta*, del siglo XVI, la otra representaba la corona nueva de la Patrona, como ofrenda de todas las clases sociales, que llamó mucho la atención por el ingenio del autor para plasmar en tan gran tamaño y con variadísimos recursos la corona de la Virgen.

Valencia orando ante su Madre era el título de la carroza que figuraba a continuación, en la que un ángel de gran tamaño presentaba una cornucopia con la efigie de la Patrona, ante la que un incensario de excelente repujado y con los escudos de armas valencianos expresaba la oración de los hijos.

Cerraba el cortejo la gran carroza *La Virgen coronada*, en la que trabajaron conjuntamente los señores Benedito, Sanchis Arcís, Cabrelles y Stolz; majestuosa destacaba una gran imagen de la Patrona, de bellísimo acabado, entre niños de toda condición social que simulaban las flores de un rosal trepador, entre el que sobresalían armoniosamente graciosos tallos de azucenas.

Recogemos estas expresivas frases del cronista y académico: «Los artistas rivalizaron entre sí para que cada una de las obras resultase un monumento de inspiración, de poesía y de fe a la Virgen, y el resultado fue un conjunto que ofrecía la más hermosa visión de arte que jamás hemos presenciado. Debe mencionarse también con elogio el cuidado que se puso en los trajes que llevaban todos los personajes del cortejo, admirablemente caracterizados y con irreprochable exactitud histórica. El público lo comprendió bien pronto y por ello los aplausos se repetían y prolongaban continuamente.» (10)

Otro festejo de extraordinaria calidad artística lo constituyó la representación del retablo mariano *¡Salve!*, escrito expresamente para las solemnidades de la coronación pontificia por don Víctor Espinós, representado en el teatro Principal los días 15, 17 y 18 de mayo de 1923 y puesto de nuevo en escena veinticinco años después, en las bodas de plata de 1948.

El propio autor, al presentar su obra, aseguró que «caso, entre sus hermanos, el que más plenamente responde, por su estructura, al concepto que tenemos de estas representaciones escénicas ocasionales, cuyo gloriosísimo abolengo, al par que nos abruma, nos excusa de todo intento de justificación... La evocación histórica contenida en la jornada segunda pretende ser una rememoración de la Valencia del siglo XVI, cinco años y medio después de Lepanto. Cervantes, alistado en Valencia para la gran jornada naval, vuelve redimido de Argel y es en Denia donde desembarca, libre ya de la desgracia y de la ignominia de la esclavitud. Es en Valencia donde escribe a sus padres dándole la nueva de su libertad, y es un mercader valenciano, Estéfano Arragues, quien porta la misiva a Madrid. El capitán Miguel de Moncada pudo ver y hablar en Valencia al que fue su soldado en la galera *Marquesa*.

¿Es inverosímil —prosigue el señor Espinós— que se celebrase en la capital del histórico Reino valenciano la brillante y devota procesión de cautivos, teniendo en cuenta la intervención que en muchas redenciones tomara el Beato Patriarca Juan de Ribera, no faltando quien diga que ayudó con su dinero a varias y que acaso contribuyera a la del Príncipe de los Ingenios españoles?

Pues esto es lo que hay de historia en este cuadro; lo demás está al amparo de las licencias que nuestro padre Horacio otorgó *pictoribus atque poetis*. Por ello hablan el sentencioso Guzmán de Alfarche —con permiso de Mateo Alemán— y la graciosa y discreta Preciosilla.» (11)

Tal vez la mejor explicación gráfica de esta obra, compuesta de escenas incoherentes, de personajes, tiempos y lugares distintos, como las predelas de un retablo, sea el dibujo



Carroza «La Virgen Coronada», de la cabalgata histórico-artística, obra de los artistas V. Benedito, Sanchis Arcís, Cabrelles y Stolz.

de un pulcro modelo gótico que, para los programas de dichas representaciones, realizó el artista don Ramón Stolz Viciano. Las diferentes escenas, personificadas a veces por grandes figuras de la historia de España, y otras por personajes alegóricos o fantásticos, a los que dieron vida más de un centenar de intérpretes de la mejor sociedad valenciana, enaltecieron la devoción secular a Nuestra Señora de los Desamparados.

No podemos silenciar los nombres de los principales actores de 1923: la señorita Rita Cañada personificó a España; Elvira Adriaensens, a Valencia; Agueda Leonarte interpretó el papel de Pepeta; Concha Pampló, la Figonera; Gabriela Ibáñez, la Gitanilla; María Francisca Zaragoza, la Virreina, R. Agulló, como la Madre; Blanca Manglano, la Virgen de los Desamparados. Entre los señores destacó don Luis Gasó, como don Guzmán de Alfarche; don Manuel Tudela, como labrador cristiano y socarrón; el señor Sanchis Creixach, un príncipe disfrazado de mercader; don Manuel de Navarrete, genial intérprete de su papel del *Pelati*...

En cuanto a la parte musical, selectísima, tomamos estas impresiones del cronista Sanchis Sivera: «Las ilustraciones musicales eran una obertura de Weber y el poema sinfónico de Giner *Nit d'albaes*, que prepararon el ambiente del primer cuadro; unas coplas huertanas, acompañadas por guitarras y bandurrias; un intermedio, fina y graciosamente valenciano, de Palau, que precedía al cuadro segundo, en el cual había una danza popular de antiguo estilo, y varios fragmentos del *Te Deum* de Victoria, que cantó la Agrupación Coral Valentina, alternando con versos orgánicos de Cabeznón, curiosa y

(10) *Ibidem*, p. 512.

(11) ESPINÓS, VÍCTOR, presentación del homenaje artístico del Comité: Retablo mariano *¡Salve!*, Valencia, 1923.

hábilmente transcritos para un grupo de instrumentos de viento; una marcha del oratorio de Haydn *La Creación*; una marcha de Saint-Saëns acompañando un desfile de personajes, con el *Largo*, de Haendel, y la *Llegenda*, de Chavarri. Se habían resucitado, como se ve, algunas canciones y danzas

obra de don Luis Marco Pérez, realizada en el taller valenciano de don Julio Sanchis.

En el anverso de esta medalla aparecía la imagen de Nuestra Señora de los Desamparados sobre un trono de nubes; a ambos lados se veían la Señera valenciana y el con-



R STOLZ VICIANO

Dibujo de Ramón Stolz Viciano para programas del retablo «Salve»

de época, puestas para instrumentos de cuerda, interviniendo en ello los maestros Ripollés y el citado Chavarri.» (12)

Cerremos el comentario de la actuación de los artistas según los planes del titulado Comité Central de la Coronación con dos iniciativas llamadas a perpetuar la memoria del acontecimiento: fue la primera la edición de un diploma de gratitud, litografiado a cuatro tintas, según boceto del artista señor Salcedo, y la segunda, de mayor calidad, la acuñación de una medalla, cuyo acertadísimo modelo fue

junto de la real capilla. La inscripción latina expresaba que enaltecía el recuerdo de la Virgen Madre de Dios y de los Desamparados, principal Patrona de Valencia. El reverso presentaba la corona nueva con la leyenda alusiva a la coronación por manos del cardenal Reig y en presencia de los reyes de España y de extraordinaria multitud (13).

(13) Ibidem, p. 635. La inscripción del anverso es como sigue: DEIPAR.(AE) VIRG.(INI) DESERT.(ORUM) MATRI, VALENT.(IAE) PRAECIP.(UAE) PATRON.(AE). IN MEMORIAM. La correspondiente al reverso es: CORON.(AM) AUR.(EAM) SUP.(ER) CAPUT EIUS POSUIT CARD.(INALIS) REIG, REG.(IBUS) ADST.(ANTIBUS) POPUL.(OQUE) FREQUENT.(ISSIMO). IV. ID.(US) MAL.(I) MCMXXIII.

(12) SANCHIS SIVERA, J., ob. cit., p. 544.



Cartel de las fiestas de la Coronación, por Vicente Canet Cabellón

Actualmente, en los mismos talleres que hace cincuenta años, se está procediendo a una nueva acuñación de esta interesante medalla, para encerrarse en un mismo estuche con la conmemorativa de las presentes bodas de oro, que no desdice de aquélla por su pulcra realización, debida al arte del académico electo y admirado amigo don Enrique Giner.

Al margen de estas injiciativas que pudiéramos calificar como oficiales, el entusiasmo general tuvo una amplia gama de manifestaciones de todo género: estampas y folletos de diverso formato y calidad, entre los que hay que anotar la bella estampa tejida en seda, con extraordinaria perfección y realismo, en los antiguos talleres de don Manuel Duato, y la repercusión que los festejos de mayo de 1923 tuvieron en las publicaciones periódicas, no sólo de Valencia, y los diversos libros que con tal motivo se publicaron.

Entre los libros publicados figura en primer lugar el volumen, de más de ochocientas páginas, que contiene la crónica de la Coronación, redactada por el canónigo y académico don José Sanchis Sivera, realmente exhaustiva, a la que reiteradamente hemos aludido en el desarrollo del presente trabajo.

Junto con este libro hay que situar el interesantísimo y raro, por su menor difusión y la pérdida del depósito de ejemplares en 1936, que recoge la crónica de la Asamblea Regional Mariana, obra del que fue secretario de la misma, el también canónigo de la metropolitana don Guillermo Hijarrubia. Ambos volúmenes, por recoger íntegramente muchos sermones y discursos que entonces se pronunciaron, constituyen un excelente testimonio para valorar la oratoria de la época. Y ambos libros, también, tienen datos muy estimables sobre la iconografía de la Patrona y sobre las Bellas Artes en general.

Un tercer libro, de ciento ochenta páginas, ornamentadas todas ellas con la orla dibujada expresamente por el señor Salcedo, en la que destaca la corona de la Virgen, el nombre de María, un *rat penat* y los escudos del Reino y de la ciudad de Valencia, contiene la «Corona oferta per la societat Lo Rat Penat a la Mare de Déu dels Desamparats, ab motiu de la seua canònica coronació». El prólogo está firmado por el presidente de la entidad, don Francisco Almarche; sigue la *crida*, en verso, de don José María Ibarra Folgado, y cien poesías valencianas de otros tantos poetas.

Aparte de los números corrientes de los periódicos, *Diario de Valencia* y *Las Provincias* publicaron unos números especiales, en tamaño folio, de escogidos originales y muy interesantes ilustraciones. En este último destacan los artículos de don Teodoro Llorente Falcó, antiguo presidente de nuestra real corporación, y del doctor Sanchis Sivera, sobre iconografía mariana; los curiosos escritos de la infanta doña Paz y de Azorín; las poesías de don Luis Guarner y de don Fernando Dicenta de Vera; pero, sobre todo, de los famosos *Gozos* de don Teodoro Llorente Olivares, ilustrados con láminas a toda página dedicadas a cada una de las inspiradas estrofas, que ostentan firmas tan representativas como las de don José Benlliure, don Manuel Benedito, don Cecilio Pla, don Antonio Fillol, don Francisco Pons Arnau, don Mariano Benlliure y don José Pinazo.

Con estos interesantes números especiales de los diarios valencianos, hay que relacionar la revista titulada *La Millor Corona*, publicada como suplemento de la editada como oficial por el Comité Ejecutivo Central de la Coronación. Inicia sus páginas de texto con la llamada «Corona de pensamientos», con la fotografía y la firma autógrafa de personalidades de la vida valenciana, entre las que figuran muchos de sus ilustres artistas.

Hay además un emocionado recuerdo del malogrado Pepino Benlliure y un ingenuo dibujo de don José que representa una procesión infantil en honor de la Patrona, admirable por el modo con que plasma, con toda viveza, el

juego de los niños, y unas estampas al margen muy ricas en realismo, fiel expresión de la vida popular.

Reproduce igualmente el conocido lienzo de Sorolla titulado *El resbalón del monaguillo*, mientras dos labradoras ultimán los pormenores de la imagen de la Virgen de los Desamparados, puesta sobre las andas para la procesión de la parroquia rural.

Mas entre otras muchas reproducciones de los Benlliure y Benedito, de los apuntes del programa de fiestas de Ruano Llopis, destaca el artículo del maestro de maestros, don Elías Tormo, no hace muchos meses justamente homenajeado por la Real Academia, titulado «La corona pictórica de la Virgen», y que es una glosa de la conocida *Gloria* que el pintor cordobés don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco plasmara en la bóveda de la real capilla en 1701.

Con estas publicaciones hay que recordar el número extraordinario de *Oro de ley*, revista del Centro Escolar y Mercantil, que, con verdadero alarde de medios tipográficos, constituye el más completo documento gráfico de aquellos días de mayo del 23; y el *Pensat i fet* dedicado a la Patrona por su fundador, el poeta don Ricardo Sanmartín; y *Rosas y Espinas* y *Acción Antoniana* y tantas otras publicaciones, entre las que no podemos dejar de mencionar los apasionantes y apasionados números de *La Coronació de nostra Patrona*, obra del polifacético escultor, poeta y publicista de nuestra Academia don José María Bayarri, recogiendo en sus páginas estudios marianos, reproducciones artísticas y versos enardecidos.

Valencia en aquellos días de mayo de 1923 se desbordó en todos sus aspectos, incluso en el industrial y el comercial —por algo el cartel anunciador de la coronación destacaba la V Feria Muestraria Internacional—, y todo su arte y su ingenio estaba al servicio de un ideal religioso de signo mariano. Por ello resulta muy difícil de abarcar en una simple visión de conjunto, desde los modestos papeles que servían de envoltura a los caramelos, con la *Senyera* y la efigie de la Patrona, hasta las grandes obras de arte, pasando por los pañuelos conmemorativos, los pequeños programas de las fiestas, las estampas y las hojas con la letra de los himnos, las aleluyas multicolores que en algunos momentos cuajaron el aire entre pétalos de rosas, todo, absolutamente todo, era expresión del alma de un pueblo que, tal vez como nadie, los poetas y los músicos supieron cantar.

Y como esas melodías del maestro Serrano Simeón, que en la pronto cincuentenaria composición *Valencia, canta*, al igual de tantas otras, glosan el ambiente popular en el momento espléndido de la eclosión de sus más caros amores, son estos versos significativos de don José María Ibarra Folgado, en la histórica *Crida* a los poetas en 1923 (14), con los que cerramos nuestro modesto comentario:

*¡Germans, amunt! En jérvides
cançons la terra nostra,
en inspirades músiques
lo seu voler demostra,
en obres entusiàstiques
posant sancer el cor:*

*Del gai saber armòniques
porteu les vostres troves,
del seny inspiradíssim
doneu les millors probes:
la Mare aguarda, joh príncips
de fe, pàtria i amor!*

HE DICHO.

(14) *Ibidem*, p. 613.

D. VICENTE LOPEZ PORTAÑA Y LA SANTISIMA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

Son grandes nuestro afecto y admiración hacia el magnífico pintor —cuyo segundo centenario de su nacimiento se cumplió en el pasado año— desde que tenemos conocimiento de su arte.

De siempre nos atraía su dibujo minucioso y perfecto, honrado y exacto, hábil y maestro, en la meticulosidad de los detalles, planos, vericuetos y entresijos que ropas, encajes y alhajas ofrecían a su observación.

Es incomparable la veracidad suma de su arte al aproximarse a la obra, pudiendo comprobarse variadísimos matices en los uniformes de reyes y militares, ropas de personajes civiles, vestiduras eclesiásticas, etcétera.

No menos, la ambientación que logra con cosas, a veces accesorias, pero resaltadas con rotunda gallardía y bien hacer; con maestría, en suma, en el arte de pintar muebles, libros, candelabros, escritorios, todo lo que le dé pie a la más delicada interpretación, a un laborar preciso, de orfebre del pincel, mas sin que falte entre tanta minucia un destello, una chispa de talento excepcional. Entre aquellos accesorios no olvida cuánto importa saber reproducir las calidades de las alfombras y de los cortinajes; el mágico embeleso de los tapices, de los damascos y de los terciopelos, como si quisiera participar —glorificándola— de la maestría artesana de nuestros *velluters*, sederos y tejedores todos.

Especialmente nos hemos recreado en sus obras menos conocidas, las que se guardan recatadamente por particulares y aun en centros que, pese a ser públicos, no las exhiben en espacios transitados, obras que no por ello, quizás al contrario, son menos interesantes. Todo en prueba de su amplia labor, de su magno oficio, del que aún queda tanta inédita producción.

Ahora bien, rodeados de su arte en la pasada demostración de su obra en las dependencias del Museo Histórico-Artístico Municipal de esta su ciudad nativa, emocionados por lo que íbamos admirando, nos entristecía la ausencia de la representación de nuestra Patrona, pese a tanto como él, en varias ocasiones, también la reprodujo.

Desde nuestros años infantiles —porque era el lugar preferido por nuestros padres—, al visitar los domingos a la Santísima Virgen de los Desamparados en su entonces real capilla, y precisamente situados junto a la de la comunión, nos embelesaba y arrobaba, incluso en los instantes de máximo silencio, el gran telón que allí seguía enmarcado, prueba elo-

cuente de su excepcional calidad. Puede ser que alguien de nosotros recuerde su buena conservación, su mérito, sus grandes dimensiones...

Nos chocaba en dicho telón el emocionantísimo «traslado» celeste en torno a la santa imagen de la Señora, extasiada en la cercanía de su Divino Hijo, por sentirse tan obsequiada, bendita y elogiada por las voces e instrumentos de los ángeles, mancebos y «revoltosos» seres celestiales.

Aun transcurrido tanto tiempo —más de medio siglo—, lo tenemos fijo en nuestra mente cuando cruzamos este remansado espacio, ángulo de la capilla junto a la calle de la Leña.

Durante más de dos lustros fue nuestra obsesión localizarlo tras de ver y tener en nuestras manos y en estudio lo subsistente de otra gran pintura —el telón de Vergara— situada debajo de la anteriormente recordada, pero destruida en el asalto y quema de 1936. Perduraba en nosotros el recuerdo de tal composición, de dicha obra maestra, cuando, en el convento de religiosas servitas de Nuestra Señora del Pie de la Cruz, del primitivo monasterio situado en la calle del mismo nombre, conocimos otra pintura ahora felizmente conservada, aunque un corte la desmerezca algo, ya en el actual emplazamiento del convento, en Mislata, donde vimos, extrañados, esta gran obra, muy idéntica en composición y detalles, mas bastante retocada en su reposada plasmación. Al cabo, pues, la apasionada búsqueda y recopilación iconográfica de nuestra Madre y Patrona nos habían proporcionado una de las emociones más sorprendentes y gozosas al admirar la obra que motiva las presentes líneas.

Se nos había dicho que era pieza de excepción, ponderándola en grado superlativo, mas dudamos, suponiéndola un boceto o labor quizá de discípulo, aunque podía estar realizado con pericia. Dilaciones y subterfugios llegaron a descorazonarnos y casi nos hicieron olvidarla. Mas, como apuntamos, al fin nuestro gozo, nuestro gran gozo, brotó al contemplarla.

En la obra encanta la suavidad y perfección del dibujo, en esa naturalidad del Santo Patriarca, como dialogando con llaneza, de igual a igual, y conversando, explicando, con cándidos y suaves ademanes, los afectos inspirados o los obsequios y gracias conseguidos por su santa y virginal Esposa. ¡Qué recreación en los pliegues de su sencillo y artesano ropaje!

Las tres principales figuras de este lienzo —bellí-

simo y maravilloso como se puede deducir, aun sin poder admirar aquí su colorido— representan como hitos de la digna serenidad en los graves momentos que se vivían en aquella Valencia amurallada, encerrada y envuelta por un ejército extranjero. Súplica en la joven, confianza en el santo varón, seguridad en la atención a la plegaria a través del susurro entre el Hijo y su Madre...

Una nueva faceta aporta —entre las diversas y especiales que brillan en esta obra maestra de Vicente López—, y es la muy extraña del manto, amarillo con bordados de plata. Este colorido puede explicarse como una originalidad, como un atuendo nuevo después de llevar, desde los albores fundacionales, el azul cielo, alusivo a la Concepción inmaculada. Con todo, este manto atrae por la consistencia y mérito de su relieve, máximo, trabajadísimo, de gran volumen, como obra hecha para siglos, y que pesa sobre la más bien endeble santa talla.

Dígalo también la maraña de joyas que envuelve, encadenándolos, a ambos inocentes, borrando sus líneas y emergiendo tan sólo cabecitas y brazos, doblemente implorantes, todavía situados a mediana altura, como supervivencia de su primitiva posición en la iconografía antigua de la Patrona. Admiramos también los jarroncillos en la peana, eliminados en las horas presentes.

Es la época inmediatamente posterior a la guerra de la Independencia, y el restallante esplendor en galas y ornatos acusa el desprendimiento de valiosas preseas por parte de la nobleza ciudadana, en atención al reciente peligro y como plegaria fervorosa elevada a la Santísima Virgen en aquellos días y horas de angustia tras los bombardeos y el asalto y la consiguiente entrada de los ejércitos franceses en Valencia.

La mirada y actitud de la joven implorando para Valencia, cuya heráldica ostenta el decorado pedestal en que descansa la imagen, personifican el aleccionador y ferviente ruego de la ciudad agradecida.

Si es suplicante la oración de esta jovencilla, si su forzada posición viene a corroborar la petición de amparo, creemos ver un atisbo de esperanza en el rostro de la Señora, casi como un nuevo interpretar las facciones de la Santísima Virgen.

Candidez inocente y semblantes los de Madre e Hijo que parecen significar la concesión a las peticiones, el inmediato beneficio implorado.

Una más bien reducida hornacina en familiar estancia —dícelo asimismo el pavimento— sitúa la imagen en ambiente muy casero, propicio, fácil a venerarla, incluso a besar su diestra y asequible mano y



a entablar diálogo sin protocolo, sin casi poder postarse, en tanto Ella ha venido a convivir con nosotros.

Un solo detalle, la posición de la cruz del Niño, entre desprendida del hombro y en equilibrio un tanto extraño, intriga y desorienta.

Pero ¡qué maravilla de «calidad» en las alhajas, en la orfebrería, en los bordados, en los tisúes y en los pliegues del ropaje de la jovencilla!

Nuestro afecto y nuestra admiración, corroborados en el tiempo, ahora y por siempre se verán robustecidos ante este lienzo...

Si antes era el movedido bocaporte de la santa, original y «verdadera» imagen, esta pintura, toda amabilidad y dulzura, siempre responde a la personalidad del que fue gloria —recién conmemorada— de la pintura valenciana en los siglos XVIII y XIX, don Vicente López Portaña.

FRANCISCO J. LLOP LLUCH

EL DIBUJO Y EL COLOR, ELEMENTOS VERTEBRADORES DE LA PINTURA DE SOROLLA

Atribuyo la condición de elementos vertebradores del sistema artístico de Sorolla al dibujo y al color, por parecerme dotados de la especificidad necesaria para analizarlos por separado, sin perjuicio de admitir que, naturalmente, sólo articulados ambos elementos proporcionan la visión unitaria y sintética que distingue a la pintura de Sorolla, con referencia a sus coetáneos pintores españoles de modo peculiar. Presupongo también, *ab initio*, que en la pintura de Sorolla existe tal adecuación entre el color, disciplinado por el dominio dibujístico, y el dibujo, no, por a veces velado, menos protagonista; que toda consentida dislocación sólo se justifica por un intento de aproximación a los «media» de su lenguaje. Algo casi prohibitivo si éstos se comportan como la melodía y el ritmo que conjugan felizmente las sinfonías heroicas, épicas, de sus cuadros, aun en la cotidianidad, marinera o no, de tantos de sus temas.

* * *

Tomadas, pues, las necesarias cautelas, y sin más reservas, hablemos del dibujo. Convengamos con López Chuhurra en que dibujar es afirmar con la voz de la línea el significado profundo del «ser de la imagen». Admitamos también que en el pintor valenciano la línea escribe siempre una imagen que resulta significativa porque expresa, proclama, un sentimiento vital —tan emotivo Sorolla, como nos descubren sus cartas—, dibujando el sentimiento del artista, dueño de una fuerza creadora trascendente.

Frente a las afinidades que se ha pretendido encontrar en Sorolla con los impresionistas franceses, nada de la vacilación dibujística que impone la disolución de las formas en luz y color, postuladas por los pintores galos, descubrimos en el pintor del realismo a plena luz. Al contrario, luce toda su energía y dinamismo por conducto de una construcción caligráfica y rigurosa. Bernardino de Pantorba recuerda a este respecto en su documentado estudio la posible influencia que correspondió en ello a un pintor realista, Jiménez Aranda, por los tiempos que éste, expositor en la Nacional de París de 1891, divulgaba los últimos ecos venidos de allá. Ciertamente, en la producción de Sorolla perteneciente al penúltimo lustro del siglo se evidencia el dibujo sobre cualquier otro elemento problematizador, añadiendo el mencionado autor que en *Otra margarita*, *El beso de la reliquia*, *El resbalón del monaguillo*, *Fruta prohibida*, *Exvoto*, *La mejor cuna* y *La bendición de la barca*, el dibujo gusta de manifestarse verificando sus valores

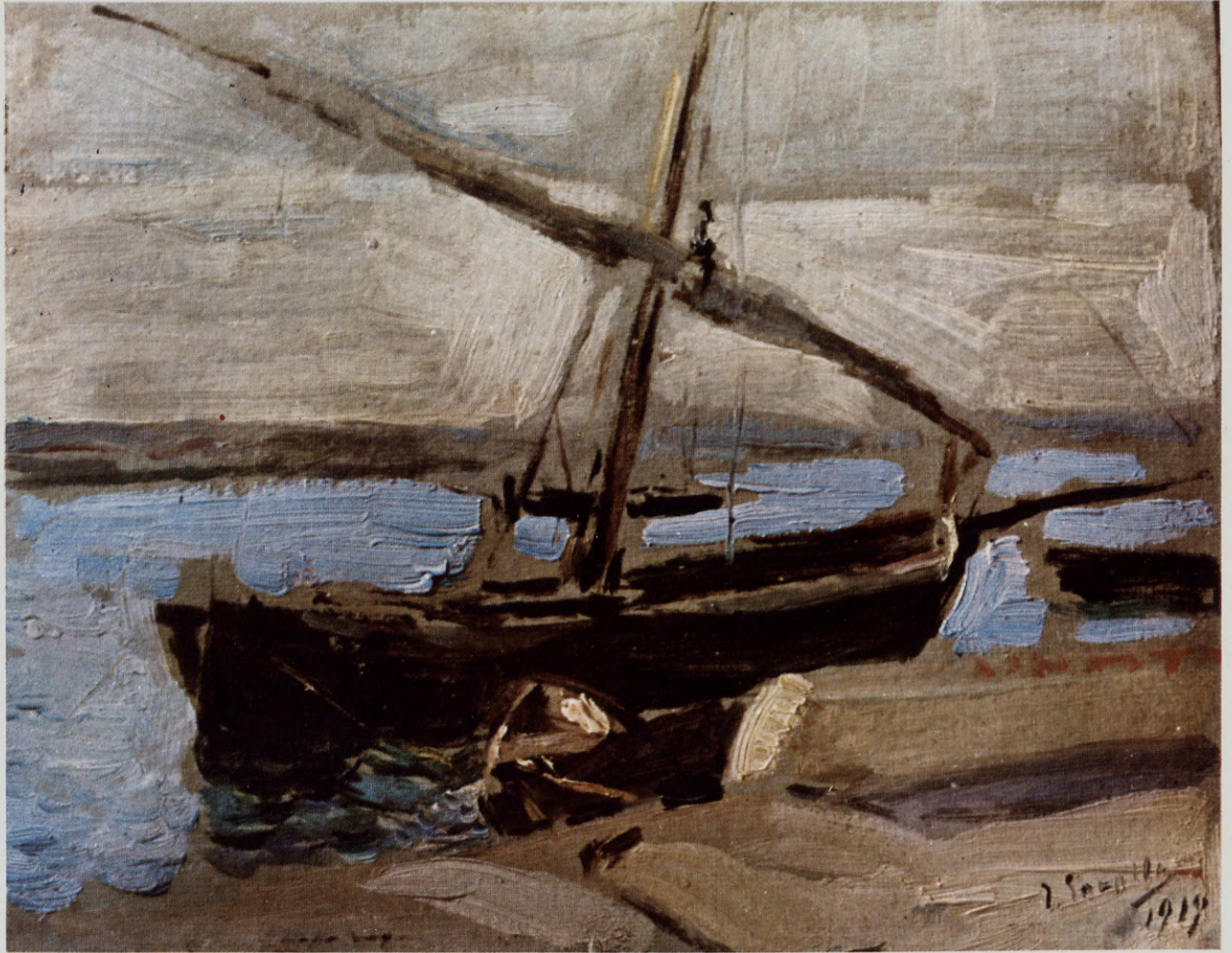
propios, recortando agudamente la línea, no eludiendo dificultades. Relegando a segundo término asimismo el anecdotismo o intención social de los asuntos. Y es que un pintor tan fosforescente como Sorolla debió apelar a las precisiones tajantes del dibujo para configurar volúmenes y planos, evitando que la encendida ascua de sus pinceles hubiera terminado por abrasar el conjunto del cuadro en manchas difusas y reflectantes.

Todo ello justifica asociarlo con Ribera, con quien Sorolla, aparte los lazos que da el común origen, tiene no pocas semejanzas, nacidas acaso de un temperamento afín: los dos, de una gran tensión a punto de romperse; los dos, de un dinamismo perentorio. En el terreno de la creatividad, Ribera concibe el mundo en la dialéctica de un dramatismo interno, provocado por la antinomia luz-oscuridad. Sorolla lo concibe en la dialéctica de un dramatismo, no menor, entre luz en movimiento —coordenada temporal— y dibujo alado —coordenada espacial—, presto a apresar a aquélla. Y ambos, Ribera y Sorolla, dibujantes eximios, armonizan de tal manera estos opuestos, que su clasicismo consiste en saber integrarlos, fundirlos, sutil, pero expeditivamente.

A primera vista, con todo, nos cautiva antes la amplitud y soltura de pincel de Sorolla. Conforme el toque gana en madurez, aumenta en resolución. La pintura adquiere entonces esa fluidez que se ha comparado a la de los acuarelistas ingleses, no obstante esencializarse el dibujo, resolviendo como nunca problemas capaces de comprometer la claridad meridiana de sus composiciones. Alguna de éstas, como *Trata de blancas* (1895), *Revisando la red* (1898) o *El baño* (1899), lo ejemplifican, paradigma que son de equilibrio entre exuberancia y rigor.

La solidez dibujística de Sorolla explicaría, en mi opinión, el acierto que revelaría al convertir la línea en *medium* del movimiento en obras posteriores. Sabido es que este elemento —la línea— puede traducir, además de espacio, movimiento. Cuando ingresa en la superficie de la tela, consigue que la imagen adquiera una vibración particular. Esta motivación ha sido advertida en Sorolla, por lo que sólo añadimos que, al alcanzar su cima evolutiva, pronto deviene casi obsesión. Naturalmente, ha pretextado lo que una visión superficial y proclive a fáciles adjetivaciones ha denominado barroquismo mediterráneo... Una observación detenida de los paneles de la Hispanic Society creo que basta para obviar aserción tal.

Concluyamos afirmando, antes de analizar el color como significativo de la pintura de Sorolla, cómo



"Marina", de Joaquín Sorolla

Museo de Bellas Artes. Valencia

Cortesia de la Feria Muestrario Internacional



sus específicamente dibujos —bocetos, apuntes, etc.— nos parece que tienen, en la economía de sus recursos, tanta sustantividad, tanta elocuencia, tanta expresividad pictórica. Corroboran la sintaxis vigorosa de Sorolla, no necesitada, en su reciedumbre, de otros efectos para urdir la obra genial. Contemplando sus dibujos a lápiz, tan seguros; al captar la fugacidad de una actitud instantánea, el color nos parece ¡en Sorolla!, aquí, casi un lujo gratuito.

* * *

Pero reparemos que es el color, en su radiante exuberancia, el elemento más manifiesto e impresionante de la obra del pintor de *Playa de Valencia*. El elemento que mejor se presta también para registrar la evolución artística y los postulados estéticos del pintor.

Las obras de su primera etapa —paisajes, cuadros de género o costumbristas, históricos, religiosos, de tesis, etc.— tienen, para nuestro objeto, el interés del ensayo, de la experimentación de orientaciones demasiado plurales todavía. Pantorba señala cómo no aparecen todavía las claridades y transparencias matizadas que se adueñarían al fin de la paleta de Sorolla. Empero coinciden todos los críticos en destacar la circunstancia reveladora de que uno de sus primeros cuadros de empeño, el titulado *Dos de Mayo*, pintado para la Exposición Nacional de 1884, fuera ejecutado ya, premonitoriamente, al aire libre, lo que no dejaba de ser una osadía en el contexto del momento. Tanto es así que en España, en el siglo XIX, sólo se interesaron por captar los colores bañados por el sol, al aire libre, Rosales, bien que en sus últimos años, y Fortuny, precursores en esto del luminismo del valenciano. No sabemos hasta qué punto pudo arrastrarle el ejemplo aislado de Gonzalo Bilbao, por anterior, en un año, su cuadro *La siega en Andalucía*, abierto al sol meridional, respecto a *La vuelta de la pesca* (1885), obra que, en opinión de Lafuente, significa el reencuentro definitivo de Sorolla de cara a la naturaleza, confirmado por el quehacer posterior del pintor.

Así se explica la adscripción de Sorolla al naturalismo, afrontando siempre en su obra el estudio de la luz solar, el color hecho luz que, aunque ente dotado de objetividad pura, deviene en nuestro pintor pura subjetividad por efecto de su personalísima interpretación, en todo contraria a la versión deshumanizadora del impresionismo francés.

Pero no se crea tampoco que sólo se preocupó Sorolla de captar el trallazo del sol levantino. En algún caso, como *Aún dicen que el pescado es caro* o *La bendición de la barca*, se separa de la luz rutilante y vibradora, para circunscribirse a un efecto luminoso apto para realizar un estudio de claroscuro. En cuadros de interiores se plantea la resolución de problemas de iluminación artificial. La intención se evidencia en *Una investigación* (1897), prodigio de con-

traluz bien graduada. O en *El Nacimiento* y *Noche de Reyes*, pintados al filo de 1900, en los que la iluminación del foco de gas coadyuva al valor emocional que confiere intimismo a ambas deliciosas escenas. Por eso el Marqués de Lozoya pudo decir que Sorolla es asimismo el pintor de las penumbras, en su opinión más difíciles todavía de captar. Ciertamente, basta recordar *Después del baño* (1909) o *La niña curiosa* (1916), en los que la luz, al filtrarse a través



«El Nacimiento». Fundación Gómez-Moreno. Granada

del entramado de cañas de las casetas de baño, proyecta en los cuerpos bañados de mar y soles una alternancia rítmica de luces y sombras. Otra vez el claroscuro vigoroso de tonos medios, rotundo por la caligrafía del dibujante recio.

Un crítico coetáneo de Sorolla, don Rafael Doménech, comprendió perfectamente los planteamientos cromáticos del pintor al analizar la serie de obras que, comenzadas en Jávea en el verano de 1905, constituyen una lección de madurez. Por válida, vale la pena reproducir una vez más su opinión: «... El maestro valenciano estudia el valor cromático de la luz sobre las cosas y en la atmósfera, como no lo había hecho hasta entonces. Es el período de sus grandes conquistas como colorista, libre de toda traba, abandónase por completo a multiplicar los recursos de su paleta y llega a conseguir resultados verdaderamente prodigiosos. Es un arte eminentemente sensorial, con energías tales que sacude fuertemente nuestros nervios... La visión de Sorolla se hace excesivamente sensible a los cambios más fugaces de la luz coloreada, a la percepción refinadísima de ma-



«Novia lagarterana»



«Tipos de Salamanca»

tices quintaesenciados y a las relaciones más enérgicas de los valores cromáticos... No hay atrevimiento cromático ante el cual retroceda Sorolla. El concepto tradicional de que las cosas tienen color propio habíase negado por los maestros venecianos, por los flamencos y por nuestros grandes coloristas; pero hay que confesar que esto fue con relativa timidez. Los impresionistas echaron a un lado estos temores, pero para convencer les faltó, con sobrada frecuencia, *pin-tar las cosas*; llevaban al cuadro sólo las manchas de color de ellas. Sorolla, aun en aquellas obras de Jávea, de tendencia radicalísima, construye a lo mejor las personas y las cosas con gran firmeza y vigor, sin perder la sensación visual de sus colores materiales. Y es que, por mucho que él quiera llegar a esos radicalismos de sobreponer el color a la forma concreta de las cosas, no puede, en modo alguno, desprenderse de su conocimiento de la estructura y de la calidad del cuerpo humano y de los objetos que pueden rodearle. Así, en esa nueva lucha, llega a adquirir el convencimiento de que no hay que preocuparse del color o de la forma, sino de dar la sensación visual de la Naturaleza con la mayor intensidad posible.»

* * *

Bosquejando ilustres antecedentes, se ha citado la deuda que pudo contraer Sorolla con Velázquez, a quien copió repetidas veces en su juventud, cifrando en el pintor de Felipe IV el origen de sus soluciones «impresionistas». Amplificándolas progresivamente, es lógico que velara, cada vez más, el dibujo, aunque sin llegar nunca a alardes afigurativos ni a manchas informes. Fiel a sí mismo, Sorolla evitó caer en esa aventura, no obstante la prodigalidad colorista de su paleta. Todo exceso *fauve* hubiera anulado el vigor de la forma, la reciedumbre épica de los esquemas de los paneles de la Hispanic, pongamos por caso.

Con lo que reafirmamos que el dibujo siempre sustentó arquitectónicamente el cromatismo de Sorolla, conjurando así el riesgo de disolución formal que hubiera podido acarrear su pincel rutilante de color.

Aun prescindiendo de sus temas, afortunados las más de las veces, y de superfluas adjetivaciones, creo que es la perfecta adecuación de dibujo y color lo que justifica la gloria que merece Sorolla. Tanto más cuanto abrió horizontes inéditos, o al menos olvidados, a la pintura española.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES

EL HECHO MUSEOLOGICO Y SU REALIDAD VALENCIANA

INTRODUCCIÓN

El museo, como la ópera, el zoo, el parque —botánico o no—, la catedral, la biblioteca y, en los casos más favorecidos, la universidad —quizás también el casino, sede de varias actividades, no todas lúdicas—, son como los trazos o rasgos someros y suficientes que caracterizan la ciudad típica, la urbe «media», ni grande ni chica, ni cortijo ni corte, pero, con lógica frecuencia, más cerca de ésta que de aquél.

Es el museo, huelga decirlo, la colección pública visitable, de contenido artístico o no, pero en el cual o en su ordenación no suele ni debe faltar lo estético, con piezas —de lo que sea, dinosaurios o grecos, sílex o abanicos— algunas de aprecio universal, y las más, representativas de la escuela o actividad más típicamente locales, que casi nunca faltan en cualquier agrupación sedentaria humana.

Si las formas de la cultura, en su enumeración o clasificación más válida, son agrupables en instituciones, costumbres, creencias y lenguaje —comprendido el artístico—, el museo viene a estar vinculado a cada uno de estos linajes de manifestaciones culturales: es una institución, recoge el legado de costumbres y creencias, y él mismo, su contenido, es tan lenguaje como un libro, una colección de partituras o un archivo de la voz.

Es además el museo producto y espejo de la ciudad —raros son los museos en descampado— que le da suelo, ambiente, cobijo y contenido. Exponente de un grupo humano y no sólo del de una época, sino de ese mismo grupo al través del tiempo, el museo es la ciudad en logaritmo, y, a veces, no pocas, la ciudad es un museo también, aunque aumente por días el riesgo de que dejen de serlo. Si el Prado no es Madrid mismo, es lo que mejor y más abreviadamente lo representa, no como «villa y corte» sólo, sino como corazón y cabeza de España; como el Louvre es «más París» que la torre Eiffel, o el British, la National Gallery o la Tate son más Londres que su Torre o la guardia del palacio de Buckingham. Los Uffici son Florencia, y otros museos, artísticos o no, son Praga, Moscú o Tokio.

En el museo, en todo museo, prevalece siempre el carácter social, comunitario, nacional más que estatal, que los informa. Esto se hizo valer con éxito en las horas dramáticas del exilio de las obras del Prado y de otros museos españoles, desvinculándolos de cualquier estructura no esencial ni perpetua, como lo es la sociedad y la nación a que responden. Así pudo escribirse por quien entonces tenía a su cargo la defensa de los tesoros artísticos españoles que «el

Museo de Barcelona recobraba, por sí y ante sí, sus tesoros venteados en el Jeu de Paume, o que el Museo del Prado trataba de tú a la Sociedad de las Naciones».

Cierto que la obra de arte no debe nacer «para» el museo, como el hombre no nace para ser huésped de un *palace* o acogido de un hospicio, pero puede llegar a serlo. Como nunca la música se compuso clásica ya, sino que luego fue tenida por tal.

Pero el museo, libro abierto, escaparate y relicario, feria o mercado nunca, custodia casi, salvados los terrenos, pero tenida en cuenta la etimología, es y vive para exponer, para hacer admirar y, así, si el tema lo facilita —Cristo, de Velázquez; Pantocrator, de Tahull—, para permitir una nueva y robustecida veneración en la que a los valores estéticos, en cierta medida, colaboren los religiosos.

Quizás pueda decirse «dime cómo son tus museos, pueblo tal, y te diré cuál es tu cultura».

Ahora bien, del museo, como del libro (en él las páginas son salas, y las letras o líneas, piezas museadas), puede afirmarse la inteligente sentencia cervantina (que tan bien hermana la benignidad con la justicia) de que no hay libro tan malo que no tenga algo bueno. Así, entre las obras recogidas en los museos que, por serlo, han merecido cierta selección, puede haber algunas que por reiterarse, por su mala conservación o su interés sólo unilateral, anecdótico, accidental, etc., quedan oscurecidas por otras piezas «reinas» que nunca, casi nunca, faltan en un museo: el fruto afortunado del hallazgo arqueológico local; la reliquia histórica o histórico-artística gloria del lugar; la pieza, más o menos maestra, que la localidad o la región sede del museo pudo retener del hijo que llegó a artista ilustre, pero cuya mejor producción, por serlo, pasó a otros museos, colecciones pudientes, etc., que la ostentan con orgullo y a despecho de la ciudad o pueblo cuna del autor que le vieron partir joven o lamentaron su ausencia de su obra mejor en méritos de su valía y su fama.

No hay, pues, museo despreciable. Todos tienen «algo», y quizás en esas colecciones locales, marginadas, esté la pieza clave de un proceso formativo o de un viraje trascendental inapreciable en las series «triumfales» del maestro o de la escuela.

PSICOLOGÍA DEL AFÁN COLECCIONISTA

El deseo de coleccionar responde a un instinto que tiende a llenar un sentimiento de insuficiencia o insatisfacción. Los motivos profundos del coleccionista, que puede llegar a ser un *vrai connaisseur*,

pueden ser varios, desde la admiración por lo antiguo hasta la simple avaricia, pasando por el snobismo. Los objetos coleccionables varían también desde las obras de arte a las vitolas de cigarros. Pero es importante distinguir los simples vestigios coleccionistas de las colecciones de obras de arte dedicadas a la delectación y, por ende, entre la idea de colección, simplemente, a la de museo.

BÚSQUEDA DEL CONCEPTO DE MUSEO

Para conseguir un concepto cierto de museo, podríamos clasificarlo por su fin y por sus medios, y luego, en forma negativa, analizar qué no puede ser un museo. Por su contenido, un museo puede ser de



Museo Paleontológico, en el antiguo Almudín de Valencia

prehistoria, de etnografía y folklore, arqueológico e histórico, *inter alia*. El museo de bellas artes, de arte, estaría dentro del último grupo, pero considerando fundamentalmente que sus obras están en el museo no sólo por ser restos históricos, sino porque son, además, estéticamente válidas. Habida cuenta de que con mucha frecuencia aparecen los tipos de museos mixtos, interasociados por los puntos de conexión que tienen las materias de unos y otros, la postura más racional para definir un museo es por su fin, en vez de por su contenido meramente considerado. Según este método, habremos de ver qué puede ser un museo y también, por qué no, qué no debe ser un museo nunca.

Lo que en un caso determinado puede ser un museo depende más de la circunstancia propia de cada entidad museológica que de criterios universales y generales. Siguiendo a Navascués (1), podemos decir que un museo no debe ser nunca un panteón de objetos, sino un organismo vivificante en el que el

espectador se sienta sumergido en la historia. Menos aún debe ser un foco de atracción turística; el museo no debe depender del forastero, sino que éste puede aprovecharlo gracias a la hospitalidad del país visitado. El museo no puede ser un «desván» de objetos indiscriminados y, desde luego, totalmente desatendidos técnicamente, como sucede a menudo. Y, sobre todo, hay que tener muy presente la idea, más aún en nuestra época, de que un museo no es un negocio, y menos aún un negocio rentable.

¿Qué es un museo, pues? Fernández Avilés (2) dice: «El museo es el centro en el que se reúnen, conservan y exponen los testimonios de la actividad humana de distintos tiempos para fines de estudio y de enseñanza.» Adaptándolo al Museo de Bellas Artes, mi definición quedaría así: «Centro en el que se reúnen, conservan y, en su caso, exponen los testimonios artísticos de la actividad humana de diversos tiempos y estilos, para fines de estudio, de enseñanza o de puro placer estético del visitante o investigador, entendiéndose como tal, sobre todo, la relación comunicativa entre obra y sujeto receptor.»

El museo no sólo «contiene», sino que «reúne» a las obras que contiene, cumpliendo un papel catalizador fundamental. Debe, además, ser activo, tender a aumentar su colección siempre, aun temporalmente. Debe cuidar técnica y científicamente de sus obras, no sólo guardarlas, como hemos dicho antes, a modo de «desván». Debe, «en su caso», exponer no todo lo que tiene, sino lo de calidad e interés, conservando siempre lo restante para los estudiosos e investigadores, que pueden hallar insospechadas facetas en obras aparentemente de poco interés o valor artístico. Y ante todo, el museo debe y puede ser un lugar de recreación del espíritu humano. De igual forma que lo es la música, una de las originarias «cinco artes». Como dice el Marqués de Lozoya, el museo es como un hospicio que recoge, más o menos amorosamente, obras de arte destinadas a una misión, bien del artista, bien del receptor, en parte fallida.

LAS GRANDES ÉPOCAS DE LOS MUSEOS EN LA HISTORIA

Muestra del coleccionismo que ya citábamos la hallamos entre los reyes asirios, los faraones egipcios, los rajás indios, los emperadores persas, etc.; pero el concepto de «museo» se tipifica con el helenismo y, sobre todo, con su consecuencia, con el mundo romano. El origen etimológico de la palabra *museo* es griego: Mouseion era un templo dedicado a las musas. Se usa también la palabra *pinakotekos*.

Con Alejandro, el mundo helénico se abre al exterior, a lo bárbaro. Roma heredará este afán, y surge

(1) NAVASCUÉS, *La función del Museo Arqueológico Provincial y del Museo Local*. Albacete, 1946.

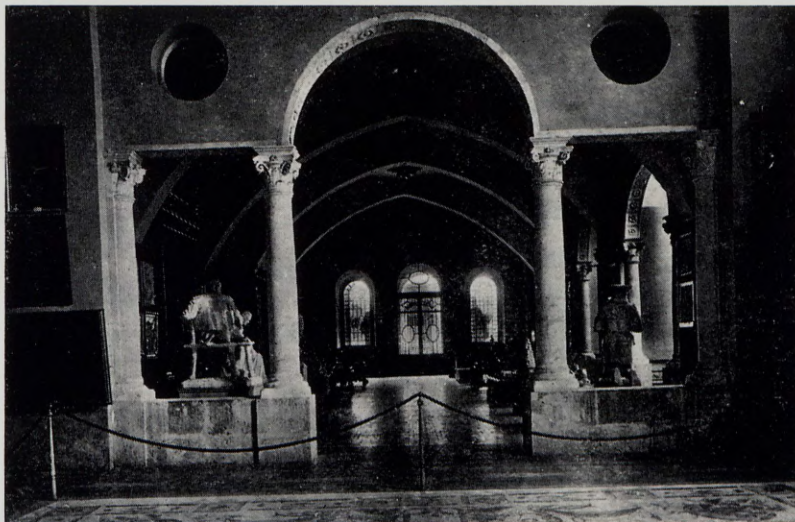
(2) FERNÁNDEZ AVILÉS, *Cuestiones museográficas*, revista «A. B. M.», 1954.

una tendencia al coleccionismo que llena la Urbe de bellísimas piezas de arte. Este espíritu coleccionista se continúa en la Edad Media, pero es en el siglo XIV cuando empiezan las verdaderas colecciones de la nobleza, con los Valois, los duques de Borgoña, el duque de Berry, el de Urbino y tantos otros. Con el descubrimiento de la antigüedad se crearán las famosas colecciones de los Médicis, de Francisco I —que reúne en Fontainebleau varias obras de arte clásicas

la técnica al servicio de los museos, permitiendo unos márgenes de seguridad y unas garantías de conservación hace sólo pocos años insospechados.

LOS MUSEOS ESPAÑOLES

A) *Arqueológicos*. — Del siglo XVI data la costumbre de empotrar en las paredes de los edificios



Vista parcial del antiguo Museo del Carmen, en Valencia

que serán el núcleo del futuro Louvre—. Las colecciones papales no se oscurecían ante ninguna otra. Así, Sixto IV funda un *antiquarium* en el Capitolio, enriquecido por Julio II, Clemente XIII, Clemente XIV y Pío V, *inter alios*.

Pero para el Renacimiento cuenta todo lo antiguo, no sólo lo bello. Lo arqueológico va parejo con lo artístico, y sólo en los siglos XVII y XVIII, con las oleadas revolucionarias, se convertirán en elementos del pueblo las colecciones privadas de la nobleza e iremos evolucionando hacia el museo. En Austria, Baviera, Sajonia, Inglaterra y Francia las colecciones se van incrementando gracias a la labor de mecenazgo de los soberanos y de particulares, hasta que trasciende la idea de que las grandes colecciones debieron ser focos que enseñaran al común de las gentes. Con esta idea, el museo se convierte en parte activa de la vida comunitaria: interviene en su labor docente y juega un importante papel en la enseñanza de un más amplio grupo social.

De entonces acá se aprecian fases más concretas en la evolución de los museos que responden a la forma de disponer sus obras, al sistema constructivo del mismo museo y, sobre todo, al haberse puesto

las lápidas romanas halladas, lo que ha conservado intactas muchas de ellas. Aparecen asimismo las primeras colecciones numismáticas, así como de inscripciones y esculturas. Entre ellas las de Felipe de Guerevara, la del duque de Villahermosa, la de Perafrán de Ribera. Estas colecciones, cuyo gusto venía de Italia, estaban montadas al modo romano de la época: nichos de galerías alternando con arcos e inscripciones. Esta es la forma de museo más antigua de que tenemos noticias en España.

Pocas colecciones más aparecen en el XVII, que ha perdido el impulso del anterior; pero hay que señalar que comienzan las excavaciones. En el siglo XVIII, el afán arqueológico toma un nuevo rumbo con la revisión crítica de las fuentes de estudio y el afán por lo metodológico. Aparecen las Academias españolas: de Historia (1738), de Bellas Artes, San Fernando (1852), la valenciana de San Carlos (1768), la zaragozana de San Luis (1776) y la vallisoletana (1779). Es el momento de los viajes y del «descubrimiento» de España por Pérez Bayer, Valdealfores, Cornide, Ponz, Lumières. Aumentan las excavaciones, efectuadas por reales órdenes, e incluso por la Iglesia, como es el caso de las sufragadas por el

arzobispo de Valencia Fabián y Fuero en el Puig de Cebolla. Nacen abundantes gabinetes de antigüedades y curiosidades.

En la segunda mitad de este siglo XVIII nacen las colecciones públicas que dan origen a los museos. Así, el Museo de Évora, el Gabinete de Antigüedades de la Academia de Historia, el Gabinete de Historia Natural de la Academia de San Fernando, el de Antigüedades de la Biblioteca Real.

Por esta época, finales del XVIII, es cuando se consagra la palabra *museo*, al igual que, gracias a los escritos de Floridablanca y Jovellanos, se va introdu-



Sala gótica en el Museo de Bellas Artes de Valencia

ciendo la idea de la necesidad de los museos en España.

Con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos, en 1844, comienza otra etapa creadora de museos, y los estudios de arqueología se ven beneficiados con los hallazgos de envergadura del Cerro de los Santos, Altamira, Numancia, Elche, etc. El Real Decreto de 8 de marzo de 1867 crea un Museo Arqueológico Nacional y otros provinciales, que son hoy en día verdaderos y meritísimos centros de investigación arqueológica.

B) *Artísticos*. — En el Renacimiento surgen las colecciones de pintura, prelude de los museos de bellas artes españoles. La Colección Real es comenzada por Isabel la Católica y acrecentada por Carlos I y Felipe II. Pero si el siglo XVI se había contagiado de las inquietudes italianas al salvar mármoles preferentemente, el siglo XVII se inclinará hacia la pintura. En este siglo son principales las colecciones del Marqués de Leganés, Conde de Benavente, Príncipe de Esquilache, Marqués de la Torre y otros, en Madrid, y a título de buen ejemplo, la de don Vincencio Juan de Lastanosa, en Huesca.

El espíritu erudito del siglo XVIII tiende a racionalizar lo hecho hasta entonces, separando y especializando materias. Con las Academias se crean los

correspondientes museos, que tendrán como base los trabajos de sus alumnos y profesores. La colección real se va incrementando para ser el núcleo fundamental del Prado.

En el siglo XIX, José I Bonaparte extingue las órdenes religiosas y decreta la creación de un Museo Nacional que herede las obras de los conventos suprimidos. El intento fracasa, pero es el impulso de la creación del Museo del Prado, que se inaugura en 1819, reinante Fernando VII. Este movimiento de recogida de cuadros de los conventos continuará con la Ley Desamortizadora de 1837, tanto en Madrid —los fondos de un Museo Nacional creado *ad hoc* pasarán al Prado en 1872— como en provincias. En 1857, la Ley de Instrucción Pública confía al Gobierno la creación en cada provincia de un Museo Provincial de Bellas Artes.

Hay que destacar en el siglo XX, por último, la obra de insignes mecenas que crearon maravillosos museos propios para legarlos luego a la admiración y enseñanza de todos: don Guillermo de Osma, don José Lázaro Galdiano, el Marqués de Cerralbo, el Marqués de Vega Inclán, don Federico Marés, don Manuel González Martí, etc.

SU REALIDAD VALENCIANA.

AFÁN COLECCIONISTA Y MUSEOLÓGICO
EN VALENCIA

Surge con el Renacimiento, y como primer hecho reseñable habremos de citar la personalidad de Alfonso V, que en su doble soberanía aragonesa y napolitana establece contactos con el renacimiento italiano y lleva consigo a Nápoles artistas levantinos, como Jacomart. En el siglo XV hay que suponer que eminentes humanistas, como Jaume Roig, Juan Escrivá, Berenguer de Vilaragut, etc., debieron de poseer notables colecciones artísticas, de las que no poseemos noticias, si bien todas palidecerían ante las propiedades artísticas de los Borja, una muestra de las cuales son las donaciones que Rodrigo de Borja y Calixto III hicieron a los templos de Valencia, Játiva y Gandía.

En el siglo XVI hallamos una serie de personajes entusiastas de las bellas artes y del coleccionismo de obras de arte. Son Gilabert de Centelles, don Miguel de Castellví, don Juan Trilles, el doctor Strany y, sobre todo, don Diego de Vich.

Marcos Antonio de Orellana, en su *Biografía pictórica valenciana*, nos da muchas ideas sobre el coleccionismo valenciano del siglo XVIII, sobre serlo él mismo, y notable. Nos cita además a don Antonio Pascual, y nosotros mencionaremos, para no hacer interminable esta relación, a los numerosos académicos de San Carlos, que en sus casas poseían más o menos importantes colecciones de obras de arte. Por lo demás, podemos citar a la familia Vergadá, a don Manuel Jaramillo y don Vicente Blasco, y la persona-

lidad típica del coleccionista y *amateur* del siglo XVIII del platero don Antonio Suárez.

En el siglo XIX se aprecia a los pintores del momento y suben a la plataforma de la compra artística los nombres de López, Maella, Camarón, Espinós, Esteve, etc.; además coincide la época del «redescubrimiento» de los primitivos, que son afanosamente buscados en los pueblos del interior. Habremos de citar en este contexto las colecciones, que han ido llegando hasta nuestros días, de Vallier y Montortal, de Montesinos Molina, etc.

En nuestro siglo se mantienen las colecciones existentes y otras que han ido mejorando y depurando sus fondos, como las de Serra-De Alzaga, Ismael Barrera, Caja de Ahorros, etc.

Si las colecciones particulares no han perdido su condición de tales, otras circunstancias han motivado la aparición de varios museos en Valencia, de los que centraremos nuestra atención en el de Bellas Artes, el más importante de todos ellos, del que hemos trabajado, y ahora publicamos, documentos decisivos de su formación inicial. Así, el Museo de Prehistoria, núcleo vivo y fecundo de investigación arqueológica, con importante biblioteca especializada; el Museo del Patriarca, que recoge parte de la colección propiedad del Real Colegio del Corpus Christi, básicamente legado de su fundador, San Juan de Ribera; el Museo de la Catedral, que aúna los fondos del extinguido Museo Diocesano; el Museo Histórico de la Ciudad, que alberga valiosas propiedades artísticas del Ayuntamiento; el Museo Paleontológico, que recoge la colección de restos de animales prehistóricos sudamericanos de Rodrigo Botet, instalado en el edificio gótico del Almudín, originario almacén de trigo; el Museo Nacional de Cerámica González Martí, basado en las series propiedad del matrimonio González Martí y Amelia Cuiñat, que lo donó al Estado.

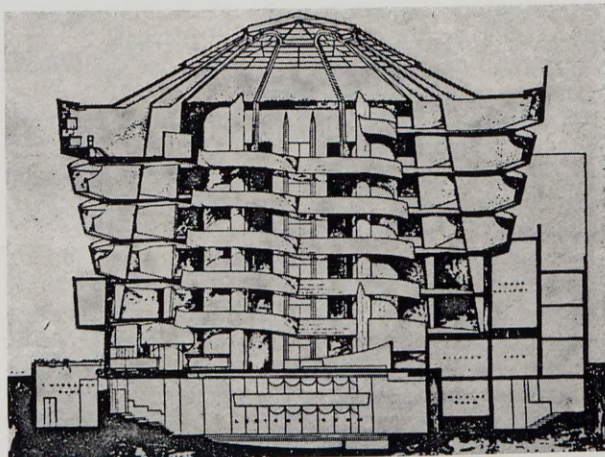
ORÍGENES E HISTORIA DEL MUSEO DE BELLAS ARTES

El origen del actual Museo de Bellas Artes hay que buscarlo en la creación de las Academias de Bellas Artes en Valencia, la primera de ellas la Academia valenciana, erigida en 1742. En 1754 se crea la Academia de Santa Bárbara, primero llamada Academia Pública y Oficial de Pintura, Escultura y Arquitectura, que se asienta en el edificio de la Universidad hasta su extinción, a la muerte de Fernando VI. Sucesora de ésta será la ya hasta ahora Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, creada en 1768, asentándose asimismo en los locales de la Universidad y comenzando a reunirse en ella el núcleo del futuro Museo.

El origen del Museo está en las Academias, y en un principio todos los cuadros eran propiedad académica. Es a partir de 1812 cuando se cobra concien-

cia, por parte de los miembros de la de San Carlos, de la creación de un museo basado ciertamente en las colecciones académicas, pero con sentido independiente. En los documentos aducidos se puede demostrar esta apreciación, pero su mayor aportación aparecerá con las listas desamortizadoras de 1837.

Al núcleo originario de la actual colección hay que añadir lo acaecido durante la dominación francesa. El mariscal Suchet ordena a la Academia la



Sección del Museo Guggenheim, de Nueva York

formación de un museo con lo que existiera en los conventos regulares, lo que se lleva a cabo. En esta misma época, 1813, se registra un donativo de don Vicente Blasco. Tras la salida de la ciudad de las autoridades de ocupación francesa, los conventos solicitan y obtienen la devolución de sus propiedades artísticas, salvo algunos cuadros que donan al Museo a instancias de la Academia. Este es el núcleo que la época de dominación francesa dejó en el Museo. A esto se va añadiendo, andando el tiempo, las mejores obras de los alumnos de la Academia, las de los miembros «de mérito» y supernumerarios para su ingreso en la misma, las de los profesores, los retratos de los sucesivos directores, las obras enviadas por los pensionados de la Academia en Madrid y las donaciones y legados de particulares.

La avalancha de cuadros la produce la Ley de Amortización del ministro Mendizábal, de 1836. Aquí hemos recogido y publicado por primera vez el documento más importante de este período, existente en el Archivo de la Diputación de Valencia: «Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo Provincial hasta la fecha de los conventos suprimidos que se expresan en los inventarios, cuya copia acompaña» e inventario general o «Copia de los inventarios particulares de las

pinturas, esculturas y gravados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el estinguído convento del Carmen Calzado, como procedentes de los conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la comisión primitiva, como por la de Amortización de la capital, por los Comisionados de la misma en los partidos, y por los encargados de las iglesias que han quedado sin uso». Este documento, datado en 22 de febrero de 1838, es fundamental para tratar de identificar las obras que reseña, aunque es obstáculo, muchas veces insalvable, la absoluta ausencia de nombres de autores, ciertos o atribuidos, y la vaguedad e imprecisión de las descripciones utilizadas.

Después de esto hay que destacar las donaciones de los propios pintores (Cabrera Cantó, Muñoz Degrain, Pla, etc.) y las donaciones testamentarias (José Vergara, Martínez Blanch, María Cervera, Pérez Muñoz, Bort, Escobeda, Pinazo, etc.). Por último, las donaciones en vida; la principal, el donativo Goerlich-Miquel, de 129 obras, algunas de gran valor.

Hasta aquí, el origen de los fondos del Museo. Estudiemos ahora las fases de su desarrollo. Podemos dividirlo en cuatro perfectamente diferenciadas: desde sus comienzos hasta la invasión francesa; desde la guerra de la Independencia hasta la desamortización; desde la desamortización hasta la guerra civil de 1936, y desde el traslado del Museo a su actual emplazamiento en el palacio de San Pío V hasta nuestros días.

Primeramente se asentó en los lugares académicos; pero a causa de la incapacidad de éstos se pensó en un nuevo local. En el convento de Montesa se constituyó un almacén de obras exclaustradas. Se escogió por fin el convento del Carmen, del que se tomó posesión en 1838, ocupándose del mismo, hasta 1885, sólo el claustro gótico y la sala de refectorio y «capilla de la vida».

El traslado de la Academia a estos lugares, en 1848, mejoró la condición del Museo, ya que a sus propios fondos se añadieron los de aquélla.

Después de 1936 habría de ser trasladado el Museo a su actual emplazamiento en el palacio de San Pío V, que ha tenido sucesivas y heterogéneas misiones: residencia de clérigos menores, desechado como palacio real para José I Bonaparte, Academia Militar de Cadetes, albergue de la Casa de Beneficencia, almacén de Intendencia, hospital militar y, por fin, Museo.

Para adecuarlo a su noble misión se le dio la mayor prestancia posible, limpiando fachada y torres gemelas, colocándose a la entrada el escudo de la Universidad, restaurándose el claustro y adecuándose las salas, todo ello con la gran penuria económica de la postguerra, lo que no impidió que abriera sus puertas en 1946.

Desde entonces se ha ido aumentando la extensión y la calidad del edificio, y así tenemos, por ejemplo: En mayo siguiente a la inauguración se abrieron las

salas de escultura. En 1948, alguna de las salas recayentes al claustro, en la galería del segundo piso. En 1949, las llamadas salas Laporta, dignísimas, donde se instalaron numerosos primitivos y que, costeadas por el entonces gobernador civil, fueron ambientadas con fragmentos pétreos de nobles mansiones góticas valencianas. En 1950, el resto de la galería del segundo piso, antes citada. En 1951 hubo también una ampliación: las salas, amplísimas, destinadas al pintor valenciano Muñoz Degrain. En el año siguiente, una sala más dedicada al mismo. Posteriormente se abrieron salas en la planta baja, se reformaron otras de la planta principal y, en el segundo piso, aunque a mayor altura, se abrió una amplia sala destinada a varios cuadros de pintores del XIX, entre los que destaca *La visión del coloso*, de José Benlliure, y otros.

En 1963 fueron costeadas cuatro salas por el matrimonio Goerlich-Miquel para la debida instalación de los cuadros que habían donado a la Academia. Estas salas corresponden al segundo piso. En 1971 se inauguran una serie de reformas y mejoras asimismo, trabajos que no han cesado hasta la fecha.

CONCLUSIONES

Primera.—El museo es medio, no fin. Por lo tanto, no son museos el producto del precioso botín, la acumulación vanidosa de bellas presas ni la reunión de piezas hijas del capricho, como aquellas medievales, la del Duque de Berry por ejemplo, en la que, junto a los mejores libros de horas, había huévos de avestruz o piedras de rayo...

Segunda.—El museo es lección viva o no es nada, pues un almacén no es un museo si bien un museo puede y debe tener almacenes, depósitos, estudiables, investigables, por lo que son lección también, más no para todos: en ese aspecto es más «archivo» que «biblioteca». Debe ser incluso laboratorio, obrador, taller —si se quiere, «clínica»— para las obras que necesitan un cuidado, una restauración bien entendida.

Tercera.—Valencia, y precisamente sacudida por la guerra napoleónica, quizás por eso sensibilizada, sintió pronto esa necesidad tan de la Ilustración del museo público, como había sentido la de la Academia artística medio siglo antes. Con Blake, con Suchet, con la desmortización —todo son causas hijas de una misma situación histórica— piensa en tener un museo artístico y lo tiene, esencialmente el de hoy todavía, y sin que todo lo mejor fuese producto de las medidas exclaustradoras. Todo ello quedó aseverado en nuestro trabajo por la aportación documental.

Cuarta.—El museo —hay testimonios eruditos de hace casi un siglo— busca pronto su justificación científica, su explicación estética, su más honda razón de existir y de exponer —honradamente— lo que contiene.

Quinta.—El museo, por lo tanto, es un hecho social. No se concibe un museo en el desierto ni, casi,

una gran aglomeración humana sin su especie —la que sea— de museo, de colección visitable. Y no debe ser sólo regalo de minorías —su horario, aún vigente en algunos, lo acusa, al abrirse sólo a horas asequibles a quienes no trabajan—, sino panorama accesible —por cartelas, explicaciones, catálogos, circuitos periféricos, etc.— a toda cultura, incluso algo menos que mediana: se trata precisamente de que deje de serlo, de que suba, pues nada refleja mejor que lo plasmado y visible lo inmaterial y pretérito. Al ver un ajuar egipcio o fenicio, una escena de los Austrias, un grabado de Goya, penetramos por un atajo —el del «conocimiento fácil y claro» aristotélico— en la vida misma de aquellas situaciones mejor que con muchas lecturas.

Pero ¿es que ver un museo no es «leer» también?

Sexta.—Un museo puede prescindir del alojamiento acostumbrado, es decir, de las «cuatro paredes», sean las del edificio que se levantó para otros fines (incluso museales, pero de otro contenido; es el caso del Museo del Prado) o las del museo levantado de planta; por lo tanto, puede ser una exposición permanente a cielo abierto en vías, jardines, etc. Puede igualmente identificarse de hecho con ciertos monumentos que, fieles o no a su destino primario —por su contenido y con frecuencia también por su continente—, equivalen a un museo, ya que reúnen las notas que caracterizan al museo: pluralidad de contenido, accesibilidad, carácter estable del núcleo o mayoría de las piezas, a más de cierto carácter estético, al menos en la ordenación de lo reunido y visible. Las más de las catedrales, no pocos monasterios y muchos palacios resultan así prácticamente museos.

Séptima.—Algo parecido, *mutatis mutandis*, podría decirse de las «ciudades-museo» —reconocidos así oficialmente o no—, conjuntos urbanos menores o medianos, nunca muy grandes, cuyo tono general estético lo da lo arquitectónico sobre todo, con frecuencia acompañado con obras de otros géneros en conjunto que, a veces, complementa el paisaje. Huelga señalar que su especial carácter determina variantes justificadas cuya naturaleza no hay que explicar.

Octava.—Con lo dicho, han ido perfilándose las características esenciales del museo como forma concretísima y *sui generis* de la cultura. Pueden sintetizarse así:

Ante todo la publicidad de su contenido y el consiguiente acceso, preferentemente gratuito o asequible a todos, especialmente a los que más necesitan verlo para enseñanza y provecho.

Además, que algún carácter estético, al menos en la ordenación y forma de estar representado, presida el contenido museal por más que éste pueda ser no artístico, sino paleontológico, mineral, etnológico, histórico, caprichoso, etc. Mas, como se previno, lo no intrínseca ni formalmente estético debe estar presidido por un orden, más o menos bello (no incompatible con lo funcional, al contrario), de presentación, más excusable quizás por lo mismo en las series

exhibidas objetivamente artísticas cuya naturaleza puede dispensar de ornatos y ambientaciones.

Y, por último, que algo del contenido —quizás lo más importante— sea estable, fijo y constante en el museo, al margen de cuanta exhibición variante y temporal promueva y contenga el mismo. Como en un libro o en una revista puede haber un «encarte» móvil y transitorio o un «folletón», en el museo lo fijo, y como tal conocido y allí buscado, debe ser el gozne fijo sobre el que gire la parte variable, todo lo sensible que se quiera, abierta a la oportunidad o la ocasión.

Novena.—La mención del posible ornato, de la ambientación y, sobre todo, la exigencia de lo estético, al menos en la presentación, lleva de la mano a considerar el posible binomio «museo-espectáculo», por cuanto en el primero hay una intención (aunque sea mínima y marginal) hedonística, y en el segundo no suele faltar cierto componente —no preciso— didascálico o aleccionador... Las diferencias no hace falta señalarlas, por evidentes, pero ésta es la ocasión de advertir algo por los más de los museólogos exigido o recomendado: la necesidad de «sostener» —un poco, como en todo espectáculo— la atención a lo largo de la visita o la sesión, animando las piezas o actos, quizás «a pesar» de ellos, unas y otros. Una mezcla —a veces censurada— de los géneros, de los temas, de los estilos inclusive, siempre que no se trunque la unidad didáctica del museo, parece, pues, no sólo autorizada, sino aconsejable.

Décima.—El museo es, pues, y sobre todo, además de una «lección», una obra de arte, una creación. Valen aquí aquellas palabras de Benedetto Croce cuando, al defender el carácter de obra de arte que debe tener toda crítica del mismo, creación estética y no sólo pensamiento reflexivo, dice que el crítico, más que *philosophus additus artifici*, debe ser *artifex additus artifici*. Artista añadido al arte, debe ser también museólogo, el mismo museo, *ars additus artis*.

Undécima.—Parece obvio recordar que, como nadie compuso música «clásica», nadie pintó obras «de museo»; la clasicidad que canoniza pentágramas u óleos viene luego, tras de una intencionalidad fresca y despreocupada que pudo dar vida a una obra al principio tenida por ligera u ocasional.

Duodécima.—Como final, advertir cuánto ha perjudicado a la crítica y catalogación museal o pre-museal el retraso con que en el siglo XIX y parte del XX, al menos en nuestro país y en otros, casi en todos, con excepciones contadísimas, ha caminado la ciencia del arte: una absoluta ignorancia ha presidido casi toda atribución catalogal, y ello disminuye el valor crítico de joyas documentales tan valiosas históricamente como ese inventario, que presentamos, de las obras de arte «desamortizadas» en Valencia para la Comisión de Museo. Parece mentira que, cuando ya rodaban por las llanuras de Europa y aun por ciertos recorridos españoles los primeros ferrocarriles, aún se hablase en esa lista y en catálogos

posteriores de obras «de escuela alemana» en Valencia, de la Sala de Fray Angélico y de que la pintura valenciana empezaba en Juan de Juanes...

Con todo, la lista es valiosa, y por eso, con sus innumerables imprecisiones, se aporta aquí pues al menos por la procedencia y por la temática —no carente tampoco de errores— permite rastrear algunas pistas importantes: ciertos Ribaltas y Espinosas, el rondó cerámico «robbiesco» de la Trinidad, etc.

DOCUMENTOS

1. Sobre medidas de salvaguardia de las obras de arte ante el peligro inminente de la invasión francesa de la ciudad. La importancia de este primer documento radica en ser «prefrancés» y no referirse al Museo, sino a defensa; obedece a una mentalidad distinta, prenapoleónica, explícitamente respetuosa por la propiedad y ubicación de la obra de arte, *in situ*. 6 de diciembre de 1811.

2. Sobre los planes del intendente general del Gobierno de ocupación francés en Valencia acerca de la Real Academia, recogida de obras de arte de los conventos suprimidos y su conservación en lugar adecuado. 16 de enero de 1812.

3. Inventario de obras de arte destinadas para el Museo, de acuerdo con lo citado en el anterior documento. Febrero de 1812.

4. Informe sobre obras de arte no dignas del Museo. 31 de enero de 1812.

5. Sobre la devolución de las obras de arte citadas en el anterior documento a su procedencia y admisión de otras para el Museo. 21 de abril de 1813.

6. Sobre limpieza de la tabla de *La Cena*, de Joanes. 4 de julio de 1813.

7. Sobre solicitudes de devolución de obras de arte a sus respectivos conventos. 14 de noviembre de 1813.

8. Sobre la «Lista de las Pinturas que existen en esta R.¹ Academia de las que se recogieron de los conventos, que según nuestro dictamen pueden ser útiles por su mérito...». Sobre la ampliación de la lista y solicitudes de devolución por parte de las comunidades religiosas extinguidas. Propuesta de adquisición de un nuevo edificio para la Academia, de mayor extensión. 23 de enero de 1814.

9. Sobre la lista citada en el documento anterior y propuesta de nuevos edificios para sede de la Academia. 24 de febrero de 1814.

10. Sobre diversas solicitudes de devolución de obras de arte a las comunidades religiosas repuestas en sus propiedades y pertenencias por Real Decreto. 19 de junio de 1814.

11. Sobre órdenes del Gobierno tendentes a recuperar las obras de arte dispersas por el país tras la dominación francesa. Sobre la formación de listas de obras trasladadas a Francia por las tropas de Napoleón para su remisión al Gobierno de Madrid y pos-

terior reclamación al Gobierno francés. Sobre solicitud de devolución de obras de arte a las comunidades. 10 de julio de 1814.

12. Sobre solicitud de devoluciones. 4 de diciembre de 1814.

13. Item. 8 de enero de 1815.

14. Item. 5 de marzo de 1815.

15. Item. 11 de junio de 1815.

16. Detalle de un «Ynventario General ... que posee esta Real Academia de San Carlos. Hecho en 1797», que se refiere a una obra de J. de Espinosa donada a la Academia por una comunidad.

17. Item, referida a otra obra de Espinosa, donada asimismo.

18. Item, a *La Cena*, de Joanes, donada.

19. Item, otra donación.

20. Item, referida a obras de Ribalta, donadas.

21. Sobre el expediente de cesión de veintitrés obras de arte procedentes del monasterio de Nuestra Señora de la Murta a la Real Academia. 7 de diciembre de 1823.

22. Sobre la adquisición de un nuevo edificio para la Academia. 17 de enero de 1836.

23. Item, con un informe en el que se hace mención explícita del Museo particular de la Academia. 7 de febrero de 1836.

24. Sobre solicitud de privilegios a la reina. Sobre solicitud dirigida a la reina para la ocupación del convento de la Merced. Sobre órdenes de la de San Fernando sobre prohibición de ventas de obras de arte e inventario general de las mismas. 13 de marzo de 1836.

25. Sobre diversos oficios relativos a inventarios, disposiciones sobre fondos del Museo provisional y trámites para la posesión del ex convento de la Merced. 1 de mayo de 1836.

26. Sobre trámites para la posesión de un nuevo edificio para la Academia y adquisición de pinturas. 13 de noviembre de 1836.

27. Sobre gestiones para la adquisición o posesión del ex convento del Carmen para sede de la Academia, 11 de diciembre de 1836.

28. Sobre formación del Museo Provincial y la posesión tramitada del convento del Carmen. 29 de enero de 1837.

29. Sobre la concesión, por parte de la Junta de Enajenación de Conventos Suprimidos, del edificio del Carmen para la Academia. 13 de enero de 1838.

30. Sobre lo mismo, toma de posesión del edificio y concesión del cargo y dirección del Museo Provincial a la Academia, por orden del jefe político. 19 de enero de 1838.

31. Sobre la toma de posesión efectuada del convento del Carmen Calzado. Sobre selección de obras para el Museo, según órdenes del jefe político. 1 de abril de 1838.

32. Sobre comisión de la Academia para la formación del Museo Provincial. 27 de abril de 1838.

33. Es, con mucho, el documento más impor-

tante que se cita, en el que se detallan una a una las obras de arte ingresadas en el Museo procedentes de los conventos de la provincia suprimidos por la Ley Mendizábal sobre desamortización de bienes de la Iglesia. Por su importancia, se transcribe íntegro el resumen que figura en cabeza del mismo.

«RESUMEN DE LAS PINTURAS, ESCULTURAS Y GRABADOS QUE HAN INGRESADO EN EL MUSEO PROVISIONAL HASTA ÉSTA FECHA DE LOS CONVENTOS SUPRIMIDOS QUE SE EXPRESAN EN LOS INVENTARIOS CUYA COPIA ACOMPAÑA

	Pinturas	Esculturas	Grabados
San Sebastián	15	—	—
Santo Domingo de Valencia.	135	—	21
Pilar	31	—	—
San Francisco	112	—	—
Jesús	29	—	—
Corona	40	—	—
San Juan de la Ribera.	52	—	—
Merced	113	—	—
San Pedro Nolasco.	3	—	—
Carmen Calzado	49	—	—
San Felipe Apóstol	92	—	—
Socorro	8	—	—
San Agustín.	65	2	8
Remedio	22	—	5
Soledad	4	—	—
San Miguel de los Reyes	57	—	3
Temple	10	—	—
Congregación	18	—	—
San Pío Quinto	27	—	—
Paúles	4	—	15
Procura de Vall de Christi	14	—	—
San Francisco, de Torrente.	5	—	—
Procura de Ara Christi	5	—	—
Agustinos de Rocafort	3	—	—
Mínimos de Alacuás	12	—	—
Procura de Valldigna	7	—	—
Procura y Cartuja de Portaceli.	20	—	—
Sangre de Cristo	40	—	26
San Antonio y San Onofre	5	—	—
Remedio	5	—	2
Cartuja de Ara Christi	22	—	—
Mercenarios del Puig.	37	—	—
Franciscos de Torrente	2	—	—
Capuchinos de Masamagrell	32	—	12
Santi Spiritus de Fodali.	24	—	14
Carmelitas de Beniparrell	4	—	—
Temple más ingreso	5	—	—
Mínimos de San Sebastián	4	—	—
Franciscos de Murviedro	2	—	—
Compañía de Jesús	9	—	—
Monjas Magdalenas	32	—	—
Monjas de la Esperanza.	26	—	—
Monjas de Santa Ana	50	—	—
Monjas de la Puridad	90	—	—
Monjas Agustinas de la Ollería.	15	—	—
Yglesia de Capucinos de la Sangre.	34	—	1
Yglesia de la Merced	34	1	—
Yglesia y Convento de Dominicos de Ollería	10	—	—
Yglesia y Convento de Capuchinos de Ollería	43	—	—
Yglesia de San Francisco, de Valencia	25	15	—

Pinturas Esculturas Grabados

Yglesia de la Compañía	43	16	—
Sacristía de San Agustín.	18	—	—
Sacristía del Temple	6	—	—
Yglesia de Pío Quinto	1	1	—
Yglesia de San Felipe Apóstol.	3	—	—
Yglesia de San Jorge de Alfama	3	—	—
Yglesia de Santo Domingo, de Valencia	78	6	2
Masia de Santo Domingo	51	—	—
Yglesia del Pilar	15	—	—
Yglesia del Carmen	17	4	—
Yglesia de San Sebastián	12	—	—
Yglesia de la Soledad	15	—	—
Dominicos de Onteniente	14	—	—
Franciscos Descalzos de Onteniente.	29	—	—
Franciscos observantes de Onteniente	79	—	—
Capuchinos de Onteniente	10	—	—
Franciscos de Bocairente	61	—	—
Dominicos de Agullent	9	—	—
Capuchinos de Alcira	2	—	—
Agustinos de Alcira	6	—	—
San Gerónimo de la Murta	82	—	—
Dominicos de Algemesí	12	—	—
Capuchinos de Alberique	20	—	1
Bernardos de Valldigna	63	—	—
Agustinos de Aguas Vivas	28	—	—
Partido de Gandía: a cuenta.	68	—	—
Partido de Játiva: a cuenta	162	—	—
Monjas del Pie de la Cruz: a cuenta.	40	—	3
Trinitarios de Murviedro	3	—	—
TOTALES	2.452	45	113

Valencia, 22 de febrero de 1838.

Nota.—Hay recibidos además seis retablos, un retablito y un armario con pinturas.»

Sigue a continuación y como anexo:

«Copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Grabados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido convento del Carmen Calzado, como procedentes de los Conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de Amortización de la Capital, por los Comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las Yglesias que han quedado sin uso...

Valencia, 22 de febrero de 1838.

Firmado.—Ferrer.—Rubricado.»

34. Minuta del oficio dirigido por el jefe político de Valencia al ministro de la Gobernación notificando la apertura al público del Museo de Pinturas de la Provincia y denunciando la entrega ilegal de pinturas de los extinguidos conventos a parroquias, solicitando órdenes para su recuperación. 19 de octubre de 1839.

35. Real Orden de 7 de noviembre de 1839 disponiendo el inventario general de objetos de arte de la provincia y la entrega al Museo de los obrantes

en parroquias u otros lugares y procedentes de los extinguidos conventos.

36. Orden del jefe político de Valencia al cura de San Bartolomé disponiendo la entrega inmediata al Museo de *El Salvador*, de Juanes. 13 de noviembre de 1839.

37. Diligencia de entrega de la pintura citada. Item.

38. Oficio de recepción y agradecimiento. Item.

39. Diligencia de entrega, del Curato, de la pintura ya citada. Item.

40. Orden del jefe político de Valencia al encargado de la iglesia del extinguido convento del Pilar disponiendo la entrega inmediata al Museo de la tabla de Juanes existente en esa iglesia. 18 de noviembre de 1839.

41. Copia de la citada Orden con la diligencia siguiente a continuación: «Se devolvió este oficio porque no quisieron recibirlo.» Item.

42. Oficio de recepción de la tabla del *Eccehomo*, de Juanes, procedente de la iglesia del Pilar y trasladada al Museo. 21 de noviembre de 1839.

42. Orden a don Ramón Dorda para que entregue en el acto una Dolorosa de Pablo de Mathef y un cuadro de un Cristo, pertenecientes al extinto Colegio de Jesuitas de San Pablo. 15 de noviembre de 1839.

44. Oficio de recepción de las obras citadas y agradecimiento. 21 de noviembre de 1839.

45. Oficio similar, pero dirigido a un tal Juan Dorda, haciendo mención de la recepción de las mismas obras. 15 de noviembre de 1839.

46. Oficio al Museo solicitando la remisión al Gobierno Político de una comunicación sobre el depósito de varias obras de arte allí trasladadas.

Documentos 1 a 32: Actas de las Juntas de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Libro ms., en el archivo de dicha Real Academia.

Documentos 33 a 46: Archivo Provincial de Valencia. Sección E (Fomento), subsección 18 (Arqueología y Bellas Artes), legajo 2 (1838-1841).

LEGISLACIÓN ANTIGUA Y VIGENTE SOBRE EL MUSEO

Se citan y comentan las disposiciones legales que se han publicado y que afectan total o parcialmente al Museo, excluyendo, lógicamente, toda la que afecta al tesoro artístico en general.

Ley de Desamortización de 1837.

Real Decreto Orgánico de 31 de octubre de 1849.

Ley de Instrucción Pública de 1857.

Real Orden de 24 de abril de 1883.

Reglamento del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia de 1892.

Real Decreto de 30 de septiembre de 1898.

Ley de Administración y Contabilidad de la Hacienda Pública de 1 de julio de 1911.

Real Decreto de 24 de julio de 1913.

Proyecto inédito del Reglamento para la aplicación del Real Decreto de 24 de julio de 1913.

Reglamento para la aplicación del Real Decreto de 24 de julio de 1913.

Reales Ordenes de 20 de octubre de 1913.

Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, de 13 de mayo de 1933.

Orden del Ministerio de Educación Nacional de 11 de mayo de 1940.

Decreto de 30 de julio de 1940.

Decreto 2.764/67, de 27 de noviembre.

Decreto 730/1971, de 25 de marzo.

RELACIONES Y CATÁLOGOS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

1797. *Inventario general de las pinturas, flores pintadas y dibujadas... de la Academia de San Carlos*, ms. conservado en la Real Academia de San Carlos.

1838. *Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo Provisional hasta esta fecha de los Conventos suprimidos que se expresa en los inventarios cuya copia se acompaña*, Valencia, 22 de febrero de 1838, ms. Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

1838. *Inventario general o copia de los inventarios particulares de las Pinturas, Esculturas y Grabados que han tenido ingreso en el Depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el extinguido convento del Carmen Calzado, como procedentes de los conventos suprimidos en esta Provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de amortización de la Capital, por los comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las iglesias que han quedado sin uso*, Valencia, 22 de febrero de 1838, Archivo de la Diputación Provincial de Valencia.

1842. *Inventario de cuadros, objetos y libros propiedad de la Academia de San Carlos*, ms. Real Academia de San Carlos.

1847. *Inventario de obras del Museo de San Carlos de Valencia*, ms. Real Academia de San Carlos.

1850. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pintura establecido en el Convento del Carmen de esta capital*, Imp. de D. Benito Monfort, Valencia, 1850.

1863. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*. Imprenta de La Opinión, de José Doménech, Valencia, 1863.

1867. *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital*. Imprenta de José Doménech, Valencia, 1867.

1875. *Los museos de España*, Araujo, Madrid, 1875, cap. V.

1892. *Memoria del Museo Provincial de Bellas Artes*, Salvá Gonzalo, Valencia, 1892.

1915. *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia. Museo, teléfono número 82*, Valencia, 1915.

1916-17. *Catálogo de las obras expuestas en esta Sala-Capilla construida en 1916-1917*, edición de ejemplar único.

1923. *Levante*, guía, don Elías Tormo, Calpe, Madrid, 1923.

1932. *Valencia: los Museos*, Elías Tormo, Madrid, 1932.

1955. *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, 1955.

UN DISCURSO MUSEOLÓGICO

Por varias razones, debe considerarse como importante el texto del discurso o memoria pronunciado en 1892 por don Gonzalo Salvá y Simbor con motivo de la solemne apertura del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia.

En primer lugar, por su escasísima divulgación. El texto que poseemos es, según nuestras noticias, único, a pesar de haber sido impreso en Valencia.

Pero las razones fundamentales son de carácter museográfico. Todo él está rebosante de apreciaciones valiosísimas de montaje e instalación del Museo. Es, sin ningún género de dudas, el primer trabajo científico y extenso que se hace en Valencia sobre el tema. De ahí su importancia. La memoria leída por Salvá supone un valioso exponente del adelanto que la ciencia museística tenía en Valencia. En la medida de las posibilidades del momento se aprecia el esfuerzo común hacia una finalidad principal: la mejora de las instalaciones de la pinacoteca en el viejo y entrañable caserón del convento del Carmen.

APENDICE

ASPECTOS TÉCNICOS DE LA MUSEOLOGÍA

I. *Arquitectura o continente*

A lo largo de la historia se ha pasado de la idea de exponerlo todo, con clasificación o sin ella, a la idea de exponer sólo obras maestras. La reacción a las ideas del siglo XVIII llevó a exponer las obras en los museos sin ninguna ambientación, incluso sin paredes—colgadas las obras del techo, en hilos invisibles—. Una solución entre la idea de la excesiva ambientación y la de nula ambientación fue la de aprovechar los edificios antiguos, aprovechándolos de paso, aun a fuerza de acondicionarlos. Cuando se intenta la solución de «crear» edificios de estilos pasados para acomodarlos a las obras museísticas, se cae muchas veces en el *pastiche*. Lo mejor, a nuestro modo de pensar, es la solución de la armonización simbólica del ambiente, detalles que «sugieran» una época, un estilo.

En cuanto a nuevos emplazamientos, hay que escogerlos con criterio, fuera de las grandes aglomeraciones, rodeados de jardines, por mor de la contaminación y de la luminosidad del ambiente. Hay que considerar siempre las ampliaciones de fondos del museo, por lo que se debe huir de una estructura «cerrada» en el interior de la edificación. Existen multitud de soluciones empleadas en los museos contemporáneos, como las salas poligonales del de Boston, la sala doble T del de Boston, las rampas del Guggenheim, de Nueva York, y, sobre todo, el museo automático, con una cinta sin solución de continuidad para el transporte de visitantes o de las obras, según.

II. *Fuentes luminosas*

A) *Luz natural*.—Es la preferida, aunque la artificial puede equiparársela hoy en día. La dirección lumínica debe ser N-S, con una pequeña cantidad de luz solar (2-7 %), evitándose el reflejo y el deslumbramiento. Luz rasante (0-45 %) en esculturas y oblicua (30-90 %) en pinturas.

Luz cenital: Dentro de la luz natural, aparece en el siglo XVIII. Libera al máximo las paredes, pero concentra la luz sobre el suelo, multiplica los reflejos en las vitrinas, está condicionada a los fenómenos atmosféricos. Pero sus resultados son muy positivos adecuadamente utilizada.

Luz lateral: Es la más antigua. Lo más recomendable es no tener más de una ventana por sala, y con un vidrio translúcido en zonas de mucha luz.

Luz diagonal: Obtenida en las iglesias debido a los altos ventanales. Subsisten los reflejos, y el reparto de luz es desigual, aunque es un defecto que puede obviarse si la orientación es N-S, reforzando las paredes sin luz con artificial.

Luz natural por reflexión: A base de superficies móviles de reflexión de la luz solar o con muros reflectores parabólicos de un poder reflectante de un 86 % o con un juego de espejos.

B) *Luz artificial*.—Es un sistema cada vez más empleado. Puede utilizarse en combinación con la luz natural mediante un sistema de células fotoeléctricas que van incrementando la luz artificial a medida que la natural decrece. Pueden utilizarse los tubos fluorescentes para buscar «luz ambiental», combinándolos de manera que no se descompongan los colores. Hay que evitar, sobre todo, los perjuicios que la luz puede causar sobre un color, decolorándolo, perjuicio que puede evitarse utilizando filtros. El mismo inconveniente puede surgir con el potencial calorífero de la luz, que hay que evitar, utilizando luz lo más fría posible.

III. *El clima en el museo*

Humedad y temperatura están íntimamente relacionados. La humedad relativa es lo más importante para la perfecta conservación de un museo. A tenor

de la relación humedad-temperatura, se han estudiado una serie de condiciones climáticas ideales para evitar los efectos físico-químicos (dilataciones, bolsas, cuarteamientos, oxidaciones, etc.) y los biológicos (mohos, bacterias, etc.):

- Evitar los cambios bruscos de humedad relativa.
- Estabilidad de la temperatura. Se consigue ambientalmente y mediante la protección de los cuadros con aislantes térmicos posteriores y capas de barniz o parafina anteriores, amén de vitrinas que aseguren una humedad relativa del 55 %.

Un factor importante a tener en consideración es la humedad de los muros o paredes.

Aparatos de control de condiciones climáticas:

- A) Humidificadores centrífugos o de evaporización.
- B) Deshumidificadores por refrigeración y por desecación.

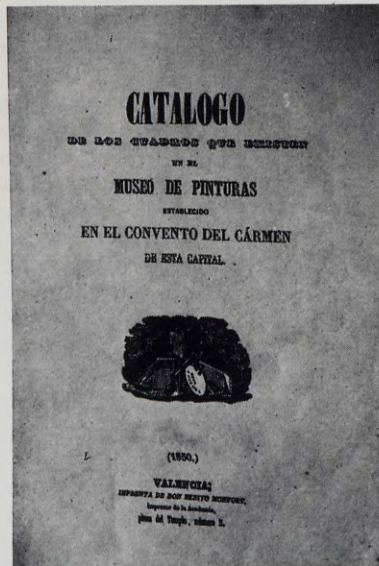
C) Aparatos de climatización, muy útiles, sobre todo por los peligros actuales de contaminación atmosférica de las ciudades.

Hay que tener siempre a mano medidas de urgencia para el caso de que aumente peligrosamente la humedad ambiental, usando la ventilación de las salas y, *adex*, la utilización de los hidratos de sulfato de zinc.

El museo debe estar aislado del exterior, pero a la vez aireado, con el uso de filtros que absorban el 80 % de las impurezas.

Este último apartado, situado a modo de apéndice, he tenido especial interés en recogerlo para fijar la atención del lector en algo que puede ser, a su vez, síntesis del trabajo: la necesidad de que «museo» y «técnica» —entendido en su más amplio sentido— sean conceptos inseparables al servicio de los fines ya señalados reiteradamente en los apartados que preceden.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART



EMILIO SALA, RETRATISTA. LOS RETRATOS Y OTRAS PINTURAS SUYAS DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

Emilio Sala Francés (Alcoy, 1850-Madrid, 1910) puede ser examinado, sopesado, atendiendo a una pluralidad de parcelas pictóricas, una diversidad de temáticas desarrolladas, y con eficiencia, a lo largo de su vida fecunda como artista renovador y profundo. Desde el cuadro «de historia», modalidad en la que se inicia y salta al panorama nacional con aquellos lienzos tan argumentados: *Prisión del príncipe de Viana*, de 1871; *Guillén de Vinatea ante Alfonso IV de Aragón*, del 78, y *Expulsión de los judíos*, comenzado en Roma y concluido en París (1); hasta el retrato, pasando por la composición que genéricamente solía designarse «de género», la decoración mural repleta de simbolismos y alegorías, algunas de marcado acento «modernista»; la ilustración—dibujos, viñetas, bocetos y portadas— para libros y publicaciones periódicas, como el *Blanco y Negro* (2), e incluso el paisaje, todo tiene cabida en la paleta mágica, colorista, sensible y robusta a la vez del gran pintor valenciano, excelente teórico además, a quien debemos, entre otros trabajos, *La desecación en la pintura* (3) y, sobre todo, su hábil y tan aprovechada *Gramática del color* (4).

El retrato, sin embargo, marca una pauta, una singular impronta en el quehacer artístico del pintor. Desde sus años de estudio en la Escuela Superior de San Carlos, el «natural» y la «anatomía» son dos disciplinas de su especial predilección, el aprendizaje ideal para después enfrentarse con el modelo vivo, y no sólo copiar sus fisonómicas, sino intentar —lográndolo con creces— ahondar en la psicología y las características anímicas del personaje, procurando a la vez retratar también el alma.

(1) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Los pintores de Alcoy y el cuadro de historia*, Alcoy, 1963, publicaciones del Instituto Alcoyano de Cultura Andrés Sempere; *Un cuadro de Emilio Sala, en el Museo de Granada: «Expulsión de los judíos»*, comunicación presentada al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en septiembre de 1973.

(2) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Las mujeres de Emilio Sala, en «Blanco y Negro»*, «Levante», Valencia, 4 de marzo de 1966.

(3) SALA FRANCÉS, EMILIO, *La desecación en la pintura*, Madrid, «La Ilustración Española y Americana», 15 y 22 de noviembre de 1896.

(4) SALA FRANCÉS, EMILIO, *Gramática del color*, Madrid, 1906, «La última moda». El libro se reimprime en Zaragoza en 1946.

Emilio Sala se convierte en un afamado retratista en Madrid. Más de cuarenta óleos conocemos distribuidos en distintos museos, pinacotecas y colecciones particulares. Como retratista, «Sala tiene una facilidad envidiable; conozco muchos retratos de pequeñas dimensiones realizados en poco más de una hora —leemos en un artículo periodístico—, y no titubeo en declarar que recuerdan e igualan a las magníficas impresiones del malogrado Fortuny. Los estudios, tanto de cabezas como de retratos, son superiores a todo elogio y a toda descripción; se ve en ellos un conocimiento del natural ajustado a la verdad más pura: no hay ninguna omisión, ninguna tinta convencional, ningún efecto de pincel; la inspiración del artista se manifiesta llena de vigor...» (5).

Sería prolijo enumerar la serie, y más todavía documentar cada una de las obras, labor, en el fondo, que escapa al objeto del presente trabajo. Pero sí queremos citar algunos ejemplos tomados al azar para que quede constancia de la relación del pintor con sus modelos y de quienes fueron estos personajes que posaron para el artista. Así el poeta valenciano Vicente Wenceslao Querol; los críticos *Fernanflor*, Eusebio Blasco y Jacinto Octavio Picón; Ramón de Campoamor y Camposorio, retrato que se conserva en la pinacoteca de la Hispanic Society de Nueva York, en cuya entidad tiene Emilio Sala, junto a un autorretrato, seis obras más (6). Al sacarse de este retrato del autor de las *Doloras* se ha dicho de Sala y de la obra: «Siempre hemos afirmado que el mejor Sala es el de los retratos y, entre los retratos, su obra maestra es, indudablemente, esta representación del poeta... extraordinaria de vida y de verdad...» (7). A dos premios Nobel retrata también Emilio Sala: Juan Ramón Jiménez y José Echegaray, este último en 1894, presentado más tarde, junto al de Campoamor, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (8). En el Museo de Bellas Artes de Málaga figura un retrato realizado al pintor y amigo, valenciano como él, Antonio Muñoz Degraín, junto al del doctor

(5) NAVARRO REZA, J., *Emilio Sala*, Alcoy, «El Serpis», 31 de agosto y 11 de septiembre de 1883.

(6) *A History of the Hispanic Society of America. Museum and Library, 1904-1954*, New York, 1954.

(7) MIRÓ, ADRIÁN, *Glosario de arte y artistas alcoyanos*, Alcoy, 1967, imprenta La Victoria.

(8) L. R., *Exposición de Bellas Artes de 1899*, Madrid, «Blanco y Negro», 13 de mayo de 1899.

Guisasola Goicochea, adquiridos por el patronato del museo andaluz en 1933. Sala retrata al rey Alfonso XII, a Leopoldo Saa, a las infantas doña Eulalia, doña Paz y doña Isabel; a la marquesa de Coquilla, a la condesa de Montarco, a la baronesa del Castillo de Chirel, al caricaturista Luque, al pintor y primo her-



«Retrato de doña Concha Francés»

mano suyo Plácido Francés, a la señora de Chao de Romea, a don Carlos Fornos, a don Ramón Guerrero, a María Guerrero niña... (9). La intelectualidad y la nobleza madrileñas que le ha elegido como «su» pintor, como artista que esté «de moda».

Centrémonos ya, sin más preámbulos, en el tema. Nos interesa en la presente circunstancia la colección de retratos que el Museo de Bellas Artes de Valencia —en cuya Escuela, repetimos, se formó el pintor de Alcoy— conserva con verdadero celo, dada la calidad y la importancia extraordinaria que revisten algunas de estas telas, catalogadas a su debido tiem-

(9) JUAN GARCÉS, JESÚS, *María Guerrero en cuatro retratos*, Madrid, «ABC», 26 de enero de 1964.

po (10) y divulgadas en artículos periodísticos posteriormente (11).

El legado que de Emilio Sala Francés se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia es uno de los más ricos y valiosos, tanto en cantidad como calidad, de los autores alcoyanos de la época contemporánea. Solamente los siete retratos que allí se exponen constituyen, de suyo, sobrado material para juzgar la obra y la maestría del pintor, ahondando en su credo estético y en su técnica excepcional. La colección de retratos a la que nos referimos ocupa hoy una dependencia despejada, ancha y bien distribuida, del segundo piso del inmueble, compartiendo honores con ciertas obras de Cecilio Pla y Gallardo —discípulo predilecto que fue del maestro alcoyano— y el académico Salvá, entre otros autores de segundo orden (12).

Los cuadros del Museo valentino están aquí por entrega y donación de familiares del pintor, que los donaron con la única condición de que los lienzos estuvieran expuestos a la contemplación del público. También hemos podido coleccionar que el propio Sala entregó al mismo Museo alguna obra en el período de 1891-1896. En efecto, una carta-oficio procedente de San Carlos se remitió en el año primeramente citado a distintos artistas valencianos solicitando la donación de alguna obra. A Ignacio Pinazo y Joaquín Agrasot, residentes en Valencia; a Joaquín Sorolla, Antonio Gomar, Rafael Monleón y Antonio Muñoz Degraín, que vivían en Madrid; a Luis Franco, que estaba en Barcelona; a Emilio Sala, domiciliado en París, y a Vicente March, pensionado en Roma. La citada carta lleva fecha de 3 de julio del 91, y ruega a cada uno de los pintores citados que «entregue alguna de sus obras artísticas, al objeto de colocarla en el Museo, en la sección de cuadros contemporáneos de artistas valencianos». Añade el escrito además que la obra remitida por cada autor será «colocada en este Museo en excelentes condiciones de visualidad y conservación y contribuirá a enriquecer la sección de cuadros contemporáneos...» (13).

(10) TORMO MONZÓ, ELÍAS, *Valencia. Los Museos*, primer fascículo, Madrid, 1932, Gráficas Marinas, p. 72; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.^a, *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, pp. 12-13.

(11) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Los siete retratos de Emilio Sala*, Alcoy, «Ciudad», 4 de abril de 1961; *Cuadros de pintores alcoyanos, en el museo valenciano de San Carlos*, Valencia, 1963, Ed. Cosmos; *Emilio Sala y los retratos del Museo de San Carlos*, «Levante», Valencia, 10 de octubre de 1965; GARÍN LLOMBART, FELIPE VICENTE, *Pintura valenciana en el Museo de Bellas Artes: Emilio Sala*, «Las Provincias», Valencia, 14 de abril de 1970.

(12) GARÍN LLOMBART, FELIPE VICENTE, *Breve visita al Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1968, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 28-29.

(13) Archivo Academia San Carlos, Registro de salidas 1891-1930, núm. 54 y leg. 83, año 1891.

«Del alcoyano Emilio Sala, otra de nuestras más puras glorias artísticas, auténtico pintor de "raza" que triunfó especialmente en Madrid, tanto en la creación pictórica como en su docencia —dice el profesor Garín y Ortiz de Taranco—, se expone una serie de retratos, resueltos con la máxima bizarría, propia de quien fue a la vez gran teórico y práctico del color, dentro de la "gama fría" a que se atuvieron los mejores pintores hispánicos...» (14)

Los retratos pintados por Emilio Sala y conservados en el Museo de Valencia son, como se ha dicho, siete:

I. *Doña Concha Francés*. Tela de 0'97 × 0'75 L. Madre del pintor. Palpable muestra de la genial concepción pictórica de Sala. Equilibrio armónico entre el fondo, ligeramente azul-verdoso, y las tintas oscuras del indumento severo de la retratada, que, pasiblemente, rebosante de bondad y serena complacencia, hace calceta. Retrato de algo más de medio cuerpo, muy centrada la figura. El cuadro fue entregado al Museo por la nieta de la retratada e hija de Emilio Sala doña Marcela Sala Bernad.

II. *Doña Ana Colín y Perinat*. Es el lienzo de mayores dimensiones que de Emilio Sala hay en el Museo: 1'23 × 0'87 L. Firmado por su autor en 1874 en el margen derecho, cerca del ángulo inferior. El bellissimo cuadro ha sido requerido repetidas veces para figurar en distintas exposiciones antológicas. Tal la titulada *Un Siglo de Arte Español (1856-1956)*, celebrada en Madrid, juntamente con un *Retrato de caballero*, procedente de colección particular; *María Guerrero niña*, del Museo Nacional de Arte del Siglo XIX; *Manolita*, de la colección de don Gaspar Gómez de la Serna; el retrato del pintor Vicente Palmaroli, del Círculo de Bellas Artes de la Villa y Corte, y los retratos, también de Valencia, de Jiménez Aranda y doña Elvira Sala.

A finales de 1969, en Bruselas, se celebra una ambiciosa Exposición del Retrato Español. Junto a Sánchez Coello, el Greco, Carreño Miranda, Velázquez, Goya, Zuloaga y Dalí figura nuestro Emilio Sala con su *Ana Colín* (15). Más recientemente todavía la tela ha ido a Alicante a formar parte de una exposición antológica celebrada bajo el amplio título de *Siglo y Medio de Pintura Alicantina*, constituyendo su presencia un auténtico acontecimiento, señalado así por la crítica y los comentarios (16).

«La enérgica cabeza está modelada con vigor es-

(14) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M., *El Museo de Valencia*, Madrid, 1964, Publicaciones Españolas; colección Temas Españoles, núm. 47, p. 22.

(15) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *El pintor Emilio Sala en la Exposición del Retrato Español en Bruselas*, Alicante, «Información», 16 de enero de 1970; DE LA PUENTE, JOAQUÍN, *La Exposición del Retrato Español en Bruselas*, Madrid, «Bellas Artes-70», núm. 2, julio de 1970, pp. 41-46.

(16) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Siglo y medio de pintura alicantina*, Alcoy, «Ciudad», 17 de noviembre de 1973; MACÍ SERRANO, *Entre la obra y la escuela*, Alicante, «Información», 29 de noviembre de 1973.



«Retrato de don Juan Bautista Castagné»

cultórico y, con todo, sus calidades de empaste son puramente pictóricas —indica De la Puente—. Por el rigor formal —duro— y el simple juego de las dos manchas —amarillo claro y negro— resulta de absoluta modernidad. El naturalismo luminoso de Sala adquiere aquí categorías de fuerte expresividad. Las fórmulas impuestas por las convenciones propias del oficio de retratista son rotas en este caso, buscando la unión de lo plástico con la expresión.» (17) Este retrato, al decir lacónico de don Elías Tormo, tiene «aspecto de ser como un "Anglada" en profecía», y fue donado al Museo por don Esteban Vélez.

III. *Don Juan Moróder Peiró*. Tela de 0'66 × 0'48 L. Fue este caballero marido de la hermana del pintor, Elvira, quien regaló el cuadro al Museo. El retrato se hizo en la década de los setenta. Media figura, dibujo extraordinario de la cabeza, que apa-

(17) DE LA PUENTE, JOAQUÍN, *Un siglo de arte español. 1856-1956*, Madrid, 1956, Ministerio de Educación Nacional, pp. 262-265.

re. e un poco ladeada, dirigiendo la mirada el modelo hacia la derecha del espectador.

IV. *Doña Elvira Sala y Francés*. Oleo sobre soporte retelado, de 0'75 X 0'57 L. En esta obra se dan cita todas las características propias del autor, su trilogía perenne: luminosidad, capacidad cromática y dibujo concreto y realista. Fue donado al Museo por la propia retratada, juntamente con el cuadro-retrato de su esposo. La expresión de los ojos del modelo constituye tema para hablar del lienzo. La mirada de doña Elvira, a través de los «impertinentes», es dulce, genuinamente femenina, femeninamente española. Españolismo y casticismo que se acentúan en ese tocado de mantilla negra de encaje casero y artesano. Dígase de paso que abrigamos sospechas en torno a que esta doña Elvira Sala fuera el modelo que el pintor empleó para representar a la Reina Católica en el cuadro *La expulsión de los judíos*.

El cuadro —ha dicho De la Puente— está dentro de esa «cierta visión de "instantánea" a que se lanza el retrato naturalista de fin del siglo pasado y principios de éste. Sobria paleta de pardos y negros, empleada con el máximo de justeza en el tono y toque, por planos amplios de distintos y valorados gruesos de materia.»

V. *Doña Agueda Sala y Francés*. En el *Catálogo-Guía* de 1955, debido al doctor Garín y Ortiz de Taranco, catalogado con el número 46 figura un cuadro rotulado *Retrato de doña Ana Sala Francés*, de 0'86 X 0'58 L. Recientemente hemos podido esclarecer la verdadera identidad de la dama retratada, resultando ser la hermana mayor del pintor, Agueda de nombre, que casó con Juan Bautista Castagné. El pintor, de su puño y letra, escribe al concluir la obra: «A mi hermana Agueda... Roma...», pintado, pues, en la época de su pensionado en Italia como artista de mérito, por la modalidad «de historia», en el período 1885-1888 (18). El lienzo fue donado también por la hermana menor, Elvira. El actual director del Museo, profesor Garín Llombart, en su *Breve Guía* para el visitante, también lo llama *Retrato de doña Ana Sala Francés* (19). La factura rápida, manchista, la sensación de inacabamiento de ciertos sectores de la tela le dan un aire impresionista de la mejor ley. La figura aparece sentada sobre una silla, de la que se ve únicamente parte del respaldo, con la cabeza un poco ladeada y mirando hacia abajo.

VI. *Don Juan Bautista Castagné*. Tela de 0'87 X 0'55. Donada al Museo por don Isidoro Loustouneau, yerno de Julia, la segunda hermana de Emilio Sala; por lo tanto, sobrino del retratado, puesto que Castagné casó con Agueda Sala. Figuró como *Autorretrato* del maestro alcoyano. En su día, sin embargo, se identificó el cuadro como el de este perso-

naje oriundo de Francia. Fue pintado en 1872. El cuadro, además, aparece firmado en el ángulo inferior izquierdo y dedicado por su autor: «A mi querido hermano.» Figura de más de medio cuerpo, elegante, una mano enguantada, sosteniendo entre ambas un bastón con buena empuñadura. La silueta del modelo se recorta perfectamente sobre el fondo claro y luminoso.

VII. *Retrato del pintor sevillano José Jiménez Aranda*. Lienzo de 0'77 X 0'54 L. Donado por el autor, el propio Emilio Sala, al Museo en 1896; firmado en el ángulo inferior izquierdo. Retrato de medio cuerpo. El modelo viste elegante abrigo con cuello de piel, traje negro, camisa blanca y corbata de lazo bajo cuello de pajarita. Abundancia de cabello en la cabeza, barba y bigote, con canas grises y plata. Una luz brillante, cenital, se proyecta sobre su faz. Las relaciones de Sala con Jiménez Aranda fueron cordiales y evidentes. A la muerte del pintor sevillano, Emilio Sala fue uno de los artistas españoles llamados para continuar las ilustraciones del *Quijote* que había empezado aquél. En esta magna empresa vinieron a colaborar igualmente Juan Francés, hijo de Plácido, sobrino de Sala; Sorolla, Vilegas y otros más (20). «Paleta oscura de pardos y negros en la que se matiza con azul de Prusia —particularmente en los grises del fondo— y con rebajados rojos en el rostro... Entonación con cierto deseo de dispersarla, de no centralizarla, llamando la atención con el intenso blanco de la camisa y del cuello de la misma...», subraya Joaquín de la Puente.

Como una especie de apéndice hemos de citar aquí, y en esta espléndida colección de retratos ejecutados por Emilio Sala Francés, un nuevo óleo firmado en el ángulo inferior derecho del lienzo, en Roma, el año 1886. Se trata de un estudio magnífico, retrato puede ser considerado, de una niña, de más de medio cuerpo, colocada de perfil, elegantemente vestida —gran dominio de texturas aplicadas al ropaje—, peinada con una larga trenza que se desliza con delicadeza por su nuca rosácea, con los brazos cruzados religiosamente sobre el regazo. Es el último cuadro que del pintor de Alcoy ha ingresado en el Museo, por tanto no inventariado en el *Catálogo* del año 55.

Y completamos la colección salista haciendo mención de otras obras —no retratos— que el Museo de Bellas Artes de Valencia contiene. En primer lugar, una pequeña *Florista*, tela de 0'37 X 0'23, tema éste que Sala repitió en multitud de ocasiones para portadas e ilustraciones, y que últimamente van apareciendo en las periódicas sesiones de subasta que se realizan en Madrid. El cuadrito, bien manchado, está entonado en verde y envuelto en un hálito de luz.

Una pequeña tabla catalogada como *Boceto de paisaje* —0'33 X 0'19— revela un concienzudo estudio de la naturaleza. Constituye una extraña agluti-

(18) BRU ROMO, MARGARITA, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, 1971, Ministerio de Asuntos Exteriores, p. 71.

(19) GARÍN LLOMBART, *Breve visita...*, p. 29.

(20) PANTORBA, BERNARDINO, *Jiménez Aranda*, Madrid, 1930.



"Doña Ana Colín y Perinat", de Emilio Sala

Museo de Bellas Artes. Valencia

Gentileza de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Alicante



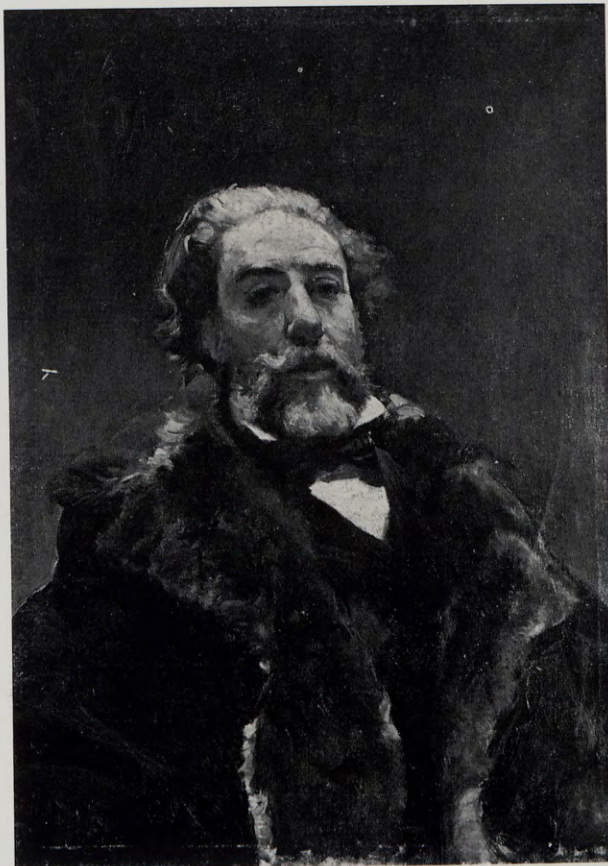
nación de hojarascas, plantas trepadoras y enredaderas en torno a un viejo tronco.

Ultimamente, al ser inauguradas las Salas Donativo Javier Goerlich-Trinidad Miquel (21), con la valiosa colección pictórica de tan ilustres mecenas —Murillo, Espinosa, Pinazo, Benedito, Mongrell, etc.—, quedaron vinculados al patrimonio de la Academia de San Carlos, que los expone en el Museo, dos nuevas pinturas de Emilio Sala: *Lección de lectura*, que en su día figuró en la Exposición de Pintores Valencianos del Siglo XIX, celebrada en marzo de 1962, en Valencia, un cuadro muy en línea en los temas femeninos realizados por el maestro alcoyano, dentro del amplio concepto de la pintura «de género» (22), y un *Bodegón* integrado por distintas frutas —membrillo, peras, manzanas, ciruelos— dejadas caer con naturalidad sobre la superficie de una mesa, en la que, además, distinguimos algunas hojas y ciertas flores. ¿Acaso puede ser éste el *Bodegón* que le valió a Emilio Sala una segunda medalla en la Exposición Regional de Valencia de 1867, el primer triunfo —pequeño, pero triunfo— del que entonces aún era estudiante de Bellas Artes? Podría serlo.

La colección, pues, que de Emilio Sala Francés tiene el Museo de Bellas Artes de Valencia es la más numerosa de cuantas oficiales existen: registra doce pinturas. El Museo de Málaga tiene cuatro óleos. Tres obras, el Museo de la Ciudadela, de Barcelona. Dibujos y viñetas, junto a telas de mayores dimensiones, vemos en el Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, de la propia ciudad de Valencia. Dos lienzos en el anexo al Museo del Prado, dedicado al siglo XIX, en estos mismos momentos no expuestas. Obras en Cáceres y Lérida. Una rica colección en la Hispanic Society of America, de

(21) GARÍN, FELIPE M.^a, *Crónica académica*, Valencia, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1963, pp. 140-150.

(22) Con el título *Aprendiendo a leer*, ha figurado un óleo, propiedad particular, en la exposición antológica Pintores Alcoyanos del Siglo XIX, Alcoy, Gráficas Aitana, S. A., 1972. Prólogo y semblanzas biográficas de pintores, de ESPÍ VALDÉS.



«Retrato del pintor sevillano José Jiménez Aranda»

Nueva York. Y una dilatada serie de portadas, dibujos, viñetas, apuntes, etc., en la redacción de la revista *Blanco y Negro*, de Madrid, en cuya empresa colaboró por algunos años —década de los noventa y primeros años del siglo actual— el ilustre artista.

ADRIAN ESPI VALDES

NOTAS DESCONOCIDAS PARA LA COMPRESION DEL PAISAJE DE PORCAR

No cabe duda de que mi querido paisano Porcar es el pintor castellonense que más tinta ha hecho correr, y conste (valga la inmodestia) que hablo con conocimiento de causa (1).

Dos libros, otro que va en ciernes e infinidad de artículos, en diarios y revistas, nos han ofrecido extensas panorámicas de su vida (en que cada segundo de la misma merecería una publicación) y de su obra (amplia, dogmática y calibrada). Sin embargo, Porcar es el hombre que no da pie para que cerremos, al acabar la lectura de cualquier monografía sobre su vital personalidad, el apartado mental que para él hemos abierto y lo dejemos etiquetado con un breve resumen conceptual. El vitalismo de Porcar es tal que siempre está manando con profusión, y es claro que podemos acercarnos al brocal de su existencia a beber continuos sorbos de esa agua siempre nueva, rica en la sal anecdótica y fresca en su concepción artística.

Nunca viene mal conocer algo más sobre este gigantesco hombre con figura de labriego y con alma de poeta del color.

De cuando en cuando, le visito, hablo con él, le ayudo en lo que puedo. Y siempre salgo de su casa, de su extraña casa, con nuevas ideas, con visiones distintas sobre esos conceptos pequeños que a veces infravaloramos o no alcanzamos a ver, precisamente por ser pequeños. Porcar es un filósofo. Es hombre tremendamente religioso que adora al Creador en su culto a los medios naturales en que vive. Porcar hace filosofía de la naturaleza que le rodea. Una filosofía franciscana, casi eremítica, engrandecida por la soledad, sólo truncada por los cantos de los pájaros (sus amigos) que se posan en las copas de los árboles de su jardín.

Sin embargo, hay algo que nadie conoce de él: su filosofía amarga, sus gritos nunca proferidos y siempre silenciados en el interior de su garganta, que le han conferido esa personalidad casi agreste y poco comunicativa. Nadie nunca se ha preguntado: ¿Por qué Porcar es así? Ese silencio se ha roto ya. Pronto verá la luz un nuevo libro, escrito de su puño y letra a los ochenta y cuatro años, que conserva el vigor de los años mozos, añoranzas que le llenan de placer y de amargura al mismo tiempo, al contemplarlas ahora, al final de sus días. He seguido muy de cerca esta obra: *Trencs, moradures i verducs*. En ella Porcar se confiesa ante su público, ante sus admiradores;

abre su corazón al final casi de su existencia, que Dios quiera sea aún por muchos años, fecunda y prolífica, y nos ofrece sus «notas autobiográficas íntimas». Nos permite conocer su modo de ser y así intuir el porqué de su obra, de su paisaje, de su escultura y de sus aficiones arqueológicas. El desplazado de Aguilera (2) parece que quiere volver así a sentirse cobijado en la comprensión de quienes sólo conocen de él su extraño carácter o sus obras, que ya son historia del arte.

Lejos de mí tratar de justificarle. Le sobran medios a nuestro artista para hacerlo; por otra parte, nadie le pide explicaciones. El arte y los artífices son elementos que escapan a nuestro tiempo y que quedan en el devenir de la historia, que es quien analiza épocas y figuras.

Siempre que he escrito o he hablado sobre Porcar he renunciado a proferir su biografía, de sobra conocida, su paso de *llauradoret* (como se le llamaba) a primera medalla nacional. Me gusta extasiarme ante momentos concretos de esa vida que él me cuenta y que parece que, al ser más concretos, me permiten saborearla con mayor detalle, más si añadido a sus palabras las de sus amigos de otrora aún vivos: Felip, Buenosaires, Sánchez Gozalbo y tantos otros.

En mi tesis doctoral me fijé particularmente en un instante de su vida, intrascendente, pero que, sin embargo, fue el que abrió los cauces a la «escuela paisajística de la Plana», que hoy siguen muchos de los jóvenes valores locales de la pintura. Me gusta ese período, que comienza en 1914, cuando fundó la agrupación Ribalta, más conocida por el *grupo dels nou* (concepto que él mismo me definió y que en un reciente artículo del compañero Catalá Gorgues en *Arriba* de 21 de octubre de 1973 se recoge, sin precisar la procedencia).

Se dice que Porcar no dio a nadie la categoría de discípulo. Puede ser verdad, pero no de modo absoluto; es una verdad a medias. Porcar fundó una academia, extraña, sí, pero que consiguió llevar a Castellón el impresionismo a lomos de nueve jóvenes excéntricos que se pasaban el día pintando en el campo y que exponían en locales deshabitados de las calles principales de la capital de la Plana, al tiempo que tenían que luchar contra el academicismo arcaizante que defendían Sorribas, Mundina, Sánchez Safont y tantos otros. Porcar no tuvo discípulos, aunque nueve hombres siguieran las bases de su arte y de su técnica y aprendieran con él los secre-

(1) *Dos siglos de pintura castellanense (1730-1973)*, tesis doctoral, inédita, 1973.

(2) *Porcar*, por V. AGUILERA CERNI, Valencia, 1973.



LA PANDEROLA, Juan Bta. Porcar

(Caja de Ahorros y Monte de Piedad - Valencia)

CORTESIA DE GALERIA NIKE



tos de la pintura; pero, sin embargo, ha dejado escuela, una escuela que sigue hoy en día fiel a sus dictados, aunque nada parecida a los modelos y técnicas que él creara, ya que para ello tenía que haber vuelto a nacer otro labrador con la «mosca de Ribalta» (como a él le atribuían).

Cuánto trabajo el de aquellos nueve, corriendo montes y llanos los días festivos, plantando los caballetes y procurando retratar el natural bajo la normativa de Porcar, durmiendo bajo las estrellas, ca-

infinito, el gozo de lo excelso, la beatitud y la felicidad que nunca alcanzó durante su existencia. Por todo ello sus pinturas están todas inmersas en un cielo siempre abierto, fugado de infinitos, plétórico de eternidades, y con él, la tierra, como en un culto primitivo en el que se adora la fecundidad y en el que la diosa madre es la que engendra el fruto nacido de las entrañas del suelo labrantío. ¡Cuántas veces el artista se ha arrodillado ante la tierra y la ha adorado en actitud sumisa y reverente!



«Notre Dame». (Colección Rivière, Barcelona)

balgando a lomos de bicicletas, devorando kilómetros para buscar los lugares idóneos que debían ser trasladados al lienzo. Y luego, las exposiciones, montadas sin un céntimo, en locales cedidos que ellos mismos acondicionaban como podían. De aquí nació una escuela. Son los frutos fecundos de una vida que no tuvo descendencia y que sólo conoció la amargura y el desencanto, con la muerte de su hija y de su esposa, a quienes él cuidó con exquisito amor.

Todo sucedía por la misma década. Es un período íntimamente glorioso para el artista, que tuvo que modelar su carácter en la fragua ardiente de la desolación y el dolor, sólo remediados por el estímulo de su arte y la fe en Dios, que conociera desde niño en la iglesia de la Sangre y que tan profundas huellas dejara sobre su persona.

Tantos momentos como éste son los que configuran la vida de Porcar y también su obra, puesto que ambas son inseparables. El color y la pintura son parte de su existencia. Porcar se extasia ante sus roquedales, ante sus cielos, ante sus pasos a nivel o sus portuarias...

El pensamiento de Porcar siempre ha buscado el

En Porcar existe la grandeza. Nos hemos acostumbrado a verle desaliñado, lleno de manchas de pintura, en medio de la indigencia de su domicilio, sin nunca tratar de penetrar en su trasfondo. Lo hemos tomado como una excentricidad de artista, que puede ser un buen medio publicitario. Porcar no busca nada de eso. Si vive así, es por estar en contacto con su propio ser, en la soledad de sus árboles y de su casa y en el abandono de su propia persona, puesto que es su espíritu el que importa. No se preocupa por el dinero; al contrario, lo desprecia. No tiene lazos con la vida más que para adorar el fenómeno vital creador y extasiarse ante él, sublimándolo con su mirada, inquisitiva y penetrante, que luego se proyecta por medio de sus manos en su obra, plétórica de energía, de brusca energía, pues Porcar no es amigo de las suavidades. Conoce su oficio de labrador y sabe que la tierra no es cómoda. Esa es la tierra que pinta Porcar, la tierra que conoce, que se riega con sudores de labriegos y que se abre con esfuerzos de potentes brazos que empuñan la esteva o la azada.

Se escribe mucho sobre composición, situación,

fugas, perspectiva, etc. No preocupa nada de esto a Porcar. No le preocupaba cuando pintaba a sus diez años, los labradores que estaban frente a él en los trigales (ya desaparecidos) de la Plana, ni le preocupa ahora. Es cierto que consigue gratos efectos, composiciones ordenadas según su plano visual propio, atendiendo a esa «concepción panteísta» de la que habla Aguilera muy acertadamente; pero Porcar, cuando pinta, no está pendiente de nada de eso. Soy de los pocos que tengo el honor de verle trabajar. Nunca le he visto preocupado por cuestiones que angustiarían a otros profesionales: situación, luz, ordenación, gradación de colores, compensación... Porcar nunca ha tenido nada en cuenta; si pinta de esta o de otra manera es porque le sale así del corazón, y él no tiene más consejero; su pintura es innata, sabiamente innata. No ha sido nunca un pintor cerebral; por el contrario, siempre ha predominado en él el sentimiento por encima de las ordenaciones clásicas y académicas. Los colores no le importan cuando mancha; lo hace espontáneamente, sin pensar, con brusquedad (nota importante en su carácter), pero con una ternura interior infinita. ¿Cómo, si no, explicaríamos esos niños (*nens*, como él los llama) llenos de ese encanto inocente que contrastan casi de modo salvaje con sus paisajes llenos de desgarrante agresividad? Sí, detrás del infinito de sus cielos, en el punto final eterno de sus fugas, existen esos ojos inocentes que abarcan un cielo inmenso límpido y azul que se trastoca por el llanto del sentimiento del artista desplazado, herido, humillado y acongojado.

La grandeza de Porcar está ahí, en su ternura, que siempre se ha ahogado en su paisaje, pero que tenemos la obligación de ver...

Cuando de niño era acólito de la Sangre, con Felip y otros, gustaba de escuchar el órgano de la capilla, que llenaba con voces tonantes el pequeño recinto y se expandía por la bóveda, inundándolo todo de armonía sublime. Es un recuerdo que siempre ha tenido presente. En la escala cromática de sus valores está latente ese órgano de trescientos registros que dejaba escapar su voz armonizada en el acorde o en la sutil arpeggiatura. Aquellos ojos y oídos infantiles se impresionaron vivamente y por siempre, vieron en los cielos las composiciones armónicas de Bach, sus fugas, su cromatismo, su mezcla extraordinaria de melodías contrapuntadas que luego Porcar trasladaría al lienzo a su manera, viendo siempre en todo un recuerdo infantil imborrable de aquella capilla del Toll castellanense.

Quizás se diga que todo esto son sofismas, variaciones y juegos de palabras más complicados, complejos, y al mismo tiempo vanos y sutiles, que las definiciones clásicas o las descripciones académicas de una pintura. Puede ser, no lo niego. Pero ésta es la manera como Porcar ha concebido su pintura, ésta es la forma como él mismo me la ha hecho ver. Alguien dirá, no obstante, que son palabras huecas para justificar algo... Para justificar, sí; pero a mí

no me parecen huecas. Es cierto que en el fondo de cada uno existe algo insondable; la psicología nos lo dice y nos lo confirma. ¿Por qué no hemos de comprender la psicología de este artista, dejando aparte todos los demás factores, que están hoy al lado de la pintura comercializándola por medio del dinero o la publicidad?

Hay, eso sí, dos constantes en el paisaje de Porcar. El cielo y la tierra. Un cielo dogmático, irreal, plétórico de musicalidad, de cromatismo, de deseos inalcanzables; una tierra ardua, seca y difícil, conocida tras largos años de trabajos junto a ella. Con ello los colores, poco pulidos, reflejo de su carácter, huraño, irritable y bronco. No podía ser de otra manera. Porcar es un labrador metido a artista; por ello hasta que él no llegó no hubo en la historia de la pintura española quien trabajase como él cielos y tierra en el lienzo. Otros lo hicieron mejor, con más arte si se quiere, pero muy pocos con su conocimiento y sus vivencias y nadie con su propia mentalización.

Porcar creó «su» paisaje, el paisaje porcareño, que no imitaba a nadie, aunque siguiese directrices impresionistas y pintores más o menos consagrados, pues su concepción era propia, es propia, ya que aún sigue trabajando y viendo el color y la composición. No podía imitar. Tenía demasiados conceptos, demasiadas vivencias, demasiados desasosiegos en su interior como para hacer algo que ya se hubiese hecho. Dejando aparte la calidad, peor o mejor, no cabe duda de que sus obras son únicas, propias, incuestionables. Porcar es un pintor que no ha tenido ni tiempo ni ganas de ganar conceptos nuevos, ni de seguir a nadie. Su evolución va pareja con su pensamiento. El nunca pretendió pintar para agradar. Si lo hizo así y gustó o se le reconoció su obra, es algo exterior al artista. El siguió su conciencia, se trazó un camino que nunca se torció, a pesar del hambre, los desprecios y las penalidades. Hoy ha llegado a ser historia.

Hoy, cuando ha corrido mucha tinta, cuando el buen amigo Gonzalo Puerto (3) y el crítico Aguilera Cerni han escrito sobre el maestro y lo han legado a la posteridad, cuando las revistas y otros medios de difusión se preocupan de él, cuando su firma se ha cotizado en el mercado, Porcar sigue viviendo tranquilo en su destartalada vivienda, sigue pintando y «rumiando» sus vivencias personales y de su época. Por esto es por lo que se me ocurrió hablar de esas vivencias, que a veces me cuenta y que constituyen algo de su interior, muy propio y que nos ayuda a comprender su obra, fuera de estructuralismos y convencionalismos, con sencillez, con la sencillez de un labriego... que tras muchas vivencias llegó a ser «alguien» en la pintura española.

ANTONIO JOSE GASCO SIDRO

(3) *El pintor Porcar, su vida y afares*, por GONZALO PUERTO MEZQUITA, Castellón, Armengot, 1964.

ANA HUNTINGTON, ESCULTORA

Los Huntington fueron entrañablemente amigos de España: la Hispanic Society of America, de Nueva York, es la fundación creada por Archer Milton Huntington, a la que se dedicó fervorosa y entusiastamente durante su vida y que, después de su muerte —en 1955— continúa despertando el respeto y la admiración hacia todo lo hispánico, perpetuando el recuerdo de España en América.

Los Huntington —Archer Milton y Ana Hyatt, su segunda esposa—, poeta él, escultora ella, fueron un matrimonio de ilustres hispanistas. Casi veinte años después del fallecimiento del poeta —11 de diciembre de 1955— ha muerto la escultora —el 5 de octubre de 1973—, a los noventa y siete años de edad, en su casa de Redding (Estados Unidos).

Archer Milton Huntington, con vehemencia y ternura, quiso enseñar a los norteamericanos la riqueza del alma española. Fue la suya una gesta espiritual inversa a la de Cristóbal Colón: Huntington descubrió una España ignorada, conquistando un mundo desconocido para América.

Archer Huntington, que había contraído matrimonio en Londres, en 1895, con su prima Helen Manchester Gales, poetisa también y novelista, contrajo segundas nupcias en 1923, con la ya famosa escultora Ana Vaughn Hyatt, el día 10 de marzo, en cuya fecha cumplían años ambos cónyuges: él cincuenta y tres y ella cuarenta y siete.

Dos años antes, cuando en 1921 la Hispanic Society organizó actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Bartolomé Mitre, a quien Huntington había conocido en uno de sus viajes a Buenos Aires y por el que sentía una gran admiración, fue encargado a Ana Hyatt, totalmente ajena entonces a la institución fundada por el que luego sería su marido, el dibujo de la medalla Mitre, creada para recompensar a los más destacados cultivadores de las letras y de las artes hispanoamericanas.

Ana Huntington, contagiada de la hispanofilia de su esposo —aunque hemos de confesar que precisamente su conocimiento y amistad fue debido a la afición de ella por todo lo español, punto en el que ambos coincidían—, llevó a la práctica la idea del poeta, realizando una serie de esculturas para la entrada y las terrazas de la Hispanic Society, y después de cincelar la estatua ecuestre de nuestro héroe medieval Rodrigo Díaz de Vivar, regaló la estatua de *El Cid* a la ciudad de Sevilla, haciendo colocar la primera réplica de ella en la terraza inferior de la Sociedad Hispánica de América. Otra de las copias de dicha estatua ecuestre la regaló la ilustre artista norteamericana a Valencia. Nos referimos a la que

actualmente está situada en la Gran Vía de Ramón y Cajal, en el centro de la plaza de España.

La dinámica escultora realizó dos altorrelieves esculpiendo en piedra a don Quijote y a Boabdil en los muros de la terraza de la Hispanic Society.

También Archer Milton dedicó a don Quijote alguno de sus versos:

Shall deeds of Caesar or Napoleon ring
More true than Don Quijote's vapouring?
Hath winged Pegasus more nobly trod
Than Rocinante stumbling up to God?

Ana Hyatt Huntington esculpió el grupo *Los Visionarios*, en cuya obra quiso simbolizar, en su persona y en la de su esposo, a los espíritus fuertemente idealistas. Se conserva dicha obra en el Brookgreen Gardens.

La escultora prefirió vivir en el campo para poder estar cerca de los animales, que eran sus modelos preferidos; las de ellos son, acaso, sus mejores esculturas. Una de las aficiones de la señora Huntington era el adiestramiento de sabuesos escoceses, a lo que solía dedicar los ratos en que descansaba del cincel.

En 1929 los Huntington vinieron de nuevo a España, anudando con mayor fuerza los lazos amistosos que los unían a ella. Visitaron Madrid y Sevilla, regalando a esta última dos pinturas de Valdés Leal. La ciudad del Guadalquivir los nombró hijos adoptivos en prueba de agradecimiento por sus continuadas atenciones, ya que, como dijimos, con anterioridad habían donado a Sevilla una estatua ecuestre del Cid.

El grupo escultórico *Portadores de la antorcha*, que se yergue en los jardines de la ciudad universitaria madrileña desde 1955, también obra de Ana Huntington, fue donado para tal fin por el espléndido matrimonio.

En Valencia, en el paseo al Mar, tenemos una copia de esta escultura, es la *Antorcha olímpica*, que se levanta en medio de nuestras Facultades universitarias, donación a la ciudad de Valencia, como la antedicha estatua ecuestre del Cid.

La valía artística de la ilustre escultora norteamericana queda patente en su obra. Aborda en ella todos los géneros: retratos de busto, monumentos, composiciones, esculturas legendarias e históricas, esculturas animalísticas e incluso grabado de medallas.

Su obra no sólo es importante numérica y estéticamente, sino que podemos conceptuarla creadora de un método naturalista que podríamos definirlo quizás como un naturalismo escrupuloso, con el que da

un sello especial a sus esculturas; apenas ornamenta sus monumentos, sino que busca captar a la naturaleza tal cual es.

Las esculturas de Ana Hyatt Huntington son, a veces, literatura, poesía hecha piedra. Mientras que los versos de Archer Milton Huntington, duros y fríos, pero cincelados con maestría, sin hojarasca, en ocasiones parece que adquieren perfiles, formas y dimensiones; podríamos decir que esculpe las palabras. El matrimonio Huntington estaba plenamente identificado.

Para la escultora americana la naturaleza es una materia a trabajar. Su producción animalística, numerosa y espléndida, se ha dicho que parece un himno fervoroso en honor del Creador. Abandonados al instinto, los seres irracionales, cruzando el aire con sus alas, corriendo entre los árboles, atravesando el desierto o respirando debajo del agua, por la exacta captación de sus formas, resultan elocuentes. Sus esculturas son reales, sugestivas y, a la vez, sugeridoras.

Los temas resultan variados porque las actitudes cambian y las combina hasta el infinito; por eso dan la sensación de una movilidad incesante, en lo que reside uno de los mayores atractivos de su obra. Observa escrupulosamente los menores detalles y no desprecia ninguno. Esta es la clave de su personal manera de hacer. Su inspiración y su estudio profundo crean una serie numerosa de producciones objetivamente perfectas.

Ana Huntington es una artista de lenguaje sencillo: su obra es para todos, aunque posee una gran riqueza intelectual en su estética y una musicalidad escultural profundamente pensada y sentida. A veces, intensifica y exterioriza el movimiento de fondo en sus grupos escultóricos, pero sus obras nunca son un drama.

Hija de un profesor de Paleontología y Zoología, Ana Huntington heredó de su padre el amor y el conocimiento de los animales. Para ella los seres irracionales no son sólo formas diversas de la vida animada, tienen un encanto, y toda formación estética no es bastante; por eso la inquieta artista no cesa de perfeccionarse, alcanzando una maestría admirable e indiscutible en su difícil oficio; pero ella no desea sólo una aventura artística, sino una profesionalidad, escalar un primer puesto. Y lo consigue.

Una de las figuras que más veces traslada a la piedra es la del caballo, logrando una gama perfecta de expresiones en su variedad y en su calidad. Lo mismo al captar la imagen del caballo viejo, encabritado o en marcial cabalgadura, que la del jumento o la del potro en libertad, y lo logra con tal verdad de movimientos que consigue transmitir su emoción creativa a quien lo contempla.

Citemos el *Rocinante* de su *Don Quijote*, que humilla la cabeza; caracoleando de impaciencia el caballo de *El Cid*, escultura de la que, además de las ya citadas de Sevilla, Valencia y la de la Hispanic Society of America, en Nueva York, existen réplicas

en La Habana, en el Balboa Park de San Diego, en el palacio de la Legión de Honor de San Francisco, en Buenos Aires y en el Brookgreen Gardens.

Otro caballo, éste caminando al paso y con la cabeza levantada, es el que monta *Boabdil volviéndose hacia Granada*, y que se conserva en la Sociedad de la que son fundadores los Huntington. Bonito, desafiante, avasallador es el caballo que conduce a Juana de Arco, cuya obra escultórica se exhibe en Blois (Francia) y de la que hay copias en San Francisco, Nueva York, Pittsburgh, Dallas y Quebec.

Pero quizás la figura de caballo que más entusiasmos provoca en la obra de la escultora americana sea la del monumento a su suegro, Collis P. Huntington, en Virginia, que, casi sentado sobre los cuartos traseros, se levanta encabritado, espumeante, arqueado el cuello, dispuesto a saltar cualquier obstáculo.

En su serie de portadores de antorchas existen distintos caballos en diversas posturas.

El de *Lady Godiva*, en la Art Association de Southbend, Indiana, es el menos ambicioso de sus équidos; los más erizados y confusos, probablemente los del grupo *Todas las bridas en mi mano*, en el Montgomery Museum of Fine Arts, pero de una riqueza de inspiración poco común y un ambicioso y logrado proyecto. Los más deliciosos caballos, personalísimos, de un contorsionismo barroco, de una imprecisión a veces casi impresionista, son *Los caballos blancos del mar*, que no es sino un oleaje oceánico cuya espuma, al levantarse encrespada, se riza formando un grupo de caballos desbocados que avanzan peligrosamente hacia la tierra. Se conserva esta obra soberbia en el Bowdoin College, en el Toledo Museum, Ohio.

Ana Huntington esculpió también centauros, que, según Homero, era un pueblo salvaje que se escondía en las montañas de la Tesalia y dominaba al país con su ferocidad.

La dificultad de composición del centauro es evidente: no existe un modelo exacto. Pero Ana Hyatt Huntington resolvió la dificultad con éxito al esculpir una figura que, en su mitad caballo, tiene las proporciones exactas de un caballo, y, en el torso humano, las proporciones naturales del hombre, logrando así no un ser monstruoso, sino una obra de extraordinario buen gusto, como la del *Centauro Cheiron* y el *Centauro mujer*, ambos en el Brookgreen Gardens; los *Centauros luchando* o el deliciosamente ingenuo *Niño Centauro*, que lloriquea restregándose los ojos, que se conservan en el Wadsworth Atheneum de Hartford.

En el arte moderno, la señora Huntington es la primera artista que ha representado la raza de los centauros en todos los aspectos posibles —centauros guerreros, mujer y niño—: jugando, luchando, amorosos, vida ruda en pleno dinamismo. En sus esculturas nos recuerda a la vez que los centauros eran campeones de tiro con flecha, y les da aspecto de

arrojados guerreros y hombres capaces de sentir ternura y amor, porque tienen sus mujeres y sus hijos.

Lo cierto es que la admirable escultora americana, recientemente fallecida, tiene en su obra, ancha y profunda a un tiempo, tanto de ella misma como de la vida real. Esculpir es para ella una necesidad: ha sabido ver lo que otros han creído ver. Conoce perfecta, indubitativamente, la anatomía de los animales, reproduciendo casi todas las especies.

Otras de sus obras son la serie de osos polares. Entre ellos, *Grupo de osos*, en el Collis P. Huntington Park, de Redding, en actitudes desconocidas para nosotros: el oso, en pie, rodeado de sus crías. También los de la Hispanic Society, de Brookgreen Gardens, del Hospital of the Medical College of Virginia, donde dos osos retozan mientras otro sostiene amorosamente a su cría.

Ana Huntington individualiza las formas, no esculpe razas ni especies, sino que particulariza, buscando expresiones peculiares que no se repiten en una bestia y en otra, estudiando todas las expresiones posibles.

La fisonomía de los pájaros es de difícil diferenciación, pero nuestra artista, antes de retratar a los animales, realiza un detenido y profundo análisis de ellos y, al ejecutarlos, posee un caudal de observaciones y experiencias, con el que consigue reproducir con fidelidad sus formas, sus expresiones y sus actitudes.

El hombre es más constructivo que observador; la eximia artista, mujer al fin, es sumamente observadora, pero no deja de ser constructiva porque, además de ser mujer, es escultora y se afana por conocer exhaustivamente a sus modelos antes de copiarlos en la piedra o en el mármol. Cada día procura conocer un poco más la psicología de los animales y leer sus instintos estudiando sus movimientos.

A la escultora americana se la ha comparado a Rodin. Hay en su obra, como hemos dicho ya al referirnos a sus caballos, atisbos de impresionismo, aunque tiende generalmente al expresionismo pujante.

En sus esculturas de animales nos parece intuir una preocupación cosmológica, a veces trágica o dionisiaca, pero sin que la expresión altere su serenidad. Quizás porque nuestra escultora casi ignora el estilo barroco y se revela clasicista; ella no prescinde del dominio de las formas reales, pero sabe imprimirles una cierta espiritualidad llena de encanto.

Es, acaso, su barroco muy personal, al que no sacrifica nada. Ella no esquematiza las formas; probablemente piensa que la naturaleza se ocupa ya, sabiamente, de hacerlos. Las formas, para ella, son perfectas, y así desea copiarlas.

La obra de la esposa de Archer Milton Huntington posee un extraordinario valor didáctico. Es una escultura de museo; aunque quizás su obra al aire libre sea una cátedra abierta a todos, que enseña a quienes no tienen voluntad de aprender. Su obra es



«El Cid». Valencia

una enciclopedia de arte donde los capítulos más extensos se dedican a la zoología.

La artista americana consigue imprimir movimiento a sus figuras, sin que éstas obedezcan al lenguaje barroco. Cuando se intuye el hervor de formas berninesco es siempre suavizado por la elegancia clasicista. Barroco y Renacimiento mantienen inmóvil el fiel de la balanza. Hasta Ana Huntington no se podía concebir la ondulación fluctuante de las masas fuera del barroco; ella ha demostrado que no es una necesidad, sino más bien una facilidad, el usar de tal ondulación sin más ambiciones.

Su estatuaria no puede reducirse a fórmulas; son formas perfectas en movimiento. Posee la difícil técnica de saber transmitir movilidad a sus figuras en sí mismas, por sí mismas, sin forzarlas ni desencajarlas, con absoluta naturalidad, con elegancia, espontáneamente.

Cuando Ana Huntington esculpe sus *Grupos de focas* —Museo de Pennsylvania y Norton Gallery of Art—, e incluso su magnífico desnudo, una faceta distinta de la sorprendente artista, de la *Joven Diana* —en el Museo de San Diego, de la cual existen copias en Nueva York, Gloucester, en Brookgreen Gardens y en el Queens College—, las líneas en movimiento le

dan forma, le dan vida, porque la naturaleza es movimiento; ésta es una de las notas características de la escultura americana.

Diana es una divinidad mitológica que nuestra artista gusta de representar; destaca entre ellas, además de la ya citada, la *Diana cazadora* del Brookgreen Gardens, en South Caroline.

Modela pájaros que parecen volar. Citemos *El vuelo*, del Dayton Art Institute, en Ohio. Sus caballos a veces retozan; recordamos los *Potros jugando*, del Baltimore Museum of Fine Arts. De una gracia insuperable, sugeridores por sus actitudes, magníficos por sus rasgos, son los grupos *Cabras atacándose* del Metropolitan Museum de Nueva York y del Springfield Museum of Fine Arts, en los que la escultora dota a sus figuras de una animación interna que es la que da movimiento a las formas. Son todas ellas obras de un clasicismo sano.

Consigue Ana Huntington transmitir una expresión viva a ciertas bestias, como en sus series de tigres —*Tigre arrastrándose*, del Neville Public Museum; *Tigre estirándose* y *Tigre con pájaro*, de la Lehigh University, Betlehem— y su serie de jaguares —*Jaguar devorando a un tapir* y *Jaguar sobre un monolito*, ambos en la Hispanic Society of America—, con una ráfaga de ira sobre sus caras, cada uno refleja en su rostro su verdad, sus instintos auténticamente crueles: temblorosas de placer sus fauces, desencajadas las órbitas, llameantes las pupilas. Son obras con auténtico sentido dramático.

En los animales de la escultora americana está vivo el instinto propio de cada especie. En sus monos subraya especialmente el instinto de imitación, como en su delicioso grupo *Una pareja de monos*, de la Eastman Memorial; en *Mono buscando su comida*, del Lawrence College Foundation, y *Disputa de familia*, de la State University of Iowa.

Ana Hyatt, señora Huntington, ha estudiado y nos muestra en su fabulosa producción escultórica la vida interior, el espíritu de las bestias, según la expresión de sus formas. Un animal es, y ella lo ve así, un ser perfecto porque Dios lo ha creado exactamente como debe ser, y nuestra escultora se propone captarlos en toda su verdad. No pretende efectos más o menos espectaculares, sino dar belleza a las cosas sin restarles autenticidad.

Plasma con asombroso realismo la instantánea de un cóndor monumental en pleno vuelo, dispuesto a abalanzarse sobre su inocente presa. La expresión del ave, casi rozando con sus uñas la presa, es placenteramente aviesa.

La escultora americana ha llegado muy lejos estudiando la sensibilidad humana. El horror de algunas de las expresiones logradas queda frenado por lo sublime de su lenguaje.

Sus obras son deliciosamente bellas porque nada es plásticamente más hermoso que lo que está pensado, medido y razonado. Y éste es el clasicismo de su obra; ella no practica más que la verdad desnuda

y viva por haber estudiado amorosamente la zoología, y un artista, no lo olvidemos, es el resultado del estudio en ecuación perfecta con su temperamento interpretativo.

En la obra de Ana Huntington no hay búsqueda de lo feo o lo bonito, sino el intento de apresar en la piedra fragmentos de vida más o menos poéticos, pero acariciados amorosamente con el cincel que empuña una mano maestra.

No podemos encuadrar a la escultura que estamos estudiando en ninguna escuela; no participa de ningún movimiento artístico definido. Conoce su oficio de manera plena; ha estudiado la obra de los maestros que la precedieron, pero, aunque los admira, no los copia.

Se le han señalado puntos de contacto con el clasicismo francés, pero son solamente tangenciales, por simple cuestión de gustos; no es el suyo un clasicismo puro, sino como un personalísimo renacimiento que no tiene la monumentalidad de un Miguel Angel ni la grandiosidad de un Donatello. Es, en esencia, un clasicismo más simple, de elementos equilibrados, de formas auténticas. Su genio creador se extiende sobre bases sólidas, y por ello puede permitirse, sin menoscabo de la realidad, audaces y admirables contorsiones.

Posee la ilustre escultora un genio abierto, una manera de hacer libre, pero una conciencia artística escrupulosa. Admiramos en su obra el esplendor del orden. Podríamos decir que sobre la vida real se solaza su espíritu, se agiganta su inspiración, se recrea su mente.

Las formas del imberbe *Don Quijote* —Brookgreen Gardens, South Caroline— revelan lirismo y espiritualidad, donde lo miguelangelesco y el clasicismo francés parecen haber perdido su control, pero no su elegancia ni su prestigio. Nuestra escultora posee, además de su valía artística, una admirable sagacidad y un envidiable saber.

Todo ello nos ha hecho encontrar en su escultura la variedad y la riqueza de los cambios de ejes, de las perspectivas atrevidas, de las intuiciones sutiles; en una palabra, de una técnica maestra y una rica inspiración. Es la suya una realidad geométrica, con una exactitud casi de teorema de Pitágoras. Es el suyo un genio sin ingenuidad.

Su formación escultórica es sólida porque es incansante; sin decaimientos ni descansos; durante años trabaja con entusiasmo de neófito, con la humildad de sentirse siempre aprendiz, que es la manera más segura de llegar a maestro.

Ana Huntington busca la perfección en todas sus obras y con todos los temas; lo hace con la seguridad que proporciona su hondo saber y su firme vocación. Por eso no titubea en el modelado ni acusa inquietud su trabajo.

Dedicó la parte más importante, numéricamente, de su obra al mundo animal y nos ofrece todas las representaciones, posibles e imaginarias, de cada una

de las especies, con auténtica maestría, consiguiendo la misma perfección en sus estatuas monumentales que en las pequeñas estatuillas, modeladas con un evidente gozo personal, recreándose, paladeando cada golpe de cincel.

Observando detenidamente la producción escultórica de Ana Huntington, descubrimos que los animales representados han sido elegidos teniendo muy en cuenta sus posibilidades para ser copiados en piedra, su «fotogenia escultórica» podríamos decir, fijándose mucho también en los ángulos desde los que sus posibilidades son mayores, según el personal concepto de la artista, presintiendo, y casi asegurándose de antemano, una perfecta y brillante escultura. Prefiere animales de estilizada figura, porque su forma de hacer es viva y directa. Y confesemos que no sólo sabe elegir sus modelos, sino que agota, exprime todas sus posibilidades, los estruja hasta sorber su cincel la última nota, que conmueve o que emociona; no en vano es Ana Huntington una erudita en escultura zoológica.

Pero nuestra escultora, que como artista crea vida, no se hace esclava de las formas; las capta, sí, pero las ilumina con una inteligente intuición. Enriquece su obra, además, su instinto artístico.

El dinamismo que imprime a sus figuras es evidente en *El Cid* o en la *Juana de Arco*. Magníficos logros que contrastan con otras atrevidas composiciones, grupos dislocados, explosivos, como el amasijo de curvas contrastantes en sus desfiles de potros, donde el eje de éstos aparece peligrosamente inclinado. Citemos, entre otros, sus *Potros jugando* del Baltimore Museum of Fine Arts y sus *Potros durante la tempestad* del Fitchburg Art Center.

En sus desfiles de garzas —*Garza con sus crías*, en el Isaac Delgado Museum de Nueva Orleans, y *Garza en cólera*, de la Grand Ronde Vallery Art Center, de Oregón— la elegancia se cifra especialmente en la composición en línea derecha; el primero de ellos con una sorprendente verticalidad.

¿Es Ana Huntington una escultora clásica? ¿Acaso debe ser tenida por realista? Clásica y realista es su obra, pero sin ceñirse a cánones ni estilos. Es una artista muy personal, aunque beba en el renacimiento y se humedezca los labios en el romanticismo. Sin em-

bargo, estudiando a fondo su obra, ancha y sin fronteras, como sus propios sueños; numerosa como sus aptitudes, viajera y sencillamente erudita como ella misma, nos parece descubrir que, a veces, se inspira copiando sus propias obras, intentando incesantemente superarse en ese multiforme reino animal con intensidad y variedad de movimientos. Por eso, a quien más se parece es a sí misma.

El eje de su vida no se inclinó jamás; su vocación artística la sobrepuso a todo, levantando su cincel triunfante, como hace *El Cid* que ella esculpe, con el estandarte que empuña. Mirando siempre a lo alto, como la lanza que esgrime su imberbe *Don Quijote*; pero en línea recta, como el maravilloso pedestal que esculpió para su monumento a los pescadores. En cierto modo es, además, portadora de la antorcha de la cultura —tema que goza de sus predilecciones—, por cuanto colabora con la obsesiva idea de su marido de despertar en América vocaciones hacia todo lo hispánico, alimentando la llama de su hispanofilia en la admirada y admirable Hispanic Society, que decorara con mano maestra y con su *Visión de España* un pintor valenciano, Joaquín Sorolla, del que, coincidentemente, hemos celebrado este año su cincuentenario y al que, justo es recordarlo ahora, diera mister Huntington —son palabras del doctor don Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, a quien se debe el más completo estudio que existe sobre la magnífica colección de lienzos citada— su mejor oportunidad.

La escultora americana, recientemente fallecida, fue la primera mujer galardonada por el Gobierno español con la cruz de Alfonso XII, recompensa precursora de la de Alfonso X el Sabio de nuestros días.

* * *

Lo más sobresaliente de la fabulosa producción artística de la eximia escultora son sus completísimas series de animales, de todas las especies y en todas las actitudes. Lo que más conmueve en Ana Huntington es su franciscanismo artístico, ese incesante buscar a Dios a través de sus criaturas irracionales.

MARÍA FRANCISCA OLMEDO DE CERDA

MARIA LUISA PALOP, PINTORA

Quizás no se ha tenido en cuenta debidamente la producción artística femenina. Ciertamente que muy diversas concausas, entre las que cuentan las específicas misiones de la mujer, que son algo —muchísimo— más que «sus labores»; la dificultad física de ciertos oficios plásticos, mayor cuanto más «plásticos», y, ¿por qué no reconocerlo?, algunos prejuicios sociales, vigentes ayer más que hoy, lo han impedido o dificultado.

No es éste el lugar de hacer historia de las mujeres artistas, ya constantes en piezas muy antiguas, desde la *Eude pictrix* de ciertas miniaturas del «Beato» de Gerona, del siglo décimo, y —siempre *ad exemplum*— a Margarita, hija de Juan de Juanes; a la escultora María Luisa Roldán, la *Roldana*, o a las pintoras extranjeras Rosalba Carriera, Elizabeth Vigée-Lebrun, Angélica Kaufmann, Rosa Bonheur, Mary Cassatt, «la dulce ninfa del impresionismo»; Berta Morisot, Eva González, la discípula de Manet; Marie Laurencin, Suzane Valadon, Kate Kollwitz, Magdalena Leroux, la escultora Ana Huntington, que donó a Valencia sus bronceos *El Cid*, de la plaza de Es-



«El búcaro negro»

paña, y *La antorcha*, del Paseo al Mar, como, entre las pintoras modernas españolas, la santanderina María Vale, Maruja Mallo, Rosario de Velasco, Amalia Avia, Carmen Laffon, María Antonia Dans, María Deperie, las no tan modernas Isabel Pascual-Abad Francés, alcoyana, y las castellanenses Elisa Belenguer y Matilde Segarra, como, en un círculo más cercano, las en Valencia formadas artísticamente, Antonia Fornés, Jacinta Gil, Concha y Amparo Palacios, Lola Bosshard, Dolores Marqués, Antonia Mir, Angeles Ballester, Encarna Clausell, Milagros Ferrer y tantas más, con las escultoras Carmela Mateu, Amparo Bolinches, Amparo Tuset, y no pocas más cuya omisión no supone nada, aparte falta de memoria.

Todo esto, y mucho más que queda involuntariamente sin precisar, nos lleva al caso de una pintora valenciana recientemente desaparecida, María Luisa Palop de Ramírez. Así, cuando tenga el lector estas líneas en sus manos, hará algo más de doce meses que una de las mejores artistas del pincel valencianas, de las generaciones de *avant-guerre*, cumplió el curso de su vida mortal: en el último día de febrero del 73 entregó su alma al Señor de toda belleza, de esa belleza que ella, con sensibilidad y oficio, intentó captar y ofrecer en sus lienzos. Hija de la alta Benisa, que se encumbra a la sombra de su *Purísima Xiqueta*, en las lomas que, emulando a Ifach, abren definitivo paso a las tierras bajas de la Marina alicantina, sintió muy joven la llamada del arte, que la armonía de aquellos parajes, en casi permanente primavera, le brindaba, con el mar y el peñón al fondo; cerca, los almendros en flor; no lejos, las cimas de Aitana y Puig-Campana; encauzando su vocación, primero con Stolz *senior* y pronto en aquella Escuela de San Carlos de los mil novecientos veinte y treinta, que vivía una de sus épocas más felices y fecundas, con tantos —no muchos alumnos todavía— que, eso sí, son ya casi todos historia viva en la época dorada del post-impresionismo.

Como por un destino singular, María Luisa Palop, que naciera entre muy distintas tierras del viejo Reino, había visto también la luz primera en un año límite, el de 1900 —en el primer día de mayo—, principio o fin de siglo según se vea, más bien lo segundo, y, por lo tanto, con una raicilla vital del XIX y un desarrollo formativo y productor durante una mitad larga del XX, pues sólo hasta entonces manejó habitualmente los pinceles.

De su valía, aparte el testimonio de las obras reproducidas, que tanto pierden sin color —una de ellas, *Cactus*, ilustró el catálogo de la Nacional de 1934—, habla una noticia personal e inédita, pues, como pre-

guntáramos al maestro Blanco Lon, en la Escuela de San Carlos, algo «antes del diluvio», por las alumnas pintoras, nos dijo sin dudar: «La mejor, María Luisa Palop... Esa, sí... Hay otras, pero ella va muy por delante...»

Han variado los tiempos y los gustos, muy nuevos caminos lleva el arte, hasta se pregona su ocaso; llevóse la fronda incivil a Antonio Blanco Lon, vinieron otras pintoras muy buenas asimismo, como las ya citadas, pero María Luisa Palop fue la «pionera», la adelantada si se prefiere, o una de las que pueden

tenerse por tales, y, al desaparecer —como pintora lo hizo mucho antes—, es justo este recuerdo, como lo es evocar aquella exposición de pintoras valencianas en el casal de Lo Rat Penat, mediando la década de los cuarenta, en la que pusimos cierto esfuerzo incluso físico, donde ella y otras acompañaron a ciertas firmas anteriores y señeras por su estirpe artística y su obra: las de María Sorolla y Carmen Benlliure, que encabezaban el singular y encantador conjunto.

FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

CONCIENCIA DE CRISIS EN EL ARTE CONTEMPORANEO

Discurso de ingreso, como Académico de número, del Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo,
y contestación del Excmo. Sr. D. José Corts Grau

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:

Si yo creyese en astrologías, habría pensado que, puesto que mis méritos no, alguna rara y favorable conjunción de astros fue lo que me trajo a esta corporación tan ilustre. Dado, sin embargo, que no acabo de creer en tales astrologías, debo pensar que todo ha sido un puro milagro operado por virtud de una amistosa buena voluntad capaz de ver en mí lo que en mí no hay. Como dijo Jovellanos en ocasión parecida, habéis apreciado no lo que soy, sino lo que deseo ser, con lo que quedo estrechamente obligado a intentar ser lo que creéis que soy y, por descontado, a agradeceréoslo.

Verdad es también que los nuevos vientos que soplan en estos mudables tiempos que nos ha correspondido vivir, impulsan a una creciente participación de seglares y profanos en todos los ritos junto a los oficiantes ya consagrados. Profano y lego soy en esta casa cuya fama labraron tantos nombres esclarecidos, y, por profano y lego, experimento un confuso sentimiento, mezcla de timidez y de respeto, al comparecer en ella con mis pobres manos vacías.

Por si ello fuese poco, la clara conciencia del favor que se me hace sube de grado si considero que vengo a ocupar la vacante causada por el fallecimiento de don Fernando Núñez-Robres y Galiano, marqués del Montortal, prócer por su linaje y por sus obras, vástago de una estirpe que acreditó largamente su vocación para el liberal mecenazgo y notable por su eficaz dedicación a un coleccionismo artístico que hizo de sus mansiones otros tantos museos, donde resplandecían el atinado criterio, la sazónada sabiduría y el depurado buen gusto.

Al marqués de Montortal, cuya definitiva ausencia tan hondamente lamentamos, hallóle siempre Valencia dispuesto para patrocinar cualesquiera empresas de índole artística. Hacer honor a antecesor tan insigne es deber que asumo no sin que me preocupe la flaqueza de mis fuerzas, y muchas son ya las que se requieren para preservar la ecuanimidad en esta hora aborrecida y confusa no ya sólo del arte, sino de la vida toda.

De ello voy a hablar aunque lo haga al modo del periodista que soy: de la agobiante impresión que posee a muchos contemporáneos nuestros de estar asistiendo a un prolongado crepúsculo, no se sabe si de anochecer o de amanecida, aunque pudiera ser a la vez lo uno y lo otro, ocaso y orto, muerte y rebrote, fin y principio como en el lema de María Estuardo y como, también, en toda la mecánica del universo, que suscita nueva vida sobre las ruinas de la vida que se consumió.

Que asistimos a una honda y radical crisis ¿quién osará negarlo? Soplan vientos devastadores desde todos los cuadrantes del mundo de la cultura heredada, y no para el arte sólo. De ahí que habría un evidente yerro si no inscribiéramos la crisis del arte en el contexto de otra crisis muchísimo más extensa que afecta a la vida toda en sus formas, en sus modos, en la mentalidad de las gentes, en las instituciones más arraigadas y esenciales, en hábitos, creencias y querencias. La tremenda revolución técnica que estamos viviendo, la desmitificación de los valores tradicionales, la regarización de los pueblos y de los hombres que suscita como reacción, en el otro extremo, la reivindicación de una

libertad ilimitada; la tentación adámica de estrenar el mundo cada día creándolo *ex nihilo* de la nada, en un frenesí de originalidad a cualquier precio, y, unido a todo ello, el desafortado utilitarismo proclamado e implantado por doquier, tiñen fuertemente el semblante de nuestra edad.

Debo apresurarme a afirmar que, a mi modo de ver y frente a cualquier simplismo, nada de ello ocurre porque sí o por obra de una vasta conjura de voluntades demoleadoras. El hombre avezado a calar en las raíces de los fenómenos históricos sabe bien que los ciclos se encadenan en la vida de la humanidad inexorablemente, y a nosotros nos ha tocado en suerte vivir este momento en el que se entrecruzan, condicionándose mutuamente, fenómenos que escapan a las voluntades humanas.

La revolución tecnológica es un hecho al que no podemos hurtarnos y que no podemos detener: ni podemos ni debemos. Gracias a él la vida humana ha cobrado nuevas dimensiones, se ha ensanchado, se ha enriquecido. Pero su repercusión en la vida del arte ha sido plural. De una parte ha contribuido a divulgar las obras artísticas. Gracias a la técnica el hombre de hoy disfruta de privilegios que jamás soñaron los poderosos o los mecenas de otros tiempos. Oprimo un resorte de mi tocadiscos y al punto la mejor orquesta del mundo interpreta para mí una sinfonía de Mozart con pulcritud y nitidez tales como el propio Mozart jamás las llegar a disfrutar. Tomo un libro de mi biblioteca y, al abrirlo, se extiende ante mi vista todo un museo —el museo imaginario de Malraux— en el que las grandes creaciones de la pintura están fielmente reproducidas, con todas las exactitudes y los primores de que son capaces hoy las artes gráficas. Puedo estar escuchando las melodías de Mozart al tiempo que entretengo la mirada contemplando un cuadro de Watteau. Puede ocurrir, sin embargo, que sienta cierto hastío y, por pura volubilidad, mude disco y libro. A los pocos segundos estaré escuchando la *Heroica* beethoveniana y contemplando un cuadro de Goya, o Debussy y Renoir, o Vivaldi y Canaletto... Cuando lo tengo a bien, doy fin al concierto y cierro el museo.

Esto ha hecho la técnica para mí, para cada uno de nosotros. Mas al mismo tiempo, y con ello mismo, está desmedulando el arte, desmitificándolo, dicho sea en la jerga actual. Lo está trivializando. Tanta facilidad le resta trascendencia, rito, misterio.

¿Será posible que la divulgación del arte se vuelva contra el arte mismo, erosionándolo? Sería terrible. A pensarlo contribuye la conocida tesis de Alain, según la cual en la esencia del fenómeno artístico entra mucho un a modo de choque que iría perdiendo virtualidad en la medida en que se fuera haciendo hábito.

Es, en efecto, de experiencia universal el hecho de que la incesante reproducción de obras maestras en litografías y revistas suele contribuir poderosamente a desvalorizar esas mismas obras por bellas que sean y, al mismo tiempo, a depreciar el concepto de la belleza que encarnan.

No ignoro que, entre otros, Arnold Hauser, tan sagaz siempre, rechaza la hipótesis del cansancio; mas tengo para mí, y si me equivoco me equivoco yo solo, que sus razones no son del todo convincentes. Arguye Hauser que el fenómeno del cansancio de las formas es asunto individual, no ampliable en modo alguno a toda una generación y menos

aún a generaciones sucesivas. Pero cuestión es ésta de puntos de vista, y desde el mío advierto que la humanidad es sensible colectivamente al hastío engendrado por la repetición de formas culturales y no sólo artísticas, hastío que se acrecienta todavía más en los creadores, en los mismos artistas, movidos siempre, y casi siempre para bien, por un afán de singularizarse que respalda en los casos geniales el edificio de la genialidad.

En verdad la historia está colmada de ocasiones en que la sociedad, como el hombre insomne en su lecho, cansada de intentar pequeñas acomodaciones, opta resueltamente por volverse del otro lado. Eso mismo es, en el mundo de la cultura, la tendencia a las grandes y radicales mudanzas provocadas por el agotamiento de unas formas o de unas actitudes vitales; a mayor cansancio, mayor mudanza, como en una imperiosa e ineludible ley pendular.

Sólo partiendo de la idea, para mí ciertísima, de que el hombre es un ser muy vulnerable al hastío engendrado por la repetición de las formas, poseeremos una de las claves decisivas para entender modas y mudanzas en la historia de las artes, incluida la extremosa de trocar la belleza por la fealdad. Voltaire señaló ya que la saciedad de belleza engendra el gusto por lo estrafalario. La experiencia parece confirmarlo. A una larga etapa de culto a la belleza y a una convencional normalidad artística suele suceder otra etapa de distorsiones y de excentricidades. No es toda la explicación, lo sé, pero puede ser parte de la explicación. Paul Valéry afirmó: «La belleza ha sido suplantada por los valores de choque: la novedad, la intensidad, la extrañeza.» Es cierto y fácilmente comprobable.

El concepto tradicional —y subrayo lo de *tradicional*— de la belleza se encuentra en franca crisis, hasta el punto de que la misma denominación que distingue a esta entidad que nos alberga se resiente de un casi total desuso. Decir «bellas artes» suena ahora a anacronismo. Hoy se dice «el arte», «las artes», así, sin adjetivar, olvidando acaso que también existen, y no ya en el mundo de la estética, «malas artes». Pero sucede que lo mismo que parece haberse desgastado el arte, se han desgastado los adjetivos, bien por usarlos demasiado y a destiempo, bien porque se ha perdido la fe en los valores que significan.

No todo es, sin embargo, fatiga y agotamiento en la crisis actual del concepto de la belleza. Otra causa, y no menor, radica en el relativismo omnipresente en nuestra cultura de hoy. De pronto, el hombre del siglo xx ha dudado de «su» concepto de la belleza. No es inexplicable. El hombre del siglo xx conoce, como jamás se conociera antes, el arte de los pueblos más distantes del suyo, el arte de las culturas más distintas de la suya, el arte de los tiempos más alejados del suyo. Y ha vacilado; ha vacilado, y esto ha podido explicarlo bien Toynbee, como suele vacilar toda civilización abierta al contacto con una civilización extraña.

Ciertamente, los hombres del siglo xviii, los hombres del tiempo de las Academias, que fundaron ésta, vivían en una plácida aunque no sé si envidiable seguridad, confinados en un mundo cerrado, *hortus clausus*. Asombra pensar en los horizontes que desde entonces se le han abierto al hombre, enriqueciendo y turbando al mismo tiempo su espíritu. En poco más de un siglo le han sido revelados al mundo occidental incontables tesoros lejanos y exóticos o pretéritos y ocultos. El arte sumerio y el egipcio; las ruinas de Pompeya y los sillares precolombinos de Machu Pichu y de Tula; la escultura, la música y la danza de los negros; las pinturas de Altamira y las de Tassili; los gigantes de la isla de Pascua y la pintura china; la Victoria de Samotracia y las reliquias cretenses... ¡Es mucho lo que han tenido que digerir unas pocas generaciones y sería portentoso que lo hubieran digerido bien!

Volviendo a la revolución tecnológica de este tiempo, además de divulgar las obras de arte, ha incidido sobre la misma creación artística. Un somero examen pone de manifiesto la magnitud del fenómeno. Hubo la invención y el desarrollo de la fotografía, en la que se contenía el germen de un arte nuevo: me estoy refiriendo, claro está, a la foto-

grafía en movimiento, a la cinematografía, y séame tolerada afirmación tan innecesaria como es la de que la huella impresa por el cinema en las restantes artes, de las que se sirve y a las que sirve, ha sido profundísima y decisiva. El ritmo narrativo de la novela, el concepto escénico del teatro y los supuestos esenciales de la plástica se han teñido por el influjo del cine, que, además, se ha desdoblado en ese pequeño milagro pleno de posibilidades óptimas, pero también de peligros regarizantes, que es la televisión.

La invención de nuevos materiales y el hallazgo de nuevas técnicas han acelerado el proceso y alterado las bases de las artes plásticas y, no menos, de la arquitectura, que ya no se asienta sobre lo que fueron premisas multiseculares del arte de la construcción. Finalmente, la electrónica ha culminado un proceso propicio a las mayores sorpresas, desde la música en ruptura con todo el pasado hasta la asombrosa pirueta de una sedicente escultura obtenida mediante bombardeo de metales con haces de electrones.

Agrade o no, todo eso lo tenemos ahí, cercándonos como marea que crece para liquidar los últimos vestigios de un arte que durante siglos ha sido sentido, respetado y amado. El problema que se propone al hombre actual no es el de aceptar un nuevo arte producto de una evolución o, si se quiere, de una revolución, pero dentro siempre de unas mismas coordenadas. Es algo muy distinto. Lo que se le propone es que reniegue de las anteriores vivencias artísticas. No se le pide una *comprensión*, sino una *conversión*.

El sensacionalismo, que no es patrimonio exclusivo de periodistas, ha hecho que los teóricos del arte señalasen, en otros tiempos, revoluciones donde sólo hubo transformaciones. A este respecto considero muy atinadas las palabras de Adolfo Salazar cuando escribió de Beethoven que «no era un hombre que fuese al arte con una idea determinada, caso general del revolucionario típico. Era, mejor, el hombre que iba al arte con una fuerza. Una fuerza interna, imprecisa al comienzo, poco definida en términos concretos; razón por la cual busca en el arte que encuentra ya hecho en su momento un terreno de experimentación. Caso general en los artistas de decisiva trascendencia en la historia. Beethoven —concluye Salazar— es menos "innovador" que "transformador"».

El lenguaje tan matizado de Salazar no alcanza la violenta crudeza eslava con que Berdiaeff habló de «irrupción de formas bárbaras, desgarramiento de sonidos bárbaros y de movimientos bárbaros», refiriéndose al arte contemporáneo.

Ha sido oportuno que al hilo de estas consideraciones hayamos recalado en el pensamiento de Berdiaeff, tan representativo de cierto momento, quien ante un arte predestinado ya a desembocar en la abstracción no figurativa llega a decir que «ha perdido el ritmo cósmico».

Para Berdiaeff, que escribía estas palabras hace ya medio siglo, el arte contemporáneo es fundamentalmente un arte antihumanista que, por antihumanista, tiende a desterrar de su ámbito las formas naturales y, sobre todo, las formas humanas. En la pintura, «las fronteras concretas de todas las formas naturales son violadas, confundiendo todo con todo y el hombre con objetos inanimados; los anuncios de periódicos, pedazos de vidrios y suelas de zapatos hacen con ella irrupción dentro de toda forma natural para destruirla. Y como las formas del cuerpo humano son siempre las formas antiguas, su destrucción constituye una ruptura definitiva con la antigüedad».

Se trataría, pues, según el pensamiento de Berdiaeff, de un claro fenómeno de secesión cultural que dedica sus mayores aversiones al Renacimiento y a lo que el Renacimiento representa; de una ruptura total con los valores heredados, como Huizinga —otro pensador que contó en los años de formación de mi generación— señaló: «El *ars imitatur natura* ha sido, desde su formulación por Aristóteles, dogma inquebrantable durante muchos siglos. Ni la creación de formas estilizadas, ni el tratamiento ornamental o monumental de las figuras suprimieron nunca el principio, aunque a veces parecieron estorbarlo.»

Sobra la evidencia: todo el edificio dialéctico de la crea-

ción artística parece haberse venido abajo. La brújula ha dejado de señalar el norte. La abstracción no figurativa, a la que se llega por caminos de descomposición de las formas naturales, es uno de los desafíos máximos lanzados a la cultura tradicional. Verdad es que arte no figurativo lo hubo siempre, pero reducido a la condición ancilar de mera ornamentación junto al arte figurativo. Por eso, su apoteosis marcó uno de los momentos culminantes de una subversión artística y también uno de los momentos de mayor descuido de los públicos.

No llegó sin que le precediesen violentas declaraciones iconoclastas. Apollinaire osó afirmar: «Durante demasiado tiempo hemos adorado al hombre, a los animales, a las plantas y a las estrellas; ya es hora de demostrar que los amos somos nosotros.»

No todos se muestran gozosos ante el trance. «El sociólogo —dice Van der Lier en su obra *La nueva edad*— tiene motivos para inquietarse. Tradicionalmente la abstracción se manifestó en las épocas de declinar artístico. Apareció, por ejemplo, al final del paleolítico, en el ocaso de la antigüedad romana, en el hundimiento del feudalismo chino, en la recesión guaicuru. Un pueblo inferior la abandona cuando es vecino de un pueblo superior y la vuelve a desarrollar cuando se repliega sobre sí mismo: África se hace realista cuando entre en contacto con el Mediterráneo, como en Ife, y abstracta cuando se aísla, como en los Dogons. Del mismo modo la abstracción progresa cuando una civilización superior es influida por otra inferior: las monedas griegas se esquematizan en los dos extremos del Imperio romano, en Irán y las Galias. Únicamente el Islam proporciona el espectáculo de una cultura superior abstracta.»

Pero habremos de reconocer que la crisis a la que asistimos cual espectadores inermes está tejida con muchas y muy distintas hebras. Una de las más significativas es el irracionalismo: un irracionalismo al que se puede llegar, paradójicamente, por los excesos del racionalismo. Ahora sabemos ya que sí, como proclamó el genial baturro de Fuendetodos, el sueño de la razón engendra monstruos, también los concibe y echa a volar la misma razón desaforada. Mas, sea lo que fuere, obra de la razón o fruto de la sinrazón, nuestro tiempo brinda a los espectadores la visión de un arte irracionalista, como pesadilla o como atisbo de submundos, al que sirve de coribantes o de hechiceros toda una legión de glosadores igualmente entregados a una magia esotérica e indescifrable, como de secta, a la que sólo tienen acceso los contadísimos iniciados en los misterios y en su argot.

Muy duro y probablemente excesivo fue lo que escribiera Spengler, desde su empecinado y extremo pesimismo, para ilustrar, en lo que respecta a las artes, su visión de «la decadencia de Occidente». Para Spengler, «el signo característico de todo arte vivo es la pura armonía entre la voluntad, la necesidad y la capacidad». El momento en que ese equilibrio empieza a romperse es, en opinión del severo pensador germano, el primer indicio del agotamiento de una cultura. ¿Cuándo se produce para nuestro Occidente europeo? Más tempranamente de lo que creíamos. Escuchémosle: «Corrot y Tiépolo, Mozart y Cimarosa dominaban todavía el idioma materno de su arte. A partir de ellos empieza el balbuceo; y nadie lo nota porque nadie sabe hablar con soltura. Libertad y necesidad eran antaño idénticas. Pero ahora se entiende por libertad, desenfreno. En la época de Rembrandt y de Bach es inimaginable el fenómeno, tan conocido hoy, de *fracasar en el intento*. El sino de la forma residía en la raza, en la escuela y no en las tendencias privadas del individuo. En la corriente de una gran tradición, aun el artista pequeño logra la perfección, porque el arte vivo guía al mismo tiempo al hombre y la labor. Pero hoy los artistas tienen que querer lo que ya no pueden realizar y trabajan con el intelecto, computando y combinando, porque el instinto de escuela ya no ilumina.»

Me cuesta aceptar por entero tal versión spengleriana, que, aunque exacta en buena parte, parece consagrar la placidez del oficio en épocas de calma, sobre el esfuerzo prometeico del genio creador en tiempos de renuevo. Sin duda,

el drama del artista contemporáneo se llama soledad. Desde el Romanticismo ha cargado sobre sus hombros la pesada empresa de ser genial innovador o nada, con lo que bastantes veces para en nada: sin escuela que le acoja, sin enseñanzas que le valgan, sin tradición que le arrope, braceando en el vacío, solo ante el peligro. Esa es su grandeza, ése es su riesgo y ésa es su tragedia.

Es del todo coherente, sin embargo, que a cada generación plazcan las artes de su tiempo en tanto que son las que la expresan: si es una generación plena, en su plenitud; si está enferma, en sus morbos; si es vacilante, en sus vacilaciones; si angustiada, en sus angustias. Universalizar el propio gusto en el espacio o en el tiempo es privilegio de escasos elegidos de espíritu muy cultivado y poroso.

De otra parte, así como el *gourmet* muy refinado de la mesa y de la vida suele sentirse especialmente atraído por los productos que empiezan a corromperse, así parece que las civilizaciones producen sus frutos más sugestivos cuando intentan saltar sobre sus límites. Por ejemplo, el Miguel Ángel titánico de la última hora, con su ritmo barroquizante. Por ejemplo, Beethoven, con su gran violencia clamorosa. Por ejemplo, Goya, con su orbe tenebroso. Son hombres de límites, de frontera, desgarrados, en los que todos reconocemos nuestras íntimas desgarraduras. Por eso nos conmueven. En ellos se da esa combinación de belleza y de misterio que, aunque parece indicar el crepúsculo de una civilización, nos atrae con irresistible fuerza.

Algo mucho más profundo es, sin embargo, lo que ahora está sacudiendo al mundo del espíritu hasta sus mismos cimientos. Aludo al talante de ruptura del que hablé ya y que repudia en bloque los valores establecidos y los tiene por periclitados y hostiles a un nuevo humanismo. La condena contra las formas sociales que nos han sido dadas comporta la aversión hacia las formas artísticas que produjeron, llegándose en esto a evidentes extremosidades negativas. Sólo en un momento así, cuando además el ingenio desplaza al genio, ha podido decir Cocteau: «La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué.» Paul Valéry había llegado más lejos. Gide cuenta en su *Diario* cómo un día le dijo muy poco académicamente: «Je m'en fous de la poésie.» He aquí tan bronca expresión en su contexto: «Se pretende que yo represento la poesía francesa. ¡Me consideran un poeta! Sin embargo, *je m'en fous de la poésie*. He escrito versos, sí, pero ha sido por accidente. Sería exactamente el mismo si no los hubiera escrito. Lo que me importa es lo que yo desearía decir...»

Puede que vivamos una noche del arte y, habituados a la oscuridad, no lo advirtamos. Tiempo atrás, leía yo en una publicación literaria la noticia del estreno, en el Playhouse, de Oxford, de una pieza de «superteatro» de Samuel Beckett denominada *Breath*, o sea *Respiro*. Hela aquí descrita: Se alza el telón sobre un vertedero de escombros y de chatarra que va iluminándose paulatinamente, desde la penumbra hasta el máximo de luz, mientras se oye el llanto de un recién nacido, al que sigue el sonido amplificado de una inspiración humana. Cuando la inspiración termina y la iluminación alcanza su más alto grado, hay una breve pausa de luz plena y silencio absoluto. Luego se oye la exhalación del aire y la escena se oscurece poco a poco hasta la total oscuridad, que coincide con el final de la aspiración y el comienzo del llanto de un niño. Eso es todo, sin palabras ni actores. Es decir, todo no. Falta el comentario de la publicación a que me refiero y que dice así: «Samuel Beckett ha llevado el teatro de proscenio a su límite mínimo, al mismo punto a que llegó la pintura con el "cuadrado blanco sobre fondo blanco" de Malevitch. No era posible mayor significación de la pintura de caballete sin que ésta dejase de ser pintura: un lienzo sin pintar o pintado de un solo color deja de ser pintura y se convierte en un "objeto" de arte mínimo; los cortes que Fontana hace en sus telas vírgenes las transforma en esculturas.»

Giovanni Papini, tan apasionado y tan ácido, lo había prefigurado en *Gog*, uno de sus libros más vastamente difun-

cidos. Desde sus páginas nos llegan premoniciones sarcásticas que en buena parte han ido cumpliéndose. Allí, por aquel inventario de demencias, desfilan farsantes tan representativos de su fauna como el inventor del teatro sin actores y el promotor de la música silenciosa. Papini prodiga las caricaturas:

«¡Yo también soy escultor! —afirma uno de sus personajes—. Pero no al modo grosero de todos. La antigua escultura, maciza y pesada, herencia de los egipcios y de los asirios, ha perdido toda su actualidad. Correspondía a una civilización religiosa, monárquica, lenta y primitiva. Ahora somos ascetas, anárquicos, dinámicos, cinemáticos. La escultura debe cambiar también. Fabricar estatuas en mármol, en piedra, en bronce —aunque no sea más que en plata o en madera— sería ahora como viajar en los carros de los faraones o vestirse con la armadura de Bayardo... La única solución plástica consiste en pasar de la inmovilidad a lo efímero...»

No podemos decir ciertamente que esa jerga no nos sea ya muy familiar, aunque Papini no contó con lo que se avecinaba y ya ha llegado: no contó con el *happening*, con la técnica de la provocación.

El arte de la provocación no requiere demasiado esfuerzo creador. Me referiré a un solo ejemplo. El día 9 de marzo de 1970, en el Instituto Francés de Madrid se iba a desarrollar un concierto para dos pianistas —Carlos Santos y Claude Helffer—, con un programa integrado por varias piezas de vanguardia, aunque de la primera no se pasó. El escándalo estaba previsto hasta el punto de que, para registrarlo, acudieron un operador cinematográfico y varios fotógrafos. También había varios focos orientados hacia el público, porque ahora es del público de quien se espera el espectáculo según la técnica del *happening*.

José María Franco escribía al día siguiente en el diario *Ya*: «La primera obra era estreno en España, como casi todas las del programa, y su autor es el norteamericano Steve Reich. Su título es *Piano Phase*, y aunque el programa dice que refleja el momento actual norteamericano, y he indagado sobre el significado de la obra, no he comprendido lo que puede representar la emisión de un diseño de seis notas con valores iguales, repetido hasta la saciedad, es decir, que a los cuarenta y cinco minutos de escucharlo mis nervios me hicieron salir en busca de aire fresco. Informes fidedignos me han comunicado que la obra duró hora y media.»

Según Antonio Iglesias, en el diario *Informaciones*, «la composición consiste en hacer funcionar una cinta magnetofónica con un motivo de sólo cinco notas desarrollado en un dibujo de doce. No hay más... Se expone dicho dibujo a través del altavoz, y a los diez minutos, el pianista, con auriculares, se une con el mismo tema... Hay unas ligeras variaciones, no sabemos si preestablecidas o sólo fruto del accidental desajuste, y... ahí está la obra. El total de su duración llegó a una hora y cuarenta y dos minutos.»

En verdad, iba a durar más, pero un espectador cerró violentamente la tapa del piano, increpó al pianista y desencadenó el escándalo que, sin duda, se pretendía suscitar con aquella tabarra, cuya duración vino a ser aproximadamente el doble de la de una interpretación de la *Novena sinfonía*.

El compositor Luis de Pablo hizo esta declaración: «No comparto ese tipo de cosas, pero no estoy contra ellas. Es un ambiente musical similar al que penetra desde la calle al abrir la ventana y puede ser apto para los momentos en que uno friega la vajilla si no tiene muchacha. Es una situación extrema a la que se llega para partir de cero. Es una tabla rasa sobre la que se ha de construir luego la música.»

Si el escándalo al que se tiende con el *happening* no siempre se produce, es de notar, en cambio, la reacción operada en algunas mentes representativas. Vale a ese respecto el ejemplo de Guillermo de Torre, alentador en un principio de las vanguardias artísticas, que dedicó enteros sus últimos años a recoger velas. Un viaje a través de sus textos lo demuestra palmariamente.

Ya en 1945 publica un diálogo polémico en el que ana-

liza su propio viraje. Ante un supuesto contradictor, Guillermo de Torre afirma: «La no objetividad sistemática en pintura, el realismo elemental en novela y el hermetismo porque sí en poesía se presentan en los últimos años como tendencias curiosas y radicalmente divergentes, pero con una característica común: son encrucijadas o vías muertas y no puntos de partida.»

A lo que replica el supuesto contradictor:

«¡Cómo ha cambiado usted! ¿Quién sospecharía que haya podido salir de la misma pluma que en otro tiempo escribía páginas tan vehementes y entusiastas en defensa de todas las expresiones nuevas del arte por extrañas que pudieran parecer, fueran las que fuesen?...»

Guillermo de Torre concluye, entre otras razones, cediendo: «Yo no me opongo a que lo hagan así. Pero, puesto a estudiar sus intenciones, me reservo la facultad de analizarlas a distancia, sin dejarme arrastrar o embaucar...»

Ha dicho la tremenda palabra: embaucar. Es la misma que utiliza el público filisteo y lego, empleada ahí por un espíritu sutil y docto que conoce bien el paño porque contribuyó a tejerlo: embaucar. Con ella queda expresada la sospecha del engaño, la burla o la falacia que quizá haya en determinadas parcelas del arte contemporáneo, en el cual, y esto es evidente, el menosprecio hacia los rigores del aprendizaje acaba ofreciendo demasiadas oportunidades a la incompetencia.

Veintiséis años después Guillermo de Torre registra los excesos en que, a su modo de ver, se está incurriendo. Dice: «El distorsionamiento de las formas era el camino; última meta, la metáfora elevada al cubo. Fue en tales estéticas, más que en ninguna otra, donde prevaleció de modo absoluto la voluntad de estilo. Inclusive las hipérboles, las violentas deformaciones de los objetos, las crueles anamorfosis de la figura humana no han sido, en última instancia, más que la aplicación extremada de ese principio de estilización. Llegaron así —en lo plástico— hasta el ensañamiento con el universo de la realidad, hasta la burla y el escarnio, apelando a la introducción de materiales extrapictóricos, al detritus, a las materias quemadas, al barro, al yeso, a los pegotes inclasificables y otras *delicadezas*, cual sucede en tantos ejemplos del informalismo, del manchismo y sus múltiples pero muy parecidas variantes.»

Mas «he aquí que de esta confusión deliberada, o más bien de esta negación sistemática del mundo real, se pasa al extremo contrario: a su transcripción en bruto, al *directismo* más evidente. No es que la estilización se vuelva del revés, convirtiéndose en fotografía; es que el cuadro o la escultura —si podemos seguir llamándolos así— se limitan a recoger en su superficie o en su espacio el simple objeto como tal. De ahí el *pop art*... En su ámbito ya no se *representa* ni se deja de representar nada: se *inserta* una realidad que lo mismo puede consistir en unas zanahorias que en la carrocería abollada de un automóvil... por donde este *arte explosivo* produce un estallido, o más bien un simulacro de incendio, puesto que de él no surge ninguna iluminación, pero entre cuyas pavesas incombustibles es fácil reconocer algunos fragmentos del dadaísmo.»

No se puede prescindir, en un apresurado y somero desfile de testimonios en torno al arte contemporáneo, de uno de los hombres de cultura más rica y más varia y de inteligencia más penetrante y abierta entre cuantos ha conocido este siglo nuestro. Me estoy refiriendo al británico Aldous Huxley, miembro de una familia de sabios y sabio él mismo.

No escatimó los desdenes para ciertas manifestaciones artísticas que él vio florecer y medrar. Así, sobre la tosqueza espontánea o afectada, ironiza: «Cuanto más turbios son los colores, cuanto más deformadas están las figuras, tanto más encumbrado es el arte.» Y explica: «Hay cientos de jóvenes pintores que no se atreven a pintar de un modo realista y hermoso, aun pudiendo, por miedo a perder la estima de los jóvenes conocedores que les patrocinan.»

Pero donde la mordacidad característica de Huxley sube de punto es en la denuncia del esnobismo y la pedertería que crecen junto a todo ello. Estas son sus palabras:

«El saber lo que todos saben —que Virgilio escribió la *Eneida* o que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos— es algo aburrido y poco distinguido. Si quiere usted adquirir una reputación de erudito a poca costa, es mejor ignorar el deslustrado y estúpido conocimiento que todos poseen y concentrarse sobre algo extraño y fuera de su órbita. En vez de citar a Virgilio, cite a Sidonius Apollinaris. Al oír nombrar a Rafael haga como si estuviese a punto de vomitar (aunque no haya entrado jamás en el Vaticano) y afirme que los cuadros de Rafael Mengs, en Petersburgo, son las únicas pinturas tolerables que usted conoce. De esta forma adquirirá usted la reputación de persona de profunda cultura y del más exquisito gusto...»

Preciso es reconocer, sin embargo, que Huxley lleva en esto sus razones a un plano ambiguo en el que se encuentran peligrosamente con las del palurdo que también tacha de pedantería el saber algo más de *lo que todos saben*, medido según lo poquísimo que sabe él. El mismo Huxley, tan sabedor de rarezas y tan diferente en sus opiniones, no está muy libre de que las cofradías de los palurdos le tengan por el arquetipo de todos los esnobismos.

Tenía que saltar necesariamente aquí, en esta mal hilvanada divagación, el nombre de Ortega y Gasset, y ya con él habremos de considerar su ensayo, más mencionado que conocido y más conocido que comprendido, sobre la deshumanización del arte. El famoso texto orteguiano, en el que muchos beben aún en nuestros días, es un portento de lucidez y de felices hallazgos esenciales que escapan a una lectura ligera. Se equivocarán quienes vean en él tan sólo una apología del arte convencionalmente llamado nuevo, y se equivocarán contra la advertencia del propio Ortega, que allí escribe: «Yo no pretendo ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas como hace el zoólogo con dos faunas antagónicas.» Acaece, no obstante, que Ortega permite que se claree su simpatía por aquel arte nuevo deshumanizado que está tratando de filiar. Le place de él su impulso renovador, su acotada vigencia para minorías selectas frente a la masa que no logra entenderlo y hasta su asepsia antirromántica: tres rasgos que siempre le fueron especialmente gratos.

Sin embargo, así que profundiza en su análisis, va mudando su talante. El lector que ha seguido el curso de sus pensamientos iniciales, calculadamente entretendidos, experimenta un sobresalto cuando inesperadamente el filósofo echa a rodar una palabra que va a aparecer bastantes veces a lo largo del famoso ensayo. Es una palabra enormemente reveladora y significativa: la palabra *asco*. Díjese que vocablo tan crudo, tan rotundo, tan cargado de significado vital, se le escapa al filósofo sin que pueda evitarlo cuando enuncia una sospecha estremecedora: «Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano.»

El lector, al que el filósofo llevaba prendido en sus razonamientos sobre la excesiva contaminación humana del arte heredado del Romanticismo —humano, demasiado humano—, se sobrecege. ¿Habremos leído bien? ¿Deberemos entender que detrás de las creaciones del arte purísimo hay una mala pasión del artista hacia el hombre? *Asco* escribe Ortega, y demasiadas veces para que sea casualidad. «No parece excesivo —explica— afirmar que las artes plásticas del nuevo estilo han revelado un verdadero asco hacia las formas vivas o los seres vivientes.» Algo más adelante dramatiza refiriéndose a los movimientos iconoclastas: «A veces este asco a la forma viva se enciende en odio...»

Esto —habremos de reconocerlo— ya no es sólo materia estética, sino también sociológica, psiquiátrica y, sin duda, ética, moral; y cuesta pensar que después de estas consideraciones no queden bastante enturbiadas las razones últimas de la deshumanización artística. «¿Por qué —se pregunta Ortega en otro momento— el artista actual siente horror a seguir la línea mórbida del cuerpo vivo y la suplanta por el esquema geométrico?»

Adviértase que al *asco* y al *odio* viene a sumarse —lo que es buen tema para psicoanalistas— el *horror*: «horror a

seguir la línea mórbida del cuerpo vivo...» Casi, casi, la espantosa castidad de la frigidez.

Era demasiado lúcido Ortega para que, ya en esa línea, esquive sospechas todavía más hondas y complejas al preguntarse: «¿Es que bajo la máscara de amor al arte puro se esconde hartazgo del arte, odio al arte?... ¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica, algo así como el *odium professionis* que acomete al monje tras largos años de claustro, aversión a su disciplina, a la regla misma que ha informado su vida?»

Muy osado será quien responda a lo que Ortega no osó responder, aunque hoy poseamos muchos más elementos de juicio que aquellos con los que él contó. De mí puedo decir, no obstante, que siempre le agradecí ver confirmadas en sus páginas viejas intuiciones mías de que debajo de la crisis del arte yacía una crisis de amor, la ausencia de ese *intelletto d'amore* que establece nexos entre las criaturas, así como entre las criaturas y las cosas, y que fue para el antiguo pensamiento el divino motor del universo, frente a la incapacidad de amar, que es rasgo saturniano de los submundos infernales.

Ya es revelador que sea tema tópico del momento el de la soledad en que se siente vivir el hombre contemporáneo y el de la incomunicabilidad con sus semejantes que le rodean, pero no le acompañan. Es la hora en que ha podido escribir Sartre, en una de sus más impresionantes piezas teatrales, la estremecedora sentencia de que «el infierno son los demás». Es la hora en que ha podido escribir un sociólogo: «Si la palabra temática del Renacimiento era *gozo*, la del arte de nuestra época, que ha roto el equilibrio renacentista entre las varias facultades humanas, es *náusea*.»

Es cierto. Ahora podemos ver claro que el arte de Goya es uno de los goznes sobre el que gira toda la pintura contemporánea, y que en su personalidad dual, escindida, coexisten las más limpias claridades con las sombras que prefiguran un proceso iniciado con aire de alucinante aquarelle.

No se agota fácilmente la enumeración de las peripecias negativas que gravitan sobre el arte de hoy: la desidealización y desmitificación de aspectos esenciales de la vida humana; el arte entendido como mofa del arte de lo que hay elocuentes arquetipos; la degeneración mercantilista; el arte como juego que ha llegado a ser, según parece, un objetivo educacional; la subordinación total del arte a preestablecidas tramas sociológicas... La última consecuencia es que se hable del acabamiento del arte mismo, de la «muerte del arte», profetizada ya por Hegel, quien lo presintió absorbido y aniquilado por el progreso científico y filosófico. ¿Acaso no se refirió también Mondrian a la desaparición del arte? «El arte —sentenció— desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada.» Y recientes son todavía las palabras de una de las figuras más representativas de la cinematografía actual, Michelangelo Antonioni, que enuncian una parecida sospecha: «Quizá seamos los últimos que producimos cosas tan gratuitas como son las obras de arte.»

Al llegar a este punto, los teóricos y críticos del área marxista, que, como se sabe, no suelen simpatizar con las tendencias deshumanizadoras y abstractizantes, confinan el problema en el marco de premisas socioeconómicas. Serían las tensiones y contradicciones que alberga la sociedad burguesa y capitalista, con su secuela de neuróticas alienaciones, las causas determinantes de la gran crisis del arte occidental.

La crítica marxista instala sus esperanzas en paraísos futuros. «Dichosa edad y siglos dichosos», podríamos exclamar recordando el discurso quijotesco, cuando leemos la profecía de Ernst Fischer: «Debemos tener en cuenta —escribe— que el hombre insatisfecho de hoy, que identifica su triste yo con príncipes, *gangsters* implacables y amantes irresistibles, difiere enormemente de la sociedad futura. Este hombre no tendrá necesidad alguna de ideales primitivos producidos en masa, porque su vida tendrá contenido y, por eso precisamente, tenderá a asegurarse un contenido mayor y más rico todavía. El arte como medio de identificación del

hombre con el prójimo, con la naturaleza y con el mundo, como medio de sentir y vivir conjuntamente con todo lo que es y será, el arte, decimos, se desarrollará y crecerá a medida que crezca la estatura del hombre..., acabará uniendo al hombre con toda la especie humana, con todo el mundo.» Como se ve, un bello ideal, pero una problemática profecía muy poco avalada por la realidad.

Ciertamente, el cansancio puede expresarse de muchos modos. Camón Aznar, en un artículo periodístico, parte del reconocimiento de los logros obtenidos por el arte contemporáneo, para acabar invitando a una reordenación estética. «Este proceso —escribe— no ha sido infecundo. Ha dado vigencia autónoma a la luz que desde ahora se encadena al curso del sol. Ha exaltado los pigmentos naturales convirtiéndolos en llamas o lagos de un azul abismático. Ha afrontado un universo de criaturas descomunales, de formas a las que ninguna evolución paleontológica podía imaginar. Y ha hecho que el color se extasie en su misma potencia, nos entregue todas sus posibilidades de virulencia o de lirismo cromático. Pero ahora ya no es posible pasar de ahí. Vamos a intentar reconstruir el cuerpo del hombre, la Naturaleza con sus espacios, las pasiones. Vamos.»

Sí, vamos, digo yo; pero no dramaticemos excesivamente el cuadro. La falta de perspectiva nos veda emitir un juicio sereno sobre los rumbos emprendidos por el arte contemporáneo que no ha sido tan estéril y desastroso como pretenden quienes todo lo contemplan a través de los cristales negros de sus pesimismo misonéistas. Todas las grandes crisis, todas las hondas transformaciones culturales fueron así y acabaron fecundas, aunque sus coetáneos no alcanzaran a medirlas en su justa dimensión. Franco Sachetti cuenta como Tadeo Gaddi, en una reunión de artistas florentinos, comentó: «En verdad ha habido buenos pintores después

de Giotto; pero lo cierto es que el arte va de mal en peor.» Causa estupor que ello se pudiera decir en la misma Florencia, que había visto culminar el cuatrocientos y veía preluir el Renacimiento.

¿Será que más que una edad decadente vivimos una edad confusa? Indicios sobran para sospecharlo. La gran conmoción a que estamos asistiendo no se ha producido porque sí, viene determinada por factores que encadenan inexorablemente el curso de los hechos. Pero ¿cómo desconocer que estamos viviendo un tiempo, si grande en sus miserias y negruras, grande también en sus promesas y realidades? Vivir en esta época es un privilegio que pide mente clara, larga visión y pulso firme. Es la magnitud de esta hora, cuando se le abren al hombre los caminos inexplorados del universo, cuando la técnica brinda un botín de impensadas conquistas, cuando el planeta se nos está quedando pequeño, cuando las culturas más distantes entran en contacto, enriqueciéndose recíprocamente, lo que está sacudiendo hasta los cimientos el edificio multisecular de nuestra cultura. Importante, sobre todo, será que ni nos ciegue tanta luz ni nos abrumen tantas sombras. Todavía se conserva plena y vigente la juventud ciertísima de los maestros inmortales cuyas obras resistieron la acción devastadora del tiempo. Esos son los clásicos, sin limitación de escuela o de tendencia.

Se dice que fue Aulo Gelio el primero que usó la palabra *clásico* para designar a los escritores que podían tomarse como modelo porque atesoraban enseñanzas perennes. Pues bien, misión de artistas no es la de imitar servilmente sus obras, sino la de procurarles digna continuación con otras nuevas y ejemplares de las que se pueda decir lo que Ghiberti, autor de la gloriosa puerta del Baptisterio de Florencia, dijo de Giotto: «mezcló con moderación la naturaleza real y la gentileza.»

DISCURSO DE CONTESTACION

Por mucho que me abruma el honor de dar la bienvenida a nuestro compañero en nombre de la Academia, sin otro título que el de la amistad, pienso que, en un mundo donde la amistad suele sacrificarse a tantas cosas, bueno es que a veces sea ese título el que prevalezca. Hay entre nosotros historiadores del arte, críticos y artistas que podrían, y muy de grado, darle a su discurso la cumplida glosa que merece; yo sólo puedo darle el abrazo de amigo: mucho para mí, poco para él.

Me guardaré de intentar descubrirlos su personalidad o de esbozar una biografía. Pero justo será recordar quién es y qué aporta a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos José Ombuena Antiñolo. Nacido en el cogollo de nuestra Valencia, fiel a cuanto Valencia ha ido pidiéndole y fiel a su vocación de escritor, aquel estudiante universitario, becario en nuestro Colegio Mayor de San Juan de Ribera, que tendrá suficiente fortaleza para terminar la licenciatura en Leyes cuando ya ha advertido que su sino es el de un hombre de pluma, va a entregarse de lleno a la dura y feliz esclavitud del periodismo. Quince años ya en la dirección de *Las Provincias*, tras su paso por *Levante* y por *Jornada*, y consejo nacional de prensa, son una ejecutoria que nos ahorra muchas palabras.

El periodista, para descansar de su trabajo oscuro y apremiante, apenas tiene otro ocio que el de... seguir escribiendo: aquella página literaria de *Triunfo*, aquel «Mirador» de *Jornada*, desde donde, con exquisita sensibilidad, nos ayudaba a tomar el pulso a los días; aquellas notas más reposadas en *Mundo hispánico* o en *Arbor*; aquella crítica de arte ejercida durante años y años con santa libertad, alentando sin adular, estremando la comprensión sin comulgar con ruedas de molino, crítica recogida en más de una ocasión en las páginas de nuestro ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, estos artículos con que actualmente se escapa del despacho del director un

hombre agudo y rotundo, con ingenio del bueno, que se llama José Ombuena.

Y, naturalmente, para descansar de estas tareas, el hombre de pluma escribe libros. En unos recogerá sus impresiones de viajero —viajero por Europa, por el litoral africano, por gran parte de América—, y algo más que impresiones, como en *Papeles*. En otros ofrecerá claro testimonio de su documentada valencianía y claridad de estilo: *Las fallas*; *Valencia, ciudad abierta*. En otros cuajará una auténtica obra literaria: *La isla de los lagartos*, la *Sinfonía patética*, que fue el primer premio Valencia de literatura. Lo lógico es, pues, que nos felicitemos de que venga a colaborar en las tareas de nuestra Academia un hombre de su competencia, su capacidad de entrega y su probado amor a Valencia.

En su discurso ha registrado nuestro compañero, con cierto criterio, no sólo valiosos testimonios, sino aspectos y rasgos genuinos del arte y del ambiente estético contemporáneo. Estas palabras mías, insisto, no pretenden ser la glosa que su trabajo merece: son, simplemente, algunas acotaciones fragmentarias de quien, sin la competencia suya, comparte sus preocupaciones y se atreve a apuntarlas aquí confiando en vuestra benevolencia para oírme y en vuestra solvencia para rectificarme.

El arte, por entrañablemente humano —incluso eso que se denominó su «deshumanización» no pasa de ser maniobra humana—, sigue revelando como siempre los estados de conciencia y de ánimo, las razones y sinrazones del hombre. En su misma raíz late la radical inquietud humana, esa «vulnerabilidad del hombre al hastío», que Ombuena ha subrayado, y en su entorno habría que registrar esa ola de relativismo que va anegándonos, unas veces abiertamente, con absoluto desenfado, y otras bajo términos tan nobles como los de veracidad, originalidad, autenticidad y, por supuesto, libertad. ¿Por qué, si la crisis es general, si cunde

una ética de la situación, que es puro desahogo individualista, si hemos puesto en entredicho el sentido mismo del hombre, iba a quedar incólume el mundo del arte?

Desde ciertos reductos filosóficos se propagó al ámbito del arte la tentación de crear de nuevo el mundo en un frenesí de originalidad, olvidando que esta palabra significa precisamente enraizamiento y obliga a remontarnos a lo originario. Por ese camino, cuando cierta teología, invirtiendo el relato del Génesis, pretende crear un dios a imagen y semejanza del hombre, no es demasiado extraño que cada cual aspire a crear su propio mundo. Desgraciadamente, cuando no se es Dios, la creación desde la nada reduce a una atormentadora utopía o a una farsa grotesca. Por eso el hombre verdaderamente creador tiene una aguda conciencia de los propios límites, sabe de la angustia y del gozo, y el desaforado apela al histrionismo. Claro que un hombre puede ser a un tiempo genio e histrión: lo que no podemos es caer en el papanatismo de confundir el histrionismo con la genialidad.

De ahí también las influencias recíprocas. En su profundo análisis de la conciencia moral en nuestro tiempo hubo de advertir Zbinden, no sólo la influencia del ambiente ético en la creación artística, sino la de ciertas corrientes del arte en el ambiente ético: «La renuncia a lo objetivo en las artes plásticas, así como la destrucción de la figura y aspecto del hombre, o su desfiguración, no quedan sin efecto sobre la imagen del hombre que vive en la conciencia moral y surge de ella.»

Cierta observación de José Ombuena, a mi entender, es la de que nuestros tiempos, más que decadencia, ofrecen un panorama de confusión. Cuando hablamos de arte contemporáneo no podemos circunscribirnos a determinadas corrientes, sino que hemos de abarcar las más diversas hasta saltarnos el principio de contradicción. Por supuesto, nunca dejé de haberlas; pero parece que hoy es más flagrante el paso de la diversidad a la confusión, de suerte que en rigor ya ninguna postura, como ninguna doctrina, resulta hoy *extravagante*, por la sencilla razón de que toda extravagancia reivindica un puesto, a veces el de honor, en nuestro mundo.

Por si algo faltaba para enrarecerlo, los criterios estéticos quedan mixtificadas por cálculos de pura inversión, de especulación como de Bolsa. Harold Rosenberg ha registrado la presencia de un nuevo personaje, de un tipo de coleccionista que —aparte otras motivaciones— compra, más que por gustarle un cuadro, para expresar con esa compra su capacidad profética o su tino de financiero sagaz. Entonces, dice, han de afluir continuamente al mercado nuevas creaciones, y «sobre cada una de ellas uno o más descubridores se disponen a saltar triunfalmente el río del tiempo». Cunde en este momento respecto del arte un *progresismo* parejo al que inficiona otros planos muy excelto de la cultura y que estriba en el miedo de quedarse atrás: «Los diplomáticos que brindan por el arte moderno con vasos de *whisky* —añade Rosenberg— parecen convencidos de que el arte sigue una lógica de desarrollo afín al de la ciencia y al de la industria.» Más allá de la exigencia intrínseca de renovación presiona este progresismo atacado de lo que alguien denominó «complejo de envidia», hasta el punto de que el mero hecho de figurar en la vanguardia aparece como valor sustancial.

Ahora bien, importa registrar un hecho comprobable en cualquier latitud: que ciertas estimaciones —en cuanto al precio y en cuanto a la valoración— de obras digamos de vanguardia, coexisten con una muy alta estimación —también en cuanto a la valoración y al precio— de obras ajustadas a otros cánones: no ya las de un Goya o un Velázquez o un Botticelli, sino las de artistas posteriores que parecían desdénados, postergados por los nuevos *ismos*.

Nos hablaba Ombuena de esa «legión de glosadores entregados a una magia esotérica e indescifrable, como de secta, a la que sólo tienen acceso los contadísimos iniciados en los misterios y en su *argot*». Quizá habría que registrar hoy en la crítica de arte un intrusismo que ofrece las más divertidas formas. Pero, sin prejuizar ahora de nadie, lo cierto es que

el paciente lector o el asiduo a las exposiciones, deseoso de adentrarse en esa tierra de promisión que de pronto le deja perplejo, puede encontrarse con *orientaciones* de este estilo: «Es una pintura reveladora de una idea generacional, un redescubrimiento de la idea joven, nueva, que surge como Lázaro de una muerte no querida... Los grises y los verdes vibran en una eclosión de gamas diferentes a la propia esencia de esos mismos colores... Manos que se crispan en la búsqueda de un cauce por el que discurrir sus inquietudes, sus vidas encerradas en el no de una definida coyuntura social... Vida angustiada de una generación que se está haciendo a sí misma en cada acto, haciéndose del dolor fecundo de las propias victorias conseguidas.»

O esta otra muestra: «Con su creación formal inaugura los caminos que han de convertir en objetivas las sensaciones que exclusivamente pertenecen a la intimidad del hombre... Con abruptos contrastes de proporción entre grandes masas fluidas y detalles minuciosos, como gorjeos de formas, creó un dinamismo en el cuadro, que constituía para el observador un elemento directo de sorpresa... La sustancia corpórea del elemento emocional se sublima y se retira cada vez al último término...» «Sus formas y colores están reducidos a una absoluta simplicidad, como de seguro nada en el mundo en torno nuestro, pero más real en un sentido, porque son arquetipos del arte y de la naturaleza que llevan la marca soberana de su creador.»

Cuando la crítica, en vez de ayudarnos a la comprensión, resulta todavía más incomprensible que la obra, no es de extrañar que entre las gentes cunda entonces eso que alguien ha denominado «una anestesiada indiferencia» tras haberse destruido lo que Kant llamaba el «sentido común estético». Con lo cual —no es la primera vez que recuerdo esta observación de Heidegger— un calificativo como el de *interesante* acaba convirtiéndose en el refugio que nos ayuda a salir del paso cuando no sabemos qué decir, y de hecho resulta sinónimo de *indiferente*. Cuando se produce tal confusión de las palabras algo monstruoso se ha producido en las ideas.

El arte implica inquietud, como la filosofía, según conocida sentencia de Aristóteles, mana de la melancolía. Pero ¿qué suerte de inquietud? ¿La que pretende elevar a categoría estética la sorpresa o la «retórica de choque», o la que responde a nuestra insatisfacción radical? ¿La que, sin más distinguos, llama convencionalismo a toda normatividad o la que nos mantiene en vilo, sabedores de que se nos ha confiado la realización de unos valores y que en ese camino el horizonte se dilata conforme vamos ascendiendo y jamás acabaremos de calmar nuestro afán de perfección?

El arte postula renovación y libertad. Pero una cosa es sacudir convencionalismos y otra imaginar mera convención toda norma. El arte requiere autenticidad; pero ¡cuidado con pensar que la autenticidad va a surgir espontánea de la indisciplina! Precisamente por la confusión reinante entre lo auténtico y lo espontáneo, antes aún que una crisis del arte o del pensamiento, detectamos hoy una crisis de la autenticidad, reducida frecuentemente a una versatilidad sin raíces. Ya el hecho de que esa palabra no se nos caiga de la boca hace sospechar que anda averiada.

No voy a refugiarme ahora en mis clásicos. Me acojo a aquella sentencia de Paul Valéry, citada por André Malraux en sus *Antimémoires*: «Lo que me interesa no es la sinceridad, sino la lucidez...» El ideal, huelga decirlo, es que ambas virtudes anden juntas, porque sólo así cabe evitar «la idiotéz sincera, que no por sincera deja de ser idiotez».

Cunde, en todos los órdenes de la cultura y de la vida, un prurito de independencia que escamotea en la palabra *autonomía* nada menos que el *nomos*, y que cree vulnerada la propia personalidad cuando le hablan de normas y valores objetivos. Incluso hay quien cree que obrar en conciencia es segregar en cada situación las propias normas: con lo cual ya nadie se siente culpable, puesto que se mantiene fiel a la ley que él mismo se dio. ¿Cómo no va a proyectarse esta actitud en el mundo del arte, que siempre ha supuesto un sentido más holgado de la libertad? Tampoco aquí voy a

apelar a los libros, sino a la auténtica conciencia, allí donde la dejamos hablar insobornable. ¿Es la verdad o la mentira la que nos esclaviza? ¿Es la mentira o la verdad, convertida en norma, la que nos libera de tantas y tantas alienaciones y la que va abriéndole rumbos a nuestra libertad? ¿Es el egocentrismo o la abnegación el resorte supremo de la creación artística? ¿Es la crispación del yo o un encumbrado olvido de sí mismo el que ayuda a alzar el vuelo? Nuestra libertad va madurando según madura nuestra fidelidad a formas tales que descartan cualquier formalismo. El arte es al cabo una forma de amor, y el amor es el que logra el

milagro de la profunda libertad en la profunda entrega. El arte, como el amor, está, sin demasiadas explicaciones, en el secreto de la verdad y de la vida. Y su meta entonces quizá sea la misma del hombre: la sencillez... Para ahorrarme y ahorraros palabras, quedémonos con éstas de Pasternak, de vuelta de tantas ilusiones respecto de un hombre y un mundo nuevos: «Describir una mañana de primavera es fácil, pero nadie siente necesidad de ello. En cambio, ser simple, claro y auténtico como una mañana de primavera es tremendamente difícil.»

Vale la pena meditarlas.

DE LA MEDALLA Y SUS ARTISTAS

Discurso de ingreso, como Académico de número, del Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet, y contestación del Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina

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

Ante todo debo manifestar mi profunda gratitud por este honor que se me ha dispensado de pertenecer, sin demasiados merecimientos, como miembro de número, a esta Real Academia de San Carlos, madre y soporte generoso, hasta el final del primer tercio de este siglo, de la Escuela Superior de Bellas Artes, que fue, primero, escenario de mis inquietudes escolares, y luego, pronto, hogar de mis afanes didácticos —cuya vocación heredé de mi padre, maestro— encaminados a completar la formación de los jóvenes artistas, formando parte de un inolvidable equipo de profesores, artistas o ejemplares universitarios, que todos o casi todos pertenecieron, o por fortuna pertenecen, y nos acompañan, a esta ilustre y admirada Academia, no pieza caduca de museo, mero vestigio histórico como algunos quisieran, sino órgano palpitante de la cultura valenciana, de cuyo sector artístico y monumental es y debe ser centinela avizor y diligente.

Gracias, pues, señores académicos; y con la gratitud, mi ofrecimiento más sincero en el servicio propio de este instituto (que desde hoy puedo decir nuestro).

Un aspecto nostálgico matiza, en estos instantes, de contenida pero indudable tristeza el aluvión de afectos encontrados que nos embarga: el recuerdo del ilustre académico de número que nos precedió en el puesto corporativo y cuya vacante procuraremos, con dudoso éxito, cubrir siguiendo su ejemplo, admirable tanto en su vida como en su arte, ya que no en su actividad poética y literaria, que tan bien y tan lúcidamente cultivó, aspecto éste que nos es vedado a la creación, ya que no al sentimiento, y fruición admirativa. Bien se ve que me refiero al Ilmo. Sr. D. José María Bayarri Hurtado.

Fue en verdad emocionante —como entonces se advirtió en la prensa local— que su óbito tuviese lugar en Nochebuena, la de 1970, «cuando el cielo promete su paz a todos los hombres».

Culminaba así una vida larga e intensa en la que tres amores lo fueron todo hasta consumirle, hasta quemarle: el fervor religioso, en cuyo concepto cristiano hay que englobar lo familiar, por él profesado con ardor en una proyección conyugal y paterna numerosa, fue padre de muchos hijos, abuelo de muchos más nietos y bisabuelo de muchos bisnietos. Lo artístico, que fue para él no una segunda religión, sino el realizarse en una dirección vocacional intensa y desbordante, hasta el punto de que sería difícil separar, como con un bisturí, en sus fibras más entrañadas, los sentimientos y vivencias artísticas del fervor católico, de su actitud consecvente, misionera con el arte y a través del arte. Y... Valencia, su auténtica e indiscutible Dulcinea, a la que religiosa y artísticamente amó y quiso servir, incluso con vehemencias insólitas, de las que fue un símbolo la *Senyera* que envolvió su féretro en aquella fría mañana de Navidad, entre los incontables amigos que acompañamos en la ocasión a sus numerosos descendientes. Como a un patriarca, en efecto, le teníamos y era. Ejemplar humano de una especie a extinguir. Todo *foe i flama*, nervio y fibra juvenil hasta esos gloriosos y fecundos ochenta y cinco años, que pasó sin duda

a mejor vida; amante de todo lo bueno, delbelador sin concesiones de todo lo que creía malo; valiente con el crucifijo en la mano, en la mañana humeante del 19 de julio, frente a las turbas incendiarias de los más ilustres templos valencianos. Todo un hombre, un artista de la madera, del verso y de la vida. Buen académico, sin ser nunca academista; valenciano químicamente puro; padre de sus alumnos, tanto como de sus hijos; hermano de sus compañeros, versificador fácil e inspirado, director y editor «heroico» de revistas y libros, creador de una ortografía y hasta de un léxico vernáculo, que fuera vínculo de su prosa y sus versos; vigoroso trabajador con la gubia, hasta la genialidad de trazo en versiones realmente creadoras de tantas y tantas imágenes de Cristo, de la Virgen, de los santos, de obras menores, relieves, alegorías (preferentemente valencianas), y dibujante rápido y expresivo. El mismo parecía a veces una talla expresionista, gótica o barroca, de nuestro mejor repertorio imaginero, cuando no un dibujo viviente en el que todo era trazo, vivacidad, espíritu, fe...

La Academia, que demostró su amplitud de criterio al llamarle, vindicando así a las Academias españolas, no es el único caso, como señaló Lafuente Ferrari, de un supuesto exclusivismo estético clasicista, y que contó con su colaboración, con su presencia vivificante, con su ejemplar integridad, le llora hoy, por mi modesta persona, amigo suyo de toda la vida, bien que estamos seguros de lo lejos a que podremos llegar en el difícil camino de seguirle y en el imposible de igualarle. Descanse en paz.

En este trance nos proponemos presentar a la Corporación, con la obra plástica de nuestras manos que aquí veis, unas consideraciones —sin cansaros— sobre otro de los aspectos del arte escultórico que más nos ha interesado; el relieve en medalla, pequeña en sus dimensiones siempre, ambiciosa en su mensaje y portadora de valores que quieren escapar de su breve contorno, de su *gráfila*. Nos permitiremos luego un abreviado recuerdo enumerativo de sus vicisitudes y ejemplos principales, los decisivos por suponer un giro o viraje del arte medallístico, sin entrar en las series valencianas que tan bien historió en la revista de esta Academia, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, el Barón de San Petri-llo, q. g. h., de tan grata recordación, ni menos referir, aludir quizás tan sólo a muy pocas las que hemos conseguido modelar y ver acuñadas.

Más lo que importa es recordar lo propio de la medalla como género o subgénero artístico. La medalla no es sólo una especie del relieve y, por lo tanto, de la escultura, con su técnica propia, sus procedimientos de especial terminología e incluso sus fases estilísticas cambiantes según los países y las épocas, sino que además la medalla, podría decirse, crea su propia estética. Como Chopin creó la música pianística autónoma y ello comportó una nueva modalidad estética musical; como Lope dio la pauta al teatro moderno, al menos entre nosotros, y como, quizás con mayor ambiente, Cervantes acuñó —es término precisamente medallístico— los moldes de la novela —distinta a partir del *Quijote*—; como Garcilaso y Boscán, al aclimatar aquí los metros italianos, dan paso a una nueva lírica; como siglos más tarde nuestro inolvidable amigo García Sanchiz, ilustre académico de honor de San Carlos, dio vida a un nuevo género literario: el de la «charla», o como Gómez de la Serna —Ramón—

creó esa filigrana literaria que es la «greguería», entre nosotros cultivada afortunadamente por María Francisca Olmedo, y si se nos permite, también como Maurice Chevalier dio categoría estética al género de la *chanson* y a sus intérpretes, los *chansonniers*.

Así, o quizás en un tono «mayor», Pisanello creó en su siglo, de una vez e insuperablemente —nadie le ha mejorado—, la medalla, con una estética propia, una técnica adecuada y un porvenir para siempre roturado, hecho posible y viable. En lo sucesivo, en tanto las medallas serán tales, cuanto más sigan o se acerquen a las de Pisanello, es decir, a su estética, a la estética que comportó la invención de la medalla; y en cuanto de él y de su obra se distancien, así dejarán de ser medallas propiamente dichas, es decir, en tanto se olviden de la teoría y de la estética pisanellianas, en cuanto se prescinda de la clara distinción de planos, pocos y bien patentes; en cuanto se ambicione y persiga la proliferación de ellos en intención de parecerse a la pintura; en cuanto busque la profusión de términos en suave transición, fundidos con indecisas sombras inclusive que confunde y hasta aceptando el paisaje y la escenografía, y no le contenta la sobria limitación de fondo y relieve bien acusado, entonces la medalla, la medallística, se apartan de su propia esencia.

Mas ¿cuál es esencialmente esa técnica? Quiere decirse ¿cuáles son los caracteres de la medalla en relación con los demás géneros plásticos y con qué medios obtiene esta pequeña gran obra su indudable impacto estético?

Partiendo de su índole escultórica indiscutible, la primera nota (que comparte con todo otro relieve) es su aproximación a la pintura —frenada, contenida, pero evidente—; hay una limitación bidimensional apenas transgredida por un bulto, más aún en las monedas, sus «primas hermanas», por tener que apilarse, de las que las griegas y otras antiguas todavía no preveían esta necesidad y resultan de más bulto, más «medallas» plásticamente, no temática ni significativamente. Hay además en las medallas, que no son mera «mercancía» precintada como las monedas o su símbolo auténtico, un casi trasfondo literario, entendida la literatura como valor cultural, histórico, conmemorativo, etc. Que la medalla tuvo una ascendencia monetaria es evidente; que se inspiró en ello, cierto; pero también que lo superó en libertad, no sólo de relieve, al no tenerse que apilar, sino de contenido y significación, al carecer de la función de cambio o de trueque propio de la moneda.

Y bien puede notarse cómo, tanto medallas como monedas, participan algo de casi todas las bellas artes: de la escultura, obvio es decirlo, por su volumen relivario; de la pintura, por su aludida sujeción al plano de fondo, y a veces también por su tratamiento «pictórico» del modelado; de la literatura, en cuanto son portadores de un mensaje histórico, poético, literario, con leyendas inclusive, y, hasta en cierto modo, de lo arquitectónico, por su construcción como dentro de un óculo o ventana, con rigor ineludible.

En orden a la obra medallística, no queremos ni debemos fatigar a quienes nos hacen el honor de oírnos, con una referencia exhaustiva de la historia de este pequeño gran arte, que correría el riesgo —perdónesenos la leve ironía— de dejar exhaustos tanto al distinguido auditorio como al que habla. Pero sí una alusión, que procuraremos alejar de lo meramente enumerativo, a algunos de los hitos más significativos en la brillante historia de la acuñación, pues tal es el procedimiento dominante.

Puede asegurarse que la medalla —ya se apuntó— es creación de ese «otoño de la Edad Media», el siglo xv, el mismo del que ahora en esta casa se exhibe una brillantísima exposición, La medalla, obra de una cultura moderna y refinada, con ese trasfondo intelectual-literario —también se apuntó— que la caracteriza, encuentra buen ambiente —tanto como para nacer— en ese *quattrocento* que hermana a Florencia y nuestra ciudad en una triunfante lucha por la belleza. «Arte refinado, de poetas y letrados, es el de la



«Ofrenda», relieve de E. Giner

medalla... de altas cualidades intelectuales», escribió la máxima autoridad de Babelón.

Ciertas monedas antiguas pueden considerarse como verdaderas medallas, por su contenido en asunto y calidad artística (así, algunas decadracmas de Siracusa, obras ciertas de eminentes escultores, y los «ases» de Augusto, o monedas de los Flavios, Antoninos, etc.).

Fue, pues, Víctor Pisano (1380-1456), llamado Pisanello, padre y propulsor de la medalla (íbamos a decir de la medalla moderna, si hubiera realmente de otro tiempo), con obra tan cuantiosa y, sobre todo, tan ejemplar, impecable y típica, que basta —como en el verso de Machado referido a Sevilla— sólo nombrarle: Pisanello, titular de tantas acuñaciones firmadas *Opus Pisani Pictoris*.

Fue influido por Gentile da Fabriano, en cuyo taller trabajó; y, como a él, impresionó, hasta el punto de inspirarle sendas obras a uno y otro, la visita a Italia, en 1438, del emperador bizantino Juan Paleólogo, convertido en uno de los Reyes Magos por Gentile y en sujeto de una medalla por Pisanello, quien parece ser que se inspiró, para poner en marcha este género del arte medallístico, en los bronceos romanos y las monedas antiguas.

La medalla tiene, pues, una autonomía de composición y una ambición representativa, sólo limitada por su fin de uso conmemorativo, por su motivo de emisión, nunca valutaria ni fiduciaria.

Hay también, por lo tanto, en la medalla un valor de

símbolo, de condensación temática que, por fuerza, coordinando su pequeñez y su ambición, ha de ser alusiva, un poco mitificada (pero de un modo distinto y mayor que en la moneda) cuando más oficial, rigurosa y menos variable. Narrativa y «apretada», es con frecuencia comparable, en cierto modo, a un blasón (lo lleve o no reproducido) con su hermetismo, que se ha estudiado recientemente.

Con frecuencia ese hermetismo exige una clave, una información previa o marginal, para entender ciertas medallas, máxime si, como suele ocurrir, su leyenda está en un lenguaje no usual.

Y es curioso recordar cierta experiencia pedagógica del doctor Muñoz Sedano con niños que, ante una serie de círculos en blanco, han tendido, prácticamente todos, a colocar sus dibujos dentro de ellos, «haciendo medallas», y ninguno o casi ninguno a utilizar el círculo como base de añadidos periféricos; por ejemplo, rayos, brotes, dientes, etc., hacia afuera, como partiendo de la circunferencia; por esa tentación del hombre a ver en la circunferencia un límite; en el círculo, un campo, no una línea convexa a la que añadir algo.

El propio Pisanello creó, aparte de la del emperador de Constantinopla, ya citada, las medallas de Malatesta Novello, de Lionello de Este, con múltiples y misteriosos emblemas; de Cecilia de Gonzaga, con tierna y melancólica gracia; varias de Alfonso de Aragón, el rey Magnánimo, también de Nápoles —que inspiró la emblemática de la institución cultural valenciana de su nombre, creada por la Diputación Provincial, que tuvimos el honor de interpretar— y, según opinión no admitida por muchos, la portadora del retrato del propio Pisanello, es decir, con su supuesto autorretrato.

De la relación de medallistas hay que destacar otros nombres, aun sacrificando los más; por ejemplo, Benvenuto Cellini (1500-1571), quizás el más renacentista de los artífices, o Alberto Durero (1471-1528), autor de la medalla dedicada a su esposa y otra al maestro Miguel Wolgemuth. De la propia Nuremberg es Hans Dollinger, que florece de 1546 a 1577. Más por sus representados, Ludovico Sforza *el Moro* y Julio II, que por el artista Cristóbal Toppa, debe señalarse a éste, como también a Alfonso Ciudadella el *Lombardo*, siglo xvi, autor de la medalla de Julio Gonzaga.

Hasta fines del siglo xv no se distingue en Francia la medalla de la moneda, aquélla acuñada, ésta vaciada. Es más, el término *medalla* se aplicaba al medio denario, que el francés de la Edad Media llamaba *meaille*.

Así, la medalla francesa (frente a la italiana y aun a la alemana, más sensible a las auras transalpinas) tiene un distinto y no mejor carácter: entre influida por la pintura —por otra parte poco brillante en la Francia renacentista— y excesivamente cargada de contenido literario, cortesiano, a veces calculado, destaca Jacques Gauvain, medallista de la reina Leonor, del canciller Dupard y Margarita de Austria, hija de Maximiliano; y otros de estilo semejante, tales el famoso escultor Germain Pilon (1535-1590), autor de las llamadas medallas *des Valois*, fundidas, pues luego se acuñan en Francia gran número de piezas acuñadas anónimas.

Ya en pleno siglo xvi, Pedro de Aury, que irradió a Inglaterra e incluso a los países flamencos: entre los primeros, Miguel Gilbert, platero de María Estuardo, y de los segundos, Godofredo van Gelderen, medallista de Felipe II y del duque de Parma; Esteban de Holanda, que hizo, entre otras, la medalla de Segismundo II de Polonia y Antonio Moro; o posteriormente, Pedro van Abele, de Amsterdam, 1677, medallista de los Orange, y Arondeaux, que trabaja para Inglaterra y su patria, Holanda. Un checo, Miguel Hohenhader, troqueló la medalla de Jorge el *Barbudo* y otras religiosas; posterior, también holandés, es Bylaer, autor de la medalla sobre la destrucción de la armada Invencible. No debe olvidarse a otro pintor medallista —como Pisanello y Durero—, el neerlandés Quintín Metsys, sin que pueda atribuírsele con seguridad la famosa medalla de Erasmo, fechada en 1519, obra máxima del género en Flandes.

En otra línea están sus contemporáneos e hijos de la

propia Toscana, Adriano y Nicolás Florentino, autor el último de las medallas de Juliano de Médicis y Pico della Mirandola, o su hijo Nicolás también, que trabajó medallas en Lyon, hacia 1499, para diversos monarcas franceses. Fuera de Florencia, mas no de Italia, Gentile Bellini, el veneciano que pintó al sultán turco en la recién conquistada Constantinopla, perdida desde entonces para la Cruz, o en Mantua, los tres Bonacolsi, Pedro, Jacopo e Hilario, que trabajan entre 1460 y 1515; como un poco antes, entre los años 60 y 75 del siglo xv, Juan Francisco Enzola el *Parmigiano* o Andrés Guazzalotti, autor de la medalla papal de Sixto V. No menos, Juan Cristóbal Romano, autor en Pisa y en Milán, de 1465 a 1512, de las bellísimas medallas de Isabel Gonzaga, Julio II y Alfonso de Este, grandes figuras de ese fugaz Renacimiento, dignas de las obras que nuestro artista le dedicara, no menos ilustre que el —como tantos otros, pintor— Antonello Veneziano, creador de la medalla del dux Cristóbal Moro. Y Niccolò Spinelli, llamado Nicolás Florentino, autor de las de personajes tan representativos de aquella situación histórica como Lorenzo el Magnífico y Savonarola. O Sperando de Mantua, elogiado por Goethe y autor de la medalla conmemorativa de la batalla de Farnone en 1495; como Bertoldo de Giovanni, discípulo de Donatello, que trabajó de 1420 a 1491.

Mas no sólo en Italia florece entonces este arte; también Alemania, con Beheim de Nuremberg, que vive, sobre todo, en el xv y sólo siete años del xvi.

En este último siglo, Antonio Abondio, medallista del emperador Maximiliano II. Juan Guido Agrippa, veneciano, que lo fue del dux Loredano, pudiendo ya citarse ahora, por ventura, nombres españoles, si no en los artistas, en los temas; así las medallas de autor desconocido de Zúñiga y Requeséns, y las de Felipe II y el cardenal Alberto, por el flamenco Nicasio van der Baken, a fines del siglo xvi; como las de Felipe II y su hija Isabel Clara Eugenia, obra del también flamenco Conrado van Bloe, o la de Felipe II y María Tudor, de Juan Calvino.

Otros nombres famosos, de nuevo italianos, son los de Leone Leoni, de la familia de fundidores de Arezzo, tan unida a España, con sus cincuenta medallas de Carlos V y la emperatriz Isabel, Felipe II, Tiziano, el cardenal Gravela, Miguel Angel y el Aretino. Como su hijo, más españolizado, Pompeyo Leoni, que modeló medallas y otras cosas, como se sabe, en Milán y en Madrid. Y Ludovico Leoni (1531-1606), uno de los últimos que usaron el fundido para las medallas.

Los mismos personajes de la época —don Juan de Austria, el cardenal Farnesio y Gregorio XIII— son objeto de medallas del milanés Juan Melon († en 1573), colega de otros italianos, Ortensi, Moschi y Juan Paladino, todos ellos medallistas pontificios.

Nada menos que doscientas medallas *sin reverso* hizo Pastorino de Pastorini, con las efiges de Margarita de Parma, el Tiziano y Leonor Gonzaga. Recordemos de pasada que el gran problema del arte medallístico fue el reverso, adecuado y sencillo, escollo que nunca lo fue para el iniciador de este arte, Pisanello.

Las cuatro esposas sucesivas de Felipe II, y éste mismo, son tema de las medallas, hechas unas en Madrid, otras en Bruselas, de Juan Pablo Poggini, florentino, que vive a lo largo del siglo xvi, y Pomedello, con piezas imperiales; como J. Bautista Pozzi con otras, pontificias, pero convencionales, nada menos que desde San Pedro a nuestro Alejandro VI, el segundo papa setabense y antes primer arzobispo de Valencia.

El alemán, de Dresde, Reitz; el florentino Francisco de San Gallo, medallista de León X y... de sí mismo..., siendo curioso que en Alemania, la patria de la xilografía, se hicieron los moldes de las medallas en madera o en piedra de Solenhofen —no pocas «incunables»—, lo que da a las piezas un aspecto de aristas duras y como talladas a cuchillo. Añadamos que en Alemania este arte de la medalla se dio en un área breve: Augsburgo, Nuremberg, Leipzig. Y, asimismo, casi sólo bajo Carlos V y Maximiliano II, siendo los artistas, entre otros, los famosos Peter Vischer, sus hijos

Peter y Hermann, Alberto Durerero, ya citado, y Hans Reinhard, autor de la famosa medalla «de la Trinidad». Jacopo da Trezzo, el *Jacometrezo* de una calle madrileña, hace en Milán, Bruselas y Madrid troqueles de Felipe II y su primera esposa, la reina inglesa María Tudor; del arquitecto de El Escorial, Juan de Herrera, y del papa Paulo III, así como un dux veneciano.

Otro pintor medallista es Doménico Veneziano, que trabaja para Segismundo Augusto de Polonia, país cuna de Carlos Manuel Balreed, medallista ya en el XVIII del genio musical Mozart y del genio galante Casanova.

Mas italianos escogidos entre tantos que en el llamado, no sin justicia, «país del arte» practicaron esta plástica, conmemorativa por lo general (lo que hace verdaderos monumentos a las medallas de calidad), serían en el siglo XVII Antonio Filiberti, autor en Roma de la de Inocencio XI; Juan Antonio Mosi, de las de otro papa, Paulo V, y del gran santo español Ignacio de Loyola; Amadeo Lavy, que en Venecia, ya en el XVIII y aun viviendo treinta años del XIX, hace las de los príncipes de la casa de Saboya, Carlos Manuel III, Víctor Amadeo III, Víctor Manuel IV y Carlos Félix; como en Milán, Luis Manfredi, contemporáneo del anterior —pues vive hasta 1840—, hace ya las de Napoleón y su segunda esposa, María Luisa de Austria. En el contradictorio mundo del *Risorgimento*, Adolfo Farnesi hace tres medallas de grandes personajes antagónicos: la de Víctor Manuel, «el padre de la patria», enterrado en el panteón de Roma, frente a Rafael; la de Garibaldi y la del papa de la *Rerum Novarum*, León XIII (*Lumen in celo*). Los artistas merecen de sus colegas medallistas sendas acuñaciones: así Miguel Angel, Nicolini, Benvenuto Cellini y Andrea Palladio, con Marcantonio Colonna, son efigiados en otros tantos cospeles por Girometti, cuyo arte florece hasta 1851 y desde finales del siglo XVIII.

Italia siempre atrajo a las gentes germanas desde el Bajo Imperio, cuyas legiones se nutrieron de bravos tudescos; a Federico II y a los políticos de ayer, emperadores austríacos asomándose al Adriático por Trieste, y al propio Adolfo Hitler, atraído por el mismo encanto, que disimuló con razones estratégicas y políticas. Toda una familia de medallistas alemanes, los Hameran, desde el siglo XVII, modelan medallas de papas, llegando el más antiguo, que muere en Livorno en 1644, a ser director de la ceca papal. Su hijo Alberto efigia en sendas piezas a los Clementes IX y X. Juan Hameran, que vive ya cinco años del siglo XVIII (1649-1705), crea las medallas de Inocencio XII, Clemente X y XI y Alejandro VIII, más las de los soberanos temporales Luis XIV (el Rey Sol), Francisco I de Parma y Cristina de Suecia, y una mujer de la misma familia, Beatriz Hameran o Hamerana, hija de Juan, hace la de Inocencio XII.

En su tierra, otros alemanes crean más y más medallas. Así, Enrique Pedro Federico Grossenkour, de Dresde (1694-1734), es medallista de cámara de Federico I de Prusia y de Augusto II de Sajonia; Juan Croker, también de Dresde, aunque muere en Londres (donde importa el arte continental germano-italiano de la medalla), hace las de los personajes históricos Jorge I y el sabio Isaac Newton, mientras su connacional Pablo Enrique Guedekhe, de Hamburgo, que vive de 1720 a 1764, hace una medalla de tema catastrófico, pero hispánico en el más amplio y exacto sentido peninsular, la del terremoto de Lisboa, que destruyó la vieja ciudad «manuelina». Semejante apertura al exterior, no ya a Italia, Inglaterra y Portugal, sino ahora en Rusia, experimentan Wachther, de Heidelberg, medallista de cámara de la corte de San Petersburgo, efigiando a Pedro el Grande, Isabel, Catalina y al francés Voltaire, tan vinculado a aquella corte. No hacia fuera, sino bien hacia dentro y seducidos por la egregia figura de Goethe, le dedican medallas tres maestros, como Bergenbarch, Rodolfo Bosset (que asimismo dedicó otra a Gutenberg) y Angela Facius, que viven todos en la primera mitad del siglo XIX; mientras que la entrevista de los emperadores Napoleón y Alejandro de Rusia, en Erfurt, inspiró a Federico Guillermo Facius; y otros sucesos históricos,

uno muy anterior, el sitio de Viena por los turcos, da tema a Juan Guillermo Hoffmann, autor asimismo de la que plasma la coronación del emperador Carlos VI. De nuevo la Gran Bretaña atrae a un medallista del interior del continente, y es Emilio Fuchs, austríaco, quien se ocupa de perpetuar en sendas piezas al príncipe de Gales, luego Eduardo VII, y a varios miembros de la familia Rostchild. Mas no podía faltar en el arte austríaco el recuerdo de los músicos, y los inmortales Beethoven, Liszt y Juan Strauss ocupan la atención y las manos de Enrique Javer, medallista de cámara del imperio.

Un tema que inmortalizó nuestro Velázquez, la *Rendición de Breda*, es, vista del lado holandés, objeto de una medalla de Jan Loof, del siglo XVII, contemporáneo de la acción; y



Medalla conmemorativa del centenario de Luis Vives, por Enrique Giner (1940).

su connacional, posterior, Beeger, ya del siglo XIX, hace la medalla de la reina Guillermina.

Un suizo, Federico Fechner, conmemoró en una medalla la paz de Westfalia, y otro, también suizo, Juan Dessier, que vivió desde 1676 hasta 1763, modeló treinta medallas relacionadas con el protestantismo, así como otras de Guillermo IV de Orange y de Oliverio Cromwell, el revoltoso político inglés.

La medalla francesa, siempre artificiosa, crea en el siglo XVIII las de los escritores Molière, Racine, J. J. Rousseau y otros, por obra de Simón Cusé, y admirémosnos!, el gran escultor Pedro David d'Angers, famoso en otras modalidades de este arte, modeló más de 600 medallas conservadas en el Museo Carnavalet, de París, que tantas curiosidades —más que bellezas— atesora. Juan Antonio Droz, de París, efigia en medallas a Luis XIV, Luis XVIII, Fernando VII de España y su oficialmente «amigo» Napoleón el Grande. Otro francés, Antonio Adam Salomón, muerto en 1818, modela la medalla de Copérnico —cuyo centenario ahora se cumple—, y Bernard Andrieux hace varias con escenas del reinado de dicho Napoleón, del que fue muy aproximado coetáneo.

Un aspecto nuevo, el de la medalla satírica, lo cultiva, referido a temas de la Revolución francesa de 1848, el francés Combrause, y otro, algo posterior, pues muere en 1899, hace, bien que fundidas, trescientas cincuenta medallas. Y sólo una, que sepamos, la de la española que fue más que reina, Eugenia de Portocarrero, condesa de Teba, emperatriz de los franceses, fue obra de su súbdito Francisco Gue-trot. El ruso Basilio Alexeit, nacido en 1802, hace la medalla de la coronación del zar Nicolás I, hace Juan que una de Catalina II (ya se nombró otra) la hace Juan Bautista Gass.

Otro gran músico, Berlioz, fue objeto de la medalla del artista belga —por esta obra conocido— Felix Dupré, quien la hizo ya en 1903.

Un siglo antes, otro belga, Lorenzo José Hart, modeló más de cien medallas conmemorativas, varias dedicadas a los primeros soberanos de su país independiente.

Aparte la aportación continental, como la del italiano Roberto Pistrucci (1818-1859), medallista de la reina Victoria, Mateo Belton, de Birmingham, es auténtico fabricante de medallas, más bien modeladas por otros, y *lady* Hamilton hace las de lord Roberts y el maharajá de Kapurtala. Como las de Jorge Washington y lord Nelson las hace Juan Gregorio Hancolk, que vive de 1755 a 1835. Otra mujer medallista, Lydia Grey, hace la de Huxley, y un húngaro emigrado a Norteamérica, poco después de la independencia, conmemora en sendas medallas a los generales de las batallas decisivas para la ex colonia y sus primeros presidentes.

Una nota romántica por varios conceptos, una mujer y polaca, María Gersoer, hace la medalla de Chopin. Y en el distante Portugal, tan próximo a nosotros, Juan de Figuereido, cuya vida, de 1725 a 1809, coincide casi con el último rococó y el neoclasicismo, es medallista cortesano de don José II y doña María.

Volviendo al Nuevo Mundo, el almirante norteamericano Dewey, nuestro enemigo en Santiago de Cuba, es objeto de una medalla por French; y la batalla del Monte de las Cruces, en Méjico, de 1810, como otros hechos de la historia de aquella nación, son convertidos en temas de medallas por el artista nativo Gordillo, mientras el uruguayo José Greco prefiere otra vez el *Risorgimento*, haciendo la medalla de la muerte, en 1878, de Víctor Manuel I.

Por su parte, el peruano Dávalos dedicó unas medallas a la batalla de Ayacucho, en 1824, y el suizo Juan Bautista Frener (1821-1892) fue, en Guatemala, director de la Casa de la Moneda en 1854, dedicando además sendas medallas al compositor Verdi y a Maximiliano I de Baviera.

Muchos, muchísimos más podrían añadirse, pero ya sería descortés por parte nuestra. Mas no habrá que olvidar las muchas medallas, éstas sí, valencianas por el autor, el tema o la factura que estudió o publicó en la revista de esta Real Academia el M. I. Sr. D. José Caruana, barón de San Petri. A este trabajo, que ocupó muchas horas a su ilustre autor, de tan grata memoria, y no menos páginas en la publicación citada, habremos de remitir al amable oyente, no sin recordar también como valioso complemento la colección y el correspondiente fichero de don Alejandro Lorca Porta, que esperan la ocasión, ojalá próxima, de ver la luz pública.

Como final, permítasenos añadir —no como vanidad, para la que no hay motivo, sino como ofrenda a la Academia y garantía en lo que pueda valer de nuestra dedicación a ella— las que hemos modelado y conseguido ver acuñadas

o fundidas con muy diverso motivo, unas conmemorativas, insignias o distintivos otras, para premiar algunas, y por ello —mucho más que por nuestro oficio— importantes: tales la conmemorativa del IV Centenario de Cervantes, por iniciativa de la Cátedra Mediterráneo, de nuestra Universidad; la de premio para las Escuelas Superiores de Bellas Artes; la de premio asimismo en la I Bienal de Arte de Valencia; las conmemorativas de Pérez Bayer, Roque Chabás y Mileario de Castilla; la medalla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la de la Institución Alfonso el Magnánimo, de nuestra Diputación Provincial; la del premio para las fiestas josefinas y falleras; la de las bodas de plata de la Feria Muestrario Internacional de Valencia; la del Sindicato de Cultivadores y Elaboradores del Arroz de España; la de la Institución Cultural Femenina Domus; las del Cristo del Salvador y del Año Mariano en Valencia (ésta reproduciendo la Purísima de Juan de Juanes); la de la Asociación de Nuestra Señora de los Buenos Libros, radicada en el templo del Salvador; la del tercer centenario del templo de la Virgen de los Desamparados; la realización de la conmemorativa de la Diócesis de Vitoria; la del obispado de Ciudad Rodrigo; la de la restauración del palacio de la Generalidad de Valencia y la instalación en él de la Diputación Provincial; la de homenaje a los médicos valencianos doctores Gimeno (1594) y Collado (1555); la de la Asociación de Músicos de Santa Cecilia; la de la inauguración de la nueva Facultad de Medicina de Valencia; la del homenaje a don Pío Beltrán; la de la Cofradía del Remedio de Sagunto; la remodelación —superponiendo el busto del primer marqués del Turia— de la de la Exposición Regional Valenciana de 1909 (obra de Benlliure) en su cincuentenario; la de Lo Rat Penat; la del artista fotógrafo don Valentín Pla; la del Mérito Policial; la del doctor Carraco; la del centenario de Luis Vives; la del premio en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; la de los Juegos Mediterráneos de Barcelona; la del Sindicato de Regulación de Aguas del Turia; la de las bodas de oro del Centro de Cultura Valenciana y la hecha con ocasión de la boda de mi hija María Soledad y la, fundida, de nuestra jubilación en la cátedra, con los artistas don Gabriel Esteve y don Manuel Moreno Gimeno, ambos ilustres académicos de esta corporación.

Es sin duda osado, aunque sea como colofón, traer esta relación de nuestra obra personal medallística (la de otros géneros ha sido soslayada) junto a la muy resumida referencia histórica de la medalla en unos y otros países, que es casi como una historia universal desde el siglo xv a través de la medalla; pero, al menos como un ladrillo en la gran obra evocada, acéptesenos con semejante benevolencia a la que nos ha llamado al seno de esta querida Real Academia de San Carlos.

He dicho.

DISCURSO DE CONTESTACION

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

Sería lógico que dijéramos ser los menos indicados, por falta de méritos, para dar la bienvenida al nuevo académico Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. Solamente dos motivos justifican que así sea: uno, el que pertenezcamos a la Sección de Escultura de esta Real Academia, sección en la cual el nuevo recipiendario viene a llenar el vacío que dejó su antecesor, Ilmo. Sr. D. José María Bayarri; y de otra parte, tal vez lo justifiquen los muchos años que conocemos y seguimos la vida y la obra escultórica del señor Giner.

Perdonad si antes de hablar de ella evocamos sentimentalmente una estampa.

Don Enrique Giner Canet es hijo del que fue maestro de la escuela nacional de Carpesa, pueblo cuna de todos nuestros parientes. En esta escuela aprendimos las primeras letras, y, particularmente, el que en este momento tiene el honor de hablaros no puede menos de evocar, por agradecimiento, la figura de don Enrique Giner Guillén, el maestro de puntiaguda barba y nariz aguileña; hubiera parecido una figura arrancada de un cuadro del Greco si no hubiera tenido un cierto aire más nórdico que las figuras morenas y cetrinas del pintor del *Entierro del conde de Orgaz*.

Bajo el cálido sol valenciano y con las botas polvorientas por el caminar las sendas huertanas, el maestro y su hijo se detenían algunas veces en la alquería de mis abuelos, y quizás obsequiados en aquella casa con el máximo señorío que pudiera expresarse, en el regalo de un vaso de agua fresca sacada del pozo, donde vecino el brocal enjalbegado de

blanco nítido, las hortensias, begonias y geranios daban suntuosidad al ambiente, que, con el afecto humano de la hospitalidad, parecía adquirir un sentido ritual heredado de la antigua Grecia.

Por un momento, todos nosotros, hermanos y primos, que como bandada de pajarillos chillones deambulábamos por la alquería, quedábamos callados y respetuosos ante la visita del maestro y de su hijo, joven, sonriente, siempre con esa mirada de iluminado, optimista y bondadoso, propia de un hombre de fe que es, y lo ha sido siempre, don Enrique Giner Canet. Fe para con Dios, fe para con los hombres y fe para con su arte. Su mirada siempre fue oteando el horizonte, como queriendo precisar la verdad absoluta, para expresarla en todos sus actos y en todas sus cosas, y de ahí la trayectoria ortodoxa en la vida integral y consecuente de este hombre, de este artista.

Enrique Giner Canet nació en Nules (Castellón) el 20 de julio de 1899, donde hizo sus estudios primarios. Cursó los estudios de Bellas Artes en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de San Carlos, donde llegó a ser catedrático y secretario.

Ha obtenido muchas recompensas por su labor escultórica y ha ejecutado muchos trabajos, entre los cuales podemos enumerar:

El premio en el concurso internacional para la medalla conmemorativa de Juegos Mediterráneos, Barcelona, 1955.

Premio en el Concurso Nacional de Bellas Artes para el modelo de medalla para premios de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se convalida por segunda medalla en Exposiciones Nacionales.

Premio en el Concurso Nacional de Bellas Artes para el modelo de medalla conmemorativa del cuarto centenario de Juan Luis Vives, que se convalida por segunda medalla de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

En el Museo de Valencia se halla la escultura relivaria sobre *El escultor, su obra y el modelo* (talla en madera).

Imagen de Cristo en la Cruz y Cristo yacente, para la iglesia parroquial de Benicalap.

Imagen de la Inmaculada, para la capilla del colegio de San José, de los padres jesuitas.

Imagen de San José con el Niño, para la capilla del colegio de San José de los padres jesuitas.

En la casa prisión de José Antonio, en Alicante, relieve de la Virgen con el Niño.

En la iglesia parroquial de San Gabriel Arcángel, de Alicante, imagen de su titular (talla en madera policromada).

Para el sanatorio de San Rafael, en Valencia, la imagen de su titular.

La imagen de San Antonio Abad, en la parroquia de la Misericordia, en Alicante.

Imagen de la Inmaculada para la parroquia de la que es titular en Nules.

Imágenes de Jesús Nazareno, San Luis Gonzaga, Corazón de Jesús, San Vicente Ferrer, para sus cofradías y asociaciones respectivas, así como el San Bartolomé Apóstol para la arciprestal de su nombre en Nules, talladas y en madera policromada.

Virgen de la Sabiduría, en la Facultad de Ciencias de Valencia.

En la Facultad de Medicina de Valencia, retablo de su capilla, con las imágenes de la Virgen de la Sabiduría, San Lucas y Santo Tomás de Aquino.

Relieve alegórico para la sala de disección, en la misma Facultad.

Efigies en relieve de los doctores Gimeno y Collado y el monumento a Santiago Ramón y Cajal, en el *hall* de la mencionada Facultad.

La escultura en el mausoleo de F. Gamón y esposa.

En el panteón-capilla de la familia Antolí-Candela, imagen de Cristo en la cruz.

Imagen de Cristo en la cruz para el monasterio de la Santísima Trinidad.

Relieves para dos enjutas en el salón de fiestas y exposi-

ciones del Ayuntamiento de Valencia, alegóricos a naranjas y limones (mármol).

Monumento alegórico al doctor Zomín (playa de Benicasim). Monumento en el patio del asilo de Carcagente para huérfanos, en homenaje a su fundadora, doña Amalia Borsarte.

Con relación a su gran producción medallística, huelga enumerarla después de haberla relatado su mismo autor.

Como veréis, aunque lo expresado sea sólo una parte, Enrique Giner Canet tiene en su haber profesional una gran obra, labrada en materia definitiva que lo cataloga como Escultor, con mayúscula, de gran categoría. Nos faltan frases para describirlo como pedagogo, pues de «craza le viene al galgo». Se ha dicho que un gran artista puede no ser un buen profesor, pero es más difícil que un mal artista pueda ser un buen maestro. Innumerables son los discípulos que le deben al señor Giner la posibilidad de haber triunfado en la vida artística. Sirva, pues, esta muestra para definirlo como a tal enseñante, pudiéndole aplicar la frase que diría un conductor del pueblo: «Estos son mis poderes.»

Cuanto a la disertación de su discurso, poco resta añadir ni comentar. Pisanello inauguró la era de la medalla en los albores del Renacimiento, mostrando ya los espacios representativos del arte italiano con sus figuras que se mueven libremente en sus disposiciones unitariamente concebidas. El rasgo más característico del arte de Pisanello es la libertad y la ligereza de la técnica expresiva, muy original, y con ella la gracia y la elegancia, el relieve estatuario y la línea amplia e impetuosa de sus formas. Todo en él es claro y sereno, rítmico y melodioso. Su lenguaje es formal, alegre y bien articulado, con su vivo sentido para las relaciones simples y grandiosas, para la medida y el orden. Este artista anticipa, a pesar de la existencia de durezas ocasionales en su obra, los principios estilísticos del Renacimiento pleno.

Pisanello halla el lenguaje definitivo de la medalla, y a partir de él ésta hablará con voz propia en la historia del arte, del mismo modo que a partir de Giotto la pintura iría adquiriendo mayoría de edad, desvinculándose de la escultura y llegando a su máxima liberación con Velázquez, a partir del cual la pintura examinará con plenitud de facultades, expresando su lenguaje visual de representar las cosas no como son, sino como se ven. Goya y los impresionistas completarán esta línea de la personalidad cromática de la pintura, diciendo la última palabra de su técnica. En cambio, la escultura, en su representación relivaria y exenta, halla su máxima plenitud ya quinientos años a. de J., en la Atenas de Pericles; es más, casi podríamos decir que la escultura aparece, por un milagro de la mente humana, desde su infancia, con plenitud de facultades que la definirán a través de los siglos en su doble aspecto de valores plásticos y temáticos, de realismo y estilización.

La escultura es quizá la manifestación cultural más antigua e importante de las que empiezan a desarrollarse desde los albores de la historia del quehacer del hombre. La necesidad de perfección del utensilio, flecha o arpón, vaso o ánfora y su representatividad fetichista idolátrica o iconográfica al servicio de la magia y el mito, la hacen indispensable en la colaboración de la conquista de la naturaleza por el hombre y en la aparición del misterio de los sentimientos religiosos. Son estas manifestaciones base y estímulo para el desarrollo acelerado de la actividad escultórica, hallando su personalidad y plenitud mucho antes que otras actividades del pensamiento, de la ciencia y del arte. Domina la representación anatómica mucho antes de que la aparición de la geometría la convirtiera en colaboradora de la arquitectura.

Ayudó al hombre a estructurar la sociedad aquí en la tierra y lo proyectó hacia la eternidad inmortal. Después de los dioses creó los semidioses, más tarde exaltó a los héroes y a la fuerza corporal, buscando al prototipo que ha de preparar el cuerpo del guerrero para imponerse a su adversario, y aunque esto no sea más que el triunfo de una tendencia primitiva, el hecho de que ésta sea firme y de que las obras escultóricas se creen en adelante inspiradas en sí

mismas tiene la mayor importancia para las formas que de aquí brotan, adquiriendo la característica autónoma condicionada por la formalización de las funciones espirituales, que no se juzgan solamente por su utilidad para la vida, sino también por su intrínseca perfección, llevándole a completar el más maravilloso ciclo de la representación del cuerpo humano.

En la historia del arte existen figuras y ciclos señeros que la Providencia ha puesto como punto de llegada o de partida en la culminación de una manifestación artística. No es que surjan esporádicamente, pues siempre existen los antecedentes y aglutinantes que lo provocan; pero al describir un hecho histórico los catalogamos como piezas clave más representativas para la esquematización de nuestro estudio. La vida continúa, el arte sigue, y después de Pisanello, el señor Giner nos ha dado una abrumadora relación de artistas de gran valía que, a través de la medalla, han enriquecido el patrimonio artístico.

Así, después de Fidias ha habido un Praxiteles, un Donatello, un Miguel Angel, un Bernini, un Rodin, como después de Pisanello hay un Benvenuto Cellini, Leone León, Pedro David d'Angers, etc. El arte sigue si se basa en dos aspectos fundamentales: que haya espíritu de creación y de auténtica selección.

No podemos en este acto y en este tema de la medallística dejar de evocar a nuestro profesor de medallas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, el también académico de la Real de San Fernando Excmo. Sr. D. Miguel Blay. El nos enseñó la técnica del modelado de la medalla, su composición y la situación de la luz para una mayor matización del relieve; ya no grabábamos en hueco tallando el original en el acero, porque la aparición del pantógrafo no hace indispensable esta técnica tan difícil, uno de cuyos últimos grabadores poseedores de ella es nuestro Enrique Giner. Cabe también recordar a otros escultores valencianos contempo-

ráneos que trabajaron y trabajan mucho la medalla, aunque prácticamente la hicieron todos, pues, como ya hemos dicho, la aparición del pantógrafo reduce el arte de la medalla a una actuación de habilidad y concepto. El primer maestro que citamos es don Mariano Benlliure, que modeló gran número de ellas; don José Ortells, que dedicó la mitad de su obra escultórica a esta especialidad; luego, José Capuz, Julio y Carmelo Vicent, Vicente Beltrán, Vicente Navarro, José Bagues, Ramón Mateu, Marco Díaz-Pintado, Adsuara, Silvestre de Edeta, Esteve Edo, Víctor Hino, etc.

Conocemos bien a la generación de escultores que desarrolló su actividad profesional en la primera mitad del siglo xx y catalogamos a don Enrique Giner dentro de los que pretenden valorar un conjunto de virtudes tradicionales, actualizándolas, fieles a la estética que la ética profesional siempre ha admitido y respetado, teniendo esta actitud la virtud de perseverar en una suma de valores que evolucionan hacia una presunta verdad absoluta.

Hace unos días, en este mismo salón, se ha hablado de la decadencia del arte actual, su especulación, desgana, sarcasmo, destrucción de una cultura tradicional. ¿Por qué? ¿Es la marcha irreversible de la historia?, o este caos, esta confusión ¿está planificada deliberadamente? Si es así, ¿para qué? Nos abruma tanto lo que presentimos que preferimos ser consecuentes en nuestra fe antes que adherirnos a una exasperada actitud. Por otra parte, tampoco sería propio de un acto académico sacar a relucir lo que muchos amantes del arte pensamos de tales hechos, pero decimos como el Justo: que quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra.

Bien venido seáis, señor Giner, a esta Real Academia, a esta Sección de Escultura, donde sois recibido con todo el afecto y satisfacción por sus miembros, que se congratulan de haber hallado una tan digna y competente colaboración.

Hemos dicho.

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA CERNI, VICENTE: *Porcar*. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1973.

Adecuadísima resulta la pluma de Vicente Aguilera Cerni, siempre ágil, para trazar, a grandes brochazos —como conviene a la estética porcariana, sobre todo la última—, esta semblanza del gran pintor castellonense, sin que ello suponga olvidar pormenores significativos de su biografía, ni menos prescindir de los aspectos no estrictamente pictóricos de la actividad del maestro: el que le califica de arqueológico y prehistoriador, el de su ingeniosidad artificiosa, el de su propia labor escultórica y, en conexión con ésta, su proselitismo del *bon art litúrgic* y aun la tarea mentora de jóvenes artistas —alguien en Valencia le llamó un «Don Bosco» de la pintura por sus salidas campestres con muchachos pintores—, a la manera del grande y genial apóstol italiano moderno de la juventud.

Escrita con el garbo y la seguridad crítica que son propios del autor, *Porcar* es libro copiosa y ricamente ilustrado —veintiuna reproducciones en color y otras treinta y cinco en negro—, y no solamente utilizando el calificativo en función de sus láminas, sino porque aporta ilustración cabal sobre esta vida auténticamente extraordinaria, rica en rasgos muy propios de la etnia y civilización valencianas, españolas —el marqués de Lozoya afirmó del arte español que era lo opuesto al «academismo»—, de todo lo que teórica y prácticamente sobran pruebas en el arte de Porcar, libre, libérrimo, si los hay.

En las vísperas inmediatas del ochenta y cinco aniversario de Juan Bautista Porcar Ripollés, esta publicación, como las recientes, simultáneas, exposiciones en Valencia y la que se anuncia en Madrid, sin duda reveladora a un nivel nacional —que quizás nunca llegó a comprenderle de veras por no conocerle bien acaso—, constituyen un homenaje adecuado y merecidísimo, a la vez que un nuevo éxito crítico de Vicente Aguilera Cerni, quedando para otras publicaciones del mismo sobre el gran artista, su obra como escultor, el desarrollo de sus versiones propias, a la vez que fieles, del arte rupestre y su propia explicación, como artista, de las maravillosas pinturas del cuaternario y del mesolítico.

FELIPE M.^a GARÍN

El legado Gómez-Moreno. «Introducción», de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström; «Semblanza», de M.^a Elena Gómez-Moreno; «Algunas notas biográficas de don Manuel Gómez-Moreno Martínez», de J. M. Pita Andrade. Granada 1973.

Uno de los perfiles que más caracterizan la cultura *per capita* de ciertos pueblos es la abundancia de sus fundaciones culturales, el número de «personas jurídicas», a veces superior al de personas físicas, que, por su misma índole impersonal y suprapersonal, salvan esa cesura, ese bache en la continuidad que acarrea la muerte, imponiendo dispersiones, abandonos, malrotamientos, daños en suma para el acervo artístico o bibliográfico reunido por algunos hombres beneméritos, compensador en cierto modo —máxime si hubo además obra escrita propia de ellos— de la intransferible e irreplicable masa de conocimientos que, salvo lo vertido en docencias y conversaciones, «se llevaron a la tumba», en expresión tan vulgar como prodigada. Para evitarlo, don Manuel Gómez-Moreno, uno de los contadísimos españoles de altísima talla cultural que vivieron un siglo

completo (sin abundar tampoco los que sin ella cumplieron su propio centenario), ha hecho todo lo humanamente posible: en primer lugar, una ingente y, sobre todo, magistral obra escrita —281 títulos de trabajos originales suyos se han registrado— sobre tantas materias del arte, la arqueología y la cultura hispánica —lo ibérico, lo visigodo, mozárabe, lo románico, con lo de nuestro Renacimiento, los imagineros, etcétera—, a más de un magisterio cuyos apuntes, de existir y para quienes existan, alcanzarán hoy estimación sobradísima.

Mas para completar su legado a la cultura española, para que no lo avente todo el tiempo, con ser tanto y tan probado el amor de sus sucesores, sucesoras en este caso, a cuanto guarda la memoria de don Manuel, ha quedado constituido eso precisamente, un «legado» a la ciudad de Granada, en el que forma lo más y lo mejor de lo mucho y bueno, bonísimo, que a lo largo de tantos años, casi todos de celo y culto coleccionista, había reunido: desde piezas prehistóricas a cerámicas griegas o medievales, desde lienzos —los más de maestros de primera categoría— a imágenes y, en general, esculturas, etc., no siendo sino «el complemento de una serie sucesiva de donaciones hechas por don Manuel a centros, institutos y museos de todo el mundo».

Escribiendo para una publicación valenciana, debe señalarse la reiterada presencia del arte de esta región en el legado, aspecto sobre el que nos prometemos volver más *in extenso* algún día: Manises y Paterna, algún lienzo del Españoleto y varios de Vicente López, otros de Francisco Domingo Marqués, de Muñoz Degraín y de Sorolla, etc.

A la generosidad del maestro y de su familia y el mecenazgo del Banco de Granada, respaldando el patrocinio de la Fundación Rodríguez-Acosta, hay que agradecer las posibilidades de realización de esta generosa iniciativa.

F. M.^a G.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Don Francisco Javier Sánchez-Cantón. «In memoriam»*. Separata de «Academias». Madrid, segundo semestre de 1971.

El durante tantos años subdirector del Museo del Prado, luego director del mismo por no largo tiempo y pronto desaparecido de este mundo, don F. J. Sánchez-Cantón, insigne profesor universitario de Historia del Arte e investigador y estudioso benemérito, ha merecido de don Enrique Lafuente Ferrari (ambos académicos correspondientes de San Carlos) una afectuosa y ecuaníme evocación biográfica y crítica, en la que más, quizás, y con ventaja para el lector no especializado, se recuerda la faceta humana de don Francisco Javier, tan llena de matices personalísimos, que la realmente importante de su obra escrita y la de regente del primer Museo español, acaso la primera pinacoteca del mundo.

La exquisita timidez —permítasenos reunir ambos conceptos, creyendo reflejar así un perfil sustancial del profesor Sánchez-Cantón—, su suave energía, si podemos seguir con los binomios paradójicos en su semblanza, y ese señorío que llevó a su docencia, a su vida académica, activa e intensa, a su trato en general, quedan admirablemente reflejados en las páginas del doctor Lafuente, incluso con la narración de anécdotas desconocidas, casi confidenciales, indispensables para fijar bien las tendencias, las reacciones e incluso las autorrepressiones que caracterizaron al desaparecido gran historiador del arte y, sobre todo, de las «fuentes literarias» del nuestro, a cuya ingente labor, en cinco gruesos volúmenes, consagró,

sin duda, miles de horas en lo mejor de su vida, y que serán por mucho tiempo obra básica de consulta, ejemplar por su integración en el contenido, su rigor, su orden y el buen estilo, atildado, de las observaciones del ilustre compilador.

F. M.^a GARÍN

Siglo y medio de pintura alicantina. Caja de Ahorros del Sureste de España. «Pórtico» y fichas biográficas originales de Adrián Espí Valdés. Alicante, 1973 (veintisiete ilustraciones en color).

En la empresa de plural aliento, amplia temática y positivo fruto que vienen constituyendo las publicaciones artísticas, históricas y en general culturales sobre asunto alicantino, en la que concurren las entidades universitarias, crediticias y municipales de la provincia hermana, en el viejo reino valenciano, la tierra que va de Molinell a la Horadada y del puerto de Almansa al Benacantil, figura desde ahora este bello volumen sobre ciento cincuenta años de pintura alicantina, cuya parte escrita y, sin duda, el cuidado técnico de la gráfica, desde la selección al tiraje, se debe al espíritu activo y a la vez sereno de Adrián Espí, ejemplo de estudioso sin pausa ni prisas, cada vez más centrado y con mejor fortuna de criterio y de expresión en sus sucesivas y frecuentes producciones, sean artículos, monografías o conjuntos extensos y dispares como éste.

Un catálogo de sesenta y tres obras, una nómina de veintisiete pintores, más otros nombrados en el «Pórtico», con continuidad artística alicantina desde casi dos siglos, avalarán la exposición que motivó este libro —su catálogo crítico—, todo debido a la admirable Caja del Sureste, que, en su edificio Alicante, reunió tan rica muestra.

En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, que puede publicarse con la dignidad necesaria gracias a otra gran Caja de Ahorros benéfica, la de Valencia, se complace en registrar estas muestras en el terreno del arte, de la actividad bien regida del ahorro español.

F. M. G.

OLMEDO Y HURTADO DE MENDOZA, M.^a FRANCISCA: *Peris Brell, un pintor olvidado del impresionismo español.* Extracto de tesis doctoral. Valencia, 1973.

En la plenitud de su carrera literaria y académica, María Francisca Olmedo, cuya firma frecuenta las páginas de esta y otras publicaciones y cuya labor —además— docente y de conferenciante es bien conocida, ha dado a las prensas este resumen de su brillante memoria de doctorado, cuyo tema, el pintor valenciano don Julio Peris Brell, académico de número que fue de San Carlos, tanto se prestaba para un estudio serio, suficiente, ameno y reivindicador, como es el que el extracto que motiva estas líneas intenta y logra reflejar. Peris Brell fue un poco la «flor escondida» del naturalismo pictórico valenciano, con muchas de las características de este pueblo, incluso con esa paradójica contradicción entre cierta timidez —muy de los artistas plásticos, muy valenciana de esa y otras épocas y muy de pintor de bodegones, aunque no pintara ese género solamente, pero sí fue en el que más volcó su intimidad— y un desparpajo, o mejor una desenvoltura, a veces sólo para encubrir o disimular aquel retraimiento, de todo lo cual hay testimonios claros en sus cartas, tanto o más que en sus cuadros.

Mérito especial del trabajo de M.^a Francisca Olmedo es su ambientación del artista en su contexto local, y aun nacional, con rasgos o brochazos vigorosos, significativos, pintorescos a veces, y la vinculación que establece de la escuela impresionista, en la que figura don Julio, con toda la gran tradición de la pintura valenciana, desde su arranque mismo, en el paso del Medioevo a la época que suele llamarse renacentista, pero partiendo, sobre todo, del naturalismo tenebrista ribaltiano, siempre presente en toda auténtica tarea

pictórica regional, por más que se asocie en cada momento —Espinosa, López, Domingo...— a las dominantes estilísticas de cada fase.

«Un bodegón, y... nada menos que de Peris Brell»; con esta frase, publicada en 1934 en una crítica de la prensa local, queremos cerrar estas líneas, no sin admirar la compenetración entre biografiado y biógrafa, que aquí se produce en beneficio del producto histórico, histórico-artístico concretamente.

F. M. G.

GRACIA BENEYTO DE PECOURT, CARMEN: *Iconografía infantil en la pintura del país valenciano.* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia. 1973.

El tema de la tesis doctoral de la profesora doña Carmen Gracia Beneyto merece una atención muy especial; pero si importante es el tema, más todavía lo es el enfoque acertadísimo, la maestría conceptual y la erudición histórico-artística de que hace gala la doctora Carmen Gracia en su extenso estudio —más de 693 páginas—, cuyo extracto, publicado por el Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Cultural de la Universidad de Valencia, ha salido a la luz recientemente.

El tema, hay que decirlo con toda claridad, exigía un estudio a fondo hasta ahora no realizado. Ni en lo que respecta a la iconografía infantil en el arte universal, ni mucho menos en el arte valenciano, habíase investigado hasta ahora nada con la profundidad y sentido crítico mostrado en esta tesis. Partiendo de la idea del niño como símbolo y su interrelación artística, social y psicológica, que no abandonará —y no es el menor de sus méritos— en toda esta obra, la doctora Carmen Gracia elabora una verdadera historia del arte a través del niño; así quedan explicados importantes aspectos de la simbología religiosa cristiana —«Si la vida terrenal no es más que un breve intermedio lleno de sufrimientos en espera de la eterna bienaventuranza, el nacimiento de un nuevo ser, la vida en ciernes de un ser humano, que por serlo es ya despreciable, no tiene interés, sino en cuanto puede representar o simbolizar ideas y personas divinas, poniéndolas de este modo en relación con el Más Allá» (op. cit., p. 9). El Niño-Dios en el arte románico y bizantino, hierático y majestuoso; el Niño-Dios del gótico, más humanizado, y, por fin, la visión franciscana del mundo, del dulce y tierno San Francisco —«aquellos ojos que ni Dios ni hombre ni bestia podían ver encolerizados»—, nos trae al niño, a «un niño que juega y se comunica con su madre» (op. cit., p. 10). «Esta es la modalidad que primero llega a Valencia y que, en cierto modo, da origen a todo el interés posterior hacia la pintura de la infancia» (op. cit., p. 10).

Partiendo de la escuela sienesa, la autora inicia su investigación de la escuela valenciana a través de tres módulos: el Niño-Dios hierático (s. XIV), el Niño-Dios humanizado (s. XV) y el Niño-Dios idealizado (s. XVI), para seguir con la nueva iconografía posttridentina de los siglos XVII, XVIII y XIX. La gradación es perfecta y, repetimos, puede seguirse íntegramente a través de esta temática toda la evolución de la pintura valenciana de estos siglos, con sus entronques sociales, históricos y psicológicos.

Naturalmente que una obra erudita de esta clase no podía, en absoluto, limitarse al Niño-Dios, con ser el aspecto quizás más importante o notorio de la iconografía artística de las épocas estudiadas. La Virgen niña ocupa un lugar importante, fiel trasunto del interés real que tendrá el tema en todo el Medioevo hasta el Concilio de Trento. Como muy bien indica la doctora Carmen Gracia, las escasas noticias evangélicas que aparecen sobre la Virgen hace que surjan infinidad de leyendas, con lo que «la Iglesia teme las desviaciones que podrían originarse de estas leyendas, sin base alguna en los Evangelios canónicos, y trata de eliminar dichos temas de la iconografía» (op. cit., p. 21). La iconografía de Santa Ana, como exaltación de la maternidad, y, sobre todo, la iconografía de los ángeles ocupan su exacto lugar:

partiendo de la mitología grecorromana y mesopotámica y siguiendo de lleno en el cristianismo, hallamos el tema de los ángeles niños, «uno de los motivos más graciosos de la iconografía artística occidental» (*op. cit.*, p. 24), en efecto.

Hasta aquí el tema pudiera considerarse suficientemente tratado; pero todavía resta todo lo que supone el niño en el arte profano, no religioso; aunque «al lado de la gran trascendencia y desarrollo que alcanza la representación de la infancia como símbolo religioso, ésta es muy escasa como símbolo profano» (*op. cit.*, p. 29); con todo, es abordado, con toda la amplitud que merece, el niño como elemento decorativo en el Renacimiento y en el Barroco, y, sobre todo, en la obra de Palomino, Maella y Vicente López. Aquí «la figura infantil se presentará completamente desvinculada de todo papel metafísico, con lo que cobrará una extraordinaria importancia como figura en sí misma, perfectamente capaz de transmitir un mensaje estético» (*op. cit.*, p. 30); el estudio trata concienzudamente la problemática del niño como categoría estética, a la que seguirá la del niño como elemento realista y, posteriormente, los temas de la pareja infantil, del niño como protagonista anónimo (Sorolla, I. Pinazo) y los retratos de niños. La investigación objeto de esta tesis no podía ser ni más extensa ni más intensa: con el somero apunte de los temas tratados, queda todo dicho. Sólo queda anotar que la agilidad de pluma, la precisión conceptual y la claridad de estilo de la profesora Carmen Gracia hacen que se convierta en un placer la lectura de un estudio que por sí mismo ya es suficientemente grato.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE; ABAD GONZÁLEZ, JOSÉ; BENEYTO PÉREZ, JUAN; PÉREZ BUSTAMANTE, CIRIACO, y GUILLÉN TATO, JULIO F.: *Homenaje de la ciudad de Alicante a Rafael Altamira en el centenario de su nacimiento*. Publicaciones del Fondo Editorial del Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, 1973.

En la serie *ad fontes* de la tarea editorial del Concejo alicantino, este folleto, breve y enjundioso, conmemora la figura del historiador del derecho, catedrático, académico, vocal del Tribunal Internacional de Justicia de La Haya, alicantino ilustre, con todas las características que distinguen a esta noble gente valenciana: agudeza, laboriosidad, espíritu de justicia, lealtad a los valores trascendentales hispánicos y eso que hoy decimos «apertura». Al cuidado del cronista oficial de la ciudad del Benacantil, doctor Vicente Martínez Morellá, académico correspondiente de San Carlos, y con su colaboración escrita personal, los doctores José Abad González, Juan Beneyto Pérez y Ciriaco Pérez Bustamante, con el contralmirante don Julio F. Guillén Tato, no ha mucho fallecido, estudian las diversas facetas culturales del que fuera profesor de talla europea, nacido el 10 de febrero de 1866 en el número 2 de la alicantina calle de Cienfuegos.

F. M. G.

GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.^o: *Doce miniaturas flamencas con tema infantil*. Tirada aparte de «Feriario», revista de la LI Feria Muestrario Internacional de Valencia. Valencia, mayo de 1973.

Una excelente idea la de reeditar este artículo aparecido en la revista *Feriario*, tanto por la originalidad del tema cuanto por la pluma de su autor, que siempre nos sorprende con sus agudas y acertadas opiniones. Doce miniaturas, una correspondiente a cada mes del año, según análisis del autor, pertenecientes al Libro de Horas guardado en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, fechado en 1505. Tras un somero, pero muy ajustado, historial del citado libro, sus características y vicisitudes hasta ir a parar a su actual emplazamiento, analiza el doctor Garín cada una de estas mi-

niaturas, que representan, todas, juegos infantiles —de esos «hombres pequeños, desproporcionados, a lo más cuerpos infantiles con cabezas de personas mayores, observando un canon o proporción corto, enano, en la anatomía supuestamente infantil, pero siempre con cabezas de hombres o de mujeres, montadas sobre cuerpecillos breves», según fue costumbre en la pintura hasta el barroco—, análisis, y éste es, a nuestro entender, el principal valor del artículo, tanto artístico como sociológico, de esta faceta tan poco cuidada aun hoy en día de la historia del juego infantil y aun menos de su proyección en el arte, juego que, como señala —apoyándose en la autoridad de psicólogos especializados—, no es, en la conciencia y el sentir de los niños, sino verdadera actuación, no «juego», como tal, sino su forma espontánea de vivir y comportarse. La ambientación, urbana o campesina, de cada viñeta mensual presta a estas pequeñas obras de arte un interés paisajístico propio, así como el gesto, la indumentaria y, sobre todo, los propios «juegos», unos con la nieve, otros más sedentarios, deportivos algunos e incluso cinéticos o relacionables con el actual golf, cuya antigüedad queda así documentada.

CLARA FERRANDO

ROCA MELIÁ, ISMAEL: *El campo semántico de «saeculum» y «saecularis» en Tertuliano*. Separata de «Helmántica», revista de humanidades clásicas. Año XXIII, n.º 72. Salamanca, 1972.

Excelente estudio del contenido semántico del sustantivo *saeculum* y de su adjetivo derivado *saecularis* en Tertuliano el que nos ofrece don Ismael Roca, con una abundantísima erudición bien documentada que demuestra lo exhaustivamente tratado que ha sido el tema. Partiendo del valor etimológico de *saeculum*, el autor distingue cuatro sentidos fundamentales, de más a menos: uno, tiempo, duración del mundo; dos, mundo universo en sentido espacial; tres, la tierra como mansión de la humanidad, y cuatro, los hombres que viven en la tierra con la mentalidad y costumbres que les son propios. Así puede apreciarse el interés ideológico que *saeculum* y *saecularis* encierran para dar a conocer el pensamiento del apologista en torno a la obra creada desde un ángulo de visión clásico-cristiano.

La primera parte de la obra reseñada contiene una exégesis de todos los pasajes que contienen *saeculum* y *saecularis*, análisis filológico-semántico de todos los pasajes terulianes en que aparece dicho término. La segunda parte analiza el contraste entre los valores de ambos términos, evidenciando el empleo de *saeculum* en vez de *saecularis* en todos los ejemplos que se aducen del primero y segundo de los sentidos fundamentales indicados en el párrafo anterior; aunque, por otra parte, el apologista se sirve de *saecularis* junto con *saeculum* en los otros dos sentidos fundamentales enunciados. La tercera parte establece la relación existente entre el contenido semántico de *saeculum* y *saecularis* con el de *aeuum* y *mundus* y sus derivados. La cuarta, por último, documenta ampliamente la originalidad de Tertuliano en los empleos de *saecularis* y *saeculum*, haciendo hincapié en el mérito del apologista en la elaboración doctrinal del latín cristiano en la labor de adaptación y ajuste del latín clásico a las nuevas exigencias filosófico-teológicas del dogma cristiano.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

KURZ MUÑOZ, JUAN ALBERTO: *Arte, apparat e intelligentzia en la URSS*. Estudio de la década de los sesenta. Extracto de tesis doctoral. Universidad de Valencia, Departamento de Historia del Arte. Valencia, 1973.

En un yermo de escasísima bibliografía sobre el arte contemporáneo y sus condicionamientos del país más extenso de Eurasia, este trabajo viene a significar como un auténtico jalón y una verdadera luz en la noche de esta falta de

información, que, con objetividad elogiada, intenta remediar el joven y reciente doctor en Historia. Y esta objetividad no podía partir de quien no fuese conocedor del tema y, a la vez, tuviera la integridad ideológica necesaria para saber ver el fenómeno artístico socialista-soviético con la conveniente distancia perspectiva, y si no precisamente *sub aespécie aeternitatis*, sí *sub aespécie serenitatis*, pues sólo la firmeza puede permitirse el «lujo» de ser comprensiva, y aun «liberal», en el sentido menos deteriorado de la palabra.

Es el estudiado, en su circunstancia, un arte, si los hay, vinculado a una situación sociopolítica, consideración ineludible, máxime ahora que cunde, según se sabe, casi con absoluta y casi exclusiva preferencia, una explicación sociológica o político-económica del arte, si es que tal explicación es siempre posible, o al menos suficiente.

Arte, *apparat*, esto es, la vinculación al Estado y al Partido, e *intelligentzia* o *élite* cultural —intelectualidad— soviética, normalmente enfrentada al *apparat*, más dinámica y ágil que la casi inerte postura de aquél, son los conceptos base o goznes sobre los que discurre el estudio. Y ello importa, sobre todo, cuando parecía bastante, «sin meterse en honduras», aludir al llamado realismo socialista del arte del inmenso país. Y viene ahora, al menos entre nosotros, este trabajo de Kurz a abrirnos un amplio horizonte de verdades sobre un arte no precisamente caracterizado por su amplitud, sino por un estricto control que los esfuerzos de la *intelligentzia*, no ciertamente al estilo de la «primavera de Praga», pero sí tendentes a una desestalinización progresiva, apenas posible ni casi imaginable, pretenden relajar.

«En el resurgir actual del arte y la cultura ucranianas influye mucho el concepto de nacionalismo», escribe el autor, pudiendo ampliarse la afirmación a todas las nacionalidades no rusas de la Unión. Con todo, añade: «Sigue teniendo vigencia el arte organizado», en temas sobre todo y en estilos, factura y en todos los aspectos de la producción, sin duda apenas creativa, de este arte. Como nos hacía ver, hace algunos años, un autorizado y ecuaníme especialista, un arte programado, ante todo y casi solamente para la propaganda, no puede sino ser bien asequible a todos, y para ello su estética toda —del asunto a la interpretación— ha de ser lo más realista y comprensible, o sea sin nada de «formalismo», desaprobado por poco «contentutista».

El innegable contexto social del arte tiene un límite y su servicio a la idea también: los de la espontaneidad creativa y los de la libertad de fruición y juicio artísticos, por utilizar palabras de Meumann.

F. M. G.

MARTÍNEZ JÁVEGA, ELENA: *Aportaciones inéditas, gráficas y documentales para el estudio de la obra de Mariano Benlliure*. Extracto de tesis doctoral. Universidad de Valencia, 1973.

El amplio trabajo, de cuyo extracto se da aquí noticia comentada, encierra el triple interés de la ineditiz, de hecho absoluta, total, de sus componentes dibujísticos, a veces pictóricos, pues la presencia de fotografías de obras definitivas es meramente como elemento comparativo, final de cada secuencia previa a aquéllas, y asimismo de los documentos de primera mano sólo en este extracto aludidos; asimismo es motivo de interés el de la figura central, Mariano Benlliure, el gran escultor valenciano, tema prácticamente inagotable por su prolija fecundidad, que, en el campo de los dibujos previos, llega a límites casi inalcanzables, y por último, el valor informativo de esas *suites* en las que se revela cómo, poco a poco, trazos, bocetos, ajustes, encajes, van dando vida a lo que luego fue un monumento famoso, muchas veces dedicado a figuras del mayor relieve nacional o todavía de mayor ámbito. Los dedicados a Maura, Castelar, la reina gobernadora, Alfonso XIII, Joselito, el Españolito, doña Victoria Eugenia, el heroico cabo Noval, el Marqués de Campo, etc., y muchos más, van surgiendo en este trabajo biográfico-crítico, de un valor creciente en tanto más

se adentra uno en su lectura. La exposición, ceñida y ajustada, no exenta de brillantez cuando procede, avalora este estudio, sin duda valioso, del que debe destacarse la especial fortuna del hallazgo de tantos dibujos originales del maestro y su inteligente aprovechamiento en relación con su obra definitiva, tan popular en buena parte como desconocida en su elaboración y fases intermedias, las que van del primer chispazo de inspiración al monumento en piedra o bronce —cuando no en ambas cosas— ya erigido y visible en la calle, el jardín, el museo, la iglesia o la necrópolis.

F. M. G.

CEBALLOS-ESCALERA, ISABEL; GARCÍA MORALES, JUSTO; FERNÁNDEZ ARROYO, QUITERIA, y DE LA PEÑA, TERESA: *La administración y las bellas artes*. Universidad de Alcalá de Henares, 1973.

Con motivo de la importante exposición La Administración y las Bellas Artes, organizada en el Museo Histórico de la Administración Española por la Escuela Nacional de Administración Pública, de la antigua Universidad de Alcalá de Henares, se ha publicado un volumen, de grata presentación, sobre la temática, poco frecuentada, de estas relaciones, por otra parte añejas y múltiples, entre el mundo del derecho positivo de la burocracia —entendida en su más noble sentido, el mismo que hizo llamarla por alguien «la coraza civil del Estado»— y ese otro cosmos de las artes bellas, tan vasto, fluido y sugerente. Realmente, asociar ambas realidades, ambos «mundos», no es idea tópica ni, sin duda, tarea fácil. Plácemes, pues, a la iniciativa y a su plasmación por perfectible que sea.

Una no breve «Introducción» de Justo García Morales es seguida de la reseña, por fichas, de las salas de la exposición, comenzando por el estamento de las Reales Academias, nacidas en aquel momento que Eugenio d'Ors definió como «el más alejado de las cavernas», reseña en la que no faltan referencias, quizás fragmentarias, a la documentación y publicaciones de la Academia valenciana de San Carlos, aunque echamos de menos lo referente a las Escuelas Superiores de Bellas Artes, hoy con vida emancipada y próspera; siguiendo por los tratados de pintura, las porcelanas del Buen Retiro, la restauración de monumentos, diversos planos y proyectos arquitectónicos, las excavaciones arqueológicas, los museos, las exposiciones nacionales, los Conservatorios y Escuelas de Música, una alusión al trastorno artístico y monumental que supuso la desamortización, continuando con las artes industriales en el aspecto legislativo, instrumentos musicales expuestos en su realidad material, como algunos lienzos —Paret, Amiconi, Van Loo, Ranc, Bernardo López, «academias» de L. Madrazo—, y por remate, un amplio repertorio de lo allí expuesto de bibliografía artística e histórico-artística, que quizás sea en la exposición, pero sobre todo en este catálogo, la parte más útil y manejable para el estudioso, tanto en la relación de disposiciones, informes y libros antiguos y raros, como actual bibliografía.

F. M. G.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

- ANTHOLOGICA ANNUA. Instituto Español de Historia Eclesiástica. Roma, 1971.
- ANUARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid, 1971, 1972, 1973.
- ANUARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE DE BARCELONA. Barcelona, 1973.
- ANUARIO DE LA BIBLIOTECA CENTRAL DE CATALUÑA Y DE LAS POPULARES Y ESPECIALES DE BARCELONA, 1971-1972.
- ARCHIVO HISPALENSE, revista histórica, literaria y artística. Sevilla, 1972-1973.
- BOLETIM DA DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS. Paço Episcopal Castelo Branco (124).

- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS DE CÓRDOBA, enero-diciembre 1970 (90).
- BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, t. CLXX, Madrid, enero-abril 1973, mayo-agosto 1973, septiembre-diciembre 1973.
- BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA, enero-marzo, julio-septiembre, octubre-diciembre 1973.
- BURLADERO DE ENFERMERÍA, Fernando Claramunt López.
- BSAA, XXXVIII, Universidad de Valladolid, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1972.
- CATÁLOGO DE LA PRODUCCIÓN EDITORIAL BARCELONESA, 1971-72. Diputación Provincial de Barcelona.
- CATÁLOGO COLECCIÓN FEDERICO DE MOTOS. Diputación Provincial de Valencia, 1972.
- ESPAÑA ANTE EL MUNDO ACTUAL, separata del *Boletín de la Real Academia de Córdoba*.
- EL BAPTISTERIO DE NUESTRA CATEDRAL (Tres pintores valencianos).
- ENGUERA, número extraordinario de 1973.
- GOYA, revista de arte, números 111, 113, 114 y 115, Madrid, 1972-73.
- LIBROS Y REVISTAS DE ITALIA (Presidencia Consejo de Ministros), enero-febrero 1972.
- POEMAS DESDE LA DUDA, J. Payá Nicolau. Alicante, 1973.
- PRÍNCIPE DE VIANA, núms. 128, 129, 130 y 131. Pamplona, 1972-1973.
- ANUARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Madrid, 1971-1972.
- ZUAZO Y SU TIEMPO. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Discurso leído por el arquitecto excelentísimo señor don Luis Blanco Soler el día 20 de junio de 1973.
- INTRODUCCIÓ A LA HISTÒRIA DE LA VILA DE VILAJOIOSA I EL NOTARI ANDREU MAYOR. Servicio de Investigación Prehistórica. Diputación Provincial de Valencia.
- ANÁLISIS POR DIFRACCIÓN DE RAYOS X DE CERÁMICAS IBÉRICAS VALENCIANAS, por Gabriela Antón Bertet. Valencia, 1973.
- EL EDETANO M. CORNELIVS CVRIATIVS MATERNVS, GENERAL DE DOMITIANO Y RIVAL DE TRAJANO, por Géza Alföldy y Helmut Halfmann. Servicio de Investigación Prehistórica. Diputación Provincial de Valencia, 1973.
- TEODOMIRO DE ORIOLA. Su vida y su obra, por Enrique A. Llobregat Conesa, 1973.
- TERUEL. Instituto de Estudios Turolenses. Diputación Provincial, enero-junio 1972.
- UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA, octubre-diciembre 1971, enero-marzo 1972.
- VALENCIA ATRACCIÓN (Fomento de Turismo de Valencia), enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1973.
- ANTOLOGÍA DE LA POESÍA ALICANTINA ACTUAL (1940-1972), Manuel Molina.
- TETRALOGÍA HISTÓRICA ALCOYANA, Rogelio Sanchis Lloréns.

CRONICA ACADEMICA

En cumplimiento de precepto reglamentario, se ofrece compendiosamente la narración de las actividades y actos públicos más importantes que tuvieron lugar en la vida corporativa de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el año de 1973.

INAUGURACIÓN DEL EJERCICIO ANUAL DE 1973

Magnífica la sesión extraordinaria y pública fue la celebrada el día 14 de febrero, que revistió gran solemnidad, con asistencia de selecto y nutrido auditorio. Se conmemoraba el 205 aniversario de la fundación de esta Real Corporación, juntamente con la apertura del ejercicio de 1973 y el reparto de premios otorgados por la Fundación Vicente Roig Martínez.

Ocupó la presidencia el efectivo de la Real Academia, Excmo. Sr. Dr. D. Angel Romaní Verdeguer, que sentó junto a él al ilustrísimo señor primer consiliario, Dr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, que representaba también al magnífico señor rector de la Universidad Literaria; al teniente de alcalde Ilmo. Sr. D. Antonio Soto Bisquert, en representación del alcalde de la ciudad; al Excmo. Sr. D. José García-Caro Escardó, marqués de Caro, vicepresidente de la Excmo. Diputación Provincial; al académico de honor y director de la Escuela Superior de Bellas Artes, Ilmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López, y al secretario general perpetuo de esta Real Corporación, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

En el estrado, interpolados con la casi totalidad de los académicos asistentes, ocuparon asientos tam-

bién el Ilmo. Sr. Barón de Terrateig, decano del Centro de Cultura Valenciana; Ilmo. Sr. D. Amando Blanquer Ponsoda, director del Conservatorio de Música y Arte Dramático, y los académicos correspondientes D. Santiago Bru Vidal, D. Ricardo García de Vargas, D. Peregrín Lloréns Raga y D. Adrián Espí Valdés.

Después de la lectura de la Memoria del ejercicio de 1972 por el secretario, don Vicente Ferrán, hizo



Entrega de premios en el acto de apertura

uso de la palabra el académico de número ilustrísimo y Rvdo. Sr. Dr. D. Emilio Aparicio Olmos, que pronunció un erudito y literario parlamento sobre el interesante y acuciante tema *Aportación de los artistas valencianos a las fiestas de la Coronación Pontificia de Nuestra Señora de los Desamparados en mayo de 1923*. Con palabras sencillamente claras y recordatorias, describió los festejos oficiales, a los que asistieron los reyes de España, don Alfonso XIII y doña Victoria, y los callejeros, destacando la intervención de los artistas Benlliure, Sorolla, Pla, Stolz, Marco Díaz-Pintado, Furió y Giner (hoy académicos de número), leyendo una sentimental y emocionada poesía del preclaro archivero valenciano señor Ibarra Folgado, entusiasta y fervoroso amante de nuestra Patrona.

Al terminar este interesante y anecdótico discurso fue muy calurosamente aplaudido.

En esta importante sesión, siguiendo la tradicional costumbre, se procedió a la entrega de los premios a los alumnos de la Escuela Superior de Bellas



El Ilmo. Sr. Dr. D. Emilio Aparicio en su discurso de apertura

Artes, otorgados por la Fundación Vicente Roig Martínez. El presidente de la Real Academia, excelentísimo señor don Angel Romaní Verdeguer, hizo entrega de esta recompensa a los siguientes señores: don Manuel Marzal Alvaro, don Luis Ferrer Jorge y don Alejandro Franco Jiménez, pronunciando unas palabras de felicitación y estímulo para la continuación de los estudios, agradeciendo a los asistentes su presencia en el acto, y felicitando muy efusivamente al disertante, nuestro compañero el reverendo don Emilio Aparicio Olmos.

NUEVO ACADÉMICO DE HONOR

En sesión celebrada el 3 de marzo corriente, previos los trámites reglamentarios, fue nombrado por unanimidad académico de honor el Excmo. Sr. D. Ramón Mateu Montesinos, meritísimo escultor, para ocupar la vacante producida por fallecimiento del también insigne escultor y académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, antiguo profesor y director de la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid, el Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos.

Ramón Mateu, nacido en Valencia el 30 de mayo de 1891, tiene una profusa labor artística muy positiva, difundida por sus obras en Brasil, Perú, Cuba y Estados Unidos, como así también en distintas provincias españolas, y principalmente en nuestra ciudad, donde pueden admirarse el *Cristo muerto en la Cruz* (pensión de la Fundación Juan March en 1958), existente en la iglesia de Santa Catalina, al igual que la imagen en piedra del Corazón de Jesús que preside, con esplendor y honor, la escalera principal del Ayuntamiento de la capital, al igual que la Virgen del Loreto en nuestra catedral.

Recompensas y honores escalonan su brillante hoja de realizaciones artísticas, sin olvidar una primera medalla en 1945, así como también dos medallas de oro, por votación popular, en las Regionales de Valencia.

Ha sido alumno distinguido de nuestra Escuela de Bellas Artes de San Carlos, y más tarde, de la Central de San Fernando, de Madrid.

RECEPCIÓN DE NUEVOS ACADÉMICOS DE NÚMERO

Dentro del nutrido programa de actividades corporativas desarrollado por nuestra Real Academia, merecen ser destacados los brillantes actos de recepción de nuevos académicos de número, que con toda solemnidad y riguroso protocolo tradicional se verificaron en nuestra sede, palacio de San Pío V.

Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo

El día 8 de junio se verificó el acto de toma de posesión de académico de número del ilustrísimo se-



El Ilmo. Sr. D. José Ombuena pronunciando su discurso de ingreso

ñor don José Ombuena Antiñolo, ilustre crítico de arte, notable escritor, periodista insigne y director del periódico decano *Las Provincias*. Había sido elegido el día 3 de marzo de 1970 para cubrir la vacante producida por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres y Galiano, marqués de Montortal, ilustre prócer de variadas facetas artísticas y de gran afecto en nuestra Academia, recordatorio de ascendientes próximos, muy enraizados con la Corporación.

Gran asistencia de académicos y numeroso público presagiaban una gran solemnidad, y así fue, en efecto, no sólo por la personalidad del recipiendario, sino por el tema de su discurso preceptivo, *Conciencia de crisis en el arte contemporáneo*.

Presidió el acto el excelentísimo señor presidente, don Angel Romaní Verdeguer, al que acompañaban autoridades y representaciones culturales.

Leídos los acuerdos pertinentes por el secretario general, don Vicente Ferrán Salvador, los académicos de número don José Ros Ferrandis y don Fran-



Imposición de la medalla académica al Ilmo. Sr. D. José Ombuena

cisco Lozano Sanchis acompañaron al nuevo académico al estrado, acto de gran emoción entre el numeroso auditorio. El señor Ombuena, obtenida la venia, dio comienzo a su discurso con voz clara; pieza magnífica, reflejo de su sentir personal y acertado parlamento, que no detallamos por su extensión, pero que fue interrumpido varias veces subrayando párrafos y conceptos del mismo.

La contestación en nombre de la Real Academia la realizó nuestro muy querido académico de honor Excmo. Sr. Dr. D. José Corts Grau, ex rector de nuestra Universidad Literaria, que, de forma muy erudita, valoró la personalidad del nuevo académico —haciendo un rápido recuento de sus principales trabajos literarios—, merecedora de preciados galardones y especialmente de este de académico. Habló luego de los conceptos de originalidad, autenticidad y sinceridad en el arte. Ambos fueron muy calurosamente ap'audidos.

El presidente de la Academia llamó al señor Ombuena para recibir la medalla corporativa, como entregarle el diploma acreditativo, pronunciando unas frases de elogio y felicitación. Sesión solemne, erudita y gozosa.

Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet

En el salón de actos del mismo palacio de San Pío V, el día 19 de junio, se verificó la recepción pública del escultor y medallista don Enrique Giner Canet, antiguo profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes. Presidió el acto el Excmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer, al que acompañaban en la presidencia el Ilmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, primer consiliario y decano de la Facultad de Filosofía y Letras, que, a su vez, representaba al magnífico excelentísimo señor rector de la Universidad Literaria, y el vicepresidente de la Excelentísima Diputación Provincial, Ilmo. Sr. D. José García-Caro Escardó, marqués de Caro.

Acompañado por los académicos don José Ombuena Antiñolo y don Manuel Moreno Gimeno, subió al estrado, donde se encontraban gran número de académicos y representaciones de diversas entidades culturales. Concedida la palabra, dio lectura a un brillante y erudito discurso de recepción, *La medalla y sus*



Momento de imponer la medalla académica al señor Giner Canet

artistas, trabajo amplio y minucioso de relación histórico-medallística en las distintas épocas; y al hablar de las valencianas hizo mención, con gran elogio, del trabajo realizado por nuestro académico de número extinto Ilmo. Sr. D. José Caruana y Reig, barón de San Petriello, sobre *Medallero valenciano*, publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Antes había hecho un recuerdo cariñoso y justo de su antecesor, el escultor valenciano ilustrísimo señor don José María Bayarri Hurtado, poeta, escritor de arte, personalidad sumamente religiosa, que en vida alcanzó gran relieve en nuestra ciudad como catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes, y murió con el consuelo del elogio de sus amigos y admiradores.

Don Enrique Giner había sido nombrado académico de número el 7 de marzo de 1972, y en este acto entregó un altorrelieve de bella traza.

En nombre de la Corporación, fue encargado de contestarle otro genial y erudito escultor, el laureado Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina, que trazó una rápida visión panorámica del arte medallístico, describiendo una biografía artística y profesional, con pinceladas anecdóticas, del nuevo académico.

El presidente de la Academia, don Angel Romaní Verdeguer, le impuso la medalla corporativa y entregó el oportuno diploma, felicitando a los dos académicos por sus brillantes discursos, y agradeció su asistencia a las personalidades allí reunidas, como al público, que asistió en gran número, dándose por terminado el acto.



El señor Giner Canet leyendo su discurso de ingreso

PARTICIPACIÓN EN TRIBUNALES DE OPOSICIÓN Y PREMIOS

Por precepto reglamentario, a petición de la Excelentísima Diputación Provincial, en 27 de enero corriente fue nombrado el Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler para integrar el tribunal de oposición para la concesión del premio Valencia de composición. Así también, en 8 de marzo, y a petición de la Excelentísima Diputación Provincial, fue designado el ilustrísimo señor don Manuel Moreno Gimeno para el de oposición para pensionado de pintura (paisaje). En 6 de marzo, a petición de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, fueron designados para integrar el respectivo tribunal de arte (grabado) el ilustrísimo señor don Ernesto Furió Navarro, y para el de pintura, el Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno. A petición reglamentaria del Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático, fueron designados los Ilmos. Sres. D. José Báguena Soler y D. Vicente Ferrán Salvador para los tribunales de fin de curso y final de carrera.

OTRAS ACTIVIDADES

La Real Academia, a petición del Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, ha emitido diversos dictámenes relativos a distintas peticiones de derribo en fincas de interés histórico y urbanístico. Igualmente, con ocasión de la paralización de obras en el antiguo edificio del Colegio de San Pablo (hoy Instituto Luis Vives), mostró su interés por su conservación, habida cuenta del estado de algunas de sus áreas, por los detalles de interés artístico que ofrecían y por su interés nostálgico, ya que han sido muchas las generaciones que en el mismo han recibido su instrucción, haciendo patentes estos deseos ante la Delegación del Ministerio de Educación y Ciencia. Así también, ante el rumor de posible derribo de la estación del Norte, se acordó dirigir escritos al excelentísimo señor alcalde y jefe de la zona de la Renfe interesando que, caso de realizarse, se conservaran los detalles arquitectónicos y de cerámica que adornan sus fachadas. Otra intervención muy interesante cabe señalar, la relativa a la campaña de prensa aparecida en los diarios de la ciudad, relativa al monasterio de San Vicente de la Roqueta, que, tenida muy en cuenta, determinó la adopción de importantes acuerdos, dirigidos a las Comisiones de Defensa del Patrimonio Artístico y de Monumentos, felicitando a los autores de los diversos trabajos de investigación histórica publicados con este motivo.

Noticia muy interesante y de destacar es la asistencia del presidente de la Real Academia, don Angel Romaní Verdeguer, acompañado por gran número de académicos, al acto inaugural de la Exposición del Siglo xv Valenciano, celebrada, con general y justa alabanza, en el Museo de San Pío V durante los

meses de mayo y junio últimos, organizada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, en la cual, con especial cuidado y técnica, se han concentrado las más meritorias piezas artísticas de ese período, retablos, esculturas y de artes menores, ubicadas en las provincias de Alicante, Castellón y Valencia, constituyendo un bello conjunto, digno de las mejores alabanzas. Tanto en lo referente a su organización como en la preparación del catálogo han intervenido los académicos señores Garín Ortiz de Taranco y Garín Lombart y el correspondiente reverendo señor Rodríguez Culebras, juntamente con un buen número de excelentes colaboradores.

Así también, la Real Academia acordó su adhesión más entusiasta a los actos de homenaje organizados por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en memoria del que fue brillante escultor, catedrático de la misma, nuestro muy querido ilustrísimo señor don Carmelo Vicent Suria, prestigioso académico de número que fue de nuestra Corporación. Asistieron a los mismos gran número de corporativos, principalmente a la exposición antológica de sus obras en los salones del Museo Histórico del Ayuntamiento, alcanzando, como era de esperar, gran resonancia y elogios.

Con ocasión de los actos culturales organizados por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, con motivo de la conmemoración del bicentenario del nacimiento del pintor Vicente López Portaña, preclaro valenciano, merece ser destacada aquí —aunque su celebración, por las fechas, no pudo incluirse en la *Crónica* de 1972— la participación de nuestra Academia, tanto en las dos conferencias pronunciadas por el Marqués de Lozoya (*Vicente López: Prolongación del siglo XVIII en la pintura española del siglo XIX*) y la también interesante del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari (*La personalidad y el arte de Vicente López*), como así también la exposición organizada, como expresión y síntesis de su evolución pictórica. Destaquemos la felicitación recibida del Excmo. Ayuntamiento con motivo de dicha Exposición, agradeciendo la colaboración a la misma.

FELICITACIONES

En la sesión celebrada el 6 de febrero se acordó felicitar a nuestro compañero Ilmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco por haber sido nombrado decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria de Valencia.

En la sesión de 5 de junio se acuerda felicitar a nuestro compañero Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina por el éxito obtenido con el monumento a José Antonio en Guadalajara.

En la sesión de 3 de julio se acordó felicitar a nuestro académico correspondiente excelentísimo señor don Fernando Chueca Goitia por haber tomado



posesión de su plaza de académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

En 5 de julio se acordó felicitar a nuestro querido compañero Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler por el estreno de su obra *Sinfonía*, radiada en la Televisión Española.

En la sesión de 3 de julio se acordó felicitar a nuestro querido compañero Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández por haber sido nombrado académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

En igual fecha de 3 de julio se acuerda felicitar a nuestro querido académico correspondiente en Alcoy Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés por haber sido nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Alicante.

NUEVOS ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Por los trámites reglamentarios, fueron elegidos académicos correspondientes los siguientes señores: En la sesión de 9 de enero, don Ramón Rodríguez Culebras, canónigo de la catedral de Segorbe, director del Museo Diocesano, publicista y competente en arte, en Segorbe; en la misma sesión de 9 de enero, el Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda, académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, compositor, en Madrid; en la sesión de 5 de junio, don Fernando Dicenta de Vera, competente en arte, en Castellón de la Plana; en la misma sesión de 5 de junio, el Excmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte, académico de número de la Real de Bellas Artes de San Jorge, director de los Museos de Barcelona y publicista de arte, en Barcelona; en la sesión de 12 de diciembre, don Enrique Llobregat Conesa, director del Museo Arqueológico de Alicante, publicista de arte, en Alicante; en la misma sesión de 12 de diciembre, el Excmo. Sr. D. Eduardo Codina Armengot, director del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, publicista y competente de arte, en Castellón de la Plana; igualmente en la misma sesión de 12 de diciembre, el Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer, maestro compositor y director de la orquesta del gran teatro del Liceo, en Barcelona.

FESTIVIDAD DE SAN CARLOS BORROMEIO

Siguiendo la tradicional costumbre, la Real Academia celebró la festividad de San Carlos Borromeo, patrón de la misma, el día 4 de noviembre. Se celebró una misa, oficiada por nuestro compañero doctor don Emilio Aparicio Olmos, que pronunció una muy erudita y emotiva homilía, rezando al final un responso por los académicos difuntos.

Asistieron gran número de señores académicos de número y profesores de la Escuela Superior de Be-

llas Artes, todos presididos por el primer consiliario, Ilmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

FESTIVIDAD DE SAN VICENTE FERRER

La Real Academia rindió una vez más su pleitesía al santo patrón de Valencia San Vicente Ferrer, con ocasión de la visita de la procesión general al antiguo Real Convento de Santo Domingo (parroquia castrense). El excelentísimo señor presidente, doctor arquitecto don Angel Romaní Verdeguer, acompañado por el académico don Francisco Marco Díaz-Pintado, y el secretario general perpetuo, don Vicente Ferrán Salvador, recibieron a la imagen del santo y a las autoridades presidenciales de la procesión general, acompañándoles en su visita y rezo de preces, despidiéndoles con los saludos de protocolo. Estuvieron presentes miembros de la antigua asociación protectora del templo, en la cual figura, desde su fundación, nuestra Real Corporación.

ELECCIÓN DEL EXCMO. SR. DR. D. FELIPE MARÍA GARÍN ORTIZ DE TARANCO PARA NUEVO PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA

Las interinidades son causa de muy relativa eficacia en la vida corporativa; por eso nuestra Real Academia, sobreponiéndose al dolor por el fallecimiento del que hasta hace poco había sido su presidente, Excmo. Sr. Dr. D. Angel Romaní Verdeguer (q. s. g. h.), buscó la solución reglamentaria para elegir su sucesor. Una vez pasado el tiempo de luto por su óbito, convocó sesión extraordinaria para proponer al excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia la persona idónea y eficaz para sucederle.

Convocada dicha sesión el 12 de diciembre, con asistencia personal de la casi totalidad de señores académicos, siguiendo la tradicional costumbre, fue elegido por votación unánime el Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad Literaria, académico de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid; también correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, y de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y director del Centro de Cultura Valenciana, siéndolo también del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, de la Diputación Provincial de Valencia.

En la espera de la confirmación del nombramiento por el excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia, para pronto comenzar una serie muy eficaz y efectiva de vital actividad, mostramos nuestro gozo por tal elección y queda constancia en nuestra *Crónica* como momento esencial en la vida de la Corporación.

FALLECIMIENTOS

En este apartado compendioso no puede faltar la mención precisa y emocionada que nos produce el reseñar con dolor el óbito de queridos amigos y compañeros que fueron, en sus momentos, parte muy esencial e importante en la vida corporativa, acceidos en el decurso del año de 1973 y que nos abandonaron, por voluntad divina, para gozar de la Luz Eterna como premio a sus virtudes y calidades terrenas.

Aunque otros escritores los mencionan y ensalzan en páginas anteriores, señalemos aquí su mención y la condolencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Excelentísimo señor doctor arquitecto don Angel Romaní Verdeguer, presidente efectivo de esta Real Academia

Después de larga y penosa enfermedad, sufrida con cristiana y ejemplar resignación, el día 11 de noviembre de 1973 falleció en Valencia nuestro muy querido presidente, excelentísimo señor doctor arquitecto don Angel Romaní Verdeguer, de cuyo cargo había tomado posesión el día 5 de junio de 1972, nombrado por el excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia, previa la reglamentaria y unánime propuesta por el Pleno de la Real Corporación.

Aunque en su día tendremos ocasión de ensalzar su justa e ilustre personalidad de recio caballero cristiano, gran amigo, meritísimo arquitecto y activo presidente, a través de su corto pero eficaz período de actuación, bueno será que, sobreponiéndonos al dolor de su ausencia, aportemos algunos datos necrológicos.

Había nacido en Villanueva del Grao (Valencia), en el año 1892, cursando sus primeras enseñanzas en Valencia y pasando a estudiar en Barcelona, en la Escuela Superior de Arquitectura, donde alcanzó el título de arquitecto con brillantes calificaciones en 1919. Ha sido arquitecto mayor del Ayuntamiento de Sagunto (Valencia) y, posteriormente, del Ayuntamiento de nuestra ciudad.

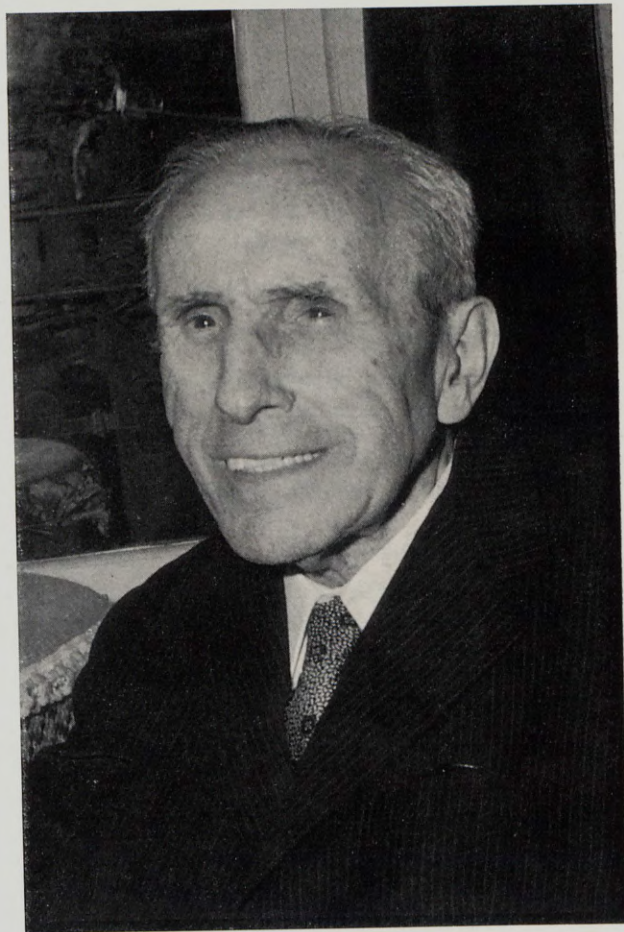
En 11 de diciembre de 1935 tomó posesión de la plaza de académico de número de nuestra Corporación, leyendo un interesante discurso sobre el importante tema *La austeridad en la arquitectura moderna*, trabajo digno de los mejores elogios, siendo contestado por otro ilustre arquitecto, el inolvidable don Francisco Mora Berenguer (más tarde activo y magistral presidente, de grato recuerdo). Era además académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, perteneciendo a distintas entidades culturales y artísticas.

Por su eterno descanso, se celebró una misa en la capilla propia del palacio de San Pío V, y nuestro querido compañero el reverendo don Emilio Aparicio Olmos pronunció una muy bella, cariñosa y emotiva

homilía. A la ceremonia religiosa acudieron gran número de académicos, presididos por el ilustrísimo señor consiliario primero, don Felipe María Garín Ortiz de Taranco, y los familiares del extinto presidente. Descanse en paz.

*Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos,
académico de honor*

La noticia de su fallecimiento, el 17 de enero, tras penosa enfermedad, ocurrida en la ciudad de Castellón, produjo gran dolor a sus numerosos amigos, compañeros y admiradores, pues Juan Adsuara era hombre de perfil humano cariñoso, afable y siempre dispuesto a dispensar favores, cosa que prodigaba en demasía, gozando además de la bella calidad de ameno conversador. Era genial artista, escultor concienzudo, con preciadas obras en Madrid y Castellón y otras provincias que testimonian su madurez y plenitud. Antiguo profesor, por reñida oposición, de la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid, y más



Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos

tarde su director activo y eficaz. Premiado con primera medalla en la Exposición Nacional, es llamado en 1948 para ocupar la vacante de académico de número en la Real de Bellas Artes de San Fernando, producida por fallecimiento del gran escultor valenciano Mariano Benlliure, siendo, desde aquella fecha, un muy asiduo asistente a las sesiones corporativas (en número de novecientos setenta y nueve), siendo respetado en sus intervenciones por su constante e inalterable tono mesurado, siempre coordinador. Era fraternal amigo de nuestro correspondiente el pintor Juan Bautista Porcar, ambos entusiastas de las glorias castellonenses.

Nuestro querido Juan Adsuara mostró un entusiasmo decidido por la vitalidad de la Real de San Carlos, siendo además miembro de honor de la Institución Alfonso el Magnánimo, de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia.

Juan Adsuara, que en vida recibió los más cálidos elogios por sus obras y hombría de bien, ha recibido después de su óbito el homenaje de nuestra Real Academia y el de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, destacando los entrañables artículos encomiásticos de nuestro correspondiente y miembro de número de aquélla Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador y del también académico y notable escultor Excmo. Sr. D. Juan Luis Vassallo Parodi, sin olvidar el cariñoso de nuestro correspondiente Juan Bautista Porcar en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*.

Dios seguramente le habrá otorgado la gloria como premio a su ejemplar vida de trabajo y cuidado de su hermana ciega, con la cual vivía. Descanse en paz.

*Excmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar,
académico de honor*

En nuestra ciudad falleció, en el mes de junio, este ilustre y preclaro prócer, erudito escritor, catedrático que fue de nuestra Universidad Literaria, decano honorario de la Facultad de Filosofía y Letras, director de número del Centro de Cultura Va-

lenciana, miembro de diferentes entidades culturales y artísticas.

Don Francisco Alcayde fue hombre de arraigadas costumbres, creencias y práctica religiosa, amable y fino en el trato; durante el tiempo de mi convivencia universitaria, siempre fue el amigo y maestro, sin engolamientos; fue el decano, al que se le veía procurar atraerse a la masa estudiantil, con ese tacto especial que fue su norma siempre recta y cariñosa. Fue, primero, nuestro académico de número desde el 8 de febrero de 1947, asiduo y mesurado; pasando luego a ser declarado de honor, en cuya categoría continuaba. En páginas aparte figura su biografía plena y cariñosa.

Con dolor sincero reseñamos su óbito, elevando preces a Dios para el premio a su vida ejemplar. R. I. P.

«ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO»

Un año más merece ser destacada la publicación del número correspondiente al año 1972 de nuestra revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, que, pujante por su variado contenido, es digna de recibir elogios y alabanzas de distintas Universidades y centros de cultura de España y del extranjero.

Inserta varios trabajos de investigación histórica y artística, con numerosa ilustración gráfica recordatoria además de los distintos actos públicos celebrados en nuestra casa-palacio de San Pío V.

Todo ello gracias al voluntarioso quehacer de su entusiasta director, el Ilmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, secundado por su consejo de redacción, a los que felicitamos muy efusivamente.

Con la ilusión esperanzada de su continuidad y éxitos en su magnífica labor, cerramos esta crónica académica de 1973.

VICENTE FERRAN SALVADOR
Académico secretario general perpetuo

Diciembre de 1973.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1973

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, 11. Tel. 69 37 18. Valencia-10.
- Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Núñez de Balboa, 13, 2.º Teléfono 226 13 88. Madrid-1.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. Calle General Yagüe, 11, letra I. Madrid-20.
- Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López. Avenida del Primado Reig, 134. Teléfono 69 41 65. Valencia-10.
- Excmo. Sr. D. José Iturbi Báguena. 915 North Bedford Drive. Beverly Hills, California, USA.
- Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso. Plaza del Caudillo, 29. Teléfono 21 62 04. Valencia-2.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de
posesión

POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

- 2- 6-1941 Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 31 38 02. Valencia-1. (Presidente.)
- 11- 3-1943 Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago. Calle de Ciscar, 40. Valencia-4.
- 28- 6-1946 Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado. Calle de Mariano Aser, 7. Burjasot (Valencia).
- 28- 4-1953 Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amorós, 80. Tel. 22 03 40. Valencia-4.
- 21- 6-1956 Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle de Colón, 74. Teléfono 21 28 32. Valencia-4.
- 1- 7-1958 Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de Sotelo, 9. Tel. 21 32 82. Valencia-2. (Secretario general.)
- 5- 6-1960 Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle de Gorgos, 9. Teléfono 69 45 51. Valencia-10.
- 27- 6-1963 Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle de Lérida, 3. Valencia-9.
- 19-11-1964 Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 47. Tel. 22 38 80. Valencia-3.
- 26-11-1965 Ilmo. Sr. D. Enrique Ginesta Peris. Calle de Castellón, 15. 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-10.

Fecha nom- bramiento		Residencia
7- 1-1972	Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñíguez. Doc- tor Gómez Ulla, 8	Madrid-2.
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert. Clau- dio Coello, 101	Madrid-6.
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Ricardo García de Vargas. Ba- rón de San Barbará, 46	Godella (Valencia).
6- 6-1972	Excmo. Sr. D. José Guerrero Lovillo. Don Remondo, 11	Sevilla.
9- 1-1973	Ilmo. Rvdo. D. Ramón Rodríguez Culebras. Canónigo y director del Museo Dicesa- no. Calle de Colón, 19	Segorbe (Castellón).
9- 1-1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda. Calle de Altamirano, 36	Madrid-8.
5- 6-1973	Ilmo. Sr. D. Fernando Dicenta de Vera . .	Castellón.
5- 6-1973	Excmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte. Calle de Martín Busútil, 20	Barcelona-6.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. Calle de Felipe Herrero, 4	Alicante.
12-12-1973	Excmo. Sr. D. Eduardo Codina Armengot. Calle Mayor, 102	Castellón.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer. Calle de San Pablo, 1 bis	Barcelona-1.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Prof. Emile Schaub-Koch Lauffer. Gus- tave Ador, 24	Ginebra (Suiza).
8- 4-1941	Prof. Mr. Henry Field	Chicago (EE. UU.).
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).
8- 2-1972	D. José Rodríguez Familiar. Calle 5 de Mayo, 111	Querétaro (Méjico).

JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco.

Consiliario 1.º: Vacante.

Consiliario 2.º: Vacante.

Consiliario 3.º: Vacante.

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
Editorial.	3
Don Angel Romaní Verdeguer. Esquema evocador, por <i>Fernando Dicenta de Vera</i>	4
Francisco Alcayde Vilar, por <i>Rosario Alcayde Miranda</i>	7
La exposición antológica de Francisco Salzillo, por <i>José Crisanto López Jiménez</i>	12
Aportación de los artistas valencianos a las fiestas de la coronación pontificia de Nuestra Señora de los Desamparados, en mayo de 1923, discurso por <i>D. Emilio M.^a Aparicio Olmos</i>	25
Don Vicente López Portaña y la Santísima Virgen de los Desamparados, por <i>Francisco J. Llop Lluch</i>	32
El dibujo y el color, elementos vertebradores de la pintura de Sorolla, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues</i>	34
El hecho museológico y su realidad valenciana, por <i>Felipe Vicente Garín Llombart</i>	37
Emilio Sala, retratista. Los retratos y otras pinturas suyas del Museo de Bellas Artes de Valencia, por <i>Adrián Espí Valdés</i>	49
Notas desconocidas para la comprensión del paisaje de Porcar, por <i>Antonio José Gascó Sidro</i>	54
Ana Huntington, escultora, por <i>María Francisca Olmedo de Cerdá</i>	57
María Luisa Palop, pintora, por <i>Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco</i>	62
Conciencia de crisis en el arte contemporáneo, discurso por el <i>Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo</i> y contestación por el <i>Excmo. Sr. D. José Corts Grau</i>	64
De la medalla y sus artistas, discurso por el <i>Excmo. Sr. D. Enrique Giner Canet</i> y contestación por el <i>Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina</i>	72
Bibliografía.	79
Crónica académica, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i>	84
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Relación de sus individuos	91



Emmanuel Monfort sculpsit.