

# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XLV

1974

Número único

En portada, «Calixta», de Juan Adsuara. Talla en madera policromada, 70 cm., 1919. Primer premio en el Concurso Nacional de Escultura con Trajes Regionales.

# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1974



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

Depósito legal: V. 584-1958

Sucesor de Vives Mora - Hernán Cortés, 8 - Tel. 321 40 55 - Valencia, 1975

# BREVE IMAGEN DE UN ARTE GRANDIOSO: EL DE HISPANOAMERICA

No se crea, al repasar estas líneas sobre el arte hispanoamericano, que ven la luz en una publicación valenciana, que aquél es cosa distante, espiritualmente ajena, de esta espléndida región, cuna tradicional de estilos y de artistas; ni que su genio creador estuvo ausente del prodigioso fenómeno plástico americano. Ciertamente que la Conquista (no así el Descubrimiento) fue principalmente obra de castellanos en su más amplio sentido, mas en la colonización la tarea fue compartida, aunque en proporción desigual, por todos los reinos peninsulares, y, consecuentemente, en arte abundan los testimonios del de esta ribera mediterránea española: hay iglesias góticas levantinas del tipo llamado «de reconquista»; otras, asimismo, de nave única, pero con capillas entre los contrafuertes; no pocas, jesuíticas de planta semejante, que son nexos entre ambos barrocos; y en la época neoclásica varios artistas valencianos trabajan en Indias, destacando, sobre todo, el enguerino Manuel Tolsá, que lo hace en Puebla y, especialmente, en la capital de Méjico, cuya catedral termina con una cúpula maravillosa y unas estatuas alegóricas llenas de serenidad mediterránea. Es más, por pura coincidencia, la Academia de Bellas Artes de Méjico se llama como la de Valencia, «de San Carlos», y posteriormente, antes y después de la independencia, Valencia envía a la América hispánica obras y artistas importantes.

El arte hispanoamericano, el arte de América, bajo la dominación española, es quizás la última de las revelaciones que van formando la historia del arte.

La historia del arte, en efecto, se va formando por medio de sucesivos impulsos, de una serie de revelaciones, y así, el Renacimiento descubre la cultura grecorromana, que estaba casi olvidada, y después el Romanticismo revive el románico y el gótico; últimamente, el barroco, que estaba menospreciado a principios del siglo XIX, comienza a valorarse otra vez. Pues bien, el arte hispanoamericano es una disciplina nueva, del siglo XX. Los cronistas de Indias, los frailes, nos daban noticias a veces sobre el trabajo de los indios, con ese cariño especial, esa ternura del misionero español hacia el indio. Después, en el siglo XX, hubo algún erudito, Bernardo Couto, en Méjico, con sus *Diálogos*; el padre Cappa, con un sentido de reivindicar la obra de España, no de estudiar el arte español; pero todas esas cosas eran absolutamente esporádicas y sin hilación ninguna científica. Yo creo que el descubrimiento del arte español en América lo hacen los norteamericanos. Esto es natural; un pueblo que no tiene arte como la vieja Europa, que no

tiene absolutamente nada, y lo que tiene, precisamente, es algo de la irradiación del arte español.

Cuando un norteamericano llegaba a Méjico se encontraba con aquellas catedrales magníficas, con aquellas iglesias, aquellas cúpulas, que le recordaban un poco el Oriente, y por eso yo creo que el primer libro científico en que se habla del arte hispanoamericano es de Silvestre Baxter, en 1901, publicado por la Universidad de Boston, ya que es un estudio con pretensiones científicas. Después, los hispanoamericanos comienzan a estudiar su propio arte; hay una serie de libros, un poco prematuros, un poco inexpertos, el de Martín Noel por ejemplo, en Argentina; pero yo más bien creo que esta asignatura nace en 1930, cuando el ministro valenciano Elías Tormo crea en Sevilla la cátedra de arte hispanoamericano. Se encarga a un joven y magnífico profesor, a don Diego Angulo Iníguez, que empieza ya a investigar en el Archivo de Indias; va a América, viaja, recorre los monumentos, y entonces surge su *Historia del arte hispanoamericano*, que es un trabajo perfectamente científico; estudia el arte hispanoamericano como se estudian en España y en el mundo el románico, el gótico, el renacimiento. Yo creo que es la fecha de iniciación de esta disciplina.

El arte hispanoamericano hasta entonces estaba despreciado y desconocido en Europa; si tomamos, por ejemplo, una de esas grandes compilaciones como son el Woermann o el André Michel, vemos que la parte que dedican al arte hispanoamericano es breve, inexacta y despectiva. Para un europeo de 1900, el arte hispanoamericano no era otra cosa que un mal barroco, coincidiendo con una época todavía de desprestigio del barroco. Sin embargo, es un arte magnífico. Un arte de una riqueza, de una variedad de soluciones, de un atrevimiento, de un valor estético extraordinario; además todavía se pueden hacer descubrimientos; hay muchas regiones que están por explorar, por descubrir. Hace poco se descubrió la comarca de Tunja, que es maravillosa, y no hace mucho se reveló el arte del lago Titicaca, que es prodigioso también. De manera que es un arte que permite nuevas aportaciones, nuevos descubrimientos. Ahora, en esta obra de los hispanoamericanos, al comenzar a estudiar su propio arte, hay, a mi juicio, un gran error, el error de considerar el arte hispanoamericano como un arte mestizo, una mezcla de elementos indígenas y elementos españoles, y esto es completamente falso. El arte hispanoamericano, salvo en el barroco, no es otra cosa que un arte provinciano respecto al

español. Estas grandes corrientes que recorren de vez en cuando el mundo occidental, tanto el románico como el gótico, el renacimiento o el barroco, suelen tener un epicentro, una metrópoli, una capital que, por razones políticas o económicas o culturales, lleva la dirección y la iniciativa y luego se extiende a las provincias.

España frecuentemente tiene una situación provinciana, ya que el románico nos viene de fuera, y el gótico lo mismo y el renacimiento también. En cambio, en ese momento, España se convierte en el epicentro, en la metrópoli de América, y el arte hispanoamericano es, en general, un arte provinciano respecto a lo español, con alguna breve interferencia indígena, salvo en el barroco. El barroco, sí; en el barroco hay ya un arte hispanoamericano, un arte mezcla de lo indígena y lo español.

España, que tiene la idea, la misión de crear nuevas Españas, así como Roma quería crear nuevas Romas —la Nueva España, la Nueva Castilla y el Nuevo Toledo—, llevó allí todo lo que tenía, lo mejor de su cultura, y llevó también el arte, enviando «mensajes» a América, que allí se reparten, que allí se copian. Mensaje, el primero, el gótico; yo me acuerdo que traté de esto en la Universidad de Viena; cuando supieron que había gótico, y buen gótico, quedaron verdaderamente asombrados. Así pues, primer mensaje, el gótico; después viene el renacimiento, el barroco; aquí ya sí, aquí ya hay arte mixto, arte mestizo. Después, por último, tenemos la Academia; en 1783 se funda la Real Academia de San Carlos de Méjico, y llega allí este movimiento académico, que tiene en Méjico, en América, una gran fortuna. Vamos a estudiar estos mensajes:

Primero el gótico. Como digo, en Europa se asombran de que llegue el gótico a América, y no se dan cuenta de que en 1492, e incluso a principios del siglo XVI, casi todo en España todavía era gótico. El renacimiento era una novedad, conocida poco, por los Mendoza, los Fonseca, los Borja y de unos cuantos arquitectos, Lorenzo Vázquez, Covarrubias, por ejemplo; pero, en general, todo se hacía en gótico. En 1512 se comienza la catedral gótica de Salamanca; en 1525, la catedral gótica de Segovia.

Cristóbal Colón, yo creo, no fue el primer viajero que llegó a América, pero sí, seguramente, el primero que volvió de allí: gente de Indochina, quizás los fenicios, por el Atlántico, llegaron sin duda a América. Es el mito que hay en todo el Nuevo Mundo del héroe lejano que viene y coloniza. Colón realiza un viaje que recalca en las Antillas Menores. El es un hombre cargado de Edad Media, es un hombre que conoce ya el renacimiento, y realiza un periplo maravilloso a través del espacio, pero también un periplo sorprendente a través del tiempo, pero al revés, es decir, que él, hombre del último gótico, hombre del primer renacimiento, se encuentra con la plena prehistoria; en la isla de Guanahaní, en Santo Domingo, en Cuba, Colón tropieza con un estado de cultura pa-

recido al que había en Europa diez mil años antes. Algo semejante a ciertas novelas que representan esto mismo: *Un viaje con marcha atrás*, por ejemplo; *Los zuecos de la fortuna*, de Andersen, que describe el susto de un señor del siglo XIX que se encuentra en la Edad Media, o como *Un yanqui en la corte del rey Arturo*, que es una película que tuvo mucha fama hace algunos años. Y Colón se encuentra, como digo, en un país prehistórico. No puede encontrar nada allí aprovechable, naturalmente; lo tiene que traer todo de fuera. En 1493, Bartolomé Colón, su hermano, funda la ciudad de Santo Domingo, la ciudad incunable de América, ciudad todavía del siglo XV. En 1503, Ovando la traslada a la otra orilla del río Ozama y nace la ciudad vieja, que es una ciudad gótica maravillosa. Santo Domingo es una ciudad tropical, como una Brujas entre palmeras, entre cocoteros y entre negros. Claro, no hay nada allí; hay que traerlo todo de fuera. Fernando el Católico, en 1510, ordena al virrey Diego Colón que haga cosas magníficas. El problema de los españoles que llegan a este país tropical no es la vivienda, pues todavía en España muchísima gente, en el siglo XV, vivía en chozas con el techo de paja; además, con el clima de Santo Domingo no había problema en cuanto a la morada; pero había que hacer palacios, lo manda el rey, y había que hacer iglesias, y aquí sí que hacen falta grandes arquitectos; hacen falta artistas. Se acude a Sevilla. Alonso Rodríguez, maestro de obras de la catedral sevillana, parece que da los planos para la catedral de Santo Domingo; hay ya un intento en 1512. Después, de Sevilla, vienen unos artífices, Ortuño de Bretendon, Juan de Herrera, que no es, naturalmente, el de El Escorial; se comienza la catedral primada de América. Esta obra se enlaza con la llegada a Santo Domingo, como obispo, de un personaje sumamente interesante, Alessandro Geraldini; era uno de los humanistas que los Reyes Católicos habían traído para educar a la juventud palatina: está en la guerra de Granada; después le destinan a Santo Domingo. Es un hombre cultísimo; sus cartas son leídas por León X en su corte; cartas poéticas, de gran artificio literario, y estas cartas expresan la maravilla del trópico, el hallazgo del trópico, como las de Colón. Pero el trópico es, muchas veces, fatal; poco a poco, el pobre obispo Geraldini fue notando el cansancio, la fatiga, y murió pronto, el año 33, pero da un gran impulso a la catedral. Parece que el arquitecto fue Rodrigo Gil de Liendo, un hombre del norte. La catedral tiene delante un mercado, donde hay negras gritando y vendiendo frutas. Hay palmeras y papagayos, y la catedral es absolutamente gótica, y gótica un poco arcaizante, no gótica del tiempo de los Reyes Católicos, sino que recuerda más al siglo XIV.

El gótico en las Antillas es un gótico importado, un gótico que viene de España, que no tiene nada que tenga que ver con los indígenas, porque los indígenas están en la prehistoria. Así, la iglesia de Santo Tomás, en San Juan de Puerto Rico, puede ser una

iglesia cualquiera de Avila o de Segovia; la edifica el yerno de Juan Ponce de León, el conquistador. Es la iglesia de los dominicos; muy interesante porque adopta una solución bizantina: una cúpula de cruceira con dos medias cúpulas que la sostienen. La construcción es bizantina también, a base de cántaros empalmados.

Después se van haciendo más iglesias en Santo Domingo, la titular de los dominicos, dedicada a su fundador; la de San Francisco, la de Santa Ana, la de Altagracia, todas en estilo gótico; y se construye un castillo, una fortaleza, que es también un castillo medieval. Al descubrirse ya Méjico y Perú, la gente emigra y queda Santo Domingo como una pequeña ciudad provinciana; por eso se conserva muy bien. Está la casa de los Colón, convertida ahora en un maravilloso museo. Trujillo, que era una especie de sultán de *Las mil y una noches*, cruel y sensual, pero artista, trajo arquitectos de España, y aquella casa es una maravilla. Después Cortés realiza también un viaje marcha atrás hacia el tiempo, pero no llega a la prehistoria, se queda en la Edad Antigua, se encuentra con el imperio azteca, un imperio teocrático, una cultura de grandes construcciones comparable a aquella del Egipto faraónico, o a la de Caldea, o a la de Asiria; en suma, se encuentra con un mundo de la Edad Antigua, con monumentos maravillosos, con adoratorios, con templos y palacios, con una de las arquitecturas más importantes que ha habido en el mundo. Se encuentra con artes industriales prodigiosas, con una porción de elementos, pero no los aprovecha, porque aquellos adoratorios, aquellos templos huelen a sangre humana, eran teatros de hecatombes terribles en que se hacían guerras que eran cacerías de hombres. En las bellas torres se sacrificaban centenares de prisioneros. Naturalmente, aquellos santuarios maravillosos, con sus dragones y sus águilas terribles, con aquellas serpientes emplumadas, y todo eso oliendo a sangre humana, lo tenían los españoles como templos del demonio y lo destruyeron sistemáticamente siempre que pudieron. Queda muchísimo, pero están las selvas y estaba cubierto por la maleza y los españoles no lo vieron; lo que había en las ciudades lo destruyeron; ellos no eran arqueólogos, eran soldados, eran frailes, y aquello les horrorizaba y lo destruyeron. En cambio, los frailes conservaron en sus libros todo lo que sabemos de las viejas culturas indígenas.

Los casos de aprovechamiento son rarísimos; tenemos, por ejemplo, en Cholula, una de estas pirámides cubiertas de maleza que en lo alto lleva un templo cristiano; otro caso es San Pablo de Mitla; muy pocas veces ocurre esto.

En Perú la cosa es diferente. Pizarro realiza la misma marcha atrás en el tiempo; se queda también en la Edad Antigua, en una monarquía teocrática: la de los incas; pero allí no hay sacrificios humanos; es un culto puro, un culto al sol, y los edificios son asepticos, la arquitectura incaica es una arquitectura



Iglesia de Hueiotzingo (Méjico)

completamente limpia, no tiene representaciones apenas, no hay nada idolátrico, y entonces la arquitectura española se superpone, no se mezcla, se superpone; así se crea esa ciudad maravillosa, única, del Cuzco, que es todavía la ciudad incaica, pero con sus monumentos incaicos coronados por edificios mudéjares, góticos, del Renacimiento, barrocos; una mezcla de elementos incaicos y españoles ciertamente maravillosa. El Cuzco es una de las ciudades más hermosas del mundo. Yo llegué el año 1941 al Cuzco, después de un viaje que duró mes y medio en barco hasta el Callao, después en avión a Arequipa, y un viaje en tren que duraba una noche y un día. Llegué al Cuzco de noche, una noche de luna, y me encontré con que estaba como en Arévalo, en Madrigal o en Avila. Después, ya de día, vi que había un fundamento incaico en todo aquello. La arquitectura del Perú prehispánica es cosa distinta, sin decoración apenas; es una arquitectura de sillares no escuadrados, no simétricos, que se ajustan maravillosamente, de tal manera que en algunos sitios no se puede meter un alfiler. Así, el castillo de Saxahuamán, fortaleza que corona al Cuzco. Todo esto no inspiraba horror a los españoles; por esto es aprovechado por ellos.

Uno de los paisajes más maravillosos del mundo, ya en terreno amazónico, es la ciudad de Machu-Pichu, que fue, sin duda, abandonada; se conserva con sus templos, con sus palacios, intacta; únicamente los techos, naturalmente de madera o de paja, se han



Una calle de Cuzco (Perú)

derruido. Es un paisaje prodigioso de la cuenca del Amazonas y de los Andes frondosos. Yo subí a caballo, solo, pues montaba bastante bien, y me adelanté mis compañeros. Entré solo en la ciudad desierta, y me acuerdo de que creí volverme loco y empecé a dar gritos; es un espectáculo de una belleza única. Machu-Picchu fue, quizá, el último refugio de los incas vencidos.

En el Cuzco se respeta la arquitectura incaica, pero se superpone la arquitectura española; por ejemplo en el templo del Sol, el Coricancha, sobre el cual se monta la iglesia de Santo Domingo, una iglesia morisca y barroca, y el conjunto es impresionante. El Cuzco, lleno de estos monumentos medio incaicos, medio españoles, es una ciudad prodigiosa.

En una calle del Cuzco están los monumentos incaicos, todavía, con sus muros de piedras no bien escuadradas, pero que se encajan maravillosamente, y al fondo, la Compañía, uno de los edificios más imponentes de América. La Compañía de Cuzco es un monumento renacentista y barroco fabuloso, pero precedido y rodeado de edificaciones precolombinas.

Mezcla de estilos, apenas hay en Méjico algún caso; no conozco más que dos de unión de lo americano con lo español: la casa del caballero Aguila, en Cholula, donde la escultura azteca se asocia con una sarta de bolas del tiempo de los Reyes Católicos y con una voluta que puede ser renacentista, y la iglesia de Tlaxepantla. No es un arte mestizo, es un arte puramente español. Los indios trabajaban maravillosamente; el padre Mendieta, en su *Historia indiana*, de 1600, nos dice que los indios, que ya eran muy buenos artífices, como tuvieron instrumentos de hierro de los españoles (ellos trabajaban con piedra), hicieron cosas muy de ver; hicieron ventanas —da a entender que góticas o renacentistas—. Es una cosa muy curiosa lo que les pasó con la cúpula y con la bóveda. La arquitectura mejicana azteca era adintelada como la griega, y cuando los españoles construyen una bóveda, al quitar la cimbra, los indios echan

a correr, huyen, pero luego sienten una gran admiración por la bóveda y por la cúpula, y construyen por todas partes bóvedas y cúpulas...

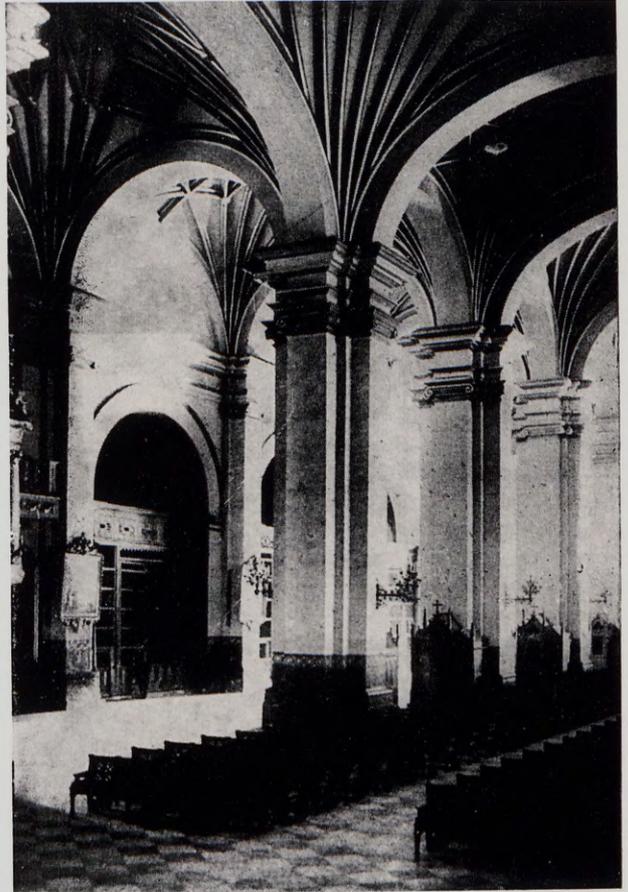
Tengamos en cuenta que América pasa su Edad Media. Todos los países pasan su Edad Media, no coincide la de los unos con la de los otros; hay un tipo de cultura que podemos llamar medieval, que hace poco estaba en Marruecos y en Abisinia; América pasa su Edad Media en la primera mitad del siglo XVI; es una Edad Media igual que la europea del siglo XIII; hay un feudalismo, las encomiendas, hay fundación de ciudades y están los conventos, una labor misional, esta labor misional que hace, por ejemplo, en Europa San Benito en el siglo VII o que se hace después, en el siglo XII, por los benedictinos; esta labor misional hay que hacerla en Méjico en el siglo XVI. Y entonces proliferan los conventos. La misión de Méjico es algo heroico; yo creo que no hay nada parecido en la historia de la Iglesia. Con Hernán Cortés va un mercedario; después van doce franciscanos, «los doce de la fama»; luego, agustinos y dominicos; cosa singularísima, estas órdenes trabajan en una hermandad estrecha, colaborando unas con otras. Sabemos las rivalidades que hay muchas veces, que había sobre todo antes, en las órdenes religiosas; allí tenían nada más que un espíritu apostólico, y hacen el milagro de convertir un continente en cincuenta años. Para esto hacen falta conventos, que se diferencian de los de Europa. Son conventos puramente misioneros. El convento de Europa tiene habitaciones para los frailes, un refectorio magnífico, una biblioteca, tiene una sala capitular...; eso no importa nada en Méjico. Importa un sitio en que pueda haber multitudes de indios. Yo he ido todavía a misas de indígenas en que acuden ocho mil o diez mil, porque vienen de muchos sitios y se agrupan el domingo; entonces no caben en una iglesia, y delante se hace un patio, un atrio con una puerta y muro con almenas; en el centro con una cruz de piedra; en los cuatro ángulos hay edículos, a veces muy bellos; no se sabía para qué eran; se decía que para reposar el Santísimo; luego un grabado del libro del padre Valadier nos dio la razón: eran para los catequistas. En uno de estos edículos se ponía un catequista para los hombres; en otro, otro catequista para las mujeres; otro para los niños y otro para las niñas. Y es curioso: he estado en Patzcuaro, en Méjico, en un domingo y vi que allí no había edículos, pero había, en efecto, en el patio, cuatro catequistas, de la misma forma exactamente del siglo XVI. Después el convento tenía otra cosa singular: la capilla de indios. Naturalmente, aquella multitud se reunía para oír misa; iba el pregonero anunciando el sábado que había que ir a misa; se formaban procesiones de indios que iban cantando el rosario; llegaban allí en número de quince mil a veinte mil; se situaban en aquel inmenso atrio, en el que había una capilla elevada donde se decía misa. Es una cosa que tiene precedentes en España, por ejemplo en las romerías, en que, a veces, muchos

miles de personas oyen la misa que se dice en una pequeña capilla. También en las ciudades castellanas a veces hay, en la muralla, una capilla alta y pueden oír misa muchas personas desde la calle; en los esquilos de ovejas también, para que oigan todos los esquiladores, hay una capilla alta. Estas capillas son de varios tipos: uno de ellos muy pequeño, en que sólo caben el sacerdote y el monaguillo, nadie más; otro, ya más grande, en que caben los caciques y los encomenderos; a veces la capilla de indios es una iglesia abierta adosada a otra iglesia. No hay nada más que un pequeño claustro, un refectorio, unas celdas modestísimas. La iglesia es muy bella, siempre gótica, de una nave, sin crucero, con nervadura gótica; hay ochenta iglesias góticas en Méjico. Los obispos protestan de esta proliferación de conventos; todavía las catedrales son barracones en Méjico, en Perú, en todas partes la catedral es un barracón, mientras los conventos son ya muy importantes y muy bellos. Hay un obispo, don Alonso Montúfar, que acusa ante el Consejo de Indias a los frailes de que han hecho iglesias para cuatro o cinco frailes «que en Valladolid las quisieran», y además están escandalizando a los indios, porque les obligan a trabajar en la obra. Los frailes se defienden; el padre Zumárraga dice: «Yo he convertido más indios con la música que con mi palabra. Una función religiosa solemne atrae más indios; después ya viene lo demás.» Y otra cosa muy justa: «No somos nosotros los que hacemos trabajar a los indios; cada tribu quiere una iglesia más hermosa, hay una competencia que nos obliga a hacer iglesias magníficas.» Este es, pues, el convento mejicano que llega a América Central, a Guatemala, a Nicaragua y que pasa poco a América del Sur. En América del Sur hay otro tipo más europeo; tengamos en cuenta que América del Sur se coloniza años más tarde.

El gótico, pues, representa la Edad Media americana. Nos cuentan Gonzalo Fernández de Oviedo y otros cronistas que los conquistadores eran lectores incansables de libros de caballerías, y se comprende. Realmente la conquista de Méjico es un libro de caballerías; ellos tenían en la memoria los romances viejos.

En América del Sur no hay apenas gótico, ¿por qué? Por varias razones. Primera, se conquista más tarde, cuando el gótico está ya en decadencia en España; segundo, hay un fenómeno que modifica completamente el arte en América del Sur: los terremotos tremendos que arrasan las ciudades una vez y otra; entonces se emplea lógicamente el mudéjar, más pobre, pero más flexible y ligero, que resiste mejor los temblores.

En España los edificios ricos eran románicos o góticos; los edificios modestos eran moriscos. El mudéjar tiene enormes ventajas, se construye rápidamente, con material muy barato, aunque no haya madera, aunque no haya piedra; se construye con ladrillo, con pocas piedras. Se pueden hacer edificios



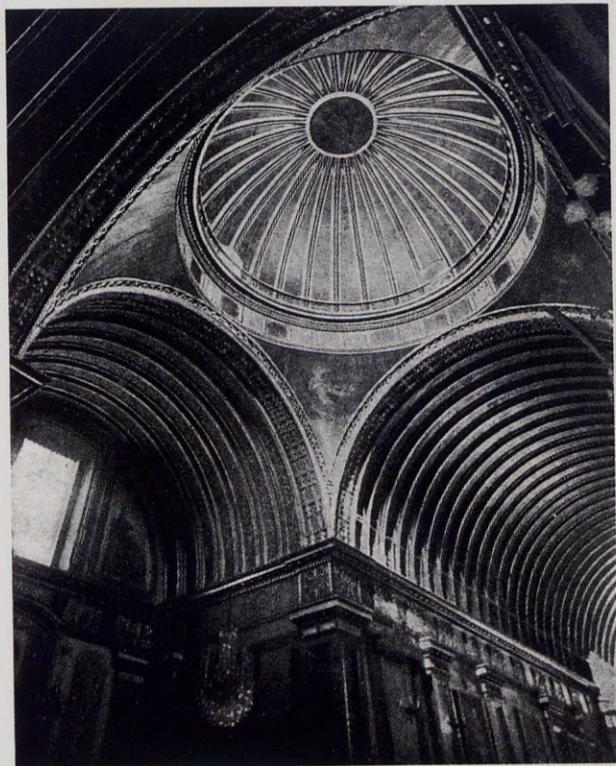
Catedral de Lima

magníficos con poco dinero, y, además, el mudéjar resiste a los terremotos. Es un estilo flexible, las iglesias se bambolean, pero no caen. Un edificio renacentista en América del Sur tiene una ruina espantosa; en cambio, un edificio morisco, a base de madera, se cimbrera, pero no se cae; por eso toda Colombia es mudéjar; en Tunja, por ejemplo, en la misma Bogotá, todo es morisco, con techos de mocárabe, de lazo, maravillosos. En Quito también todo es morisco; en Perú hay mucho morisco también; en Bolivia, mucho y magnífico.

Una iglesia morisca preciosa (hay varias en Colombia) es la de la población de Tunja. Tunja es un pequeño Toledo, una ciudad llena de casas solariegas con blasones, llena de iglesias preciosas, góticas o moriscas, y una de ellas, quizás la más bella, es la de Santa Clara, de Tunja.

Tiene un techo de artesón completamente morisco; también las bóvedas son moriscas; tiene arcos góticos y, además, después, se superpone al morisco el barroco, y la síntesis en Colombia del barroco con el morisco es asombrosa.

El techo de San Francisco, de Quito, es un techo



Cúpula y cubiertas de madera de la Iglesia de la Compañía, de Córdoba (Argentina).

también absolutamente morisco, un techo de mocárabes, un techo que podría estar en Córdoba o en Sevilla, y como él hay varios en Quito y otros en toda la América del Sur. Los hay igualmente suntuosos hasta en Bolivia.

Para final de este recorrido del «mensaje» medieval, volvamos a los conventos y a Méjico. Hernán Cortés ordena que los conventos fuesen fortificados. Que los conventos, en una ciudad de chozas, siendo de piedra fuerte, puedan servir como fortalezas es una tradición española. La catedral de Tuy, la de Sigüenza, la iglesia castillo de Jávea, en la costa del reino de Valencia, son iglesias fortificadas, teniendo almenas y, a veces, una torre que parece la torre del homenaje. Pero jamás en América hubo necesidad de emplear como fortaleza estos conventos; quizás solamente un caso en que hubo una invasión de indios, pero en general no. Todos, sí, o casi todos, tienen almenas. Un convento ejemplar cercano a Méjico es el citado de Acolmán, que ya tiene una preciosa portada plateresca digna de estar en cualquier ciudad española. Es un convento admirable, con detalles de gran belleza.

El patio de los conventos es casi siempre pobrísimos, porque la vida conventual no interesa como en los del viejo mundo; interesa una buena iglesia, un

buen atrio; el refectorio sirve de escuela; no hay biblioteca, no hay una librería; los frailes vienen ya formados de España, y lo que han de hacer aquí es practicar, evangelizar, ayudar a los indios y, en todo caso, trabajar.

Entre Méjico y Puebla está Huejotzingo, una de las obras más hermosas de este arte. Almenada, con tipo de fortaleza, es una construcción que recuerda las extremeñas del siglo XVI; una portada preciosa medio gótica, con arcos conopiales y medio renacentista. Es un convento maravilloso; tiene una gran poesía. Su atrio está poblado ahora de grandes árboles y tiene una belleza extraordinaria. Mas no olvidemos que hay más de ochenta conventos como éste.

Segundo mensaje: el Renacimiento. El Renacimiento, sobre todo, es en América la época de las catedrales. En Europa, en el siglo XIII, había ocurrido un fenómeno parecido; se extingue la época de los conventos, decrecen los conventos y surgen las catedrales; igual pasa en América. En la segunda mitad del siglo XVI se hacen pocos conventos y, en cambio, viene la época de las grandes catedrales. Las ciudades han crecido: Méjico, Lima, Cuzco son ciudades magníficas y requieren grandes catedrales.

En la historia del arte una catedral no es una cabeza de diócesis; una catedral es un edificio tan grande que quepa todo un pueblo y en el cual se celebre el culto católico con todo su esplendor. Esto es una catedral y esto es muy difícil, requiere siglos, requiere el esfuerzo secular de un pueblo. La catedral de Tuy, la catedral de Sigüenza, la de Segovia, que es la que yo conozco mejor, requieren el esfuerzo de dos o tres siglos de todo un pueblo, es la obsesión del pueblo. Y esta obsesión, este entusiasmo decrecen en España a mitad del siglo XVI. La catedral de Valladolid ya no se acaba, pero, en cambio, nace la época de las catedrales en América en esta segunda mitad del siglo XVI: el plan de la catedral de Valladolid no se puede desarrollar en Valladolid; se acaba en Puebla. Recordemos que, en tanto que Sigüenza o Tuy tuvieron catedrales en el siglo XIII, Madrid no ha podido acabar la suya de la Almudena; Barcelona no puede acabar la Sagrada Familia; a duras penas y con grandes ayudas se ha acabado la nueva, neogótica, de Vitoria. Falta ese impulso colectivo, esa entrega del pueblo, y eso lo hay en América en la segunda mitad del siglo XVI.

La catedral de Puebla, a mi juicio, es la primera de estas enormes catedrales. Su estilo es el renacimiento granadino de Diego de Siloé. Consiste en que observando rigurosamente las fórmulas del renacimiento, se da, sin embargo, a las iglesias la esbeltez del gótico. La catedral de Granada, por ejemplo, puramente renacentista, tiene la espiritualidad del gótico. Igual sucede en Jaén y sucede en Málaga. Pues bien, este tipo se sigue en Méjico, en las grandes catedrales, la más antigua, la de Puebla, que, como digo, es la catedral de Valladolid terminada en Puebla. Es de granito, un granito azulado, y es una cate-

dral espléndida, magnífica. El arquitecto es Francisco Becerra, un pobre arquitecto, único arquitecto genial que pasa a América y al cual los virreyes llevan de una parte a otra, de Perú a Méjico y de Méjico al norte; es un hombre que se pasa la vida viajando y construyendo catedrales.

Esta catedral de Puebla se comienza con Felipe II, el año 1575. Es más moderna en el plan que la de Méjico, pero se hace antes que la de Méjico, porque aquí no hay problemas de terreno de índole alguna. Es una catedral de piedra hermosísima, azulada, con una gran cúpula; es un edificio magnífico de este renacimiento andaluz que pasa a América.

El citado arquitecto Francisco Becerra, hombre del sur, era de Trujillo, pero se había educado en Sevilla; se inspira, sobre todo, en las catedrales de Diego de Siloé y Vandelvira, Granada y Málaga. Busca, sobre todo, un procedimiento que tenga la esbeltez del gótico: con unas pilastras elevadísimas, un pequeño cimacio, dan la esbeltez del gótico, y se cubren con cúpulas vaídas de gran belleza. Además, la riqueza del tesoro de la catedral es fabuloso: tapices, joyas, todo.

Algo posterior, la catedral de Méjico tiene una historia laboriosísima y dilatada.

Las catedrales de América tienen dificultades enormes que no hay en Europa. En Méjico es el terreno. Méjico fue fundada por Cortés en el sitio en que la habían fundado los aztecas por un motivo religioso, y Méjico está sobre una laguna, sobre un lodazal; hacer una ciudad sobre un lodazal parece imposible. Las casas se cimbrean; yo he visto en Méjico casas que parecían un buque a punto de hundirse en el lodo; es una dificultad que los aztecas solucionan con los edificios-pirámides, compactos, que no se cimbrean, pero ¿cómo se hace el renacimiento en este lodazal? Los alemanes en Berlín, en 1900, acudieron al recurso de congelar el barro, y eso no podía ser, naturalmente, en América. Se reúne una junta de arquitectos y hacen un proyecto genial: la catedral de Méjico sigue en pie sobre el lodazal. Hacen una empalizada rectangular, rellenan esa empalizada de piedras y de cemento, se forma una bandeja, sobre ésta se hace la inmensa catedral de Méjico, el edificio más grande en toda América, incluida la del Norte, hasta 1900; se hace así la inmensa catedral. Se parece mucho a la de Puebla, es también del estilo de Diego de Siloé. Es una catedral bellísima que se hace en varias épocas y se acaba en 1813, cuando ya había albores del movimiento separatista de Méjico. Se comienza antes que la de Puebla, pero su construcción es posterior. El arquitecto primero es Claudio de Arciniega, desde 1563; después se continúa hasta el siglo XVIII. En el siglo XVIII termina la obra Manuel Tolsá, un valenciano, de Enguera, que hace la cúpula y remata las torres también. De manera que la catedral es un conjunto de varias épocas: tiene del renacimiento la base; la cúpula es neoclásica, y la capilla del Sagrario, que nos ocupará después, es obra de otro español,



Tepotztlán (México). Camarin de Loreto

Lorenzo Rodríguez, ultrabarroca. Del citado Tolsá, el enguerino, escultor también, hay en Méjico otras obras muy famosas, como su Carlos IV ecuestre (el llamado «caballito»), la Inmaculada de Puebla, las estatuas que rematan la citada catedral de Méjico y el tabernáculo de la de Puebla, llamado «el Ciprés».

El interior de la bellísima catedral de Méjico es grandioso como el de una catedral europea. La sacristía es también del todo gótica, y algunas capillas son góticas asimismo. Tenía un coro magnífico, que se ha incendiado el año pasado y era de una riqueza impresionante, fabulosa.

En Perú el problema es gravísimo por los terremotos. La historia de la catedral de Lima es una historia trágica. Se construye una primera catedral, magnífica, y se derrumba en el terremoto de 1611, y se hace otra y se derrumba otra vez, y, por último, otra tercera catedral se derrumba en el siglo XVIII, en el gran terremoto de Lima. Entonces va a Méjico un jesuita bohemio, el padre Reher, que discurre un procedimiento maravilloso: hacer una catedral elástica. Los pilares se forman con cedros de Guatemala revestidos de estuco imitando piedra; la bóveda es de madera imitando crucería. La catedral parece absolutamente una catedral renacentista de piedra, pero es toda de madera. El edificio vibra cuando hay un terremoto, pero no se cae. Yo fui, precisamente, el año 41 y había habido un gran terremoto en el 40. La catedral estaba descascarillada, pero estaba en pie. No hay ni una sola piedra en esta catedral; cada uno de sus pilares son cuatro gigantescos cedros de Guatemala escuadrados cubiertos de estuco, y la bóveda es toda de madera imitando una bóveda de crucería gótica. El año 40, el del terremoto, esta catedral vibraba intensamente, pero las pilastras volvían a su sitio y están así. Es la fórmula del padre Reher, que sigue dando un resultado extraordinario. Ahora, desgraciadamente para Lima, se descubrió en este terremoto del año 40 que el hormigón armado también resiste a los terremotos, y Lima ha desapare-

cido. Yo conocí la Lima de los virreyes intacta en el 41; hoy Lima es una sucursal de Nueva York, con rascacielos por todas partes; los edificios barrocos parecen la casita del perro al lado de estos rascacielos. También la Compañía de Córdoba, en Argentina, está hecha con cúpulas y bóvedas de madera.

La catedral de Cuzco es obra también de Francisco Becerra, el viajero incansable que acudía donde se le llamase. Es una catedral muy maciza, muy sólida, que responde también al estilo de Diego de Siloé. Sobre las pilastras se ha situado un cimacio que eleva un poco la altura de la nave y una bóveda gótica todavía de crucería. La catedral, como todo Cuzco, tiene un color de piedra maravilloso, es de esa piedra color de cobre, que resulta bellísima de policromía, de colorido. Fue muy dañada por un terremoto y fue reconstruida a costa del Gobierno español.

Y después, en esta síntesis vertiginosa, el barroco. En el barroco hay, ciertamente, una fusión de lo indígena y lo español. Es una cosa maravillosa cómo, después de tantos siglos de olvido, resurge lo azteca, resurge lo maya, lo incaico. El barroco ama lo exótico. Así como el gótico es puro y, sobre todo, el renacimiento es riguroso —observa el dórico, el jónico y el corintio—, el barroco no; el barroco es libertad fundamentalmente y, además, ama lo que es extraño.

Aquí en Europa, lo turco, lo chino, «chinoserías» del rococó, y allí en América a veces también llegan influencias extremoorientales, como en el palacio de Torre Tagle, en Lima, asociándolo a lo mudéjar, lo barroco europeo y lo propiamente americano; pero, en general, allí se encuentran los arquitectos que lo exótico, lo no europeo, está al alcance de la mano, lo prehispánico, y entonces resurgen estas culturas y se mezclan con el barroco español. Se hace esta fusión a fines del siglo xvii, en Arequipa. Y después, por toda América, se extiende, y esta combinación de lo indígena con lo español es ciertamente maravillosa; el barroco más hermoso del mundo está en Méjico. Si a mí me dijese: ¿cuál es la iglesia barroca más bella del mundo, de todo el mundo?, diría: Ocotlán, en Tlaxcala. Es de una novedad de soluciones, de un atrevimiento, de una gallardía, de una policromía admirables, y los interiores son grutas encantadas. Como además emplean el oro en lámina muy gruesa,

parece que es oro puro aquello; es algo indescriptible Tononcintla, por ejemplo, o entrar en Puebla, en la capilla del Rosario; entrar en la de los Angeles, de Santo Domingo, de Oaxaca, es una cosa indescriptible, parece que estamos en una gruta encantada, mágica; no puede darse una explicación humana.

Yo recuerdo entré en Tononcintla y me encontré una bóveda de racimos que caían del cielo, racimos de santos, de ángeles, de frutas, todo dorado. El barroco mejicano es indescriptible; unas torres elegantísimas que parecen esos cirios de primera comunión adornados y rizados. Después de esto la cúpula, el triunfo de la cúpula. En Cholula parece que hay, no sé, un centenar de cúpulas; por eso estas ciudades mejicanas tienen un aspecto oriental, cúpulas por todas partes, algunas bellísimas; las más, humildes, deformadas y pobres, pero todo de un aspecto pintoresco. En el barroco, pues, hay una verdadera fusión.

Quiero hacer una observación crítica de los resultados artísticos de mis viajes a América, y no sólo la hispana, observación muy consoladora para nosotros y que es la siguiente: donde estuvo España hay arte; en cualquier sitio en que estuvo España hay siempre un gran arte, un magnífico arte. Donde no estuvo España no hay absolutamente nada de arte; no busquemos nada, ni lo más modesto, en Martinica, en Curaçao, la isla de Trinidad; no hay absolutamente nada. Y esto porque la historia de la colonización tiene dos protagonistas generosos, que son Roma y España; Roma quería hacer otras Romas por todas partes, llevar su arte; así están el acueducto de Segovia, el conjunto de Mérida o el de Itálica, el teatro de Sagunto. Y España hizo lo mismo también. El premio de esta colonización que se entrega es que hace ya veinte siglos que no hay un pretor romano en España y hablamos todavía un mal latín, que es el español, y tenemos una religión católica, apostólica y romana. Pues, igualmente, hace siglo y medio que no ha habido un virrey en América y, sin embargo, América sigue siendo española en espíritu. De ello es el mejor testimonio, aparte otros vivos y elocuentes, ese arte maravilloso, apenas posible de reflejar en esta apresurada evocación.

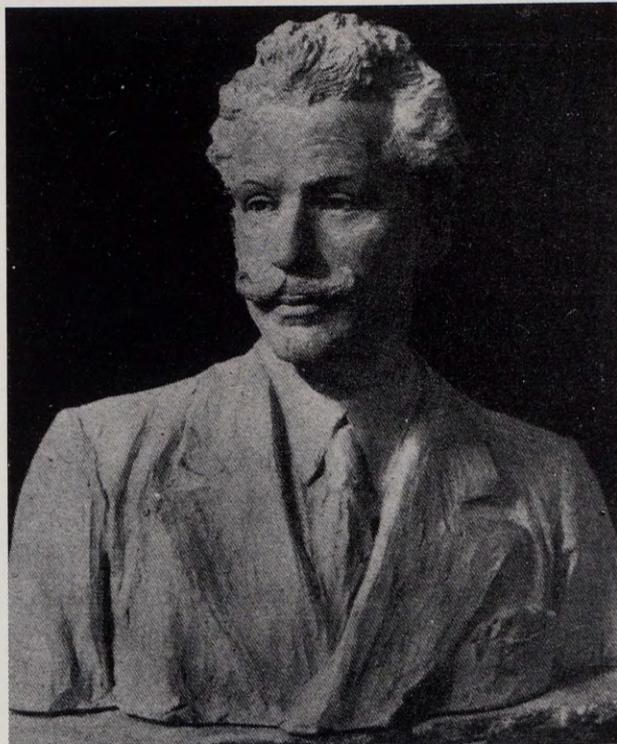
EL MARQUES DE LOZOYA

## EL MAESTRO JOSE SERRANO Y SU DECISIVA APORTACION A LA LIRICA MUSICAL ESPAÑOLA

Nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos no puede pasar sin rendir al maestro José Serrano el cálido y encendido homenaje que con tanta justicia merece por sus muchas y considerables obras, que han venido a enriquecer la zarzuela española y que son una gloriosa manifestación de su genio lírico en el año que celebramos el centenario de su nacimiento, habiendo proyectado su inspiración, alcanzando las más altas cotas de la popularidad.

El maestro Serrano se dedicó a un género, la zarzuela, donde coinciden todos los rasgos del nacionalismo español. En efecto, en la música española, que tuvo un espléndido florecimiento en la época renacentista con nuestros grandes polifonistas, que consiguieron prestigio y categoría en Europa, igualándose y a veces superando a los flamencos e italianos, lanzaron éstos la primera semilla para que se formaran las raíces de la más pura música, que surgía de nuestro carácter con el elemento popular, al que dieron cabida en sus obras admirables, y esto produjo una real hegemonía de nuestra música en el Renacimiento; pero poco a poco se fue perdiendo en España el instinto de componer música nacional a través de los años de la dinastía de los Austrias, salvo contadas excepciones; pero, sobre todo en el siglo XVIII, durante la dinastía borbónica, los compositores españoles se vieron envueltos por la avasalladora corriente de la música italiana de ópera y se dedicaron a su imitación con desconocimiento de la verdadera fuente unificadora para nuestra música, que es la inspiración saludable en nuestros cantos populares, que sólo se registró adecuadamente en la *tonadilla*, que se cultivaba como medrosamente y con temor, bajo el peso y auge de la música con la que otros compositores triunfaban atraídos por el señuelo de un arte musical extranjero.

Todavía la corriente nacionalista no había tomado cuerpo en Europa hasta que fue espoleada por la conciencia de las nacionalidades, sobre todo después del Congreso de Viena (1815), tras del cual los compositores empezaron a buscar los motivos de su inspiración en el folklore de cada uno de sus respectivos países, a fin de crear una música autóctona y, al mismo tiempo, con proyección universal; pero el nacionalismo español se presentó primero en el teatro popular, y ello dio origen a la zarzuela española del siglo XIX, procedente de la *tonadilla* y de la *zarzuela calderoniana*, magnífica reacción contra los compositores aún



«El maestro Serrano», por Mariano Benlliure

entregados al italianismo, algunos de los cuales fueron los primeros profesores del recién creado Conservatorio de Madrid, en 1830, por la reina María Cristina.

El *nacionalismo*, pues, llegó a España por el camino del teatro, a diferencia de otras naciones en las que su nacionalismo se produjo en la ópera o en el género sinfónico, como en Rusia, por ejemplo; y Barbieri queda como representante del genuino españolismo, por haber creado un teatro popular que rebosa sal madrileña. A su generación, y en el esfuerzo de crear un género lírico teatral nacional, pertenecen Arrieta, Gaztambide, Oudrid y, en menor proporción, Hernando e Inzenga; todos ellos abastecieron de zarzuelas los teatros del pasado siglo, y el primero que dio la voz de alarma para que el nacionalismo

escalase más altos puestos fue don Felipe Pedrell, quien, con su visión profética, señaló la vía por la que se tenía que encauzar la música española nacionalista en el campo de la ópera y del sinfonismo, y surgió el ejemplo de Rusia, en donde los *Cinco de San Petersburgo* se agruparon para componer una música de esencia nacional, y así, gracias a Pedrell, y también a Barbieri, coadyuvando con él, tuvieron la ambición de crear en España un arte de categoría: el primero, basándolo en las canciones populares que le ofrecía el campo español, y el segundo, construyendo sus piezas teatrales sobre los modelos del teatro popular, que tenía sus antecedentes, como ya hemos dicho, en la zarzuela calderoniana y en la tonadilla, y ambos, profundizando por estos dos caminos que convergen, echaron los cimientos de la investigación musicológica en nuestro país.

Y con estas ideas ampliamente difundidas se formó el ambiente necesario para que la zarzuela siguiese su curso ascendente, siguiendo la tradición de los zarzuelistas nacionalistas del siglo XIX que ya hemos citado, y en otro campo empezaron a surgir nombres señeros del nacionalismo musical español, tales como Albéniz, Granados, Falla, Turina, etc.

La segunda generación de zarzuelistas está representada por Caballero, Bretón, Chapí, Jiménez y Chueca; todos ellos traspasaron el siglo XIX e inundaron con sus buenas e inspiradas zarzuelas nuestros teatros líricos, y así la zarzuela continuó con una nueva y tercera generación de ilustres compositores, a la cual ya pertenece nuestro maestro Serrano, generación siempre fiel a la tradición de la gran zarzuela española y que tuvo la virtud de mantenerla al mismo nivel que la elevaron los pasados eximios autores; pero esa noble altura alcanzada iba siendo minada por el cambio de gustos del público, que empezaba a preferir la opereta importada del extranjero, la revista con su espectacularidad y las mismas zarzuelas calificadas como *género chico*, que amenazaban peligrosamente la zarzuela grande.

El maestro Serrano mantuvo relaciones, a veces muy estrechas, con los zarzuelistas de la generación anterior y con sus contemporáneos, y llegó a colaborar con algunos de ellos; así en su zarzuela *El olivar* (1902) colaboró con el compositor Tomás Barrera; en *Las estrellas* (1904), con Quinito Valverde; en *El contrabando* (1905), con José Fernández Pacheco; en *El perro chico* (1905), *La reina de la Dolores* (1905), *El pollo Tejada* (1906), *La suerte loca* (1907) y *El amigo Melquiades* (1914), también con Quinito Valverde; en *El amor en solfa* (1905), con Ruperto Chapí; en *La banda nueva* (1907), con Enrique Bru; en *El palacio de los duendes* (1910), con Amadeo Vives, y en *La maga de Oriente*, con Ernesto Rosilla.

El gran mérito del maestro Serrano fue el haber sabido mantener enhiesta la bandera del españolismo en la época suya, en la que la zarzuela empezaba a declinar, atacada por uno de sus mayores peligros, el cual era la revista, a la cual él se resistió a dedicarse,

y si es verdad que estrenó *El príncipe Carnaval*, en 1920, en colaboración con Quinito Valverde, opereta que participaba del carácter de la revista, le costó muchísimo esfuerzo aceptar el encargo, y accedió al fin sólo por no disgustar a los autores del libreto, Ramón Asensio y José Juan Cadenas, porque los verdaderos y más legítimos éxitos de Serrano los tuvo con sus hermosas y grandes zarzuelas, en las que campea su fácil e inspirada melodía, tan atractiva y asimilativa por el público y, al mismo tiempo, tan fresca y tan personal e inconfundible, hasta el punto de poderse reconocer su estilo, nacido de una portentosa facilidad de concepción melódica que la gente percibe inmediatamente, complacida por sus innegables bellezas.

El mejor biógrafo del maestro Serrano es, sin duda alguna, Angel Sagardía, musicólogo ilustre, pianista y conferenciante, que con su obra, recientemente publicada, *El compositor José Serrano. Vida y obra* ha sabido rendir el más cálido y, al mismo tiempo, útil y entusiasta homenaje al maestro valenciano en el año del centenario de su nacimiento, por lo que todos los valencianos le debemos estar altamente agradecidos: sus datos bibliográficos, bien comprobados, con interesantísimos detalles sobre su vida, podrán tener desde ahora una divulgación, que era muy necesaria para conocer todo el valor humano del biografiado, y todo ello seguido de una reseña minuciosa de todas sus obras completas, colaboraciones, circunstancias de creación, etc., terminando con un catálogo de ellas y con las opiniones y juicios de grandes personalidades de la música, con lo que la obra de Sagardía es la más completa para conocer a fondo el valor de la producción de nuestro maestro.

Hemos hablado de la singular inventiva melódica de Serrano. La armonía, como sostén y apoyo de la variedad melódica, fluye espontánea y es sencilla y rigurosamente tonal y la única que se adapta íntimamente a las exigencias del género y, dentro de éste, la totalidad de lo producido responde a una admirable unidad de criterio en el empleo del lote de acordes que le son caros y una conducción personal de las modulaciones, que es lo que más caracteriza su estilo.

En todas sus zarzuelas se pueden y deben distinguir dos grupos: las que caen dentro de la denominación de *género chico*, que son las más breves y de menos enjundia musical, generalmente en un acto, como *El motete*, *El solo de trompa*, *La alegría del batallón*, etc., y las grandes zarzuelas que le dieron el mayor renombre y le colocaron en un puesto envidiado entre los grandes zarzuelistas españoles, tales como *La mazorca roja*, *La reina mora*, *La casita blanca*, *El mal de amores*, *Moros y cristianos*, *La noche de Reyes*, *Alma de Dios*, *El carro del Sol*, *La canción del Olvido*, *La Dolorosa*, etc., más una ópera, la única de su producción, con libreto de los Quintero, inspirado en una leyenda de Bécquer, *La venta de los gatos*, una de sus últimas obras.

A esto hay que añadir los dos himnos que le han hecho famoso: el *Himno de la Exposición de Valen-*

cia, de 1909, que, por su popularidad y por haber sabido interpretar con toda emoción el alma del pueblo valenciano, ha sido convertido en himno oficial de la Región Valenciana, con la rara virtud de ser conocido por toda España, con hermosa letra de Maximiliano Thous, y *Valencia canta*, otro himno, éste dedicado a la coronación de la Virgen de los Desamparados, patrona de Valencia, que se efectuó en el año 1923, en el que, sin alcanzar la gran popularidad del anterior, supo también el maestro conmover las fibras sentimentales y honrar la devoción a la Virgen de los valencianos.

Indebidamente se ha dicho de Serrano que apenas sabía música, opinión gratuita y disparatada, porque sabía perfectamente lo que no se puede aprender en los libros, pues poseía lo más importante, que en él era innato, o sea la inspiración, la invención, y de buen gusto. Además, la realidad desmiente aquella afirmación, puesto que su propio padre fue su primer maestro de música y después estudió con don Salvador Giner en el Conservatorio de nuestra ciudad. Es verdad que no profundizó en la técnica musical, pero, para el género al que se dedicó, tampoco lo necesitaba, y a ello se debe la célebre frase de Amadeo Vives, que dijo: «Si Serrano supiese algo más que solfeo, ningún músico comería en España, sólo él, y quien ha escrito la *Marcha de Moros y Cristianos* y las notas de *La reina mora* tiene una sensibilidad extraordinaria.» Otra frase de Mascagni patentiza el valor de su inspiración cuando, refiriéndose a una canción de *El carro del Sol*, dijo: «Es la mejor canción veneciana y la ha escrito un español.»

La familia de Serrano era muy modesta: su padre era director de la banda de Sueca, su ciudad natal, y su abuelo paterno también había sido músico y poeta; de modo que de niño respiró ya un ambiente musical y su mismo padre le inició en el solfeo, en el piano, y aprendió también la guitarra y el violín, y hasta le empleó como sustituto suyo en la dirección de la banda del pueblo.

No pretendemos dar aquí una biografía del maestro, cuyos detalles están ampliamente reseñados en el libro citado de Angel Sagardía, pero sí nos interesa resaltar sus méritos, que le colocan en primerísima fila entre los zarzuelistas españoles y que han sido muy justamente reconocidos por grandes personalidades musicales: ya hemos visto el concepto en que le tenían don Salvador Giner, Amadeo Vives y Mascagni, y ahora añadiremos que Albéniz, que presenció el estreno de *La mazorca roja*, la reputó como *música nacional*, como *la verdadera zarzuela española*. También Saint-Saëns asistió en Madrid a una de las representaciones de *La reina mora*, y tras de su audición abrazó al maestro, diciéndole que le gustaría ser el autor de esta obra. Finalmente, Chapí decía que Serrano tenía lo que corrientemente se llama *sello propio*.

Otra faceta suya digna del mayor encomio es la hábil instrumentación de sus partituras, pues conocía la orquesta profundamente, en especial la formación orquestal para la zarzuela, y la práctica le había dado una certera visión de la combinación de los timbres para llegar al mayor efecto teatral que demandaban sus obras. Tenía una intuición asombrosa para percibir las situaciones dramáticas que requerían música, por estar dotado de un instinto que le llevaba a plasmarlas con felicísima eficacia, y esto fue el secreto de los tan grandes éxitos de público que consiguió en un campo, el teatro, que es tan peligroso para los que no reúnen todas estas variadas facultades precisas.

El maestro Serrano, pues, es una figura señera en Valencia y su inmortalidad está perfecta y justamente asegurada, puesto que su música es una expresión del alma popular y su acento ha sabido penetrar hasta lo más hondo del corazón de los valencianos, que sentimos por él la admiración sin límites que se le debe por haber escalado en su arte las cimas más elevadas y reservadas a los artistas privilegiados elegidos por las musas.

LEOPOLDO QUEROL

# RAFAEL SANCHIS YAGO

Fortuna del artista es sobrevivirse en sus obras, más que lo normal en otros oficios de parecido talante creador, y resulta todavía más evidente esta supervivencia en los plásticos, cuya obra, visible, resiste al tiempo y aun con menor deterioro que otros productos estéticos no menos nobles, cuales los del sonido o los del verbo —*logos*, que no sólo palabra—, cuya interpretación abre un portillo, no siempre benéfico, en la prístina emanación vivencial del autor.

Hace algunos meses fallecía en Castellón Rafael Sanchis Yago, o, si se prefiere, como debe preferirse, «cambiaba esta vida por la imperecedera», en palabras consoladoras del ritual.

Es, pues, la ocasión de evocar a don Rafael, como siempre le llamábamos, aun en la plena colaboración de compañeros, en dos o tres aspectos fundamentales de su larga y provechosa vida.

Sanchis Yago nace en Castellón el día 8 de septiembre de 1891, hijo de un escultor, su primer maestro, siéndolo luego, más decisivamente, de Vicente Castell, el pintor que centró todo el impresionismo de la Plana, recibiendo también lecciones del andaluz Martínez Checa y de su paisano Emilio Aliaga, el de amplio chambergo, que todavía expuso en la Valencia de los años 40; pasando luego a la escuela barcelonesa de San Jorge, o de la *Llotja*, así llamada por el histórico local que la albergaba, y en 1916, a la de San Fernando, instalada, hasta hace poco, al principio de la calle de Alcalá, en el antiguo palacio de los Goyeneche, junto a la Aduana de Carlos III, hoy Ministerio de Hacienda. Su llegada a Madrid —nos lo ha revelado Antonio Blanco Lon en el prólogo de la biografía de Sanchis Yago por Bayarri, y en conversaciones particulares, hacia 1934, con la doble autoridad de su rectitud y ser el perjudicado— supuso un auténtico desmoche de las primeras calificaciones o recompensas en la clase «del antiguo», al conseguir, en poquísimo tiempo, las más altas. Casi por entonces, Sanchis Yago retrataba, exponiendo ya las obras en el mismo Madrid, a María Fernando Ladrón de Guevara, a Pastora Imperio y, poco después, a Raquel Méller, *La Goya*, Pepita Díaz y muchas figuras más, populares o no, actividad sólo interrumpida con motivo de cierta operación sufrida en 1923, en Viena, realizada por el cirujano Adolf Lorentz, conocido por él en Nueva York, adonde ya había viajado.

Pronto posan para él don Manuel Aznar, el escultor Ramón Mateu, que, a su vez, le hizo una cabeza magistral; los entonces reyes de España, don Alfonso y doña Victoria Eugenia —por encargo del *Diario de*

*la Marina*, de La Habana—, más una serie de astros de la pantalla, en California, desde Greta Garbo al Chiquilín famoso del cine mudo de los años veinte, en virtud de un importante contrato con la Metro.

Mas su clímax quizá se produce retratando a la entonces primera dama de los Estados Unidos, en la Casa Blanca, esposa de Calvin Coolidge, el presidente que sucedió al breve Harding, viva aún la memoria del histórico Wilson, el de los «catorce puntos», y precedió al Hoover de la gran depresión. Retrato dedicado «to Mrs. Coolidge» en 1926, «pintado» con sólo el lápiz brujo o los difuminos, ¡sabe Dios con qué técnica!, sin concesiones efectistas, «sin rayas», como él decía, ni blancos de clarión, en una sutil captación psicológica aquí nada halagadora, pero sí con la esencial armonía de los rostros femeninos de Rafael Sanchis Yago.

Sólo un romántico paréntesis podía interrumpir de nuevo, relativamente, la labor, pues, regresando a Castellón, en el otoño de 1928, contrae allí matrimonio con la que fue esposa modelo en todo, que no sólo en belleza, Manolita Santa-Cruz. Su viaje de bodas es, ¿cómo no?, a América, y en el *Majestic*, retratándola a bordo, en pieza que presidió hasta última hora el hogar del artista. Y Nueva York de nuevo, como Detroit otra vez, donde ya había retratado, uno a uno, a los miembros de la familia Ford, magnates de la industria del automóvil, pasando a Saint-Louis, Cincinnati y, una vez más, al Nueva York de sus grandes amigos y sus mejores éxitos.

Sigue dibujando, ahora a los Studebaker, los Huntington, los Ciechanowsky, los Bhul, los Witcomb, los Pueyrredón, Lucrecia Bori, Greta Garbo, Joan Crawford, Alice Terry, Ramón Novaro, Norma Shearer, John Gilbert, los Satrústegui, Myron Taylor, Marion Davies, Lon Chaney y hasta los trescientos retratos que en 1935 cataloga su biografía de José María Bayarri.

Luego hizo muchos más y «cruzó el charco» numerosas veces, ¿doce, catorce?, quizás más, con sus regresos. Y allí vivió —contándolo luego— el encanto de la Lima todavía con cierto aroma virreinal, o las esclusas de Gatún, en el canal de Panamá, o La Habana de «la danza de los millones» —que le oíamos comentar a dúo con Federico García Sanchiz— cuando no la Nueva York de los grandes mecenas de la Hispanic Society o de la casa Iglehart, poseedora de cuadros cuzqueños y de muchos que no lo eran, donde se hospedaba con acogida que sus anfitriones tenían por honrosa y de la que gustaba referir anécdotas curiosas y elocuentes.

Vivió Sanchis Yago la *belle époque* con activa y creadora consciencia; posaron para él personajes, bellezas, divos del cinema o de la ópera, grandes talentos, y luego, volcado a la enseñanza y saboreando la paz de su Castellón nativo, que ya le alineaba con Puig Roda, Castell, Porcar, Adsuara y Ortells, sus grandes artistas, culminaba una vida con altibajos y esfuerzos ingentes, en aspectos perfectible —como todas las cosas humanas—, pero en modo alguno vulgar, frustrada o infecunda.

Intrínsecamente, el retrato sobre todo, de Sanchis Yago es una traslación al diseño de los conceptos esenciales pictóricos, ópticos, dentro de una factura apretada y pulquérrima, con frecuentes, sobre todo al principio, encuadres y pormenores *art nouveau*, lo que sería, en cierto modo, un paralelo dibujístico de la estética de Martínez Sierra, compañero y panegirista de Sanchis Yago a bordo del *Infanta Isabel* en 1920, donde realizó una exposición de los retratos hechos en la travesía, ampliamente comentada por el autor de *Canción de cuna y Mamá*, su amigo y riguroso contemporáneo.

Sin dejar el dibujo y los retratos, los alternará ahora, en los años treinta, con la pintura al óleo de los jardines de Aranjuez, Valldemosa, los alcázares de Sevilla, Granada y Córdoba, el laberinto barcelonés de Horta, el jardín de Monforte en Valencia y los de Benicasim, que merecieron todos un bello especial suplemento de *Blanco y Negro*. No faltó en biografía tan densa la anécdota de ser bombardeado el barco en que viajaba a Inglaterra, con su obra a bordo, salvándose con ésta por fortuna.

Después de la guerra española hizo un cartel —otro Segrelles— del centenario de Luis Vives, sobre la cabeza del gran humanista valenciano, según la estatua de Vallmitjana, en la Universidad barcelonesa; simultaneando con la enseñanza y la dirección de San Carlos los retratos del Caudillo, del señor Serrano Súñer y su esposa, de Felipe Sassone, de la señora de Castiella, esposa del entonces nuestro embajador en Lima; de don Joaquín Bau y su esposa, de los condes de Barcelona y de la señorita Mendicuti, entre muchísimos más que es imposible reseñar.

Si acaso, una faceta más, poco difundida: elegido académico de San Carlos, llevó a su discurso de ingreso un tema de poco brillante lucidez y auténtico interés artístico y técnico: el de los diversos procedimientos de la pintura, acompañando la disertación de una concluyente prueba práctica: varias versiones, al fresco, al temple, al encausto con cauterio y a la acuarela, más la copia-base al óleo, de la cabeza de Felipe IV, por Velázquez, del pequeño gran museo que posee la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Confesemos nuestra debilidad por estas versiones sobre ladrillo o sobre papel, con tierras, fuego o agua, de la lánguida y aristocrática testa del rey galante amigo de Velázquez, sereno ante el ocaso del imperio.

Otro Sanchis Yago, más próximo y espontáneo, lo vemos en el café Castilla, de Madrid, mano a mano



William Ford, dibujo por R. Sanchis Yago

con Felipe Sassone, Ramón Manchón, Fernando de Larra, el biznieto de Fíguro; o en el Oro del Rhin barcelonés, con Pérez Dolz, que había estrenado piezas musicales y decorados en el Liceo; con el escultor Vicente Navarro, con el pintor García Gutiérrez, etc.

Y aun otro distinto «don Rafael» era el que se afanaba a nuestro lado —más bien nosotros al suyo— por poner a flote la nave en carena de una Escuela de San Carlos desarbolada por la acción, conjuntamente nefasta, de la desidia y el odio. En Valencia, en Madrid, haciendo antesalas y gestionando medios, visitando a Capuz, enfermo; a Segrelles, a Benlliure o a José Francés; en Barcelona, buscando ayuda —sin evitar el acudir a algún «Tristán» en el Liceo— o visitar, entre la nieve, el monasterio de Pedralbes o el Museo de Montjuich; con Manuel Grau, el gran restaurador, mientras montaba los frescos románicos; y haciendo planes de estudio y calculando horarios y posibilidades de instalación durante los largos recorridos del *express* de entonces, que tardaba catorce o quince horas en llegar a Madrid.

Pintor, pues, y técnico de la pintura, como dibujante «nada menos», según le calificó Luis de Galinsoga, fue el ilustre castellanense, hijo de esa fraterna capital de la Plana que ha tenido la elegancia espiritual de dedicar una fuente pública a sus pintores, maestros todos, más o menos, de Rafael Sanchis Yago.

F. M.<sup>a</sup> GARIN ORTIZ DE TARANCO

# JOSE GARNELO Y ALDA, UN PINTOR VALENCIANO A PUNTO DE SER DESCUBIERTO

«Con la muerte de mi primo Isidoro y de mi hermano Manuel, me toca a mí el ser el único Garnelo que peina canas, y mi anhelo es honrar a los míos, así que preparo datos y biografías para el día de mañana dar a la publicidad la historia de los Garnelo, arrancando de Enguera con mis abuelos, mis padres y tíos, rama inicial de los Garnelo Fillol, de Valencia, y de nosotros los Garnelo y Alda, de Andalucía.» (Carta al autor de este trabajo. Madrid, 5 de junio de 1942.)

## UNA GRAN BIOGRAFÍA Y UNA EXPOSICIÓN ITINERANTE SOBRE JOSÉ GARNELO

La noticia ha trascendido a los ambientes artísticos y queremos recogerla escuetamente, agregándole una síntesis biográfica del gran pintor valenciano, formado en Andalucía; unas notas sobre lo que historiadores y críticos han dicho sobre el otro Garnelo impresionista y poco académico, que guardaba su obra ligera en el museo particular; unos datos que demuestran la valencianía del espíritu garneliano —«Amo de corazón a mi patria natal, como amo asimismo a las tierras andaluzas, donde me crié, estudié e hice pintor» (1)— y, finalmente, una mirada desde Enguera, villa natal del pintor que tanto ha hecho por enaltecerle a él y a sus familiares, señeros en el arte, y que ahora se congratula de la alegre noticia que a continuación se reseña:

Los familiares de José Garnelo y Alda, el insigne pintor, catedrático y académico de la Real de San Fernando, han decidido ofrecer las innumerables obras —cuadros y dibujos— de él heredadas, desconocidas del público amante del arte, para que sean mostradas en una exposición itinerante, que se iniciaría en Valencia, su tierra natal. Ofrecen, asimismo, donar algunas obras al Museo Provincial de Valencia, el día que pueda dedicarse una sala a Garnelo y los suyos, que, unidas a las que ya posee la primera pinacoteca valenciana, mostrarían la trayectoria garneliana. Alrededor de esta exposición se desea celebrar ciclos de conferencias que estudien y profundicen en la vida de José Garnelo y de su obra, ambiente familiar e histórico.

Después de unos años de infatigable esfuerzo en el acopio de datos, documentos e iconografía de la vida y obra de Garnelo, los hermanos Joaquín y Manuel Cuello Garnelo —nietos del escultor y catedrático Manuel Garnelo y Alda—, que han preparado el material literario y gráfico, respectivamente, han puesto en manos de don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, el encargo de que plasme en un libro, profusamente ilustrado en color, la vida de uno de los artistas que más trabajaron por el arte español de su época, formando a innumerables pintores y dejando una ingente obra, desconocida, en su mayor parte, por la generación actual.

## GARNELO: UNA VIDA PARA EL ARTE

José Santiago Garnelo y Alda, nacido en Enguera el 25 de julio de 1866 y fallecido en Montilla (Córdoba) el 28 de octubre de 1944, tras una vida entregada al arte, como pintor excelentísimo y maestro en las Escuelas de Bellas Artes de Zaragoza, Barcelona y Madrid, director de esta última, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y subdirector del Museo del Prado. Su padre era médico y pintor que conseguiría medallas en expo-

siciones nacionales, y tanto José como sus hermanos y primos, los Garnelo Fillol, también enguerinos, iniciaron su contacto con el arte a través del médico José Ramón Garnelo González. José Garnelo Alda comenzó sus estudios universitarios en Sevilla, aunque luego se pasó a la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, donde aprovechó el tiempo, como después en Madrid, pero siempre se le notó su formación humanística universitaria, lo que le facilitó la creación de estudios relacionados con el arte y su técnica, que le valieron fama universal. Entre sus más destacados alumnos figuran Gutiérrez Solana, Picasso, Vázquez Díaz y Dalí...

Garnelo, que pintaba sin descanso, consigue gran-

(1) JOSÉ GARNELO Y ALDA, *Carta a Jaime Barberán Juan*, Madrid, 5-VI-1942.

des distinciones en las principales exposiciones nacionales de España y del extranjero. Pintor de las personas reales de la corte española, restaurador de pinturas de San Francisco el Grande madrileño —construido por otro enguerino genial: fray Francisco Cabezas—, decorador de palacios y edificios oficiales, dibujante en las mejores revistas de arte madrileñas, conferenciante documentado y ameno, representante de España en congresos relacionados con su profesión, Garnelo, calificado como el *pintor español de su época mejor preparado intelectualmente*, fue un hombre lleno de bondad y simpatía, entregado a su vocación. «Soy pintor —decía—; y el día que no pinto estoy en pecado mortal.» Quedó soltero y su familia fueron hermanos y sobrinos... A su muerte dejó más de setecientas obras en su estudio y residencia, desde el gran lienzo del descubrimiento de América, *Primer homenaje a Colón* —de 3 x 6 m.—, hasta diminutas tablillas, en las que recogió, con maravilloso impresionismo, delicadeza cromática y certera visión, los paisajes y monumentos de Grecia, Italia, Francia, España y cuantos países fue visitando en su larga existencia, siempre ojo avizor, captando los aspectos más felices de la naturaleza y el arte. Esta obra «menor» —cuadros medianos y pequeños—, que reservaba para el goce suyo y de sus familiares y amigos, ha sido desconocida hasta que en 1965 fue expuesta, en parte, en Madrid, causando la admiración de los críticos más exigentes.

Garnelo, que en su niñez salió con sus padres de Enguera, residiendo desde entonces en Andalucía y ciudades donde estuvo pensionado —Roma— o ejerció la docencia, nunca olvidó a Enguera y Valencia, que visitaba a menudo para cultivar los vínculos familiares y la amistad con otros artistas y coterráneos. Y este amor a su tierra —Eguera y Valencia— lo conservó hasta el final de su vida (2).

#### EL GARNELO DESCONOCIDO

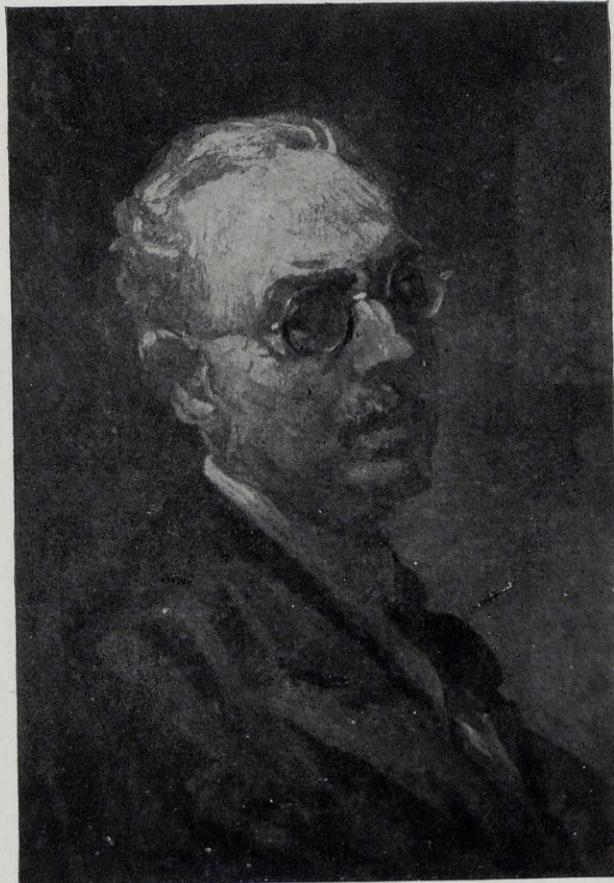
He aquí retazos de lo que dijo la crítica madrileña ante la exposición garneliana de 1965:

*La obra expuesta por Garnelo en la Galería Grifé & Escoda —dice Manuel Sánchez Camargo— es una producción que avalora una época de la pintura. En ella podemos ver qué gran paisajista había en este artista. Un paisajista que podía haber competido con Haes, con Espinosa, con Beruete... Y, al compás del paisaje, un don impresionista que no se atrevía a salir al «exterior» de las exposiciones para no «alarmar» a los jurados de cuello duro y plastrón... (3).*

De A. M. Campoy entresacamos de un enjundioso

(2) Vid. su vida y obra en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1966, JAIME BARBERÁN JUAN, *José Garnelo y Alda en su centenario (1866-1966)*.

(3) MANUEL SÁNCHEZ CAMARGO, *José Garnelo, un famoso pintor que mereció mejor fama*, diario «Pueblo», reproducido por «Levante», 13-II-1964, y revista «Eguera», 1965.



José Garnelo Alda: «Autorretrato» (1935). Col. Manuel Garnelo Gallego

trabajo: *Garnelo... gustaba, en sus ratos de ocio, de irse al campo a retener en pequeñas tablillas un rincón pintoresco, un crepúsculo, el ocre esencial de un paisaje, un motivo de luz. Y aquí tenemos sus apuntes espontáneos, casi miniaturizados, en los que el fino pincel se deja ir libremente, con una lozanía y una gracia...; ... creo que fue, sobre todo, un delicioso precursor del paisajismo intimista, al que abrió caminos de soltura y muy clara dicción... Cabalmente, aquello que pintó de espaldas a los gustos de su época es lo que, a mi juicio, lo salvó para el futuro (4).*

Antonio Cobos decía con fervor admirativo: *Los herederos de Garnelo han reunido en Grifé & Escoda una extensa serie de minúsculos cuadros que son verdaderas joyas, en los que hay tal cantidad de pintura viva, que pueden sonrojar a los que han metido en la cabeza de las gentes que los pintores de historia españoles, y Garnelo entre ellos, eran rematadamente malos. Nosotros ya quisiéramos que los pintores de hoy tuvieran la dotación artística de aquéllos. Pro-*

(4) A. M. CAMPOY, *Garnelo, «A B C»*, 11-XI-1964, y «Eguera», 1965.

bablemente no habría que soportar esa avalancha de pintura ambigua, acre y desagradable, que es el resultado de un empacho de «ismos» (5).

Antonio Maciá Serrano también se extasiaba en aquella muestra garneliana: *Los que hemos visto su obra en una magnífica exposición antológica celebrada el noviembre pasado en Madrid, estimamos su intensa altura, su prodigiosa calidad artística, su versión luminosa de la vida y su arte extraordinario,*

*siones» de Italia, de Grecia, de playas y campos de España (8)—, José Prados López —... sus pequeños apuntes de paisaje eran tema profuso, llenos de encanto y de maestría..., de interés poético... (9)—, Cecilio Barberán, Francisco Almela y Vives, Eduardo López Chavarri, Antonio Igual Ubeda, Rafael Pérez Con-  
tel, etc.*

Queremos cerrar las opiniones transcritas con el broche de oro de lo que escribió el Marqués de Lo-



José Garnelo Alda: «La muerte de San Francisco». Museo de Bellas Artes de Valencia

*magnífica lección de saber pintar aquello que difícilmente se puede llevar a un lienzo, pero que merece ser pintado (6).*

Los juicios positivos de los críticos reseñados no hacen sino revalidar lo que en años anteriores y siguientes habían ido reconociendo —tradición pictórica admirable, desarrollada en progresión constante de simplificación y modernización— Luis de Galinsoga —«Yo sigo pintando del mismo modo que empecé en mis primeras obras», dice Garnelo con sinceridad que hace más patente la verdad de su evolución técnica natural, sin violencia y sin añagazas de Voronoff del arte (7)—, F. J. Sánchez Cantón —Fue uno de los últimos cultivadores del género histórico... Para los gustos actuales, mayor deleite producen sus impre-

zoya como aportación al homenaje en el centenario de Garnelo; al final de su trabajo, formado por recuerdos y vivencias personales sobre el gran artista valenciano: *Garnelo representa en la historia del arte ese impresionismo prematuro, ese afán por captar el ambiente y la luz que podríamos denominar «sorollismo anterior a Sorolla» (10).*

Un sobrino del pintor, también artista, hijo de su hermano Manuel, convivió con José Garnelo desde su niñez en Madrid y, entre otras anécdotas, nos cuenta lo sucedido en un viaje al norte de España. Iban Garnelo, su sobrino y un ayudante en el tren, y al pasar por los desfiladeros de los Picos de Europa, solos en un vagón de primera, relata Manuel Garnelo Gallego, con mucho gracejo, que *el majestuoso paisaje le había provocado la inquietud. Me dijo: «Manolín,*

(5) ANTONIO COBOS, *Exposición viva de la pintura de Garnelo*, diario «Ya», 10-XI-1964, y «Enguera», 1965.

(6) A. MACIÁ SERRANO, *La dama y su pintor*, «Festa d'Elig», agosto 1966, y «Enguera», 1967.

(7) LUIS DE GALINSOGA, *La exposición de Garnelo en el Círculo de Bellas Artes. Una lección del maestro a viejos y jóvenes*, «A B C», 11-VI-1934, y «Enguera», 1965.

(8) FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Mis recuerdos de don José Garnelo*, «Enguera», 1965.

(9) JOSÉ PRADOS Y LÓPEZ, *Recordando a José Garnelo en el centenario de su nacimiento*, «Enguera», 1965.

(10) MARQUÉS DE LOZOYA, *José Garnelo y Alda*, «Enguera», 1965.

vamos a preparar las maletas, porque aquí hay que pintar.» Yo no sabía lo que su mente preparaba. Había acabado de amanecer. Sonriente, Garnelo tiró de la señal de alarma, guiñando un ojo y diciendo a su sobrino: «Esto nos gusta.» Pronto llegó el revisor, cruzando entre los viajeros sorprendidos. El tío Pepe se adelanta gallardo y sonriente, llevando en la mano la multa... y se la entregó, pidiendo mil disculpas, y nos bajamos como si se tratara de una parada de autobús...

En las tablitas pintadas por él no tiene más r-

mino de la guerra de Liberación, relata con singular gracejo cómo consiguió la donación de obras de grandes artistas valencianos a fin de acrecer los fondos museales a él encomendados. Tras lograr un generoso envío de esculturas de Mariano Benlliure, agrega González Martí: ... y enfoqué mi propósito hacia Garnelo.

Y prosigue: José Garnelo, soltero, vivía desde su juventud acompañado de su hermana Lola, en su peregrinaje de profesor en las Escuelas de Zaragoza y Barcelona, y, cuando ya estaban instalados en Madrid,



José Garnelo Alda: «Duelo interrumpido». Museo de Bellas Artes de Valencia

medio que haber el más puro y verdadero impresionismo, porque, ante la impresión emocionante de las montañas, para el tren y nos encarga que bajemos al caserío que se ve en el valle adornado por la niebla y el humo a buscar hospedaje. No le preocupa la comodidad, el procedimiento ni lo que pensarán de él. Tampoco le preocupa demasiado la técnica: él pinta de pronto «y porque sí», para luego no enseñar a nadie lo que pintó, porque las modas exigían otra cosa (11).

#### AMOR A VALENCIA

Manuel González Martí, nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, al tér-

se les agregó Teresa, hermana de padre. Siempre que salía Garnelo de casa le acompañaban las dos, y me decía: «Parecemos Santa Justa y Rufina y la Giralda en medio.»

Al preguntar a Garnelo qué obras suyas me daba para el Museo, con exaltado patriotismo y señalándome me dijo: «Esos dos retablos del siglo XV, el "Retrato de mi madre"...»

Teresa, que no había nacido en Enguera, replicó indignada y enérgica: «¡Qué dices! ¿Estás loco? Piensa que puedes tener necesidad de venderlos.»

Sus hermanos quedaron perplejos. Yo le contesté: «¡Señora, no soy notario! Eso ha sido una sugerencia de Pepe.» Y me marché contrariado.

Al día siguiente me llamó Lola por teléfono, y cuando fui, como siempre, encontré reunidos a los tres hermanos.

Lola me recibió diciendo: «Desde que nos entera-

(11) MANUEL GARNELO GALLEGU, *El tío Pepe*, «Enguera», 1965.

mos de tu nombramiento de director del Museo de Valencia, Pepe dedicó para Valencia el cuadro de "San Francisco", y ahora, para que estés contento, añadimos el cuadro que tiene en más estimación, del que nunca quiso desprenderse, a pesar de las excelentes proposiciones que ha tenido: el "Duelo interrumpido".»

«¡Contentísimo! —contesté—; pero yo quiero mucho a Pepe y deseo que todo el que contemple sus obras en el Museo de Valencia se dé cuenta de que Garnelo es quizá el pintor español contemporáneo de más cultura; deseo que me deis "El santuario ibérico".»

«¡Ese cuadro no sale de aquí mientras yo viva!», replicó Teresa, levantándose de la silla y adoptando una actitud dramática.

Con toda serenidad y como quien no da importancia a la cosa, contesté: «¿Quién ha pensado en eso? Tiene razón. Ese cuadro es muy bueno; no debe salir de aquí; el que yo solicito es el otro "Santuario ibérico", el de menos mérito (!), que tiene "arrumbado" en el estudio.»

Teresa quedó mirándome sin articular palabra. Lola y Pepe accedieron a mi petición. Ante tan buena disposición, me propuse apurar la esplendidez de Garnelo para Valencia, y le dije: «Con todo esto, aún falta una nota personal tuya para que tu instalación en el Museo sea completa; el "Duelo interrumpido" tiene cincuenta años; yo necesito un cuadro tuyo que sea una lección de tu bien pintar de ahora, y ninguno como el retrato de la cupletista "Pepita Sevilla", que tienes colgado en el vestíbulo.»

Salí vencedor en mis deseos, y un fuerte abrazo a Pepe y Lola y un apretón de manos a Teresa significaron mi gratitud en nombre de Valencia (12).

He aquí cómo analiza estos cuadros el que después fue director del Museo Provincial de Valencia y asimismo director de la Escuela Superior de Bellas Artes —ahora presidente de la Real Academia de San Carlos—, Felipe María Garín y Ortiz de Taranco: Garnelo había enviado cuatro obras, todas significativas, de otras tantas facetas de su arte: «La muerte de San Francisco», en la línea intelectual y refinada, tan suya, del prerrafaelismo, poco antes en boga, o en la de los «nazarenos» alemanes; el «Santuario ibérico», alrededor de la Dama de Elche, reconstruida y oficiante, muy suya, también, por el esfuerzo erudito y arqueologista —Garnelo Alda, como Chicharro, fue un pintor de gran cultura histórica e inquietud literaria—; la «Pepita Sevilla», obra temperamental y briosa, con una técnica bizarra y decidida, dentro del gusto de los albores de la «belle époque», y, sobre todo, «Duelo interrumpido», en el que el melodramatismo del tema es mero pretexto para una composición magistral, en la que las grandes

dimensiones aún parecen facilitar el empeño, con lejanías velazqueñas; «calidades» insuperables y un saber hacer, un buen gusto y una maestría que nos hacen y harán a todos (sea cualesquiera la hora estética imperante) admirar y gozar la verdad pictórica de cual-



José Garnelo Alda: «Casa napolitana» (apunte). Col. Manuel Garnelo

quier fragmento de este cuadro ejemplar, gala de nuestro valenciano Museo de Bellas Artes (13).

A don Manuel González Martí, viejo y entrañable amigo suyo como hemos visto, le regaló Garnelo un Autorretrato, pintado a los setenta años. Se representó al aire libre, dispuesto a contemplar, con unos prismáticos, el paisaje. La bolsa de costado que cuelga de su hombro es el lugar donde llevaba, siempre que iba de excursión artística, las pinturas y tablitas para sus apuntes.

(12) MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ, *Los cuadros de José Garnelo para el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia*, «Enguera», 1965.

(13) FELIPE MARÍA GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, *Evocación de don José Garnelo Alda*, «Enguera», 1965.



**José Garnelo Alda «La canzonetista Pepita Sevilla»**

*(Museo de Bellas Artes de Valencia)*



Otras obras de José Garnelo fueron donadas al Museo del Patriarca, de Valencia, por su primo Isidoro Garnelo Fillol.

Está claro que José Garnelo no olvidó nunca a Valencia, pues tuvo aquí muchos y buenos amigos y, en justa correspondencia, son innumerables los cuadros suyos que se guardan, como un tesoro, en tantos hogares distinguidos, junto a los de otros grandes maestros valencianos.

Sin embargo, hay un testimonio irrefutable y conmovedor escrito por el pincel garneliano sobre el lienzo *Muerte de San Francisco*, cuando lo donó con otros tres cuadros al Museo Provincial de San Carlos: «*Pertenece al Museo de Bellas Artes de Valencia. Dedicado a su pueblo natal por el autor, José Garnelo Alda.*»

#### ENGUERA AL FONDO

La parroquia enguerina de San Miguel Arcángel se enorgullece con el *Tránsito de San Francisco de Asís*, grandioso óleo semicircular sobre tabla que sirvió de modelo para la ejecución, en Venecia, del mosaico que luce sobre la puerta de ingreso de San Francisco, de Bilbao. Esta obra singular fue enviada por José Garnelo en 1941, para corresponder a la invitación de la Junta de Reconstrucción, que se afanaba en adecentar y embellecer el templo, desmantelado en 1936, en los días luctuosos de la revolución.

El Ayuntamiento de Enguera posee un cuadro simbólico, *Pro Patria*, espléndido boceto —que tal vez supera al cuadro definitivo— de un óleo pintado en 1904 que iría a Cuba. El municipio enguerino lo recibió, por donación de don Luis Martí Alegre, en 1961, cuando era presidente del círculo de Bellas Artes de Valencia, y lo adquirió, con un rasgo de generoso mecenas, en uno de los sabatinos «zocos» artísticos de la mencionada entidad.

Enguera ha procurado corresponder siempre a sus hijos más distinguidos, y por ello, hace más de medio siglo, ya rotuló dos calles con los nombres de José Garnelo Alda e Isidoro Garnelo Fillol. Asimismo, en 1965 y 1966, preparó con publicaciones locales y trabajos en la prensa y radio provinciales y nacionales los centenarios, entonces próximos, de José —1966— e Isidoro —1967—, que el Ayuntamiento y la Parroquia conmemoraron cumplidamente, incluso con exposiciones de sus obras. Una lápida señala, desde 1966, la casa natalicia de ambos insignes artistas, en la calle de Gracia. Y sendos retratos suyos figuran en la Galería de Enguerinos Ilustres del municipio, en la Casa de la Villa.

Arrastrados por este ambiente de admiración y cariño hacia sus paisanos relevantes, son muchos los jóvenes que toman a los Garnelo —como a otros enguerinos insignes— cual tema de sus trabajos escolares en el Instituto o en la Universidad.

#### ¿LA HORA DE LOS GARNELO?

En Enguera han producido honda satisfacción las buenas noticias relacionadas con este *descubrimiento* de un Garnelo desconocido, salvo en el ambiente familiar o de los amigos íntimos. Esa exposición itinerante, con obras de su museo particular, ese libro del Marqués de Lozoya, que será magistral como todos los suyos, iluminarán con un foco clarificador una figura insigne que estaba como olvidada en el ángulo oscuro becqueriano, esperando quien la sacase al conocimiento del dislocado mundo actual, necesitado de auras de armonía, equilibrio, espiritualidad y buen hacer, tan predominantes en la creación de José Garnelo. ¡Bien hayan los familiares, amigos y paisanos que han emprendido esta quijotesca tarea, que en el futuro merecerá la gratitud del arte español!

Y Valencia...

Se decía en estas páginas en 1967: *Valencia, que posee obras de ambos Garnelos en el Museo Provincial, en la Diputación, en el Museo de Cerámica, en el Museo del Patriarca y en algunos de sus templos o casas religiosas —lo que se salvó de 1936—, muchas de estas obras fruto de la munificencia y generosidad de Isidoro Garnelo Fillol y Pepe Garnelo Alda, ¿no les rendirá el homenaje académico que merecen? ¿No les dedicará alguna de sus calles? [...] ... Creo sinceramente que Valencia está todavía en deuda con dos de sus hijos que, por maestría artística, caballerosidad y espíritu de trabajo, honraron a su patria natal y supieron hacerla partícipe de su inteligencia —enseñando a otros artistas— y de sus obras —cediéndolas para sus Museos—. Valencia tiene la palabra... (14).*

¿Habrà llegado ahora el descubrimiento de José Garnelo Alda, de sus hermanos Eloísa y Manuel y de sus primos Isidoro y Jaime Garnelo Fillol, renuevos todos de aquel tronco generoso y genial que fue el médico, pintor y literato enguerino José Ramón Garnelo González? Que este homenaje a José Garnelo, ya iniciado, redunde en el estudio y conocimiento de una familia singularísima y descollante, honor de Valencia y Andalucía, donde los Garnelo Alda afincaron su hogar.

*Confiamos que así sea —y repetimos las palabras estampadas en 1967 en esta revista—. Con ello..., Valencia —unida a España— mostraría su amor y gratitud a estos grandes artistas que en nuestra región y más allá de ella —incluso en Madrid, donde tantos recuerdos y obras quedan de José Garnelo— supieron poner en altísimo lugar el nombre de la patria chica... (15).*

JAIME BARBERAN JUAN

(14) JAIME BARBERÁN JUAN, *El homenaje de Enguera a Isidoro Garnelo Fillol en su centenario (1867-1967)*, revista «Valencia Atracción», septiembre 1967, y «Enguera», 1967. Reproducido en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1967.

(15) JAIME BARBERÁN JUAN, *Isidoro Garnelo Fillol, pintor y maestro (1867-1939)*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1967.



## PINTURAS DEL SIGLO XVI AL XVII Y UNAS ESCULTURAS MEDIEVALES EN LAS DIOCESIS DE ORIHUELA Y CARTAGENA

Al profesor Garín Ortiz de Taranco y a su cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, con sus filiales los Seminarios de Arte de Valencia, Castellón y Alicante, dedico el presente trabajo en el séptimo centenario de la muerte de dos teólogos, genios de la filosofía occidental, el Doctor Angélico, *Santo Tomás de Aquino*, y el Doctor Seráfico, *San Buenaventura de Bagnoregio*, aristotélico y platónico a través de San Agustín, anticipando el Renacimiento. Año también del veinticuatro centenario del nacimiento de Platón, tan actual y presente en la cultura de estos tiempos. Y sexto de la muerte del poeta de Arezzo, iconografiado junto al Dante, *el Petrarca* (1304-1374). Se espera la declaración de doctor del arzobispo de Valencia, dechado de caridad, *Santo Tomás de Villanueva*; entregando la limosna lo han reproducido entre los ribalteños, en Murcia, la escuela de Senén Vila (lienzo de nuestra propiedad), y para el coro de la catedral de Málaga, Pedro de Mena. Las imágenes de los referidos doctores máximos, el Angélico y Seráfico, plasmadas quedan por obra y gracia de nuestros *máximos pintores*: por Velázquez, *Las tentaciones de Santo Tomás de Aquino*, en el Museo Catedralicio de Orihuela, procedente del convento de Santo Domingo (antigua Universidad Literaria), que tanto arte atesoró y sobre cuya barroca portada, en hornacina, puede admirarse la imagen del Angélico, y de Zurbarán, el grandioso *Triunfo de Santo Tomás de Aquino* y las obras del convento de San Buenaventura, en colaboración con Herrera, de Sevilla. Airosa gran escultura de Santo Tomás de Aquino en la portada de la catedral de Murcia, del arquitecto don Jaime Bort Miliá, natural de San Mateo de Fuentes, en el Maestrazgo; de Salzillo es el de vestir, conservado fuera de la veneración, en la iglesia murciana de Santo Domingo. San Buenaventura le encontramos en templos y colecciones de arte, trayendo aquí, por menos conocido y corresponder en su manierismo al tiempo de la pintura levantina que historiamos, el tablero con el santo Doctor de *La ciencia de Cristo*, tocado del hábito franciscano, perteneciente al retablo de Santa Ana (la Abuelica), de su convento de Jumilla, ciudad de la provincia de Murcia casi rayando con Valencia, tablas a la manera de Zariñena las de este retablo, con las figuras de los Santos Juanes, San Jerónimo y el santo del *Itinerarium mentis in Deum*.

Apoteosis dominica, el retablo del convento de

Santa Ana, de Murcia, que reproducimos, viendo en el primer banco del mismo, en escultura y en pintura, a Santo Domingo de Guzmán, cuyo octavo centenario de haber nacido hace poco se ha celebrado, y también muy destacadamente, a San Vicente Ferrer y a San Luis Bertrán, realizado entre 1618 y 1630, según documentamos, obediente al arte del primer Juan Bautista Estangueta. Pechinas primorosas y geniales con los cuatro doctores máximos de la Iglesia, tocados de sus atributos, en lienzos también de ribalteños del dieciocho, en la ascensional iglesia de San Nicolás, de Murcia, en la que intervino el arquitecto Bort Miliá. Pechinas franciscanas, muy valencianas, las de la iglesia conventual de Santa Clara la Real, de Murcia, destacando la de San Buenaventura, tocado de la encendida muceta cardenalicia. Y en la referida iglesia de Santa Ana, en el centro del banco de un retablo menor, con atributos eucarísticos *Pange lingua*, vuelvo a ver al bienaventurado dominico *Ecce plusquam Salomon*.

\* \* \*

*Artus Brand* es el pintor más laborioso de Murcia de las últimas décadas del siglo XVI y principio del siguiente. Documentalmente hoy se sabe que trabajó con Francisco de Ayala y Cristóbal de Salazar (granadino, yerno de Francisco de Ayala, y antes, novicio agustino en Murcia, en cuyo convento hubo algún religioso de su familia) en el retablo de Santiago, de Jumilla. Don Juan Belmonte, don Juan Albacete, don Javier Fuentes, don Andrés Baquero y don Joaquín Espín Rael lo han estudiado, adjudicándole algunas obras. Según Baquero, y lo recoge don Diego Angulo Iñíguez (*Pintores del siglo XVI*, «Ars Hispaniae»), de su pincel son todas las tablas de la capilla de los Lozano, de la iglesia de Santiago, de Jumilla (escritura de obligación de 1.º de enero de 1581).

Según documentos que hemos ido desvelando, Artus Brand o Artus Tizón (don Diego Angulo nos aclaró que en alemán Brand significa brasa), vivía en la Frenería (colación de Santa María) y era cuñado de Garcí Sánchez amador, vigolero, vecino de Murcia, casado éste con Ginesa Hernández, vecina de Murcia, hija legítima de Luis González y de Catalina Hernández (26 de septiembre de 1584), y de segundas, con Juana Marco de Cremes.

Para el altar de la Santísima Trinidad (después dedicado a la Soledad), de la catedral de Orihuela, ejecutado por el maestro tortosino Juan Inglés (el de la portada norte o de la Anunciación, de dicho primer templo), el Rvdo. D. Luis Gómez Daroca, obispo de Sarno (o Arno), auditor de la Rota, contrata con el pintor Artus Tizón, habitante en Murcia, la ejecución del retablo de la Trinidad de la catedral de Orihuela (24 marzo y 20 y 21 de abril de 1589, ante el notario Antonio Tarí).

Espín Rael, documentalmente, le adjudica un retablo que pintaba en Lorca para Cartagena, titulólo vecino de Lorca (*Artistas y artífices levantinos*, 1931).

Contratado por el doctor Ginés, Artus Brand realizó para Orihuela el retablo dedicado a los santos *metges* Cosme y Damián, con tablas a los lados de San Francisco y San Antonio, y arriba, Calvario (21 de marzo de 1582). En el tablero de abajo, llamado banco, en medio, figura Cristo desnudo y, de medio cuerpo abajo, en un sepulcro, y arriba, con dos ángeles que lo tienen de los brazos. A los lados de esta tabla, en el banco, dos santos con sus insignias, y en lo alto, al remate del retablo, Cristo crucificado, Nuestra Señora y San Juan, con unos lejos (perspectiva), todo al óleo y perfecto. Guarniciones al oro corlado. Guardapolvos azul oscuro y brutescos. En todo lo dicho al temple. En 45 ducados. Esta tabla central de la predela, de Cristo Varón de Dolor, Christus Patiens, Cristo de Penas, creemos sea la existente en el Museo Catedralicio Oriolano.

Urge analizar bien toda la obra de Artus Brand, lo cual lentamente se va alcanzando con fino espíritu crítico.

En agosto de 1596, el retablo de Santa Ana para Almansa.

En el año 1581, Artus Brand, para Albudeyte, pintó el retablo de la *Salutación angélica*, con ático que llevaría a Dios Padre y tablas centrales superpuestas de la Anunciación y Virgen con Niño en brazos; San Nicolás y San Antonio y Santiago y San Jorge, en las tablas laterales, y en el banco, misa de San Gregorio, en la tabla central o del sagrario, y Santa Agueda, Santa María Magdalena y dos más, a los lados; Santos Fides y Potenciana, dos en bulto y tres en pintura.

Un escultor llamado Fernando de Torquemada, en 1586 realizó una imagen de Cristo resucitado, de siete palmos de alta, que fue pintada y estofada por Artus Brand (23 de octubre, ante el escribano de Murcia Ginés Sánchez). El escultor era familia de plateros (Pedro de Torquemada, Murcia, 1561; María Victoria de Torquemada, esposa del platero Manuel E. de Morales, Murcia, 1660). He conocido las antiguas imágenes del Resucitado del hospital de Nuestra Señora de Gracia, de Murcia, y de la ermita de la Soledad, de Cehegín; una y otra, aproximadamente, de siete palmos de altura; teniendo referencias documentales que hubo imágenes del Resucitado en la sacristía de

la catedral de Murcia (1606), iglesia de San Blas, de religiosos trinitarios (final del siglo XVI), y monjas trinitarias de Villena (siglo XVII).

El investigador murciano don José Sánchez Moreno, en la revista «Arte Español», Madrid, en el cuarto trimestre de 1945, publicó un trabajo titulado *Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia*, en



Velázquez: «Tentación de Santo Tomás de Aquino». Museo de la Catedral de Orihuela (Alicante).

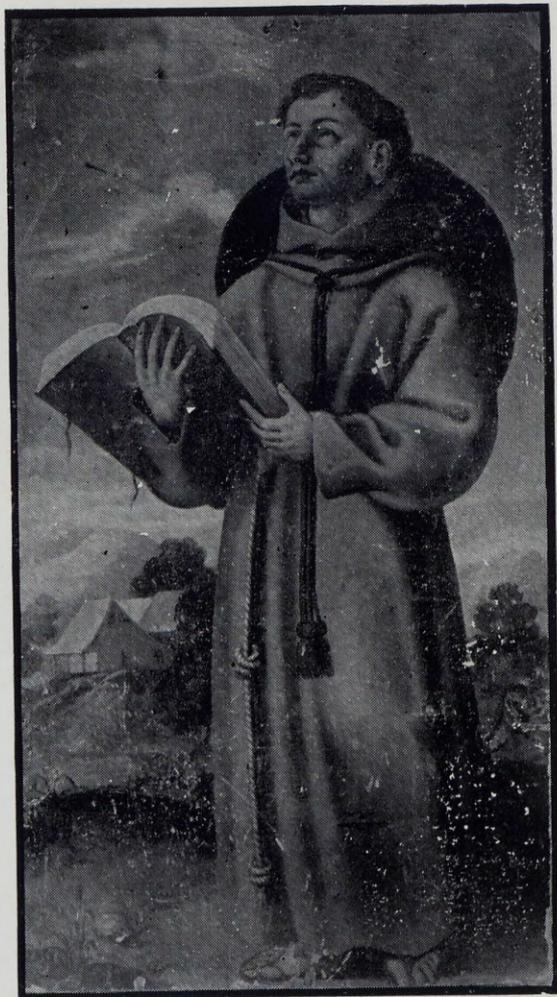
cuya página 129 inserta la copia de una escritura de aprendizaje de *Melchor de Molina* (no Medina) con el escultor Francisco de Ayala, vecino de Murcia, presentado por el hermano del menor, Antonio de Molina, que era su curador, para permanecer con el escultor cinco años. En la inserción del documento hay un error, pues dice: «Murcia, 9 de septiembre de 1588», debiendo haber copiado: «Murcia, 9 de septiembre de 1583.» Tuvo lugar ante el escribano Ginés de Quesada.

Cual Sánchez Moreno sospechó, pienso sean ambos, Melchor de Molina y Melchor de Medina, una misma persona.

Nos cupo en suerte, hace varios años, hallar este otro documento, que dice así:

«Murcia, en 14 de noviembre de 1588, ante mí el presente escribano y testigos, Blas de Castro, escribano del Rey N. S. desta ciudad de Murcia, en nombre de Quiteria de Herrera, viuda de Melchor de Medina, vecina de la ciudad de Lorca, como madre, tutriz y curadora de su hijo, proveída por la justicia de la dha. ciudad de Lorca... puso por aprendiz con el dho. *Artus Tizón*, pintor, vecino desta cd. presente

y aceptante, a *Melchor de Medina*, hijo de la dha. *Quiteria de Herrera*, por tiempo de seis años, que corren desde el primero deste mes, interno, vestido, médico, alimentado... sin pagar la dha. madre cosa alguna y si no lo hiciere, ella o el dho. Blas de Castro



«San Buenaventura, el Doctor Seráfico». Tabla valenciana, siglo XVII, del retablo de Santa Ana. Jumilla.

puede mandarlo hacer, y por cada día que estuviere enfermo o faltare ha de servir dos días.»

Documento de Lorca: «En la ciudad de Lorca, a 27 de agosto de 1588, ante el Doctor Don Luis de Avila, pareció *Quiteria de Herrera*, viuda de *Melchor de Medina*, por muerte del cual quedaron huérfanos sus hijos, *Juan Pérez de Medina* y *Melchor de Medina*, otorgando su poder a *Blas de Castro*, vecino de Murcia, para que ponga y asiente a su hijo *Melchor de Medina* con *Artus Tizón*, pintor, o con otra perso-

na que le pareciere. Testigos: *Vicente Navarro*, *Francisco Baeza* y *Rodrigo Teruel*, vecinos de Lorca.

Testigos en Murcia: *Bartolomé del Campo*, *Alonso Mazón* y *Pedro de Guevara*, vecinos de Murcia.

Firman: *Artus Tizón*, Blas de Castro, escribano. Ante mí, *Ginés Sánchez*, escribano del número, Murcia.»

(Esta escritura se halla en el libro 583 del Archivo de Protocolos de Murcia, debiendo advertir que en este voluminoso libro se hallan varias de las mismas encuadradas sin numeración, ni orden de sus fechas. Pertenece dicho volumen a la escribanía de *Ginés Sánchez*.)

En 1588, *Artus Brand*, cual acabamos de exponer, tomó por aprendiz a *Melchor de Medina*, que luego dio color a la efigie de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, titular de la *Cofradía de Nuestro Padre Jesús*, que tiene sede junto a la iglesia de *San Andrés*, de Murcia. Los pies y las manos de esta efigie son del italiano *Juan de Rigusteza*, y la cabeza, venida de Italia, de las allí llamadas de *Jerusalén*, traída por los religiosos agustinos.

*Don Andrés Baquero* da como única noticia de *Melchor de Medina* su ayuda al italiano *Juan de Rigusteza* en la hechura de imagen de *Nuestra Padre Jesús Nazareno*, que procesiona en la mañana del *Vierne Santo*; de arcaico áspero rostro. A este respecto anoto la rotulación existente en la correspondiente capilla de la iglesia de *San Stéfano*, en *Milán*, de una efigie en menor tamaño, de *Nuestro Padre Jesús* con la cruz a cuestas, semejante a la de Murcia, mas todo en madera tallada el de *Milán*, que el de Murcia es de vestir. La túnica del milanés está pintada en color rojo, cual varias veces hemos visto en Italia. Dice así:

VERE PROCERITATIS SIMULACRUM CHRISTI  
REDEMPTORIS NOSTRI QUOD RELIGIONIS  
CAUSA EX HIERSOLIMIS QUODAM JACOBUS  
TRITI MEDIOLANENSIS SUO ERE CONVEXIT  
MCCCCLXX

En abril del año 1600 *Artus Brand* recibe como aprendiz, por tiempo de seis años, a *Diego Núñez*, hijo de *Catalina Sánchez*, viuda de *Pedro Núñez*, enseñándole las artes de la pintura.

En septiembre del año 1600 *Artus Brand* se compromete a pintar para *doña María Sánchez de Avalue*, viuda del jurado *Cristóbal Pinelo*, de Murcia, un retablo en madera y dorado que está en su poder, de 16 palmos de ancho por 24 de alto, en 350 ducados. Será de siete tableros; en los del centro, de abajo arriba, nacimiento de *San Juan Bautista*, con todas sus figuras; en el de encima, conversión de *San Pablo*, caído del caballo, y arriba, *Calvario*; abajo, aparte del dicho nacimiento de *San Juan Bautista*, *Bautismo de Jesucristo* por *San Juan* en el río *Jordán*, y *Dios Padre* encima; a la derecha, *San Juan Bautista* predicando a la gente del desierto; la cabeza de *San Juan Bautista degollado* llevada por *Herodías* a presentar

a Herodes; encima de esta tabla, la degollación de San Juan Bautista, con sayones; en el banco, las seis figuras de medio cuerpo de Santos Francisco y Jerónimo; en medio, San Juan Evangelista y San Pedro, y en el centro de las citadas, Nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos, y en la concavidad de dicho banco, San Bernabé y San Pedro mártir. Columnas, frontispicio, cornisas, tres pilares pirámides en oro fino y estofa y campos de azul. Reproducimos una pintura manierista del mismo tema, algo posterior a la del retablo en cuestión, perteneciente al Museo Catedralicio Murciano.

No me explico por qué Baquero sospechara que el pintor Artus Tizón, que después firmara Artus Brand, fuese hijo de Murcia. Don Diego Angulo, buen conocedor de la lengua tedesca, me informó ser la traducción de Brand brasa o tizón. Brand era el apellido de la segunda esposa de Rubens. Baquero asignó a Artus Brand el retablo de la historia del martirio de Santa Catalina, en la iglesia de Santiago, de Jumilla, y el arquitecto Belmonte añade que trabajó para las iglesias de Murcia. Nosotros hemos podido afirmarlo documentalmente, cual también para templos de esta diócesis y de Orihuela, según ligeramente enumeramos (véanse nuestros trabajos de 1966 y 1967 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO). A Brand le atribuyen las tablas de la capilla del Milagro y una Cena, tabla apaisada, en la catedral de Murcia. El pintor Juan Albacete le adjudicaba la tabla del *Nacimiento del Mesías* del Museo de Bellas Artes de Murcia, y termina Belmonte que Artus era tablista y su pintura rafaelesca. Nosotros también así apreciamos, observando que desde Burgos a Córdoba dominó lo rafaelesco, y lo mismo de Valencia a Murcia, donde, con los Ferrantes, se instauró lo leonardesco, para volver la estela de Rafael con los Macip. A Brand atribuyen las buenas tablas del retablo de la ermita de Santiago, de Murcia, que rotundamente hemos documentado ser de *Juan de Victoria* (en el Museo de Bellas Artes de Murcia están instaladas las cuatro conservadas de este retablo santiaguista, archivándose, según creo, en la casa de don Mariano Palarea las únicas fotografías existentes del retablo completo; envié una al profesor Chandler R. Post, Harvard University). También documentamos ser la tabla de Santa Bárbara, en la catedral de Murcia, hechura de *Ginés de la Lanza* (1567) y estilísticamente de este pintor la de Santa Ursula, admirablemente restaurada por el Instituto Central de Restauraciones, siendo director general de Bellas Artes el burgalés don Gratiano Nieto.

El investigador murciano don Joaquín Espín Rael, a quien en sus postreros años no se ha tratado con el respeto merecido, escribe de Artus Brand que, siendo vecino de Lorca, dio para Cartagena un retablo tasado por Alonso de Monreal y Jerónimo de Lorca en 48.000 maravedís, que recibió del Concejo de Cartagena.

Cuñado de Artus Brand (año 1617) era Juan Sán-



Retablo de San Cristóbal. Siglo XVI. Iglesia de San Pedro, de Espinardo (Murcia).

chez Amador, vigolero, casado con Juana Marco de Cremes, e hijo de ambos Juan Amador Lezcano. El escultor Francisco de Ayala, casado con Luisa Campoy, hija del vigolero Juan García Campoy, ciego. Josefa de Ayala, hija de Francisco de Ayala, casó con Cristóbal de Salazar, escultor de origen granadino, que a Murcia acudió con Juan Pérez de Artá, también escultor de obras muy buenas las que hemos identificado. Ginesa Campoy, cuñada de Francisco de Ayala, había casado con el escultor Pedro de Flandes. Juan Blasco, pintor, era tío de la esposa de Francisco de Ayala.

Juan de Vitoria, en 1552, es cabezalero del testamento de Andrés de los Llanos.

Juan de Vitoria, en 1552, vende al pintor Ginés de la Lanza, vecino de Murcia, unas casas en la colación de San Pedro, Murcia.

Juan de Vitoria es tío del pintor Ginés de la Lanza. Ginés de la Lanza es hijo del pintor Jerónimo de la Lanza. Francisca Pérez es viuda del pintor dicho Jerónimo de la Lanza.

Las tablas de Santa Ursula y Santa Bárbara, en la catedral de Murcia, las documentamos de Ginés de la Lanza. Conservadas una en el culto y otra en el Museo Catedralicio, cual hemos expuesto.

Juan de Vitoria, pintor imaginario, es el autor del retablo de la Vera Cruz. Destruído. Fue dibujado por Ginés de Escobar, pintor, vecino de Murcia. En este retablo había una imagen de la Concepción. Cobró 20.000 maravedís. Lo hizo y se colocó en la iglesia de Santa Eulalia, de Murcia. Año 1554.

22 de abril de 1555, pintó las andas de la custodia del Santísimo Sacramento para la iglesia principal (de San Andrés) de Yecla.

Juan de Vitoria, cabezalero del testamento de Andrés de los Llanos. Murcia, diciembre de 1552.

1553. Isabel Nadal, viuda de *Andrés de los Llanos*, madre e tutriz de sus hijos: Andrés de los Llanos, clérigo del hospital-convento de San Antonio Abad, de Murcia; Pedro de los Llanos, Luisa de los Llanos e Isabel de los Llanos, hijos legítimos de ambos.

Juan de Vitoria y Martín de Ayón, vecinos de Murcia, en 1555, para el monasterio de la Santísima Trinidad, de Villena, de monjas trinitarias, hacen un retablo por 65 ducados, pagados en tres veces.

Juan de Vitoria. Ginés López, vecino de Yecla; Juan de Vitoria y Martín Ayo, vecinos de Murcia, se comprometen al retablo para el monasterio de la Trinidad, de Villena, en 65 ducados, pagaderos en tres veces. Murcia, 12 de noviembre de 1555.

Juan de Vitoria. Murcia, 21 de febrero de 1552. Juan de Villanueva y Estefanía de la Lanza, esposos, y Francisca Pérez, viuda de Jerónimo de la Lanza, venden a Ginés de la Lanza, vecino de Murcia, pintor, unas casas en la colación de San Pedro (María Pérez, viuda de Jerónimo de la Lanza, es madre de Ginés de la Lanza). Testigo, Juan de Vitoria.

Ginés de la Lanza dora una imagen de la Virgen para la Ñora. Murcia, 6 de septiembre de 1563.

Murcia, 19 de junio de 1558. Juana Roca, viuda de Beltrán Pérez, difunta, traspasa a Ginés de la Lanza, pintor, vecino de Murcia, presente y aceptante, mil ochocientos maravedís que le debe Martín Sayas, vecino de Murcia, por obligación ante Gilardo de Fontana, escribano desta ciudad, por razón de ocho ducados que le da por la obra que ha hecho en el retablo de San Juan, y los siete ducados y medio le debía a Juan de Vitoria, su tío, muerto, del retablo

del señor San Lorenzo que hizo y entregó con la dicha obligación. Testigos, Andrés de Velasco y Francisco Teruel.

En 1566, para Yecla, a Francisco y Diego de Ayala, escultores, y a Alonso de Monreal, vecino de Abarrán, se encarga el retablo mayor.

En 1567 se hace el retablo de la Purísima para la iglesia del hospital de Villena, de la Purísima, con rayos, en 100 ducados. Las tres imágenes principales, en todo relieve, y las demás, en media talla.

En 1567 Ginés de la Lanza, pintor de retablos, heredero de Juan de Vitoria, vecinos de Murcia, autor el primero de la gran tabla de Santa Bárbara, de la catedral de Murcia, y Juan de Vitoria, autor del retablo de la Cofradía de Santiago, son acreedores de 31 ducados que les debe el vicario y convento de la Trinidad, de Villena, de un retablo que les ha hecho.

Aprendiz. Juan Pobellón, vecino de Murcia, pone a aprendiz a su hijo R. Polvellón, de once años de edad, con *Jerónimo de Córdoba*, para aprender el oficio de *pintor e imaginero*, interno, por seis años. Le da de vestir, lo necesario y veinte ducados. Murcia, 16 de octubre de 1571.

Mujer de *Jerónimo de Córdoba* es Jerónima Vives.

Jerónimo de Córdoba recibe tierra de olivar de doña Ana de Aviñón por sobrepintarle un retablo que tiene en la iglesia de Santo Domingo, en su capilla, con escudos y armas. Año 1574.

Año 1579. *Pedro de Flandes*, escultor, y *Jerónimo de Córdoba* hacen un sagrario en madera para San Miguel de la Peña, Orihuela.

Cornelio de Amberes. Murcia, 13 de febrero de 1574.

1560. Jerónimo Grasso y sus hermanos Paulo y Alessandro Grasso. Jerónimo hace donación a los dichos sus hermanos de las casas compradas en la colación de San Miguel al beaterio de las monjas de Santa Brígida. Testigo, Cornelio de Amberes.

*Artus Tizón* o *Brand* (Brand o Brant, repetimos, era el apellido de Isabel, esposa y modelo de Rubens, y Juan Cristian Brand es un pintor vienés de 1722 a 1795), pintor que trabajó alrededor de veinte años en Murcia, del siglo XVI a los primeros del siguiente; pintó para la catedral de Orihuela un retablo dedicado a la Santísima Trinidad en 1589. También de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen hizo un retablo Juan Rodríguez, entallador, y Juan de Vitoria, buen pintor (autor del retablo de Santiago, de Murcia), para el monasterio de la Santísima Trinidad, de Villena (Alicante), localidad muy trinitaria; dicho retablo, encargado en el año 1555, llevaba profusión de bienaventurados de la Orden Redentora de Cautivos. Asimismo, para Villena, en 1567, un retablo de-

dicado al hospital, con la Purísima en el centro. (Véase nuestro trabajo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1974.)

Juan Martínez, pintor, vecino de Murcia, en 1574 dora las andas de la Virgen del Rosario, de Hellín, antes ha trabajado en Liétor. En 1599 pintó el tabernáculo de la iglesia de la Concepción, de Murcia.

En 1574 Francisco de Ayala esculpe la imagen de la Virgen de la Asunción para Yecla.

Para Yeste, en 1572, a Juan Oria, escultor ensamblador, y Alonso de Monreal encargan el retablo mayor de la iglesia parroquial, y en el año 1599, Cristóbal de Salazar, granadino, yerno de Francisco de Ayala, con algún religioso agustino de su familia en el convento de San Agustín, de Murcia, y a Artus Tizón, un retablo que suponemos sea el mismo, que quedará sin hacer.

1570. Testamento de Ginés de la Lanza, pintor.

Del retablo que hizo para el convento de la Trinidad, de Villena, quedó sin cobrar 12 ducados, restos del mismo. Quedó en su casa, hecho, un banco de este retablo.

A Juana Roca, viuda de Beltrán Pérez, le hizo un retablo de San Antonio Abad para la iglesia de San Nicolás, capilla propia. Este retablo ha durado hasta 1936.

Es sobrino de Juan de la Lanza, casado con Juana López.

En 1567 Jerónimo Ballesteros es aprendiz de Ginés de la Lanza, pintor, vecino de Murcia, por siete años. Jerónimo Ballesteros es hijo de Francisco Ballesteros, vecino de Murcia.

Sancho de Alcaraz, pintor, es esposo de Aldonza Postes, vecinos de Postes.

En 1575 Francisco de Ayala hizo una custodia para Ceutí.

Murcia, 17 de septiembre de 1578. Jerónimo de Córdoba, pintor imaginario, vecino de Murcia, fiador de Ginés de Carranza, guadamacilero, vecino de Murcia, para dar a Pedro de Balboa, vecino y regidor desta dicha ciudad, las antepuertas de guadamaciles que el dicho está obligado a acaballe, conforme a otras que el dicho tiene hechas y el dicho pueda mandar por ellas a la ciudad de Alicante.

Murcia, agosto de 1580. Francisco Ayala, ppal., y Jerónimo de Córdoba, pintor, su fiador, hace un Cristo crucificado a Alonso López, vecino de Lorca, del tamaño de otro que hizo para San Francisco, de Cehegín, en 22 ducados.

1575. Del testamento de Juan de Ayala, hermano mayor de los Ayala escultores. Fue albacea su hermano Francisco de Ayala. Estaba casado con María Garibay, preñada. Hizo las imágenes de Nuestra Se-

ñora y Santiago, que le debe de este concierto su hermano 150 ducados.

18 de octubre de 1582. Doña Isabel Peñaranda, esposa de Diego de Ayala, escultor, ha concertado con el provisor del obispado hacer el retablo mayor de la iglesia de Santiago, de Jumilla.

24 de octubre de 1582. Jerónimo de Córdoba, pintor imaginero, que vive en el mercado, vecino de



«La barca de San Pedro». Siglo XVII. Museo Catedral de Murcia

Murcia, dio su poder a Francisco de Ayala para la hechura del dicho retablo de Jumilla, de la que se ha hecho cargo, obligándose con su hermano Diego. Entre los testigos figura Melchor de Molina, hijo de Francisco y hermano de Antonio de Molina. Melchor de Molina era escultor, que se perfeccionó con Francisco de Ayala. Diego de Ayala vivía en Murcia, en la plaza de los Gatos, colación de San Bartolomé.

1589. Del testamento de Diego de Ayala: Quiere ser enterrado en la iglesia del Rosario. Se encuentra enfermo en cama. Su esposa es Isabel de Peñaranda. Posee seiscientos ducados, logrados con su trabajo. Al no haber cumplido su hermano Francisco lo concertado, quiere que su hermano mayor, Juan, se haga cargo de la obra del retablo de Jumilla, santos y esculturas.

1591. Juan de Arizmendi y Jerónimo de Córdoba se comprometen a hacer las pinturas del retablo mayor de Jumilla.

1592. Francisco de Ayala hace un retablo para Lorquí, que pinta Juan de Arizmendi.

1593. Juan de Arizmendi, vecino de Murcia, pintor, da su poder al ensamblador Juan de Tolosa para cobrarle las deudas, demandándole a Sebastián Fer-

rández Gastor, vecino de Jumilla, 450 reales que le debe de trabajos.

1593 (diciembre). Iglesia de Santiago, de Jumilla. Cristóbal de Salazar y Josefa de Ayala, su esposa, como principales, y a Alonso Cordero, platero, y a Juan de Arizmendi, sus fiadores, vecinos de Murcia, para que se encarguen de la obra y prosigan y hagan el retablo, acabándolo.

1593 (mayo). Francisco de Ayala, escultor, difunto. Su hija legítima Josefa de Ayala y Cristóbal de Salazar, esposo de Josefa, puedan cobrar y recibir, como heredera que es, y Cristóbal de Salazar en su nombre de ella, todo lo que le deben.

1593 (mes de julio). Cristóbal de Salazar, escultor, se obligó de hacer el retablo de la iglesia de Jumilla con el ensamblador Diego de Navas, vecino de Granada, presente, dentro de dieciocho meses, recibiendo casa y taller y 580 ducados. Ha de quedar hecho y acabado, con historias, tableros, nichos, esculturas y sagrario. Las herramientas las pone Diego de Navas.

1599, 11 de octubre. Artus Brand y Cristóbal de Salazar, su fiador, vecino de Murcia, conciertan encargarse Artus de la pintura, dorado, estofado del retablo mayor de Santiago, de Jumilla, quedando en delegación del obispo el vicario general.

Dicha fecha. Jerónimo de Córdoba y Pedro Monte, maestro mayor de las obras del obispado, con los anteriores en mancomunidad.

Dicha fecha. Jerónimo de Córdoba y Pedro Monte, maestro mayor de las obras del obispado, se encargan de pintura, escultura, dorado y estofado del retablo mayor de Jumilla, a la mayor perfección.

Dicha fecha. Artus Brand, pintor, y Cristóbal de Salazar y Salavieja, escultor, afirman lo expuesto.

7 de noviembre de 1599. Juan de Arizmendi se encarga de la tercera parte del dorado, pintura y estofado del retablo de Jumilla. Jerónimo de Córdoba y Artus Brand, pintores, ambos de las dos terceras partes, pan de oro, aparejado, dorado y bruñido.

Febrero de 1601. Murcia, 4 de febrero de 1601, presente Pedro Monte, maestro mayor de las obras del obispado (presente de parte del prelado don Sancho de Avila). Está encargado de la pintura, estofado y dorado del dicho retablo el suegro de Pedro Monte, Jerónimo de Córdoba. Y por ser muerto Jerónimo de Córdoba, en Jumilla, estando haciendo la dicha obra del retablo mayor de Santiago, se le ha pedido al actual obispo, don Juan de Zúñiga, que traspare la hechura de la obra a su esposa, Jerónima Vives, para que la haga la dicha obra con sus oficiales, como estaba obligado su marido, Jerónimo de Córdoba, y el obispo ha encargado a la dicha viuda para que acabe la obra, como su marido estaba obligado.

Murcia, 2 de enero de 1601. Pareció Francisco Polo, pintor, vecino de Murcia, a la plaza de Santa Catalina y dijo que, por cuanto Jerónimo de Córdoba, Artus Brand y Juan de Arizmendi, pintores, se obligaron a pintar, dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de Santiago, de Jumilla, y haciendo su pin-

tura, Juan de Arizmendi ha muerto, el dicho Francisco Polo le sustituye.

De 1604 es un retablo de *Alcantarilla* y el de Nuestra Señora de la Consolación, de *Alhama*, y el de *Xorquera*. Los tres retablos fueron pintados por Artus Brand.

Sospecho con Baquero sea de *Artus Brand* la tabla de la *Sagrada Cena* conservada en la catedral de Murcia. A varios ha hecho sospechar sean de Brand las tablas de la capilla del Cristo de la Misericordia, de viso rafaelesco, tendentes a la obra de Sariñena.

No citamos noticias de escrituras de orden administrativo con su cuñado García Sánchez Amador, con Ginés Amador, guitarrero; Ginés Moreno, dueño de un mesón de parador, etc.

El retablo referido de la Merced, para Lorca, encargado a Artus Brand en el año 1592, había de ser de ocho palmos de alto, con frontispicio, por seis palmos de ancho. En el tablero de en medio irían pintados San Blas y Santa Lucía, y arriba, Dios Padre. Todo en oro. Precio, 24 ducados.

En 1592 Artus Brand, en Murcia, recibe los encargos de retablos para Juan de Rada, de Murcia; para Inés Riquelme; para la Merced, de Lorca, retablos de San Blas y Santa Lucía; andas para el Santísimo Sacramento, de Mazarrón (iglesia de San Andrés); crucifijo esculpido por Juan Pérez de Artá, para Murcia, dándole Artus Tizón carnación y matices (seis palmos, para Domingo de Lázaro). (Véase en la catedral.) Una Virgen del Rosario esculpida por Pérez de Artá, estofada por Artus Tizón.

En 1595 Artus Brand recibe el encargo del retablo de los Santos Metges, para su capilla en San Agustín, de Orihuela, capilla en la que habían trabajado los maestros de cantería Juan Velis y Diego Dámaso Gotedo, apreciada por Juan Roig y Juan Inglés (año 1581; escribano, M. Balaguer).

Por entonces, Juan Pérez de Artá hizo la expresiva imagen de San Francisco y también la de San Lorenzo, de la iglesia de religiosos franciscanos de Cehegín (desaparecidas en 1936), elogiadas, sobre todo la primera, por el profesor Marín de Cuenca, sin saber entonces su autor. También realizó Pérez de Artá las esculturas de San José y Niño Jesús suelto de la iglesia de San Felipe Neri, Murcia, y el crucifijo de Librilla.

Para Villena, en 1555, Juan Rodríguez, cantero y entallador, y Juan de Vitoria, pintor, vecinos de Murcia, dan a la iglesia del monasterio de la Santísima Trinidad, de Villena, un retablo de veinte palmos de ancho y su sagrario en el banco, con ático con la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, salutación angélica y Purísima en las tablas centrales, y San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo, San Jerónimo Cardenal, San Francisco. Sagrario en el banco, con dos leones y dos frailes trinitarios, una monja trinitaria, de blanco, bajo la Purísima, y en las vueltas de arriba, Santa Ana y Santa María Magdalena.

Para Villena esculpieron y pintaron varios artistas de Murcia y Orihuela, cual trabajaron sus «maestros de la piedra». Villena, que tanto poseyó, casi nada conserva. En el convento de sus monjas trinitarias fue religiosa profesa Ana de Segura, llamada por Santa Teresa *Vaso de Oro*. Era familiar de Diego Sánchez de Segura. Diego Sánchez de Segura fue lego trinitario e hizo el claustro del convento de los trinitarios de Murcia. Tomás Sánchez de Segura, predicador de la orden, hijo de Diego, fue contemporáneo de Nicolás de Villacis, pintor del convento de la Santísima Trinidad, de Murcia. (Estas notas de Sánchez de Segura me han sido facilitadas por el sufrido investigador de esta orden redentora don José Crespo García, tantas veces plagiado.)

En 1597, para la iglesia de San Lázaro, de Alhama, se encarga a Diego de Navas, escultor, y a Juan de Arizmendi, pintor, un retablo con sagrario dedicado a San Agustín. Magnífico retablo hace pocos años perdido.

En 21 de junio de 1595 Artus Brand, vecino de Murcia, posee sus casas, que tiene en la colación de la iglesia mayor de Murcia, que alindan con casas de don Antonio Saorín, y tres tahúllas de moreral en la Argualeja.

En noviembre de 1582 Pedro Segado pone a servir a su hija Juana Segado, de edad de quince años, con Artus Tizón, ganando cada año 22 ducados.

Creo oportuno citar algunas obras del escultor Juan Pérez de Artá al haber encontrado noticias documentales de iluminarle algunas esculturas el pintor Artus Tizón. Al referirme a la imagen de San José de Pérez de Artá, traigo una imagen del santo patriarca con Niño, encargada en 1648 al escultor granadino, vecino de Murcia, *Juan Sánchez Cordobés* (referido por Gallego Burín), para la ermita de la Soledad, de Cehegín. Medida dos tercios de alta, estofada y acabada a la perfección. En Murcia perdura una de San José, procedente de una ermita de patronato familiar poseída por la familia Bautista-Malpica, traza de granadinos, que juzgo fuera de Sánchez Cordobés. De este maestro es el Cristo de la Gineta, las cabezas de San Pedro y San Pablo, de la catedral de Murcia, y juzgo también sea Cristo del Refugio y la imagen de San Francisco de Asís, de la iglesia de San Juan, de Murcia.

En el año 1598, Diego de Mota, carpintero, vecino de Murcia, debe al citado escultor, tan relacionado con Artus Tizón, 88 reales de una escopeta; Juan de Ballesta, cofrade de Nuestra Señora del Rosario, vecino de Librilla, encarga a Pérez de Artá una cruz con Cristo, de una vara, dorada y acabada su pintura por Artus Tizón, en 144 reales.

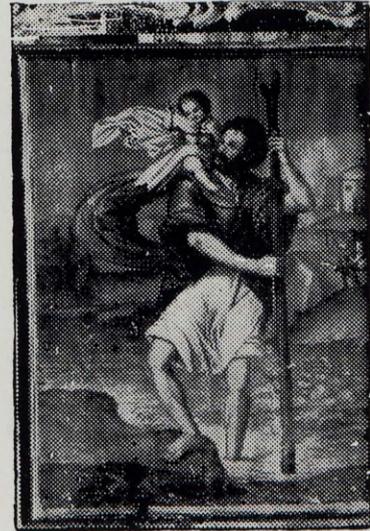
Juan Pérez de Artá hace dos columnas con mármol de Filabres en 86 reales, con sus guarniciones (1598).

Murcia, 23 de diciembre de 1600, Juan Pérez de Artá, escultor granadino, como Cristóbal de Salazar, uno y otro llegados a Murcia y avecindados en ella,

se obliga a hacer un crucifijo de madera y cruz dorada, y la toballa, y encarnado el cuerpo y dorado, y acabado de todo punto y puesto en la capilla de doña Estefanía de Ayen en marzo de 1601, cobrando 350 reales.

En octubre de 1602 Juan Pérez de Artá, escultor, hace un San Antón en talla, pintado, con peana, para Miguel Mateo, de Liétor.

En febrero de 1606 Julio César, ensamblador, y Francisco de Aguilar, pintor, hacen el retablo para



«San Cristóbal». Tabla de retablo. Final del siglo XVI. Alterada por repintes. Catedral de Murcia.

el convento de San Leandro, de Cartagena, con seis columnas corintias, por 50 ducados. Prior, fray Tomás Alvero.

Juan de Arizmendi, pintor de Murcia, del que hemos escrito a propósito de su intervención en el retablo de Santiago, de Jumilla, y de su relación con Jaime de Horrente, padre del pintor, hijo de Murcia, Pedro de Orrente (repetimos, el padre, marsellés, escribe Horrente; el hijo, sin H), hace una Virgen del Rosario, de Bulto, de cinco palmos y medio, en treinta y seis y medio reales para la iglesia del pueblo de Librilla, en 26 de mayo de 1593.

Año 1604. Aparece un pintor en San Antonio, de Murcia, llamado Francisco Martínez.

Año 1606. Isabel López, mujer del pintor Jusepe González, en su testamento pide ser enterrado en la iglesia parroquial de San Antolín, de Murcia.

Del siglo XVI al XVII se da en Murcia una familia apellidada Torquemada, relacionada con las monjas

de Santa Brígida (beaterio) y con los religiosos de San Diego.

Murcia, 4 de mayo de 1598. Sinibaldo Labassio Justiniano compra en Murcia chamelotes negros y de color. Interviene en la capilla de don Pablo de Roda, de la catedral.

1606. Jerónimo de Espinosa, pintor, vecino de Murcia, en 23 ducados compra de bienes del obispo Coloma; en 23 ducados, tres medios cuerpos de alabastro.

Año 1608. Xpval. de Salazar, escultor, vecino de Murcia, a San Laurencio, se obliga pagar a Miguel Julián, vecino de Murcia, 20 ducados castellanos, por la hechura de un Xpto. en madera y encarnado en su color y dorado.

Año 1610. Xpval. de Salazar, escultor, vecino de Murcia, se compromete con don Antonio de Prado, maestro de escuela y fabriquero de la catedral, a hacer el complicado trabajo de una tarjeta redonda con guarnición ajustado de relieve de doce o catorce cuartos de diámetro. Dos ángeles de relieve entero de ocho cuartos de alto, con repisas en sus pies y escudos de armas en sus manos. Dos hombres, relieve entero, armados, con las manos puestas de manera que tengan dos mazas de hierro. Escudo de armas de la dicha iglesia catedral en medio relieve, con corona imperial de relieve entero y florón. En 50 ducados.

De 1614 encuentro un pintor en Murcia llamado Francisco Escribano.

De 1640, un pintor en Lorca, maestro Juan Antonio.

Acabamos de desvelar un inventario del mes de marzo de 1553 en la capilla de los Vélez, de la murciana catedral, incorporando a este trabajo la referencia de los cinco retablos que en el mismo se acusan. Retablitos de madera dedicados a San Cristóbal, San Lucas, San Jerónimo, Siete Angustias de Nuestra Señora y San Audacio y San Felices (ambos en un retablito); veinticinco banderas colgantes de la bóveda, cuatro pintadas con las armas de su señoría don Luys Faxardo, marqués de los Vélez.

Hace pocos años, en uno de los cuartos anejos a dicha capilla, entre varios cuadros pintados en lienzo, aparecieron relieves o medio relieves de las imágenes referidas (Angustias, San Cristóbal, Santo Apóstol, y una tabla con San Cristóbal de más de un metro de alta, del siglo XVI y muy mal repintada). Y entre los lienzos había uno de unos ochenta centímetros, cuadrado, de una barca navegando con la Virgen en la proa, San Pedro, las Virtudes... e invadido de filacterías con texto, y lo titulamos *La nave de salvación*, mas, por ser materia opinable, ahora se me ocurre relacionarlo con un cuadro que, con el título *La barca de San Pedro*, aparece en el testamento del pintor don Nicolás de Villacis (A. de P. Ante Sebas-

tián de Luna, 29 de julio de 1693). Pintura ésta de la época del pintor, no queriendo decir que sea obra suya por el hecho de figurar en el inventario de sus bienes.

Y a propósito del retablo de San Cristóbal, inventariado en la capilla de los Vélez, de avanzado el siglo XVI había uno en la iglesia parroquial de Espinardo, que reproducimos en el presente trabajo, y de esta misma traza es el retablo de Santa Lucía, de la iglesia de las monjas dominicas de la santa mártir de Siracusa, existente en Orihuela, y asimismo cuatro tablas con escenas de la vida de Santa Clara, desmontadas de un retablo, luciendo en los muros de la escalera principal del convento de Santa Clara, de Murcia, en el Alcázar Seguir, donde acaban de ser demolidos y triturados los yesos de un salón almohade, trasladados los segmentos a la Casa de la Cultura, mas sin posibilidades de recomposición.

En la provincia de Albacete, de Alcázar a Yeste Letur... he visto tablas de retablos de idéntica tendencia a las citadas, inexpresivas, de avanzado el siglo XVI, recordando otras vistas de Burgos a Valladolid, y algunas de ellas he escrito en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (1958, 59, 66, 67 y 71). Traza de Villacis o su escuela, hay un San Pedro, de gran tamaño, lienzo, en la catedral de Murcia.

En el testamento del canónigo de la catedral de Murcia doctor don Pedro de Arce, magistral (ante Pedro Suárez, 15 de junio de 1606), se dispone que se den para la sacristía de la iglesia catedral una imagen grande que tiene de Nuestra Señora con un Niño en los brazos, que se suele llevar a la iglesia en tiempo de entredicho, y los cuatro lienzos de los cuatro evangelistas para que se pongan dos a un lado y dos a otro de la sacristía, y la imagen de Nuestra Señora que tiene se ponga en lo alto, y asimismo «mando otra ymagen de San Bautista copiada por Albarado para que se ponga en la dha. sacristía donde está la Resurrección y otra ymagen pequeña de Cristo Crucificado con su guarnición de ébano...». A propósito de la copia de San Juan Bautista por Albarado, que de la sacristía pasó al Museo Catedralicio, notificamos que en 7 de junio de 1606, Diego Vázquez de Cisneros se obligó a dar a Jerónimo García, depositario general de los bienes que quedaron del obispo don Alonso de Coloma, en Murcia, 180 reales por el *cuadro de Herodías y la cabeza de San Juan*, que remató en el arcediano de Lorca, y el 17 de junio de 1606, Juan de Albarado, pintor, compró de la almoneda del citado obispo don Alonso de Coloma las pinturas de los elementos del agua y los elementos del fuego. Escrituras ante Pedro Suárez.

Juan de Albarado, hijo de Bartolomé de Albarado, constructor, y de Juana de Mena, era hermano del clérigo Francisco de Albarado, beneficiado de Alguazas, y entre los retablos que pintó estaba el de la iglesia de Alguazas, construido por el ensamblador Juan Bautista Estangueta en 1608. Precisamente en dicho templo, consagrado a San Onofre, hay una techumbre valenciana mudéjar, admirada por los docto-

res Garín y Pérez Sánchez, cuyos maestros constructores documentalmenten nos fueron revelados: Antonio Martínez y Bartolomé Hernández (año 1566).

De los primeros años del siglo XVII era un lienzo de los Azotes que en la murciana catedral lucía en un testero de la capilla del Martirio de San Bartolomé, que hace poco tiempo hemos dejado de ver, lamentándolo, pues proclamaba ser de la misma mano que pintó el del martirio de San Juan Evangelista, en Patmos, que se conserva en el templo de Santo Domingo, de Murcia.

Expongo, para ir completando el estudio de nuestra pintura, unas obras y notas biográficas de algunos maestros que en nuestro trabajo de solitario vamos recogiendo.

Valenciano de muchas concomitancias con el retablo de principio del siglo XVI, afín a lo estudiado por don Leandro de Saralegui y don Felipe Garín en Gandía, me parece el retablo de Onil (Alicante) de principio del siglo XVI, época de muchos retablos valencianos. Este, dedicado a San Antonio Abad, compuesto de veinticinco tablas, presenta también concomitancias con el del maestro de Alcira, del Museo Diocesano de Valencia. Su exposición y sugerencias nos reclama un trabajo amplio. Nos contentamos hoy con dar noticia del mismo.

De la segunda mitad, avanzada, del siglo XVI es la tabla de San Antonio Abad que se guarda en el Museo de Santa María, de Elche (organizado por don Juan Gómez Brufal). Tablas en contacto con otras de esta época, de pintores poco o más estudiados en las diócesis de Cartagena-Murcia y Orihuela, hemos visto obras varias en templos, colecciones y conventos. Es la época del retablo de Santiago de su murciana ermita, del que restan cuatro tablas del maestro Juan de Vitoria, de Santa Ursula y Santa Bárbara, de Ginés de la Lanza, ambas en la catedral de Murcia, santos de barbas rizosas y bigotones, estela de Andrés de los Llanos. Repito que hemos desvelado que un hijo de Andrés se ordenó sacerdote y fue, en el Hospital de San Antonio Abad, de Murcia, clérigo regular, también denominados estos religiosos canónigos regulares. En otros trabajos y en éste, noticia damos de artistas y obras inspirados en otras de San Leocadio y los Ferrantes. Véase en este trabajo algunos de los artistas que trabajaron en Murcia, desde Andrés de los Llanos hasta Artus Brand, Arizmendi y Alvarado. Artistas hasta con grados de parentesco entre ellos, en Orihuela, Murcia y en lugares de Albacete. Repásense las pinturas de los Museos de Bellas Artes y catedralicios de Orihuela y Murcia, y también de lugares varios de la provincia de Albacete, el retablo arreglado con tablas de la Virgen de los Llanos, de Albacete. Véanse las tablas de Caravaca y Jumilla y el libro de Garín *Yáñez de la Almedina*.

Llamo la atención sobre cuatro tablas de principios del siglo XVII, valencianas, dedicadas a San José según el concepto teresiano, San Pedro, San Pablo y San Juan Bautista, en retablo de columnas jónicas,



Alvarado: «San Juan Bautista». Catedral de Murcia

casi ignorado, en la ermita de la Soledad, de Cehegín. Allí también luce un Resucitado, escultura de la misma época, y hemos hallado documentación de la referida escultura de San José con el Niño separado, realizada por el granadino vecindado en Murcia Juan Sánchez Cordobés (17 de enero de 1648, ante el notario Juan Hidalgo Ferrer). En la vecina ciudad de Caravaca, hasta 1936, hubo un San José regalado a los frailes descalzos carmelitas desde Sevilla por Santa Teresa de Jesús, mandada como una delicadeza para consolarles, pues, cuando la esperaban las monjas, fue desviada por Baltasar Gracián desde Beas del Segura a Sevilla (cartas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, en el Ayuntamiento de Caravaca).

ANGELES ADORADORES DEL PICARDO MAESTRO ANTONIO (SIGLO XVI) Y UNAS IMÁGENES DEL SIGLO XV

Angel adorador, recientemente encontrado entre maderos y escombros, cuando en las piezas anejas a la claustra de la catedral de Murcia se procedía a habilitarlas para nuevos destinos, cuales museo catedralicio.

Angel en actitud contemplativa, de principio del

siglo XVI, en amaneramiento florentino, dentro de la formación francesa. Orante, para ser colocado con otro ángel semejante a los lados del sagrario, del Nacimiento o de la Madre de Dios, aunque en el primer destino serían genuflectos. Efigie movida en ímpetu de amor. Exenta, en actitud erguida, y su altura, unos



«Ángel adorador». Siglo XVI. Catedral de Murcia.

80 centímetros. Rostro ancho y rizosa cabellera abultada, la cabeza elevada e inclinada a la derecha, dirigiendo la mirada a un ser más alto o colocado en un plano superior. Viste, como otros ángeles de la época, a la moda italiana, larga saya o gonela abierta y medias calzas, dejando descubiertas las rodillas; jaqueta con ceñidor y mangas subidas y abiertas sujetas al brazo por un imperdible, cual la saya al muslo y el collar del jubón, dejando ver la camisa. Cruza ambas manos a la altura del pecho. Brazo izquierdo mutilado. En la espalda quedan huellas de haber sido mutiladas ambas alas. En madera estofada al oro y cromado.

En función del asunto representado está la actitud del ángel, sin delirios frenéticos ni dramatismo a lo castellano, ni a lo Juni. Veo más bien una labor paralela a Jacobo Florentín y a Vigarny y enlazada en posible antecedente con el montañés maestro mayor de obras de la murciana catedral Jerónimo de Quijano, y... hasta con Juan de Balmaseda (movimiento, flexiones, cabellera y telas).

Don José Villalba y Córcoles, erudito prebendado de la catedral de Cartagena, en el año 1730 nos dejó una crónica historial del interior de la catedral (1), sumamente interesante por haber perecido el retablo mayor, sillería coral y otras obras en el incendio de 1854. Del retablo mayor escribe: «El retablo es lo más noble y prolijo que puede fabricar el arte: nace desde la mesa del altar y llega hasta la cumbre o remate de la capilla mayor. Está todo dorado y es de buen trabajo de imaginería, en que se muestran representados por la escultura los principales misterios de nuestra religión, con estatuas de los apóstoles y de otros muchos santos que le exornan. En el primer tercio, inmediato del altar, la titular, Nuestra Señora de la Paz, sentada en rica silla; bajo sus pies, un tabaque de bien talladas flores y rodeada de angelillos; su cabeza, orlada de áurea corona con esmaltes de piedras valiosas.»

«En el segundo tercio del retablo está colocado el Santísimo Sacramento del Altar, en un sagrario muy precioso de plata, y delante de él están arrodillados, en figura, dos hermosísimos mancebos, en actitud de tributar a la Santa Eucaristía obsequiosas y reverentes adoraciones.»

A la imagen de la Virgen de la Paz dedica estas líneas (2):

«Está tan divino simulacro en el primer tercio del retablo de la capilla mayor, sentada en silla imperial con gran magestad y grandeza. Su vestido, de la misma talla, todo dorado y floreado, la túnica carmesí... Ciñe sus sienes preciosísima corona imperial, matizada de piedras de inestimable valor. En su brazo izquierdo sostiene y ofrece, sentado en su regazo, un hermosísimo Niño desnudo, coronado igualmente con rica corona, esmaltada de valiosísimas piedras. En sus manos tiene un pajarillo que ofrece a su Madre. Ciñe la garganta de la Virgen una cadena de oro, sin otras varias joyas que la engalanan. Todo el grupo se halla cerrado de serafines, y en cada un lado, a los pies de la Virgen, en figura y atavío de hermosísimo mancebo, puestas las manos sobre el pecho y en actitud de adoración. El interior del nicho, labrado, dorado y matizado de varios colores, y su cielo azul, tachonado de estrellas. La hermosura del rostro excede en la imagen a toda comparación; sus facciones...»

Don Andrés Baquero (3) recoge del acta del cabildo catedral de 18 de diciembre de 1515 el siguiente apunte: «Los dhos. señores mandaron a Juan de Molina, racionero e fabriquero desta Iglesia, que por remuneración del trabajo que puso Maestro Antonio, imaginario, en facer las ymagenes del retablo desta Iglesia, y porque dice pidió mucho por las dhas. yma-

(1) LICENCIADO VILLALBA Y CÓRCOLES, *Pensil del Ave María*, «Historia sagrada de las imágenes de María Santísima... que se veneran en todo el reino de Murcia», año 1730.

(2) Nota anterior. Capítulo tercero de *Pensil del Ave María*.

(3) BAQUERO ALMANSA, ANDRÉS, *Los profesores de las bellas artes murcianas*, Murcia, 1913.

genes, que le de diez ducados de oro para la remuneración de su trabajo...» Mote de las cuentas de fábrica: «Item, da en descargo que pagó a Maestre Antonio imaginario, por facerlas historias e imagenes del dho. retablo, según lo tiene firmado, 117.050 y medio maravedís.» Los pagos por los trabajos de carpintería del retablo se hicieron al maestro Matheo.

Toma Baquero de don Fernando Hermosino (4) las «historias» que se representaban en el retablo; a saber:

«La Asunción, en lo alto del retablo; la Virgen de la Paz con sus ángeles, en el centro, y en las dos calles de los lados (el retablo tenía forma de tríptico), los Desposorios, la Salutación, la Visitación, la Presentación en el templo, la Quinta Angustia y la Resurrección del Señor.»

En sesión del municipio de Murcia del día 22 de mayo de 1520 consta: «Maestro Antonio, imaginario, vecino y natural que dice que solía ser de Picardía, se avecindó e hizo vecino desta ciudad; los dhos. señores le recibieron dando su fianza conforme a la carta de su realeza y porque el oficio y arte que tiene es muy honroso para esta ciudad hicieronle uno de los veinte escusados este día; dio por su fianza a Miguel de Valdivieso, platero, el qual se obligó conforme a la carta de su alteza. Testigos, Rodrigo de Palazol y Juan Bezón, vecinos de Murcia.» (5).

Este segundo retablo mayor de la catedral de Murcia (el primero se había colocado en el año 1415; aunque, según el P. Flores, en *España Sagrada*, t. XXVI, p. 378, refiriéndose al obispo de Cartagena, don Pablo de Santa María, escribe: «En Murcia labró a su costa el retablo del altar mayor, por no estar a su satisfacción el antiguo»), escribe Díaz Cassou (6), no estuvo concluido hasta 1522.

Con estos antecedentes, creemos que el ángel expuesto sea uno de los «hermosísimos mancebos», «cruzadas las manos sobre el pecho y en actitud de adoración», hechura del maestro Antonio en el retablo mayor de la catedral de Murcia, que, como exentos al pie de la Virgen, pudieron salvarse cuando el incendio del año 1854. Ultimamente hemos sabido que el ángel compañero de éste, que también se hallaba en la catedral, fue regalado, en virtud de ser el más bello, al pintor Hernández Calpe, que lo posee en su estudio de Madrid (7).

Sospechamos si el maestro Antonio, picardo, au-

(4) Nota anterior.

(5) Archivo Municipal de Murcia, Libro capitular del año 1520.

(6) PEDRO DÍAZ CASSOU, *Serie de los obispados de Cartagena*, obispo Mateo de Lang (1513-1540), Madrid, 1895.

(7) Uno y otro ángeles estaban en un cuarto de la catedral situado entre las capillas de Nuestra Señora del Socorro y la de San Antonio, pequeño recinto trastero en el que hace años hallamos una bellísima tabla de Santa Ursula de mediados del siglo XVI, hechura de *Ginés de la Lanza*, que llamó la atención al Prof. Chandler R. Post, de Harvard University, y de la que escribí en *Archivo Español de Arte*, cual de Santa Bárbara, en retablo propio, al documentarla del mismo pintor.

tor de las esculturas del retablo mayor del primer templo de Murcia, fuera el mismo maestro Antonio que de 1511 a 1515 ejecutó las esculturas del retablo de Santa María, de Dueñas, del que fue entallador Alonso de Ampudia, con escenas de la vida de Cristo desde su infancia hasta su pasión y muerte. Las primeras noticias de la obra del maestro Antonio en Murcia



«Las tres Sagradas Generaciones». Relieve gótico, en piedra. Albacete

son de 18 de diciembre de 1515, las últimas del retablo; su terminación, de 1522.

En la primera época de Gabriel Joly, escribe Camón Aznar, hay un arraigo de la tradición gótico-francesa de Picardía, modelada por las más puras resonancias de arte italiano. Nuestro ángel guarda unidad con la obra del maestro Antonio en Santa María de Dueñas.

\* \* \*

A propósito de haber consultado algunos fueran obras del maestro referido, nos referimos a tres relieves en piedra que estuvieron pintados: de la Piedad, San Cristóbal y el dominico San Pedro Mártir de Verona, expuestos en el Museo de la Catedral de Murcia, todos ellos del siglo XV. Y habiéndonos consultado, damos un relieve gótico de Santa Ana, la Virgen y el Niño,

esto es, *Las tres Sagradas Generaciones*, perteneciente a Albacete. De Albacete, donde hay tantas sorpresas para el estudioso, recientemente encontramos documentalmente la intervención de los maestros Jerónimo de Quijano y Juan Rodríguez en la iglesia de San Juan Bautista.

Reciban nuestro agradecimiento la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el Centro de Cultura Valenciana, la Institución Alfonso el Magnánimo (Diputación Provincial de Valencia), el Ateneo Cultural Valenciano de Buenos Aires, la Sociedad Castellonense de Cultura y la Biblioteca Gabriel Miró (CASE, Alicante), que generosamente nos abren sus puertas, nombrándonos miembros de las mismas, y

los profesores don Felipe María Garín Ortiz de Taranco, fray don Vicente Ferrán Salvador, S. O. de Calatrava; Barón de Terrateig, don Francisco de A. Carreres, don Felipe Garín Llombart, reverendo don Emilio Aparicio Olmos, don Antonio Igual Ubeda, don Francisco Morote Chapa, don Vicente Martínez Morellá, don Vicente Ramos Pérez, doctor Angel Sánchez Gozalvo, don Adrián Espí Valdés, don J. Navarro Mellebrera, don L. Hernández Guardiola, Beatrice Gilman Proske, *curator of sculpture* de The Hispanic Society of America, y Saydney J. Freedberg, profesor de Fine Arts, Harvard University.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

# ECOS DE CARAVAGGIO EN VALENCIA

La conmemoración reciente del cuarto centenario del nacimiento de Miguel Ángel Merisi y la magna exposición celebrada en Sevilla bajo el título «Caravaggio y el naturalismo español», con ocasión del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, han propiciado reconsiderar la influencia del genial pintor italiano en el sentido de otorgarle un decisivo papel en la renovación de la pintura española del siglo XVII, siendo Valencia, como ya ocurriera en otras ocasiones, receptora la más temprana del nuevo lenguaje pictórico.

En tal consideración evaluatoria son fundamentales las varias aportaciones de Alfonso E. Pérez Sánchez (1), siendo su catálogo a la referida exposición el estudio más completo sobre Caravaggio en relación con la pintura española, remitiéndonos al mismo en cuanto se refiere al análisis del contexto de tal relación, antecedentes, alcance y difusión del naturalismo español de directa o indirecta derivación caravaggiesca, limitándonos ahora a dejar nota del estado de la cuestión por lo que respecta a Valencia.

\* \* \*

De acuerdo con lo señalado por Ainaud (2), al estudiar el influjo de Caravaggio en España, no pasaron de media docena de lienzos suyos los que acá llegaron, ninguno, que sepamos, a Valencia. ¿A qué es debido, pues, su conocimiento casi inmediato en Valencia, y su aceptación, más notoria que en parte alguna si se tiene en cuenta la ausencia de un naturalismo autóctono precedente? Modificado resueltamente el ambiente artístico valenciano por el pintor catalán Francisco Ribalta (3), establecido en Valencia desde 1600, que con superar el ya desgastado y vacío manierismo derivado de Joanes, lo gana al realismo claroscuro heredado de Sebastiano del Piombo, la introducción del naturalismo de Caravaggio parece decisivo atribuirlo al no aún bien conocido

(1) Principalmente *Pintura italiana del siglo XVII en España* (Madrid, 1965) y *Caravaggio y el naturalismo español*, introducción y texto al catálogo de la exposición celebrada en Sevilla en los meses de septiembre y octubre de 1973, editado por la Dirección General de Bellas Artes. La representación pictórica valenciana, cuyas fotografías allí se publican, estuvo constituida por lienzos de los Ribalta, Ribera, Espinosa y un Orrente de colección valenciana.

(2) Cfr. *Le caravaggisme en Espagne*, «Cahiers de Bordeaux», II, 1955.

(3) Documentación sobre el proceso biográfico de Francisco Ribalta, en el artículo de Madurell Marimón *Francisco Ribalta, pintor catalán*, publicado en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», núms. 1-2 (enero-junio de 1948).

viaje que el pintor de Solsona realiza a Italia durante 1616-1620. Viaje que, como indicara Camón (4), supone un hito importante en la evolución del arte de Ribalta, hito revolucionario si se atiende a la repercusión que esta su fase, ya decididamente «caravaggista», tendría en la pintura valenciana, de dilatada duración a tenor de las dependencias de casi todos los pintores valencianos de la centuria, respecto a Francisco Ribalta, verdadero patriarca de reconocida eficacia aun mucho después de su muerte (1628).

Ainaud ha demostrado (5) cómo a partir de ese viaje, y no antes, Ribalta incorpora a su pintura la dialéctica de luces y sombras según la dejara planteada el pintor lombardo, literalmente aprendida al copiar la *Crucifixión de San Pedro*, de la colección Príncipe Pío (Mombello), lienzo de 93 x 78 centímetros que, con la firma «F. Ribalta. F<sup>o</sup>», es fiel trasunto del famoso cuadro de Caravaggio que está en la iglesia de Santa María del Popolo, en Roma (6). Tanto Ainaud

(4) En *Los Ribalta*, Madrid, 1958, publicado por la Dirección General de Bellas Artes, a propósito de la exposición de Ribalta y la Escuela Valenciana, celebrada en Granada en 1956.

(5) En *Ribalta y Caravaggio*, artículo publicado en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», 1943, y en *Francisco Ribalta. Notas y comentarios*, en «Goya», número 20, 1958.

(6) A propósito de este lienzo, Stefano Bottari, en su obra *Caravaggio* (Firenze, 1966), señala: «Le due grandi tele di Santa Maria del Popolo —se refiere asimismo a la *Conversión de San Pablo*— intramezzano cronologicamente i dipinti di San Luigi dei Francesi, del momento che si pongono tra le due tele delle pareti e la duplice redazione della pala per l'altare. Come s'è già visto, le telle delle pareti risultano sistemate, sia pure provvisoriamente, il 4 luglio del 1600, mentre il contratto per la pala d'altare (prima redazione) è del 7 febbraio 1602. Or proprio nell'intervallo tra le prime due tele e la pala d'altare, Michelangelo da Caravaggio dipinse le due tele per Santa Maria del Popolo. Nel fatto (*Burlington Magazine*, luglio 1951) ha rintracciato copia dell'atto notariale con cui il 24 settembre del 1600 Michelangelo da Caravaggio s'impegnò con mons. Tiberio Cerasi di dipingere —previa esibizione di speciminina, disegni di figure e di altre cose— due quadri raffiguranti il mistero della Conversione di San Pablo e il Martirio di San Pietro, e di consegnarli tra otto mesi. Caravaggio, essendo morto nel frattempo monsignor Cerasi, ricevette il pagamento finale il 16 novembre 1601 dall'Ospedale della Consolazione, divenuto erede universale. Sta d'altra parte che, almeno a partire dalla mostra milanese del 1951, è stata vivacemente avvertita l'analogia di ductus pittorico, e quindi anche la contemporaneità, tra la seconda redazione del San Matteo e i due grandi quadri di Santa Maria del Popolo. Com'è noto, el Baglione afferma che «questi quadri prima furono lavorati (da Caravaggio) in un'altra maniera, ma perchè non piacquero al padrone se le prese il cardinale Sannesio». (...) Non è da escludere infine che del primitivo Martirio di San Pietro ci sia giunto un ricordo in una tela del Museo dell'Ermitage a Leningrado. Conferma questa ipotesi una rielaborazione del quadro primitivo



«Crucifixión de San Pedro». Atribuido a Ribalta, copiando a Caravaggio (Museo del Patriarca, Valencia).

como Camón y Pérez Sánchez han insistido —según palabras del último— «en la posibilidad de que pueda ser suya también (de Ribalta) la que se guarda en el valenciano Colegio de Corpus Christi». La copia de aquí (7), integrada en su Museo, guarda incluso casi las mismas proporciones (2'30 × 1'70 m.) que el original de Roma (2'30 × 1'75 m.), y su calidad hace verosímil la atribución a Ribalta, muy superior a las de otras copias existentes en Valencia, una en la sacristía del propio Colegio de Corpus Christi, muy

che si conserva a Colonia (cfr. Mancini, *Commento del Salerno*, II, Roma, 1957, p. 122). Concluyendo può sospettarsi che i due dipinti siano stati rifiutati sia per gli accenti d'arcaicità in essi contenuti o per l'inadempienza di qualcuna delle clausole contrattuali: ad esempio, la mancata esibizione degli specimina o dei disegni per le figure. E non è superfluo notare che si trattava di clausole assai poco confacenti con lo spirito del Caravaggio e con il suo stesso modo di operare. Dei due dipinti, ma particolarmente del Martirio di San Pietro, furono 'ad antiquo' eseguiti copie fedeli, inviate anche nella Spagna, ove certamente furono viste dal Velázquez.»

(7) La última *Guía del Museo del Patriarca*, de Vicente Cárceles Ortí, Valencia, 1962, la señala como del propio Caravaggio, indicando que es réplica del cuadro de Santa María del Popolo, en Roma.

necesitada de limpieza, y otra en el Palacio Arzobispal.

Introducción, pues, del arte de Caravaggio en Valencia, a través de sus copias, Ribalta es posible que se limitara a darlo a conocer, tomando aspectos adjetivos y siguiendo, en cierto modo, fiel a su propia, compleja, personalidad, reservando para Ribera, Velázquez, Zurbarán, el verdadero destino del caravaggismo: conseguir la coherencia que al propio Caravaggio faltó, hábil en conseguir unos contrastes provocados al «profanizar» unos santos que, no obstante, envuelve en iluminaciones «sagradas», contrastes o incongruencias, como se le ha reprochado, que supieron neutralizar los tres pintores españoles citados (8).

\* \* \*

Las incertidumbres biográficas sobre Juan Ribalta (1596 aprox.-1628) nada resuelven acerca de su posible viaje a Italia, que en tal caso justificaría el desenfado naturalista de obras como la *Crucifixión del Señor*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, o las de la iglesia parroquial de Torrente, amén del peculiar tratamiento claroscuro que concentra todo efecto en áreas selectivas, y aun la sequedad del modelado, alejado de la fluidez veneciana que conservara Francisco. Todo ello aproxima a Juan a la órbita del Caravaggio, bien entendido en lo que se refiere a aspectos puramente formales, dado que hay que constatar en Juan Ribalta su falta de dramatismo a lo Michelangelo Merisi.

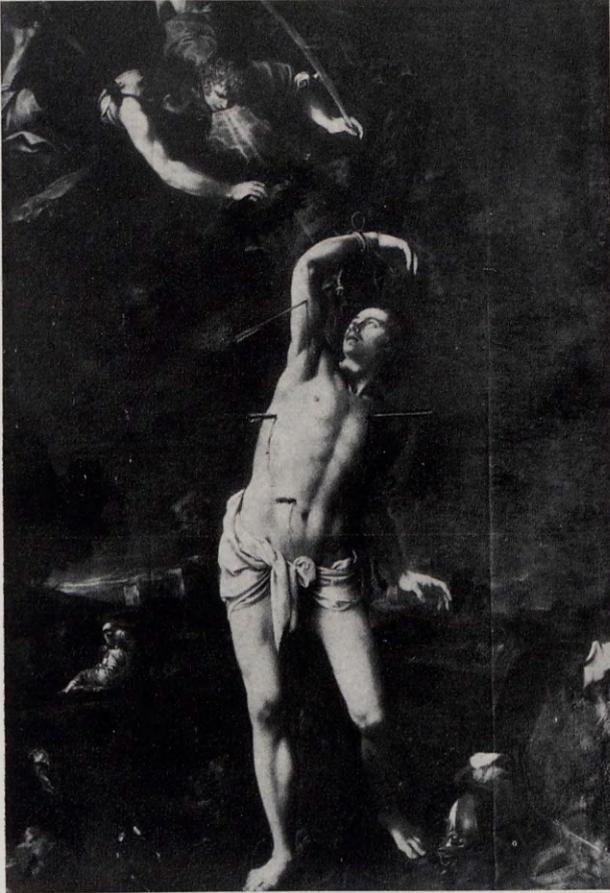
\* \* \*

El peculiar tenebrismo de Juan Ribalta, heredado directamente o no del Caravaggio, no tiene continuación en la escuela valenciana, y su paralelo más próximo hay que buscarlo en Orrente, según Camón (9), pintor murciano establecido varias veces en Valencia, cuyas dependencias respecto al pintor lombardo conviene resaltar. A los ingredientes venecianos de la pintura de Pedro de Orrente (m. en 1644), tomados de Leandro Bassano principalmente, por cuyo taller pasó, hay que añadir su conocimiento indudable, acaso directo, de obras de Caravaggio, lo que denotan algunos de los cuadros del murciano por el uso del claroscuro como elemento modelador de las formas. Tal, notablemente, el *Martirio de San Sebastián*, que pintara en 1616 para la capilla fundada por don Diego de Covarrubias en la catedral de Valencia, cuadro recientemente limpiado y restituido a su primitivo

(8) Gerard Barrière, en un artículo publicado en «*Connaissance des arts*», 263, enero 1974, París, que titula expresivamente *Un miracle unique en Europe: l'emprise du Caravage sur l'Espagne*, sostiene la tesis de que la historia sagrada que Caravaggio redujo al nivel de incidentes cotidianos adquiere en España una dimensión dramática que otorga razón de ser y plenitud al caravaggismo.

(9) Vid. obra citada arriba.

emplazamiento. En este lienzo, tradicionalmente considerado como su obra maestra (lo que así reconociera el mismo Francisco Ribalta, de quien el murciano fuera circunstancial rival), el contorno del asaetado mártir aparece recortado por un ensombrecido paisaje, en el que se adivina al fondo, en visión simul-



«San Sebastián». Orrente. Catedral de Valencia

tánea, la posterior asistencia de Irene al mártir malherido, todo ello en fuerte contraste con el radiante y monumental desnudo.

De temática más cara aún al círculo de Caravaggio, y en la inefable interpretación del San Juan Bautista adolescente, es el lienzo de la colección Lassala, de Valencia, expuesto en Sevilla en 1973 y ya antes publicado por Angu'o-Pérez Sánchez (10). El tenebrismo es aquí, si cabe, más denso que en cualquier otra obra suya; pero su fluidez contrasta con la corpo-



«Sacrificio de Isaac». Atribuido a Orrente y, luego, a Espinosa (Pinacoteca Municipal de Valencia).

reidad del San Sebastián, dependiendo en esto y otros detalles de Bassano.

\* \* \*

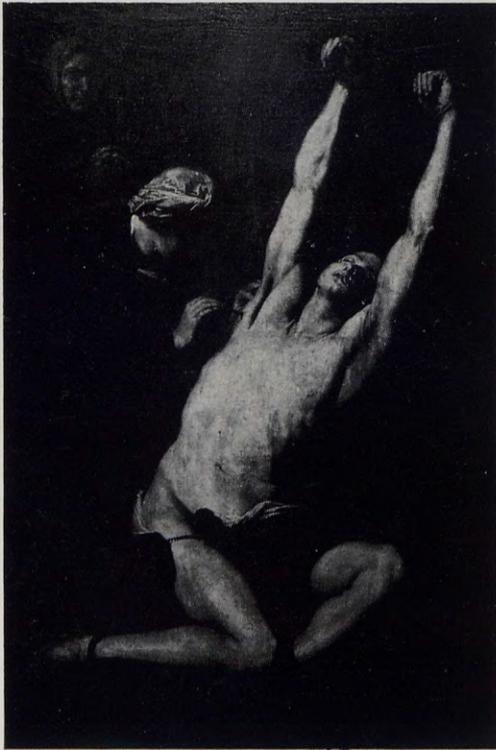
Si hasta ahora hemos visto cómo Francisco Ribalta copia por primera vez a Caravaggio, cómo su hijo incorpora algunos de sus elementos formales más evidentes y cómo Orrente los ajusta a una iconografía y composición de inspiración caravaggiesca, va a ser Ribera (1591-1652) el intérprete más aprovechado del pintor rebelde y revolucionario que fuera Caravaggio, con la particularidad de mantener el Spagnoletto su adscripción al caravaggismo en constante deseo de superación, consecuente en todo a la quintaesencia de un arte en perpetuo devenir por la dialéctica de sus



«Sacrificio de Isaac». Colegio de Corpus Christi (Sacristía)

(10) En *Pintura toledana en la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.

propios elementos (luces-sombras, cromaticidad-opacidad, profana sacralidad, etc.). Las circunstancias de su vida (supuestas unas y documentadas las más) en torno a su posible formación con Ribalta y a su temprana residencia en Nápoles, el ambiente que frecuenta, su mismo talento y el destino agitado que *velis nolis* le tocó vivir, propiciaronle en grado sumo su identificación estética con el Caravaggio, que neces-



Ribera: «San Sebastián, atendido por la matrona Irene y una esclava». Museo de Bellas Artes de Valencia.

riamente no suponía, por auténtica, imitación y servidumbre, dada también la buena dosis de genialidad que reside en el pintor de Játiva.

De tal suerte Ribera confirió un misticismo patético sumamente adecuado a una serie de representaciones, las más de las veces religiosas, en las que, sin salirse de la objetivación de la verdad, preconizada por Michelangelo Merisi, supo eludir la brutalidad realista del Caravaggio. Por ello Ribera aporta al caravaggismo un decoro y unción sujeto a los postulados más ortodoxos del pintor lombardo, por negarse a toda evasión intelectualista, beatífica o visionaria, revelándose genial en lo que Caravaggio hubiera rehusado pintar: la vida interior que ostentan, con naturalidad pasmosa, los rostros y actitudes de sus santos y mártires.

Valencia, que conserva muy pocas obras de Ri-

bera, tiene en su Museo de Bellas Artes un *San Sebastián curado por Irene* que, a pesar de haber sido demasiado restaurado por López (11), revela como en pocas obras la oportunidad y eficacia de la «luz de sótano», la necesidad de la misma para el efecto requerido (dado que concentra todo el foco de luz en el cuerpo del mártir, magnificándolo así fuera de todo artificio) y su valor significante, connotador de planos que dispone en un orden jerárquico, correspondido con una gradación de luz, sumiendo lo que no son cuerpos en total penumbra. Es obra fuertemente influida por el arte de Caravaggio, que debió de impresionar mucho al joven Ribera en sus años de formación, y en tal sentido obra de la que resulta el más importante «eco» directo de Michelangelo Merisi.

\* \* \*

Cronológicamente paralela a la de Ribera, otra versión del caravaggismo napolitano la da en Valencia Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), quizá a través del propio Ribera, si bien Pérez Sánchez la interpreta en función de la presencia en España de Caracciolo (1575-1637), del que se sabe tuvo una primera época sensiblemente caravaggista (12). Algo difícil de determinar dadas las patentes concomitancias que existen entre Ribera y Gian Battista Caracciolo.

En cualquier caso, la desigual obra de Espinosa delata entre sus mejores cuadros seguras conexiones caravaggistas no importa a través de cómo y por quién, bien que nunca de primera mano, como en el caso de Ribera e incluso Ribalta. Y así Espinosa, en la interpretación del bíblico sacrificio de Isaac, crea presuntivos de los de Caravaggio (donde el contraste senectud-adolescencia se ajusta perfectamente a las complacencias antinómicas de Caravaggio, a la vez que el tema le permite concretar, como en el repetido del San Juan Bautista efebo, la belleza corporal de un parcial desnudo joven). El de la Pinacoteca Municipal de Valencia y el del Colegio del Patriarca (13) siguen el esquema compositivo del *Sacrificio de Isaac*, de la Galería de los Oficios, versión de un

(11) Según noticia aportada por Carlos Sarthou Carreres en *Juan José Ribera, «el Españoleto»*. Su vida, su arte y sus familiares, artículo publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de enero-diciembre de 1953.

(12) Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, en *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, y también *Pintura italiana del siglo XVII*, catálogo de la exposición correspondiente, Madrid, 1970, del mismo autor, así como su monografía *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, 1972.

(13) El de la Pinacoteca Municipal figuró en la Exposición de Sevilla «Caravaggio y el naturalismo español», celebrada en 1973, habiendo figurado ya antes en la de Granada de 1956, «Los Ribalta y la escuela valenciana». Como otros varios lienzos, pudo pertenecer al convento de la Merced de Valencia, de donde pasaría al Ayuntamiento quizá a raíz de la desamortización. Es sin duda uno de los cuadros más estimables de la Pinacoteca Municipal, y como dice Pérez Sánchez, «obra bellísima y, desde luego, uno de los ecos de caravaggismo más evidente que pueden señalarse en la pintura española».

original que no ha sido todavía bien determinado. Otras versiones en España fueron dadas a conocer por Ainaud, aparte otras de inferior condición, luego descubiertas, entre las que no debe incluirse la excelente que se conserva en Madrid (Confederación de Cajas de Ahorros), de influencia latente en los citados *Sacrificios* de Valencia. Estos —el del Colegio del Patriarca y el de la Pinacoteca Municipal, el de la iglesia parroquial de San Andrés, de Valencia, y el de la de San Roque, de Alcoy, como otra que hubo en la catedral y que Tormo atribuye a Orrente o a un discípulo suyo, según lo acostumbrado en su época (14)— han sido adjudicados a Espinosa, precisándose que algunas pudieran repetir un determinado original. En tal sentido, el *Sacrificio de Isaac*, de la iglesia de San Andrés, de Valencia, muestra una factura más acorde con lo que es tradicional en Espinosa, revelándose incluso la peculiar preparación a la almagra que subyace en la superficie propiamente pintada de sus cuadros, lo que no se evidencia en el *Sacrificio de Isaac* del Patriarca, con leves desunchados que traslucen otro tipo de imprimación, no siendo perceptible tampoco, acaso por oportunas limpiezas, en el tan semejante de la Pinacoteca Municipal. Ligeras variaciones pueden descubrirse con ayuda de las fotografías adjuntas.

\* \* \*

Mayor dificultad presenta la constatación de ecos caravaggescos en colecciones particulares valencianas, merecedoras muchas de un estudio que excedería del espacio propuesto. Ocasión habrá de hacerlo, no sin antes consignar la evidencia de destellos caravaggescos advertidos en cuadros como *Lot y sus hijas*, de la colección de Adolfo de Azcárraga, o el de asunto alegórico de la colección Serra de Alzaga. El primero se incluyó en la exposición organizada por Galería Nike en octubre de 1974, oferente de buena parte de la valiosa pinacoteca del citado Adolfo de Azcárraga. En la órbita de la pintura norteitaliana o, por mejor decir, genovesa, de la primera mitad del siglo XVII, que ya participa de las innovaciones suscitadas por Michelangelo Merisi, ha sido relacionado con Vetti o Skreta, en tanto Pérez Sánchez se inclina por adjudicarlo a Orazio Ferrari, según información facilitada por el propietario del cuadro, que sostiene la paternidad de Strozzi. Es lienzo que perteneció a la colección sevillana del Marqués de Santa Cruz.

En cuanto a la quizá alegoría de la música de la colección Serra de Alzaga, su atribución a Antivedutto Grammatica ha sido propuesta por el propio Adolfo de Azcárraga y confirmada posteriormente. Ningún resabio caravaggesco muestra, en cambio, la *Adoración de los Reyes* de Pedro Núñez del Valle (pintor que ha estudiado Angulo), por ser anterior, acaso, a



«San Sebastián». Atribuido, primero, a Gerard Honthorst, y luego, a Matthias Stommer (Museo de Bellas Artes de Valencia).

su viaje a Italia, donde asimila alguna faceta caravaggesca. Es lienzo, con todo, muy interesante que hay que sumar a la escasa producción que de dicho pintor se conoce, aquí de segura atribución por la firma que ostenta. Pertenece a la colección de don Jaime Caruana y Gómez de Barreda.

\* \* \*

Nada hay que añadir, fuera de reseñarlo, a lo ya ya dicho en esta revista (año 1963) por Pérez Sánchez respecto al cuadro *Lot y sus hijas*, estudiado en su artículo *Cuadros del barroco italiano en el Museo de Valencia*. Cuadro interesantísimo por su acusado tenebrismo, provocado aquí por la luz de una vela al proyectarse diagonalmente sobre la composición que la refleja envuelta en penumbra; allí se consigna su condición caravaggesca y su atribución segura a Rutilio Manetti, que un grabado de B. Campitelli corrobora. Son curiosas, por lo demás, las concomitancias que el tema ofrece respecto al del cuadro indicado de Adolfo de Azcárraga.

\* \* \*

(14) Vid. en «Levante», *Guías regionales Calpe*, Madrid, 1923, p. 95.



«Degollación de San Juan Bautista». Museo de Bellas Artes de Valencia

Finalmente, dos últimos «ecos» de Caravaggio, siguiendo la denominación de Tormo referida a otro *Sacrificio de Isaac*, del Museo de Bellas Artes (15), que resultó muy perjudicado en la riada de 1957, los hallamos en el propio Museo.

El uno representa a San Sebastián atendido por Irene, en la versión iconográfica poco común del santo auxiliado por la matrona y su sierva, curiosamente coincidente con la de Ribera ya aludida, ambas, por tanto, próximas, y no sólo desde el punto de vista

(15) En *Valencia. Los Museos*, Madrid, 1930.

iconográfico, al cuadro del mismo tema que fue publicado por Serafino Ricci (16) como posible de Caravaggio, de la colección del Marqués Campori (Módena). De las vicisitudes y atribuciones varias del cuadro —al propio Caravaggio cuando fuera donado al Museo por Martínez Blanch en 1835 (17), y luego a Gerard Honthorts, Gerardo della Notte, «secuaz norteño de la revolución artística de Caravaggio y Ribera», por Tormo (18), que Garín aún recoge en su catálogo-guía (19)— da cuenta Alfonso E. Pérez Sánchez a propósito de haber sido expuesto en Sevilla (20), sosteniendo la atribución al holandés Matthias Stomer que el propio Museo ha aceptado. Es una muestra espléndida del caravaggismo en su faceta nórdica (21).

El otro cuadro, de momento todavía no expuesto, representa la *Degollación de San Juan Bautista*. Donado testamentariamente por doña María Despujol Trénor, marquesa viuda de Villagrancia, y recibido en 15 de julio de 1974, es pintura de calidad desigual, pero en algún aspecto muy notable. La oportuna limpieza revelará detalles algo confusos ahora, inscribiéndose los más acusados y diáfanos en la línea del caravaggismo valenciano que hemos comentado, particularmente en el de la primera hora.

\* \* \*

Unos y otros lienzos, los más tempranos, los más fieles, los no tanto, a su modo condicionados por las directrices renovadoras impuestas por Caravaggio irreversiblemente, evidenciadores éstos aún más de su dilatada influencia, señalan suficientemente, creo, de qué modo fue rotundo el impacto de Michelangelo Merisi y cómo su arte adquirió los encomiables, sintomáticos «ecos» que en Valencia hoy evocan su nombre glorioso.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES

(16) Cfr. *Arte religioso. Colección iconográfica. San Sebastián*, con una introducción del autor citado, Madrid, 1924.

(17) Cfr. *Documentos para la historia del Museo de la Real Academia de San Carlos. Legado de don Francisco Martínez Blanch. 1835*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, enero-diciembre 1920.

(18) Obra citada arriba.

(19) Cfr. *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, p. 321.

(20) Notas en el tantas veces mencionado *Caravaggio y el naturalismo español*.

(21) VALDIVIESO. ENRIQUE, *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973.

# ADSUARA, NOTAS DE UN CARACTER Y UNA OBRA

A Marisa.

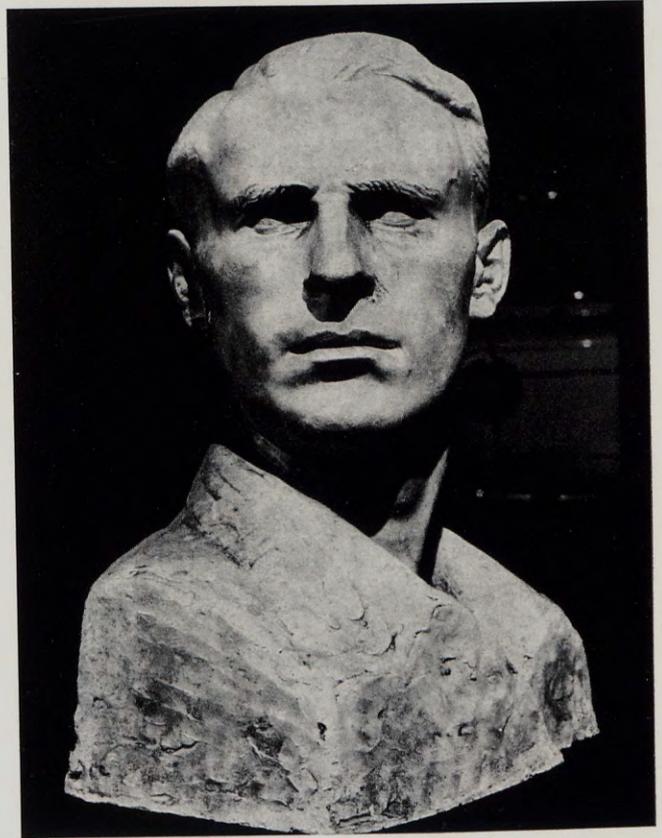
La revista de la Academia de San Carlos, por tantos motivos querida, vuelve a requerir mi colaboración, y nuevamente para hablar de un ilustre artista castellonense, Adsuara, tal y como hice en el número anterior, al mentar a Juan Porcar en mi artículo.

No es caprichoso el citar a Porcar en esta introducción, puesto que al hablar de Adsuara, sobre todo en los primeros años de su vida, es casi un deber sacar a colación a Porcar, quien comenzó siendo rival directo de aquél, ya que a ambos artistas se les despertó en el arte la vocación por la escultura, que Porcar, por otra parte, nunca abandonó, como lo demuestra su póstuma obra escrita, *Trencs, moradures i verducs*, de la que fui —modestamente— directo colaborador (1). La rivalidad que entrambos se suscitó en los jóvenes años de su vida fue notoria en Castellón y quizás definitiva para ambos.

No voy a pretender (sería excesivo) sacar a colación todos los méritos de Adsuara en apretada biografía, puesto que las obras de Espresati, Gallego (2) y la que preparamos, que pronto verá la luz merced al mecenazgo de la Diputación Provincial de Castellón, dan oportuna luz sobre el caso. Es nuestro propósito hacer unos breves paréntesis de los momentos más destacados de una vida dedicada por completo al arte y entresacar de ellos las oportunas consecuencias que puedan derivarse para la comprensión de su producción escultórica.

Adsuara siempre fue un hombre académico. Enemigo acérrimo de propósitos renovadores falsos y exentos de una reglamentación canónica. Buena prueba de ello es su atención y aprovechamiento en los estudios realizados en la Academia de San Fernando, de Madrid.

Por otra parte, Adsuara fue siempre un intelectual. Hombre de tertulia, de ideas claras, tanto en el régimen político como en el orden artístico. Es decir, su obra responde a un sentido concreto, pensado, calibrado y entendido. Si en su obra se acusa un academicismo y una ordenación clásicas no es porque el escultor se abandonase en este campo y no quisiese probar otros derroteros, no; Adsuara pensó siempre con plena consecuencia lo que pretendía extraer del



Juan Adsuara: «Autorretrato» (1934)

arte, y fue consecuente con su propio pensamiento.

Adsuara, al integrarse en la vida madrileña, se sitúa en lo que Gaya Nuño llama «renacimiento castellano» (3). Le hace cambiar muy mucho su total estancia en Madrid; el contacto con la Academia, la admiración por los clásicos, particularmente por Berruguete, son constantes que nunca se apartarán del pensamiento artístico del castellanense.

Por otra parte, su silencio, su espíritu recogido, hicieron pensar a más de un crítico una vocación religiosa. Nada más falso. Adsuara, que nunca desdeñó las prácticas de piedad, fue hombre religioso, pero de pensamiento abierto y liberal. Su enfoque y vocación en la escultura religiosa debemos buscarlo en su ad-

(1) PORCAR RIPOLLÉS, JUAN BAUTISTA, *Trencs, moradures i verducs. Notes autobiogràfiques íntimes*. Corpus d'escultures. Castellón, 1974.

(2) ESPRESATI, CARLOS G., *Comentario a la obra escultórica de Juan Adsuara*, «Arte Español», XX, Madrid, 1955; GALLEGO, ANTONIO, *Adsuara*, exposición antológica, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974.

(3) GAYA NUÑO, JUAN A., *Escultura española contemporánea*, Madrid, 1957.

miración por la tradición clásica de la escultura española, y no en una religiosidad de la que, si bien no fue ajeno, jamás tuvo poder suficiente como para influirle en la elección de los temas de su obra, y aunque fue de hecho influyente no fue determinante.



«Maternidad» (caoba). Expuesta en Buenos Aires, 1947.  
(98 cm.)

Este sentido clásico se advierte en Adsuara en los primeros pasos de su producción; pero, no obstante, se puede entrever también un espíritu de búsqueda, un ansia de encontrar un camino; buena prueba de ello es su *Calixta*, simple figurilla, pero llena de un encanto popular y un donaire bullicioso, extraños hasta ese momento en el artista, que por estas fechas había obtenido la tercera medalla en la Exposición

Nacional de 1912, con una cabeza de niño de excelente factura, repleta de fortaleza y sentido plástico.

Sin embargo, en esta primera época (1911-1921) Adsuara no está exento de preocupaciones, como lo demuestran los intentos de resolución de obras del estilo de *Malditos*, *Monumento a Tárrega*, *Segadores*, etcétera, que están dentro de una línea más suelta y vigorosa e incluso tratan de plantear una problemática social no exenta de matiz político.

Los estilos estereotipados de la década de los veinte también hicieron mella en Adsuara; buen ejemplo pueden ser las obras *Mujer de la capa*, *Madrileña*, *Fauno*, etc., que, por su ejecución, son un auténtico documento cronológico, ya que están inmersas en la corriente general de la época.

Pero ya desde esta temprana época Adsuara comenzará sus andaduras por un camino que no se torcerá nunca. Es su temática «maternal», sus «desnudos» o sus «alegorías», en los que se transparenta una reciedumbre, un estudio anatómico perfecto, un vigor en la resolución y, sobre todo, una admiración por los clásicos griegos no exenta de la dramatización castellana de la imaginería religiosa.

Desde aquí a 1929 el arte de Adsuara se afianza poderosamente, puesto que consigue el favor oficial al verse recompensadas sus obras con la primera medalla nacional y con el premio de Instrucción Pública, a más que, si alargamos el paréntesis conceptual que para esta época hemos abierto, nos encontramos con que en el año 1931 obtiene la cátedra de Ropajes de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en oposición con Moisés, Vázquez Díaz y otros.

Esto va a dar una enorme seguridad al artista, que resuelve su primer problema: *primum vivere et deinde philosophare*. Es precisamente ahora cuando el arte de Adsuara se hará más prolífico, cuando el artista ensayará sistemas y modos que antes nunca había tocado más que de rechazo, pero siempre manteniéndose dentro de la línea del figurativismo y la grandeza y reciedumbre que caracterizan ese «renacimiento castellano» del que antes hablábamos.

Su primera medalla (1924) es de clara inspiración renacentista. Hacía poco que Adsuara, en compañía de Tomás Colón, había salido de España y había realizado un periplo por Europa. En éste se encontraron todas las tendencias del arte de la época. Pero la exquisita sensibilidad de Adsuara sólo se fijó en dos mundos artísticos terriblemente opuestos y precisamente por eso atrayentes. Es el eterno maniqueísmo del arte. Por un lado, las obras llenas de «socialismo» de Mestrovick, y por otro, las colosales y al tiempo delicadas formas de Miguel Ángel y Donatello, en Roma. Y esta inspiración miguelangelesca forjó su *Piedad*, primera medalla, llena de aire renacentista-manierista y, al tiempo, de tremenda y explosiva carga emocional.

Sin embargo, sus alegorías del Ministerio de Instrucción Pública, por las que obtuvo el premio nacional de escultura, responden a una idiosincrasia com-

pletamente distinta. Es el abstraccionismo de la línea, la geometrización, el intento de acortar volúmenes por la recta, en vez de usar la curva para perfilarlos. Es un intento *fauve* en la escultura española de fin de la década de los veinte.

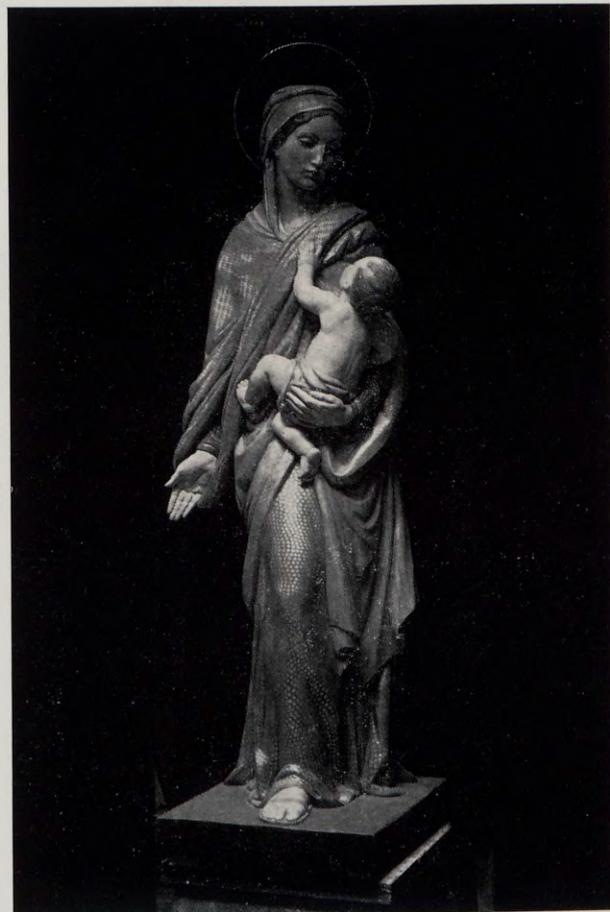
Adsuara tenía oficio y conocía el arte. Realmente ése fue durante su vida su principal mérito; por ello pudo abordar tan variados estilos y a todos imprimirles el sello de una calidad que está por encima de las tendencias artísticas y de los «modos», pasajeros y condicionados por las épocas y las estructuras sociales.

Sin embargo, quiero fijarme en una obra que Castellón guarda devota y celosamente en su mejor jardín. Me refiero al monumento a Ribalta, del año 1926. Es quizás una de las mejores obras de Adsuara. Pensada, medida, llena de vigor y de movilidad, con una palpitante tensión que se acusa desmedida en cada centímetro del bronce. Sin embargo, situada dentro de su línea más clásica y al propio tiempo más personal. El mismo lo reconocía siempre. No era amigo de las innovaciones; prefería la obra que ya tuviese una densidad y un reposo de época, y a ésta extraerle los problemas pertinentes. Adsuara quería mostrar al público su facultad de escultor, de dibujante y de hombre temperamental. A fe que en el Ribalta lo consiguió.

Tras el paréntesis de la guerra del 36 (tan cruel y desagradable para nuestro escultor), en la que tan destacada actuación tuvo, salvando de las manos de la barbarie tantas obras de arte que de otro modo hoy no existirían, Adsuara se reincorpora a su trabajo cotidiano en Madrid.

De esta época, que abarcará hasta la década de los cincuenta, entresacamos su proyecto de reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid y la decoración escultórica de la iglesia del Espíritu Santo, del C. S. I. C. Debió Adsuara de conocer bien el sistema retablistico escultórico de los clásicos españoles, puesto que su obra, de proporciones colosales, está dentro de la línea que marcó pauta en las principales catedrales españolas. Sin embargo, su expresión de las alegorías, el contenido filosófico de la composición, su particular visión del conjunto y la realización de cada apartado, incluso descendiendo al detalle nimio, demuestran que Adsuara comprendió su misión y la realizó a conciencia, buscando la resolución de la materia, dando relieve y plasticidad a la obra y, sobre todo, dándole la grandeza que la estructura requería.

Y es su última etapa, la que abarca sus dos últimas décadas de vida, una de las más interesantes. Aquí el arte de Adsuara vuela por cauces insospechados. Estructuras clásicas, siempre solemnes, sin embargo de extrema agilidad y valor compositivo, llenas de sutiles transparencias, que dejan entrever las facultades escultóricas del maestro. Son su *Flora* y *Pomona*, de la Diputación de Castellón, sus obras de raíz internacional, enviadas a tantos países extranjeros, como Chile, La Haya, Buenos Aires, Florida y un largo etcétera que podría multiplicarse en progresión geométrica, pues aparte de los encargos están las obras que le ad-



Juan Adsuara: «Virgen con el Niño» (madera). (1'12 m.)

quieran en Madrid y que van a engrosar colecciones particulares de los cinco continentes.

Y siempre la escultura religiosa acompañando a su obra alegórica o de amplia temática, su Cristo agonizante de Navarra, su Dolorosa de la Purísima Sangre, de Castellón, etc., con una textura dramática que cada vez adquiere más carácter. Por otra parte, son sus monumentos, como los de Vigo, el de la Paz, de Castellón; los relieves del Banco de España de Gijón y tantos otros que jalonan una vida entregada por completo al trabajo y a su producción escultórica.

Adsuara fue siempre un hombre prolífico, un hombre que nunca torció su camino, que siempre navegó por el sendero clásico. Su carácter tampoco hubiese podido comprender otra cosa. El mismo lo declara muchas veces:

«—Un escultor que he admirado siempre es Donatello, pues en él veo reflejado al artista de todas las épocas... También a Berruguete... Y de los contemporáneos, a Bourdelle y a Mestrovick...»

Para Adsuara siempre tuvo especial valor la escultura clásica, aparte de lo que de bueno (son sus

propias palabras) tiene la moderna, heredada directamente de lo clásico. Admiraba ese sentido de majestuosa serenidad, de eternidad, de las obras que habían legado los siglos.

Sin embargo, Adsuara no fue en contra de la corriente: su *Formentera*, su *Virgen con el Niño*, sus *Comadres* y, sobre todo, las marmóreas piezas del Ministerio de Instrucción Pública hablan bien claramente de su entusiasmo por las formas nuevas dentro del espíritu figurativo. Adsuara no despreció las nuevas tendencias de la escultura abstracta; es más, las estudió desde su cátedra en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; pero él, entendiéndose esto bien, no las admitió para plasmarlas en su obra. Jamás despreció las nuevas tendencias, pero quiso ignorarlas por lo menos en cuanto a su realización personal se refería.

Hoy Adsuara ha pasado a los anales de la historia del arte. Con su muerte su obra de tantos años se ha convertido en obra de museo, y su figura, en leyenda. Conviene desmitificar la segunda para no inducir a ligeras ideas sobre la primera.

Siempre introvertido, nuestro hombre buscó su gloria por los caminos del trabajo y del esfuerzo. Jamás hizo alarde de ella. Su enorme proyección internacional, el hecho de ser uno de los escultores españoles más representados en los cinco continentes, el hecho de que casi todas las capitales españolas tienen una obra suya, nunca turbó el ánimo del maestro, en cuyo interior siempre latía una emoción mística pura: su tierra.

Si el castellanense se incorporó al renacimiento castellano fue en cuanto a la forma, pero nunca en cuanto al fondo. La escultura de Adsuara es tersa, limpia, repleta de vitalidad y, si mucho se me apura, de sensualidad; es rica de matices, derrochada en expresión, y eso sólo se da en un valenciano. Diríamos que Adsuara quería trasladar la luz a su escultura. ¿Cómo, si no, explicar esas transparencias de ropajes, esas veladuras? ¿Cómo explicar esos juegos de luces y sombras que producen sus figuras en constante movimiento? Sí, no podemos negar al clásico Adsuara

su patria levantina, la característica más sobresaliente de los artistas de nuestra tierra, la vivacidad. Quizás por eso el arte de Adsuara en Madrid sonaba distinto, tenía la fortaleza castellana, la grandeza solemne de la «planura» de Rosalía de Castro, pero tenía el burbujeo chispeante de las aguas del Mediterráneo.

Cisneros, en el drama pemaniano, se acusa a sí mismo de seco y duro:

—... nosotros, los castellanos,  
como no vemos el mar...

En cambio, Adsuara nació a tres kilómetros de una de sus más hermosas playas, y la recorrió muchas veces; eso modeló su carácter y dio forma a su obra.

Mucho se ha escrito sobre el maestro, y es de esperar que se escriba más todavía, sobre todo ahora que ya ha fallecido. Pero ahora, precisamente ahora, cuando comienzan las elucubraciones sobre formas, modos y estilos, ahora precisamente es cuando merece la pena destacar los dos únicos motivos que merecieron su calor y su atención.

De un lado, su carácter adusto y centrado en los modelos clásicos, amalgamado con la emoción mística de la religiosidad, siempre sentida; ¡cuántas veces el propio Porcar (su «mortal enemigo», según tantas plumas locales) me ha comentado que Adsuara se extasiaba ante la tenue y sombría oscuridad de la capilla de la Sangre y contemplaba boquiabierto la talla del Santo Sepulcro (curiosamente reproducido en su *Piedad* de 1924), de tanta veneración popular! Miente, y no quito ni un ápice, quien niegue la religiosidad del escultor Adsuara, acusado tantas veces de «tirio» y otras tantas de «trovano», siempre en los extremos de uno u otro bando...

De otro lado, su temperamento levantino, su calor valenciano, que le llevaba a retratar con una movilidad muy propia de la eurytmia, de la que habla Espresti.

Ambos factores modelaron al artista. Dios le dio el *numen* que ahora le ha sido devuelto.

ANTONIO J. GASCO SIDRO



«La Visitación». Círculo de Rogier van der Weyden  
(Colección Serra-De Alzaga. Valencia)



# ICONOGRAFIA FLAMENCA MEDIEVAL. «LA VISITACION»

Durante la baja Edad Media tuvo la pintura un gran desarrollo en Flandes con la aparición de los grandes maestros, que tuvieron una pléyade de continuadores de mayor o menor importancia y abrieron sus propios talleres para atender la gran demanda de pintura de toda índole, principalmente religiosa, que provenía no sólo de su propio país, sino que se exportó a otros muchos, tales como Escandinavia, ciudades de la Liga Hanseática, zona del Rin y España, alcanzando su difusión hasta casi la mitad del siglo XVI.

La grandeza de la pintura flamenca la iniciaron los Van Eyck, con obras de gran esplendor y renombre para atender encargos de gentes principales, sobre obras muy concretas y selectas; pero su difusión en gran escala comenzó principalmente con Rogier van der Weyden, quien fue el creador de una extensa gama de nueva iconografía mitológica cristiana, gran parte de ella desconocida hasta entonces y que influyó no sólo en pintores de su país, sino de extranjeros, que, con más o menos variantes, reprodujeron sus modelos, y no fueron sus imitadores sólo pequeños maestros anónimos, sino que su fama fue tan grande que sus obras fueron reproducidas por pintores de la categoría de Hugo van der Goes y Dierick Bouts, en su país, y muchos extranjeros que en viaje por los Países Bajos tomaron bocetos en blanco y negro y que luego hemos visto reproducidos en magníficas tablas en sus propios países, que muchas veces nos hacen dudar de si no fueron hechos de la mano del maestro o de su propio taller.

Si bien es cierto que creó una gran variedad de temas religiosos y que muchos de ellos fueron reproducidos en cantidades masivas —dígalo si no el célebre *Descendimiento* del Museo del Prado, cuyas réplicas y copias de la época casi son incontables; lo mismo ocurrió con las Vírgenes con Niño—, es de notar que del tema de *La Visitación*, creado por él, existen muy pocas reproducciones, al menos las que reproducen fielmente su modelo, y por ello las que se conocen son atribuidas directamente al propio Rogier o a sus seguidores o imitadores más próximos.

Entre las que Max J. Friedländer le atribuye a su propia mano solamente existen dos: del Museum der Bildenden Künste de Leipzig y una que corresponde a un ala de tríptico y que se encuentra en la Galería Sabauda de Turín (láminas 12 y 13, figs. 5 y 6, de Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*), así como la que reproduce Pandesky en la lámina 174, figura 311 (1).

De que el modelo influyó en grandes pintores, prin-

cialmente flamencos, lo podemos comprobar en la tabla de Dierick Bouts del Museo del Prado, que reproduce fielmente el modelo original junto con *La Anunciación* (tema siempre relacionado con el mismo que da origen al de *La Visitación*), y luego, posteriormente, también aparece en el altar llamado de Job, del Museo Wallraf Richartor de Colonia, aunque esta vez sólo sus dos figuras principales siguen el patrón, pues los fondos, aunque muy ricos en edificaciones, posible reproducción de Hebrón, se alejan totalmente del modelo original.

Conforme va avanzando el tiempo, las obras de sus continuadores que se conocen van modificando la composición, no sólo perdiendo la rigidez escultórica característica de los plegados de las telas de las obras flamencas del siglo XV, sino en los fondos.

La tabla que se reproduce adjunta, representando la Visitación de la Santísima Virgen a Santa Isabel, tiene unas dimensiones de 50 x 70 cm. Su forma alargada hace pensar que pudo ser centro de tríptico. Pintada al óleo en vivos colores sobre roble, la filigrana gótica de la corona está realzada y no añadida sobre la misma madera. Todos cuyos detalles denotan claramente su origen flamenco y la sitúan en el siglo XV.

La composición y colocación de los personajes coinciden plenamente con los ejemplares que se conocen de su época —la actitud pasiva de la Virgen, la posición de las manos de ambas figuras, cada una sobre el vientre de la otra, y la mano derecha de la Virgen recogiendo el manto—, con la sola variante del lienzo blanco que cubre la cabeza de la Virgen.

Los fondos son casi idénticos, una edificación medieval flamenca, mitad castillo, mitad palacio, y las alegorías iguales, un hombrecillo caminando hacia esta casa que puede interpretarse como el propio Zacarías, esposo de Santa Isabel, y el lago o fuente mencionado en *El cantar de los cantares* como la fuente de la vida, origen del tema interpretado.

Es evidente, pues, que la obra aquí reproducida, por su finura, está muy próxima a Rogier van der Weyden, bien de su propio taller, de alguno principal de su época, de los que se establecieron en Bruselas o del de su hijo Pieter, que siguió fielmente los trabajos de su padre, cuyo taller se continuó hasta su nieto Goossen.

## M.<sup>a</sup> ISABEL DE ALZAGA DE SERRA

(1) MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*. PANDESKY, *Early Netherlandish Painting, Its origins and character*, Cambridge, Massachusetts, 1953.

## EVOcando AL PINTOR Tuset

El día 1.º de febrero de 1974 fue inaugurada solemnemente, en las salas de exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, una cuantiosa y representativa muestra del arte de este pintor valenciano. Constó de ciento catorce obras y fue visitada por un público numerosísimo. Con este motivo, ante la invitación de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, trazamos estas líneas.

Salvador Tuset Tuset nació en Valencia el 9 de noviembre de 1883, en la calle de la Corona, horno del Tosal, propiedad de su padre, don Francisco Tuset Cot, oriundo, como su madre, doña Vicenta Tuset Aguilar, de Caboriu de la Llosa, en la provincia de Lérida. Le bautizaron en la parroquia de San Miguel Arcángel, al día siguiente, según el uso de la época.

En sus primeros estudios, hechos en las Escuelas Pías, obtuvo, desde muy niño, las más altas calificaciones en lengua española y dibujo. Mas su vocación se centra al ingresar, a los quince años, en la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1903 termina brillantemente sus estudios en la misma, habiendo sido sus maestros los ilustres pintores don Gonzalo Salvá, don Pedro Ferrer y don Isidoro Garnelo y el historiador del arte y crítico don Rafael Doménech, quienes le otorgaron las máximas calificaciones, destacando especialmente en Colorido y Composición.

Cumplida la escolaridad oficial en San Carlos, don Joaquín Sorolla le admite como alumno particular, y Tuset se traslada a Madrid para trabajar en el estudio del maestro, donde permanece de 1903 a 1908. Entre Sorolla y Tuset, espíritus llamados a entenderse y aun a compenetrarse, pese a veinte años de diferencia de edad, se forjan estrechos lazos de aprecio y mutua admiración.

El mejor testimonio de esta amistad íntima entre Joaquín Sorolla y Salvador Tuset son las numerosas y extensas cartas del maestro, de su puño y letra, que se conservan en el archivo familiar. Asimismo, en las de María Sorolla, hija del maestro, condiscípula ciertamente en el taller paternal, patriarcal, de don Joaquín.

El escalón siguiente, lógico, en la marcha de Tuset lo constituye la obtención, el 13 de febrero de 1911, tras reñidas oposiciones, de la pensión de pintura del Estado español en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, instalada sobre el monte Gianicolo, junto a la iglesia, también de fundación española, de San Pietro in Montorio, la del famoso *tempietto*, obra de Bramante.

Fueron sus compañeros en Roma José Capuz, Tomás Murillo, Peppino Benlliure, Moisés de Huerta, Luis Benedito, Oroz, Fernando Labrada, Bueno y Enrique Pérez Comendador, entre otros, producién-

dose en tan estimulante compañía la más noble emulación juvenil.

Su gran vocación al trabajo la demuestran la cuantiosa labor allí realizada, las alabanzas obtenidas y, en lo anecdótico, que, informándole el director de la Academia, don José Benlliure Gil, de que en las recepciones de la embajada a las que debían asistir los pensionados la etiqueta era el frac, Tuset quiso excusarse diciendo que él, a Roma, «sólo iba a pintar», y Benlliure tuvo que «arrastrarle» al sastre... Le absorbía el trabajo, lo que refleja este párrafo de una carta suya de 1912: «Capuz y yo estamos trabajando como condenados metidos dentro del estudio.»

La formación romana no era suficiente, máxime entonces, en que París era ya la metrópoli del arte moderno, y por ello, en 1913, Tuset viaja a Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda (esto importa mucho), Alemania y Austria. Tuset, en estos desplazamientos, trata de seguir los consejos que le dio Sorolla en una carta de 9 de febrero de 1912, de la cual se transcribe lo siguiente, que contrariaba un poco su retraimiento: «Hay que estar encerrado menos en el estudio y hay que vivir un poco en el mundo y observar mucho todo cuanto te rodee y leer todo cuanto puedas, y dibujar, pintando lo menos posible, por ser cosa inútil para ti por el momento. Me permito decirte estas cosas porque te quiero; un abrazo de tu buen amigo J. Sorolla.»

Con el tiempo y la formación lograda, su vida, siempre tranquila de espíritu, se aquieta, fijando su residencia, para lo que, en 1919, adquiere una villa en Benicalap, a la que dio el nombre de Villa Elvira, en homenaje a su esposa Elvira Rafecas. Constaba la villa de un jardín, patio y vivienda familiar. Posteriormente construyó un magnífico estudio, ampliando la casa y el jardín. Obra muy suya fue ese estudio, proyectado por él y para su arte, en el que produciría las más de sus obras, especialmente esos interiores bañados de luz que, como dijera el Marqués de Lozoya, «son ventanas abiertas de ensueño...», y la faceta no única, pero más personal, de su obra. Allí su pintura se va haciendo cada vez más propia, más suya, con una riqueza cromática maravillosa, una fuerza expresiva palpable y siempre un dominio técnico perfecto.

Siente allí Tuset, en el aire libre del jardín, a la luz rotunda de Valencia, la tentación de hacer escultura, complemento casi vital de su creatividad pictórica, y, con talento evidente, modela cabezas familiares, varios pequeños estudios y piezas de adecuado y sobrio ornamento.

Alterna Benicalap, cerca de Valencia, entonces menos cerca, con Albarracín, donde desde 1923 pasa los meses estivales con la familia; vacaciones de mon-

taña que aprovecha para solazarse con la nueva luz y los bellos paisajes que le brindan la alta vega del Guadalaviar y la próxima serranía de los Montes Universales. En esos meses de verano Tuset observa a unas mujeres que lavan en el río, las nubes recortadas en el cielo azul, al pastorcillo junto a sus cabras, los trigales dorados por el sol o los montes teñidos por la luz crepuscular, y esa observación se hace forma y color sobre unos pequeños cartones que siempre llevaba consigo en sus paseos y constituyen pequeñas obras maestras.

Seguirá yendo a Albarracín hasta 1942, en que suspende estas estancias por razones de salud. Tuset, ya maestro de pintores, de dibujantes, tenía un concepto muy personal del método a seguir para introducir a sus alumnos en las artes plásticas. En numerosos manuscritos se contienen observaciones destinadas a la formación de sus alumnos, que merecerían todo un capítulo, que algún día debe escribirse. Todos sus discípulos hablan de él con veneración y respeto.

Esta docencia artística, que ya había practicado en la entonces llamada Escuela de Artes y Oficios, sobre todo en su delegación o sucursal de Burjasot, la completa al ser nombrado en 1939 para desempeñar interinamente la cátedra de Colorido y Composición de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, vacante por muerte de su maestro don Isidoro Garnelo Fiol, enseñanza que pasa a desempeñar en propiedad en 1943, cuando, por Decreto, y a petición del claustro de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, debido a sus méritos especiales y relevantes, y tras los informes favorables de la Real Academia de San Fernando, de Madrid; del Consejo Nacional de Educación y de la Dirección General de Bellas Artes, se le nombra catedrático numerario y extraordinario de Colorido y Composición de la citada Escuela de Valencia, distinción especial esta del nombramiento directo, sin oposición, otorgada a muy pocas personas. Como era de esperar, ya anteriormente había sido nombrado académico numerario de la Real de San Carlos de Valencia, ocupando asimismo la vacante de Isidoro Garnelo, el 21 de mayo de 1940, posesionándose poco después.

El 3 de noviembre de 1944 es designado subdirector de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, y el 14 de mayo de 1946, director de la misma, cargo que desempeñó hasta su muerte, acaecida el 28 de marzo de 1951.

Poco después de su muerte, el Ayuntamiento de Valencia le dedicó una calle y un grupo escolar en Benicalap, cerca de su villa-estudio, y el 6 de junio de 1973, el mismo Ayuntamiento y el Colegio Oficial de Profesores de Dibujo le erigieron un monumento —obra de su hija Amparo, que esto escribe, bajo la dirección de su maestro Octavio Vicent— en las alamedas de Serranos, tantas veces cruzadas por él para ir al tren que le llevaba y traía de Benicalap.

Con motivo de esta exposición, Felipe María Ga-

rín escribió lo que sigue y nos complace reproducir: «Comentando un poco la vida y el arte inseparables de Tuset, diremos que el suyo es arte caudaloso y preciso a la vez, muy difícilmente clasificable si escapamos de la tentación, tan fácil e incitante, de tenerle sólo como gran pintor de interiores, especie que cultivó, sin duda, ya se dijo, con especial deleite y maestría que le era consustancial. Según dicho aspecto, todo encuadramiento es fácil, teniéndole —y no sería poco— como el holandés valenciano, el "Veermier de Benicalap" o el "Terborch o el Metsu" de Villa Elvira...; mas, como siempre, lo fácil y tópico, sobre tener su fundamento real, encubre otros aspectos de la verdad, marginados a la sombra de la frase hecha. Hay que resistir la atracción de explicar un arte, un estilo, una labor personal, sólo los rasgos extraartísticos de la persona sujeto de aquéllos, es decir, por su mero talante humano. Explicar la pintura de Tuset por su perfil humano, su *bonhomie*, es tan cómodo —y refiriéndose a él más admisible— que querer explicar las Vírgenes del Perugino por sus turbios modales y su verbo procaz; la *terribilita* de la obra de Miguel Ángel, por su timidez de introvertido; las innovaciones tenebristas y no sólo tenebristas del Caravaggio, por su arisquez pendenciera, o las exquisitices de Alonso Cano, por su probado malísimo talante.

»Tiene, en cambio, el arte de Tuset tres, al menos —son más—, puntos de arranque y enriquecimiento: su devoción por la escuela valenciana barroca: luz y tinieblas, verismo, poesía de la creatividad, infalible sentido monumental; también sus años romanos de la citada Academia Española, donde convive con algunos de los mejores talentos de su época, como se indicó, y allí mismo recibe, sin gran beneficio, la huella estética moreliana y, con mayor provecho, el eco del modernismo, que invade a Europa en los primeros lustros del siglo.

»Gravitan sobre todo en Tuset, y cuán eficazmente además, el ejemplo de los llamados *pequeños maestros* holandeses que él ve en Amsterdam; el ciclópeo magisterio directo y familiar de Sorolla, y creemos que la influencia, también, de María, la hija del maestro, ya citada, pintora sensible si las ha habido y como un arpa que suena ya con el leve pasar del aire.

»Mas en el sorollismo consciente de Tuset está también el mérito de no hacer lo mismo que Sorolla hacía, sino intuir lo que hubiese hecho en su caso y en su circunstancia el autor de *Sol de la tarde*. Le influye —cómo no— la Valencia morigerada y tradicional del siglo XIX, clásica, pese a tanto aparente barroquismo; clásica, sí, como su mar y su cielo, como una de esas viejas monedas valentinas con el emblema antiguo de la ciudad, y como tanto de la obra más pura y esencial de Sorolla.

»Y, sobre todo, en Tuset influye Tuset mismo, su espíritu y su enorme sentido selectivo, su saber escoger temas, técnica, pinceladas, colores, modelos, amigos, discípulos, lugares, medios de transporte, su

sentido hogareño, su conseguir que el tiempo se detuviese en un silencio impresionante que palpita y casi se oye, su sentido de la estética, ese que Lafuente Ferrari ha llamado "estética de la salvación del individuo": todo se salva en la pintura de Tuset, todo se dignifica, todo escapa de la vulgaridad y del anonimato, todo queda noble y casi canonizado con su paleta, desde el aire hasta los cachivaches del estudio; todo por él y en él alcanza una como eternidad salvífica y deja de ser anécdota para convertirse en categoría.»

Asimismo, antes, con motivo de cierta exposición de Tuset en Madrid, el Marqués de Lozoya escribió:

«Paralelamente a los pintores valencianos que triunfaron en Madrid e hicieron su nombre justamente famoso en España y fuera de ella, vivieron en Valencia, en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del actual, otros artistas que desdeñaron el bullicio cortesano, la lucha por las recompensas oficiales en las exposiciones y por las medallas académicas, los mercados prestigiosos allende las fronteras. Estos pintores no tenían sino una sola ilusión en su vida: pintar bien.»

«A esta stirpe de pintores pertenece don Salva-

dor Tuset. Ha consagrado toda su vida a la perfección de su arte, y la gloria y la fortuna, que suelen ser los compañeros del triunfo artístico, le han importado muy poco. Su estoicismo español le ha hecho valorar justamente la vacuidad de los honores oficiales y poner sus afanes exclusivos en reflejar en el lienzo la luz y el color de su tierra valenciana. Producto de ese afán exclusivo son esos cuadros, nunca de gran tamaño, algunos muy pequeños, que nos dan una visión maravillosa del pequeño mundo que rodea al artista. Bien pinte una figura, una naturaleza muerta o un paisaje, la obra de Tuset es siempre de admirable calidad pictórica. Sus paisajes, en que la fina y viva luz levantina sitúa a las cosas en su ambiente exacto; los retratos, las cabezas de estudio, nos admiran por esa profunda sabiduría del oficio, por esa agudeza de visión que sabe penetrar en todos los secretos del modelo que se presenta ante su vista.»

Creemos suficiente todo lo dicho, por pluma propia y ajena, para evocar al pintor Tuset con motivo de su brillante exposición y en las vísperas del veinticinco aniversario de su muerte.

AMPARO TUSET



Salvador Tuset: «Cosiendo»



# ALICANTE Y EL FOCO «CASANOVISTA» DE PINTURA

Alicante capital ha sido en tiempos pretéritos una ciudad en la que las manifestaciones plásticas han tenido una importancia relativa. No ha existido en la ciudad eso que hoy, en términos un tanto expresivos, pudiera llamarse un *boom*.

Si centramos la cuestión en el siglo XIX, accedemos a un reducido número de fenómenos culturales que vienen, no obstante, a mejorar algo esta imagen de cierto aislacionismo aparente o falta de interés por los problemas plásticos y estéticos. Los años del ochocientos nos arrojan, a todas luces, un balance esperanzador y constituyen la peana o plataforma sobre la cual el siglo XX ha de construir una nueva urbe abocada hacia los negocios artísticos.

De Alicante capital son dos pintores que nos presentan perfiles de indudable interés, si bien su vida y su obra se desarrollan fuera de la ciudad nativa: José Aparicio Inglada (1773-1838) (1) y Vicente Rodes Aries (1791-1858) (2), ambos coincidentes con la existencia del Consulado Marítimo Terrestre —creado en 1785—, que es, en honor a la verdad, la única entidad que establece unos programas culturales de cierto relieve (3), estableciéndose en tal organismo, diez años después, una escuela de dibujo dirigida por el pintor Vicente Suárez Ordóñez —considerado de origen italiano—, que vino a sustituir al maestro José Luciano García. Otro artista decisivo en estos años finales del neoclasicismo lo fue José Peyret y Bosque, que formó parte de la primera comisión encargada de crear una biblioteca y un museo provinciales. El tal José Luciano García estaba en posesión del título de profesor desde 1790, título que le venía de la Real Academia de San Fernando, lo que le avalaba ante el Ayuntamiento de la ciudad para dar clases en la Academia de Dibujo y Pintura (4).

Dejemos a Aparicio y a Rodes al margen del presente trabajo, y también la problemática vital y el desarrollo del Consulado Marítimo y Terrestre. José

(1) MILEGO, JOSÉ M., y GALDO LÓPEZ, ANTONIO, *Alicantinos ilustres. Apuntes biográficos*, Alicante, 1907, Imp. de El Graduador, pp. 179-182; MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE, *Pintores alicantinos del siglo XIX*, Alicante, 1951, Artes Gráficas Alicante.

(2) MILEGO y GALDO LÓPEZ, ídem, pp. 121-126; ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Documentos valencianos sobre Vicente Rodes, pintor alicantino*, Alicante, «Información», 2 de abril de 1970.

(3) MAS y GIL, LUIS, *La escuela de pintura que tuvo el Real Consulado del Mar de Alicante*, Alicante, rev. «Galatea», marzo 1954, pp. 26-28; FIGUERAS PACHECO, FRANCISCO, *El Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante y pueblos del obispado de Orihuela*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1957, pp. 153-157.

(4) RAMOS, VICENTE, *Obra cultural del Consulado*, Alicante, rev. «Idealidad», núm. abril-mayo 1974.

Aparicio y Vicente Rodes, entre otras razones, vivieron al margen de Alicante, estableciéndose de manera definitiva en Madrid y Barcelona, respectivamente. Por ello, tal vez, muy pocas son las obras que su pueblo natal conserva, a excepción de unas pinturas de la época primera o etapa de formación (5). Tenemos también noticias de un Carlos Espinosa, alicantino, hijo del artista que labró la urna de la Asun-



Retrato del pintor Lorenzo Casanova

ción en la parroquia de Santa María, de Alicante, quien, metido en la corte, tampoco influyó lo más mínimo en el desarrollo del arte plástico en su propia tierra (6).

La aparición de la Sociedad de Amigos del País, que comienza a dar síntomas de vida en 1834, al doblar el primer tercio del siglo XIX, tiene extraordinario interés. Es ésta una entidad que, de algún modo, se preocupa de difundir el arte plástico por medio de

(5) MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE, *José Aparicio*, Alicante, «Información», 6 de febrero de 1963; ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *El «Hambre de Madrid», cuadro de José Aparicio*, Alicante, «Información», 13 de marzo de 1970.

(6) PARDO CANALIS, ENRIQUE, *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, C. S. I. C., 1967, p. 32. Referencia a Carlos Espinosa, de quince años y natural de Alicante. Arch. Ministerio de Asuntos Exteriores, «Embajada Española cerca de la Santa Sede», legajos 742 y 744: Carlos Espinosa, pintor.

una serie de exposiciones y concursos tanto de pintura y escultura como de trabajos artísticos y artesanales, todo lo cual tiene su impacto en la ciudad, poco acostumbrada a tales exhibiciones.

La Sociedad tenía entre sus secciones de trabajo una que expresamente cuidaba de los asuntos propios de la literatura y las bellas artes, y dependía de tal comisión la promoción de toda manifestación de orden plástico (7). La primera exposición —que sepamos, a la vista de la documentación y bibliografía que manejamos— fue la de 1860, rodeada de gran expectación e interés. En ella se registran como expositores: Agrasot, de Orihuela; José Asorí, de Biar; Ramón Américo Morales, de Alicante (8); Bushell y Laussat, nacido en Alicante, aunque de origen francés (9); José Soler Soler, los hermanos Antonio y Juan Riudavest, Felipe Rovira, etc. (10).

Tras este acontecimiento, cabe señalar el acuerdo de la Diputación Provincial creando sus «pensionados» de bellas artes para artistas nacidos en la capital y pueblos y ciudades de su jurisdicción administrativa. Ello ocurre en el primer trimestre de 1863, mereciendo tal distinción para acudir a San Fernando, de Madrid, y para viajar a Italia —Roma en concreto—, entre otros, los siguientes artistas: Bushell, Agrasot, Antonio Amorós Botella, Lorenzo Casanova Ruiz, Rafael Farrach, Mariano Antón, Vicente Poveda, Pedro Serrano Bossio, Fernando Cabrera Cantó, Vicente Bañuls, Mariano Orts, etc. (11).

Gran importancia atribuimos, en definitiva, a esta labor de la corporación provincial, que vino a crear una conciencia artística y a traducir en ayuda material las ambiciones de escultores y pintores, quienes, en posesión del «pensionado», encontraron en Madrid, en la Academia de San Fernando, o en la capital de Italia, una perfección y una mejora técnica en sus respectivas vocaciones plásticas.

Además, dos nuevas exposiciones de arte se suceden por estos mismos años, ambas organizadas y patrocinadas por la Sociedad El Fomento. La primera, de 1878, se inaugura el 6 de agosto, y en ella aparece Manuel Chápuí, arquitecto que presenta un proyecto para la Biblioteca Nacional de Madrid; la segunda es de 1879, abierta al público el 8 de agosto.

(7) RICARDO GARCÍA, MANUEL, y MONTERO PÉREZ, ADALMIRO, *Ensayo biográfico y bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia*, Alicante, 1888-1889, establecimiento tipográfico de A. Reus, pp. 207-211.

(8) MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE, dice que nació en Valencia, *Pintores alicantinos del siglo XIX*.

(9) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Francisco Bushell, el primer pensionado de la Diputación*, Alicante, «Información», 22 de febrero de 1970.

(10) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*, Alicante, 1972, «Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial», número 7.

(11) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Los primeros pensionados de arte de la Diputación Provincial de Alicante y Nuevos pensionados de arte de la Diputación Provincial de Alicante*, en la revista «Idea», núms. 5 y 9.

Creemos —por las incursiones efectuadas en la prensa coetánea— que las exposiciones sufren un colapso hasta 1894. Este año tiene otros antecedentes que juzgamos de sumo interés y que es preciso analizar con cierta serenidad, entre otros motivos porque tales antecedentes han de conducirnos directamente al tema central que pretende exponerse en esta breve muestra.

Retrocedamos, pues, en el tiempo. Al hacerlo nos situamos en el mes de abril de 1874. La Diputación de Alicante crea su cuarto «pensionado» en Roma, ya que «... aprobó sin discusión el dictamen de la comisión de Hacienda en el que se propone se conceda por cuatro años a don Lorenzo Casanova una pensión de tres mil pesetas cada uno para pasar al extranjero [*sic*], con el fin de perfeccionar sus estudios en el arte de la pintura.» (12).

Lorenzo Casanova, alcoyano, nacido en 1844, es un personaje que marca un hito en el devenir cultural alicantino, sobremanera en el aspecto o la parcela de las bellas artes, y del dibujo, la pintura y la escultura en concreto. Es un hombre poco menos que predestinado para llevar la antorcha del renacimiento plástico en Alicante ciudad. En Roma permanece por un dilatado espacio, agotado incluso el tiempo preceptivo de su pensión provincial. Por lo menos vive allí hasta 1882, relacionándose con los artistas españoles que, procedentes de distintos puntos del país, acuden a la ciudad eterna ansiosos de aprender: Echéna, Rosales, Jaime Morera, Ricardo Bellver, Eugenio Oliva, Moreno Carbonero, Antonio Moltó y Ruperto Chapí —estos dos últimos coprovincianos, de Altea y Villena, respectivamente—, y que la Academia Española de Roma, establecida a partir de 1873, ha de promocionar más y mejor en todos los terrenos (13).

Mucho debió de pintar Casanova en Italia en estos años de estudio, esfuerzo y trabajo: «Sus acuarelas han tenido justa fama. Producía una en cada sesión, reunía centenares de ellas y luego... las vendía allá en Roma al primer mercader de gloria ajena por un puñado de liras...» (14), pues, en definitiva, el producto de su pintura —casi siempre sin firmar y en pequeños soportes— le tenía que permitir el vivir con mayor o menor holgura en aquella inigualable ciudad.

En torno a 1882-83, vuelto a Alcoy, funda una Academia de Bellas Artes que realmente ha de intitular Centro Artístico, y la establece en la calle de San José. Aquí comienza una etapa que presenta dos facetas bien distintas y, al mismo tiempo, sumamente interesantes: una, la primera, la de pedagogo, la de profesor de dibujo; la segunda, la de pintor maduro, técnicamente cuajado, capaz de producir obras de en-

(12) Arch. Diputación Provincial de Alicante. Libro de Actas, sesiones 8 y 10 de abril de 1874.

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

(14) PÉREZ BUENO, LUIS, *Artistas levantinos*, Madrid, 1899, imprenta del cuerpo de Artillería, p. 15.

vergadura que marquen y definan una época, un estilo y una manera de sentir e interpretar la pintura.

La primera faceta de las dos apuntadas es la que queremos estudiar con mayor detalle. Al Centro Artístico, donde imparte clases teórico-prácticas y en donde se gana el sustento diario, acude un incipiente alumnado: Francisco Gisbert Carbonell, Fernando Cabrera Cantó, Ramón Ferreres Sebastián y Manuel Cara Espí. Cabrera ha comenzado sus estudios en San Carlos, de Valencia, pero la figura de Casanova le atrae más, y a su protector —Agustín Gisbert— le favorece el tenerlo en el propio Alcoy. Pero Casanova permanece poco tiempo en su pueblo. Contrae matrimonio con María Teresa Miró Moltó en 22 de febrero de 1855 (15), y algo después se domicilia en Alicante, movido quizá por su propia esposa —ya que un hermano de ésta es ingeniero en la capital— y, tal vez, en un intento de mejorar su salud buscando un clima más cálido y más uniforme a lo largo de todo el año. Lo cierto es que, días después de sus nupcias, «trata de establecer una academia de pintura en nuestra ciudad», como indica un periódico alicantino (16).

Casanova se integra seguidamente, sin reparos ni lentitudes, en el movimiento cultural de la ciudad. Este mismo año surge el Ateneo de Alicante, y Casanova es buscado para presidir y dirigir la comisión de arte que allí se crea. Establece en su domicilio, al propio tiempo, una escuela particular, en la que imparte enseñanzas de dibujo y pintura. En parte aumenta y mejora su idea inicial, y bien pronto los éxitos personales y la buena acogida le demuestran que va bien encaminada. A Alicante le siguen, desde Alcoy, Cabrera, Gisbert y Ferreres, incluso Cara y Espí, grupo fundacional de una escuela que debemos ya intitular a todos los efectos «casanovista».

Pese a su carácter misántropo, a su salud quebrada —recordemos el título de la biografía que le dedica Coloma (17) y el estudio psicológico que de él hace Adrián Miró (18)—, Casanova desarrolla una eficaz labor y se labra un nombre en una ciudad en la que no es extraño, pero tampoco lo suficientemente conocido.

Al primer grupo de alumnos oriundos de Alcoy se une poco después una segunda tanda de estudiantes: Lorenzo Pericás Ferrer, Rafael Hernández López, José López Tomás y Vicente Bañuls Aracil. Casanova piensa entonces que las pensiones que la Diputación Provincial establece para ampliación de estudios de arte en Madrid podrían quedarse en Alicante, puesto que en Alicante existe una Academia



Lorenzo Pericás: «Gitana» (Diputación Provincial de Alicante).

que cree cumple con tales funciones con la misma eficacia y dignidad que pueda haber en San Fernando. Percatado de ello, insta así al organismo provincial, solicitando se considere esta circunstancia: «... exposición de don Lorenzo Casanova, en que solicita se conceda a la Academia que dirige, en concepto de subvención, las dos mil pesetas destinadas hoy para que los hijos de esta provincia cursen en Madrid durante cuatro años los estudios superiores de pintura, comprometiéndose en cambio el señor Casanova a admitir como protegidos de la Diputación ocho discípulos, cuatro por cada una de las plazas hoy existentes, a sostener, bajo su constante dirección, el curso ordinario desde octubre a mayo, con otras obligaciones que el señor Casanova se impone y que constan en el escrito...» (19).

De cualquier forma, Casanova no solamente se ha contentado con crear un centro, sino que ha buscado el medio de dotarlo y darle continuidad gracias a una economía que pueda coadyuvar a su pervivencia. Esto es, pues, fundamental, sumamente interesante, por-

(15) Arch. Registro Civil. Juzgado Municipal de Alcoy. Libro 19 de Matrimonios, folio 185.

(16) Alicante, *La Tarde*, 13 de marzo de 1885.

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

(18) MIRÓ, ADRIÁN, *Glosario de arte y artistas alcoyanos: Lorenzo Casanova, psicoanálisis de un pintor*, Alcoy, «Ciudad», 1 y 7 de junio de 1966.

(19) Arch. Diputación Provincial. Libro de Actas, sesión 11 de abril de 1890.

que junto al maestro, bajo su dirección y a su entorno se va a forjar un grupo de entusiastas amadores del arte, que han de ser, en definitiva, la levadura para la generación posterior y para el desarrollo pictórico y escultórico de la ciudad. El mismo Azorín comentará la existencia de este grupo cultural que echa sus raíces en la casa-estudio de Casanova, y que en la década 1890-1900 sabe estar en primerísima línea, desempeñando un alto y significativo papel: «Hacia unos sesenta años que había entrado en contacto con una reducida, simpática e independiente escuela de pintura que fundó en Alicante don Lorenzo Casanova, que había trabajado mucho en Roma; en aquel grupo figuraban —se complacía en citar los nombres— López Tomás, Bañuls, escultor también, con algún monumento en la ciudad nombrada; Adelardo Parrilla, Luis Pérez Bueno, que con los años había de ser director del Museo de Artes Decorativas, en Madrid...» (20).

Casanova pesa en Alicante, y en junio de 1891 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombra su correspondiente en la capital marinera. Su buen hacer, sus amplios conocimientos técnicos y sus dotes como instructor hacen que el alumnado se multiplique y que de 1890 a 1894 registremos otros nombres en su particular «simpática e independiente escuela de pintura». Así, la presencia de Manuel Harmsen Bessecourt, joven vicecónsul de Dinamarca; Inocencio Irlés, Adelardo Parrilla, Pascual de Bonanza, Laura García, esposa del catedrático Hermenegildo Giner de los Ríos, etc.

De entre los hasta aquí citados, Lorenzo Pericás, Vicente Bañuls y Adelardo Parrilla van a convertirse en auténticas glorias del arte local, uniéndose a ellos igualmente Heliodoro Guillén Pedemonti, otro pintor de bien cimentada fama.

La fecha de 1894 marca otro hito en la carrera artística de Casanova y en el devenir plástico de la ciudad. A su personal interés —no nos cabe la menor duda al respecto— se debe la Exposición de Bellas Artes de Alicante, que se monta bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País. La explicación es bien sencilla: Casanova quiere evidenciar su labor, quiere descubrir a los ojos de la ciudad y de España la existencia de su taller y la preparación de sus alumnos. La Sociedad de Amigos del País insta a la Diputación en demanda de ayuda (21) y a continuación los trabajos comienzan a efectuarse con interés y con ilusión. La exposición de artes plásticas queda instalada en el teatro Principal. Se nombra el jurado, presidido por Casanova e integrado por los pintores Alberola Berenguer y Bushell Laussat, así como por los arquitectos José Guardiola Picó y José Antonio Chápuli, y se edita un espléndido catálogo,

(20) AZORÍN, *Memorias y memoriales*, cap. XXXIX: «La pintura». Obras completas.

(21) Arch. Diputación Provincial. Libro de Actas, sesiones 6 y 7 de abril de 1894.

en el que quedan reseñados todos cuantos artistas —o cuantas obras y objetos artísticos— concurren al certamen (22).

El éxito es total. En Alicante se dan cita importantes firmas: desde Sorolla, Pinazo y Cecilio Pla a pintores que remiten sus obras desde Ciudad Real, Algeciras, Sevilla, Madrid, Murcia o Barcelona. El gran triunfador, de entre todos, es Fernando Cabrera Cantó, y con él merecen premios Bañuls, Pericás y Guillén, entre otros más. Baste una breve recensión de un periódico de aquellos días: «Se ha dicho, y así es, que Alicante y su provincia ocupan el primer lugar en la proporción de las obras presentadas; considerado el certamen por provincias o localidades. de los 35 expositores, 22 son o han sido alumnos de la Academia de don Lorenzo Casanova. Ahora bien, estudiadas las obras de estos discípulos, comparados los caracteres comunes, analizados esos signos generales que marcan la *escuelas* pictóricas, ¿se podría deducir de la presente exposición que existe ya, aunque sea en estado latente, no más el embrión de una *escuela alicantina?*... Todos los discípulos de Casanova, o la mayoría, ostentan una personalidad bastante definida y, sin embargo, tienen lo que puede ser común y genérico: el sentido del arte... ninguno copia al maestro, con lo cual ninguno se parece al otro... por la preferencia que dan al dibujo, lo mismo pueden salir escultores que pintores de la academia del señor Casanova» (23). Éxito total, triunfo de su constancia y de su empeño, lo que ha de valerle la cruz de Carlos III (24), pues el rey, y en su nombre la reina regente, agradece a la Sociedad Económica de Amigos del País, y en especial al pintor alcoyano, la celebración de la muestra artística, y felicita a Casanova «... tanto por haber contribuido con su ilustración y celo al brillante resultado de la exposición mencionada, cuanto por las excelentes muestras de su acertada enseñanza, exhibidas por sus alumnos..., proponiéndole en su virtud al Ministerio de Estado para una distinción» (25).

Alicante ha salido de su contorno geográfico y provincial, y gracias a esta exposición ha sonado en el ámbito nacional. Así lo reconoce también la importante revista madrileña *La Ilustración Española y Americana* en comentario que firma su colaborador Alcántara: «La Exposición de Bellas Artes de Alicante ha sido una sorpresa para la crítica. En aquella ciudad ha nacido y crecido en poco tiempo una escuela de pintores, ignorada de casi todos hasta la presente ocasión... El creador de esta escuela ha sido don Lorenzo Casanova, natural de Alcoy, discípulo del ilus-

(22) *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de Alicante celebrada en junio de 1894*, Alicante, 1894, establecimiento tipográfico de A. Reus.

(23) «El Graduador», *La Exposición de Bellas Artes*, 29 de junio de 1894.

(24) Alcoy, *El Serpis*, 8 de enero de 1895.

(25) Madrid, *La Gaceta de Madrid*, 13 de enero de 1895. La Real Orden es de 2 de enero del mismo año.



Lorenzo Pericás: «Ensayando una misa»

(Colección Caja de Ahorros del Sureste de España. Alicante)





tre don Federico de Madrazo, compañero de Sanz, de Rosales, de Fortuny... El señor Casanova lleva ocho años enseñando en Alicante y predicando principalmente el culto del dibujo y del color, no sólo con la palabra, sino también con el ejemplo» (26).

Después de esto los discípulos de Casanova —y los tendrá hasta el mismo día de su muerte, en marzo de 1900— pueden ya romper amarras y caminar solos. De todos ellos, Lorenzo Pericás Ferrer, nacido, como el maestro, en Alcoy, en 1863, y afincado en Ali-

en otros óleos de parecido contenido y muy similar técnica en la paleta de Pericás: *Ensayando una misa*, *Preparándose para las danzas*, *Niña con flores*, *Monaguillo*, *El corneta y su novia*, etc. (28).

En esta línea hacemos hincapié en el cuadro de Pericás *En el claustro*, trayendo a colación un breve comentario que sobre la obra se hiciera en 1903: «... en las obras de Pericás predomina la hermosa tonalidad del conjunto con fondos inimitables y perspectivas muy bien entendidas y ejecutadas. En el



Techo del Casino de Alicante, óleo de Heliodoro Guillén

cante en torno a 1885, en ocasión del cólera de tal año que le hizo huir de Valencia, será el alumno predilecto, el más afín a su intimidad, el más influido por la técnica del notable pintor. Incluso conocemos cuadros idénticos, pues ambos los realizaron ante el mismo modelo (27). Los temas amables, esos que se ha convenido en encasillar bajo la denominación común de pintura «de género», que Casanova realiza con especial gracia, soltura y donaire, tales como *Recreación de conventuales*, *Plegaria de niños*, *Casa de empeño*, *Los primeros pasos*, etc., se verán reflejados

(26) Madrid, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de julio de 1894.

(27) El cuadro *Gitana*, de la colección de M. Gisbert, de Alcoy, y *Gitana*, de la Diputación de Alicante, legado de la colección Beltrán.

cuadro a que nos referimos... pueden apreciarse esas bellezas. La agrupación de los frailes es de acertada composición, correctísimas las cabezas de las figuras y muy bien interpretadas las luces» (29).

Del cuadro *La lección* —que creemos debemos identificar por *Ensayando una misa*, obra que reproducimos en color— copiamos lo que sigue: «Un grupo de monaguillos, con el maestro y un músico, ocupan un recinto de la iglesia, donde penetra la luz por una ventana. La característica de Pericás, que es pin-

(28) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Notas para una biografía del pintor Lorenzo Pericás Ferrer*, Alicante, revista «Idea», número 12, 1974, pp. 7-25.

(29) LILLO DE GRACIA, MÁXIMO, *Visitas a la Exposición Provincial*, Alicante, «Museo-Exposición», 1 de septiembre de 1903, p. 230.

tar unos fondos admirables, hace en este cuadro de-  
rroche de maestría...» (30).

Lorenzo Pericás adoraba profundamente al maes-  
tro. Casanova, a su vez, le había tomado afecto y ca-  
riño, y entre ambos se cruzaba otro personaje, sobrino  
carnal de la mujer de Casanova, Gabriel Miró, unién-  
doles con poderosos lazos afectivos, a la vez que el  
que sería autor de *Las cerezas del cementerio* derro-  
chaba una generosa admiración por ambos pintores.  
Pericás no se separaría del lecho de muerte de Casa-  
nova, y Gabriel Miró no se separaría ni un solo ins-  
tante de Pericás en las horas finales de su existencia.

¿Fue Pericás quien quedó al frente de la Acade-  
mia Casanova al desaparecer el fundador? Es ésta una  
pregunta que hemos querido contestar y que, a la  
postre, no aclaramos demasiado. «Aquel estudio ha  
cambiado de dueño; la placa en forma de paleta cla-  
vada en la puerta de la casa lo anuncia. En ella se  
lee el nombre de Lorenzo Pericás: es decir, otro Lo-  
renzo, otro alcoyano, otro pintor... Uno de sus discí-  
pulos predilectos ha venido a ocuparlo, y allí continúa  
imperando el arte y rindiéndose tributo de admiración  
al maestro... ¿Quién mejor podía suceder al llorado  
maestro?» Tal leemos en un artículo del poeta Car-  
melo Calvo (31), pero la cuestión no queda demasiado  
clara a la luz de otros comentarios.

Pericás había desempeñado un modesto puesto en  
la Escuela de Artes y Oficios; era un «luchador tenaz»  
que a su propio esfuerzo «debe su estimación  
en el arte» (32). Al parecer, hasta llegó a enviar una  
obra a la Exposición Internacional de San Petersbur-  
go del año 1900, juntamente con el escultor Ba-  
ñuls (33). Al final de su vida, en 1912, concurrió a la  
Exposición Nacional de Madrid, pero, pese a todo,  
estamos por creer que, si fue director del Centro Ar-  
tístico de Casanova, lo fue únicamente por unos me-  
ses, y que transcurridos estos meses ocuparon el  
cargo, indistintamente, Bañuls, o bien Guillén, o Ade-  
lardo Parrilla, el más joven de todos ellos (34). «A  
la muerte de Lorenzo Pericás se hace cargo de la  
Academia de Bellas Artes Adelardo Parrilla. Siguen  
allí, como alumnos destacados del primitivo director,  
Varela y Buforn...» (35).

Adelardo Parrilla y Cande'la nació en Cartagena,  
y en Alicante, desde muy niño, pasó toda su vida. Fi-  
gura en el libro de Pérez Bueno *Artistas levantinos*  
en segundo lugar, después de Pericás, formando parte

(30) LILLO, ídem, p. 233.

(31) CALVO RODRÍGUEZ, CARMELO, *Ecos de Alcoy. Notas  
sueltas en prosa y en verso*, Alicante, 1901, Imp. Moscat y  
Oñate, p. 132.

(32) PÉREZ BUENO, LUIS, *Artistas levantinos*, pp. 23-29.

(33) RAMOS, VICENTE, *El teatro Principal en la historia  
de Alicante (1847-1947)*, Alicante, Such Serra, p. 297.

(34) MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE, *El pintor Adelardo  
Parrilla Candela (1877-1953)*, Alicante, 1955, Artes Gráficas  
Alicante.

(35) ARMENGOT FERNÁNDEZ, F., y CÍA MARTÍNEZ, J. AN-  
TONIO, *XXV años de pintura alicantina (1933-1958)*, Alican-  
te, 1958, publicaciones del IDEA, p. 8.

del reducido grupo de alumnos del pintor alcoyano.  
Un pintor interesante que con el tiempo, a su vez,  
será maestro de otras promociones de pintores locales,  
como maestros fueron Pericás y Guillén. «En el es-  
tudio de Casanova estuvo no poco tiempo, siendo su  
discípulo predilecto, y junto a aquel ilustre maestro  
aprendió y perfeccionó esa pureza en el dibujo, esa  
firmeza de la línea, esa perfección en el trazo y esa  
brillantez de colorido que distinguen todas sus obras»;  
tal se decía de él al comenzar el siglo XX, en plena  
juventud del artista y cuando aún tenía mucho cami-  
no que recorrer (36).

Donde posiblemente hallemos la verdad en torno  
a este pequeño problema de matización, cual es la  
sucesión de Casanova frente a su obrador, es en la  
prensa coetánea. Muerto Casanova Ruiz, se piensa en  
crear un Círculo Casanova-Academia de Bellas Ar-  
tes, cuya presidencia de honor se ve oportuno que la  
ostente el alcalde de la ciudad, y la efectiva recaiga  
en Heliodoro Guillén, siendo director artístico Vi-  
cente Bañuls (37). Cuando en octubre comienza a  
funcionar el centro, la dirección artística pasa —di-  
cen los periódicos— a Adelardo Parrilla. La presi-  
dencia efectiva también se modifica: «... el señor.  
Guillén ha presentado la dimisión de su cargo de pre-  
sidente del *Círculo de Bellas Artes-Academia Casano-  
va* de esta capital, para cuyo honorífico cargo se nos  
asegura será nombrado nuestro amigo don Luis Pérez  
Bueno» (38). Heliodoro Guillén va destinado a León,  
título de una cátedra de dibujo en aquel Instituto.  
Si Pericás dirigió la Academia Casanova sería, en todo  
caso, en el plazo marzo-octubre de 1900 o, tal vez,  
años después, algo más tarde. Pero, sea Pericás o sea  
Parrilla —incluso Bañuls—, es el caso que el foco  
«casanovista» no se extingue, sigue en la brecha y  
sigue cumpliendo con un importante papel dentro  
del panorama cultural de Alicante.

De Heliodoro Guillén Pedemonto hemos de decir,  
en una apretada síntesis de su vida, que fue un pintor  
de innumerables posibilidades. Colorista excepcional  
y dibujante nato, participó en distintas exposiciones  
locales y también en las nacionales de Madrid. Autor  
—en una primera época— de obras un tanto trucu-  
lentas —época muy paralela a la vivida por Cabrera  
Cantó o incluso por el propio Joaquín Sorolla—, cita-  
mos de estos días: *¡Solos!* y *El naufrago*, derivando  
después hacia la temática «de género», después de  
su permanencia en Roma, de cuya época es *Il pesca-  
tore di perle*. Decoró salones y edificios en Alicante y  
fue premiado en 1892 con una tercera medalla en  
Madrid. Académico correspondiente de San Fernan-  
do y caballero de la Orden de Isabel la Católica, pre-  
sidente del Círculo de Bellas Artes de Alicante y  
catedrático de dibujo del Instituto General y Técnico.

(36) MENDARO DE ALCÁZAR, E., *De mi barrio*, Alicante,  
1901, Imp. Tomás Muñoz, pp. 86-88.

(37) Alicante, *El Liberal*, 7 de abril de 1900.

(38) Alicante, *La Regeneración*, 25 de octubre de 1900.

Murió en 1944, dejando en su tierra natal, prácticamente, casi toda su obra (39).

Con respecto a Vicente Bañuls Aracil digamos que nació también en la ciudad de Alicante en 1866, que fue de los primeros alumnos de Casanova y que ganó —abril de 1897— una pensión provincial para ampliar estudios en Roma. Cultivó la pintura, pero su fuerte, su auténtica dedicación profesional, fue la escultura, dándose a conocer como escultor en la exposición de 1894. Alicante ciudad debe a Bañuls buena parte de su ornamentación y su embellecimiento urbano. Así, el monumento a Canalejas, el retrato-busto a Chapí, la bellísima fuente decorativa de la plaza de Gabriel Miró, la estatua de Eleuterio Maisonnave, el monumento a Campoamor... Los monumentos a Jorge Juan, en Novelda, y al doctor Ayela, en Jijona, entre sus obras más representativas. Vivió toda su vida en Alicante, tras el paréntesis extranjero de 1897-1904. En 1919 le sabemos de profesor de escultura del Círculo de Bellas Artes (40). Estaba en posesión de la cruz de Isabel la Católica, así como de la del Mérito Naval. Su muerte acaeció en 1935 (41).

Mariano Orts Masía, nacido en Alicante en 1882, acudió de muy chico a la Academia de Casanova, donde aprendió a dibujar y a modelar. Ya en Madrid, fue alumno de Mariano Benlliure. Donó Orts a la Diputación Provincial de Alicante —pues de esta entidad obtuvo en 1901 un pensionado para seguir estudios en Roma— una *Escena pompeyana*, de gran empaque y «espectacularidad», con la intención de que tal obra presidiera la escalera principal del palacio corporativo. Viajó después a Hispanoamérica, recorriendo Buenos Aires y Montevideo, donde gana un concurso de proyectos para el monumento al 14 de Julio, y allí mismo la colonia italiana le otorga la realización de un nuevo proyecto, éste dedicado a Garibaldi. Su amor y su consideración por el maestro Casanova le llevaron a realizar en 1901 el mausoleo del pintor alcayano, en el cementerio de San Blas, monumento hoy desaparecido al ser clausurado dicho camposanto (42). Mariano Orts falleció en febrero de 1917.

José López Tomás debió de nacer en torno a 1860, y acudió joven al estudio de Casanova, participando en la exposición del 94 con el óleo *Últimos momentos de Santa Teresa*, lienzo galardonado con medalla de

plata y que el autor había realizado, creemos, en homenaje a Teresita Miró Moltó, esposa del maestro. Fue un gran dibujante y un gran teórico del arte, autor, entre otros trabajos, de *Educación artística* (43) y *Teoría y práctica del dibujo, pintura, grabado y escultura, y resumen histórico de estas artes en Europa* (44). Cultivó también la escultura y colaboró, como ilustrador gráfico, en la revista semanal madrileña *Miscelánea*. Fue, en consecuencia, uno de los alumnos más completos formados en la Academia del ilustre pintor de Alcoy.

Finalmente, en este análisis aproximativo al fenómeno cultural que supusieron Casanova y su Academia en Alicante, y por figurar entre la lista de alumnos de primera hora, citamos también a Rafael Hernández López, nacido en 1854 (45). Del estudio de Casanova, ubicado en la calle Luchana, número 14, hoy denominada del Doctor Gadea, pasó a Madrid y luego salta a Roma, de donde regresa a Alicante enfermo y disminuido. Hernández tuvo su estudio en la calle de Guzmán, a espaldas del Ayuntamiento, obrador en el que pintó casi de memoria, sin tener trajes, ni grabados antiguos, ni el *atrezzo* adecuado, su lienzo *Gladiador maltrecho*. Antes, en 1881, ya había exhibido en la Nacional de Madrid *Escenas de feudalismo* (46).

Importante, pues —aunque con un acusado peso localista—, fue el grupo que formó Lorenzo Casanova Ruiz, grupo que se incrementa con Sebastián Cortés Sevilla, Lorenzo Aguirre Sánchez, Mariano Baeza, Angel Custodio Fernández, José Juan Pannelles, Andrés Buforn Aragonés, Francisco Prunier, Manuel Hernández, Emilio Vilaplana Botella y otros más que, llegado el momento, estudiaremos con calma.

De entre todos ellos, quizá los más íntimamente unidos, estrechados por razones de trabajo, lo fueron Pericás, Bañuls, Guillén y Parrilla, quienes realizaron magníficas decoraciones para el Casino de Alicante (47), iniciándose éstas en 1893, con unos lienzos para el salón de café, obra de Heliodoro Guillén. Comenzada la reforma arquitectónica de la sociedad en 1900, Pericás emprendió el trabajo de unas telas de clara filiación «modernista» para el zaguán del edificio, así como unas alegorías para el salón Imperio, donde igualmente aparecen cenefas de Parrilla. El techo de la biblioteca es de 1902. También colabora Vicente Bañuls.

ADRIAN ESPI VALDES

(39) MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE, *Quién fue el pintor Heliodoro Guillén*, Alicante, «Información», 28 de febrero de 1965; ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Otra vez Heliodoro Guillén*, Alicante, «Información», 9 de julio de 1970.

(40) Círculo de Bellas Artes de Alicante, *Enseñanzas*, en «Diario de Alicante», 6 de septiembre de 1919.

(41) *El escultor de las maravillas. Reportajes artísticos. Hablando con Vicente Bañuls*, Arch. Diputación Provincial, carpetas de Montero, núm. 3.

(42) VIDAL TUR, GONZALO, *El cementerio de San Blas, de Alicante*, Alicante, 1960, Suc. de Such Serra y Cía., páginas 112-113.

(43) RICO GARCÍA y MONTERO PÉREZ, ob. cit.

(44) RICO GARCÍA y MONTERO PÉREZ, ob. cit., p. 253.

(45) CALVO RODRÍGUEZ, CARMELO, *Bocetos y Episodios*, Alicante, 1894, Suc. de Such Serra, pp. 19-29.

(46) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Rafael Hernández, un pintor sin gloria*, Alicante, «Información», 13 de octubre de 1970.

(47) TARÍ, JOSÉ, *Historia del Casino de Alicante*, Alicante, 1951, Imp. Vda. de J. Rovira López, Suc.

# LA CAPILLA DE COMUNION DE SANTA MARIA, DE ELCHE: SU PROCESO CONSTRUCTIVO

La historiografía artística valenciana, aunque abundante en noticias acerca de la iglesia de Santa María, de Elche, ha soslayado casi de continuo lo concerniente a su capilla de Comunión, no sólo porque se trate de una de las obras más desconectadas del normal desarrollo del barroco valenciano, sino, sobre todo, por haber aceptado como irrefutable la tesis de Orellana respecto de su autor, quien la atribuye a José González de Coniedo, arquitecto natural de Aspe (1), a pesar de expresar sus dudas sobre tal filiación.

Sólo Elías Tormo (2), al señalarla como de Jaime Bort —probablemente por conocimiento de la serie documental que liga al autor de la fachada de la catedral de Murcia con la iglesia de Elche—, y Kubler (3), al relacionarla con el foco cortesano, como obra de Sacchetti, Ventura Rodríguez o un discípulo de éste, fueron los únicos que variaron la atribución de Orellana.

Es indudable que la clasificación propuesta por Tormo se hace hoy inaceptable, pues no sólo la obra se aparta de las características de Bort, tal y como Kubler notó, sino porque la labor de este arquitecto en Santa María está perfectamente demostrada y sin contactos con la capilla. Pero no sucede lo mismo con la segunda de las tesis citadas, que convertiría a ésta o en obra de Ventura, o en parte integrante de esa serie de obras realizadas según proyectos suyos, o de algún arquitecto provincial ligado a él.

Nuestro estudio pretende, por una parte, seguir la historia de la construcción y, por otra, aclarar las anteriores filiaciones o, cuanto menos, dejar planteados sus problemas.

La primera noticia de esta capilla procede de 1745, a través del expediente que, a instancias del Supremo Consejo de Castilla, promovió la Audiencia de Valencia al enviar a Elche a reconocer la iglesia y calcular los gastos de su conclusión a los arquitectos José Vilar de Claramunt y José Herrero, junto a los carpinteros Hipólito Ravanals y Sebastián Marqués y los cerrajeros Bautista Pastor y Vicente Celda, todos ellos vecinos de Valencia (4).

(1) MARCOS ANTONIO DE ORELLANA, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos y grabadores valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia (2.ª edición, preparada por Xavier de Salas), 1967, 473 y ss.

(2) ELÍAS TORMO, *Levante*, Madrid, «Guías regionales Calpe», 1923, 294.

(3) KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII-XVIII*, «Ars Hispaniae», t. XIV, Madrid, Plus Ultra, 1923, 327.

(4) «En la villa de Elche a los veintisiete días del mes de febrero del año mil setecientos / cuarenta y cinco. Ante

El resultado del reconocimiento indica que, conforme a lo dispuesto por el Supremo Consejo de Castilla, habían sido entregados a los arquitectos y artesanos los planos de la iglesia, con el fin de determinar si la obra se había realizado según lo descrito en ellos (5). En la nota de entrega de los planos se especifica claramente que dos de ellos correspondían a la capilla de Comunión, aún sin construir (6).

El memorial citado no indicaba el autor de estos planos y su atribución se hacía dudosa, no sólo porque no existiesen éstos, sino porque a lo largo de la historia de la construcción del edificio se hacía mención de dos tracistas: Francisco Verde (-1674), quien había diseñado la obra en su comienzo (7), y Juan Fauquet (1658-1719), a quien en 1685 se le había encargado el diseño de la cabecera: *una planta que féu lo mestre Joan Foquet del cap de l'església major...* (8).

El hecho de que la capilla se halle situada en la cabecera del templo eliminaba a Francisco Verde como su posible tracista, pues el encargo a Fauquet sólo podía indicar una variación del proyecto de Verde para esta parte del edificio.

Al mismo tiempo, la planta ejecutada por Fauquet no había necesariamente de contener la capilla, dado

mí, el escribano... comparecieron José Vilar de Claramunt y José Herrero, maestros / arquitectos; Hipólito Ravanals y Sebastián / Marqués, maestros carpinteros; / Bautista Pastor y Vicente Celda, maestros cerrajeros... expertos nombrados por el dicho Real Acuerdo...» *Testimonio a la letra de la / relación hecha por los expertos / de los reparos y remiendos que se necesitan en la iglesia de Santa / María de esta villa y copia / de la Real Provisión para sacarlas / al público para su remate*. Leg. 50, AME.

(5) Legajo anterior, último folio.

(6) «En la villa de Elche a veintitrés días / de dicho mes [febrero] y año [1745], ante mí, el infraescrito, secretario / de Su Magestad, escribano de Cámara... pareció D. Jaime Alamo, el cual en nombre / y como síndico y procurador general de esta / villa... me entregó el modelo, planta y perfil de la iglesia de / Santa María de esta villa en tres distintos planos, demostrando el mayor lo perteneciente a la iglesia / y nave mayor, hecha y ejecutada; el segundo / la Capilla de Comunión que se ha de hacer / y el tercero el tabernáculo o custodia...» *Reconocimiento del año 1745*, Sec. Consejos, leg. 22528, AHN.

(7) «En 8 de marzo de 1673 hicieron venir otra vez a / Francisco Verde para que hiciese una planta de i/glesia y habiéndola hecho y pareciendo bien de/terminaron los electos ponerla en ejecución...» *Ms. inserto en la colección intitulada Papeles Curiosos recopilados por Pedro Ibarra Ruiz*, t. I, fol. 285 y ss., armario 2, AME.

(8) El plano citado fue reconocido por Minchel Luzón y Juan Blas Aparicio en 1686. *Llibre de l'obra de Santa Maria, any 1686*, armario 2, AME.

que su confección no aparecía especificada en el referido documento.

En el Archivo Histórico Nacional encontramos un recibo del pago efectuado al presbítero José Fauquet, hijo de Juan Fauquet, por la compra de los planos de la iglesia que de su padre poseía en marzo de 1745 (9); dichos planos, especificaba el recibo, eran para entregarlos a los arquitectos que habían venido de Valencia para reconocer la obra.

Este hecho demuestra que la cabecera de la iglesia de Elche, tal y como hoy la vemos, con la capilla de Comunión formando una unidad con la girola y permitiendo el entronque de su curva con la línea recta de la calle, fue concebida por Fauquet.

En junio del mismo año, es decir, un mes después de finalizado el reconocimiento, uno de los arquitectos que en él participaron, José Herrero, recibió un pago por la confección de un plano de la capilla (10). Esto nos hace suponer, por una parte, que el plano de Fauquet no fue del agrado de los arquitectos valencianos y que, a instancias del cabildo parroquial, ellos mismos realizarían otro, ya que de otro modo sería inexplicable el que en el memorial enviado por éstos a la Audiencia no se encuentre la menor crítica al plano de ella; es más, se insiste en que la obra se debe llevar a cabo conforme se señala en el plano (11).

Ya hemos indicado que tanto el texto como los planos se unieron al expediente del reconocimiento y fueron enviados a Valencia, donde permanecieron hasta 1751, en que, a instancias de la villa, el Supremo Consejo de Castilla los reclamó y fueron enviados a Madrid (12). Hemos de advertir que durante todos estos años la obra estuvo detenida y no tenemos constancia de la ejecución de ningún proyecto.

Después de una serie de avatares que no hace al caso reseñar, el 17 de abril de 1758, el Supremo Consejo de Castilla ordenó al corregidor de Murcia, don Bernardo de Rojas y Contreras, nombrar un arquitecto que acudiese a Elche a reconocer el estado en

que se hallaba la iglesia (13). Dicho encargo recayó en Marcos Evangelio, quien se hallaba en Murcia dirigiendo la construcción del puente nuevo por encargo del citado Consejo (14). Evangelio acudió a Elche, reconoció la obra con ayuda, entre otros instrumentos, de los planos recopilados en 1745 y que previamente habían sido enviados a Elche, y emitió un dictamen fechado en Murcia el 20 de octubre del mismo año (15).

Entre los distintos puntos que en él se desarrollan es interesante hacer notar lo que se refiere a la capilla: ... lo primero y más preciso es hacer la Capilla del Sacramento arreglada en todo a la planta y perfil que se hizo y se ha remitido por el Real y Supremo Consejo, pues, aunque se pudiera levantar otra de más hermosura, no es conveniente alterar el antiguo por la unión y simetría que guarda con lo demás de la obra de la iglesia, siendo esto la mayor hermosura que puede tener para que no parezca reunido de mano ajena... (16). La aprobación del proyecto enviado por el Consejo de Castilla se hace, pues, evidente, y su validez no reside sólo en su forma, sino en la proporción que guarda con el resto de la construcción.

(13) «D. Marcos Evangelio, maestro arquitecto, vecino de la ciudad de Cartagena... nombrado por el Sr. D. Bernardo de Rojas y Contreras... para el reconocimiento de la iglesia de Santa María de Elche... con lo demás del despacho del Supremo Consejo de Castilla de diecisiete de abril de este año [1758].» *Memorial de nombramiento de Marcos Evangelio como arquitecto director de la obra de Santa María*. Papeles de la Iglesia. AME.

(14) «En la ciudad de Murcia a treinta días del mes / de octubre de mil setecientos cincuenta y ocho... la certificación que de dicho reconocimiento ha formado D. Marcos Evangelio, maestro mayor de arquitectura y de la obra del Nuevo Puente, que se está haciendo en esta ciudad [Murcia]...» *Carta de D. Bernardo de Rojas a D. Pedro Fajardo Calderón*. Sec. Consejos. Leg. 22528, n.º 5. AHN.

(15) Nos referimos al memorial citado en la nota 13 de este texto. *Papeles de la Iglesia*. AME.

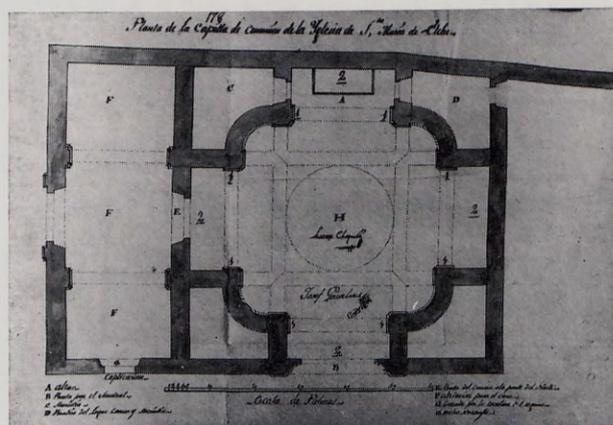
(16) Memorial anterior, fol. 22.

(9) «Otro sí: cuarenta y cinco libras de dicha mo/moneda que en virtud de legítima libranza / que exhibió firmada por dichos electos con / fecha de veintisiete de febrero de mil / setecientos cuarenta y cinco, y recibo al pie / de primero de marzo del mismo año; pago / al licenciado José Fauquet, presbítero, por / la planta y perfil de la iglesia de Santa María / de esta villa que le dejó el maestro Juan / Fauquet, su padre... para que los peritos / que vinieron de Valencia pudieran valo/rar las obras de esta iglesia...» *Cuentas de la Iglesia de Santa María, año 1745*. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(10) «Otro sí: da en data treinta libras de dicha / moneda que en virtud de legítima libranza, que exhibió firmada por dichos electos / en veinticinco de junio de mil sete/cientos cuarenta y cinco, pago a José Herrero, maestro arquitecto de la ciudad de / Valencia, por la planta que firmó para la / Capilla de la Comunión que ha de construirse en dicha iglesia, afín de valuar su coste...» *Cuentas de la Iglesia de Santa María, año 1745*. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(11) Dicho memorial se incluye en el legajo 50 del AME y en el 22528 n.º 5 de la Sección de Consejos del AHN.

(12) *Encargo de la Obra de Santa María al Arquitecto Marcos Evangelio*. Leg. 50, fol. 8. AHN.



Elche. Iglesia de Santa María. Capilla de la Comunión, Planta de Lorenzo Chápuñ.

La unidad aludida extraña en la contemplación de la obra actual, pues si bien se manifiesta en la situación de la capilla que refuerza el sentido circular de la girola y la entronca con una serie de rectas formadas por las dependencias anejas a la capilla para terminar en la calle, su concepción es casi opuesta al sentido general del edificio.

El 20 de junio de 1759 Marcos Evangelio aceptó su nombramiento como arquitecto-director de la iglesia (17). Desde su incorporación hasta el 8 de diciembre del mismo año realizó una serie de planos, ya que en esa fecha don Juan de Peñuelas, secretario de Cámara, le instó a enviarlos al Supremo Consejo para su aprobación (18).

El contenido de estos planos lo conocemos por una carta sin fechar del arquitecto en que suplica al Supremo Consejo se le devuelvan para su puesta en ejecución (19): ... *plano y perfil del tabernáculo, y el de la torre, así mismo la planta de la reja que debe servir para cerrar la capilla mayor, la obra de los retablos, con el dibujo del lienzo para cubrir la media naranja (durante la celebración del Misteri...) y el modelo graduado del modo que han de estar los tornos (de la tramoya del Misteri...)*.

En esta misma carta solicitó permiso para comenzar la construcción de la capilla de Comunión (20), el cual obtuvo el 15 de enero de 1760 (21). Consecuencia de este permiso sería el envío de los planos de 1745, que habían sido enviados a Madrid a raíz de su reconocimiento primero, los cuales llegaron a su poder el 28 de febrero de 1760 (22).

Con anterioridad a dicha aprobación, en diciem-

(17) «Notoriedad. En la villa de Elche a veinte días del mes de junio de mil setecientos cincuenta y nueve años. Yo, el escribano, hice notoria la Real Provisión del Supremo Consejo de Castilla, que antecede a D. Marcos Evangelio, maestro arquitecto...» *Real Provisión de Nombramiento de Marcos Evangelio como maestro mayor de la Iglesia de Santa María*. Papeles de la Iglesia. AME.

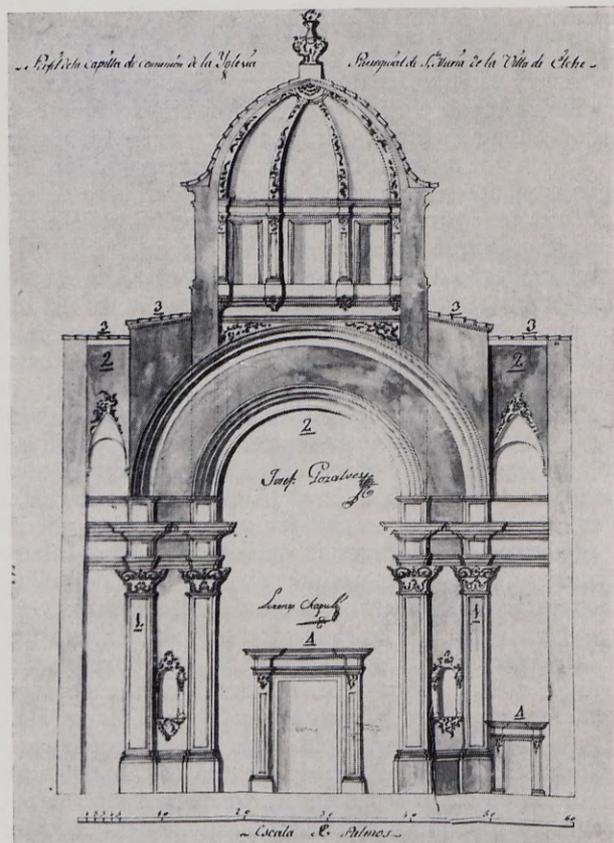
(18) «Carísimo: con la V. M. de 30 del pasado / recibo el memorial o representación que hace / V. M. al Consejo remitiendo los planos / y modelos que ha formado concernientes a / la fábrica de la Iglesia de Santa María... no me dice V. M. con quién remite los planos / y perfiles, pues no los ha incluido en su carta / y no se le puede dar curso hasta que vengan...» *Carta de D. Juan de Peñuelas a Marcos Evangelio en 8 de diciembre de 1759*. Papeles de la Iglesia. AME.

(19) Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(20) «Dignándose prevenir la / justificada atención de V. M. que sin interrumpir el curso de la composición de dicha iglesia / principie la Capilla del Augusto Sacramento...» *Carta de Marcos Evangelio a D. Juan de Peñuelas*. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(21) «El fiscal en vista de la representación de Marcos Evangelio, maestro arquitecto de la ciudad de Murcia... en cuanto a lo que propone el expresado maestro sobre la Capilla del Augusto Sacramento, tampoco halla reparo para que si gustare al Consejo se sirva diferir a ello, con la calidad que propone de que no se cese, ni interrumpa el curso de la composición de la iglesia...» Madrid, 15 de enero de 1760. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(22) «Muy señor mío: este correo pasado por / mano del caballero corregidor de Murcia reci/bí una carta de V. M. con fecha del nueve del que corre / ... he recibido con Roque Vi-



Elche. Iglesia de Santa María. Capilla de la Comunión. Ingreso y sección, por Lorenzo Chápu.

bre de 1759, delineó el terreno que ocuparía la capilla con el fin de que el Ayuntamiento adquiriese una serie de casas situadas en su perímetro (23).

Hasta el 29 de marzo de 1763 no tenemos noticias acerca de esta obra. En esta fecha realiza, a instancias del propio Consejo de Castilla, un memorial sobre el estado de la construcción, por el que conocemos que la capilla se hallaba ya a la altura de veinte palmos (24).

cente los pla/nos, modelo, y los tres papeles de la Iglesia de / ésta, los antiguos que igualmente se ha servido el Consejo mandar...» *Carta de Marcos Evangelio a D. Juan de Peñuelas*. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(23) «D. Marcos Evangelio, maestro de arquitectura, vecino... certifico que habiendo reconocido y delineado el terreno que ha de ocupar y se necesita para la Capilla de Comunión que se ha de construir en dicha iglesia de Santa María, es preciso ocupar el terreno que toman dos casas... por lo mismo deben tomarse a sus dueños, pagándoles de los efectos... para poder dejar en breve allanado el terreno...» *Memorial de Marcos Evangelio*. Doc. n.º 9 del Libro de Cabildos del año 1760. AME.

(24) «La Capilla del Augusto Sacramento y demás oficinas agregadas / según su planta y perfil se halla a la altura de veinte palmos / y con el acuerdo y parecer de los de esta villa...» *Carta de Marcos Evangelio al Consejo de Castilla*. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

El 3 de septiembre de 1767 Evangelio murió en Elche (25).

Llegados a este punto, se hace necesario volver sobre las hipótesis planteadas por Kubler en cuanto a la posible relación entre Ventura Rodríguez y la obra o entre éste y Marcos Evangelio.

En primer lugar, no hemos hallado ningún indicio documental que confirme la relación entre Ventura Rodríguez y la iglesia. El mero hecho de no hallarla, dada la riqueza documental que rodea la construcción de este edificio, es ya un indicio claro de su inexistencia. A la vez, consideramos que es harto improbable que el Supremo Consejo de Castilla, o la villa de Elche, contratasen un arquitecto para realizar un nuevo proyecto, dado que la capilla aparece siempre como un elemento secundario frente al gran problema de la iglesia: su posibilidad de derrumbamiento y el poco dinero existente para su reconstrucción.

Por último, hemos de advertir que, en el espacio que media entre 1745 y 1760, y por muy diversas razones, los escribanos del Supremo Consejo redactaron una serie de memoriales explicando todos y cada uno de los avatares por los que la iglesia había pasado. Estos documentos detallan cada uno de los reconocimientos y proyectos que se hicieron y en ninguno de ellos aparece citado Ventura Rodríguez.

En cuanto al segundo de los puntos planteados por Kubler, es decir, la posible relación entre Marcos Evangelio y Ventura Rodríguez, hemos de advertir, en primer lugar, que Marcos Evangelio trabajó siempre sobre los planos de José Herrero, pero, aun pensando en su paternidad, hemos de pensar que la presentación de Evangelio para su nombramiento como académico de mérito de Arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1765, fue realizada por Diego de Villanueva y Juan de Castañeda (26). Teniendo en cuenta las banderías existentes en la Academia entre los partidarios de Villanueva y Ventura en la década de los 60, las posibilidades de tal relación quedan muy limitadas.

Al día siguiente de la muerte de Evangelio, el Cabildo municipal decidió comunicar la noticia al Supremo Consejo, y, al mismo tiempo, nombró un maestro interino, José Irlés de Iborra, maestro local, que había trabajado a las órdenes del arquitecto, para realizar los trabajos más urgentes (27). Entre estos

trabajos no figura labor alguna en la capilla (28).

Durante algunos años, el Supremo Consejo se abstuvo de nombrar arquitecto alguno, ya que el dinero invertido en la obra había casi agotado los fondos del Arca de Propios y se consideraba que la iglesia se hallaba terminada.

En 1768, a instancias de don José Tormo, obispo de Orihuela, se decidió la continuación de las obras de la capilla (29), pero sus gestiones no obtuvieron ningún éxito hasta el año 1772, en que el Consejo de Castilla decidió la continuación de las obras, y para ello ordenó al alcalde de Alicante el nombramiento de un arquitecto que pasase a Elche y diera cuenta del estado de la fábrica y de los gastos necesarios para su conclusión (30). Dicho encargo recayó en Lorenzo Chápuli, arquitecto de la ciudad, que anteriormente había reconocido ya la iglesia (31).

Lorenzo Chápuli pasó a Elche y recibió de Irlés los planos sobre los que había trabajado Evangelio (32). Su dictamen fue que era necesario levantar planta y perfil para efectuar el reconocimiento con total garantía (fotos 1 y 2), los cuales fueron enviados junto con sus conclusiones al Supremo Consejo, pero éste decidió suspender la comisión encargada al arquitecto (33).

La declaración de Chápuli de haber trabajado sobre los planos de que Marcos Evangelio se había servido (34), así como el hecho de que la capilla se hallase comenzada, son razones más que suficientes para

(28) «El presente cabildo... [ nombra maestro ] que asista a la dirección de las obras que en el día son más urgentes, a saber, el reparo del sentimiento, que se ha advertido en algunos maderos que sostienen el tejado de la bóveda principal... y quebranto de algunos ríos de las tejas... y conclusión de la escalera excusada para la salida del órgano...» *El mismo documento anterior*.

(29) «Hallándose el Ilmo. Sr. D. José Tormo, obispo de esta diócesis de Orihuela, en la villa de Elche, a últimos del año 1768 solicitando y proporcionando los medios para la continuación de la obra de la Capilla de la Comunión...» *Libro de la primera visita de la Insigne Parroquial Iglesia de Santa María, de la villa del Elche, hecha por... D. José Tormo, obispo de Orihuela... desde 1767 hasta 1788*. Armario de libros, estante primero. APSM.

(30) «Lorenzo Chápuli, maestro arquitecto, / vecino de la ciudad de Alicante... hace constar que en virtud de orden del / alcalde mayor de dicha ciudad comisionado por el Real Consejo / se trasladó a esa villa [Elche]... para visurar y valorar las obras que faltaban hacer en la Capilla de Co/munión de la iglesia parroquia de San/ta María...» *Recurso de Lorenzo Chápuli*. Libro de Cabildos del año 1774, fol. 65, AME.

(31) Chápuli reconoció la iglesia parroquial de Elche en 1733 con José Vilar, Lucas del Corral, Pedro Pagán y Juan Bautista Borja. *Papeles Sueltos*. AME.

(32) «... habiendo el suplicante pedido / los planos y perfiles de las obras / que se debían ejecutar en dicha capilla / se le dio respuesta de V. S. que no / los había hecho comparecer a José Irlés... lo que [posteriormente] quedó ejecutado.» *Recurso de Lorenzo Chápuli*. Libro de Cabildos de 1774. AME.

(33) «Después de algún tiempo se le expresó al suplicante [Chápuli] que se le había suspendido / la comisión...» *Documento anterior*.

(34) Ver nota 32.

(25) Existe, entre otros documentos, un testimonio de su muerte hecho por Jerónimo Ruiz, escribano del rey, fechado el 3 de septiembre de 1767. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(26) Acta de la Academia de San Fernando de 19 de junio de 1765. BASF.

(27) «En el presente cabildo, por parte del señor síndico, / procurador general, se ha hecho presente, como en el día de ayer había fallecido Marcos Evangelio... lo primero poner en noticia de dicho Real y Supremo Consejo dicho fallecimiento... y lo segundo destinar maestro de correspondiente inteligencia para que interinamente asista a la dirección de las obras... nombra el presente cabildo a José Irlés de Iborra, maestro cantero, vecino de esta villa...» *Cabildo de 4 de septiembre de 1767*. AME.

suponer que éste tuvo, al menos, que sujetarse en su diseño a lo construido, es decir, a la planta general.

El problema se plantea en saber si Chápuli se sujetó en las alturas al diseño que le había sido entregado. Problema arduo, dado que la obra que en la actualidad conocemos de José Herrero: la parroquia de Alcalá de Chivert, no nos permite establecer comparaciones, mientras que la personalidad del propio Chápuli adquiere, a raíz de la publicación por Joaquín Sáez de sus trabajos en el Ayuntamiento (35), una gran calidad.

En el proyecto la modificación de las alturas aparece como probable, pues sobre una primera planta en cruz griega pudo Chápuli montar sus arcos cruzados y, ocupando parte de las habitaciones laterales, colocar sus pechinas invertidas, pero documentalmente nada podemos aportar.

El 23 de febrero de 1778, probablemente a instancias del obispo citado, el Cabildo municipal decidió abrir de nuevo el expediente de construcción de la capilla, y nombró como arquitecto a José González de Coniedo, ordenándole como primera provisión que diese su opinión sobre los planos realizados por Lorenzo Chápuli, quien había reclamado el pago de su trabajo (36).

El 11 de marzo del mismo año emitió González de Coniedo su opinión (37), cual es interesante no sólo en cuanto a situar al autor de la obra, sino también para fijar su personalidad.

Coniedo es, al decir de Orellana, un arquitecto neoclásico formado al margen de la Academia. Se hallaría, aunque con cierto retraso, dentro de la línea que Salvador Aldana define como barroco academicista (38). Al encargarse de la obra, aceptando la fecha de nacimiento dada por Orellana, tendría treinta y siete años, conoce a Baroccio, Palladio y Scamozzi, y su formación academicista aparece claramente en sus opiniones sobre los planos: ... *causando gran confusión las molduras y arquivoltas que en él se miran demostradas, debiendo manifestarlo todo con la claridad como lo da a entender la obra principiada... que el perfil de dicho Chápuli no está arreglado al arte que pide la planta...*

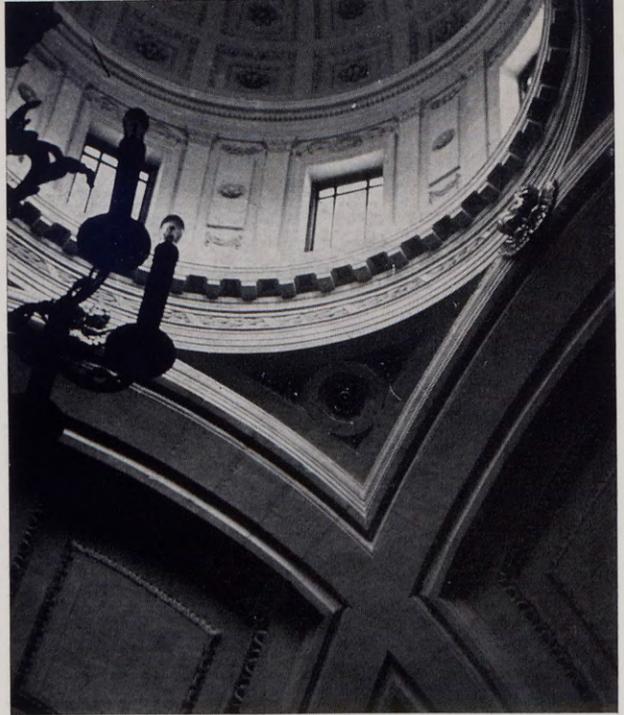
Por el contrario, salva la forma general del plano ... *que la planta da a entender o manifiesta un cruzado de arcos causando grande armonía con una especie de bóveda vaída...*

(35) JOAQUÍN SÁEZ VIDAL, *El Ayuntamiento de Alicante: Historia de su construcción y arquitectura*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1974, 71 y ss.

(36) «El cabildo ordinario de tres de enero... Acuerda: que por cuanto en esta villa se halla José González, maestro arquitecto, a cuyo cargo se halla obra de la Capilla de Comunión... se le pase el original, todas las diligencias dirigidas con los planos [de Chápuli] para que... informe y presente certificación jurada...» *Libro de Cabildos del año 1778*. AME.

(37) Certificación de 11 de marzo de 1778. Sec. Consejos. Leg. 22528. AHN.

(38) SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ, *El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1968, 6.



Elche. Iglesia de Santa María. Capilla de la Comunión. Sistema de cubiertas.

Refiriéndose a la relación entre el plano y lo levantado afirma: ... *la que se ha edificado y sigue por otro proyecto arreglado en todo a la obra principiada por Marcos Evangelio...*

González de Coniedo realizó la construcción de la capilla siguiendo la traza que encontramos en el plano de Chápuli, eliminándole todos los adornos rococós y variando el ingreso.

Este respecto a un plano anterior servirá, por último, para deshacer la contradicción existente entre la calidad del edificio y la opinión del Marqués de Diezma sobre sus facultades y recogida por Orellana (39).

A partir de su incorporación a la obra, ésta avanzó con rapidez. El 28 de febrero de 1783 se hallaba ya terminada la parte arquitectónica (40) y el 27 de agosto de 1784 se concluyó (41).

#### ABREVIATURAS EMPLEADAS

AME = Archivo Municipal de Elche.

AHN = Archivo Histórico Nacional.

APSM = Archivo Parroquial de Santa María.

BRSF = Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

#### RAFAEL NAVARRO MALLEBRERA

(39) MARCOS A. DE ORELLANA, *op. cit.*, 474.

(40) «Nota de la obra que falta que hacer para la conclusión de la Capilla de la Comunión de Santa María de la villa de Elche: ... la teja azul para los trespoles de los terrados...» *Carta del obispo Tormo al Ayuntamiento de Elche. Libro de Cabildos de 1783*. AME.

(41) «Se ha visto en este cavildo un oficio pasado a este Ayuntamiento por el Ilre. Sr. Obispo de esta diócesi en el que hace presente hallarse concluida la suntuosa Capilla de la Comunión...» Cabildo Ordinario de 27 de agosto. *Libro de Cabildos de 1784*. AME.

# DIBUJOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII EN EL MUSEO DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

## I

Al dibujo, debido a su carácter pasajero de obra inacabada, se le ha venido rechazando en cuanto no se le ha dado el mismo valor que a la obra terminada; por este motivo o por falta de interés los dibujos han permanecido un tanto olvidados y relegados a segundo término.

A menudo se había venido hablando de su falta en la producción del artista español, señalándose que, por su carácter racionalista, eran ajenos al espíritu del país, mucho más inclinado hacia el realismo (1). Incluso se ha dicho que el temperamento artístico nacional era más dado a la magia del color (2).

La realidad es muy diferente de lo que pretenden estas afirmaciones; si bien es verdad que son escasas las obras de grandes maestros, no quiere decir, en ningún momento, que no las realizasen, sino que no han llegado a nuestros días, dado la fragilidad del material y al poco aprecio de que han gozado. De hecho, el artista español dibujaba, y así lo demuestra la gran cantidad de dibujos conservados en Museos nacionales y extranjeros, aunque los primeros un tanto olvidados y, en consecuencia, poco estudiados y escasamente conocidos. Igualmente, las almonedas, antiguos inventarios y fuentes literarias denotan gran cantidad de ellos. Así, pues, la no existencia actual en ningún modo viene a justificar su inexistencia pasada (3).

El Museo de Bellas Artes de San Carlos era una de las entidades en donde se sabía que en sus fondos existía una apreciable cantidad de dibujos pertenecientes, en su mayor parte, a la escuela valenciana, de los que sólo algunos de ellos habían sido publicados.

El origen de la colección nos es desconocido en cuanto que su existencia no depende de un legado unitario realizado al Museo en una determinada época; de igual modo, la presencia en ella de obras de diferentes momentos y nacionalidades hace pensar en un origen diverso, pero, en cualquier caso, ligado estrechamente desde su origen a la fundación del mismo.

La Academia valenciana, al igual que las demás existentes en el país, se fundó a mediados del siglo XVIII, siguiendo el modelo francés e italiano. El fin que persiguieron fue el de centralizar y dirigir la educación, viniendo a sustituir la tradición de los antiguos talleres artesanales en busca de una enseñanza más sistematizada. Estas academias, a la par que instruían en formación artística, fueron reuniendo un gran número de obras de arte, aportadas en su mayor parte por sus propios componentes, base sobre la que se fueron formando los núcleos originarios de los Museos.

Se sabe con seguridad que muchos académicos tenían en sus casas colecciones más o menos importantes de obras de arte, que en muchos casos pasarían a formar parte de los fondos del Museo a su fallecimiento. Orellana, en sus biografías, habla de estos artistas que poseían gran cantidad de obras de arte; tal es el caso de José Espinós, gran aficionado al dibujo, poseedor de una gran colección. De los dibujos que poseía se conoce el tema de algunos de ellos y el nombre de sus autores: Saura y Espinosa. Del primero, *La muerte de San Pascual Bailón y Esther ante Asuero*, ambos realizados a pluma. Mientras que de Espinosa recoge uno que representa a Cristo apareciéndose a San Ignacio, preparatorio para el lienzo de la Compañía (4).

También tenían una importante colección Mariano Ferrer, secretario de la Academia, y el pintor José Camarón y Boronat. Del primero recoge un retrato a la aguada de Miguel March, por su padre, Esteban; posiblemente se trate del dibujo existente hoy en el Museo del Prado, mientras que el de la Academia de San Fernando, en el que se representa a un muchacho mucho más joven, tal vez sea al que se refiere Orellana, que vio en poder de un presbítero de la seo. Del mismo coleccionista menciona un dibujo a la aguada de Conchillos representando la llegada a Valencia de Palomino para realizar las pinturas de San Juan del Mercado. El propio Palomino describe el dibujo, elogiando la facilidad de Conchillos en realizar dibujos a la aguada (5). Al parecer, el interés coleccionista se adueñó de personas religiosas, dada

(1) GÓMEZ SICRE, J., *Les Dessins espagnols du XV-XIX*, París, 1950 (ed. inglesa, New York, 1949), p. 5.

(2) SÁNCHEZ CÁNTÓN, F. J., *Dibujos españoles X-XIX*, Barcelona, 1968, p. 15.

(3) RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Sobre la supuesta inexistencia del dibujo en antiguos maestros españoles*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», año 1954, pp. 144 a 149.

(4) ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, Madrid, 1930 (ed. Xavier de Salas, Valencia, 1967), pp. 138, 199 y 359.

(5) PALOMINO Y VELASCO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Español y Pintoresco Laureado*, Aguilar, 1947, p. 1134; ORELLANA, ob. cit., pp. 203-214.

la importancia de las colecciones que poseían los canónigos.

Asimismo hay que señalar la presencia de la nobleza, mediante cuya protección se desarrolló la obra de algunos artistas; tal es el caso del Duque de Villahermosa, que fue durante mucho tiempo el protector de Roland Moix, pintor que desarrolló su actividad en Navarra. Al estar el duque emparentado con la nobleza valenciana, muchos cuadros suyos se encuentran ahora en el Museo, al igual que un dibujo preparatorio para el lienzo principal del retablo del altar mayor del convento de las Agustinas Recoletas de Tafalla, cuyo tema representa *La Asunción de la Virgen*.

Los antiguos catálogos del Museo no mencionan la colección de dibujos, mientras que los modernos se limitan a decirnos que es numerosa, sin adjuntar ninguna otra noticia. No obstante, algunos de ellos han sido publicados y estudiados. La única visión de conjunto, aunque sumamente somera, nos la da Tormo (6) al hacer referencia de los fondos del Museo, entonces aún asentado en el convento del Carmen, sin adjuntar ninguna noticia sobre su origen. Paralelamente han sido estudiados por Mayer y por esta revista (7). Es aquí, y con motivo de la publicación de un dibujo de Berruguete que formaba parte de la colección académica, en donde se refiere que entraría a formar parte de la misma, procedente de la que tenía formada un conserje de la corporación, Francisco Pérez, al parecer aficionado a recoger dibujos originales y que, a su fallecimiento, ocurrido en 1850, entrarían a formar parte de la colección con otros de igual procedencia (8).

Por consiguiente, y mientras se carezca de más datos, el origen de la colección tenemos que relacionarlo estrechamente con el interés por el coleccionismo, que surge en el XVIII, ya sea o bien porque se le dé al dibujo un valor intrínseco por sí mismo o por el simple hecho de coleccionar. Si tenemos en cuenta que en Valencia, a comienzos del siglo XVII, se fundó en el convento de Predicadores una Academia, de la que formaron parte no sólo artistas locales, sino también extranjeros, podemos comprender el auge que adquiriría, gracias a su creación, el estudio del dibujo, principalmente el estudio del natural ante el modelo vivo.

Se ha dicho que algunos de los dibujos existentes en la actualidad en el Museo de San Carlos son los realizados en la Academia de Santo Domingo; se afirma que no van firmados, pero que consta en ellos la fecha de su realización, lo que, indudablemente, nos

habla de las Academias de Conchillos (9), que circularían en manos de los aficionados, pasando con posterioridad al Museo. Lo mismo cabría decir de aquellos dibujos que aparecen tasados en reales, lo que viene a demostrar su circulación por el mercado de anticuarios, de donde pasarían a manos de un coleccionista para terminar engrosando los fondos del Museo.

La colección no sólo la componen dibujos de maestros valencianos, sino también de otros autores, en su mayor parte italianos, siendo, en este caso, igualmente desconocido su origen. Su presencia nos viene a confirmar un contacto de los pintores valencianos con el mundo italiano, como Ribalta, cuya estancia en El Escorial puede servir para explicar la existencia de dibujos relacionados con este centro artístico.

Hay que señalar que parte de los dibujos que componen la colección fueron enviados a Barcelona en el año 1910 para formar parte de la Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos. Entre los legajos de la Academia figura una relación de los que fueron enviados, en un total de 253. La Exposición se realizó del 5 al 30 de junio del mencionado año, figurando en ella dibujos de artistas valencianos e italianos (10).

El objeto de este trabajo ha sido realizar un estudio de la colección de dibujos del Museo de San Carlos, fundamentalmente de la escuela valenciana, con anterioridad a su época académica, así como de las escuelas extranjeras del siglo XVI, dejando para otro trabajo los italianos del XVII y los españoles del XVIII.

\* \* \*

El dibujo de la primera mitad del siglo XVI se manifiesta poco conocido y, de cualquier modo, como reflejo fiel de las tendencias italianas y flamencas, de mucho mayor desarrollo esta última en la pintura de ese momento, debido a su mayor semejanza con el espíritu español.

En el círculo valenciano es poco lo que se conserva de este momento. De los artistas del Renacimiento no se ha conservado nada, cuando en realidad se sabe que *Yáñez de la Almedina* hizo los dibujos para el órgano de la catedral, que el tallista Luis Muñoz se encargó de trasladar a madera (11).

Es a partir de 1530 cuando nos encontramos en Valencia con la presencia de *Vicente Masip* y, años después, con la de su hijo Juan de Juanes, que crearán un verdadero estilo hasta la reacción naturalista de comienzos del siglo XVII.

(6) TORMO Y MONZÓ, E., *Valencia - Los Museos*, Madrid, 1932, pp. 35-40, 52-53 y 66-69.

(7) MAYER, A. L., *Dibujos originales de maestros españoles*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (en lo sucesivo, «A. A. V.»), años 1915-1916, Leipzig, 1920, láms. 23, 33 y 34.

(8) TRAMOYERES BLASCO, L., «A. A. V.», año 1917, página 112.

(9) TRAMOYERES BLASCO, L., *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*, Madrid, 1912, Arch. Invest. Hist., pp. 6 a 71.

(10) *Catálogo de la Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos*, Barcelona, 1910, p. 133 y ss.

(11) SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 229.

El estilo de *Juan de Juanes* se mueve dentro de la tradición manierista italiana vista en Rafael a través de su discípulo Salviati. Para sus dibujos emplea la pluma con un sombreado a rayas paralelas para conseguir un efecto de claroscuro. El papel, al igual que en el manierismo romano, lo utiliza preparado. En su obra *Los Mártires*, boceto para la credencia del lado del evangelio de la iglesia de San Nicolás, se desenvuelve dentro de la tradición del

en ocasiones, como en la ya mencionada tabla de *Los Mártires*, anula todo intento de paisaje; se encuentra todavía dentro de la tradición de la pintura hispano-flamenca, impregnada de un sentido italianizante. La tradición de la pintura medieval valenciana pesaba aún demasiado en Juanes.

A fines del siglo, hacia 1590, comienza a desaparecer la influencia de Juanes y su círculo ante la llegada de nuevas aportaciones a través de la figura de



Fig. 1.—Juan Conchillos: «Paisaje» (Los Silos de Burjasot)

*modellino* manierista. Al compararlo con la obra definitiva, se manifiesta en ésta un mayor agolpamiento de los personajes y sus símbolos, desapareciendo algunos elementos del dibujo, como los ángeles a los pies de San Sebastián; del mismo modo, el cuadro pierde en efectos de iluminación, mucho más intensos en el dibujo. La obra definitiva pierde en espontaneidad y se presenta más fría y académica. El segundo dibujo relacionable con su estilo no viene a aportar nada nuevo; se trata de una representación de San Vicente Ferrer, con la que el artista se suma a la tradición valenciana de representaciones del santo, sin hacer otra cosa que complacer a la devoción popular y contribuir a fomentarla. Iconográficamente viene a sumarse a la gran cantidad de los existentes, repetidos siempre con una reiteración excesiva. El dibujo, al igual que el anterior, mantiene su carácter de obra terminada; quizá en este último se deje ver una mayor blandura de modelado, anticipando el efecto final del lienzo. Sin identificarlo con ninguna obra del autor, es evidente su dependencia con otros sobre el mismo tema, como el de Villarreal de los Infantes y el del Museo del Patriarca.

Su personalidad se nos manifiesta un tanto arcaica, el abigarramiento de la composición, por lo que

*Zariñena*, que representa el tránsito entre los dos siglos. Con él comienzan a llegar a la pintura valenciana ecos tizianescos, aunque se ha señalado que no refleja las influencias que serían de esperar en un pintor formado con un maestro italiano (12). La relación de *Zariñena* con el mundo italiano se realizó, sobre todo, a través del norte de Italia.

Su personalidad se encuentra fundida con la pintura trentina, en Sevilla, con un Luis de Vargas, y en El Escorial, con Navarrete el Mudo. Incluso en la propia Valencia, el patriarca Ribera, que fue durante algún tiempo su protector, intentó realizar un reflejo de las decoraciones escurialenses en su Colegio del Corpus Christi, cuyos frescos denotan una clara dependencia con aquéllas. Pictóricamente su estilo se aleja de Juanes, desaparece el modelado escultórico por una pintura mucho más imprecisa de gusto veneciano. Los personajes de sus cuadros, como los apóstoles del Museo, resultan monumentales, dentro de la tradición de Miguel Ángel. De este momento son de destacar los dibujos de San Pablo, San Felipe y Santiago, realizados a pluma en un trazo rápido

(12) FITZ DARBY, D., *Juan Sariñena y sus colegas*, Valencia, 1967, Inst. Alfonso el Magnánimo, p. 65.

y nervioso, con ligeros toques de aguada para acentuar el claroscuro; desaparece la tradición del *modellino* manierista para llegar a un tipo de dibujo mucho más libre y espontáneo; tal vez sería posible situarlos no muy lejos de la órbita de este artista.

En la aportación escurialense, en donde se deja ver un gusto naturalista y un tratamiento de la iluminación de inspiración veneciana, se encuentra el origen de la escuela valenciana de comienzos de siglo.



Fig. 2.—Francisco Ribalta: «Preparativos para la Crucifixión»

La figura capital que encarnará esta nueva etapa de la escuela será la de *Francisco Ribalta* y los artistas formados en su círculo, en primer lugar su hijo Juan, cuya personalidad no se encuentra todavía totalmente diferenciada de la de su padre. Ribalta se alza como el gran propagador de una pintura de gusto naturalista, todavía muy dentro de la tradición escurialense, muy palpable en algunas de sus obras.

En sus dibujos su estilo se caracteriza por la simplicidad de su trazo; emplea la pluma y, con un ligero toque, perfila el contorno de la figura, insistiendo en aquellos puntos en donde trata de conseguir una mayor intensidad. Para el modelado, así como para el efecto de luces, emplea la aguada. La simplicidad de su trazo es tan intensa que, en ocasiones, las distintas partes del rostro quedan reducidas a un simple borrón de tinta. El dibujo, que representa a *San Bruno*, es el preparatorio, y no copia, por la distinta posición del libro, de uno de los lienzos del retablo de Portaceli, hoy en el Museo.

En ocasiones se manifiesta como continuador de la tradición de Juanes, como en el dibujo *Cristo en el momento de instituir la Eucaristía*; en cuanto al tipo de composición, una de las más difundidas por aquél, el dibujo se manifiesta como una obra típica de Ribalta; sobresale por la rapidez de su trazo y mediante el uso de la aguada, que no se ciñe al contorno, sino que lo sobrepasa, consigue el efecto de claroscuro. En el que representa *La preparación*

para la crucifixión (fig. 2) se mueve dentro de las obras del mismo tema por él realizadas. En cuanto a su técnica, el dibujo se presenta algo diferente. El plumeado resulta más preciso, se pierde el nerviosismo, y el modelado tan intenso de la aguada conduce a dar a la obra un carácter mucho más escultórico. Su mayor semejanza se manifiesta con el lienzo de la iglesia de Torrente, que se atribuye a Juan Ribalta.

Su estilo como dibujante se encuentra fuertemente influido por el del genovés Luca Cambiaso; pero mientras que en éste la capacidad de simplificación le lleva a realizar en algunas obras figuras como si se tratase de simples cuerpos geométricos, convirtiéndose en muchos casos en un antecedente cubista, el valenciano, falto de esta intensidad, no consigue los mismos efectos. En aquellas obras en las que Cambiaso no se acerca tanto a la geometrización, *Marco Curcio arrojándose a la sima*, se manifiesta más palpablemente su semejanza estilística. La relación de Ribalta con Cambiaso se llevó a cabo en El Escorial, en donde estuvo personalmente.

Siguiendo la tradición tenebrista, pero alejado de la influencia manierista, hay que situar la figura de *Pedro Orrente*. Como pintor se encuentra fuertemente influenciado por el arte de los Bassanos, de quienes tomó el gusto por las composiciones sencillas, impregnadas de ambiente cotidiano. Como dibujante, su estilo se encuentra dentro de la tradición naturalista, propia de la pintura de este período. Los dibujos conservados en el Museo a él atribuibles con seguridad, son todos ellos parciales, de los que se serviría para sus composiciones, como el que representa a un muchacho transportando cántaros, preparatorio para el cuadro de *Las bodas de Caná*, de la iglesia de La Guardia, de Toledo. El *Muchacho sentado* se ha pensado como un estudio parcial para una *Cena en Emaus*.

Para estos dibujos emplea la sanguina o, en otros casos, el lápiz negro grueso, insistiendo bastante en los contornos, con un sombreado a rayas paralelas, un tanto difuminado, con lo que consigue un efecto mucho más pictórico que trasluce en parte la pastosidad de la pintura veneciana. Sin embargo, para las composiciones, prefiere la pluma y la aguada, con la que consigue dotar a la obra de un carácter tenebrista, notándose en ellas la dependencia con Ribalta. Sus dibujos parciales, en los que retrata a personajes callejeros, captando de ese modo la realidad aisladamente, servirán de fundamento a Espinosa.

La gran figura de la escuela, dentro ya del segundo tercio del siglo, la encarnará *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Recogerá el gusto naturalista de Orrente; pero mientras que en aquél se encuentra todavía impregnado de elementos venecianos, aquí adquirirá personalidad propia. Como pintor, es uno de esos artistas cuya obra se mueve dentro de unos moldes determinados que no cambian nunca, aunque en este caso tampoco manifestará decadencia en sus últimos

años. Realiza casi exclusivamente grandes conjuntos iconográficos para los conventos de la región, resultando por ello monótono y reiterativo. En cuanto a su labor como dibujante, se manifiesta como uno de los artistas que más se han inspirado en el natural, mediante un detallado y minucioso estudio de la realidad previo a la ejecución de la obra definitiva.

La gran cantidad de dibujos de él conservados en el Museo dan una idea clara de su manera de hacer y, al mismo tiempo, nos es posible agruparlos en tres bloques, de acuerdo con las características propias de cada uno de ellos: dibujos previos de figuras, dibujos parciales de telas, para pasar luego a la composición definitiva.

Es en estos dibujos previos de figuras en los que se manifiesta más claramente su dependencia estilística con Orrente. En ellos hace un estudio del hombre de la calle en posturas que le son comunes en su vida cotidiana. Una vez fijada la primera idea, en la que capta al modelo que tiene ante él, ya sea con el fin de emplearlo para alguna de sus obras o de recogerlo con vistas a su posterior utilización, pasa a un minucioso y detallado estudio del mismo. Es entonces cuando realiza los apuntes de telas, en los que se deja ver palpablemente su interés y maestría en la ejecución de los ropajes. Para estos últimos probablemente se serviría del maniquí, o tal vez recurriese al modelo vivo. En ocasiones aparece en el mismo pliego la figura ya terminada en todas sus partes, mientras que en la parte superior se puede observar un estudio detallado de algunos elementos compositivos de la misma, fundamentalmente de las telas, realizando un estudio analítico de las partes que componen la totalidad.

Para estos dibujos parciales emplea un lápiz negro, graso, carbón, que le sirve para perfilar el contorno con un trazo no muy grueso, consiguiendo el volumen gracias a la utilización de un modelado a rayas paralelas muy definidas, debido al empleo del papel verjurado, que no permite la fusión del polvo de carbón a menos que se utilice un difumino para esparcirlo por igual. En ocasiones, y para resaltar los efectos de claroscuro, emplea la tiza o clarión.

Para las composiciones prefiere un estudio de conjunto, realizado, en la mayoría de los casos, a pluma y aguada, aunque en ocasiones añade toques de óleo, *La Asunción de la Virgen*.

Lo que acabamos de exponer nos deja ver que, aunque Espinosa no sea una de las grandes figuras de nuestra pintura, ya que en algunos su producción se manifiesta arcaizante al no evolucionar ante unas nuevas concepciones estéticas, fundamentadas en los cambios de gusto, se nos presenta como un artista que pensaba sus composiciones, las estudiaba mediante el dibujo, siendo éste el único medio de fijación de sus ideas iniciales.

Su personalidad dejó gran huella en la escuela valenciana de la segunda mitad del siglo. Entre sus discípulos hay que señalar a Vicente Salvador Gó-



Fig. 3.—Andrés Marzo: «Declaración de la Inmaculada Concepción»

mez. La figura de este artista se nos revela de interés en cuanto que fue director de la Academia formada en el convento de Santo Domingo, así como autor de una cartilla de dibujo cuyas láminas servirían de modelo y guía a los asistentes de la misma (13).

Dentro de este momento hay que situar la figura de *Andrés Marzo*, recientemente citado, dentro de la órbita de Espinosa (14). Poco es lo que se sabe de él, a excepción de que dio el dibujo para el grabado que aparece en la portada del libro que Juan Bautista Valda escribió con motivo de la Declaración de la Inmaculada Concepción, por Decreto de Alejandro VII, a instancia de Felipe IV, sobre las fiestas con que la ciudad de Valencia celebró este acontecimiento. La lámina que figura en esta obra aparece fechada en 1663, constando en ella el nombre del grabador, J. Caudí, y el de Andrés Marzo, como dibujante de

(13) ORELLANA, ob. cit., p. 268.

(14) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *J. J. de Espinosa*, Madrid, 1971, p. 55.

la misma. Un dibujo con el mismo tema guarda el Museo (fig. 3) y otro se conserva en el Prado, perteneciente al legado Fernández Durán, ya atribuido a este autor, a la vista de su relación con el grabado (15). De los dos dibujos, el que mantiene una mayor dependencia estilística con el grabado es el del Museo valenciano. La existencia de ambos y su similitud con el grabado, aunque en ningún momento se trate del modelo definitivo, demuestra que la composición fue motivo de estudio y preparación para los artistas de la época.

Otro artista que cabría situar en este momento es Pablo Pontons, igualmente perteneciente a su círculo, incluso colaboró con él en algunas series monásticas. En estas ocasiones se mueve más dentro del estilo de éste que del de Orrente, su supuesto maestro. En sus dibujos se deja ver la misma técnica estilística iniciada por Orrente y que tan ampliamente se desarrolla bajo Espinosa y su círculo: el lápiz negro graso grasiento, carbón, y el sombreado a rayas paralelas. En el Museo hay que señalar la existencia de un dibujo preparatorio para el lienzo que se conserva en el mismo, atribuido a Orrente, *El martirio de San Juan en la tina de aceite* (fig. 4). Apenas si se manifiestan algunas diferencias con el cuadro, a excepción de una variante iconográfica en la representación del santo como un joven en su martirio. Debido al anacronismo, el artista se vio obligado a corregirlo en el lienzo. Mientras que el cuadro ha sido tradicionalmente atribuido a Orrente, el dibujo porta una antigua atribución a Pontons, denotando una mayor similitud con la obra de Espinosa.

Dentro del mismo período, aunque alejado de la influencia de Espinosa, hay que situar la figura de *Esteban March*, artista que ya no contribuirá a aumentar la tradición de las tranquilas composiciones religiosas, sino que preferirá otras de tipo anecdótico, sobre todo escenas con muchos personajes, batallas bíblicas, mucho más próximas a su carácter impulsivo y violento.

Sus dibujos se manifiestan como un reflejo fiel de su temperamento. Para ellos emplea la pluma, cuya graffía nerviosa y muy rápida refleja un gran dinamismo y agilidad. La utiliza gruesa sobre todo para los dibujos de batallas, mientras que para los retratos la prefiere más fina. Resulta muy característico en él el empleo de un trazo nervioso dado en distintas direcciones, mezclándose los unos con los otros. En ocasiones, la pluma incide con tal fuerza que se producen manchas de tinta, con las que contribuye a aumentar el carácter tan personal de sus dibujos.

Estilísticamente se mueve dentro de la misma línea que en Sevilla representó la figura de Herrera, pero con una graffía mucho más violenta y dinámica, aun-

que sin llegar a la calidad de los suyos. Generalmente prefiere la pluma sola, que le sirve mejor para el efecto que trata de conseguir, aunque a veces también utiliza la aguada para resaltar los contrastes de luces; no la emplea demasiado, ya que con los trazos tan entrecruzados de la pluma consigue el sombreado en los puntos donde lo desea.

Gran importancia dentro de sus dibujos la adquieren los retratos, bien suyos o de su hijo Miguel, de los que se conservan varios en el Museo del Prado y en la Academia de San Fernando. En todos ellos se muestra como un gran captador de la psicología del personaje, en este caso la suya propia.

March se nos presenta en ocasiones como un artista que realiza sus composiciones sirviéndose de una estampa, que copia literalmente un grabado que reproduce una obra de Tiziano para el palacio ducal de Venecia. El dibujo lo realizó en Madrid, en 1651, según consta en la inscripción al pie del mismo. En esta ocasión se somete al modelo que tiene delante, utiliza la pluma y la aguada y se aparta de su tradicional manera de hacer.

Entre los discípulos de March, tenemos la figura de *Conchillos*. La gran cantidad de dibujos de él conservados nos le presentan como un infatigable dibujante, y gracias a las afirmaciones de Palomino, ampliamente recogidas, se sabe que era gran aficionado a realizar una figura de carbón cada noche, constanding en ella la fecha del día y año, y en ocasiones hasta la hora. En Valencia tuvo establecida academia de dibujo, en donde podía realizar sus figuras de carbón. Mientras que como pintor ocupa un puesto de escaso interés, su figura como dibujante mantiene un lugar importante entre sus contemporáneos.

La mayoría de los dibujos de él conservados son figuras de academia, en las que repite a veces el mismo modelo en posiciones diferentes; para ellas utiliza el carbón y la tiza en aquellos puntos en donde quiere resaltar la luz. Emplea casi siempre papel preparado, teñido de azul o verde. El modelado en ellas es escultórico, no muy bien conseguido anatómicamente en cuanto a escorzos y actitudes. Como cabe en el género de las academias, resulta monótono y reiterativo ante la repetición de los mismos modelos.

Donde su estilo se manifiesta más ágil es en los paisajes; para ellos emplea la pluma y la aguada de tonalidad pardo-rojiza. Resultan minuciosos en cuanto a la descripción topográfica. Nuevamente aparecen fechados, junto con notas aclaratorias del lugar donde han sido realizados: «En el año de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de Gracia, en el río Mixares»; *Torre de Paterna, Puente de Cuarte*. Indudablemente se trata de estas obras a las que se refiere Palomino cuando relata la gran facilidad que tuvo en realizar dibujos a la aguada de cuanto veía o le parecía curioso, pasando a describirnos algunos de ellos (16) (fig. 1).

En otros casos, como en *La calavera*, se mueve

(15) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Dibujos españoles*, cinco vols., Madrid, 1930, t. III, lám. 257; PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, Madrid, 1972, páginas 104-105.

(16) PALOMINO, ob. cit., p. 1134.

dentro de la tradición del siglo xvii del bodegón de *Vanitas*. Emplea un lenguaje simbólico, del que se sirve para señalar la intemporalidad de la vida y lo pasajero de ella, mediante distintos elementos, como las tijeras que cortan el papel, y la flecha que atraviesa la hoja en donde está escrito: «*Fvrv-*

vamente deja de utilizar el carbón para emplear la pluma y la aguada, mientras que las luces quedan destacadas con el albayalde. En los dos primeros se deja ver su influencia en grabados flamencos, mientras que en *La Asunción* se refleja un conocimiento del arte de los Carracci.

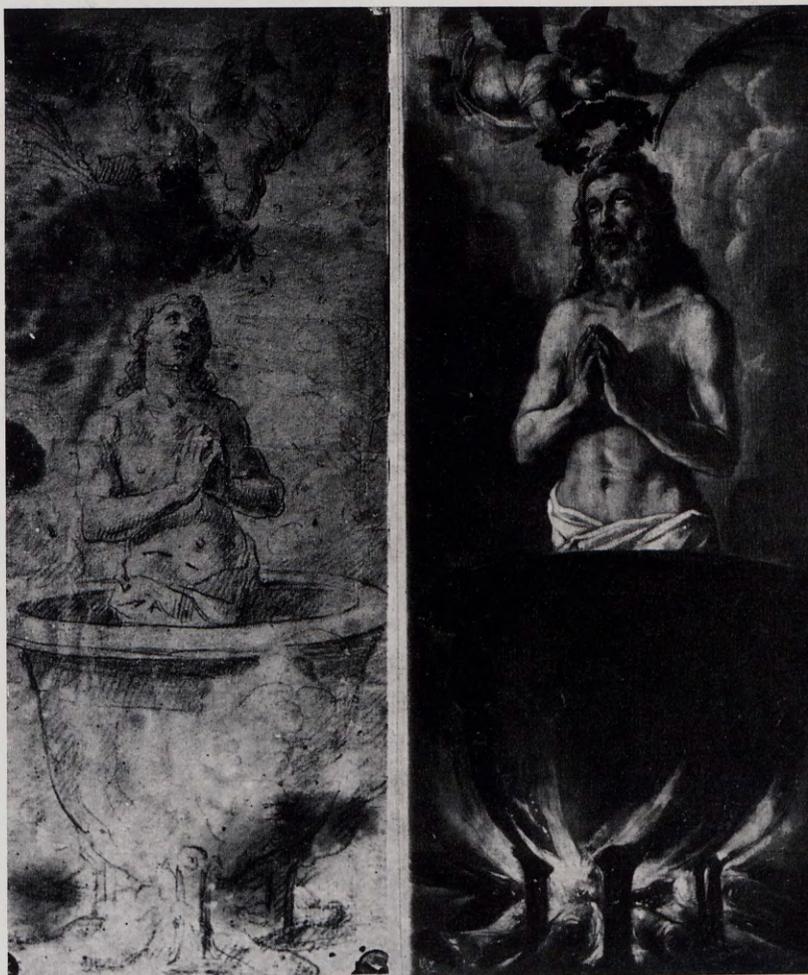


Fig. 4.—Pablo Pontons: «San Juan evangelista en el martirio de la tina de aceite»

*rvm presens praeter*», mientras que en el centro de la composición, y señalada por un dedo, nos presenta la calavera como única realidad. En este caso es donde su estilo se aproxima más al de March, en cuanto que utiliza los mismos elementos, rechaza el carbón y el papel teñido, para utilizar la pluma de trazo reposado; pero, de cualquier forma, su tratamiento está muy alejado de la manera de hacer tan personal de aquél.

En cuanto a sus temas religiosos, no aporta nada nuevo de lo ya visto en sus academias, nue-

En este momento hay que señalar la personalidad de *Vicente Giner*, artista que permaneció durante varios años en Roma, en donde cultivó una pintura con grandes arquitecturas como fondo. Al parecer como consecuencia de su retorno, el gusto por este tipo de composiciones se difundió por la escuela valenciana. *La liberación de San Pedro* sería un ejemplo claro de este gusto por las grandes perspectivas arquitectónicas como encuadre de la escena. Por otra parte, este dibujo, cuyo estilo se manifiesta ya avanzado, mantiene estrecha dependencia con el cuadro que so-

bre el mismo tema se conserva en la Colección Mayer de Méjico, de Vicente Salvador y Gómez, citado anteriormente como discípulo de Espinosa. El dibujo, al igual que el cuadro de la colección mejicana, se encuentra alejado del estilo de su maestro; las figuras ganan en agilidad, se hacen menos pesadas; por otra parte, la iluminación pierde el carácter tenebrista y adquiere un tono mucho más escenográfico.

Igualmente de este período tenemos la figura de Mosén Domingo Saura, muerto en 1715. Se mencionan varios cuadros de su mano en el convento de Villarreal, sobre la historia de San Pascual Bailón; otros en colecciones americanas, al parecer dentro de la tradición de Espinosa. Nos interesa destacarle en cuanto que Orellana le menciona como un gran dibujante, muy estudioso, de tal modo que siempre llevaba consigo los instrumentos que le permitiesen realizar en cualquier momento un dibujo de aquello que le pareciese interesante. Al parecer, sus dibujos circularon en manos de los coleccionistas valencianos del siglo XVIII; dos de ellos estaban en poder de José Espinós: uno representaba *La muerte de San Pascual Bailón*, que nos hace pensar en el dibujo que figura en el Museo, erróneamente atribuido a Ribalta; el

otro, *Esther ante Asuero*, ambos realizados a pluma (17).

De Evaristo Muñoz también sabemos, por sus contemporáneos, que, al igual que su maestro Conchillos, mantuvo academia de dibujo en su casa, a su regreso de Mallorca, protegida por el capitán general de la ciudad (18).

Entre los pintores de la última generación del siglo XVII se encuentra la personalidad de Gaspar de la Huerta. Formado en el estudio del natural, a veces ante el modelo vivo, al que retrataba en plena calle, dándole luego algún dinero, como relata Orellana (19). Otras veces se servía de estampas o de obras de otros artistas. *San Pedro y San Pablo aprobando una orden*, realizado a sanguina, bueno en su composición, evidencia un estilo algo más avanzado, pero con ciertos elementos de Espinosa todavía bastante fuertes.

ADELA ESPINOS DIAZ

(Concluirá.)

(17) ORELLANA, ob. cit., pp. 359-360.

(18) ORELLANA, ob. cit., pp. 379-381.

(19) ORELLANA, ob. cit., p. 516.

# ICONOGRAFIA DEL NIÑO DIOS EN LA PINTURA VALENCIANA

El tema de la niñez en la pintura resulta interesante desde el punto de vista iconográfico, en tanto que actúa como testimonio del proceso evolutivo del hombre en su concepción de la humanidad dentro de la cultura occidental y en sus diversos aspectos, tanto espirituales como sociales.

A partir de la alta Edad Media, el desarrollo de esta pintura queda incluido en un ciclo a través del cual el ser humano va, progresivamente, liberándose de su angustia por el más allá, al tiempo que trata de armonizar su existencia con el mundo que le rodea mediante un progresivo acercamiento a la realidad, que no excluye ocasionales tendencias a la idealización o vueltas hacia lo fantástico.

El paso de la visión clasicista idealizada de la antigüedad al nuevo concepto sensible y realista del arte se realiza mediante una larga etapa que abarca toda la Edad Media y en la que el símbolo, como representación de ideas abstractas, triunfa sobre lo puramente figurativo.

Hay que tener presente, no obstante, que todo arte es, en cierto modo, simbólico, y únicamente cuando determinados símbolos han sido completamente asimilados por una sociedad, comienza ésta a aceptarlos como realidades en sí, iniciándose de este modo un proceso que conducirá a una visualización del mundo sensible. En la Edad Media, donde este proceso apenas ha comenzado, existe escasa relación entre los símbolos que el artista emplea para expresar la existencia de los objetos naturales —entre ellos el niño— y su apariencia real.

Pero, de algún modo, esta relación se produce, pues para convertir una metáfora en objeto sensible siempre será necesaria cierta analogía entre dicho objeto y la abstracción que se pretende simbolizar, junto al consenso tácito de la sociedad que acepte o exija dicha simbolización (1). De esta forma se explica que un mismo objeto pueda llegar a ser sustituto de cosas bien distintas, según sea la situación histórica y cultural. En la iconografía artística, la figura del niño puede ser interpretada: desde un punto de vista religioso, como símbolo de la relación del hombre con la divinidad; desde una perspectiva sentimental, representación mítica de la pureza y la inocencia; para Freud, la protesta contra el padre o simplemente un símbolo fálico (2); para los psicólogos posteriores, la expresión

de una personalidad desdoblada en la que se enfrenta el yo-niño contra el yo-hombre, etc.

El simbolismo se da, pues, en mayor o menor grado, en todo tipo de representación artística, y puede tener un carácter religioso, profano o simplemente psicológico, como expresión, en cierto modo inconsciente, del ser del artista. En esta aproximación a la simbología religiosa de la infancia, interesa no sólo la iconografía del Niño Dios como resultado de una expresa voluntad para la creación de un sustituto, sino también los principios básicos, que condicionan que una determinada sociedad prefiera unas manifestaciones iconográficas específicas frente a las de otra sociedad o etapa histórica distinta (3).

Como gran parte de la simbología religiosa cristiana, la iconografía de la infancia de Dios nace en la Edad Media, y se prolonga en etapas socioculturales posteriores, que, sin abandonar el contenido metafórico originario, saben adaptarlo a las nuevas concepciones sociales, de modo que el primitivo símbolo abstracto toma posteriormente formas más humanizadas, idealizadas o realistas.

Al escaso interés de los pintores medievales por la realidad, se añade el total desconocimiento de la imagen de Jesús en su período infantil. Sobre el aspecto físico de Jesús adulto existía una tradición oral que puede remontarse hasta el siglo IV y que, más o menos fielmente, recogen pintores y escultores, procurando reflejarla de acuerdo con las diversas normas estéticas y recursos técnicos, pero manteniendo siempre una constante que ha perdurado a través de los tiempos. Al no ocurrir lo mismo con la imagen de Jesús niño, cada escuela hubo de recurrir a su propio concepto de la infancia; de ahí que esta imagen sea, posiblemente, una de las que más cambios ha sufrido a través de la historia del arte.

Existía además escasa tradición en las representaciones infantiles, ya que éstas no interesan al gusto clásico, y cuando el asunto exigía la presencia de un niño lo imaginaba como un hombre de tamaño reducido, tal como ocurre en las representaciones del niño Triptolemo —el que trae a la tierra el trigo—. Únicamente en el helenismo, coincidiendo con el impulso barroco hacia la naturaleza, se estudian las formas y estados psicológicos infantiles; pero estos estudios expresivos de la infancia estaban todavía reservados a los grandes artistas, y los artesanos al servicio del nuevo ideal religioso, decorando las catacumbas, se sentían incapaces de representar con cierta corrección la infancia de Jesús, como bien se ve en

(1) Ver ERNST H. GOMBRICH, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Traducción de José María Valverde. Biblioteca Breve. Museo extraordinario. Edit. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1968, cap. VII, pp. 19 y 20.

(2) Ver ANGEL GARMA, *Psicoanálisis del arte ornamental*. Edit. Paidós. Buenos Aires, 1961, cap. II.

(3) Ver ERNST H. GOMBRICH, *op. cit.*

la que posiblemente sea la primera representación del Niño Jesús —ya del siglo iv—, en la *Adoración de los Magos* de las catacumbas de San Calixto.

A partir de la paz de Constantino, son ya varios los artistas al servicio del cristianismo; pero el coincidir con la mayor influencia del arte oriental, menos interesado por las representaciones realistas, limita toda posibilidad de perfeccionamiento en este sentido. Nace así la imagen del Niño: serena, impassible, llena de majestad, que tendrá éxito y se extenderá durante la alta Edad Media. En un principio tampoco se representa la imagen del Niño Jesús aislada, sino a la Theotokos —Madre de Dios—, que sirve de trono o soporte del Niño, vestido con ropas consulares y en actitud de bendecir, en posición muy semejante a la del Pantocrator o Cristo en Majestad.

El arte bizantino es, pues, el creador de la nueva iconografía cristiana, en la que habían de inspirarse todas las escuelas posteriores. Y aunque este influjo llega tardíamente a España, por su especial situación sociopolítica, sus reflejos aparecen ya en los murales catalanes del siglo xii. Progresivamente, y a medida que el arte se hace popular, el Niño va tomando un aspecto más infantil, si no en el rostro, sí, al menos, en la actitud, al volverse hacia su madre (4).

El hecho de que las primeras representaciones infantiles sean tan poco realistas es, en cierto modo, consecuencia de la filosofía cristiana medieval. Si la vida humana no es más que un breve intermedio lleno de sufrimientos, el nacimiento de un nuevo ser, la vida en ciernes de un ser humano, que, por serlo, es ya insignificante, no tiene interés sino en cuanto puede representar o simbolizar ideas o personas divinas, poniéndonos de este modo en relación directa con el más allá. Consecuentemente el niño no es más que un material dado sobre el cual puede construirse una metáfora claramente comprensible al espectador, y cuanto mayor sea el deseo o la necesidad de tal metáfora, menor será el número de rasgos o distintivos que basten para construirla (5). A este escaso interés por la realidad se une la peculiar facultad de la mente medieval para simbolizar. Su capacidad para sustituir inmediatamente una idea por un objeto o un objeto por una idea es lo que permitió, incluso al hombre más inculto, aceptar sin reservas representaciones tan poco convincentes de la figura de Dios niño. Creando de este modo las condiciones para el mantenimiento de una temática que culminará en la iconografía posterior al Concilio de Trento.

Para que los artistas intenten que Jesús niño sea lo más semejante posible a un niño cualquiera, en lugar de ser un hombre a escala reducida, es necesario que sobrevenga la revolución religiosa y estética que supone el franciscanismo, que originó, tanto en

artistas y escritores como en la devoción popular, una nueva visión más tierna de la infancia de Jesús. Los artistas tratan de representar ahora no a un Cristo en majestad, sino a un niño que juega o se comunica con su madre. Son, sobre todo, los artistas sieneses los que primero desarrollan este nuevo ideal, quienes, sin abandonar la tradición bizantina, supieron crear imágenes en las que lo simbólico y lo humano se unen, fusión que tiene gran éxito entre los fieles, a juzgar por la rápida propagación que alcanzaron. Esta es la modalidad que primero llega a Valencia y que, en cierto modo, da origen al interés posterior de esta escuela y a la pintura de la infancia.

La escuela de Siena influye en el arte de Valencia a través de Aviñón, ciudad con la que ambas ciudades están relacionadas (6). Se crea de esta forma en Valencia una corriente estilística que perdurará hasta bien entrado el siglo xv. Recogiendo las ideas neoplatónicas de la estética escolástica, durante el siglo xiv se llega a identificar el ideal de santidad con el de belleza absoluta, lo que origina, consecuentemente, que el arte sea tan monótono observado desde una posición estética actual.

Si la belleza ideal es sólo una, sus formas no pueden alejarse mucho de un canon fijo; este desinterés por el arte de imitación lleva a conceder una mayor importancia al dibujo —es decir, a las formas puramente lineales—, consiguiéndose resultados decorativos en una manifestación artística que, en cierto modo, es puramente simbólica (7).

Este estilo desarrolla con preferencia el tema de la Virgen con el Niño, que, a pesar de estar tratados de forma casi dogmática, sirven perfectamente a la finalidad de conmover los sentimientos maternales propios de una época en que lo femenino tiene un claro predominio cultural y social. Dentro del tema existen diversas variantes (8), de las cuales una de las más extendidas y la que llega a Valencia es la Panagia Odigitria —la guía—, que tiene el Niño sobre su brazo derecho.

Estas obras son derivadas de las versiones hechas a partir del que la tradición considera como retrato de la Virgen, realizado por el evangelista San Lucas, de las cuales la más conocida es la Santa María la Mayor, de Roma. Pero el inicial hieratismo bizantino

(6) Son muchas las familias valencianas residentes en Aviñón llamadas por el papa Luna, entre ellos el cardenal Lope de Boil, los hermanos Ferrer, Diego de Heredia, obispo de Segorbe; Juan de Próxita, Gerau Llansol, Pedro Soriano, etcétera. Para ampliación puede verse LEANDRO SARALEGUI, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas primera y segunda de primitivos valencianos*, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, año 1954, nota 13, p. 178, así como JUAN DE CONTRERAS, Marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, t. II, p. 326.

(7) Ver KENNETH CLARK, *El arte del paisaje*. Biblioteca Breve. Serie Museo. Edit. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1971, cap. I, p. 16.

(8) Ver LOUIS HAUTECEUR, *Les peintres de la vie familiale*. Editions de la Galerie Charpentier. París, 1945, p. 15.

(4) Como ocurre en el frontal de la Virgen del Museo Diocesano de Vich o en el frontal de Santa Julita y San Quirico, del Museo de Barcelona.

(5) Ver ERNST H. GOMBRICH, *op. cit.*

ha quedado influido por el nuevo humanismo franciscano y el gótico francés, a pesar de lo cual perdura el simbolismo, como lo demuestra la Virgen de las Victorias, en la que el Niño, vestido con túnica y

San Bartolomé, y la Santa María de Gracia, de la iglesia de San Agustín, donde se encuentra un verdadero matiz infantil al hallarse el Niño jugando con un pajarito que sostiene atado con un hilo, detalle de



Pere Nicolau: «Virgen de la Aurora de Mediavilla». Iglesia Parroquial de Sarrión (Teruel)

manto, sostiene el volumen de la ley, escrito todavía en caracteres griegos. En obras sucesivas de la misma época se advierte un progresivo naturalismo en las representaciones infantiles hasta culminar en la Virgen Galaktotrophos —la que alimenta con su leche— (9) que había en la antigua colegiata de

(9) Ver LOUIS HAUTECEUR, *op cit.*, y LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chretien*, tome seconde; *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*. Presses Universitaires de France. París, 1957, p. 96.

posible origen italiano (10) que pasará a la posterior escuela valenciana.

A esta influencia italiana se unen, a partir del si-

(10) Ver AMPARO VILLALVA DÁVALOS, *Los niños en la pintura medieval valenciana*, «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1952, núm. 30, pp. 290 a 305; LEANDRO SARALEGUI, *Catálogo de tablas de la colección Benicarló*, «Arte Español», tercer trimestre de 1944; MOSÉN TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Edit. Plus Ultra, 1946.

glo xv, las aportaciones de la pintura flamenca en el llamado estilo internacional o amanerado. Ambas tendencias artísticas yuxtapuestas o neutralizadas son las que favorecen en la escuela valenciana el desarrollo de la iconografía infantil. Sin embargo, mientras la pintura valenciana no se desvincule de su antecesora, la catalana, lo que ocurrirá con la llegada de Lorenzo Zaragoza y la aparición de Pere Nicolau, no se hallarán más que rígidas figuras, más próximas a inarticulados muñecos que a auténticos niños con vida.

Uno de los artistas más interesantes de la última década del siglo xiv es el Maestro de Liria, autor del retablo de San Vicente y San Esteban de la iglesia de la sangre, de Liria (11). En esta obra se refleja, junto con el creciente interés por las representaciones infantiles simbólicas, la nueva tendencia a representar el jardín celestial como símbolo de perfección. Ambas tendencias son reflejo del despertar general de la facultad imaginativa. Tanto en la poesía como en el arte de fines de la Edad Media, surge la imagen de una pradera llena de flores y completamente aislada del mundo, donde el amor humano, simbolizado por la maternidad, y el divino, por la identidad de los personajes, hallan su plena realización. Escena posiblemente influida por las nuevas tendencias importadas de Oriente por los cruzados (12). En opinión de Reau (13), el origen de este gracioso idilio es el *Cantar de los Cantares*, donde la Sulamita es comparada a una rosa. Sin embargo, considera que el motivo concreto ha sido inventado por un orfebre francés del siglo xv, de quien pasaría al arte del Renacimiento alemán, aunque el citado retablo de Liria parece fechable a fines del siglo xiv. Más aceptable parece la explicación que da Reau al éxito de este tema como consecuencia de la ternura mística que se desarrolla en este tiempo en los conventos de monjas y por el gusto, tan extendido, de los jardines privados llamados huertos o paraísos.

Dentro de un análisis iconográfico, es interesante también la pulsera de coral que lleva el Niño en la mano derecha, a juego con el collar de la Virgen. Este detalle, que se repite con pocas variantes en toda la pintura valenciana, puede ser considerado como producto de una influencia de la moda de la época en las imágenes. Jaume Roig (14) cita que el coral rojo es muy estimado en esta época, siendo usado como simple adorno o como amuleto contra las indisposiciones intestinales, tan frecuentes en los niños de corta edad.

Hacia fines del siglo xiv y comienzos del xv el

lenguaje artístico valenciano comienza a cobrar una personalidad más individualizada. Uno de los principales representantes de este momento es Pere Nicolau, quien, al transmitir las fórmulas artísticas de Juan de Levi, crea en Valencia una modalidad menos barroca y con un incremento de subjetivismo. La nueva poética no permite las exageraciones o deformaciones que todavía existen en las obras de su contemporáneo Marçal de Sax. La consecuencia inmediata de esta particularidad de Nicolau es que su repertorio iconográfico infantil se convierte en uno de los capítulos más interesantes de la labor pictórica del artista y, en general, del arte medieval valenciano.

Una de sus obras más interesantes, desde el punto de vista iconográfico, es la *Anunciación*, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde, no obstante representar un misterio gozoso, se sugieren ciertos rasgos de tristeza por la presencia de los elementos de la Pasión, tal como es costumbre en los libros piadosos de la época. El Niño descende —como antes se hizo en el retablo de fray Bonifacio Ferrer— por un rayo luminoso, llevando sobre sus hombros la cruz. No parece seguro que esta singularidad sea originaria de Italia, como se ha dicho en tantas ocasiones. Lo que sí resulta evidente es que el tipo de Jesús niño con la cruz a cuestas arraiga y evoluciona en Valencia (15) hasta convertirse en un muchachito ya crecido que suele aparecer en los grupos de la Sagrada Familia, acompañado o no por San Juan niño y por Santa Ana. Quizás estos grupos, plenamente renacentistas y de intensa influencia italiana, son los que a ciertos investigadores hicieron pensar en el posible origen italiano de los Niños Jesús volantes con la cruz a cuestas. Emile Mâle, por su parte, parece desconocer la existencia de los citados ejemplos valencianos, puesto que señala el siglo xvi como fecha de aparición del Niño Jesús con los elementos de la Pasión (16).

Existen explicaciones alambicadas para esta peculiaridad iconográfica (17), pero, sin necesidad de recurrir a tales teorías, pueden hallarse algunos textos valencianos contemporáneos que permiten una lectura iconológica del tema. Uno de ellos es el citado por Leandro de Saralegui, de la *Vita Christi*, de sor Isabel de Villena (18). Pero todavía es más original, y sobre todo más olvidado, un curioso texto, perteneciente a uno de los sermones de San Vicente Ferrer (19).

(15) Ver LEANDRO SARALEGUI, *op. cit.*, p. 189, n. 45.

(16) Ver EMILE MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, París, Librairie Armand Colin, 1951, cap. VII, páginas 329 y 330.

(17) Ver LEANDRO SARALEGUI, *op. cit.*

(18) Ver SOR ISABEL DE VILLENA, *Llibre anomenat Vita Christi*, Barcelona, Biblioteca Catalana, 1916.

(19) Ver SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, Edit. Barcino, Barcelona, 1932, t. I, p. 129.

(11) Que, en opinión de don Elías Tormo, debió de trabajar durante la última década dentro de un estilo muy personal.

(12) Puede verse un detalle de este retablo reproducido por José Gudiol en *Ars Hispaniae*, t. IX, p. 134, fig. 103. También estudiado por el Barón de San Petrillo en *Filiación de los primitivos valencianos. El retablo de Saura de Besaldú*, en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 36.

(13) Ver LOUIS REAU, *op. cit.*, pp. 100 y 101.

(14) Ver JAUME ROIG, *Spill o llibre de les dones*, Barcelona, Edit. Barcino, 1928.

Nicolau aporta también otra variedad en la iconografía de la infancia de Jesús, de gran trascendencia en los pintores contemporáneos y posteriores. Representativo de esta novedad es el retablo dedicado a la Virgen de la Aurora de Mediavilla, de la parroquial de Sarrión (Teruel). La composición central representa a la Virgen sentada en un sitial gótico y rodeada de ángeles, al estilo de las Vírgenes nórdicas. Pero la aportación radica en la nueva comunicación afectiva entre la Madre y el Hijo. Quizás llegara a esto como simple evolución de la idea de Lorenzo Zaragoza desarrollada en el retablo de Jérica. Pero mientras aquí la Virgen alarga la mano para acariciar al Niño, Nicolau incrementa la intensidad emotiva y humana con la posición de colocar a María haciendo cosquillas al hijo en la garganta. Es muy posible que esta escena tuviera gran aceptación entre los fieles, que veían de este modo más semejantes a los suyos los sentimientos de las sagradas personas al comunicarles los mismos gestos y emociones humanas, de acuerdo con los nuevos ideales religiosos de la baja Edad Media. Este éxito dio, por consiguiente, una gran difusión a dicha modalidad iconográfica (20) no sólo en las obras del propio Nicolau, sino también en las de sus sucesores.

A través de los siglos XIV y XV, la figura de Jesús niño evoluciona de ser un mero símbolo religioso que intenta desvincularse todo lo posible de lo humano, hasta la representación de un Niño popular cuya alusión a lo religioso es aprehendida —a fines del siglo XV— más por el conocimiento de la anécdota o pasaje histórico representado que por lo puramente iconográfico. En el siglo XVI, por el contrario, la imagen del Niño Jesús queda encajada dentro del concepto idealista que todo artista trata de desarrollar como consecuencia de la difusión de la filosofía neoplatónica. Tanto desde un punto de vista conceptual, como puramente anatómico, el Niño debe quedar incluido en un tipo de pintura sumamente elevado. Los rasgos de que se compone esta pintura serán escogidos entre los elementos naturales, pero elaborados de modo que den como resultado una creación armoniosa, elegante y coherente.

Si bien este movimiento cree basarse esencialmente en imágenes de la antigüedad clásica, tiene una indudable conexión con las vivencias del gótico tardío, del que es, en realidad, una consecuencia. Al interés formalista de la proporción se añade, por lo general, una vaguedad en las miradas de los niños y una humanidad de la que carecía el arte antiguo. Estos niños no son ya un mero conjunto de líneas agradablemente armonizadas, sino seres con propia vida que expresan, a través de sus miradas, sus propios sentimientos.

La idealización del Renacimiento consiste fundamentalmente en la tendencia a recoger una serie de imágenes y elementos compositivos ya conocidos para



Maestro de Cabanyes: «Virgen y Niño dormido junto a la Cruz». Col. Hartmann. Barcelona.

construir con ellos un lenguaje distinto y mucho más elevado. En estos elementos se une, por un lado, la inclinación al realismo —es decir, a reproducir las imágenes que la naturaleza presenta— junto al constante recuerdo de una Edad de Oro pasada, de un paraíso perdido en el que una raza humana de características perfectas vivía perfectamente armonizada con una naturaleza idílica. Siguiendo esta valoración en la pintura de niños se llega a seleccionar, de entre todos los posibles rasgos y particularidades de la infancia, unas características estilizadas que conducirán a la realización del Niño arquetípico, síntesis ideal de todas las posibilidades positivas de un Niño teórico.

Ambas visiones, la realista y la sentimental, añoradora de un paraíso perdido, son, en realidad, una derivación de los ideales de la Edad Media. El Niño idealizado es, por un lado, consecuencia de la estilización del Niño hierático y, por otro, del realismo del Niño humanizado, formándose la síntesis o armonía entre la metafísica de la alta Edad Media y el positivismo de la baja Edad Media.

A esta visualización del Niño arquetípico se llega

(20) Ver VILLALVA DÁVALOS, *op. cit.*

muy lentamente y a través de diversos intentos y ensayos, directamente entroncados con los hallazgos de los últimos años del siglo xv, de modo que es muy difícil hacer una clara delimitación para señalar a partir de qué fecha exacta puede hablarse de un Niño idealizado.

Desde las primeras obras valencianas del siglo xvi, entre las que pueden estudiarse las realizadas por Paolo de San Leocadio —*Sagrada conversación, Adoración de los pastores*—, se aprecia la relación existente entre el concepto de Niño Jesús idealizado y el nuevo concepto de pintura basado en las leyes de la proporción, la perspectiva y la composición.

Durante la Edad Media, los artistas componen sus cuadros mediante una acumulación de elementos individuales que rara vez llegan a subordinarse a una unidad previamente establecida. En estas circunstancias, el único medio que se emplea para destacar la importancia del personaje es aumentar su tamaño o rodear al Niño con una mandorla dorada, elemento que alcanzará en el tenebrismo sus máximas posibilidades expresivas.

Pero el Renacimiento ha hecho nuevas conquistas que pronto han sido aplicadas a las representaciones artísticas; un cuadro deja de ser la suma de elementos aislados en la Edad Media para convertirse en algo unitario, concebido desde el principio como un sistema orgánico basado en leyes de composición fijas. De modo que, cuando se quiere hacer resaltar la importancia de un determinado personaje —en este caso Jesús niño— dentro de un cuadro, se recurre primordialmente al método compositivo, haciendo coincidir las líneas fundamentales de la composición con dicha figura.

La nueva importancia de la composición, que se aprecia de forma indudable en las obras de Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona, va decayendo en sus seguidores, en los que se encuentra cierta tendencia arcaizante hacia sistemas representativos del siglo xv. Como ocurre en *La Virgen y el Niño dormido junto a la cruz*, del Maestro de Calanyes. Colección Hartmann. Barcelona.

De este ambiente de artistas secundarios sobresalen, por su mayor personalidad y por las novedades estilísticas y técnicas que introducen, los pintores Fernando Yáñez y Fernando Llanos (21). Las variaciones más importantes que aportan son: la característica disposición de los personajes formando planos paralelos o cortándose en ángulos rectos —con lo que las representaciones del Niño Jesús vuelven a insertarse en una composición especialmente estudiada—, la importancia de los fondos de arquitectura, el mayor interés por las figuras escorzadas y, en el aspecto técnico, el característico sfumado leonardesco.

(21) Artistas que posiblemente se formaron en el taller de Leonardo, cuyo arte introducen en España, provocando un giro en el arte valenciano contemporáneo que, hasta el momento, había sido un simple reflejo de las obras de los Osona y Paolo de San Leocadio.

Con estos artistas puede hablarse ya plenamente de un Niño Jesús idealizado, en el que convergen todos los atributos de perfección en la infancia, al lado de una acentuación del contenido subrayado por la estudiada composición del conjunto, que ya no busca lucimientos artísticos ni alardes espectaculares, sino poner de manifiesto la importancia de la figura esencial. Esto supone el definitivo afianzamiento en Valencia de las directrices que ya había introducido Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona, aunque sin llegar a ser completamente asimiladas. Pero, a pesar de que la influencia de los Hernandos fue indudable, no duró mucho, a causa de la aparición de un nuevo taller, el de los Maçip, que marcará un rumbo distinto en el ambiente pictórico valenciano.

Entre todos los discípulos de los Hernandos destaca de forma preferente Vicente Maçip, el único que llegó a crear un estilo propio, independiente del de sus maestros (22). Este artista introduce ahora la influencia de Rafael, que se añade a la primitiva de Leonardo y Giorgione y que alcanzará a todos los artistas valencianos de la segunda mitad del siglo xvi.

Maçip tomó de Rafael un cierto clasicismo formal, consecuente de la unión entre el nuevo concepto de lo religioso y la influencia del paganismo que se insinúa en la sociedad del siglo xvi. Como resultado, las representaciones infantiles sufrirán un cambio respecto a las de la primera mitad del siglo, y la idealización del Niño Dios se acentuará en un sentido platónico e impregnado de un tipo de religiosidad más pagana que cristiana. Pero esta tendencia no perdurará mucho tiempo, y con el hijo de Maçip, Juan de Juanes, se aprecia un nuevo cambio en cuanto a la espiritualidad de las representaciones infantiles, como reflejo de las nuevas inquietudes religiosas, que culminarán con la reforma y la contrarreforma, así como de la inestabilidad política y económica por la que atraviesa Valencia en esos años.

Uno de los temas que populariza Maçip y que será parte del éxito de su hijo es el de la *Sagrada Familia*, con *San Juanito* y *Santa Ana*, temas en los que se une —en cuanto a contenido— la idealización de la familia cristiana junto a una exaltación de la genealogía de Jesús, y que, en el aspecto formal, permite desarrollar el tema de la infancia, en el que, prácticamente, se especializan estos artistas.

El más importante de los seguidores de Vicente Maçip es su hijo Juan de Juanes, que, sin embargo, tiene unas características estilísticas completamente distintas. Su dibujo se vuelve más blando y amanerado, el cromatismo se hace también excesivamente dulzón por el empleo de tonos claros y, en ocasiones, inarmónicos. Siguiendo la tendencia de la nueva generación, pierde interés por las perspectivas arquitectónicas, que habían sido principal preocupación de principios de siglo, y las arquitecturas únicamente interesan por el aspecto monumental de su volumen.

(22) Nace en Valencia en 1480 y muere en 1550.

Sin embargo, tiene el mérito de haber sabido tomar los modelos realizados por su padre, dándoles una difusión que anteriormente no tenían, por lo que es considerado como el creador de una iconografía religiosa fuertemente arraigada en el pueblo, que ha originado su perduración casi hasta la actualidad.

Sus modelos iconográficos se componen preferentemente por representaciones de la Virgen con el Niño, o de Jesús y San Juan niño, tratados ambos temas con un sentimiento de tristeza blanda, presidida siempre por los instrumentos de la Pasión, que, en cierto modo, hace recordar la inclinación espiritual de fines de la Edad Media, pero que, al mismo tiempo, es reflejo de una nueva situación religiosa, menos optimista, en la que se inicia la crisis que conducirá a la Reforma. De esta forma se explica el mayor éxito de Juan de Juanes, a pesar de que, en parte, copie modelos creados por su padre en una época prematura.

También es habitual en este artista el tema iconográfico de la *Virgen de la Leche*. Iconografía tradicional valenciana que había decaído en el siglo XVI como consecuencia del profundo cambio que se produce en la sensibilidad religiosa. Juan de Juanes la repite insistentemente y es sorprendente que en estas representaciones suele seguir esquemas compositivos de Rafael, pintor más renacentista y de sensibilidad diferente que nunca llega a representar el pecho descubierto de la Virgen.

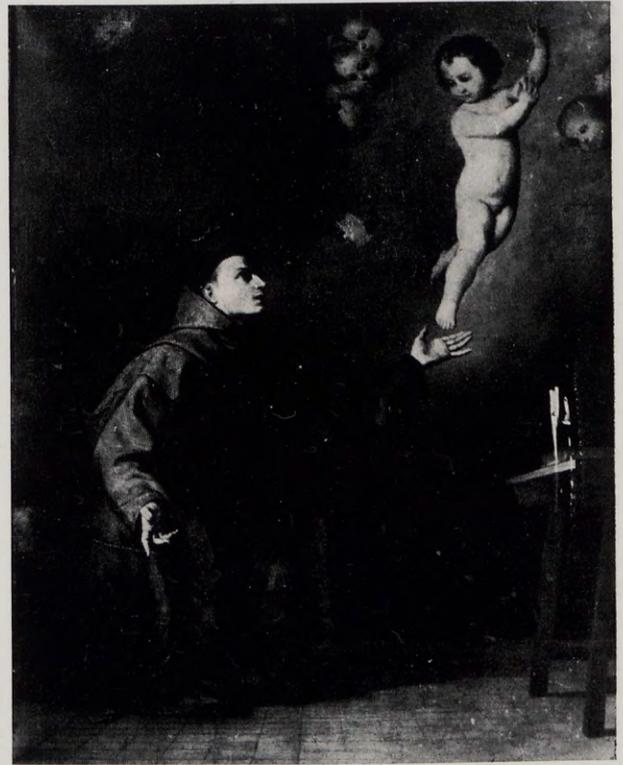
El otro tema importante, *Jesús niño con San Juanito*, o *La Sagrada Familia con santos niños*, tuvo extraordinario éxito, lo que promovió su divulgación a través de las obras de taller o copias que realizaron sus discípulos y seguidores.

Una constante iconográfica de esta escuela es la de introducir elementos de la Pasión en los grupos familiares, siguiendo la antigua tradición valenciana, de forma que llega a anularse el optimismo y serenidad de la primitiva influencia rafaelesca, tal como se advierte en *La Sagrada Familia con San Juan niño* y en *Los desposorios místicos del venerable Agnesio*.

A partir de Juan de Juanes, el lenguaje rafaelista introducido por los Maçip decae y degenera en el cansancio de sus seguidores. Estas formas arcaicas y agotadas favorecerán el éxito de un nuevo lenguaje que introduce Francisco Ribalta.

El cambio definitivo se producirá cuando la *élite* pierda su papel hegemónico, particularmente en la religión, que, a partir de la Contrarreforma, vuelve a tener un carácter popular. La iconografía barroca será, pues, en gran parte, iconografía de la Contrarreforma, y la actitud antimanagerista que adopta se fundamenta de un modo claro en los acuerdos del Concilio de Trento.

A partir de entonces, la jerarquía eclesiástica tendrá una idea clara de la función que, en lo sucesivo, realizará el arte en la Iglesia. Es necesario un arte sencillo y fácilmente comprensible, dirigido antes a la sensibilidad que al intelecto, a una masa de fieles



Ribera: «La visión de San Antonio». Real Academia de San Fernando, Madrid.

en lugar de una minoría de entendidos. Este movimiento populista se ve favorecido en Valencia por la entrada de una determinada rama del barroco de signo naturalista que en Italia inician Caravaggio y Ribera y que éste mismo introducirá en España a través de Valencia.

En la iconografía de la infancia de Jesús surge una nueva forma de expresión que representa a Jesús niño solo o abrazado a San Juan niño, como aparece en el lienzo de Ribalta que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Este nuevo tipo iconográfico parece indicar un cambio en la mentalidad religiosa y una distinta actitud frente a la infancia de Cristo. Aunque con variados tratamientos, tanto en la Edad Media como durante el Renacimiento, el Niño Jesús no había sido más que el destinatario de las ternuras de la Virgen, y su importancia estaba en función de la Madre, que se convertía en el personaje principal (23), siendo representada en todas las facetas del sentimiento materno. Pero ahora el pensamiento cristiano descubre que puede sacar nuevo partido de la debilidad del Niño. A pesar de que

(23) Hasta el extremo de que los protestantes le acusan de haber desplazado a Cristo. Según ellos, es a ella a quien los católicos adoran y no a su hijo. Ellos parecen olvidar, dice Erasmo, que el Niño que lleva en sus brazos ha crecido. Ver E. MÅLE, *op. cit.*, p. 30.

el culto al Niño Jesús se remonta hasta San Francisco de Asís, en el arte no aparecen representaciones aisladas hasta finales de la Edad Media, y únicamente a partir de 1600 éstas se hacen numerosas (24). Es en esta primera parte del siglo XVII cuando los teólogos comienzan a meditar sobre la infancia de Jesús.

Este cambio de mentalidad en lo religioso coincide con una época en que la infancia no inspira ternura. Por el contrario, los primeros años de la vida humana, que el hombre actual ve con la añoranza de un paraíso perdido, son para el hombre del siglo XVII de enfermedad moral, y deben ser ignorados. Se comprende así por qué los padres del siglo XVII suelen tener a sus hijos lejos de sí y sometidos a disciplinas severas (25).

La infancia de Cristo no escapa a esta concepción general, y únicamente cuando llega a la edad de la razón es cuando Jesús comienza a interesar. Los teólogos se admiran de que Cristo haya aceptado vivir estos primeros años oscuros. El hecho les demostraba que Jesús no había rehusado ninguna miseria, enseñando la negación de uno mismo. Enfocada desde este punto de vista, la infancia oculta de Jesús se convierte para el cristiano del siglo XVII en fuente de meditación tan profunda como la Pasión misma.

Es en los conventos donde antes se asimila este nuevo aspecto y donde se exalta la devoción del Niño Jesús, que se convierte para religiosos y religiosas en un misterio de inocencia, silencio y ternura (26). Explicándose así que gran parte de las representaciones artísticas del Niño Jesús procedan de estos centros.

Además de la citada, existen, durante el siglo XVII, otras formas de representar la infancia de Jesús, algunas de ellas adaptando a los nuevos tiempos iconografías tradicionales y otras completamente nuevas.

Una de las adaptaciones es la del conocido tema de la *Virgen de la Leche*, del que realiza Ribalta algún ejemplo. Sin embargo, como consecuencia de la crisis de pudor que en cierto modo provoca la Contrarreforma, este tipo de Virgen había llegado a desderrarse prácticamente, considerado como peligroso por su posible origen pagano (27). Existen otros te-

mas análogos, muy difundidos en el siglo XV, en los que la Virgen, como nodriza inagotable, alimenta no sólo al Niño Jesús, sino también, simbólicamente, a San Bernardo, a la comunidad de fieles o a las almas del purgatorio. Estos temas desaparecen igualmente durante el barroco, por las mismas razones, aunque existe otro lienzo pintado por Ribalta con la posible colaboración de Gregorio Castañeda, que representa a *San Bernardo recibiendo el néctar divino de la Virgen y la bendición del Niño desde el cielo*.

Son más abundantes las representaciones del Nacimiento, como el de la parroquia de Torrente. Este tema sufre igualmente un profundo cambio a partir del Concilio de Trento. Hasta ahora se trataba de una escena llena de humildad donde el Niño, tendido en tierra y desnudo, recibía la adoración de la Virgen y San José, mientras el buey y el asno hacían recordar a los fieles que el Hijo de Dios había nacido en un establo; pero a partir del siglo XVII el Niño ya no está desnudo y tendido en tierra, sino envuelto en pañales y acostado en un cesto de paja. La Virgen, por su parte, no une las manos en actitud de oración, sino que, arrodillada o sentada, separa los pañales del Niño para enseñarlo a los pastores, que lo contemplan admirados. San José, en ocasiones, aparece en un rincón del establo, y los animales, por lo general, se suprimen.

Esta nueva Natividad se ha unido, pues, al tema de la Adoración de los pastores. Al arte triunfalista de Trento ya no le interesa representar el abandono de la Sagrada Familia, sino el momento en que el Hijo de Dios es adorado por primera vez por los hombres.

En ocasiones, el Niño se vuelve luminoso, haciendo brillar los rostros de los que le rodean, como ocurre con el citado Niño de la parroquia de Torrente. E. Mâle atribuye a *La noche*, de Correggio (28), el origen iconográfico de este Niño Jesús luminoso. La afirmación es cierta sólo en parte, puesto que, si bien es posible que la citada obra sea la primera que convierta en foco luminoso al Niño, es únicamente desde un punto de vista técnico, por la aplicación de los recursos tenebristas que antes se desconocían; pero el origen de esta idea ya se encuentra en las representaciones que rodean al Niño con una mandorla dorada.

No hay duda de que la Iglesia favorecía este tipo de representación, aunque en modo alguno puede pensarse que lo impusiera. Mâle supone que en lugar de imponer sus ideas por la fuerza, la Iglesia tridentina penetraba con su espíritu los nuevos ambientes artísticos, mentalizando en cierto modo a los artistas laicos o clérigos mediante sermones, retiros o libros de piedad.

A pesar de que no se ha encontrado ningún texto concreto sobre este tipo de Natividad, sí hay uno sobre el Niño radiante de luz. El jesuita P. Maselli (29)

(24) Desde esta época, el tipo iconográfico del Niño Jesús está detenido; se le figura de pie o sentado, a menudo entre nubes y llevando el globo del mundo en la mano. Así lo representan, fuera de Valencia, Guido Reni, Albano, Martín de Vos, Le Brun, Murillo, etc. A veces el Niño, apoyado en el globo del mundo, pisa la serpiente con sus pies, tal como lo representa Van Dyck en la obra que se conserva en el Museo de Dresde. Ver E. MÂLE, *op. cit.*

(25) Ver LORENZO LUZURIAGA. *Historia de la educación y la pedagogía*, Edit. Losada, S. A., Buenos Aires, 1965, capítulo XI.

(26) Esta devoción ha perdurado hasta la actualidad en diversos conventos de religiosas, en los que, particularmente durante la noche de Navidad, la imagen del Niño Jesús es objeto de cuidados claramente maternos por parte de las monjas.

(27) Ver LOUIS REAU, *op. cit.*, p. 97.

(28) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 245 y 246.

(29) Ver E. MÂLE, *op. cit.*, p. 247.

afirma que Cristo, al momento de nacer, brillaba como el sol al levantarse, apoyándose en las ideas de Santa Brígida y San Vicente Ferrer (30). Esta rica Natividad, con sus numerosos personajes, no tarda en reemplazar a la Natividad de la Edad Media, cuya modestia no era representativa de este siglo complicado. Ribalta lo repite en la *Adoración de los pastores*, en el Museo de Bilbao y en la del Museo de Córdoba.

También Orrente (31), contemporáneo de Ribalta, tiene, como aspectos más importantes de su producción artística, las escenas del Nacimiento y la Adoración de los Magos. Cuando trata el tema de la Natividad lo hace ciñéndose a la nueva iconografía postridentina, ya citada, con la diferencia, respecto a Ribalta, de que suele hacerlas más multitudinarias y con mayor intervención del elemento infantil accesorio, como se aprecia en la *Adoración de los Reyes* de la sacristía de la catedral de Toledo y la *Adoración de los pastores* de la misma sacristía.

Y, por último, Ribera, en gran número de obras, de las que son representativas la *Adoración de los pastores* que pinta para el crucero de la iglesia de los Agustinos de Salamanca y la *Adoración de los pastores* de El Escorial, concibe el mundo en un dramatismo que no se manifiesta exclusivamente en los temas, sino en el modo de plasmar las formas, como una pugna entre la luz y la oscuridad. Concepción que alcanza incluso a sus representaciones infantiles, en las que hay siempre una tensión dinámica entre el mundo natural claro y positivo que representan y las sombras que lo rodean, simbolizando la negación y el mundo tenebroso.

En el segundo período —de los tres en que suele dividirse su obra (32)— emplea un cromatismo más variado y de tonos más claros, al tiempo que en la iconografía se advierte un giro: los temas se hacen gradualmente más amables, íntimos y sensibles y, al cabo de este progresivo cambio, aparecen representaciones infantiles (33).

Otro tema actualizado entonces por la Compañía de Jesús es el de la Circuncisión, adoptándolo como emblema de la orden (34). Pero ahora los artistas se esfuerzan por solemnizar la escena, aumentando el número de asistentes —en ocasiones ángeles— o añadiendo elementos de acuerdo con las costumbres de la época, como los anteojos que lleva uno de los ayudantes del mohel en la *Circuncisión* del retablo mayor de Andilla, pintado por Ribalta, donde el Niño está

(30) Ver SAN VICENTE FERRER, *op. cit.*

(31) Muere en Valencia el 18 de enero de 1645.

(32) Que se hace coincidir con las fechas 1620-30, 1635-39 y 1640-52. Ver JOSÉ MARÍA SANTA MARINA, *Ribera*, Biblioteca de Arte Hispánico, Ediciones Selectas, Barcelona, 1943.

(33) Se ha querido ver en este cambio de su sensibilidad artística, por un lado, la reacción frente a Caravaggio, y por otro, la influencia de las preferencias artísticas del virrey Monterrey, admirador de los pintores venecianos.

(34) Ver E. MÁLE, *op. cit.*, p. 432.

colocado en una posición muy realista, centrando la composición. Es precisamente este carácter realista inevitable —a pesar de la pretendida solemnidad— lo que hace que este tema iconográfico se vuelva raro hacia el siglo XVIII y en el XIX desaparezca, siendo considerado como indecente y sustituido por la escena de la presentación en el templo.

El tema de la Huida a Egipto sufre igualmente modificaciones después de la Contrarreforma. Por lo general, a la escena de la huida en sí se prefiere la del descanso durante la huida, y todavía en éste se elimina la mayor parte de los detalles pintorescos, hasta el extremo de que en ocasiones la escena se limita a representar a la Virgen, San José y el Niño sentados, como ocurre en la *Huida a Egipto* del retablo anteriormente citado de Ribalta.

Además de los temas tradicionales de la Sagrada Familia o de la Virgen con el Niño, Ribera pinta en alguna ocasión al Niño con San José, como en el lienzo que representa a Jesús de unos cuatro años ofreciendo al santo un cesto con los útiles de trabajo. Este tema de Jesús como aprendiz de carpintero (35) se había hecho popular en el siglo XV, pero posteriormente desaparece, quizás por su excesivo humanismo. Durante el siglo XVII vuelve a aparecer, en parte por servir de exaltación de la humildad y el trabajo y en parte también por la nueva importancia que adquiere el culto a San José (36).

E. Mále cita que a partir del siglo XVI surge un relato que impresiona la imaginación de los fieles. Se cuenta que la Virgen se apareció un día a San Francisco en medio de una gran luz y le puso al Niño en brazos. Poco después, San Antonio de Padua, que fue, como San Francisco, un hombre de acción, un predicador y un controversista, fue presentado igualmente por los artistas del siglo XVII, bajo el aspecto de un contemplador estático del Niño. Los fieles que no conocieran su vida podían creer, a la vista de esta escena, que él había pasado su existencia en una celda donde el Niño Jesús se le apareció, pero, verdaderamente, a partir del siglo XVII, este episodio milagroso resume toda su vida (37).

Es por lo que en el siglo XVII, franciscanos, capuchinos, recoletos y terciarios pedían constantemente a los artistas que representaran a San Antonio de Padua y al Niño Jesús. De estos cuadros existen varias versiones. A veces el Niño, rodeado de una gran luz, aparece solo o rodeado de otros niños ángeles y desciende hacia la habitación donde el santo, extasiado, le contempla. Así lo representa Ribera en *La visión de San Antonio*, de la Academia de San Fernando, de Madrid.

Pero más a menudo el Niño está solo, de pie sobre la mesa, en la que lee San Antonio, y le acaricia la

(35) Las fuentes de este tema son el Evangelio del pseudo Mateo, 37; *Evangelio Thomas*, 13; *Libro armenio de la infancia de Jesús*, 20, 8-15, citados por L. REAU, *op. cit.*, p. 187.

(36) Ver E. MÁLE, *op. cit.*, pp. 314 y 315.

(37) Ver E. MÁLE, *op. cit.*, p. 174 y ss.

cara o le bendice. Con esta variante existen igualmente dos ejemplos de Ribera: el del Museo Cívico de Nápoles y el del Qornmusset de Mora (Suecia).

Uno de los temas preferidos de los continuadores de Ribera, entre ellos Espinosa, es el de la Sagrada Familia. El nuevo tipo de Sagrada Familia, que incluye a San José, se hace popular a partir del Renacimiento, aunque existe un germen en las Natividades de la Edad Media. Pero cuando se desarrolla verdaderamente es en el arte de la Contrarreforma, que favorece el culto de las trinitades humanas; de este modo, a la trinidad terrestre anterior, formada por Santa Ana, la Virgen y el Niño, se añade ahora la que sustituye a la santa por San José, variedad a la que se ha llamado trinidad jesuítica. Pero la sensibilidad barroca es mucho más complicada y, en ocasiones, los artistas prefieren reunir en una misma composición a los distintos personajes de las variantes que puede ofrecer la trinidad celeste y la terrena, con lo que se consigue un mayor contenido teológico. Esto es lo que ocurre en la *Sagrada Familia* de Espinosa, donde, además de la Virgen y San José, aparecen San Joaquín, Santa Ana y la Santísima Trinidad.

Aunque Espinosa tiene varios seguidores e imitadores, después de este artista se acusa la decadencia de la escuela de Ribalta. Artistas como Esteban y Miguel March y Mateo Gilarte no aportan novedades iconográficas sobre el tema. De Palomino pueden interesar las representaciones del Niño Jesús aislado, rodeado o no por las herramientas de carpintero como símbolos de la Pasión.

Durante la primera mitad del siglo XVIII continúa

la tradición artística iniciada por Palomino, que, sin embargo, se encuentra en decadencia, pues en gran parte se limita a un lenguaje decorativo dedicado al acondicionamiento de templos, palacios y edificios oficiales. Es ésta una etapa particularmente pobre del arte valenciano en general y en particular de la iconografía de la infancia de Jesús, tema que comienza a delatar el cansancio por su constante uso a través de los siglos.

Ya plenamente academicista es José Vergara, que realiza algunas representaciones de la infancia de Jesús dentro de la estética académica, caracterizada por una continuidad en los modelos iconográficos aportados por el arte de la Contrarreforma. Estas obras representan a Jesús con los santos compañeros o con la Sagrada Familia, pero nunca en escenas evangélicas.

Uno de los pocos pintores de esta época que se interesa por la pintura religiosa es Vicente López. A pesar de su interés por estos temas, sus pinturas religiosas resultan algo convencionales, quizás por la negativa influencia que ejerce sobre él la obra de Juan de Juanes. Pinta alguna representación del Niño Jesús con San José, siguiendo la renovada devoción que tienen los siglos XVIII y XIX hacia esta iconografía.

La escasez en las representaciones de la infancia de Jesús se acentúa a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta el extremo de que prácticamente llega a desaparecer.

CARMEN GRACIA

# DESTELLOS DEL GENIO VALENCIANO EN GUADALAJARA, LA DE MEXICO

En la actualidad, nuestra Guadalajara es la segunda ciudad de la República Mexicana; pero a fines de la época colonial su importancia era escasa. Aunque capital del reino de la Nueva Galicia, después reducida a sólo la Intendencia de Guadalajara, siempre fue sede de un gran obispado, que abarcaba parte del occidente y algo del norte de la Nueva España. También la Audiencia de Guadalajara tenía amplia jurisdicción judicial por el mismo espacio del obispado, de manera que esa pequeña ciudad, que entonces llegaría a los diez mil habitantes, jugaba un papel importante en el terreno religioso y judicial. Contó con obispos magnánimos que la enriquecieron con buenos templos y hospitales, colegios que llegaron a ser Universidad, muchos y amplios conventos. Pero el último obispo de la dominación española le dio una de sus mayores glorias, el Hospicio, llamado también en cierta época Casa de Misericordia.

El ilustre obispo don Juan Ruiz de Cabañas encargó al gran arquitecto valenciano don Manuel Tolsá los planos para el magno Hospicio, hoy llamado Ins-

tituto Cabañas. Las ocupaciones de Tolsá no le permitieron venir a Guadalajara a realizar su bello proyecto y lo hizo el arquitecto español Gutiérrez, continuado después por el mexicano Gómez Ibarra. Ese recio y soberbio edificio ha sido enriquecido con



«Retrato de doña Marta Brizuela de Larreátegui», por Manuel Benedito (Guadalajara, México).



«Estudio para un retrato de Luz Brizuela», por Manuel Benedito (1907) (Guadalajara, México).

murales del famoso Clemente Orozco, siendo gloria del arte en esta Guadalajara, ya crecida a más de dos millones de habitantes. La ciudad siempre ha agradecido a Tolsá su participación tan importante en ese edificio y una de sus principales calles ostenta el nombre del celebrado artista valenciano. Una nieta de don Manuel, doña Victoria Tolsá, casó con el abogado local don Emeterio Robles Gil, procreando una prestigiada familia que actualmente reside en la capital del país y en la misma Guadalajara.

En la calle de López Cotilla, del barrio residencial más elegante de la ciudad que hoy es capital del Estado de Jalisco, reside un distinguido caballero de la noble estirpe del descubridor de América, don Juan Francisco Colón de Larreátegui y Brizuela, viudo de la culta dama doña Inés Almada, que también lleva-

ba en sus venas la sangre del almirante, por la rama Colón de Portugal. En esa mansión se guardan reliquias del fastuoso pasado de la familia de don Juan, que ha sido amante del arte en sus diversas manifestaciones.

Al principio de la actual centuria emprendieron *la grand tour d'Europe* los padres de don Juan, dejándolo a educarse en Inglaterra. Esos señores, don Jesús Colón de Larreátegui y Vallarta, juntamente con su esposa, doña Marta Brizuela y Ornelas, eran poseedores de una de las mayores fortunas de la región, y teniendo muy buen gusto, a su paso por Madrid, en compañía de una hermana de la señora, la hermosa Luz Brizuela, decidieron solicitar de uno de los mejores pintores del momento tomara sus retratos. Fue así como visitaron el taller del notable artista valenciano don Manuel Benedito, y ese eminente artista, discípulo del celebrado Sorolla, en vista de la gran belleza de las dos damas, aceptó hacer los óleos solicitados.

La casa actual de don Juan Francisco Colón de Larreátegui es una fracción del suntuoso palacio que fue su residencia original; pero habiendo conservado sus mejores muebles, pinturas, esculturas, porcelana, cristal y demás objetos suntuarios, pudo su esposa, doña Inés, poseedora de refinado gusto artístico, decorar con gran elegancia su mansión. En lugar preferente del gran salón están colocadas las dos obras de Benedito, que son el mejor adorno entre tantos y tan valiosos objetos de arte.

Ha dicho Wölfflin: «Toda forma evidencia modos especiales de presentarse en los que radica el grado sumo de claridad.» Así, Benedito, al plasmar en el lienzo la grácil figura de la señora doña Marta, escogió como lo más adecuado un gran óvalo de metro y medio de longitud por un metro de anchura, en que aparecen como fondo las tranquilas aguas del estanque del Retiro, en el Madrid de 1907, limitadas por la pétrea balaustrada, en la cual reclina la dama su mano izquierda, que sostiene floreado abanico. Amplio manto de armiño orleado de martas cibelinas soporta el hombro izquierdo, descubriendo el gentil talle que ciñe argéntea banda sobre el albo atuendo, con corpiño de encajes valencianos, rematado al pecho en cinta de plata. El brazo derecho sostiene las pieles con donosura. Gargantilla de perlas orientales rodea el cuello, y la faz aparece apacible en líneas discretas del perfil, que muestra su carácter bondadoso. El pei-

nado abombado de la *belle époque* es marco feliz del agraciado rostro. La lejanía azul del cielo madrileño muestra nubes que parten de la arboleda y cubren el fondo superior, con un ramaje. La figura es casi completa, pero no enseña los pies; en la parte inferior sólo se aprecia el principio de la bordada orla del traje. En la roca del ba'austre, bajo el abanico, aparece la firma: «M. Benedito, Madrid», y unas flores prestan su colorido al verdor de las plantas que rematan el primer plano.

Gran contraste es el otro retrato, como diferente fue el carácter de las dos hermanas: Marta, dulce y sencilla; Luz, dominante y austera, una gran inteligencia. Ese otro retrato es más pequeño: mide, aproximadamente, un metro por sesenta centímetros. Es también un óvalo, pero encerrado en un cuadrilongo marco forrado de terciopelo rojo, cuando el otro marco es ovalado, de madera dorada. La firma, en letras pequeñas, al lado derecho, sobre el traje, dice: «Estudio para un retrato. Manuel Benedito, 9 mayo 1907.» Es sólo un busto con traje blanco liso y escote redondo que no deja ver los hombros. Un cuello algo largo sostiene una cabeza de perfil con severa belleza, ojos penetrantes; no ostenta alhaja alguna; su pelo oscuro tiene el clasicismo de una estatua griega, frío como mármol. El fondo es gris sombreado. Por esas obras se nota el gran psicólogo que fue Benedito. La vida mostró que doña Marta murió joven, adorada por su esposo y sus padres, dejando a su hijo amoroso recuerdo. Doña Luz falleció soltera, de edad avanzada, y sólo dejó a sus amigos y parientes la presencia de su talento.

El propietario de las pinturas, don Juan Francisco Colón de Larreátegui, siente la falta de su esposa, que era alegre, amistosa, de gran simpatía y llenaba la vida de la casa. Espera el fin de sus días con serenidad; es recia su salud y seguramente le quedan muchos años de vida para gozar de la posesión de tanta joya apreciable.

La vida moderna de la ciudad, llena de ruidos y de *smog*, no turba la grandiosa belleza de las obras que ha dejado la España legendaria para que sepamos apreciar las raíces espirituales que forman nuestra nacionalidad.

RICARDO LANCASTER-JONES Y VERA

Guadalajara (México), agosto 24 de 1974

# RECORDANDO LA DESTRUCCION DE UNA BELLISIMA PORTADA DEL SIGLO XVI EN TORRE PACHECO (MURCIA)

## UN POCO DE HISTORIA

Año de gracia de 1478, el Concejo murciano, en 7 de noviembre, concede a don Pedro Pacheco, en el Campo de Cartagena, en concepto de donación y gracia, un terreno de doce yuntas de bueyes, lugar que, pasado el tiempo, sería la actual Torre Pacheco. Pasan los años, y este lugar llega a poder del opulento y noble caballero don Luis Pacheco de Arróniz, Pérez de Barradas y Grimaldo, deán de la santa iglesia catedral de Cartagena, siendo el susodicho don Pedro Pacheco, quinto abuelo del mencionado don Luis, que en 1595 era racionero, el fundador del actual pueblo que historiamos.

Preciso será recurrir al borrador de un manuscrito anónimo del siglo XVII (1) que nos dice textualmente:

«Poco después de los años de 1600, el Padre Don Luis Pacheco y Arróniz dejó a este convento [trinitarios] laazienda que por su nombre llaman Pacheco, que absolutamente es el mejor Cortijo de este Reyno por que fuera de ser tierras muy fértiles y tanta grandeza que comprehende una legua de tierra que contiene en sí 50 casas, todos labradores deste convento y la Cassa Principal del convento [llamada La Monástica] tiene tres hermosas Torres, y la principal dellas, tan fuerte y tan hermosa, que da nombre a todo aquel paraje, llamado dize aquel Cortijo torrepacheco, en la misma cassa del convento ay una iglesia muy capaz con su Capilla Mayor, la cual es parrochia con su pila bautismal y el número de los feligreses son asta de 500 vezinos.» Hasta aquí una desconocida descripción de Torre Pacheco.

## TORRE-PALACIO DEL DEÁN DON LUIS PACHECO DE ARRÓNIZ

Así denominaríamos a la desaparecida mansión del rico y opulentón deán.

La citada torre-palacio subsistió hasta el año de 1704, siendo cura párroco don Agustín del Baño, que alargó la iglesia e hizo la torre. Como el templo de Torre Pacheco estaba a la misma línea que la casa-palacio del deán Pacheco, se pensó en aprovechar la portada de la torre o casa-palacio como puerta del templo que se ampliaba, perdiendo así su carácter de ermita, y es cuando y seguramente la imagen que había en una hornacina, sobre la puerta de ésta, y se

puso en la torre que se levantaba y se perdió ahora por ser de yeso, mas no lo creo.

Nos induce a pensar que fue así por la asimetría de la colocación del escudo del deán Pacheco (que hasta que leí el testamento de éste nadie daba señales de interpretarlo, y el reverendo Francisco Candel Crespo, capellán del Ejército del Aire, lo sacó a luz en una breve biografía del dicho deán), que me hizo pensar hasta llegar a una conclusión exacta. La dicha torre-palacio, con los trinitarios, se llamó La Monástica.

## PORTADA DE LA CASA-PALACIO

Es construida en el último tercio del siglo XVI, y si no exactamente igual, por lo menos al estilo de la casa-palacio de don Jerónimo de Santa Cruz en Murcia, que es del último tercio del siglo XVI, construida por el maestro cantero Pedro Milanés (2).

El destruido en Torre Pacheco (gracias a las muchas fotos que hice tiempo atrás, antes de su desaparición) tenía la puerta de ingreso de arco de medio punto, que, desde la clave del mismo hasta el final de las jambas, hasta el suelo, sobre sillares, sobresalen unos almohadillados con decoración incisa de damero menudo, quedando separados estos almohadillados por un saliente de piedra que sobresale del arco, los del arco propiamente dicho y los de las jambas.

El cornisamiento es sencillo, como lo es el friso y el arquitrabe, que descansa sobre capitel dórico y fuste sencillo que sobre su basa descansa sobre pilastra de piedra.

Su presencia acusa la portada de una noble mansión y nunca de un templo (pues era baja). Sobre ella habría, tal vez, balcón o ventana, y sobre éste, el escudo de nobleza. Debió de tener un solo piso y alto, por la aparición de una ménsula tallada, al derribar el templo, en un hueco de la pared maestra que separaba la casa-palacio y el susodicho templo. Este hallazgo nos muestra que tanto en el zaguán y piso alto habían ménsulas.

He dejado para este final la nota curiosa que sobre el almohadillado de la clave del arco con decoración

(2) JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Estudio de la casa-palacio de don Jerónimo de la Santa Cruz de Murcia*; trabajo titulado *Levante artístico*, «Anales del Centro de Cultura Valenciana», 1967. Del mismo, véase *Arquitectores y maestros de la piedra*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1972.

(1) Biblioteca de la Universidad de Valencia.

incisa de dameros menudos destaca el símbolo del cabildo catedralicio de Cartagena, el jarrón con cinco azucenas, y que su opulento dueño colocó como miembro de dicho cabildo. Será pura coincidencia, pero la mansión en Murcia de tan esclarecido deán, en la plazuela que en su época se llamó del Deán Pacheco (hoy plaza de Fontes), sobre una bellísima portada de principios del siglo XVI y sobre ventanas (que serían en su origen) y no balcón corrido de hierro, que echó a perder los arquillos de la portada por los soportes del mismo metal y en su restauración se acortaron éstos, campea sobre las dos puertas del balcón corrido el emblema antedicho del cabildo catedralicio de Cartagena.

Someramente, he dado a conocer algo desconocido, aunque si muchos supieran su valor, y esto me hace meditar las palabras que escribió en 1936 don Augusto Fernández de Avilés, fallecido no ha mucho, siendo director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, y así decía: «Desgraciado el pueblo que abomina su pasado. prefiere vivir sin antecedentes y sin conse-

cuencias, como los vegetales.» En la *Hoja del Lunes* de Murcia de 19 de julio de 1971, al referirse en un artículo sin firma al derribo de la iglesia de Torre Pacheco, dice de esta desgraciada demolición (de la torre): «Un ángel la levantó y un ángel la está tirando.» Para el ajeno a este asunto no tiene explicación este párrafo de la prensa; para los verdaderos desinteresados estudiosos y para los del pueblo y más cultos de esta zona, sí.

En mis visitas a Torre Pacheco he buscado en vano la calle dedicada al deán Pacheco o a la Santísima Trinidad, pues si existe archivo en ésta y están al tanto de su pasado, verán cómo ni el fundador del que hoy es floreciente pueblo y la Orden de la Santísima Trinidad, como seguidores del primero, hicieron mucho también...; pero a qué calentarse la cabeza: este gran hombre y esta no menos gran Orden de la Trinidad rezan para nada.

JOSE CRESPO GARCIA



Portada de la casa-torre o palacio del deán Pacheco en Murcia

# LA OBRA DE SOROLLA AL CUMPLIRSE EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

Hace diez años hemos conmemorado el centenario del nacimiento, para España y para el mundo, de uno de los pintores estelares de los tiempos modernos: Joaquín Sorolla Bastida.

Si aquella conmemoración era el momento para situar la figura de Sorolla en la historia de la pintura y para estudiar su actividad y logros en el contexto de la generación a la que le ha correspondido pertenecer, hoy, al cumplirse el medio siglo de su muerte, parece ser el momento oportuno para considerar cuál es la actitud y la visión nuestra y del mundo ante su obra.

Han pasado cincuenta años y ya hablamos del gran pintor levantino, cuando el genio no impone su ley a sus contemporáneos, cuando su ciclo vital se ha extinguido para transformarse en la nueva y eterna vida que la humanidad concede a sus mejores, y cuando la perspectiva de nuestra contemplación de su figura comienza a tener el mínimo de lejanía necesario para un juicio imparcial.

El día 17 de junio de 1920 Sorolla pintaba, en el jardín de su casa y taller de Madrid, el retrato de la señora de Pérez Ayala. En el caballete, un lienzo muy apaisado, que ya atesoraba una sesión de trabajo. El retrato sería poco más que una cabeza sobre fondo de frondosidades y flores, todo ello inmerso en un mundo de luces reflejadas en el que, como en tantas obras anteriores, sería la «luz de sus sombras» —como tan sabiamente dijo don Antonio Méndez Casal— lo que daría el exacto valor a las partes directamente iluminadas. En la mano, una paleta cuadrada, que hoy se conserva en su Museo, preparada con gran austeridad cromática: blanco, gama de tierras cálidas, apenas azules, cadmio y carmín y verde esmeralda.

El maestro no se encuentra bien, le falta su seguridad y potencia, su «garra» genial. Sufre un desvanecimiento y cae, como los héroes, en el campo de batalla.

Aún viviría tres años más, arrastrando su incapacidad física y mental hasta el 10 de agosto de 1923; pero estos tres años ya no cuentan para el arte. Un destino cruel quiso que su mente desconociera su propia obra y que al decirle alguna vez Clotilde, en la esperanza de una mejoría: «Mira, Joaquín, tus obras», él vagamente contestase: «¿Qué es eso?» Pienso muchas veces que esa crueldad aparente no es sino la Divina Misericordia, que quiso privar de mayores sufrimientos a quien tanto amó el bello arte de pintar.

A los cincuenta y siete años de su vida, después

de haber pintado sin descanso durante cuarenta, a caballo de dos siglos, y obteniendo en vida los triunfos máximos que cualquier artista pueda desear, España perdía de modo súbito a Sorolla.

No fue un tránsito suave en su vitalidad y en su obra; fue un hachazo.

Por ello en el proceso de la obra de Sorolla no hay decadencia; es un proceso siempre ascendente cuyo cenit es la muerte. No podemos asegurar, pero sí intuir, la posibilidad de una curva aún ascendente en sus logros artísticos si su vida se hubiese prolongado.

La continuidad del proceso creador de Sorolla, sin cortes bruscos que marquen «épocas» del pintor, parece haber influido en sus biógrafos, que no establecen, en general, esta clasificación en épocas. Sin embargo, y a título de ensayo, creo útil, desde un punto de vista pedagógico, acusar la existencia de cuatro etapas importantes de su vida que se reflejan en su obra:

Una primera etapa de quince años —1878 a 1894—, de sus dieciséis hasta sus treinta y un años, en que el artista se forma y elabora su propia personalidad; obtiene sus primeros éxitos, sus becas; conoce Italia, donde trabaja intensamente; acude a Francia. Allí, su compatriota y gran pintor don Francisco Domingo está obteniendo brillantes éxitos, y es quien le ayuda y orienta en una fecunda amistad que Sorolla no olvidará nunca. También en esta etapa de *formación* el pintor crea su familia al casarse, en 1888, con Clotilde García del Castillo, de la que tiene sus tres hijos, María, Joaquín y Elena. Su personalidad pictórica evoluciona vertiginosamente, en rebeldía, pero aún inmersa en la pintura decadente del fin de siglo.

Un segundo período —*desarrollo* de su carrera de pintor— abarca los diez años del 1895 al 1904. Ya, durante la etapa anterior, eran abundantes los éxitos y premios obtenidos; pero antes de terminar esta segunda época, el artista ya ha obtenido todos los premios, honores y medallas en certámenes extranjeros y españoles que pudiera desear el más ambicioso de los pintores. En el primero de estos años, 1895, los galardones son ya para obras de tema levantino; una segunda medalla de oro, en el Salón de París, por *La vuelta de la pesca*, y la primera medalla, en la Nacional de Madrid, por *¡Aún dicen que el pescado es caro!* A éstos seguirán veinte premios y honores más. En 1899 pinta *Triste herencia*, junto a un puñado de obras de niños bañándose en el *Mare Nostrum*. Esta obra recibiría en el año siguiente, 1900, el Grand Prix en el Certamen Internacional de París. Valencia

le nombra hijo predilecto y meritorio, dando su nombre a la calle de las Barcas.

El 6 de mayo de 1901 España refrenda el éxito de su gran pintor votando la medalla de honor en la Exposición Nacional de Madrid, por las obras presentadas, también presididas por *Triste herencia*.

Era el cenit de la «carrera oficial de pintor». A la edad de treinta y ocho años.

La tercera época de Sorolla —llamémosla de *madurez del pintor*— puede situarse en los siete años desde 1905 a 1911, que contemplan casi todas sus exposiciones personales en Europa y en América.

El hombre, que ya no tiene más títulos a los que aspirar, se siente seguro de sí y con potencia física y creadora. Debe pintar más que nunca y volar solo por el mundo haciendo sus propias exposiciones y obteniendo el fruto económico que se merece.

París, 1906; Berlín, 1907; Londres, 1908; Nueva York, Buffalo y Boston, 1909; San Luis y Chicago, 1911, y Roma, también en 1911, como sala especial de la Exposición Internacional, son las etapas triunfales de este peregrinaje artístico de la obra de Sorolla.

En París, con más de doscientos cuadros y unos trescientos apuntes, que abarrotaban la gran Galería Georges Petit, se produce el verdadero asombro de visitantes y crítica. Los artistas franceses son compradores de sus fulgurantes apuntes; y, dato importante que más tarde comentaremos, ningún crítico llama impresionista a Sorolla ni lo incluye en el campo de los seguidores de este movimiento.

La exposición de Londres, que produce, junto al éxito artístico, no pocos disgustos al artista por culpa de la mala organización de la sala, le depara un encuentro providencial: allí conoce al gran hispanófilo Mr. Archer Huntington, que en 1904 había fundado en Nueva York la Hispanic Society of America para difundir en el mundo americano el valor de las letras y las artes ibéricas. Su entusiasmo por la obra del gran valenciano le llevó a pedirle una gran exposición en los locales de su fundación. Los detalles se concretaron meses después en Madrid.

Nueva York pudo conocer la obra de Sorolla el 4 de febrero de 1909 y su éxito superó todos los conocidos por el pintor hasta entonces. Allí estaban, entre otras muchas obras: *Sol de tarde*, *Idilio en el mar*, *Alegría del agua*, *Nadadores*, *El baño en Jávea*, junto a retratos y los bellísimos paisajes de Sevilla —quizás los mejores de su egregio pincel— realizados el año anterior: *Jardines del Alcázar de Sevilla en invierno*, *Puente de Triana*, *Fuente del Alcázar de Sevilla*...

Cierra esta época triunfal otro acontecimiento clave para el proceso artístico de la vida del maestro. El 26 de noviembre de 1911, en París, Sorolla y Mr. Huntington firman el documento por el que se encargaba la realización de una serie de lienzos representativos de las regiones españolas para decorar una gran sala de la Hispanic Society. Una verdadera *Visión de España*.

Este hecho condiciona el futuro, cambiará la escala de visión del pintor y le someterá a un esfuerzo sobrehumano. No se acobarda, pero es consciente de cuanto le espera. Así termina toda una época de su vida.

Y comienza la que sería la última —*de culminación*—, que coincide con los ocho años, desde 1912 a 1920, en que realiza esa *Visión de España* y durante los cuales, en su obra simultánea con ella, alcanza las más altas cimas de su creación.

En 1912, recién recibido el gran encargo de Huntington, Sorolla comienza a construir su hogar y taller, que hoy constituye su Museo de Madrid. Era ya tiempo de que Sorolla realizase su ideal —ansiado desde su matrimonio con Clotilde— de tener casa propia; pero esto sólo fue posible después de veinticinco años de trabajo sin descanso... Y sólo diez años pudo habitar esa casa-palacio, rica y austera a la vez, noble y popular, levantada con su esfuerzo, con su ilusión y con sus planos y dibujos.

Durante casi todo este 1912 el pintor recorre afeanoso la mayor parte del suelo hispánico; hace grandes estudios y bocetos de tipos y paisajes; se adapta a la tremenda escala de una obra cuyas telas tendrían 3'50 metros de altura.

En 1913 se inicia la obra con *La procesión del pan* —Castilla— y se termina el día 29 de junio de 1919, al coronar el lienzo de Ayamonte con el tema de la pesca del atún. A lo largo de este titánico esfuerzo, la salud del pintor se resiente y termina físicamente agotado. Pero su creación pictórica no declina a lo largo de la obra. Por el contrario, debemos constatar que este gran *panneau* de Ayamonte es su trozo más vibrante y rico en mágicas armonías de color.

En las obras paralelas a la *Visión de España* destaca el grupo de óleos pintados en la playa de Valencia el año 1916, últimos que pintara allí y que quedarán como hitos definitivos de su obra: *La bata rosa*, *Madre e hija*, *La niña curiosa*, *Pescadora valenciana*... La paleta consigue en ellos una auténtica sinfonía de finísimos tonos donde las sombras iluminadas por los reflejos, frente a las joyantes luces directas, producen un conjunto palpitante, a la vez dulce y heroico, el poema de la alegría y de la vida en un mundo sencillo y cotidiano.

En 1920, como queda dicho al principio de estas palabras, la enfermedad cerraría inexorablemente la última y cenital época del genio.

\* \* \*

Han pasado cincuenta años. Durante ellos Sorolla ha sido admirado, olvidado por muchos, criticado e «interpretado» tendenciosamente por no pocos. Hemos visto y leído brillantes acusaciones contra su obra desde distintos y antagónicos puntos de vista que no pretenden realmente estudiarle las más de las veces, sino justificar la adscripción del opinante a la ten-

dencia de moda. Ello permite en ocasiones coleccionar opiniones en tanto cambiantes del mismo autor, desde el desprecio a la glorificación, en función de la fecha en que se escriben...

Hay frases hechas ya usuales. ¿Para qué repetir-las si han quedado caducas? Estamos hoy, no cabe dudarlo, en un momento de auge, probablemente irreversible, en el aprecio de la obra de Sorolla, con clara proyección también en la de su tiempo y campo de influencia. Y no sólo en España, sino en países que le estaban olvidando o casi desconociendo, como en Inglaterra y Francia, que tan intensamente le habían admirado en vida.

¿Cómo vemos al gran pintor español en la actualidad? Como un coloso del esfuerzo, de la vitalidad creadora, que supo triunfar en vida como pocos genios lo han conseguido y que hoy vuelve por sus fueros, por encima de todo criticismo, para recibir de nuevo el aplauso y homenaje sano del pueblo, tanto de España como de fuera de ella; de ese pueblo llano que él pintó a pleno sol, sin pensar apenas en el proceso científico o estilístico que había llegado a hacer posible su obra. Su conocida frase: «Yo pinto los cuadros, los demás me los explican» es todo un poema de anti-intelectualismo.

El tenía el pulso de un corazón mediterráneo, de cara a Grecia y Roma, abierto a la vida, a la naturaleza sin mixtificaciones y enamorado del sol que deslumbra, pero que quizás es aún más poderoso cuando infunde cuerpo y matiz a las sombras.

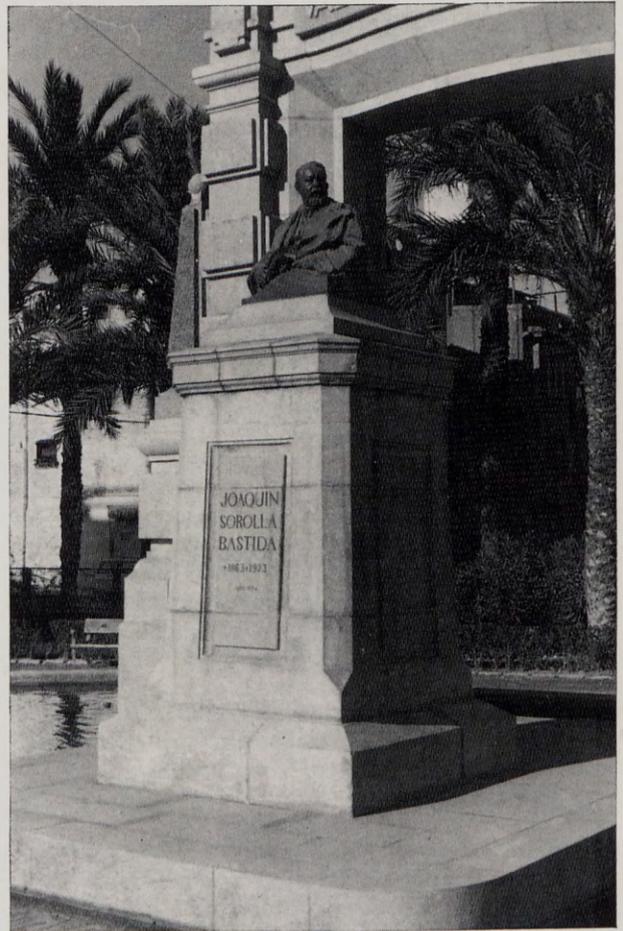
Un hombre así era apto como ninguno para sentir y acaudillar en las tierras de España la rebeldía que, como necesidad vital de una época, se había levantado allende los Pirineos contra el frío academicismo, la pintura «de historia» y las artificiosas composiciones de taller.

Esta rebeldía dio lugar, fuera de nuestras fronteras, al «impresionismo», y en España, a ese «realismo luminoso» de Sorolla, que no puede, en ningún caso, confundirse ni derivarse de aquél por la sencilla razón de su diferente concepción de principios.

Allí, el maravilloso descubrimiento de la «impresión» luminosa, obtenida al yuxtaponer unos colores puros, que vibran por sí mismos, fundiendo paisajes y objetos, da lugar al nacimiento del impresionismo francés —con desprecio del dibujo y la forma—, como un apasionante experimento de laboratorio al aire libre.

Aquí, en estas tierras hispanas, que han vivido el más hermoso realismo del siglo XVII, sólo podría crearse como lo concibió el genio de Sorolla; con la devoción a Velázquez y Ribera y sin admitir la pérdida de ninguna consecución positiva anterior. ¿No está en *Las hilanderas* y *Las meninas* el principio de la lección?

Así, Sorolla saca al aire libre auténtico, quemándolas con el sol mediterráneo o curtiéndolas con el cierzo del Guadarrama, esas figuras velazqueñas que



Detalle del monumento a Sorolla. Valencia

ya no pueden ser cortesanas porque el medio natural les sería hostil. Son los hombres y mujeres de Valencia, Castilla, de Andalucía o de Aragón, sin miedo al viento ni al sol, los que gozan sensualmente de la vida en el resurgir de un mundo nuevo.

Es la intuitiva magnificación de lo humilde y cotidiano que nos hace encontrar en el cuerpo mojado de esa mujer valenciana, después del baño, la grandiosidad trascendente de la estatuaría griega.

Por eso, a los cincuenta años de su muerte, yo no quiero pronunciar la palabra *impresionista* al hablar de Sorolla —porque su pintura no lo es en rigor—, y no es malo recordar de nuevo a este respecto que cuando el pintor español hizo en París su gran exposición de 1906, la crítica francesa no acusó semejanza alguna entre sus obras y las de los impresionistas franceses, bastantes de los cuales vivían en aquella fecha.

Muchas gracias.

FRANCISCO PONS SOROLLA

# ELEMENTOS PARA UN ANALISIS SEMIOLOGICO DE LA PINTURA DE SOROLLA

No podía, con espíritu de leal colaboración, dejar de atender el ruego de la Academia de que, siquiera brevemente, fuera portavoz de la misma en la solemne apertura del curso 1974. Además, la fecha fundacional, de por sí relevante, de nuestra institución cobra en estos momentos un brillo especial por haberse hecho coincidir en ella el homenaje que la Academia de San Carlos dedica a quien fue hijo de Valencia, pintor de Valencia, pintor de España: Joaquín Sorolla.

He venido, quizá con manifiesta osadía, a hablar unos instantes sobre Sorolla. Me apasiona Sorolla. Me preocupa Sorolla. Y esta preocupación no es de hoy, pues ya en una preocupación sobre el tema del color, concretamente en un trabajo remoto sobre Gabriel Miró, analizaba la que podía definirse como prosa poética del color del primero y la poética prosa del color en Joaquín Sorolla.

La ocupación plena por el tema llegó con una serie de artículos sobre nuestro artista en las páginas del diario *Levante* para, más tarde, intentar sistematizar su ingente producción en un estudio, cuyas líneas maestras creemos siguen teniendo vigencia, titulado *Joaquín Sorolla y su tiempo*, publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. En él, sin que precise insistir demasiado en lo dicho entonces, por conocido, establecía los siguientes períodos en el hacer de Sorolla:

Entre los años 1877 y 1879 comienza la etapa o fase que denominamos «genesíaca». Se prolonga, poco más o menos, hasta 1898, aunque los primeros síntomas de lo que va a ser su etapa posterior se encuentran en 1894. En esta época puede hablarse del mundo pictórico en formación de Sorolla. Esta fase está marcada por el signo general de la desorientación, aunque en algunos cuadros se encuentren rasgos del Sorolla de etapas posteriores.

En 1894 Sorolla parece desasirse de todo un círculo de tentaciones que, de haber caído en ellas, nos hubiera dejado sin lo mejor de su mensaje.

La segunda etapa, que en esa fecha se inicia, la denominamos «barroca y de exaltación vital». Es una fase en la que el artista, dueño de una paleta de luminosas tintas, juega con ellas a la luz del sol.

Acaba este período en 1911 y es entonces cuando podemos hablar de una tercera etapa, que bautizamos con el título de «épica y clásica» porque en ella emprende su gran serie sobre las costumbres del pueblo español, convirtiendo a éste en protagonista de su pintura. Tipos y acciones parecen arrancados de la historia clásica, mientras que el color, habiendo alcanzado su cota más alta, contrapuntea la melodía de los hombres y las tierras peninsulares.

Tras la mencionada estructuración general de la obra de Sorolla, hemos juzgado conveniente ahondar en algún aspecto de su arte, y reciente está nuestro trabajo en la revista «Bellas Artes 73» titulado *Sorolla* y la pintura matérica, en el que demostramos cómo existe una positiva evolución en la técnica de Sorolla que le va a llevar del realismo al impresionismo —sentido éste particularmente—, apuntando la fecha de 1902 como aquella en que inicia sus primeras experiencias matéricas. Hay que recordar, de paso, que las creaciones más trascendentales de la pintura matérica en el arte moderno aparecen cincuenta años más tarde.

A partir de 1902 se irán afianzando esas experiencias en el arte de Sorolla. A este respecto hay que mencionar que en la larga serie de obras que analizamos hay una en la que Sorolla alcanza su punto cenital en el tratamiento matérico y puede ser puesta como ejemplo señero de su arte de avanzada. Nos referimos al titulado *Apunte*, de la colección Pons Sorolla. El tema del apunte —varias damas sentadas— es lo accesorio para nuestro pintor. Lo verdaderamente decisivo es el libre juego del material, denso y viscoso como lava, que se destila y se remansa en lugares abiertos del cuadro, quedando detenido al pie de limpias superficies, que ven morir así la fuerza desatada del color.

Esta es, o al menos así nos lo parece, una nueva visión del fenómeno Sorolla, que afortunadamente, decíamos, va a seguir ofreciendo plataformas de partida para futuras investigaciones.

Aquí nos encontramos. Conviene, antes de seguir adelante, reflexionar si todo lo que hayan —hayamos— dicho o puedan —podamos— decir sobre Sorolla está enfocado desde un ángulo muy concreto de la estética y si, por esa causa, estamos desaprovechando otras experiencias.

Cuando hemos afirmado, en repetidas ocasiones, ante la sorpresa de algunos, que la trilogía de la pintura española la forman Velázquez, Goya y Sorolla, no vamos a detener nuestras investigaciones ahora porque, quizá, no parezca ortodoxo un tratamiento moderno a nuestro pintor más moderno.

De aquí el título de estas reflexiones: *Elementos para un análisis semiológico de la pintura de Sorolla*.

Barthes ha escrito que la semiología tiene por objeto todo sistema de signos, cualesquiera que sean los límites y la sustancia. Para la construcción de la semiología pictórica —sistema semiológico extralingüístico— se necesita un lenguaje que en este caso habría que diferenciar en lenguaje-objeto y metalen-

guaje. Cada cuadro es en sí no sólo un texto figurativo, sino también un sistema de lectura.

La lectura plástica del cuadro se compone de una serie de instantes de visión que se concretan en una sucesión que es aprehendida, sin embargo, en un solo acto de visión.

Cada instante de tiempo y su articulación con los demás será analizado semiológicamente. Cada tiempo de lectura se sitúa al costado o lejos de puntos estratégicos del cuadro, convirtiendo a éste en un conjunto de espacios dinámicos enlazados por recorridos reales o hipotéticos. El cuadro vendría a ser como un conjunto de recorridos de la visión que cada generación lee de manera diferente.

En la pintura representativa, el grado de sujeción a que está sometido el recorrido de la visión es particularmente fuerte. Por el contrario, una pintura no representativa carecerá de esas ataduras externas, pero no dejará de poseer otras internas más elementales y más profundas.

El recorrido de la visión efectuará la interpretación del cuadro si éste es verdaderamente un signo o sistema de signos, es decir, un conjunto significante. Desde Saussure se dice que entre los signos lingüísticos existe una doble articulación: unidades significativas (palabras) y unidades distintivas (sonidos o fonemas). Habría que pensar si en pintura ocurre lo mismo y si, por consiguiente, podemos hablar de un lenguaje pictórico o código pictórico y, por tanto, si existe la lengua de un pintor.

Dicho lenguaje pictórico representaría la proyección visible de la génesis productora unida a la génesis receptora por un eje semántico que Greimas definirá como una de las articulaciones sémicas profundas.

La existencia de un juego complejo de categorías sémicas y ejes semánticos, con las relaciones y diferencias, es el fundamento sobre el cual la creación-producción pictórica construirá los objetos, las formas. La actividad productora escoge unas u otras estructuras y las junta para elevarse a un orden nuevo.

A partir de los modelos plásticos primarios Grohmann distingue tres tipos de obras: las que se hallan en el centro de la actividad creadora, las intermedias y las de la periferia.

En las primeras «no es posible separar el sujeto del acto genético de creación». Existe tal unidad del objeto pictórico que la lectura analítica total debe integrarse en la totalidad orgánica del cuadro.

Por el contrario, las obras periféricas son como sombras de fenómenos de la naturaleza o de la vida. Tienen como punto de partida no una imagen interna, sino un objeto referencial, una situación dada.

En el grupo intermedio, forma y sentido emergen del enlace de elementos y signos.

Todo lo dicho anteriormente nos plantea una serie de interrogantes-hipótesis con referencia a la obra de Sorolla que, naturalmente, el tiempo de que dispongo no me permite contestar.

Estas son algunas de esas interrogantes: ¿Podemos construir una semiología pictórica en Sorolla? ¿Hay un lenguaje pictórico en nuestro artista? ¿Cómo se ofrecen sus modos plásticos primarios? ¿Qué tipos de obras se dan en Sorolla? Finalmente, el no menos interesante de la lectura plástica o visión que las generaciones pasadas y actuales hacen de cada una de las obras de nuestro artista.

Todo un programa, pues, que desborda los límites de esta sesión académica. No obstante, y a efectos meramente indicativos, con todas las cautelas posibles, me atrevería a señalar en Sorolla los tres tipos de obras a que hace referencia Grohmann y que acabamos de citar.

Tendríamos unas obras que se hallan en el centro de su actividad creadora; otras periféricas y otras intermedias. Entre las primeras se encuentran los paisajes y los dibujos. Las periféricas serían los retratos y los cuadros de tema socio-histórico-folklórico, por supuesto los lienzos de la llamada *Visión de España*.

Tomemos un paisaje cualquiera —y hay que entender como paisaje en Sorolla un concepto más amplio que el normal, que, salvando conceptos previos, podríamos definir como «paisaje humanizado»—; por ejemplo, *El baño*, de la colección Pons Sorolla. Pues bien, en él no existe solución de continuidad entre el sujeto y el acto creador, de tal manera que no podemos realizar un análisis parcial del mismo, porque todo él es puro acto creativo. Cuando las manchas verdes, azules, gayas, cecres, doradas, blancas, caen rítmicamente sobre el lienzo, con arreglo a un código establecido en lo más profundo del yo del artista, estamos asistiendo a la puesta en marcha de un sistema de signos formando un conjunto significante. Se lleva a cabo aquí la realización total del objeto pictórico al superarse la oposición entre la obra simbólico-expresiva y la obra referida.

Una obra periférica, para terminar, sería *Trata de blancas*. No hay nada, al menos así lo creemos, que pueda en ese lienzo vincularse al yo del autor. No hay una imagen interna, creada en Sorolla, tras una autoascesis, sino un objeto referencial al cual acude. Pero se trata de un acudir, por lo tanto aproximarse, a algo que no está en el propio artista; en consecuencia, la situación dada queda como algo marginal que el pintor no hace suyo.

He aquí planteada, como colofón de estas reflexiones, una rica problemática respecto del arte de Sorolla. Problemática que aparece más y más compleja a medida que profundizamos en su pintura. Siempre he mantenido que, bajo los restallantes fulgores de sus lienzos, existía mucho más que la mera presencia aparental que nos deslumbra. Que estábamos ante nuestro primer pintor moderno y, ahora y con mayor énfasis que nunca, ante nuestro primer pintor del futuro.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

## RECUERDOS PERSONALES DE SOROLLA

Voy a referir algunas anécdotas de la vida de Sorolla que conozco por mi relación admirativa con él y pueden ser en este acto, en el que se pronuncian palabras tan eruditas sobre el gran artista, la nota íntima y sin pretensiones oratorias que presente aspectos poco conocidos de «Chimo» Sorolla. Porque así se le llamaba cuando como artista ilustre no era todavía conocido. También se le decía «Sorolleta», por su más bien pequeña estatura. Ingresó en las clases de la Escuela de Bellas Artes, que entonces formaban parte de esta Real Academia, seguramente aconsejado por don Antonio García, el fotógrafo, que en Valencia era una personalidad social y artística, y fue el primer mecenas del gran Sorolla. Por aquella época, en sus estudios artísticos alternaba con Leopoldo Hernández Robledo, de su misma edad, que hacía a la vez su bachillerato, pues quería ser ingeniero agrónomo. Era este Hernández Robledo de buena posición económica y, al simpatizar e ir junto, fuera de las clases también, con Sorolla, que en la Academia se distinguía siempre por sus condiciones naturales para ser un buen artista y manifestaba su obsesión por la pintura, siendo los colores su mayor atractivo y quedándose extasiado mirando la paleta al acabar de pintar, le dice, viendo saltársele las lágrimas a Sorolla porque no tenía dinero para comprar colores, que le ayudaría para adquirir lo necesario: «Ves —le decía Leopoldo— a casa Faustino Nicolás, en la calle Zaragoza, y, a mi cuenta, pide lo que necesites.»

Por entonces estas situaciones económicas le hacían economizar colores y necesitaba vender obras; pintó tablitas de tamaño postal por cinco pesetas que firma «Chimo», pero omitiendo la C delante de la H, y Leopoldo se lo advierte. Sorolla se quedó algo asombrado y dice: «Bueno, lo dejaremos así que está *més graciós*.»

De la protección de García renunció a hablar por sabido. Cuentan que el bodegón maravilloso de uvas que está en el Museo de San Pío V le hizo a él pensar que este joven iba a ser un artista fenomenal; le protegió y hasta accedió que se casara con su hija María Clotilde.

En 1884 Sorolla ya es un artista destacado, y empieza a conocerse ya. El periódico madrileño *Los Lunes de El Imparcial* le publica un dibujo precioso que expresa el dolor de España, y, ¡claro!, el de él también, por la pérdida de Cuba y Filipinas; estamos en enero, y en julio del mismo año publica *El Correo de Valencia*, en primera plana y a todo color, las fiestas y Feria de Julio, ilustrando las crónicas casi

todos los artistas valencianos... menos él, detalle de sensibilidad patriótica.

Toma parte en unas oposiciones de pensionados a Roma, pero no las consigue; se la conceden a Fenollera, hijo de una librería que aún existe en la calle del Mar y al que conocí personalmente en Santiago cuando yo fui allí profesor. Sigue luchando Sorolla para al final triunfar y conseguir la pensión de la Diputación. Tiene el estudio en la calle de la Corona, en un porche que aún creo que existe, y allí pintó muchos cuadros, entre ellos *El crit del Palletor*, en cuyo cuadro, en primer término, hay un labrador con la mano extendida gritando, para el cual le sirvió de modelo Leopoldo Hernández Robledo, a quien he conocido yo personalmente aquí en Valencia; había llegado a ser ya ingeniero agrónomo y pintaba muy bien bodegones y paisajes, en los cuales tenía tal realismo que se podría apreciar qué clase de planta o árbol había pintado, cosa natural por su carrera.

Maestro ya excepcional, Sorolla se establece en Madrid, en un pasaje que creo que se llamaba de la Alhambra. Allí forma, con sus enseñanzas, un grupo de grandes artistas que yo he conocido: Benedito, Chicharro, Bermejo, Zaragoza, Pepinno Benlliure, Tuset, Palacios y otros que no recuerdo en este momento. A éstos les transmite sus enseñanzas, entre las que está «que sean sinceros, que no sigan a nadie y que cultiven su personalidad», y al que no le obedece le margina y se desentiende de él. Este carácter seco, del cual tiene fama, contrasta con el cariñoso y amable que tiene con los que aprecia y estima, llegando a tratarlos como de su familia; así a Capuz, a Tuset, a Teodoro Andreu y a mí mismo.

Retrocediendo un poco atrás, no quiero dejar de mencionar que una de sus primeras obras de juventud es la que pintó, con tres compañeros más, en el techo de la citada casa de Faustino Nicolás, de papelería y material artístico. Otra cosa muy suya, prueba de su rectitud, era que hacía una distinción muy grande entre la personalidad artística y la humana. El, aunque fuese un enemigo personal, no dejaba de reconocer sus méritos.

Fue a ver una Exposición Nacional en Madrid y le recibe el jurado con la cortesía que merecía; están «colgándola»; era una época que aún se exponían los cuadros en varias filas: los más flojos, arriba, y los mejores, abajo. Él iba viéndolos y dando su parecer sobre ellos, cuando ve uno muy alto que le gusta. Hace que lo bajen, lo alaba mucho y le dicen: «Pues ése es de Ramón Stolz, un paisano de usted.» «Pues se me-

rece una segunda medalla.» Y se la dieron, a pesar de ser muy poco amigo de él.

Entre los artistas más exaltados de Valencia había un grupo muy extremista que salió del Círculo de Bellas Artes y fundó Arte y Letras; otro círculo semejante radicaba en un caserón viejo sito en las calles del Museo y Padre Huérfanos. Aquel grupo fomentaba clases gratuitas para los escolares, hacía cabalgatas, una de ellas preciosa: recuerdo que presentaba la Revolución francesa, que desfiló por toda Valencia con sus banderas, con gran éxito. El otro grupo, conservador, representó las Navidades, con pavos y belén. Para esta sociedad modeló una estatua de tamaño natural, en yeso, el escultor Causarás. Esta estatua representaba a Sorolla de pie con el pincel en la mano derecha y la paleta en la izquierda. Estaba a la puerta de la Sociedad, en el primer rellano de la escalera gótica, y cuando entraban los socios, tan exaltados, la tocaban con la mano y se santiguaban para que el espíritu de Sorolla influyera en sus obras. Así pasó bastante tiempo entre los actos pedagógicos que se celebraban allí, y casi todas las cenas eran de «entre pan», con una ensalada colectiva que nunca se terminaba, pues continuamente se renovaban sus ingredientes, de lo cual me encargaban a mí, puesto que yo era uno de los aprendices.

Así transcurrió el tiempo hasta que se indisputaron con Sorolla, porque creían que no les apoyaba en la consecución de medallas; yo presencié la siguiente escena: Estábamos en Madrid todos los valencianos artistas que habíamos ido con nuestras obras a la Exposición Nacional en busca de recompensas. Nos reuníamos en el Círculo de Bellas Artes, y acordaron los mayores ir a visitar a Sorolla, ya establecido en su casa-palacio del paseo Martínez Campos. Así se hizo al día siguiente. El grupo lo formábamos unos cuarenta, aproximadamente. Estábamos en el jardín. Salió Sorolla a recibirnos y empezó a hablar Fillol, como cabeza visible en todas las reuniones, quien, con su fácil palabra, le hizo un discurso que terminó pidiéndole protección, diciendo: «... *perquè els negres tenen influència i se'n duen totes les medalles, i els sevillans, i els castellans, i també els catalans...*», y calló. La palabra que contestó Sorolla no la quiero repetir.

Efectivamente, terminó la Exposición de Madrid —que fue para nosotros un fracaso—; regresamos a Valencia y se reanudaron las actividades en la Sociedad.

Sorolla viene a Valencia lleno de gloria; en el Círculo de Bellas Artes alterna con todos, jóvenes y viejos. Se le dan comidas típicas valencianas en casa Conole, tienda que se hallaba a medio kilómetro de la estación de Benimaçlet. Aquellas paellas eran famosas porque se repetían con gran frecuencia. El pintor Benavente las titulaba «banquetes sin motivo justificado», en los que, a veces, un bromista, alias *Patilla*, ponía un mortero de hierro en medio de las mesas, que encendía por medio de un *estopí*, y antes

de estallar salíamos huyendo todos..., mas no pasaba nada, pues no tenía carga. Quiere Sorolla que su tierra se supere, que pongan flores en los balcones, en los jardines y que se haga un palacio de Bellas Artes muy grande, que tenga una rotonda para conciertos y conferencias y que la corone una cúpula dorada de cerámica con reflejo metálico, como la que tiene Santo Domingo, y con un grupo de artistas jóvenes recorreremos las redacciones de Valencia para que lo propaguen, pero no lo consiguen, y empiezan a hacerle el vacío; expone un cuadro en el salón del Círculo y los pintores contemporáneos de él lo critican. Todos ellos se sienten capaces de mejorarlo, pero la juventud sigue admirando al maestro.

El presidente del Círculo, de cuyo nombre no quiero acordarme, se indispone con él por pretextos fútiles. Las autoridades no hacen nada, y sólo la juventud está esperanzada, y así, Sorolla funda una sociedad entre los jóvenes que —claro— se titula Juventud Artística.

El rector de la Universidad valenciana, doctor Pastor, nos cede el claustro de la Universidad para exposiciones. Alquilamos un pequeñísimo local cerca. Algunos maestros no nos abandonan —como don José Benlliure, Benedito, *Navarret*, Peiró, Usabal, etcétera. Se celebra la primera exposición con un gran éxito. El maestro propone que no haya jurado, que las medallas se concedan —en general— por votación de los mismos expositores, como, dice, se hacía en Grecia; cada expositor tiene derecho a dos votos. Uno puede dárselo a sí mismo si quiere, pero con el otro sale la verdad. Capuz gana la medalla de honor; Tuset y yo, las segundas, y así se conceden muchas. Algunas en metálico y otras honoríficas.

Durante la exposición nos reuníamos, haciendo tertulia, alrededor de la estatua de Luis Vives, a cuyas reuniones asistían Sorolla, Peiró, Navarro, don José Benlliure, etc. Los maestros dialogaban y los jóvenes oíamos. Se tomaban horchata y *rosquilletes*, que se pagaban colectivamente. Por allí —como es de suponer— no aparecía ninguno de los detractores que teníamos, a quienes llamábamos «el peligro amarillo». Este ambiente se extendió mucho: los del «peligro amarillo» llegaron hasta fuera de Valencia: Madrid, Sevilla, Cataluña y el norte de España.

Con los pocos fondos que se recaudaron, don Joaquín propuso, y aceptamos, comprar un atrio en piedra que había atravesado en el salón del Prado, de Madrid, restos de un local comercial titulado Platería; era de estilo neoclásico, con doce columnas, un arquitebo y una platabanda. En las esquinas había una especie de garitas con aspillera.

Se trajo todo a Valencia y quedaron cerca del palacio de Ripalda, en la Alameda. Esto, de momento, ya nos servía de pórtico para el palacio de Bellas Artes.

Pasaron los meses en silencio y Sorolla debió de ausentarse descorazonado; nosotros los jóvenes hicimos dos o tres exposiciones más y, sin apoyo, tuvimos

que suspenderlas. Estas exposiciones, que Sorolla quería, no dejaron de hacerse todas las primaveras.

Otra de las anécdotas que recuerdo de mi trato con el maestro es de cuando llegó a Valencia en el momento de mayor apogeo del Círculo de Bellas Artes. El presidente era Fillol. Se le acogió con grandes entusiasmos; en el teatro Olimpia, que acababa de inaugurarse, obra del insigne arquitecto Rodríguez —llamado *Palustre*—, que hizo la gran pista de la Exposición Regional Valenciana, se hizo un festival con un sainete de Hernández Casajuana y la comedia de Martí Orberá; Thous y el maestro Asensi *Les cançons del poble*, y se representan en su escenario *La chala*, *La verema*, *El corder* y *La canción de cuna*, que cantó Rosita Rodrigo. Y al final se representó un cuadro apoteósico, reproducción del llamado *Sacando la barca*, y aparecieron allí una barca auténtica, traída del Cabañal, y una pareja de toros vivos que la arrastraban. El espectáculo fue insuperable y la ovación indescriptible.

Desde una platea presenciaban el espectáculo la familia de Sorolla, las hijas en primer plano —bellas y llenas de juventud—, con un peinado en dos bandas —a lo Cleo de Merode—. Estaban preciosísimas. El público empezó a aplaudir. La ovación fue estentórea, y a esta ovación contestó Sorolla, desde el palco, verdaderamente emocionado. Fue un verdadero homenaje popular al gran pintor de fama universal.

Otro recuerdo de esta dichosa época, en relación con don Joaquín, es el siguiente: Se celebraba una Exposición Nacional, en Madrid, de Artes Decorativas; yo presenté una fuente titulada *De las confianzas*, en donde dos muchachas, junto a un pilón, confidencian. Es de tamaño natural y de estilo neoclásico. La vio Sorolla y la calificó de «como digna de primera medalla». El jurado, que preside Santauben, me concede la segunda. Sorolla se indigna, me llama, me felicita y me compra la obra. Voy a montarla en su casa-palacio. Me presenta a su familia. Elenita, que tiene aficiones de escultora, me hace de aprendiz y yo me enamoro de ella. El proceso de colcación de la estatua —mejor dicho, del grupo— es lento y necesita varios días. Cuando no está Elena, me ayuda un criado, de uniforme, que es muy lento. Yo me impaciento y me quejo a Sorolla, y éste me dice, con voz agria e indignado: «Le pedirás las cosas con educación, ¿verdad?» «Sí», digo. Y con voz atiplada dice: «Fulano: Trae el cubo inmediatamente.»

Con motivo de la amistad que me dispensa Sorolla, yo frecuento por las tardes su casa-estudio, en la cual tiene orden dada al portero de que pase directamente al estudio. A la hora del té recibe allí a las personalidades más destacadas que hay en Madrid. Yo me siento en la cama turca y oigo. Él me presenta a estas personalidades como «un caso precoz». Uno es Beruete, director del Museo del Prado, que me felicita diciendo en francés: «Ese rechazo que has sufrido es un honor para ti.»

Para compensarme de él, don Joaquín me hizo

nombrar socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Un rasgo de humanidad: cuando yo fui en busca de Sorolla a la playa de Levante, donde estaba pintando, me lo encontré —como es sabido— rodeado y oculto por un cañizo que utilizaba para que no le molestaran en su trabajo, y tuve que meterme en el agua para reunirme con él. Me recibió indignado, pues esto le molestaba, pero al manifestarle la urgencia de mi visita se calmó. Yo le pedía influencia para el coronel del regimiento en que mi hermano estaba cumpliendo el servicio militar, que era un doctor famosísimo, para que le concediera permiso para ingresar en un sanatorio, y así lo hizo inmediatamente.

Otras anécdotas: Sorolla frecuentaba el huerto de la Torreta, que estaba en la entrada del camino de la Volta del Rossinyol, en donde, por el mes de julio, vestían los artistas los coches para las batallas de floreš, y allí vivía Bartolo Mongrell, pues se había casado con Marieta, la florista. Allí pintaba Sorolla y muchos pintores más. A las dos de la tarde se retiraban Bartolo y Mulet con Sorolla; iban fumando unos puritos muy fuertes que a Sorolla le gustaban mucho, como los «toscanos» —aquí les llamaban «tagarninas» o «mataquintos»—, obsequio de Sorolla, Bartolo se puso a toser y dijo: «*Mestre: Jo no puc en açò*», e iba a tirarlo cuando Sorolla se lo cogió y se puso a fumarlo, sin escrúpulos de ninguna clase.

Otra vez, estando un grupo de artistas de la juventud y otras personalidades presentes, dijo un joven, que había llegado en aquel momento, que había visto un retrato pintado por Benedito estupendo, maravilloso...; tanto lo alabó, que Sorolla exclamó en tono interrogativo a la par que zumbón: «¿*També té un puntet blanc en la pupila?*» Con esto quería decir —interpreto yo— que hacía una crítica de ese recurso del pintor.

Otra vez, rodeado de los jóvenes en el Círculo, de pronto me dice: «*Anem-se a vore la mar.*» Cogió a mi hijo de la mano, que tendría cinco años de edad, y los tres nos dirigimos a la Glorieta para tomar el tranvía del Grao. El convoy tenía tres coches, y el de tercera era abierto completamente, sin cristales; le llamaban «la perrera». Llegamos al Grao, y en un quiosco compró caramelos para mi hijo, que agradeció mucho, pues cada caramelo tenía en la tapa un soldadito plano de plomo, y así podía formar un regimiento.

Llegamos a la playa, permanecimos un buen rato. Sorolla, extasiado, y yo admirándole, como me ocurría siempre, pues, aun cuando no pintaba, su modo de observar era único, admirable.

Otro recuerdo: Sorolla iba con unos cuantos pintores, entre ellos Peris Brell, por la orilla del río, por la calle que se llama de Vicente López, y Peris Brell le dijo: «*Ahí viu el mestre Agrasot.*» Hay que advertir que, desde los principios de Sorolla, hacía mucho tiempo que se veían, y Sorolla había censurado muchas veces al viejo maestro (cosas de la juventud), y

tuvo un arranque, algo así como de remordimiento, y dijo: «De Orihuela.»

Yo estaba modelando el busto de Agrasot en su estudio y él posando. Suena el timbre. Abro yo la puerta. Aparece Sorolla con los pintores y exclama Agrasot lleno de asombro: «Sorolla, ¿tú aquí?...» Y se abrazaban llorando. Agrasot me presenta. Le gusta mucho el busto, me dice: «*No el toques que ja està bé.*» Y dice: «*Anem a fer-li un monument.*» Como así se hizo, iniciando él una suscripción que determinó la obra. Este fue el primer monumento; a continuación se hicieron otros a Pepinno Benlliure, a Muñoz Degrain, a Domingo, a Ferrandis, etc.

Una anécdota verídica, que me contó la esposa de Sorolla, con respecto a la exposición que hizo en Londres: Para esa exposición, dijo doña Clotilde, hicieron un gran esfuerzo para costearla; se gastaron allí «hasta la última peseta», y era una incógnita el resultado de la misma, porque habían tenido la audacia, en los anuncios de ella, de poner «que era el mejor pintor del mundo». Llegó el día de la inauguración y decía doña Clotilde que «no le tocaba la camisa al cuerpo», como se suele decir. Estaba el local lleno del mejor público londinense, hasta que se acercó una *lady* a preguntarle qué valía un cuadro que le había llamado la atención y quería comprar. «Yo —dice doña Clotilde— le indiqué el precio. Ella lo aceptó, y quitándose una sortija dijo que la aceptara como anticipo. Yo, como es natural, le dije que no hacía falta, negándose entonces ella a comprar la obra, lo que hizo que me apresurara a aceptarla. Se puso allí la tarjeta de "adquirido" y rápidamente en todos los cuadros fueron apareciendo sus respectivas tarjetas..»

Pasó el tiempo, y en pleno olvido, las piedras que se habían traído para que sirvieran de entrada al palacio de Bellas Artes que queríamos hacer en Valencia estaban arrumbadas cerca de los Viveros, y por la prensa se sabía que había un deseo en Valencia de hacerle un monumento a Sorolla. El insigne académico don Francisco Mora, como arquitecto del Ayuntamiento de Valencia, propuso montarlas en la playa donde pintaba el maestro. Las piedras se colocaron en forma de semicírculo y resultaba un monumento precioso de tipo clásico, y tenía en el centro un pedestal con el busto —reproducido en bronce— que había modelado don Mariano Benlliure. El efecto era admirable. Gustaba a todos, pues era el sitio adecuado para colocarlo, por ser donde él pintaba.

Cuando vino la riada de 1957 derribó las columnas y no se rehízo —cosa que lamentamos, pues era muy artístico—. Ahora se proyecta otro emplazamiento del mismo busto de Benlliure.

Conocida es la anécdota de que Sorolla, estando haciendo antesala para ver a su majestad don Alfonso XIII, en el palacio real, se impacientó tanto al esperar que se marchó diciendo: «No puedo esperar más, necesito el tiempo para pintar», y se marchó. Cuando se enteró el rey de lo que dijo dio la orden de que, si llegaba Sorolla, pasara sin hacer antesala.

La amistad del rey con Sorolla era familiar. Con frecuencia se presentaba en la casa de Sorolla, o avisando que preparara una paella..., y allá estaba doña Clotilde, su esposa, arreglándolo todo, y comían fraternalmente, en la intimidad. También asistía su majestad doña Victoria Eugenia.

Un día me llamó la atención un busto pequeño que había detrás de la puerta de la entrada, en el jardín, y me dijo: «Es Robespierre. Lo tengo como un *dimoni*, *per a donar-li un susto al rei quan vingui.*»

Con anterioridad, la reina madre estaba muy interesada en que Sorolla terminase el gran cuadro, de tres cincuenta por cinco cincuenta metros, que representa la jura por aquélla de la Constitución ante las Cortes, en 30 de diciembre de 1885, obra que estuvo encargada en un principio a Casado de Alisal, que había muerto sin empezarla, emprendida y realizada en su mayor parte por F. Jover, pintor alicantino, que también fallece sin darle término, y del que todavía quedaban por pintar el retrato de Sagasta, a la sazón jefe del Gobierno, y algunas «cabezas» más. El cuadro está firmado así: «F. Jover, febrero 1890, terminado por J. Sorolla, 1897.» Y permanece en el Museo de Arte Moderno de Madrid, aunque fue publicado en el catálogo de obras de arte del Senado.

Pero Sagasta no iba nunca a posar al estudio de Sorolla porque tenía mucho trabajo, y la reina Cristina convenció a Sorolla, de acuerdo con Sagasta, de que, mientras él conversaba con los ministros en su casa, a la hora del café, Sorolla podía mirarle, a través de una puerta entreabierta, desde un gabinete contiguo. Así Sagasta no interrumpía su marcha o actividad política e hizo el retrato Sorolla en un apunte, con todos los inconvenientes que supone pintar un retrato sin que el modelo esté quieto, para trasladarlo luego al cuadro grande. Esto molestó mucho a Sorolla y rápidamente lo terminó; al despedirse Sagasta y los señores que le acompañaban admiraron y felicitaron al maestro, pues estaba muy bien de parecido. Al darle la mano para despedirse, Sagasta dijo: «Hasta mañana.» Y contestó Sorolla: «Hasta mañana no, pues yo ya he terminado.» Pronto recibió la visita del secretario de Sagasta con el encargo de que su jefe quería adquirirlo, pero nunca consiguió dicho retrato o apunte previo para el gran cuadro de la jura.

Nosotros, los de la Juventud Artística, admirábamos a Sorolla como a un dios. El nos trataba como a igual, y con la confianza que nos daba le hacíamos preguntas. «¿Don Joaquín, qué escritor le parece más grande, Cervantes o Shakespeare?» Rápidamente contestaba: «Shakespeare.» En otra ocasión: «¿Qué le gusta más, el *Micalet* o la *Giralda*?» «La *Giralda*.» No le cegaban la valencianía ni la parcialidad.

Una observación: Los ojos de Sorolla eran maravillosos; para pintar los diafragmaba. Eran unos ojos tornasolados, brillantes, fortalecidos por tantas horas al sol, que no le perjudicó nunca, ni llegó a usar gafas jamás de ninguna clase.

Este extraordinario pintor consiguió otro extraor-

dinario admirador: Archer Huntington, el fundador de la Hispanic Society de Nueva York, que le hace uno de los fabulosos encargos que se conocen, y es que le pinte con cuadros al óleo, tamaño natural, toda España, sin limitarle ni tamaño ni tiempo ni dinero. Cuando sepa su extensión, construirá la sala a la medida de los cuadros. Sorolla, entusiasmado, se dedica a pintar... No está satisfecho. Interrumpe el trabajo y se dice: «Hay que ir a los pueblos, con su ambiente.» Y vuelve a empezar... Trabaja intensamente. Le acompañan algunos discípulos para auxiliarse..., pero que no pintan: Santiago Martínez, en Sevilla; Zaragoza y Tuset, en Valencia, y Bartolo Mongrell, también en Valencia. Algunas veces, estando en Madrid, y yo en su casa, requería de nosotros para que le sostuviéramos los papeles continuos dibujados al cartón, con figuras tamaño natural, y él componía los grupos trasladando figuras de un lado a otro, según él imaginaba que estaban mejor. Renunció a describir todos estos cuadros por ser cosa muy conocida, pero en el *panneau* de Valencia me voy a entretener para exponer algunos detalles que conozco.

En primer término elige como tema una vista del cauce del Turia que, con sus pretiles de piedra, sus cinco puentes y las torres de Serranos, forma el monumento más importante de Valencia. La anchura del cauce es la más ancha de los ríos de España y algunos de los extranjeros. Así lo requerían las grandes avenidas, como algunas que hemos conocido. El resto del año viene poca agua, porque la laboriosidad de los valencianos la consume para la huerta, que es la gran riqueza nuestra. Elige para el primer término el puente del Real, con sus bellos pináculos que hay a la entrada y los casilicios, de arquitectura única en el mundo.

Una cabalgata barroca irrumpe por el puente, con grupas, una riada de flores y flameando en el aire *les banderoles* del Corpus... Yo me pregunto: ¿Por qué elige el río para representar a Valencia? Rápidamente lo comprendo: los ríos son sagrados, dan lugar a las ciudades, se les representa en estatuas de mármol y bronce. Como el Nilo, el Támesis, el Sena, el Tíber y otros. Y ahora se le quiere profanar..., convertirlo en carretera. Y yo digo: «¿Carretera?... ¡Que urbanicen el lado izquierdo hasta el mar!...» Otros piden «zona verde». Y yo digo: «¡*Ahí està l'horta!*... ¡Que se la están comiendo!» Y preguntan: «¿Qué haremos con el antiguo cauce?» Y digo yo: «Ponerle agua y respetarlo, ¡que es sagrado!»

Para terminar: Sorolla sigue pintando para la Hispanic Society, porque este famoso encargo de pintar a España, que parecía imposible, lo resuelve magistralmente en un tiempo inverosímil, aunque le agota mucho.

A la vez retrata a personalidades españolas; y, ya se sabe, pintando a la señora de Pérez de Ayala le da el ataque de hemiplejía, y ésta lo recoge en sus brazos. Lo traen a Valencia con el ataque. Lo llevan a la Malvarrosa. En una galería abierta al mar lo ponen. Ese mar que tanto amaba... Tuset y yo vamos a verlo. Está allí, sentado al lado de doña Clotilde, con los ojos muy abiertos..., pero mirando sin ver. Tuset y yo, lamentando el espectáculo, decimos: «Qué crimen que este hombre no pueda ver...», y él repite: «¡Qué crimen!... ¡Qué crimeu!...»

Se lo llevan a Cercedilla y allí muere. ¿El pintor más grande del mundo? El único que ha pintado a la luz verdaderamente...

FRANCISCO MARCO DIAZ-PINTADO



Gabriel Esteve: «El Alcalde de Albuixech»

*(Museo de Bellas Artes de Valencia)*





# LA EXPOSICION DE BECARIOS VALENCIANOS DE LA CASA DE VELAZQUEZ

En la pasada primavera, del 23 de abril al 15 de mayo de 1974, tuvo lugar en las salas del Museo Histórico Municipal de Valencia una numerosa exhibición de obras de los artistas pensionados por nuestro Ayuntamiento en la Casa de Velázquez, de Madrid.

La importancia de la excepcional muestra quedó patente no sólo ante sus numerosos visitantes, sino también por el folleto catálogo de la exposición, encabezado por una reproducción del *Autorretrato* de Velázquez de nuestro Museo, propiedad de la Real Academia de San Carlos. Ofrecemos seguidamente lo escrito en la ocasión por el señor alcalde-presidente del Ayuntamiento de Valencia, Excmo. Sr. D. Miguel Ramón Izquierdo.

Los becarios enviados por el mecenazgo municipal a dicha institución francesa en España, antes y después del paréntesis de 1936-39, son: Enrique Igual Ruiz (†), Gabriel Esteve, Amadeo Roca, José Ros, Josefina Miralles, Antonio Martínez Penella, Juan de Ribera Berenguer, Antonia Mir, Pedro Cámara, Luis Arcas, Francisco Javier Sebastián, Josefina Inglés, Alfonso Pérez y Milagros Esteve.

Ilustran estas líneas una pintura y una obra plástica de las expuestas, el cuadro *El alcalde de Albuixech* —en color—, de Gabriel Esteve (académico de número de San Carlos, como el también pensionado, en su día, José Ros), y el barro cocido *Europa*, de Martínez Penella.

\* \* \*

«Con la exposición de los becarios de este Ayuntamiento en la Casa Velázquez, en Madrid, nuestra corporación cumple el deseo —que por distintas causas no ha podido realizar hasta la fecha— de dar a conocer conjuntamente la obra de los escultores y pintores valencianos que desde 1928 alcanzaron esta distinción y, al propio tiempo, divulgar la existencia de tan meritoria institución.

El establecimiento de la Casa Velázquez en nuestra patria se debe al deseo del Gobierno francés de crear una fundación cultural en España donde artistas de ambos países trabajaran y convivieran bajo un mismo techo y, también, establecer un mayor contacto entre sus hombres de letras, científicos, investigadores, etc. El Gobierno español colaboró con tan plausible idea cediendo los terrenos en la ciudad universitaria de Madrid, donde se construyó el bello edificio, inaugurado en 1928.

En el mismo año se iniciaba la presencia de los



Antonio Martínez Penella: «Europa» (barro cocido)

pensionados valencianos —entonces a propuesta de la institución, hoy por concurso de méritos—. Comprende la beca, la habitación y el estudio-taller que ofrece la Casa Velázquez y la ayuda económica que concede este Ayuntamiento.

El recientemente fallecido Enrique Igual Ruiz fue, en el mismo año de la inauguración, el primer pensionado del total de los catorce que la alcanzaron hasta hoy. Le siguieron, por este orden, hasta 1936: Gabriel Esteve, Amadeo Roca y José Ros.»

MIGUEL RAMON IZQUIERDO

Alcalde de Valencia

# EL ARTE Y EL DERECHO

Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso el día 26 de marzo de 1974, en el acto solemne de su recepción pública como académico de honor, y contestación del Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín y Ortiz de Taranco, presidente de la Academia

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

Al iniciar la presente intervención, debo empezar por declarar que no es empresa fácil encontrar palabras adecuadas para expresar cuán grande es la honra que esta docta corporación me concede al admitirme en su seno y la enorme gratitud, la gran alegría y hasta, si me lo permitís, el poquito de orgullo que siento al verme en una Academia creada en 1753, elevada a Real con el título de San Carlos en 1768.

Como en realidad no sucedo a ningún académico, no procede hacer la semblanza de mi antecesor; pero como, en cierto modo, me precedió el que en vida fue mi gran amigo don Antonio Gómez Davó, quiero en esta ocasión pronunciar unas brevísimas frases de homenaje a su memoria, a la vez que lamento no poder detenerme a examinar su soberbia obra, expuesta con singular acierto por don Francisco Alcayde en el discurso de ingreso en esta Real Academia y por doña María Francisca Olmedo en nuestro ARCHIVO DE ARTE. También considero de justicia dedicar unas palabras al penúltimo presidente, don Javier Goerlich, que patrocinó mi entrada en esta casa. En la sesión necrológica que le dedicó la Academia, Pepe Mora glosó con devoción, éxito y fortuna la figura de don Javier, enamorado de Valencia y donante al Museo de obras de excepcional valor. En este momento le tributo mi embotado recuerdo.

En un principio pensé en hacer una exposición de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, colección que encierra una extraordinaria riqueza artística; pero, a poco de iniciar el trabajo, me di cuenta de que la tarea era excesivamente complicada, por la gran cantidad de materias a clasificar. Entonces concebí la posibilidad de relacionar el Derecho, arte de lo bueno y de lo justo, al que he consagrado mi vida, con el arte. No faltan precedentes, siendo uno de ellos el libro de Carnelutti con el título de *Arte del Derecho*, y no precisamente por el desarrollo del tema, sino por su original punto de vista, iniciado como título de la conmemoración de Vittorio Scialoja, el más grande de los juristas italianos de los últimos tiempos. La calificación de artista, en aquella ocasión, daba la medida de su grandeza y «desde entonces —dice Carnelutti— la idea de relación entre el arte y el Derecho no dejó ya mi pensamiento».

Por su parte, Biondo Biondi, en *Arte y ciencia del Derecho*, plantea el problema de si, más que ciencia, es la nuestra —se refiere al Derecho— un arte. Se ha dicho que la ciencia es el reino de lo abstracto, el arte de lo concreto. Biondi considera el arte como técnica dirigida a alcanzar un determinado resultado, no en el sentido carneluteano, rechazado justamente por Sforza, de que el estudio del Derecho y el arte significa atacar por dos lados distintos el mismo problema; el arte es fantasía, el derecho y su ciencia son realidad completa.

Otro precedente se encuentra en Batlle, quien con el título *Estética y Derecho* justifica la utilidad de su estudio, porque descubrir las conexiones entre lo bello y lo justo contribuirá a elevar el concepto del Derecho, ya que, como dijo Stenberg, se trata de investigar, en cuanto a éste, si es, como

muchos creen, una máquina burocrática fría y repugnante o si, por el contrario, tiene alguna belleza y puede así asimilarse a la tendencia del alma hacia lo noble.

En 1962 publica Gallego Morell su trabajo *Arte y Derecho* y confiesa que se acerca al tema con la emoción espiritual que supone el estudio de la esencia íntima del Derecho, inagotable y excelsa fuente de vida, y la emoción real del nuevo roce con la obra bella, con el arte mismo. Un arte, como decía Ortega, no es cosa usadera, normal y de hora fija, y un derecho no es ni más ni menos que esa fuerza libre que ayuda al hombre en su camino fatigoso que asciende de la tierra al cielo. En este artículo nos habla de otro estudio de Sancho Izquierdo sobre arte y Derecho en el que el autor se ciñe a hacer una comparación entre Derecho y el «ente artístico» y posibilidades del Derecho como forma artística y género literario. Tenemos también un precedente muy reciente; me refero al discurso de ingreso en esta Academia de Martín Domínguez con el título «Naturaleza —¿mobiliaria o inmobiliaria?— de la obra de arte».

Por otra parte, es curioso que cada profesional, de la especialidad que sea, siempre ha intentado relacionarla con el arte; la lista sería interminable, y ahí tenemos como ejemplo a Valentín Pla con su conferencia «La fotografía en el arte»; infinidad de autores se han preocupado de relacionar el Derecho con las ciencias físico-naturales, con las matemáticas, con la historia, con la sociología, etc., siendo famosa una frase de Carnelutti según la cual la misión del Derecho es reducir la economía a la ética.

Voy a intentar trazar un esquema que me permita hablar primero del arte del Derecho para tratar después del arte y el Derecho y referirme, en último lugar, al Derecho de las artes.

Definir el arte, como definir el derecho, es algo que será muy difícil lograr con acierto; pero partiendo, como supuestos científicos, del conocimiento de lo que son ambos, cabe decir, como resumen, que existe una ciencia del Derecho que lo enlaza directamente con las diversas ciencias filosóficas y que lo sitúa, por tanto, entre las llamadas ciencias de la cultura, la cual contiene fundamentalmente la idea de justicia y de sus diversas manifestaciones. Y existe además la ciencia del Derecho positivo, que, en definitiva, conduce a las formas de su aplicación y, consiguientemente, a la técnica jurídica que debe ser considerada como arte y que logra la elaboración y aplicación del Derecho, buscando su congruencia con las ideas científicas fundamentales e inmutables.

Silvela lo decía en forma más clara; cualquier noción de algo puede ser aplicada en un caso aislado o en una pluralidad de casos y esta aplicación puede ser empírica o artística. Esta supone el conocimiento científico y su aplicación ordenada, con plena conciencia de por qué se obtiene; esto constituye, en general, el arte.

El Derecho puede servirse del arte y el arte puede utilizar el derecho. Como todo fenómeno cultural —dice Radbruch—, necesita el Derecho de medios corpóreos para su expresión: lenguaje, gestos, ropaje, símbolos, edificios. De igual modo que cualquier otro medio expresivo, está sometida la expresión corpórea del Derecho a juicios de valor estético. Y como todo otro fenómeno, puede ser también el Derecho materia

del arte, penetrando en el propio dominio de la valoración estética. Debe existir, por tanto, una estética del Derecho; pero, a decir verdad, según el mismo autor que aquí sigue a Stenberg, sólo ha existido en fragmentos y anticipaciones. La elegancia en las expresiones jurídicas puede expresarse con la fórmula: *simplex sigillum veri*, lo que significa que a la belleza se la contempla como índice de la verdad; de alegría y satisfacción por las soluciones elegantes, están llenas todas las historias de jueces sabios. Con esto —dice más adelante— hemos realizado el tránsito de la expresión artística del Derecho, al Derecho como materia de arte.

Con la diferenciación de los distintos dominios de la cultura, Derecho y arte se separan y hasta se enfrentan hostilmente; viven, pues, en enemistad natural, tal como se manifiesta en numerosas expresiones de poetas sobre el Derecho y en la reiterada repugnancia de jóvenes artistas por la profesión jurídica.

El lenguaje del Derecho es frío, áspero y conciso; así surge la pobreza querida de un estilo lapidario y que, en exactitud precisa, pudo servir de modelo estilístico a Stendhal.

Las leyes requieren hoy una expresión libre de emoción, exenta de sentimientos, fría como la expresión de las fórmulas matemáticas. Quien busque, dice Radbruch, poesía en el Derecho o humor en el Derecho tiene que retroceder muy lejos en el pasado alemán, dejándose guiar por Jacobo Grimm o por Otto Gierke.

En la actualidad, las reglas del Derecho se han convertido para muchos en la misma sustancia del Derecho, en cuyo caso el lenguaje se limita a vestir las y servir las. Tanto las reglas como los conceptos que las forman han de constituir un conjunto, han de fundirse en una majestuosa armonía, han de formar una estructura. Así lo entiende Llevellyn en *Belleza y estilo en el Derecho*. El objeto estético consiste en la belleza de una estructura, una arquitectura intelectual neta, rigurosa y, sobre todo, lograda a base de cincelar de manera incisiva en cada bóveda, en todas sus líneas, en cada ángulo, según el plan formado de antemano.

En Europa, y como consecuencia en muchos lugares de Hispanoamérica, hemos vivido a base del Código de Napoleón, del que dijo Stendhal que la manera de modelar el estilo personal del escritor de materias profanas consiste en el estudio incesante del código de Napoleón, desprovisto de ornamentación y de fantasía, que ofrece en su lenguaje una belleza funcional, la belleza del canal de una presa con su turbina.

Frente a esta postura se alza modernamente una nueva manera de enfocar el problema, y así, Vallet, después de analizar el sentido realista del derecho tradicional, contrapuesto al idealismo y al legalismo, característico del derecho de masas, habla del equilibrio sensorial en la percepción del Derecho y la armonía de sus fuentes; en ciertos sistemas jurídicos tradicionales, como en las regiones españolas de derecho foral, entre las que se encuentra Valencia —como expuse en una crónica de *ABC*—, el Derecho ha presentado más específicas características, entre las que figura el sentido realista de su elaboración, enraizada en su medio físico y en su historia y de su encarnación en usos y costumbres intensamente vividos, forjadores del sentido moral y social del propio pueblo.

El paisaje, como demostró Gregorio Altube, es fuente del Derecho, y en nuestras montañas pirenaicas, escribió Costa, «la naturaleza existe por la sola virtud del Derecho; sin esas costumbres que tan odiosas parecen a algunos, no habría allí naturaleza posible».

Quintano Ripollés se muestra disconforme por la excesiva devoción hacia el tecnicismo, sin que el Derecho se haya visto libre de sus asechanzas. Rompió la marcha en el sentido de la segregación el Derecho civil, lo que provocó aquella *boutade* del civilista Bouget: «*Je ne connais pas le droit civil, je ne connais que le Code Napoléon.*»

Martínez Val, en su libro *El abogado, alma y figura de la toga*, dice que la raíz griega de la palabra *poesía* tanto vale como fabricar, ejecutar, confeccionar, aludiendo a una labor creadora. Hay en Homero una significación que nos conviene recortar: «poetizar es poner un pensamiento en el alma»; eso

es abogar, poner en el alma del juez o del cliente el pensamiento. Si en Grecia los abogados sólo tenían la misión de escribir los discursos que los propios interesados debían leer ante los jueces en las asambleas populares, se comprende cómo podía identificarse por Platón la poesía con hacer una respuesta, responder a una causa o pleito. Abogar, para Martínez Val, tiene un fondo de belleza, de creación poética.

Tell y Lafont, en el discurso de ingreso en la Academia de Jurisprudencia de Barcelona, opinaba que el lenguaje nada tiene que ver con el Derecho; pero Cogliolo, años antes, había dicho que la relación entre el lenguaje y el Derecho sirve para demostrar la gran importancia de la parte lógica, puesto que del mismo modo que en el uso de las palabras y la extensión de su significado hay siempre en el pueblo un razonamiento que pasa inadvertido, así en la creación de las normas, en su fórmula, en su expresión articulada, toma una inmensa parte el poder de la mente que expresa, formula, da el ropaje externo y encuentra el modo de satisfacer la necesidad sentida.

Ha sido la llamada teoría pura del Derecho, de la escuela de Viena, la que llevó a sus últimas consecuencias la política de desemmascaramiento de lo que hasta entonces era una identidad: derecho y justicia, identidad tan errónea como la que se hace entre arbitrariedad e injusticia.

Capella, por su parte, intenta aclarar las dificultades de la teoría analítica del Derecho, utilizadas ideológicamente para desacreditar una descripción de los cuerpos jurídicos liberada de valoraciones que identifiquen éticamente el concepto del Derecho con modelos sociales del pasado. Trata del lenguaje de las leyes y el lenguaje de los juristas, distinción técnica que arranca de 1948, si bien Kelsen ya había hablado de norma jurídica y regla de derecho.

El mismo Capella, en su libro *La extinción del Derecho y la supresión de los juristas*, presenta el grave problema del desenfoque del derecho vigente y la situación actual.

En este aspecto parece oportuno exponer la opinión de Bachofen cuando recuerda que el Derecho no es un fruto del azar ni de la voluntad, la reflexión o la sabiduría de los hombres; no es como un traje hecho a medida y del que uno puede despojarse caprichosamente cambiándole por otro; el nacimiento del Derecho, para la escuela histórica, es un proceso lento, casi natural y casi semejante al del crecimiento de las plantas. La doctrina de Savigny sonaba como la ordenación poeta, la ordenación poeta romántico.

El hombre puede disponer de dos lenguajes, por decirlo así, complementarios: uno exterioriza lo que vive, explicándolo por medio de las ideas y de su encadenamiento; el otro, por medio de las imágenes, materializa lo que siente, de forma más o menos confusa. En el libro de Huygue *Diálogo con el arte* puede leerse el apólogo chino de Pe-Yu-King. Un monje, un bandido, un pintor, un avaro y un sabio viajaban en compañía. Una tarde, cuando ya anochecía, se cobijaron en una cueva. «¡Qué sitio más bonito para una ermita!», comentó el monje. «¡Qué refugio para los ladrones!», apuntó el bandido. «¡Qué temas para el pincel, estas rocas y los juegos de antorchas con sus sombras!», dijo el pintor. El avaro exclamó: «¡Qué sitio más bueno para esconder un tesoro!» El sabio, que había escuchado a los cuatro, se limitó a decir: «¡Qué hermosa cueva!»

Recientemente, Badenes Gasset tituló su discurso de ingreso en la Academia de Jurisprudencia de Barcelona «Lenguaje y derecho», en el que agota la materia en orden a lo que hasta la fecha se ha dicho sobre este tema, y se lamenta de la pérdida del esmero tradicional que se ponía en la formulación de los textos legales, aspecto ya estudiado entre nosotros por Galindo de Vera en su obra *Progresos y vicisitudes del idioma castellano en nuestros cuerpos legales*.

Apunta Pérez Serrano que en la famosa Ley de Arrendamientos Urbanos abundan los solecismos y barbarismos, no escasean los lunares en materia de régimen y concordancias, hormiguan las expresiones defectuosas, se abusa de las referencias y se apuntan deficiencias sensibles en punto al uso del verbo. Actualmente se dice que estamos asistiendo a un proceso que se califica de *legislorrea* de los Parlamentos y de

otro proceso paralelo que se denomina festivamente *hemorragia normativa* de los Gobiernos.

Al contestar al discurso de Badenes, Mans Puigarnau dijo lo siguiente: «Para terminar, se refiere Badenes al arte de legislar y a la estética de las leyes, ya que también el Derecho, si no como fin, puede ser medio de creación de belleza, pues la incuestionable prelación de la claridad y precisión terminológica no quiere decir, empero, que deba desentenderse la forma literaria en la sobria elegancia del estilo científico o en la noble elocuencia de la oratoria forense, sin perder de vista que, como dijo Llevellyn, ya citado antes, la belleza del lenguaje jurídico es una belleza funcional, eficiente, y que la manifestación estética de un sistema jurídico es afín a la arquitectura, cuya idea podríamos glosar diciendo que las leyes son a la literatura lo que la arquitectura es al arte, y es en tal sentido de subordinación de la forma literaria al fin práctico de postular justicia como ha de entenderse la significación del nombre de «letrado» con que tan acertadamente se designa al profesional del Derecho.

No quiero dejar de mencionar el libro de Gómez Jiménez de Cisneros *El hombre frente al Derecho*, en el que expone lo que los hombres, creadores de cualquier derecho, piensan acerca del mismo cuando se enfrentan con él al margen del momento directo de su formulación. Obra, según Guasp, de gravísimo significado, hasta terminar con la repulsa de la humanidad por el derecho que ella misma ha forjado, con una exposición exhaustiva de lo que la cultura humanística ha ido expresando acerca del Derecho y lo que tanto en la literatura como en el arte se ha dicho acerca del mismo. Finalmente, bueno será recordar una reciente publicación de nuestro paisano Vizcaíno Casas, *El revés del Derecho*, en la que aparecen tremendos desatinos que el autor pone de manifiesto con fino humor.

\* \* \*

Puede decirse con Mia Cinotti que el arte es tan viejo como el hombre. Sólo hace un siglo, semejante afirmación habría parecido, al menos, imprudente; pero desde fines del ochocientos, que señala el descubrimiento de las primeras pinturas e incisiones prehistóricas, hemos tenido que cambiar muchas de nuestras ideas sobre esta materia. Antes, el panorama de la historia y de la crítica del arte podría haber sido representado por un llano, interrumpido acá y allá por vetas excelsas: el clasicismo griego y romano, el gótico francés y alemán, el renacimiento italiano, el realismo flamenco y holandés y otras semejantes. A duras penas se llegaba al arte de Egipto, conocido desde los tiempos romanos, pero no revalorizado hasta después de la campaña napoleónica.

Para Grimberg, lo más importante de las maravillas del paleolítico superior es el descubrimiento del arte. El hombre de entonces ya es capaz de ligar una idea a una forma. La posesión de una técnica, el sentido todavía rudimentario de un orden, el despertar de ciertas creencias, si no religiosas al menos mágicas, anuncian la aparición del arte que se produce en aquella etapa de la vida de la humanidad.

Hoy han variado nuestras convicciones, y el golpe decisivo ha sido dado precisamente por el descubrimiento de que, decenas de millares de años antes de nuestra era, la tierra ya estaba llena de creaciones de alto valor artístico, si bien limitadas a algunas zonas de los continentes hoy habitados. Al concepto de progreso y de decadencia del arte sucede ahora el de evolución: cualquier pueblo, en cualquier lugar y momento de la vida, ha podido ofrecer aquello que habíamos creído que era un privilegio nuestro de «hombres civilizados».

El arte, para Bazin, es una de las expresiones de ese genio que empuja sólo al hombre, entre los seres de la naturaleza, a reproducir en los mil aspectos de su actividad el gesto del demiurgo, y le condensa, por los siglos de los siglos, a una perpetua superación.

Faure dice que el arte que expresa la vida es misterioso como ella y como ella escapa a toda fórmula. Sin embargo, dado que se mezcla en todos los momentos de nuestra existencia habitual, para ensalzar los aspectos por sus formas

más elevadas o para deshonrarlos por las más bajas, la necesidad de definirlo nos acucia.

Definir el arte, en opinión de Jansen, es tan complejo y fatigoso como definir un ser humano. Dícese que Platón trató de resolver el enigma diciendo que el hombre es «un animal bípedo e implume», a lo cual replicó Diógenes presentando un gallo desplumado como «el hombre de Platón».

El arte, para Russoli, nace en la historia y es historia; esto implica una serie infinita de problemas de información, de discusión y de meditación. La obra de arte puede estar relacionada con finalidades y exigencias prácticas de la vida religiosa y social, pero puede ser también una libre expresión individual de juicio moral, de sueño fantástico, de confesión, según los tiempos, los lugares y las diferentes civilizaciones.

Aunque el hombre moderno está persuadido de la imposibilidad de definir el arte, no puede dominar su afán por averiguar los orígenes de la experiencia estética y el lugar que ocupa en la historia del espíritu humano.

Nada hay positivo en el arte, excepto que es una palabra, dice Koonning, lo que cambia Wollheim: nada hay positivo en arte, excepto que es un concepto.

Eric Newton advertía que el ser humano no puede compararse con el tigre en fuerza; en velocidad lo vence la gacela; como nadador, sus proezas son niñerías comparadas con las del delfín; su sentido del olfato es mucho menos agudo que en el perro; sus ojos, a la luz del día, son menos penetrantes que los del halcón y, por la noche, menos que los del gato. Pero en un aspecto muy importante lo aventaja a todos: es capaz de lo que se llama civilización.

Una de las diferencias fundamentales entre el hombre y los animales es la facultad de salir de sí mismo; el hombre es un registrador de su propia experiencia, porque eso equivale a decir que el hombre es artista.

El notario Claudio Miralles escribió que si la ciencia es la verdad descubierta, comprobada y sistematizada, el arte es la belleza immanente en todas las cosas traducida por la emoción y por la acción en expresiones y obras. El arte es, pues, a la belleza lo que la ciencia es a la verdad.

Para Hegel era necesario relegar el arte como producto de la sensación a una etapa histórica superada de la evolución humana. El arte es considerado como una forma primitiva del pensamiento o como una representación que ha sido gradualmente superada por el intelecto o la razón, y, por consiguiente, en nuestra actual etapa de desarrollo, debemos poner a un lado al arte como un juguete desechado.

Hegel fue justo en su estimación del arte, pero se equivocó al creer que se podía prescindir de él.

Sánchez de Muniain, en *Estudio de la belleza objetiva*, considera que, aunque la belleza alcanza en las obras de arte su expresión más propia y acabada, al estudio del arte debe preceder una teoría general de la belleza, la cual nos permite ensanchar el goce de nuestra contemplación estética a bellezas naturales y además da la clave y razón de muchísimos y hondos valores estéticos contenidos en las obras de arte que no podríamos conocer en su esencia si nos atuviéramos a criterios exclusivamente artísticos. Pero hoy, según Camón Aznar, la belleza ha desaparecido de nuestros comentarios críticos. Hay que recordar la réplica de Picasso, que ante la calificación de hermosa a una obra suya contestó: «Con el trabajo que me ha costado hacerla fea.»

Herbert Read, en el libro *La filosofía del arte moderno*, sostiene que el arte nunca existe en el vacío; los hechos económicos y los movimientos sociales sólo pueden tener una relación indirecta con la evolución estilística del arte. Las severas restricciones a la acumulación de riquezas han producido una declinación del patrimonio privado, pero los coleccionistas cada día acuden más al mercado del arte; en la medida en que lo hacen son todavía protectores del artista, pero ya no le dominan como el monasterio, la corporación, la corte o el castillo.

El mismo autor, en *Educación por el arte*, tiende a vivificar la tesis formulada ya por Platón de que el arte debe ser la base de toda forma de educación natural y enaltecedora.

Miguel Fisac se pregunta qué es el arte, y lo concibe como expresión de sentimientos, traducción de elementos naturales de difícil digestión antes fácilmente asimilables. La frase de Oscar Wilde de que la naturaleza copia el arte no es más que la observación de que elementos del paisaje, por ejemplo, que no se captan directamente se descubren después de haberlos visto asimilados en la interpretación pictórica de un artista. El arte —dice más adelante— tiene dos tiempos: el de creación del artista y el de asimilación del que lo contempla, y no cumplirá su fin si se desvirtúa alguno de ellos. Es del mayor interés cómo se recibe el arte, cómo se le ve, como se le debería ver. Ya Paul Brandt, en 1910, escribió su famoso tratado *Ver y comprender el arte*, que ha alcanzado muchas ediciones; el conocimiento del arte es una de las exigencias de la vida actual, y el libro que ahora cito constituye uno de los pilares de la formación cultural de todo alemán.

Por otra parte, no es fácil definir lo que hay de nacional en las artes figurativas, que, por su misma naturaleza, emplean procedimientos que diríamos universales (formas y colores) y donde nos falta (en contraste con la literatura) la lengua vernácula como certero guía.

Un acontecimiento que ha influido de manera decisiva en el desarrollo del arte, observa Read, ha sido el invento de la fotografía; las consecuencias económicas del fenómeno son muy serias, porque el público cuenta con un sustituto barato de las artes plásticas.

Lógicamente no podía pasar inadvertida la relación poesía-arte, y así, Maritain considera que el arte es una forma de creación o reproducción del espíritu humano, en tanto que la poesía es el proceso que liga al ser íntimo de las cosas con el ser íntimo del yo. Después de establecer la diferencia entre arte y poesía, muestra la insoluble relación que hay entre ambos, para concluir que arte y poesía nada logran el uno sin la otra.

He observado que en numerosas manifestaciones de la vida, cualquier actividad no se distingue solamente por el nombre de su especialidad, sino que aparece unida a la palabra arte. Podría traer a este lugar infinidad de ejemplos, pero voy a limitarme a cuatro como justificación de mi aserto; a saber: la Heráldica en el arte, el arte de la seda, el arte de la administración y el arte de la notaría.

Desde el punto de vista especulativo, la Heráldica, a juicio del Marqués del Saltillo, es una ciencia, pero es, sobre todo, un arte, no un arte muerto, pues sirve para expresar los sentimientos, ya patrióticos, ya autoritarios, de libertad o de tiranía. Sin ella no habría sido posible modificar el mapa de Europa.

El hombre, por necesidad de cubrirse, escribió el doctor Torella en el prólogo del libro de Boulnois *La ruta de la seda*, ha sabido hilar y tejer desde muy antiguo; y también desde muy antiguo ha dado muchas veces un valor simbólico y un significado social jerárquico a determinadas prendas, telas o colores. Este hecho era más o menos conocido y aceptado por tratadistas de arte y por historiadores, pero no era suficientemente sabido y valorado. Ha sido preciso que ciertos estudiosos aislaran la temática textil de otras y arrancaran de su humildad una de las artes menores que como tal quedaba integrada dentro de las impropriamente llamadas decorativas, para que el tejido dejara de ser algo sin vida o interés intrínseco, perdido en las colecciones y catálogos de algunos museos de artes decorativas, y pasara a ocupar un puesto significativo y revelador en el campo de los estudios de arte, arqueología e historia e igualmente tener una personalidad propia a través de colecciones conservadas y presentadas en grandes museos mundiales y, en ocasiones, en museos especializados. En mi conferencia del Colegio del Arte Mayor de la Seda, en 1958, puse de relieve la honda relación que tuvo aquel arte con la organización y vida de los gremios y el contenido, auténticamente jurídico, del fenómeno de fabricación de los tejidos de seda.

Ante un panorama tan árido como el de la administración, aún hay quien piensa en el arte como Ordway, que titula su obra *El arte de la administración*. Se trata del conjunto de actividades de aquellas personas a quienes en una

organización corresponde ordenar los esfuerzos que hace un grupo de individuos para la consecución de ciertos fines. La aplicación de estas concepciones a situaciones específicas implica, ciertamente, un arte que requiere gran habilidad, discernimiento y fortaleza moral. Esta habilidad merece que se la considere arte.

En nuestra época foral se distinguía con el nombre de «arte de la notaría» la misión que entonces y ahora tenían encomendada escribanos y notarios. Esta denominación no era exclusiva de nuestro antiguo reino, pues se la encuentra en los demás de la Corona de Aragón y también en Italia; de ahí que la obra de Rolandino más conocida llevara como título *Summa artis notariae*, Venecia, 1507. Para desarrollar este último punto necesitaría todo el tiempo de que dispongo para la presente intervención. Baste decir que, creada la cátedra del arte de la notaría en la Universidad valentina, en 1519, era desempeñada por un notario nombrado por los mayores del Gremio y se daba en la Cofradía de San Jaime.

Quede ahí esta cita de una función jurídica que en su tiempo llevó la honrosa denominación de «arte de la notaría».

Carlos Antonio Areán nos habla del arte programado en la ideología socialista y describe la posición de los países comunistas respecto al arte, que no es unánime; estoy hablando de arte y política. Expone a continuación las cuatro tendencias más acusadas, que son: la del realismo socialista a ultranza, la preferencia por las últimas vanguardias y por el arte ingenuo, «la tesis de las cien flores» (teoría que parte de la concepción de Mao Tse Tung) y la desmitificación de los valores hereditarios en la burguesía capitalista.

En los escritos sobre arte de Marx y Engels se ve que éstos asignan al arte una génesis histórica, negándose a concebirlo como una función insuprimible de una naturaleza eterna del hombre y menos como una categoría general del espíritu, y niegan, de modo más o menos explícito, la posibilidad y la utilidad de una definición del arte valedera para todos los tiempos y todos los lugares.

\* \* \*

El arte, en la mayoría de sus obras, no deja de ser una producción de riqueza. Como consecuencia de esta concepción —seguimos a Runes—, y a la vista de la sociedad que recibe las obras y de los artistas que las crean, aparecen las sociedades de autores, los sindicatos y organismos de la más diversa especie. La finalidad es defender al productor artista contra todo género de ataques a su obra.

En la pintura y escultura el artista suele trabajar solo y vende su producción en casa o en establecimientos o lugares adecuados. Otras veces se ve obligado a trabajar en un local que no le pertenece y en ocasiones vende o cede toda su producción al que le facilita no sólo el local, sino medios de vida.

En la producción literaria, las cosas se desarrollan con características especiales, según luego veremos, y en música, la parte que corresponde al autor se canaliza a través de la sociedad de autores.

Decía Danvila, el autor de nuestra Ley de Propiedad Intelectual, que el progresivo desarrollo que adquieren en todos los países las ciencias, las artes, las industrias, sus incasantes adelantos y la solidaridad de intereses que los tratados diplomáticos comienzan a establecer entre los principales Estados de Europa, ha dado una importancia siempre creciente a todas las cuestiones que se relacionan con la propiedad intelectual, propiedad que el inmortal Turgot proclamó, en el edicto de 1776, la primera, la más sagrada y la más imprescriptible, y que, después de un siglo de lucha, comienza a triunfar del egoísmo mal entendido de unos y la indiferencia de los otros.

Dentro del ámbito de lo que los autores llaman bienes inmateriales, como bienes patrimoniales, se encuentra la propiedad intelectual comprensiva de las subespecies, propiedad artística, propiedad literaria y propiedad industrial.

Las obras literarias y las artísticas son las producciones del ingenio de carácter creador que pertenecen a las cien-

cias, a la literatura, al arte, música, artes plásticas, arquitectura, teatro, cine, cualquiera que sea el modo y la forma de su expresión. Tales bienes constituyen el objeto del derecho de autor, derecho que nace con la creación de la obra, esto es, simultáneamente con la formación de su objeto y por efecto de ella.

Todo régimen jurídico debe aspirar a establecer un sistema normativo que facilite el progreso y desenvolvimiento de la ciencia y el arte. A tal fin deben quedar debidamente protegidos los legítimos intereses de sus autores. Carlos Onecha entiende que la publicación de un libro supone la aceptación de la responsabilidad que el autor asume; la naturaleza jurídica del derecho de propiedad intelectual debe ser distinta de la regulación general que de la propiedad establece el Código civil. Antes había advertido que el fundamento de la protección que el derecho a la propiedad intelectual merece se encuentra en el vínculo personalísimo que se constituye como consecuencia de la creación de una obra de interés para la ciencia o el arte.

Francisco Bonet, en un trabajo sobre el «Derecho radiofónico», al que luego se dedicará un espacio, al hablar del derecho de autor y de los autores de materia prima, se detiene en el estudio de la naturaleza jurídica del derecho de autor, que es de las más discutidas, no habiendo encontrado el Derecho mismo, hasta el presente, lugar adecuado entre las clasificaciones jurídicas conocidas. Nos limitaremos a enumerar, siguiendo a Stolfi, las principales: teoría del privilegio o monopolio, teoría del derecho de obligación, propiedad *sui generis*, de la forma separable de la materia, derecho patrimonial especial, derecho de la personalidad, doble derecho real, de los bienes jurídicos inmateriales y del derecho intelectual.

Frente a tan numerosas y encontradas teorías he fijado mi atención en Josserand, que configura jurídicamente este derecho moral, así como sus atributos y prerrogativas, para incluir en el contenido del mismo: el derecho a decidir si la obra será dada al público, derecho a firmar o no la obra, el de retocarla y a la vez exigir respeto a su integridad, derecho a la paternidad. Estas conclusiones en cuanto a prerrogativas coinciden en lo esencial con las que da Pérez Serrano en *El derecho moral de los autores*. En este trabajo cuenta que el Convenio de Berna de 1886 estuvo a punto de fracasar porque los franceses querían que se hablara de *propriété littéraire et artistique*, en tanto que los alemanes insistían en la expresión *Ureberrecht* (derecho de autor).

Alvarez Romero, en su reciente libro *Significado de la publicación en el derecho de propiedad intelectual*, dice que la aportación española al conocimiento del derecho de propiedad intelectual es muy limitada, y Medina Pérez muestra su extrañeza al observar la creciente importancia que día a día va adquiriendo la propiedad intelectual en nuestra patria, frente a la pobreza de verdaderos tratados orgánicos sobre la materia, y cita la opinión de Batlle en un curso monográfico en la Universidad de Murcia (año 1948-49), que vincula esta penuria doctrinal a la circunstancia de que la propiedad intelectual se encuentra en esa zona intermedia ocupada unas veces por el derecho público y otras por el derecho privado.

La ley de 1879 reconoce al autor el derecho de publicación, el derecho a la paternidad y el respeto a la integridad de la obra. La ley está concebida fundamentalmente cara a las obras publicadas, y dentro de ella, de manera preferente, a las obras impresas. En general, las de carácter pictórico, escultórico o plástico —observa Alvarez Romero— no han planteado serios problemas al legislador, que, si bien las reconoce dentro del ámbito del derecho de propiedad intelectual, apenas las hace objeto de regulación especial.

Una Real Orden de 21 de marzo de 1901 declaró no inscribibles en el Registro de la Propiedad Intelectual determinadas esquelmas fúnebres, nupciales y natalicias; una obra, para ser tenida por tal a efectos de la ley, necesita no sólo ser producida o publicada, sino tener el carácter de científica, literaria o artística. A este respecto bueno será recordar la sentencia del Tribunal Supremo de 21 de julio de 1965 al rechazar la pretensión de un escultor contra el propietario

de un hotel en la Costa del Sol, que destruyó una obra que había adquirido de aquél. El demandado contestó y alegó que no la destruyó, sino que se había limitado a desmontar y arrinconar la supuesta escultura.

*El cine como arte* es el título de una obra reciente de Ralp Stephenson y J. Debrix. No cabe duda que el invento del cine es el de mayor interés para la actual generación; el daño que ha hecho a la juventud de todos los países, que han aprendido a robar sin peligro y a matar sin escrúpulo, no ha encontrado ningún obstáculo en las autoridades, que se han limitado a suprimir las escenas anatómicas, dejando en lo demás libre a este azote de la humanidad.

Los autores del libro que tengo a la vista dicen en la introducción que, al iniciar un volumen sobre estética cinematográfica, conviene reflexionar sobre el nexo que une el arte del cine con el arte en sentido amplio y acercarse a la película —que ahora, en un alarde de cursilería, algunos llaman filme—, ante todo, como si se contemplase a un solo miembro de una gran familia. Después de dar una serie de definiciones del arte, opinan que la actividad artística es susceptible de ser dividida en tres fases: experiencia e intuición del artista, expresión de esta intuición con un medio artístico y goce del espectador. El libro se dedica a la segunda fase, en que el arte coincide con la realidad. En definitiva, el cine, al igual que todas las artes, es una expresión y una forma de vida.

Manuel Hidalgo, en *Nuestro tiempo*, al hacer la crítica de esta obra, se refiere a la bibliografía del cine, que en estos momentos atraviesa su etapa más brillante; esto significa, en opinión del crítico, que el cine interesa y que es el arte de nuestro tiempo. Olvida Manuel Hidalgo que, no obstante la brillantez que pregona, lo cierto es que cada día se cierran más salas y en muchos pueblos han desaparecido totalmente las proyecciones.

Marín Pérez decía en 1949, en *La obra cinematográfica y sus problemas jurídicos*, que la literatura jurídica española, en contraste con la abundancia de la extranjera, es casi inexistente. Aquella penuria, en orden a la escasez de bibliografía sobre el cine, comenzó a enmendarse primero con un trabajo de Medina Pérez, *El derecho de autor en la cinematografía*, y después con la muy notable producción de un autor valenciano, Fernando Vizcaino Casas, con su *Derecho cinematográfico español, Legislación cinematográfica y teatral y Suma de legislación del espectáculo*, aparte de otros trabajos publicados en diversas revistas jurídicas.

Medina Pérez dice que, así como la imprenta maduró la idea del derecho de autor, según expresión de Kohler, al invento del cinematógrafo se debe el llevar la protección del referido derecho a esferas que le eran hasta ahora extrañas. El no distinguir adecuadamente los dos aspectos o elementos —patrimonial y moral— que integran el derecho de autor ha sido la causa de la falta de claridad en la materia y ha traído como consecuencia muy lamentables confusiones.

La primera cuestión que salta a la vista es la de ver si el artista, entre los creadores de la obra cinematográfica, tiene derecho de autor —o por mejor decir, de actor— sobre su propia interpretación. Es indudable que el trabajo en la película merece una tutela jurídica, y de este modo el intérprete conserva en sí el derecho moral derivado de su actuación. En este aspecto pienso que, como las películas son dirigidas, el director también podría llamarse a la parte, puesto que llega un momento en que no sabemos si el actor obra por propio impulso o lo hace con la iniciativa o ayuda del director, en ocasiones correcto y amable y otras violento y grosero.

Otras cuestiones se presentan, como son: si el actor puede pedir el fin de la exhibición de la película, personaje que ha de representar y supresión de escenas ya interpretadas; con esto va ligado el problema del derecho a la imagen, estudiado entre nosotros por mi compañero Pedro Ruiz Tomás y por Manuel Gitrama; el derecho al uso del pseudónimo, etc.

Cuenta Medina Pérez un caso de cierta trascendencia que se planteó con motivo de la proyección de la película *Suez*. El hijo de Lesseps levantó una vigorosa protesta contra la deformación de la figura de Fernando de Lesseps, ejecutor

del canal, que en la película aparece como un aventurero cualquiera.

Nada más que unas palabras para hablar del derecho radiofónico, objeto de un estudio especial del profesor Bonet. A nuestro objeto, no interesa en este momento tratar del espacio aéreo —dice Bonet— ni del formidable adelanto; sólo nos interesa el tema de la difusión radiofónica de una obra literaria o artística, porque ello nos lleva a contemplar la naturaleza del artista; cuando el autor dramático escribe una obra de teatro o el compositor hace una partitura y la obra se edita, el fin del autor no es aún alcanzado si la obra no es interpretada. Es entonces cuando interviene el artista o el ejecutante, quienes, como verdaderos animadores del pensamiento del autor, crean, por su inteligencia y sensibilidad, la fuerza expresiva, sin la cual no sería posible impresionar al público. En este punto, una teoría intenta equiparar al intérprete con el autor; otra, empero, sostiene que el artista no realiza una obra original; traduce el dominio de la vida, pero no crea; frente a esta tesis se ha formado una tendencia intermedia muy razonable que sostiene el fundamento jurídico y la necesidad social en favor del intérprete de una tutela análoga a la del autor o, cuando menos, a una expresa aunque diversa tutela *ex lege*, porque, como sostiene Giannini, no crea solamente el compositor, el dramaturgo, el poeta, el escultor, etc.; crea también quien reproduce la música, quien declama el drama, quien recita la poesía.

En la *Enciclopedia del arte escénico*, Fernando Vizcaíno tiene a su cargo el desarrollo del apartado «El teatro y la ley», y dice que, en todo caso, el teatro precisa hoy del Derecho y que éste no debe pasar como sobre ascuas por este mundo farandulero de histriones y cómicos de la legua que (cada día lo estamos viendo) han de buscar con demasiada frecuencia, junto a una toga, el amparo y la defensa de sus máscaras y sus vestiduras escénicas.

La última noticia es de estos días: al comentar Hipólito Lázaro la profusión con que se venden sus discos, se lamentaba de que de ellos nada percibía, aunque intentó por todos los medios hacer valer sus derechos, pero se le respondió que la voz no era propiedad intelectual.

No pasó inadvertida para los autores la relación Derecho y libro. Gitrama nos habla no de los libros de Derecho, sino del derecho de los libros; el Derecho contempla al autor que puede conservar su obra inédita, pero, si se decide a publicarla, ha de hacerlo por sí mismo o recurrir al editor, dando lugar a un contrato, el de edición; el editor, por su parte, ha de relacionarse con impresores y tipógrafos y después con las distribuidoras, y como último personaje interviene el librero. El lector llega así a ser propietario del libro que tiene en sus manos, pero la propiedad intelectual, el derecho de autor, queda en pie.

No se detiene aquí, agrega Gitrama, el Derecho relacionado con el libro, porque hay que tener en cuenta las relaciones laborales de los que intervienen en la confección, el derecho fiscal que grava las actividades libreras, las consecuencias del plagio o fraude editorial que ampara el Derecho penal y la persecución de las ediciones piratas a través del Derecho internacional.

EXCMOS. E ILMOS. SRES. ACADÉMICOS;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Tenemos por gran ventura que la primera actuación pública, después de posesionarnos de esta presidencia, sea contestar, en nombre de nuestro algo más que bicentenario instituto, al nuevo e ilustre académico de honor excelentísimo señor don Enrique Taulet Rodríguez-Lueso, cuyo discurso de recepción acabamos de oír con tanto provecho como deleite. Entre las varias y valiosas deudas de la corporación con su

La relación entre autor y editor es estudiada por Desantes de la manera más completa desde la iniciación de la relación jurídica.

Hace unos años, en 1932, Antonio Cases, en *La vida y la ley*, expone en un capítulo lo relacionado con el Código, la Ley de Propiedad Intelectual y la sociedad de autores y el modo de administrar los derechos de este acervo, sin olvido ni distracción alguna, antes de levantarse el telón, puesto que, a efectos de la responsabilidad criminal, los derechos de representación de obras dramáticas y musicales se consideran como un depósito, y de ahí a la detención o malversación no hay más que un paso, que lleva al Código penal.

Mouchet y Badaello hablan de la protección penal de los derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas; cuando las sanciones civiles son insuficientes, se hace necesaria la sanción penal.

Fuera del campo penal, pero lindando con el mismo, se encuentra la legislación vigente en orden a la enajenación de objetos de arte de carácter histórico, para lo que se requiere autorización de la Dirección General de Bellas Artes.

\* \* \*

He llegado al fin de mi disertación; debo confesar que, cuando inicié el trabajo, no tenía una idea clara de cómo iba a desarrollar el tema, que en principio me parecía más sencillo y menos complicado que hacer el resumen-exposición del ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO; pero, a medida que fui entrando en la preparación, empecé a comprender el enorme interés que ofrecía y su extraordinaria complejidad. Puedo asegurar que es apasionante penetrar en el área de investigación de este intrincado campo, cada día más amplio, del Derecho en su relación con el arte.

Podría formular un sinnúmero de conclusiones, pero me limitaré a exponer la que considero esencial, sin perjuicio de hacer una observación.

Después de lo expuesto, resulta indudable que el arte y el Derecho tienen rasgos, aspectos y características que contribuyen a que entre ambos exista una relación clara y evidente, aun teniendo en cuenta el abismo que los separa. La observación se refiere al lenguaje; me di cuenta al leer recientemente, en el último número de ARCHIVO, los discursos de León Tello, José Iturbi y Felipe Vicente Garín y, posteriormente, el de Leopoldo Querol al ingresar en la Academia de San Fernando; en todos ellos se observa una deliciosa armonía, junto a una espontánea suavidad, en claro contraste con mi trabajo, que, aunque en tono sencillo y, por supuesto, menor, presenta un lenguaje áspero y duro que, por vivir entre leyes, no he podido evitar.

Siento no haber logrado conseguir mi propósito de ofrecer algo más aceptable; pero cuantos me escuchan pueden estar seguros de que lo que han oído, tomado en su mayor parte de los autores que cito en cada caso —ya que mi aportación ha sido mínima—, lo he escrito con tanta devoción como interés y con la más profunda admiración para esta Real Academia.

HE DICHO

## DISCURSO DE CONTESTACION

penúltimo presidente, perdido hace justamente dos años, el inolvidable don Javier, al que con tanto afecto —que hacemos nuestro suscribiendo sus elogios— se ha referido el recipiendario, debe figurar la incorporación al elenco académico, mediante los trámites del caso, de la personalidad del mismo, cuyos títulos de talento, cultura y laboriosidad ha ratificado, aunque no hacía falta, y cuyo servicio a la justicia, incluso como una de las virtudes cardinales, ha sabido acompañar de la erudición y también de la valencianía adoptiva, oficialmente declarada, y con tanto motivo, que recordamos todos

cómo, al concedérsela, alguien escribió que había preguntado a la sazón: «Pero es que don Enrique Taullet ¿no era ya valenciano?, es decir, valenciano nativo...»

El nuevo académico de honor sucede a otro, ilustre asimismo, el gran arquitecto de profesión y vocación ilustrísimo señor don Antonio Gómez Davó. De Gómez Davó se ha escrito, y con tanta justicia como garbo literario, habitual en ella, por María Francisca Olmedo en nuestra publicación corporativa ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (a la que también se ha referido el nuevo académico de honor). Y de Gómez Davó se podría todavía añadir mucho más. Escrupuloso y sensible, tan buen técnico como artista, modesto como todos los verdaderos grandes hombres, poseedor de un estilo personal de vivir y creador de uno, asimismo, en el construir, supo conjugar en él muy diversas influencias y variados matices, tantos como presenta la poliédrica espiritualidad regional valenciana; fue —y ello nos consta— uno de los académicos incorporados a la Academia sin discusión ni reparo cuando hubo que reconstruirla después de la crisis del 36-39. Queremos que sea éste el homenaje —permitídmelo— que, a falta de otro más exclusivo y formal, la Academia rinda a don Antonio por boca de quien tiene el honor y el peso de presidirla ahora.

A compensar de esta pérdida viene hoy, en la misma clase «de honor», el gran hombre de leyes y de letras, «letrado» en todas las vertientes semánticas del vocablo, que es don Enrique Taullet Rodríguez-Lueso. Y aunque su actividad primaria sea la de dar fe extrajudicial en lo que proceda (doble y coincidente servicio a la justicia y la verdad, como testigo autorizado de esta última y oficiente altísimo de su culto), el señor Taullet viene aquí por algo más, por su universal curiosidad y la consecuente labor de constatar efectivamente, dando fe de ello, cuanto de la vida, y sobre todo en la cultura de nuestro pueblo, de Valencia como región, como país, vale la pena, publicando el resultado, siempre enriquecido de una considerable aportación bibliográfica. Y no sólo en aquellos volúmenes titulados por cierto *De martes a martes*, como si presintiera este vínculo con la Academia que hoy queda establecido, pues precisamente en ese día de la semana nos reunimos y no en otro; y los asuntos, si no se resuelven *ipso facto*, pasan «de martes a martes», a otro martes, para mejor estudio y provisión.

Ya se dijo que el quehacer fundamental del nuevo académico de honor es el ejercicio de su carrera jurídica, en el aspecto notarial. Cursó los estudios universitarios de la licenciatura de Derecho en la Universidad de Oviedo, y los del doctorado, en la de Madrid, habiendo desempeñado en esta esfera más específica de su actividad numerosos cargos de importancia como varias veces el decanato del Colegio Notarial de Valencia y el de representante de España en el II Congreso Internacional del Notariado Latino; es archivero de protocolos del distrito; es académico de número de la Valenciana de Jurisprudencia y Legislación, de cuya Junta de Gobierno forma parte, y consejero de redacción de la *Revista General de Derecho*. Ha sido síndico-notario de la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados y lo es de varias acequias valencianas. Fue llamado, por su dotes de probidad y competencia, a ocupar una tenencia de alcaldía del Ayuntamiento de Valencia; el puesto de diputado provincial y, por ello, el de director del Hospital de Valencia, aparte otras varias actividades dirigidas en entidades de fomento, deportivas, etc., muy vinculadas a esta tierra.

Mas, junto a ellas, importa destacar las literarias e históricas, como, por ejemplo, la de vicepresidente de la Junta de Gobierno de los Cronistas del Reino, siendo colaborador habitual en la prensa de Valencia y de Madrid y autor de cuatro volúmenes de la serie ya aludida *De martes a martes*.

Entre sus trabajos, en los que siempre sabe resaltar, incluso en los de índole jurídica, el aspecto histórico y la visión del contexto cultural, destacan, por su mayor extensión, los que llevan por título *Derecho foral valenciano*, las *Sociedades de responsabilidad limitada*, *Algunos aspectos de la intervención estatal*, la *Capacidad jurídica del sordomudo*, etc., así como, insertos en publicaciones ocasionales o revistas, por ser su colaboración muy solicitada, *La San-*

*tísima Virgen en la vida y en los protocolos notariales; Algo de bibliografía sobre San Vicente Ferrer; El elemento mozárabe en el derecho valenciano; San Vicente Ferrer, hijo de notario; San Vicente y la caridad; La banca valenciana en la época foral; San Vicente Ferrer y las gentes de mar; San Vicente Ferrer, en Portugal; La Santa Faz; San Vicente, universitario; Punto de vista de San Vicente Ferrer ante los derechos alegados por don Pedro de Luna; El padre de San Vicente Ferrer; Don Mariano Cabrerizo; Joanot Martorell, etc.*

Y en diversas ocasiones, como numerosas conferencias y discursos en actos académicos, destacamos como de mayor interés, publicándose luego las más veces, los temas, entre otros, de *El Compromiso de Caspe, Cultura y cronistas valencianos del siglo XVIII, Del Gremio al Colegio del Arte Mayor de la Seda, El comerciante y el notario, Participación en los beneficios, Un gramático y notario: Carlos Ros, etc.*

Actividad tan generosa y conscientemente desplegada ha merecido diversas recompensas que revelan asimismo la apertura «humanística» que le caracteriza, como la gran cruz y la cruz de honor de San Raimundo de Peñafort; la cruz de la Orden del Mérito Naval; la encomienda de la Orden del Mérito Agrícola; las Palmas Académicas, de Francia, y la cruz del Mérito, de primera clase, de la República Federal de Alemania.

Como se aludió, en enero de 1971 fue nombrado, por el Ayuntamiento de la ciudad, hijo adoptivo de Valencia, *nemine discrepante*.

\* \* \*

Ha abordado Enrique Taullet un tema que nos es especialmente afecto, el de las relaciones entre el arte y el Derecho; el de este binomio, nunca conflictivo, de la justicia y la belleza, de la justicia y lo específicamente estético, si así se prefiere con Meumann, por lo revisable que es la semiología del concepto *bello* como objetivo y campo del quehacer artístico.

Todo esto evoca en nosotros entrañables y nostálgicos recuerdos de unos estudios jurídicos cursados con amor, y luego, por algún tiempo, profesados con esmero e ilusión. Efectiva y plenamente —excúsenos esta nota personal— hemos dedicado nuestra vida al cultivo, primero, del Derecho, y luego, del arte; al culto, pues, de la justicia y la belleza, ¿sucesiva, simultáneamente?, quizás de ambos modos...

Poco queda, pues, por decir del tema después de la magistral exposición del nuevo académico de honor. Si acaso, comentar, glosar lo que acaba de decirnos, sin apenas poder añadir novedad importante.

Derecho y arte, más bien justicia y belleza, se relacionan, como señaló Batlle Vázquez en *Revista de Legislación*, 1935, en el terreno de los universales y los trascendentales, pues si derecho mira a justicia y ésta al bien, conveniente y ordenado, es decir, a lo justo y lo eudemonológico, arte mira a *pulchrum*, a belleza, a armonía, que no es, al cabo, sino unidad en la variedad, al orden esplendente, *splendor ordinis*. Si acaso, distinguiendo que el orden del Derecho es un orden de los fines o teleológico, de subordinación, y el del arte un orden de la forma, de coordinación, el «orden estético», así llamado en fin.

Viene *derecho* de *directum*, que es voz referida originariamente al mundo material, al de la forma, y en él a la forma recta, ordenada, conducente. Su contrario, lo torcido, lo retorcido, es igualmente referible en origen al mundo de lo espacial, a ese orden de coordinación (o, más bien, a su falta), del que procede y en el que se aplica de modo directo, sin metáfora, como, mediante ese giro metafórico, al de lo moral y ético, al de lo jurídico; torcer la justicia, voluntad retorcida, se aplican ya sin violencia al mundo moral, como en nuestro vernáculo, al decir *tort*, aunque así es menos amplio que el literal castellano *tuerto*, referido casi sólo a la estética, a un defecto en la integridad física. Los *entuerto*s, como los que «desfacía» don Quijote, son, en cambio, del mundo de la ética y, sobre todo, de la justicia; nunca, que sepamos, del de lo formal, espacial o estético.

En el propio terreno de los universales, bien y belleza se confunden incluso en el lenguaje vulgar: y así se dice «bellísima persona» a la muy buena, y «bello gesto» —*beau geste* (pues nuestra expresión es un galicismo que corrobora la extensión del hecho que aducimos como argumento)— a la acción noble y generosa, sólo inculcable en el mundo de la llamada «belleza» moral. Contrariamente, acción fea a la injusta, y resultado injusto —inversamente— al ilógico.

Sobre todo, la categoría estética de la elegancia, que tanto puede predicarse, sin necesidad de añadirle el remoquete de «espiritual», de la forma plástica, física, incluido el gesto, como de la conducta o del «rasgo»; tanto de la *cosa* elegante como del comportamiento, en razón, ambos, de su sobriedad o generoso proceder, de su renuncia y continencia. ¿No nos confirma esto que son algo así como vasos comunicantes lo estético y lo ético?

Una segunda consideración ontológica permite asentar la relación *arte-derecho, belleza-justicia*, en la misma unidad personal del espíritu humano, al que afectan en distintos, más no aislados, aspectos lo bello y lo justo. El hombre, ese ser salvable o condenable, vive a la vez, se nutre de justicia y de belleza, aunque una y otra afecten a facultades distintas, así como, de verdad, objeto de la ciencia. Volvemos con ello a la contemplación de los «trascendentales»: 1.º, verdad, *vero*, objeto, como acabamos de recordar, de la ciencia; 2.º, bondad, *bonum*, materia específica de la justicia y de sus presupuestos éticos y sociales, y 3.º, la belleza, *pulchrum*, hija del orden —unidad en la variedad—, que es, como la perfección, efecto de la acción confluyente y concorde de todas las causas del ser; terreno, pues, el del orden, *único*, pese a sus facetas, antes recordadas (de la forma y de los fines), en el que se mueven, respectivamente, la estética y la justicia, de la que es expresión normativa el derecho.

No puede, pues, desligarse el mundo artístico del jurídico, ya que ambos operan sobre un mismo sujeto, ese hombre, protagonista y campo a la vez de la historia, tanto entendida como acontecer que como relación de lo acontecido.

Uno y otro, arte y Derecho, operan no ya sólo sobre el hombre entero, sino sobre la misma concreta facultad humana: ambos miran a la sensibilidad, que no sólo a la inteligencia —según pretende Croce—, como ocurre con el conocimiento científico. Por afectar a ella, a la sensibilidad y a la intuición, que es conocimiento, por sensibilizado más rápido y comprensivo, todo lo estético roza, o más bien incide, en el mundo afectivo, al que también tanto o más se vincula toda la actividad jurídica, que podría llamarse, quizás, justo y conveniente regimiento de voluntades, hijas, a su vez, de

sentimientos. El mismo aspecto afectivo del espíritu humano contemplan arte y Derecho, bien que por distintos lados.

Por último, y todo es diverso y lo mismo, estética y justicia poseen una misma y excelsa cualidad positiva poco pregonada. Antípodas de lo impuro, de lo «interesado», de lo concupiscente, el Derecho lo califica e impugna; el arte, la estética, la belleza son incompatibles, por esencia, con cualquier actitud interesada, claudicante, y protagonizan el desinterés, por lo que coinciden también en este terreno; el arte repele en su misma sustancia aquello mismo que el Derecho estigmatiza y persigue: lo malo, lo impuro, lo que es sólo incentivo, interés de la parte menos noble del espíritu. No porque el arte haya de moralizar, sino que, al ser arte, y en tanto y cuanto lo es, resulta metafísicamente incompatible con la concupiscencia, que es sólo interés e interés de la más baja estofa.

Esto, aparte de los vínculos que encontraríamos en el «derecho a la propia imagen», en la legislación sobre monumentos, en la protección jurídica del paisaje, afectando a veces, como dice Sánchez de Muniain, no sólo al *jus civile*, sino también al *jus gentium*. E incluso, dentro del mundo de las formas simbólicas, coinciden arte que las diseña, las crea, y derecho que las anima y hace respetar: escudos, banderas, alegorías, himnos...

Cabría también aludir a las famosas «Justicias» de los grandes pintores neerlandeses, un Gerard David o un Dirck Bouts, existentes en los palacios judiciales de aquellos países; en dichos cuadros, generalmente grandes, se figuran actos justicieros famosos, como los de Cambises o del emperador Otón.

Terminemos con una frase del discurso leído en esta misma Academia, ya que no en este local, el día 6 de octubre de 1889, por don Eduardo Soler Llopis, que decía: «La belleza, la verdad y el bien están en tal manera unidos que forman una misteriosa cadena cuyos áureos eslabones no pueden romperse.»

Admira que, al cabo casi de un siglo, exactamente de ochenta y cinco años, las investigaciones operadas en este campo dual de la estética y el bien y lo justo, metas respectivas de la ética y el derecho, permitan confirmar, en la propia Academia, lo que entonces era intuición presentida en el estudioso académico y profesor —un poco, en su pintura, afín a los prerrafaelistas ingleses y a los «nazarenos» alemanes— y alcanzan hoy el rasgo de conclusiones de rigor científico apoyadas en una metafísica razonada.

Y nada más. Muchas gracias y la más cordial bienvenida y la salutación augural más optimista al excelentísimo señor académico de honor don Enrique Taulet Rodríguez-Lueso.

# EL RETRATO EN LA ESCULTURA

Discurso leído el día 26 de abril de 1974 por el Ilmo. Sr. D. Alfonso Gabino Pariente en el acto de su solemne recepción pública como académico de número, y contestación del Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret, académico de número

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

Me gustaría poder expresar en este breve espacio una síntesis de lo que supone el tema de «El retrato en la escultura», tema que elegí para esta mi entrada en la Real Academia de Bellas Artes, a la que expreso mi gratitud por haberme acogido con el beneplácito de sus académicos y en la que colaboraron tantos insignes artistas.

Uno de ellos, mi antecesor en este puesto académico, aunque no pudo llegar a pronunciar el discurso de ingreso, fue el escultor José Justo.

Como artista, sigue el hilo de una personalidad que se expresa en forma tradicional, predominando la imaginería religiosa, modalidad que cultiva con preferencia.

Así pues, me place dedicar en esta sucinta semblanza el recuerdo al singular artista y amigo.

IGNACIO PINAZO

Antes de comentar el tema de «El retrato en la escultura» propuesto, me complace hacer un resumen biográfico del que fue ilustre académico y escultor que, durante los años de 1928 a 1970, perteneció a esta Real Academia de Bellas Artes.

Nace Ignacio Pinazo Martínez en la plaza de Cisneros, de Valencia, en abril de 1885. A los nueve años ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Terminados los estudios gana la pensión de escultura de la Diputación de Valencia para ampliar estudios en Roma.

A partir de aquí su carrera será una continua lucha para conseguir un prestigio como escultor que le llevará a poseer cargos y honores importantes.

Ignacio Pinazo fue un artista con nota personal que su fidelidad a sí mismo no cerró los ojos para ver y admirar otras corrientes de arte distintas a la suya.

Hasta aquí la semblanza esquemática de los antecesores que en este momento sustituyo como académico.

EL RETRATO EN LA ESCULTURA

Remotísimo aparece el retrato en el mundo de la cultura. La razón es un afán muy humano de retener, de immortalizar los hechos trascendentes y los íntimos.

Antes que en Roma, madre fecundísima del retrato en estatua y busto, alborea millares de años anteriores su cultivo en las llanuras del Nilo. Egipto perpetuó a sus faraones, a sus funcionarios, a sacerdotes y damas de la corte en expresivas efigies. La espiritualidad egipcia creía que el retrato era el hogar del alma desamparada del cuerpo.

La roca, que, trabajada en distintos planos, ostentaba diversidad de símbolos con inscripciones esenciales, era la materia usual de estos retratos. Pero también se servía de un arte menor en materias más blandas para retratos menos idealizados de aldeanos, esclavos, prisioneros, bárbaros...

Los hallazgos en las tumbas de los faraones son reveladores. A veces estos retratos poseen un realismo sorprendente.

Explica este realismo y la perfección de tales retratos la idea religiosa de este pueblo, que creía asegurado el reposo eterno si se conservaba el retrato exacto del difunto aunque la momia fuera destruida.

Se sabe, por máscaras de barro cocido que existen en varios museos, que son retratos sacados de mascarillas de vaciados del natural. También los egipcios obtuvieron esos vaciados de la naturaleza más de mil años antes que los etruscos.

Pero estos moldes tomados del natural fueron también una de las bases del retrato romano.

Grecia, sólo en la última etapa de su arte brillantísimo, dejando la suprema idealización, se acercó a la realidad del retrato.

La península de los Apeninos será, unos siglos después, la patria definitiva del retrato.

Magistrales son ya los retratos etruscos.

En el retrato romano se observa un aumento de valores de lo áspero y lo suave. Hacían contrastar el mármol pulido de la carne con la aspereza del cabello, de forma que el fantástico peinado roció de las mujeres podía reproducirse usando el taladro; y como las modas en el peinado cambiaban rápidamente, a ciertos bustos se les ponían pelucas esculpidas en trozos separados de mármol que se podían cambiar. Posteriormente, la expresión empezó a ser indicada plásticamente, señalando con un agujero las pupilas o, a veces, una mera hendidura. Los etruscos prefirieron la representación plástica de los iris usando con frecuencia piedras de color o una pasta vítrea.

La Roma imperial incrementó y difundió el retrato en notable cantidad de bustos. La diferencia de forma en las estatuas nos descubre el proceso de su desarrollo. El busto alcanzaba primero sólo hasta la clavícula; luego llegó a los hombros y parte del pecho, hasta acabar en la mayoría del tórax y la parte alta de los brazos.

La forma plástica moderna de sólo la cabeza y el cuello fue desconocida en la antigüedad.

Las estatuas sin cabeza que vemos en los museos se labraban en gran cantidad, y el artista en retratos era el que añadía la cabeza y, algunas veces, también las manos y los pies. Esta práctica se hizo muy general a mediados de la época imperial, cuando estuvo de moda entre las personas importantes hacerse representar como dioses.

Si esto aparece como un ejemplo de vanidad romana, podemos ver aún más vanidad en el deseo de poseer tantos retratos como sea posible de uno mismo.

Las personas ricas mandaban hacer bustos de sus amigos para regalarlos o los encargaban para adorno.

Un caballero opulento del siglo III pagó el busto retrato de una vestal a cambio de la protección que ésta le prestó para que fuese elevado al orden ecuestre.

Se concedía el honor del busto al hombre que había empleado dinero en cosas públicas, al que había patrocinado fiestas a sus conciudadanos o al que había costado representaciones teatrales, luchas de animales, fiestas de gladiadores, carreras de carros, celebraciones circenses... El derecho de exponer una estatua en Roma se compraba de la misma manera que en el siglo XIX se compraban en algunos países los títulos de nobleza. Augusto tenía en la capital, Roma, ochenta



Alfonso Gabino: «El arquitecto Luis Matoses» (bronce)

ta estatuas de plata, bastantes otras de oro, estatuas ecuestres y efigies suyas guiando una cuadriga. Se enviaban miles de estatuas de los emperadores a las ciudades del Imperio, estatuas que, en horas de revueltas y descontento popular, eran víctimas de sus iras.

Frecuentemente, para ganar tiempo o ahorrar dinero, en vez de hacer nuevas estatuas, se retocaban las ya existentes, acomodándolas a la figura del nuevo gobernante. Una estatua de Orestes se convirtió en Augusto, nos lo cuenta Pausanias; y hasta estatuas de mujeres se transformaban en masculinos emperadores, si hemos de dar crédito al testimonio de Filón.

El anecdotario es rico en autores del clasicismo. Plinio habla de la restauración de viejas estatuas a las que se colocaban cabezas nuevas y en cuyos pedestales se cambiaban los elogios de las inscripciones.

Cicerón refiere cómo se daban falsos nombres a estatuas viejas esculpiéndoles otros nuevos en vez de los antiguos.

Un dato curioso es el que se refiere a un cuadro colosal de Nerón que tenía 36 metros de altura, según Plinio.

No todo era corrupción en la concesión de la honra de las estatuas retratos. Como homenaje de gratitud, los gremios encargaban los retratos de protectores y protectoras; las ciudades, para su lustre, de los músicos, actores atletas y estrellas del circo. Las bibliotecas públicas se exornaban con bustos en bronce de sabios, dramaturgos, sofistas y doctores de fama. Ningún lugar les parecía indigno de tal honor. Cierta que se llegó hasta la irreverente exageración de una convivencia que podríamos calificar de divertida viendo familiarizadas en los mismos templos las estatuas de cortesanos, de gladiadores y hasta de paniaguados con las de los dioses.

Por millares se cuentan las estatuas y bustos de los em-

peradores. Apenas una figura nueva subía al trono brotaban en todas partes los monumentos a su persona.

Y es que es vieja la adulación al poderoso.

Pero esta exuberante floración permitió que se fuera superando la pericia en el retrato escultórico. De tal suerte que se puede afirmar rotundamente y sin exageración que la escultura más original de Roma culmina en el retrato.

Wickhoff puede escribir: «Hay un mérito que no se le ha negado nunca al arte romano, y este mérito es la excelencia de sus retratos.

No me extendiendo más en el discurrir de la escultura retratística porque lo acabamos de decir: en Roma halló su exponente supremo.

Sin embargo, hay otra faceta importante que señalar del retrato en la escultura, y es el dedicado a las monedas y medallas conmemorativas, ya iniciada desde los más remotos tiempos y que perdura hasta nuestros días.

Añadiré, para terminar, que si en verdad todo retrato tiene sus dificultades en cuanto se refiere a conseguir el parecido, es mucho más importante captar la personalidad del retratado, pues, por ser ésta inmateral, no puede haber unas normas, tanto de dibujo como plásticas, para conseguirla. No se trata de ponerlo todo, sino de abstraer, fijar, eternizar aquello que proporcione la clave de un sentido.

Y a este respecto voy a citar una anécdota de Eugenio d'Ors que dice así:

«En cierto yantar que me fue ofrecido en Oporto, el viejo y glorioso matemático Gomes Teixeira, que lo presidía, me contó que, en ocasión de hacer su busto el escultor Tei-



Alfonso Gabino: «Retrato de Inda Soler Villalonga» (barro cocido)

xeira Lopes, tras de haber trabajado un trimestre entero de asiduas sesiones, vino éste de pronto en decirle: "Oiga usted: Voy a deshacerlo todo y a empezar nuevamente, porque hasta ayer no he descubierto en su cara una cosa esencial, sin cuya expresión jamás alcanzaré el parecido: una risa que le baila a usted entre ojos, arrugas y barbas, risa que usted no suelta nunca y se le queda ahí secretamente dominada y sin casi externa o superficial manifestación..." Más de medio siglo de estudios austeros, de vida recoleta, de social y académica importancia, con la carga de la posición representativa a ello inherente, con su dosis inevitable de continencia teatral, habían hecho retroceder en aquel semblante una disposición nativa, borrándola, aunque no aboliéndola. "Sólo al oír esto —añadió el sabio en su referencia— me acordé yo de que,

cuando yo era muchacho, mi madre me reñía siempre por mi extrema y tonta facilidad de soltar el trapo a cualquier propósito..."»

El descubrimiento se había realizado del modo que lo hace el médico cuando, más allá de los síntomas que le son contados por el paciente, sorprende una alteración fisiológica, o como el de la presencia de un mineral cuya pista halla el geólogo en un terreno donde lo que le pedían es que sorprendiese las posibilidades de agua.

Oro escondido o arcana dolencia, nunca Gomes Teixeira hubiera, hasta ese día, incluido su detalle de haber redactado alguna confesión autobiográfica.

Muchas gracias, señoras y señores, por haberme prestado vuestra atención.

## DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Es para mí una gran emoción y un honor contestar a Alfonso Gabino en su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y digo esto porque yo siempre he admirado, y mucho, a Alfonso Gabino como hombre y como artista; es una conjunción perfecta de hombre bueno y artista de gran sensibilidad.

Lo conozco desde hace muchos años, más de treinta, cuando yo, recién terminada mi carrera de arquitecto, visitaba con frecuencia su estudio para admirar sus obras y dialogar con él sobre arte en general y, más particularmente, sobre escultura y arquitectura, las dos artes que durante el tiempo han ido cogidas de la mano, colaborando mutuamente. Yo disfrutaba —sigo disfrutando— cada vez que iba al estudio de Gabino; pero me preocupaba al pensar las horas que le restaba de su labor, pues, sin darme cuenta, el tiempo pasaba sin sentirlo. Nunca demostré impaciencia, ni tan siquiera insinué que debía volver a la arcilla que modelaba o al martillo y el cincel, porque la delicadeza y la bondad de Gabino no tienen límites.

Después de oír su magistral discurso sobre «El retrato y la escultura», no puedo decir nada más. No obstante, y basándome en la anécdota de Eugenio d'Ors sobre el retrato del matemático portugués Gomes Teixeira, quiero hacer hincapié en lo fundamental que es en todo retrato, tanto en dibujo y pintura como en escultura, el saber captar la expresión que acuse la personalidad del retratado.

El retrato no puede ser una perfecta modelación de formas y volúmenes, fiel reflejo de una realidad física.

Cuántas veces, observando un retrato-escultura, bien sea egipcio, griego, etrusco, romano, renacentista o moderno, no vemos, tal vez, otra cosa que una técnica que nos asombra más o menos y una forma más o menos bella; en cambio, observando otro retrato de cualquiera de las épocas citadas, tenemos una sensación muy diferente, una sensación de vida: el autor ha captado en su obra la personalidad, el espíritu.

Esto viene a cuento porque, si ustedes conocen a Gabino, habrán podido apreciar que es un gran observador. Cuando habla con una persona lo observa de tal forma que, seguramente sin darse cuenta y motivado por su gran vocación, trata de descubrir cuáles son sus rasgos o expresiones físicas que denotan o revelan su personalidad.

Todos los retratos escultóricos de Alfonso Gabino tienen esta particularidad, tienen vivencia, tienen vida, acusan la personalidad, el espíritu del retratado. Entre muchos de sus retratos podríamos destacar a tres de ellos: el del arquitecto don Luis Matoses, el del grabador Lambert y el del abogado don Alfredo Pastor.

El primero, al que conocí y aprecié mucho en mi juventud, tenía una expresión muy particular, y que únicamente yo

advertí, cuando dibujaba sus innumerables bocetos de edificios imaginarios que él mismo programaba por puro placer y que nunca se construirían, o cuando observaba una obra de arte que le emocionase; esa expresión consistía en un entornamiento especial de los ojos —y que conste que veía perfectamente— y en un rictus de la boca. Pues bien, esas expresiones las captó Gabino de forma magistral.

El retrato de Lambert, al que no conocí, es sensacional; en él se ve a un hombre enjuto, de gran voluntad y de gran sensibilidad, como gran artista que fue; y, por último, el retrato del abogado alicantino don Alfredo Pastor, padre de un muy querido amigo mío, es otro de los ejemplos del buen hacer de Alfonso Gabino. Don Alfredo era un hombre de gran inteligencia, magnífico narrador, buena dosis de ironía y voluntad férrea; cualquiera que observe el aludido retrato verá plasmado en el mismo su personalidad.

Pero no solamente Alfonso Gabino consigue reflejar el espíritu de los modelos en sus retratos, sino que su buena técnica, su gusto exquisito y el sentido de la composición hacen de él un escultor completísimo.

Capta Gabino el movimiento, las formas, la masa, bien sea pesada o ligera, ejecutando con todos estos ingredientes sus esculturas, siempre bien compuestas, llenas de vida y de calidad ejecutoria impecable.

Precisamente ejemplo de movimiento y ligereza es su cierto de bronce que existe en el jardín de la Universidad Laboral de Córdoba.

Yo, como aficionado a la naturaleza y a la caza mayor, quedé admirado de cómo había logrado esta bellísima obra; en ella denota un perfecto conocimiento de los animales en plena naturaleza, fruto de su poder de observación. Consigue en su ciervo la elegante gracilidad de estos animales en su andadura y una perfecta proporción en su conjunto, consiguiendo, en fin, una escultura de gran belleza.

El *curriculum vitae* de Alfonso Gabino está cuajado de triunfos y sería interminable detallarlo en este momento; pero no quiero dejar de decir que cursó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y que fue premiado en los concursos nacionales convocados por el Ministerio de Educación Nacional de 1934 y 1935; que celebró con gran éxito una exposición personal en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en el año 1947, y que ese mismo año fue seleccionado para la Exposición de Arte Moderno de Buenos Aires.

Entre la gran labor ejecutada por Alfonso Gabino podemos destacar el monumento-panteón al Excmo. Sr. Marqués de Sotelo; la talla, en madera policromada, de la Virgen de Belén, que figura en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, y el relieve premiado en el concurso con motivo del homenaje a Lope de Vega en su tercer centenario.

Por último, hablaré de la gran virtud de Alfonso Gabino: la modestia; es ésta la virtud de los grandes sabios, de los que —sin restar valor a esta gracia— no necesitan vestir su

saber con oropeles autopublicitarios, porque su valor es auténtico y su sabiduría grande.

El mayor acierto de Alfonso Gabino en su juventud fue casarse con Eulalia. Eulalia ha sido su ayuda más eficaz, la que, en todo momento, y a pesar de su larga enfermedad, ha estado alegre, ayudando y manteniendo siempre en el hogar el clima propicio para la inspiración de Alfonso.

Amadeo, su hijo, fue siempre su ilusión y su orgullo; lo

ayudó y modeló en su formación hasta el momento en que pudo despegar y seguir la línea que imponía su propia personalidad. Hoy en día Amadeo es un prestigioso escultor conocido en los ambientes artísticos mundiales.

La enhorabuena a estos queridos familiares y la enhorabuena y felicitación a todos los que formamos parte de esta Real Academia, pues todos esperamos mucho de la colaboración del nuevo e ilustre académico Alfonso Gabino.



# IGNACIO VERGARA: ESQUEMA DE SU VIDA Y SINTESIS DE SU OBRA

Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Antonio Igual Ubeda el día 17 de mayo de 1974, en el acto de su solemne recepción pública como académico de número, y contestación del Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco, presidente de la Academia

EXCMOS. SEÑORES;  
ILMOS. SRES. ACADÉMICOS;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Tras breves y liminares expresiones de saludo, dirigidas a todos cuantos tienen la condescendencia —y la paciencia— de escuchar mis palabras y que son de extremada cortesía y de la más llana humildad, quiero manifestar mi especial y ferviente expresión de gratitud a los señores académicos que me propusieron para formar parte de esta docta corporación, así como a todos cuantos espontánea y generosamente lo aprobaron. Y para hacerme digno de este honor de invitarme a compartir la responsabilidad de vuestras funciones, he de pagar, al menos, con estas palabras, que antes que sonido fueron voluntad, concepto y propósito de sincero reconocimiento y de cordial salutación, junto a la solemne promesa de hacer en el futuro cuanto esté de mi parte para corresponder dignamente a vuestra cordial acogida.

Tal vez me bastará para ello evocar la memoria de aquel cuyo sillón de académico vengo a ocupar, don Manuel González Martí. Ocasión difícil, comprometida, casi pudiera decir angustiosa, por los muchos méritos que como hombre de letras en armónica conjunción del lápiz y la pluma, como buen periodista y ágil dibujante, como magnífico profesor y experto anticuario vinieron a fundirse en él y a perpetuarse en esa obra suya perenne, tan densa de arte castizamente valenciano, en su continente y en su contenido, que es el Museo de Cerámica y Artes Suntuarias que lleva su nombre, instalado en el antiguo palacio reprimado del Marqués de Dos Aguas.

Mucho antes se había despertado en González Martí la afición, la desatada pasión por la cerámica. González Martí parecía estar señalado por la Providencia como un artista. un *dilettante* podríamos decir, de las bellas artes, precisamente en aquella época en que convivían Francisco Domingo, Ignacio Pinazo Camarlench, Sorolla, Cortina, los Benlliure y tantos otros cuya completa enumeración sería fatigosa. La propia esposa de don Manuel, doña Amalia Cuñat y Monleón, era pariente de grandes pintores, y todo cuanto se refería al arte, y más aún al arte anticuario, tenía en el hogar de González Martí su ambiente más adecuado. Comenzaba entonces a hablarse de la cerámica de Manises y de Paterna; se descubrían los testares medievales ahitos de humildes tiestos llenos de cicatrices del tiempo y del menosprecio de las gentes, que era signo de su incultura, pero ennoblecidos por vestigios de una decoración pictórica no menos popular que aquella cerámica. Los anticuarios iniciaban sus incursiones por los pueblos más apartados en busca de los cacharros más viejos, que adquirirían a los asombrados pueblerinos a precios bajísimos para pavonearse luego, en la peña de anticuarios del café del Siglo o en sitios similares, con aquellas maravillosas cerámicas que traían envueltas en arrugado y humilde papel de periódico. Recordemos las tertulias del propio González Martí con don Francisco Almarche, don Miguel Martí Esteve y algunos famosos corredores de obras de arte, como *el Olivero*, *el Chelvano* y el famoso y obeso don

Juan Iborra, *Carabonita*. Era la época en que se iniciaban en Valencia las más importantes colecciones cerámicas, que luego alcanzaron gran valor. Era también la época en que González Martí —más bien escaso que abundante de peculio— iba formando, humilde y lentamente, la suya. Pero no sólo iba colgando de las paredes de su casa las *rajoletes*, los *socarrats* y los *alfardons*, sino que también iniciaba, con la cuidadosa colaboración de su esposa, el dibujo de muchas de estas piezas y la confección de ficheros a ellas alusivos. Hasta que, poco a poco, a través de silenciosos años de elaboración y de colaboración, llegó el instante en que González Martí no sólo llegó a poseer una magnífica colección de cerámica, sino que, al mismo tiempo, fue conociendo perfectamente su técnica y acumulando materiales de estudio de la misma, en la que nadie podía hacerle competencia. Fue así como, años más tarde, publicó —juntamente con otros— libros en que hablaba especialmente de sus amigos artistas de la juventud, como su *Pinazo*; algunos artículos acerca de la cerámica, sobresaliendo su obra *La cerámica valenciana*, en varios gruesos volúmenes espléndidamente ilustrados.

Por entonces, el antiguo palacio de Dos Aguas se hallaba en ruinas. Todos los valencianos estábamos seguros de que muy pronto aquel magnífico edificio, tan pleno de belleza estética como de tradición histórica, se derrumbaría, pasando a ser un nostálgico recuerdo. Pero el señor González Martí pensó, de pronto, que aquel podría ser, además de uno de los pocos palacios de estilo Rococó mantenidos en toda su pureza, un inapreciable continente para su propia colección de cerámica. Ello ocurría en 1947. Verdaderamente fue una suerte para Valencia que uno de sus grandes monumentos hubiese tenido la suerte de encontrar un valedor como González Martí, que lo salvó no sólo de la ignominia de haberse visto convertido en un establecimiento más o menos comercial, sino que habría acabado por quedar convertido, más pronto o más tarde, en ruina y polvo.

El hecho de recordar aquel palacio de Dos Aguas convertido por la voluntad y el tesón de don Manuel González Martí en Museo de Cerámica, nos lleva como de la mano a referirnos al tema de nuestro discurso, que versará acerca de la vida y la obra de Ignacio Vergara, autor de la hermosa fachada Rococó de dicho palacio. Y, a su vez, la circunstancia de hallarse el palacio de los marqueses de Dos Aguas en la inmediata vecindad del antiguo barrio de pescadores, donde nació Ignacio Vergara, nos facilitará el camino ideológico y fantástico de traer ante nosotros, como una realidad palpable, el recuerdo de aquel distrito de la Valencia antigua cercano ya al recinto amurallado que coincidía con el cauce del río, la rambla de Predicadores —hoy plaza de Tetuán— y lo que luego sería Glorieta y fábrica de tabaco, hoy Audiencia.

En aquel barrio, que podemos considerar limitado por los templos de San Martín y de Santa Catalina y por el enorme y ya desaparecido convento de San Francisco, había, entre otros, dos edificios también religiosos importantes: el convento de Santa Catalina de Siena —hoy bazar— y el templo de San Andrés, en medio de unas calles que pudiéramos calificar de

importantes y aun de señoriales, muchas de ellas con nombres marineros que nos hablan, si no de la proximidad de las playas, sí de la vocación de aquel distrito: la calle del Mar, la calle de la Nave, la calle de las Barcas. ¿Acaso no fue pescador San Andrés, el que daba nombre a esta iglesia, y acaso no se halla aún en la veleta de su campanario el perfil bien caracterizado de una barca? También estaba en aquel barrio el palacio de los Vilaragut —hoy hotel—, donde matrimoniaron doña María de Castilla y Alfonso el Magnánimo, y el cuartel de los ballesteros del *Centenar de la ploma*, séquito y garantía de la gloriosa Señera. Y había nombres de calles tan llenos de melancolía como calle de la Soledad, calle de la Redención, que aún se conservan, y parajes que han perdido hasta su recuerdo, como *el pont dels ànecs* y *la morera*, que debió de adornar uno de sus rincones y que luego, a través de los siglos, hizo perdurar su nombre aplicado a una farmacia. En aquel barrio había otros palacios muy aristocráticos, como el de los Cardona —ahora también hotel—, el colegio de Na Monforta —luego Escuela de Artesanos—, el palacio de los Caro —hoy un Banco— y el Colegio de Huérfanos de San Vicente Ferrer, hoy desaparecido. Pero también vivía en aquel barrio gente muy humilde, como eran los negros —esclavos o casi esclavos, que es bien sabido abundaron mucho en Valencia—, al extremo que allí estaba *el bordellet dels negres*, cuya denominación me excusa de más dilatadas explicaciones.

Aquel era también el barrio de los escultores, de los *fusters del braç de l'escultura*, a pesar de que el local del Gremio de Carpinteros estaba al otro extremo de Valencia, allá en la calle de Balmes, en cuyas proximidades debieron de existir numerosos obradores de *fusters*. Pero en este barrio «de las Barcas», al cual vengo refiriéndome, habitaban casi todos los escultores de las dos clases, que, a veces, casi siempre, se simultaneaban de *fusters* y *pedrapiquers*, según que el material que usasen preferentemente fuese la madera o la piedra.

En el enjambre de sus calles, tan denso de rincones y encrucijadas, vivían aquellos escultores descritos por Orellana, como Pedro Bas, que además de escultor era también tenor en la capilla del Patriarca, o Juan Bautista Borja, que no sólo era imaginero, sino muy hábil en danza y esgrima, o Francisco Bru, discípulo de Ignacio Vergara, que en su juventud había sido *velluter*. Tal vez el más pintoresco de todos era Juan Bautista Balaguer, a quien todos llamaban *Santa Llúcia*, porque su padre pedía limosna para esta cofradía. De este escultor se dice, además, que trabajaba en verano a la puerta de su casa, y si algún transeúnte se paraba a curiosarse lo que hacía, se encolerizaba de pronto y echaba a rodar, entre blasfemias, todo lo que estaba haciendo; pero ello no era obstáculo para que tuviese cierto sentido musical y que reuniese en su casa, de cuando en cuando, a unos cuantos amigos filarmónicos. Pero las personalidades más destacadas de aquellos artesanos —artistas o artistas artesanos— fueron, sin duda, Antonio Salvador, a quien llamaban *el Romano*, porque había trabajado en Roma, y Tomás Lloréns, que labró la figura pétreo del San Pedro Pascual que aún se conserva en el pretil del río, en «la Pechina», así como los múltiples vástagos de las dinastías de escultores más importantes del siglo XVIII valenciano, los Capuz, los Esteve y los Vergara.

No podemos detenernos, bien a nuestro pesar, aludiendo con alguna amplitud a los Capuz y a los Esteve; ya lo hemos hecho en otra ocasión. Pero sí habremos de ser un poco más explícitos con los Vergara. Dos hermanos de este mismo apellido, Francisco y Manuel, oriundos de Carlet en el siglo XVII, se habían dado a conocer como notables *pedrapiquers* o escultores, y uno de ellos, Francisco, había intervenido en las obras de la fachada barroca de la catedral, junto al Miguelete, la cual, proyectada por Conrado Rodulfo, se había comenzado a levantar a comienzos de la centuria setecientos, en tiempos del archiduque Carlos. A estos dos hermanos Vergara les nacieron varios hijos, de los cuales mencionaremos, para evitar confusiones, sólo a tres: Ignacio y José, hijos del primero, y Francisco, hijo del segundo. De ellos, José fue pintor, e Ignacio y Francisco, escultores. Pronto dieron a conocer los tres sus habilidades en el campo de las

artes, revelándose estos últimos como auténticos superdotados, que diríamos hoy. Francisco había nacido en el año 1713, y su primo Ignacio, en 1715. Pero, si los dos tenían un fino instinto artístico que les hacía mostrarse ávidos en la creación escultórica, a ambos les diferenciaba el carácter, más tranquilo en Ignacio, más inquieto en Francisco, el cual, encontrando mezuquino para sus ilusiones de triunfo el ambiente valenciano, acabó por marchar a Roma, donde pronto se hizo célebre, realizando allí muchas y muy notables obras, en especial una bella imagen de San Pedro de Alcántara que se conserva en el Vaticano. Y al fin en Roma halló la muerte ya mediado el siglo XVIII. Ignacio no se movió de Valencia. Digamos, de momento, que no fue su arte, ni mucho menos, inferior al de su pariente; pero a Ignacio, como a tantos otros grandes artistas valencianos, tal vez le faltó cambiar de aires. Tal vez los vientos del Guadarrama le hubieran sido más venturosos que la brisa del *Mare Nostrum*. Esta clasificación entre los artistas que vuelan lejos de su tierra nativa en busca de mayores empresas y de más resonantes triunfos frente a aquellos otros que renuncian a todo por tal de no salir de la tierra donde nacieron son muy frecuentes en muchos hombres de letras y de ciencias en todo el mundo, pero muy especialmente en Valencia, donde hay notables ejemplos de ambas condiciones.

Yo quiero aprovechar esta oportunidad para rendir homenaje, con fervidas palabras, con sincera unción, a aquellos grandes artistas valencianos que, sin ser inferiores en nada a los otros, supieron amar doblemente a su tierra, porque si en ella nacieron, en ella se desvivieron por ofrecerle el doble homenaje de su obra y de su devoción. Porque si grandes aventureros del arte y de la vida fueron Ribera, Domingo, Sorolla, Benlliure, grandes valencianos, grandes artistas, pero muy *casolans* y tan amantes de su *terreta* como de su arte —y ello eclipsó no poco sus méritos—, fueron Juan de Juanes, Pinazo Camarlench y el propio Ignacio Vergara, al cual especialmente me refiero, entre otros muchos artistas contemporáneos nuestros a quienes no aludo por no herir su modestia y porque están aquí, sentados entre nosotros, haciendo el sacrificio de escuchar mis insulsas palabras en vez de estar respirando otros ambientes más beneficiosos. No sólo para su provecho espiritual, sino también para su peculio material, porque lo uno no excluye a lo otro, lo cortés no quita lo valiente y los duelos con pan son menos.

Quisiéramos poder contar la vida de Ignacio Vergara desde su infancia. Pero ello es imposible, no sólo por falta de tiempo, sino también por falta de medios de información. Sin embargo, podemos reconstruir con la fantasía el aspecto de aquel hogar donde vivían sus padres y donde él nació, en una casa de la calle de las Barcas, exactamente la del actual número 17, o aquel otro donde más tarde fundó su propia familia, en el mismo edificio —glorioso destino el suyo—, que luego sería vivienda del fotógrafo señor García, padre político de Joaquín Sorolla, en la plaza que entonces se llamaba de San Francisco. Unos hogares tal vez humildes, pero, sin duda alguna, tranquilos, apacibles, dignos y honrados. Unos hogares de la mesocracia valenciana, que es como decir idéntica a la de todo el mundo, donde no se echa a faltar nada de lo necesario ni sobra nada que pueda ser calificado de superfluo; donde el ambiente es tibio; el tono medio, suave y moderado; el talante, acogedor, familiar con el pariente, el amigo y el vecino; donde la puntualidad es un dogma y el ritmo de vida un inalterable rito; donde el amor y el trabajo son las coordenadas invariables de la vida. Debí de ser, en una palabra, el arquetípico hogar, modelo invariable de la clase media —ni miseria ni ostentación—, con arreglo a la cual parecían haber sido moldeados los hogares humildes, apacibles y silenciosos donde nacieron tantos hombres que luego llegarían a alcanzar insospechada altura en los ambientes literarios o artísticos.

Pero también a Ignacio le llegó bien pronto, cuando apenas tenía veinte años, la hora de darse a conocer ventajosamente. Estaba terminando de proyectarse la gran fachada de los pies de nuestra catedral, la llamada del Miguelete, por hallarse adosada a él, o de la calle de Zaragoza, porque frente

a ella estaba situada. Había sido proyectada años antes, en plena guerra de Sucesión, cuando el reino de Valencia se había declarado, para su desgracia, partidario de don Carlos, el que iba a perder la contienda contra Felipe, el primer Borbón de España. Fue proyectada la obra de esta fachada, verdaderamente audaz y grandioso, por los artistas alemanes Rodulfo y Stolf, y en ella colaboraban los grandes escultores valencianos de la época, Luciano Esteve y Francisco Vergara, que llenarían el amplio hastial de relieves, atributos, hornacinas y esculturas de santos valencianos o muy estrechamente vinculados a la historia de Valencia: Santo Tomás de Villanueva, San Pedro Pascual, San Luis Bertrán, San Vicente Ferrer. En la parte más elevada de aquel inmenso altar de piedra figuraría un gran relieve, el de la Asunción, labrado por Francisco Vergara, y en la parte inferior, correspondiendo al arco de entrada, en el sitio de honor, figuraba en el proyecto un gran altorrelieve con unos ángeles niños sosteniendo una corona, y bajo ella el anagrama de la Virgen María entre algunos querubines y dos figuras centrales de ángeles mancebos en oración. La idea, plenamente, absolutamente barroca, muy de aquella época, había estado largamente pensada y sólo ofrecía la duda de quién sería el escultor elegido entre tantos y tan buenos escultores para llegar a esculpir este medallón. Y al fin, luego, seguramente, de no pocas y concienzudas deliberaciones, se llegó a la conclusión de que la persona más indicada para realizar aquella parte, sin duda la más comprometida de toda la fachada, no podía ser otro que Ignacio Vergara, que sólo contaba veinte años de edad. Y no deja de ser curioso advertir que si Francisco Vergara había esculpido el relieve de la Asunción de la Virgen, en la parte alta de la fachada, fue su propio hijo Ignacio el que iba a realizar el grupo central de la misma, el más comprometido, sin duda alguna, por ser el que, en cierto modo, la preside y el más cercano al espectador, que ha de juzgar por él un conjunto tan diverso y disperso que no es posible abarcar de una mirada con total precisión. Adelantémonos a decir que la elección no pudo ser más acertada y la intuición de quienes confiaron la obra a quien tan sólo era un muchacho que prometía mucho artísticamente, de un pálido genial, puesto que este grupo de la *Veneración de los ángeles* constituye no sólo el más notable detalle de toda la fachada, sino una de las obras más interesantes de la escultura española del siglo XVIII.

En primer lugar, por cuanto se refiere al concepto de este relieve de los ángeles de Vergara, diremos que consta de dos partes principales, separadas por la gran concha donde se halla inscrito, con caracteres de estilo Rococó, el *anagrama de María*. En el grupo alto, dos ángeles niños sustentan una enorme corona imperial como en un alarde de habilidad, que es ya un milagro muy revelador y muy significativo. Luego, el anagrama de la Virgen, trazado en finos trazos de estilo Rococó y bajo él, la fina, simbólica y estilizada media luna, atributo triunfal de la «mujer vestida de sol y calzada por la luna», del Apocalipsis. Y aún más abajo, como base y fundamento de aquella escenografía imaginaria, la composición alegórica de dos hermosos ángeles mancebos en gesto silencioso a la par que elocuentísimo, de mística adoración, con sus hermosas alas extendidas, con sus flotantes ropajes ondulados por el viento, rodeados de ángeles niños, de querubines y de blandas nubes que parecen diluirse en el aire como pompas de jabón. De estos dos ángeles, en realidad bellos y ciertamente armoniosos de proporciones, digamos que por la expresión de sus rostros y de sus gestos, con la mirada del uno dirigida a la propia representación que adora y vuelto el otro un poco hacia el espectador, queriéndole hacer patente la maravilla que ante él se presenta, constituye una obra maestra de la escultura española, y la cumbre, tal vez, de la escultura valenciana de todos los tiempos. Digamos, en fin, que el destino parece haber sido injusto con estos ángeles, porque si uno de ellos ha sido alcanzado en pleno rostro y en el delicado primor de sus manos enlazadas por algunas pedradas iconoclastas de mozos de tan buen brazo como torcida intención, los dos ángeles han sido también objeto de las blancas pinceladas y blanquecinos, verdes y negros medallones de las dulces palomas que alegran con su loco revolotear aquellos contornos.

Son cosas con signos diversos de diversos tiempos, pero igualmente nocivos para el arte. ¿Sería mucho pedir un poco más de cultura y de comprensión para lo que no es más que respeto a lo que por encima de cualquier otra interpretación es la más desinteresada y pura admiración —y conservación— del arte? Recordemos al arcipreste de Alcántara, que, en tiempos de Felipe II, excomulgó a las golondrinas, que ensuciaban los altares de su iglesia, y pensemos que también sería bueno excomulgar a los iconoclastas de cualquier época. Al fin, emulando la frase de Cristo, oportuno será dar a Dios lo que es de Dios y al arte lo que es del arte.

Podemos imaginar la impresión que en toda Valencia produjo la contemplación de aquel prodigio del grupo de los ángeles llevado a buen término por el joven Ignacio Vergara; una impresión de asombro y de exaltación de la figura, apenas conocida, del joven escultor, del más tierno retoño de la vieja y prodigiosa cepa de los Vergara. Mucha más impresión, ciertamente, de la que puede producir en la actualidad, donde tal vez porque en Valencia nada de lo bueno, sobre todo si es nuestro y estamos acostumbrados a verlo, parece merecer la admiración general. Pero entonces, repetimos, la fama de Ignacio Vergara comenzaba a crecer como la espuma, y también se inició la serie de encargos que le llovían de todos los lugares del Reino y especialmente de Valencia, su capital.

Muchas de estas obras que Vergara realizó se han perdido o han acabado por ser destruidas, en momentos de vesania, por los mismos valencianos. Pero otras no. Y bueno será recordar algunas de ellas muy notables que siguen rodeándonos a los valencianos de hoy, que no les hacen mucho caso, aunque sólo han de abrir los ojos para contemplarlas y los labios para quedar admirados ante ellas.

En la misma catedral podemos contemplar como obra de Vergara la *propia imagen de la Virgen con el Niño*, presidiendo el altar mayor, una escultura procedente del monasterio de Portaceli y dentro de un sencillo canon de estructura vertical, presenta sus ropajes más bien recogidos que volanderos y la euritmia del conjunto poco retorcida y atormentada, antes bien vertical, solemne, serena. Tan sólo se ilumina el rostro de la Virgen con una leve sonrisa, la misma sonrisa que expresa uno de los ángeles mencionados de la puerta del Miguelete, que no es más que una expresión estereotipada, pero muy leve y muy suave, de expresión lisonjera, que tiene su genealogía, bien antigua y muy ilustre, en la expresión sonriente de la antigua escultura Khmer; en la «sonrisa egipcia» de los griegos; en la sonrisa del «ángel de Reims», dentro del arte gótico; en «la sonrisa leonardesca»; en las obras del pintor De Vinci, especialmente en *La Gioconda* y en tantas otras obras cuya relación completa sería cansado enumerar.

Para estudiar o simplemente conocer las obras importantes de Ignacio Vergara les bastaría a los valencianos curiosos recorrer algunos lugares de la ciudad y muchas veces detenerse solamente en algunos puntos de la calle para contemplarlas. Por ejemplo, en la *fachada de la casa del antiguo Gremio de la Seda*, en la calle del Hospital, podemos ver el relieve que remonta la puerta de entrada, en el que se halla representado San Jerónimo. Y en una de las puertas laterales de la iglesia parroquial de San Martín, otro relieve, también de Vergara, representando a San Antonio Abad. También las esculturas que ofrece la *fachada de la iglesia de las Escuelas Pías —entre ellas, San José y San Joaquín—* son debidas, al parecer, a Ignacio Vergara. Pero no son muchas de estas obras fácilmente asequibles, por su situación, a la contemplación del público desde la calle, exceptuando la escultura de Santa Ana con la Virgen en brazos situada en un nicho bajo, frente a los balcones de una casa, en una de las zonas más estrechas de la citada vía pública. Quienes se asomen a dicho balcón están a nivel de la imagen, y, a tan poca distancia de ella, es tan sencilla y humana su representación, que puede parecer que están hablando con ella plácidamente, largamente. Es un raro privilegio que pocas veces suele darse. Finalmente, en la *fachada del Palacio de Justicia* —que antes fue Aduana y luego Tabacalera—, junto a la Glorieta, podemos admirar, aunque no muy bien, por la considerable altura a la cual se

hallan, el remate de la fachada, con la arrogante escultura que representa a Carlos III entre las simbólicas imágenes de la Prudencia y la Justicia, que no sabemos qué relación pudieran tener con una fábrica de tabacos —verdaderamente colosal—, pero que armonizan perfectamente, milagrosamente diríamos, con la finalidad de administrar justicia que ahora, y desde hace muchos años, tienen.

Como una excepción a esta visita interesante de las obras de Vergara situadas al aire libre en Valencia, hemos de mencionar la escultura —verdaderamente notable dentro de las obras de Ignacio Vergara— de San Bruno, en *el interior de la capilla de la antigua Universidad Literaria de Valencia*, en la calle de la Nave. Allí, en medio de la soledad, del silencio, de la semipenumbra, en medio de un ambiente que en verdad le es propicio, parece esperarnos eternamente la noble figura de San Bruno, cubierto con su holgado sayal cartujo, apoyado un pie en la esfera del mundo, como símbolo de superación de toda vanidad, con la mirada perdida en la contemplación de una imagen de Cristo que sostiene delicadamente, amorosamente, entre sus manos. El conjunto de la figura de San Bruno es así de sencilla y simple en la obra de Vergara. Casi de la mano surge la comparación con aquel cuadro de Ribalta que conserva nuestro Museo de San Carlos y que representa igualmente a San Bruno y que no es menos excepcional que la escultura de Vergara. Pero en el cuadro de Ribalta, San Bruno apoya uno de sus brazos en el libro de la regla de su orden, mientras el otro brazo, elevado hacia el rostro, hace colocar el dedo índice entre los labios, en signo expresivo y universal de silencio, un silencio profundo, solemne, estremecedor. No sabríamos decir a ciencia cierta si es más expresiva e impresionante esta actitud o la otra de la obra de Vergara. Porque si el silencio —elocuentísimo silencio— es la esencia de la devoción cartuja, difícil sería decidirse por el símbolo expresado por este otro San Bruno de Vergara cuando pone tácitamente al espectador entre el drama tremendo del calvario y nos hace recordar aquellas palabras ya clásicas atribuidas a San Juan de la Cruz:

*No me mueve, mi Dios, para quererte  
el cielo que me tienes prometido,  
ni me mueve el infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.  
¡Tú me mueves, Señor! ¡Muéveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido!  
Muéveme el ver tu cuerpo tan herido;  
muévenme tus afrentas y tu muerte.*

Nos encontramos ante el San Bruno de Vergara, con un artista que ha sabido crear una situación bien diferente de aquella sutil armonía, con aquel amable gracejo del ángel de la puerta de la catedral y de la Virgen de Portaceli. Estamos ahora ante el nervio tenso y dramático de la vida profunda y difícil, de la reflexión ante el tema de la muerte, de la soledad, del silencio, del enfrentamiento solitario —un lenguaje sin palabras, de pura abstracción mental— con el drama del Calvario. Ello nos conduce a recordar, saliéndonos por un instante de nuestro plan, aquella obra no menos excepcional de Ignacio Vergara que representa el *Éxtasis de San Pedro de Alcántara* y que se conserva en un *convento de Castellón*. Es una imagen que los escultores denominan «de paillo», porque sólo tiene de madera labrada el rostro y las manos; el resto es un armazón de palo recubierto de tela engomada, que el autor modeló a su gusto cuando estaba húmeda, haciéndole adquirir la forma que le interesaba. Pero lo notable, lo excepcional de esta obra es la expresión de hondo dramatismo que Ignacio Vergara supo dar al rostro de San Pedro de Alcántara, un dramatismo perfectamente acorde con el misticismo del tema. También ahora se impone la comparación con otra imagen de San Pedro de Alcántara, sin relación directa con ésta: la que llevó a término su primo Francisco Vergara, por encargo del Santo Padre, para decorar la iglesia del Vaticano, donde se conserva, precisamente en la misma inmensa nave en donde se celebró el último Concilio Vaticano. En una fotografía que hemos contemplado, en

la que figuran largas y espesas filas de obispos allí congregados con motivo del último Concilio, es fácil observar la obra de Francisco Vergara, de mármol y de un tamaño colosal que muy bien puede ser de cuatro o cinco veces el natural, aunque aparezca perfectamente proporcionada al inmenso espacio donde se halla. Digamos que la escultura es bellísima, por la actitud del santo, de pie, y por su gesto admirativo junto a la cruz, teniendo a sus pies la figura de un ángel mancebo con el complemento, muy decorativo, del plumaje de sus alas. En cierta manera, podríamos comparar este ángel con aquel otro de Ignacio Vergara de la fachada de la catedral de Valencia. Las actitudes de ambas figuras son, en cierto modo, parecidas; la pureza y perfección de sus líneas, semejantes, así como la morbidez de sus carnes y hasta la elegante distinción de sus gestos. Pero si hubiéramos de decidirnos por uno u otro de estos ángeles, elegiríamos al de Ignacio Vergara, no por ser más nuestro este Vergara que aquél —¿cómo, si ambos eran valencianos?—, sino sencillamente porque entendemos que el ángel de la catedral tiene un sentido más profundo, más lírico, más patético, más personal, más inconfundible. Porque, en una palabra, creemos que el de Valencia es un ángel con más ángel —perdonados el retrucano— que el de Roma.

No hemos pretendido, naturalmente, hacer un catálogo exhaustivo de las esculturas de Ignacio Vergara, sino exponer algunos de los matices más diversos de su arte. De igual manera hemos de excusarnos por no haber hecho una historia completa de su vida. Por ello, si hasta ahora hemos mostrado en síntesis lo más esencial de su trabajo artístico, debemos relatar también sus actividades en lo que hace referencia a su labor como maestro que inicia a sus discípulos en el camino de su arte. A este extremo habríamos de mencionar a aquellos que aprendieron de él, en su propio taller, el arte de la escultura. Pero, en aras de la brevedad, nos habremos de limitar a recordar, entre todos ellos, a José Esteve, que posiblemente fue el más diestro y el más dotado de sus discípulos y a quien hemos dedicado nuestra atención en otro lugar.

También hemos de aludir aquí a otra de las actividades de Vergara en la profesionalidad de la enseñanza del arte. Fue la idea de crear en Valencia, junto con otros maestros de la pintura y del grabado, una Academia de Bellas Artes, a imitación de la que ya funcionaba en Madrid con el título de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Muchos fueron los desvelos y las gestiones que llevaron a feliz término los artistas valencianos de la época, y digo a feliz término porque al fin lograron su establecimiento con el nombre de Academia de Santa Bárbara, bajo la advocación del nombre que había llevado doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, que se estableció en unos locales de la Universidad y de la cual fue elegido Vergara director de escultura. Omitimos, en fin, muchos detalles acerca del asunto que harían interminable el discurso, remitiéndonos, en cambio, a la extensa relación que acerca del tema de la creación de la Academia de Santa Bárbara, que luego se convirtió en la actual Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que estamos hablando, al importante trabajo de erudición publicado por nuestro actual presidente y cordial amigo, don Felipe María Garín y Ortiz de Taranco.

Con ello vamos llegando a los años de plena madurez de Vergara, cuando gozaba ya de un prestigio excepcional como artista y como académico. Pero mucho antes, en plena juventud, había llevado a término una obra que le llenaría de gloria y vendría a representar para Valencia una de sus joyas artísticas más destacadas y permanentes. Los marqueses de Dos Aguas del apellido Rabasa Perellós estaban reconstruyendo en aquel siglo XVIII, dentro del estilo entonces vigente, el Rococó, su viejo palacio cercano a la iglesia de San Andrés. Para ello contaban con la colaboración de un artista tan excepcional como atrabiliario y tan original como arbitrario en sus costumbres y en su trabajo. Se llamaba Hipólito Rovira, y aunque sabía de todo un poco, era excepcionalmente pintor y grabador.

El pequeño mundo intelectual de Valencia no dejaba de

respetar a Rovira como artista, de admirarle como genio y aun de no prestar excesiva atención a las genialidades de que, a veces, parecía complacerse en mostrar. Por ejemplo, una vez le contaron que estaba pintando en el palacio real de Madrid un antiguo amigo suyo, con el cual había convivido en Roma, y apenas repuesto de la agradable sorpresa que la noticia le había proporcionado exclamó: «¡Pues me voy a darle un abrazo!» Cosa que a nadie extrañó. Pero lo insólito fue lo que hizo a continuación, y fue salir disparado, tal como iba, y emprender a pie el camino de Madrid, adonde llegó, muchos días después, en el estado lamentable que es fácil imaginar.

Este era el insigne Hipólito Rovira Brocandel, y acerca del cual publicó un erudito trabajo el ilustrísimo señor secretario perpetuo de esta Academia de San Carlos y muy estimado amigo, don Vicente Ferrán Salvador, demostrando que el segundo apellido de Rovira no fue Brocandel, sino Meri.

Cuando el Marqués de Dos Aguas encargó a Rovira el proyecto de la fachada del palacio que estaba construyendo, Rovira volcó en dicho boceto toda su imaginación —que era mucha—, toda su fantasía —que no era escasa— y toda la vehemencia de su corazón, que se le vino a desbordar en el nervioso vibrar de sus dedos creando todo aquello que su impulsivo cerebro le dictaba. Y así quedó concluso, dibujado y abocetado el proyecto. Sólo faltaba alguien que fuese capaz de convertirlo en realidad. Y el Marqués de Dos Aguas no pensó ni podía haber pensado en nadie mejor que en Ignacio Vergara, aunque éste era muy joven y sólo constituía una feliz promesa.

Esta portada, construida en precioso mármol ambarino de las canteras de Niñerola, propiedad del marquesado de Dos Aguas, consta de dos cuerpos, el primero de los cuales está presidido por una hornacina, donde se halla situada la estatua de la Virgen del Rosario —una imagen de escayola y no de piedra para evitar que su peso quebrantara el dintel sobre el cual se apoya—, también atribuida a Ignacio Vergara; con hornacina giratoria que permitía situar la imagen cara al interior de la casa, presidiendo el gran salón comedor. Debajo de la escultura de la Virgen campea un gran escudo de la casa de los marqueses, y flanqueando las jambas de la puerta, se hallan los relieves de dos gigantescas figuras masculinas a cuyos pies aparecen, medio volcadas, vertiendo su líquido contenido, sendos recipientes que dan verismo gráfico a la denominación de Dos Aguas que dio nombre al marquesado. Esta es la descripción escueta del tema que se desarrolla en la portada. Pero ello no quedaría completo si no añadiésemos que la fiebre imaginativa de Rovira incluyó, y Vergara reprodujo, una infinita serie de los más heterogéneos y diversos objetos añadidos por puro barroquismo o febril imaginación de su autor, que ocultan los elementos puramente arquitectónicos y que parecen recrearse en el más heterogéneo conjunto no sólo de ambiente tropical, tal vez innecesario o absolutamente inadecuado, aunque revelador de una fantasía incontrolada y desbordante. Difícilmente sabríamos dar una justificación convincente de la aparición allí de animales salvajes, como un león y un caimán, de unas palmeras y de unas granadas, de unos racimos de uva y de unas rocas volcánicas, de unos rayos de luz y de unos blandones humeantes, todo ello entre ondulantes mandorlas y cimbreadas filacterias, agudas trompetas y ampulosas nubes, a más de abundantes galones y borlas de pasamanería, entre infinidad de los más heterogéneos y no identificables objetos de la más diversa índole; mucha jerigonza, en fin, como entonces se decía. Aquello parece, hecho piedra, un cuento de las mil y una gámbainas, un cuento fantástico, pero un cuento genial. De todo aquel conjunto, verdadero «maremágnum» propio de una mente desequilibrada, pero, sin duda alguna, creadora de múltiples imágenes, destacan las figuras de los dos ciclopes o colosos, medio encogidos, como para caber dentro de aquel *totum revolutum*. Son dos figuras muy bien logradas anatómicamente hablando, por cuya bellísima y sobria ejecución hay que elogiar calurosamente a Ignacio Vergara. Un amigo mío, escultor, ya fallecido, comentando estas obras y elogián-

dolas cálidamente, me decía que le recordaban en gran manera el estilo de ejecución de Miguel Angel. Yo no me atrevería a decir tanto, pero sí a afirmar que constituyen la obra maestra de la escultura valenciana de todos los tiempos y que allí están, en espera de los críticos de arte y de los historiadores. Porque los poetas podrán dedicar sus endechas, que bien las merece, a todo el edificio y, especialmente, a esta portada, que no tiene parangón; pero, realmente, son pocos quienes se han parado ante ella para dedicarle sus más encendidos elogios, y menos que nadie los valencianos, que habrían de ser sus más apasionados y enfervorizados panegiristas, aunque sólo fuese por aquello de que es una obra admirable. Pero digamos en nuestro propio descargo que es tan nuestra, tan familiar —la vemos todos los días—, que no le damos importancia.

Aunque bien sabido es que éste constituye uno de los grandes defectos de los valencianos: no darle importancia a lo nuestro. Mas yo pregunto: si los valencianos no damos importancia a lo más nuestro, porque es nuestro, ¿quién se la dará? ¿Los forasteros? Desgraciadamente, estamos acostumbrados a que a nuestros grandes los hayan tenido siempre por pigmeos, y que sólo cuando han salido fuera de nuestra *terreta*, y los de fuera han comenzado a decir de ellos que eran grandes, es cuando hemos comenzado a considerarlos como tales. Así ha sido siempre. Y como los de fuera no conocen a nuestros grandes, porque nunca han salido de Valencia, no dicen nada de ellos.

Pensemos por un instante si no estamos cometiendo con la memoria de este colosal artista que fue Ignacio Vergara uno de estos casos de injusticia tan frecuentes en Valencia, porque nadie nos ha dicho nunca que fue un artista genial. Como ejemplo flagrante podemos citar todas las historias del arte donde si mencionan a Ignacio Vergara lo hacen como a un escultor más de la escultura valenciana del siglo XVIII, sin rendirle el debido homenaje. Sin embargo, hemos de hacer la única y honrosa excepción de mi maestro el Marqués de Lozoya en su obra *Historia del Arte Hispánico*, donde se refiere a Ignacio Vergara con la justa admiración requerida. Claro es que el Marqués de Lozoya, que ha vivido muchos años en Valencia, que nos quiere mucho y nos conoce bien, ha tenido múltiples oportunidades, que supo aprovechar largamente, de apreciar en todo su valor las diversas facetas del arte valenciano.

La verdad es que yo, al escoger la figura y la obra de Ignacio Vergara como tema de mi discurso, he sentido el temor de referirme a un tema tan importante y me ha intimidado no poco la audacia de aludir a un escultor tan escasamente estudiado por la abundante bibliografía acerca de nuestro arte. Incluso dudamos al titular nuestro trabajo, escuetamente, de esquema de la vida y síntesis de la obra de Ignacio Vergara. Hubiéramos deseado que su título hubiese sido, por ejemplo, breve esquema de su vida y apasionada síntesis de su obra o desatado y desesperado elogio de ella si no exasperado panegírico. Pero basta con lo dicho, que es suficiente para situar a Ignacio Vergara en el momento histórico de la transición entre el barroquismo y el neoclasicismo de la escultura valenciana. Porque Ignacio Vergara no es ni barroco ni clásico. Es, pudiéramos decir sin ánimo de eutrapelia, el más clásico de los escultores barrocos y el más barroco de los clásicos. Es barroco al estilo de la vieja escuela valenciana, sin perder su andadura, su medida clásica, y es clásico, pero con un clasicismo *sui generis* arbolado con el tradicional éntasis barroco.

Digamos tan sólo, para terminar, que Ignacio Vergara pasó a mejor vida, según hemos dicho, en 1776, exactamente el 13 de abril de aquel año, y que está enterrado en la capilla de Nuestra Señora del Carmen de la iglesia de San Agustín. Seamos tan piadosos con su memoria como hemos sido apasionados en el elogio de su obra. Pero no las olvidemos. Y esperemos, además, que alguna pluma mejor cortada que la mía y algún pulso más joven, firme y seguro se decida a escribir ese libro que tanta falta nos hace, dedicado a explicar *in extenso* y a proclamar bien alto los excep-

cionales méritos de Ignacio Vergara. Precisamente de aquí a unos años —en 1976— se cumplirá el segundo centenario de su muerte y la ocasión sería más que oportuna. Yo sólo he pretendido bosquejar su personalidad y evocar ligeramente sus méritos. No sé hasta qué punto lo he logrado. De todos modos,

la voluntad ha sido buena, aunque los hechos no lo hayan sido. Por ello os pido mil perdones, y por la benevolencia con que habéis escuchado mis palabras, os doy las más expresivas gracias.

HE DICHO.

## DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMOS. E ILMOS. SRES. ACADÉMICOS;  
SEÑORAS Y SEÑORES:

Estas corporaciones, en su vivir y, sobre todo, en su renovación que las hace seculares, se caracterizan por el esmero en escoger sus componentes, si ya hechos, todavía muy prometedores y activos. Parece lógico que quien acceda a ellas lo sea con una historia llena, maciza, indiscutible. Llegar a las Academias es, con frecuencia, añadir un esplendor brillante en los recodos, ya ricos de mies cortada, de una vida laboriosa y fecunda.

Este es el caso del nuevo académico de número de San Carlos, al que hoy, por su gentileza, debo dar la bienvenida, don Antonio Igual Ubeda, que viene a llenar el hueco producido por la muerte del señor González Martí. No hace falta, para perfilar su identidad, el tratamiento a que desde ahora tendrá derecho, ni siquiera aludir a su condición doctoral ni a su aprendizaje con los maestros Tormo, Gómez-Moreno y Marqués de Lozoya. Decir su nombre basta, y más en un ambiente —hoy se dice entorno— valenciano, fuera del cual parece —sólo parece— que Igual Ubeda no podría vivir, al menos vivir una vida tan fecunda culturalmente como la que le honra; porque don Antonio Igual, el profesor, el investigador, el que tantos libros escribiera —se ha dicho que, apilados, sobrepasarían su talla física, no escasa tampoco— y que desde hoy es académico en la plenitud de sus funciones y responsabilidades, es, ciertamente, un maestro, una firma buscada, un trabajador del dato histórico y de su interpretación, un laborioso y cordial maestro y colega, un paladín esforzado, infatigable —y a veces inconsolable— del arte histórico valenciano. El, como nuestro llorado Almela, como tantos más, como yo mismo, ha sido tentado por la elegía del arte, por la lamentación ante el daño y el riesgo del producto artístico, esa víctima inevitable. Le acreditan sus libros, sus premios, todos los que pueda dar o administra la Diputación Provincial y algún otro, y muchos méritos más.

Para el nuevo compañero, nuevo sólo aquí, pues lo era ya en el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, en la Facultad —como discípulo y como profesor—, en el Centro de Cultura Valenciana, etc.; para el nuevo académico, repetimos, la historia de Valencia como ciudad y como reino, sus personajes, desde Jacomart a Vicente López, desde Forment a este Ignacio Vergara que hoy le ocupa, o desde Ribera a Sorolla, son todo figuras familiares, entre las que parece moverse como uno de ellos. Y en verdad lo es, pues a su obra histórico-artística ha sabido añadir —y no es sólo añadidura— una capacidad de creación literaria que dio vida a novelas, como *Juan Lorenzo* o *Delers de jovença*, a biografías tan delicadas como la de San Vicente Ferrer —tiene otras—, máxima figura de esta tierra, de este viejo reino que hoy llaman sólo país; gran santo del que también, salvadas las distancias (a lo que el amor y la devoción ayudan), es como familiar y amigo Antonio Igual. Recordemos aquella tarde de 1955 en que coincidimos, maltruchos ambos, en la ilusionada cercanía del cráneo venido de Vannes...

Hombre de nuestro tiempo, ha sabido prestar atención también a hechos tan salientes del mismo, como el cine —séptimo arte—, con finura estética y crítica admirable, llena de matices. Y a muchas cosas más...

\* \* \*

Afortunadamente, Antonio Igual ha elegido para esta ocasión la figura de Ignacio Vergara, y sobre ella se nos viene a las mientes esta observación de otro gran valenciano: hablaba Federico García Sanchiz (nuestro académico de honor que fue), refiriéndose a los santos españoles, tan excelsos y numerosos (este año último se aumentó la relación con alguno o alguna más que puso sus desvelos y sus afanes caritativos bajo el manto de la Virgen amparadora de desamparados), y decía: «Hay santos y santos», no refiriéndose al mérito y gloria que ante el trono del Altísimo tengan..., sino a que unos alcanzan una estimación histórica, y diríamos oficial, que otros no logran; entre ellos y en cierta manera, el ya nombrado San Vicente Ferrer, que era el objeto de la observación de García Sanchiz.

*Simili modi*, de semejante manera, hay entre los artistas, algunos que no tienen, aun mereciéndola, el aura popular o la estimación erudita y libresca que otros, junto a los cuales aquéllos son un poco los «parientes pobres» de la historia del arte. Ignacio Vergara es, sin duda, uno de los —relativa, pero evidentemente— «marginados», según ahora se dice; como el también gran escultor, canario éste, José Luján, y el luso-español Manuel Pereyra, pese a trabajar en Madrid y en Segovia, y como el mismo José de Mora, misántropo e introvertido, al que oscurecen esa condición y el brillo de los otros granadinos, por ejemplo, de la talla de Alonso Cano —que fue lo menos introvertido posible—, etc.

Como en nuestra pintura Juan de Juanes oscurece a su padre, Vicente Macip, con ser éste quizá superior, y ambos, padre e hijo, han eclipsado a los Hernandos, Yáñez y Llanos, objeto de nuestra especial devoción estudiosa, y figuras interesantes si las hay, reflejo leonardino y giorgionesco muy transparente, en la Valencia del 500.

Mas si Ignacio Vergara está marginado en los manuales no debe, no puede, estarlo en Valencia, donde su gloria brilla en la penumbra de los templos y en el esplendor soleado de nuestras calles y plazas: exterior de la catedral, de las Escuelas Pías, del palacio de Dos Aguas, hoy Museo Nacional de Cerámica González Martí; del Colegio del Arte Mayor de la Seda; de la vieja Aduana y de tantos lugares valencianos de Onda a Villajoyosa y de Godella a Utiel.

Bien puede trasladarse a este caso la frase esculpida en la catedral de San Pablo, de Londres (con referencia a su arquitecto sir Christopher Wren), que reza: «*Si requieres monumentum, circumspicere*»: Si buscas el monumento, mira a tu alrededor.

Así, en Valencia, de Vergara, y más en esta casa, que tanto le debe —su vida—, si buscas la memoria del gran escultor mira, observa del templo al palacio señorial y del edificio civil público al gremio artesano. Bien está su monumento —exiguo y delicado—, en la zona ajardinada del Temple, por feliz iniciativa municipal, pero el verdadero monumento de Ignacio Vergara está en sus *Dos aguas*, en su *San Bruno*, en su *Rei de l'Aduana*, en su emblema mariano catedralicio, en su *San Jerónimo* de la casa *dels velluters* y en el aire mismo de esta Academia, que, tanto él como su hermano José, idearon y establecieron.

En la ocasión de su llegada a este instituto (vergariano en su origen) de San Carlos, permítasenos acoger, con la más cordial bienvenida, al académico de número ilustrísimo señor don Antonio Igual Ubeda, del que tanto espera nuestra corporación en la labor que tiene encomendada, no poca ni fácil.

HE DICHO.

# BIBLIOGRAFIA

RUBIO PUERTAS, RODRIGO: *Francisco Lozano*. Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

Si hablar de lo propio es siempre difícil y aun arriesgado, realizarlo aquí, en una publicación de la Academia de San Carlos, respecto de uno de sus individuos más destacados y destacables, no es cosa hacedera ni cómoda. Mas lo hace posible, ya que nunca sencillo, el que el tema sea la robusta personalidad artística y humana del biografiado, trascendente de toda sospecha de parcialidad, y la ágil pluma, tan objetiva, del biógrafo. Cuanto hay, a la vez, de reflexivo y lleno de intuiciones —felices— en el pintor Francisco Lozano, a través de una vida en la que el esfuerzo es continuo y los aciertos invariados, queda registrado, dando noticia de un arte que, si cambia, es siempre para mejorar.

Descubridor, el pintor de Antella, de un nuevo concepto del paisaje mediterráneo, sin tópicos, en que su pincel desentraña lejanías y caserío, barcas, lomas y repechos, dunas y matojos, viene a re-crear, valiéndose de unos y otros motivos, un original repertorio de rasgos —signos, como se dice ahora— con que «escribir» cada uno de los poemas que son sus cuadros, «dulces y alegres cuando Dios quería» o armónicamente severos cuando así conviene...

No es extraño, ante esto, que la crítica, unánime, haya reconocido lo que de nuevo y de viejo, simultáneamente, hay en este arte. Camón Aznar, Faraldo, Hierro, Sánchez Camargo, Figuerola Ferreti, Luis Rosales, Arean, García Viñolas, Laín, Campoy, Chueca, Gerardo Diego, Soto Vergés, Trabazo, Arbós, etc., forman en sus textos una precisa y preciosa antología, diversa y coincidente, en la que no faltan párrafos ejemplares, decisivos.

En esta atractiva serie de publicaciones, no por manejables menos valiosas, de la Dirección General de Bellas Artes, la de Rojo, sobre Lozano, es pieza fundamental, junto a otras en las que no faltan temas o plumas valencianos —Rodrigo, Aldana, Aguilera Cerni...— que, en su día, pudieran merecer comentario debido.

G.

JOSÉ ROGELIO BUENDÍA MUÑOZ: *El Prado básico*. Madrid (Silex), 1973.

La cátedra —escaparate de las cualidades pedagógicas del profesor— pule, afina y peina las ideas del maestro. Al desempeñar el oficio de rastreador de caminos para conducir con seguridad al alumno, el docente de pura cepa organiza cada jornada, con mayor precisión, la estrategia para instalarlo en la cima del saber.

La obra del catedrático Buendía asoma con personalidad muy definida entre la bibliografía dedicada a la glosa del primer Museo de la nación. Debajo de cada línea yace la propeútica de quien vive la vocación de mejorar las calidades humano-espirituales del hombre. La exposición, exenta de prodigalidad literaria, viste, sin embargo, ropaje austero. Los conceptos están alineados con disciplina castrense, sobriedad que no merma el contenido doctrinal. El autor, cuando arriba el momento de contactar, establece luminosos engarces históricos, labor raquítica en otras obras del mismo género, invadidas por un mar de palabrería eficaz disolvente hasta la pérdida de la propia fisonomía de ideas básicas, que son necesarias para efectuar el acerado análisis de cualquier producción pictórica.

La documentación es de doble matiz. Unas veces presenta

al lector las obras en blanco y negro y otra repite los colores originales.

La lectura previa de la obra y la puesta en práctica de los consejos del autor, de cómo visitar el Museo del Prado, allanarán las sendas para adentrarse por el alma de ese santuario artístico clavado en el corazón de España.

JUAN CANTÓ RUBIO

PEDRO JOSÉ MÁRQUEZ: *Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana*. México, 1972. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. 208 pp.

Los acontecimientos adversos suelen, por lo general, generar hombres que luego se perpetúan a través de sus obras, las cuales pasan por un letargo hasta ser despertadas por la investigación de generaciones distanciadas de los hechos. Entre la legión de esos hombres forjados bajo el cielo de la contrariedad se enumera el jesuita mejicano Pedro José Márquez, a quien la expulsión de Carlos III alejó del terruño.

Hoy, merced a la inquietud azuzada por el catedrático de la Universidad Autónoma de Méjico allá por 1943, hemos recuperado y puesto a la disposición del gran público, gracias al estudio y edición de Justino Fernández, dos piezas de Márquez; a saber: *El discurso sobre lo bello en general* (1801) y *Dos monumentos de arquitectura mexicana: Tajín y Xochicalco* (1804). La calidad del trabajo de Fernández está revalorizada por la reproducción fotográfica de los trabajos de Márquez añadidos a modo de apéndice.

Las palabras del «discurso sobre lo bello en general» se deslizan por las rutas de la sencillez y lo variopinto dentro del tema de la belleza. Todo él se caracteriza por una «especie de infancia de pensamiento» sobre el tema desarrollado. En el corolario sobre arquitectura dedica gran espacio a las especulaciones sobre la cabaña, considerada, según él, por algunos como el plano a seguir en la futura arquitectura, aunque su opinión es que se trata de un «embrión» y no de esbozo.

Al terminar su discurso establece dos postulados, uno sobre la belleza en arquitectura y el otro sobre la esencia de cualquier belleza. El primero lo formula diciendo: «la belleza de la arquitectura no puede consistir sino en la ejecución de las más oportunas reglas enseñadas por los autores y practicadas en los edificios, las cuales, seguidas con juiciosa novedad, harán, sí, que las obras de tal modo conducidas provoquen la complacencia de las personas inteligentes y de buen gusto». Del segundo principio dice: «... cualquier belleza no consiste sino en la conformidad de los objetos con los principios de la razón, y que solamente estando provisto de tal prerrogativa podrá complacerse el espíritu racional».

Ricas son las informaciones sobre Tajín y Xochicalco, máxime por proceder de un indígena inflamado de amor patrio.

Tajín (= rayo o trueno) lo incorpora a la arquitectura piramidal, la tradicional de los templos mejicanos, a los que homologa con la estampa triangular de las pirámides egipcias y los zigurats mesopotámicos. Las escalinatas, ampliando la gama de confrontaciones, las compara con las de los templos romanos. Parsimoniosa y atildada es la minuciosa anotación de las medidas del templo.

Al ambientar las circunstancias históricas que arroparon la construcción y pervivencia del templo y delimitar la órbita de influencia reseña que los autóctonos, al producirse la con-

quista española, escondieron «libros, estatuas, trastos y otras riquezas», acción motivada por causas religiosas y culturales en un intento final de salvar el patrimonio nacional. Esta digresión de Márquez impulsa a reflexionar sobre la necesidad de reestudiar los efectos de la penetración castellana respecto a la cultura y civilización preexistente en el lugar mexicano.

Finalmente, al equiparar a Tajín con la torre de Babel, da una exégesis del texto genesiaco de acuerdo con la hermenéutica de su tiempo, que, al desconocer los géneros literarios, expone una versión histórica del hecho de acuerdo con los criterios grecolatinos y no con los semíticos de «historia primitiva», como modernamente señaló Pío XII y más tarde el espíritu de la Constitución *Verbum Dei* del Concilio Vaticano II.

Pasamos a Xochicalco. Al templo lo juzga obra tolteca. Interesante es la cirugía profunda practicada sobre la carne de la palabra *Xochicalco*. La desmembra diciendo: «Co = lugar en donde; Calli = casa; Xóchtli = flor», y así deja al descubierto su significado, que es: «donde está la casa de las flores».

La información sobre los ritos la consideramos valiosísima para establecer una aportación a la liturgia comparada de las religiones. Con deleite describe a los indígenas acudiendo a ofrendar flores a la diosa Coatlicue, y apostilla Márquez cómo los cristianos lo hacen en «honor de sus santos».

La obra del jesuita mejicano, hombre montado sobre los siglos XVIII y XIX, la consideramos de importancia clave, por ser el autor una de las piezas maestras del movimiento moderno, orientado hacia la renovación de la cultura mejicana. Un hombre en el que los investigadores tienen una cantera por explotar.

Desde estas páginas queremos enviar la enhorabuena a la Universidad Autónoma de Méjico y a su Instituto de Investigaciones Estéticas por la edición de los documentos.

JUAN CANTÓ RUBIO

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Historia del arte*, 2 vols. Madrid (Gredos), 1974.

El doctor Juan José Martín González, catedrático de historia del arte de la Universidad vallisoletana, nos presenta algo más que una nueva edición de su ya clásica e imprescindible *Historia del arte*, en tres tomos (arquitectura, escultura, pintura), en esta nueva obra, en la que ha sistematizado y replanteado de nuevo su labor, prescindiendo ahora de aquella trilogía, para presentarnos la historia del arte como un todo, con la sola división cronológica. Lejos de haberse limitado a una mera reedición o refundición de su antigua obra, el doctor Martín González ha puesto al día todos y cada uno de los capítulos, aportando los frutos de las nuevas investigaciones que sobre la teoría y la historia del arte han aparecido en los años que median desde una y otra de las magistrales síntesis de este catedrático.

C. FERRANDO

JOSÉ MARÍA DOÑATE SEBASTIÁ: *Datos para la historia de Villarreal*. Villarreal, 1972.

Por el sistema facsímil, el autor ha reproducido en dos tomos una serie de doce artículos ya publicados con anterioridad en varias revistas especializadas, todos ellos relacionados con el arte, la arqueología, la historia y la geografía de Villarreal. Interesante labor de síntesis que permite a los estudiosos de este tema local ver reunidos una serie de datos, de otra manera diseminados, ayudando a esta labor varios índices, al final de cada tomo, que permiten la fácil localización de datos y hechos concretos. Por lo demás, lo único que hay que lamentar, en el orden puramente estético, es la diversidad de tipografías que presenta cada tomo, derivada del sistema

facsímil, que ha reproducido cada artículo en la tipografía en que fue impreso originalmente.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

*Algunos aspectos inéditos de la visita de San Vicente Ferrer a Valencia en el año 1410*. Discurso pronunciado en su recepción como director de número del Centro de Cultura Valenciana, el día 27 de marzo de 1972, por el muy reverendo Sr. Dr. D. Emilio Aparicio Olmos, capellán mayor de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, y contestación por el director de número ilustrísimo Sr. Dr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Valencia, 1972.

Don Emilio Aparicio Olmos es sobradamente conocido en las páginas de esta revista para que siquiera someramente habláramos aquí de él y de su fecunda labor científica, siempre en aumento. El trabajo que aquí comentamos es un documentadísimo estudio de la visita de San Vicente Ferrer a Valencia en 1410, visita a la que el doctor Aparicio Olmos ha logrado extraer algunos datos de la mayor importancia, hasta ahora desconocidos, para la mejor comprensión de la misma. Exhumando datos de diversos archivos de Valencia y estudiando a fondo numerosas obras, las que cita incesantemente en apoyo de todos sus asertos, el trabajo del reverendo Aparicio ha despejado no pocas lagunas existentes en la estancia en Valencia de San Vicente Ferrer en 1410 y 1412, trabajo que cualquier historiador de Valencia, y no sólo de los temas relacionados con la hagiografía, debe conocer.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

FELIPE MARÍA GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO: *Riesgo y desventura de la belleza*. Colegio Universitario de Castellón y Excelentísima Diputación Provincial de Castellón. Castellón, 1974.

El tema de las vicisitudes de las obras de arte es siempre apasionante; robos, destrucciones, desapariciones, reformas destructoras y, dentro de cada uno de estos términos, las infinitas modalidades: expolios, depredaciones, requisas, incendios, bombardeos, catástrofes naturales, demoliciones, etc. Noticias periodísticas de un día, olvidadas al cabo de muy poco tiempo, obras de arte que han ido desapareciendo del acervo cultural de la humanidad. Desde grandes catástrofes que hicieron desaparecer ciudades enteras, tanto en la antigüedad como en los tiempos modernos, hasta los simples robos, pasando por las ciegas guerras, que todo lo arrasan, la historia del arte es, a la vez, historia de la belleza perdida para siempre, historia que no se recoge en los libros, menos aún en los manuales de estudio, historia triste y, en su mayor parte, desconocida. ¿Hay algo más triste para un historiador del arte, para un mero amante de la belleza, que leer las desgarradoras líneas que nos describen, en la pluma del autor de este trabajo que comentamos, los Andrea del Sarto, Van Dyck, Rubens, Murillo, Ribera, Zurbarán, Caravaggio, Beruete, Cano, Goya... que ardieron en los últimos días del Berlín de mayo de 1945?

Este no es un estudio vulgar; es una historia del arte desaparecido, que solamente la pluma del doctor Garín puede, con su donosura y su agilidad, hacernos llevara, ya que no es agradable, en modo alguno, leer estas páginas, que encierran un verdadero tesoro de datos y de valiosísimas apreciaciones; pero la tarea del historiador no es siempre la más agradable y, como la del cirujano, ha de afrontar crudas realidades. Hemos dicho que este libro no es un libro vulgar, ni por su tema ni por el tratamiento del mismo; la erudición y la pluma del doctor Garín salvan el peligrosísimo escollo de la aridez con la facilidad que es habitual en todos sus trabajos, y aunque su lectura sobrecoja en no pocos momentos, ha logrado dotarle de una amenidad que, sin merma

alguna del rigor científico, logra que se lea de un tirón, de principio a fin. Y esto, en un trabajo de esta índole, es tarea no poco difícil.

Desde luego, la extensión del trabajo —lección inaugural del curso académico 1971-72 en el Colegio Universitario de Castellón— impone una selección de hechos y datos; pero la muestra es lo suficientemente importante para hacernos recapacitar sobre más de un hecho luctuoso para el arte, que podría haberse evitado con un mínimo de precauciones. Hay catástrofes inevitables, pero hay otras que se pueden prevenir y no se hace. Los escaparates de cualquier joyería de mediana importancia están protegidos por cristales irrompibles. ¿Qué sistemas eficaces protegen a las obras del Museo del Prado? ¿Hará falta que un día cualquiera, uno cualquiera de los miles de visitantes del Museo —de éste o de otro— arroje, por demencia o por lo que sea, un frasco de vitriolo sobre uno cualquiera de los tesoros que allí se custodian? Entonces se «enriquecerá» la triste historia del arte perdido con una obra más, y el autor de este libro, los que lo leemos, tendremos un dato más sobre el que llorar.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

*Ciclo cultural «Maestros de la pintura alcoyana».* Introducción de Adrián Espí Valdés. Alicante (Diputación Provincial), 1974.

Una nueva muestra de pintores de la ciudad de Alcoy, de vida, una vez más, a la ya experimentada pluma del doctor Espí Valdés, que nos presenta a las grandes figuras clásicas de la pintura alcoyana que alternan con otros astros menores del arte local. Destacan las obras de Romeu Vilaplana, Santonja Cantó, Solroja, Julio Pascual y, sobre todo, José Mataix Monllor —que parece un Ramón Casas alcoyano—; las «impresiones» de Cabrera Cantó, Francisco Laporta y Emilio Sala, figura indiscutible, incluso en el terreno teórico, al que aportó su *Gramática del color*.

Una buena exposición y un buen catálogo que honran a la cuna de los pintores y a la Diputación alicantina.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

*Vicente López (1772-1850).* Catálogo de la Exposición Conmemorativa del segundo centenario de su nacimiento, organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia en diciembre de 1973. Ed. Valencia, 1974, 66 pp., 36 láms. en negro.

Del bicentenario de Vicente López, conmemorado hace dos años, quedará, con el recuerdo de los actos celebrados, esta publicación, cuyo principal contenido, aparte el elenco de organizadores y colaboradores y una introducción del académico de número de San Carlos doctor Garín Llombart, es el texto de las dos magistrales conferencias en la ocasión pronunciadas en el salón de sesiones municipal por el excelentísimo señor Marqués de Lozoya, académico de honor de la citada corporación, y el Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, académico correspondiente de la repetida Academia, la misma a la que honró y sirvió Vicente López con sus méritos. Del contenido de ambas magistrales disertaciones basta decir que constituyen, por ahora, una de las mejores aportaciones a la bibliografía sobre el pintor valenciano.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

*Exposición monográfica del pintor Joaquín Agrasot y Juan.* Obra cultural de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Montserrat. Orihuela, 1974.

Comprende esta obra un nuevo catálogo de las obras de este conocido pintor alicantino, con facsímil de la inscripción de bautismo del pintor y una elaborada nota biográfica de

Antonio Sequeros, siete reproducciones a todo color —entre ellas el autorretrato de perfil de Agrasot— y un nutrido sumario de lo expuesto, cerca de medio centenar de cuadros, muchos de tema popular y costumbrista valenciano, retratos y otros temas diversos, todo lo cual completa el interés de la publicación.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

*Aguafuertes.* José Gutiérrez Solana. Granada, 1974.

Otra muestra de la campaña artística del Banco de Granada es este fascículo sobre los grabados al aguafuerte de Solana —con un texto previo de Ramón Gómez de la Serna—, muestra de la obra del artista, ganador *post mortem* de nuestra medalla de honor y uno de los representantes más genuinos del expresionismo español. La edición, muy cuidadosa, a tono con la calidad del arte que refleja, ha estado al cuidado de Rafael Díaz Casariego y promovida por la Galería de Exposiciones del Banco de Granada.

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

PORCAR, JUAN BAUTISTA: *Trencs, moradures i verducs. Notes autobiogràfiques íntimes.* Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura. Col·lecció Art. XIII, 1974.

Coincidente con el duelo, todavía actual, y sin duda por mucho tiempo, de la muerte del que fue a la vez pintor, escultor, arqueólogo y tantas otras cosas, aparece este volumen, de pulcra presencia y contenido impar: la propia autobiografía del ilustre hijo de la Plana, copiosamente servida al lector con una abundante ilustración gráfica compuesta por cerca de ochenta reproducciones, las más de la poco conocida obra escultórica del maestro.

El libro tiene ese valor infalible de todas las memorias, que, tratándose de un personaje único, genial, luminoso y numinoso como Porcar, aumenta hasta límites insospechables. Ameno, documentado y personal con tan rica variedad anecdótica como esencial unidad temática y biográfica, es libro de los que se leen «de un tirón». Escrito en un valenciano castellanense directo y castizo; distribuido su texto en etapas cronológicas, bien destacables por sucesos importantes en la vida y la obra del autobiografiado, ejemplares —sin proponérselo— en no pocas ocasiones narradas, *Trencs, moradures i verducs* será, es ya, pieza capital en la biografía porcariana, no escasa, y aportación imprescindible en la historia del arte y de los artistas valencianos contemporáneos.

L. R.

GARCÍA DE VARGAS, RICARDO: *El cronista local y las bellas artes y Necesidad de formar un fondo histórico literario en la Sección de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia.* Valencia, 1974.

Con sendas comunicaciones presentadas en su día a la IX Asamblea de Cronistas del Reino de Valencia, el que lo es, y muy activo, de Godella, así como director de la Casa-Museo Pinazo, existente en la misma localidad, publica un interesante fascículo lleno de sugerencias y, sobre todo, revelador de la personalidad enamorada de la belleza, en todas sus manifestaciones, que es el autor, no sólo como todo cronista cual debe, historiador y fedatario de la vida local, sino promotor y guía celoso de las actividades culturales de la población respectiva. «En la pintura —dice, por referirnos sólo a un aspecto— tiene el cronista un campo de ilimitadas ambiciones, desde la catalogación de lienzos antiguos... hasta la captación de valores locales...», y «¿Qué labor... puede hacerse en orden a la cerámica!»; «La música debe tener igualmente —se entiende en el cronista— la salvaguardia de una persona que, si no es competente en la materia, tenga el sano criterio de asegurarse un buen asesoramiento para conservar

esos tesoros que, por la ley de la vida, desaparecen fatalmente.» Y así, las demás artes, todas merecedoras, para el cronista local, de cuidado y protección esmerada. El autor, predicando con el ejemplo, da cuenta de sus actuaciones en relación con el artesonado mudéjar de la iglesia antigua de Godella, de exposiciones promovidas, de actuaciones literarias y musicales o de salvación de monumentos y detalles arquitectónicos en peligro, y cita sus vínculos, siempre constructivos, con la casa de los Pinazo, hoy Museo, que ha venido a dirigir.

Complementa esta publicación el texto de otro trabajo, *Necesidad de formar un fondo histórico literario en la Sección de Cronistas del Reino de Valencia, tema sobre cuya importancia* discurre, así como sobre la labor desarrollada por los cronistas «del Reino» en sus periódicas reuniones, siempre aleccionadoras y estimulantes del amor a la tierra valenciana, basado en su cada día acrecentado conocimiento de la misma.

L. R.

VALVERDE MADRID, JOSÉ: *Ensayo sociohistórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, 1974.

El académico correspondiente de San Carlos —entre otras corporaciones— y notario en la ciudad de la Mezquita, don José Valverde Madrid, ha sabido conjugar ambas calidades de su persona dando fe, en un libro documentadísimo de más de trescientas páginas, de la brillante constelación de artistas que poblaron aquella ciudad en su luminosa fase de historia cristiana posrenacentista, de tallas y «máquinas» retableras, dentro ya de un estilo avanzado, el del setecientos, inscribible en la órbita del rococó, con todos sus atrevimientos y delicadezas. Y bien debe señalarse, como hacen el prologuista, don Miguel Castillejo, y el autor, que ya no es peyorativo el concepto del barroco —y con él del rococó—, verdadera categoría estética de primera magnitud que en el medio andaluz halla campo propicio. Recuerda Valverde que Góngora era cordobés y que la cristianización artística de la ciudad califal halló su cenit en el barroco tardío. Mas no sólo a ella se refiere el estudio, comprendiendo, además, las maravillas del estilo setecentista en Priego, Lucena y otras localidades que rivalizan con la capital en sus maravillas: retablos sobre todo, tallas, púlpitos, ornatos y techumbres.

Una copiosa serie de reproducciones avala el texto con la argumentación más sólida.

L. R.

MARTÍNEZ MORELLÁ, VICENTE: *Inventario del Archivo Municipal de Alicante, 1252-1873*. Alicante, 1974. Publicaciones del Fondo Editorial del Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Serie *ad fontes*.

El investigador agradece obras de este tipo, que trazan pistas seguras en la selva virgen, en bastantes ocasiones, de los archivos. Lo positivo de los libros de esta matización es la vertiente polifacética, figurando entre las ventajas cronológicas el ahorro de tiempo para localizar el campo de exploración. Para que el lector, en un momento, pueda situarse con rapidez, el autor consumió amplias cantidades de tiempo. Digno de encomio es ese trabajar para allanar el camino a otros.

Simplemente con reflejar los índices de los epígrafes cabeceras de sección, nos percatamos de la calidad y utilidad de la labor. Tras la habitual introducción y el prólogo a la primera edición, el autor nos va descubriendo, como experto historiador, el local, inventarios, signaturas, documentos relativos al archivo, volúmenes, legajos de pleitos e índice onomástico de los legajos de pleitos. Todo muy sintetizado, pero lo suficientemente explícito para resultar colaborador de primera hora.

La edición, de fácil manejo, ha sido muy cuidada y estratégicamente distribuida la materia para aventar el más tenue

cansancio a la hora de la consulta. Desde aquí enviamos nuestro modesto aliento al autor para que continúe su esfuerzo de desbrozar caminos.

JUAN CANTÓ RUBIO

NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

Es éste un libro importante, ante todo por el rigor metódico y la agudeza crítica con que está orientado, por su propia extensión cuantitativa: trescientas treinta y dos páginas de texto, más otras treinta de documentos y veintiocho de bibliografía e índices; sesenta láminas en papel satinado y cuarenta y ocho figuras entre el texto. Pero quizás el principal valor del libro reside en la sensibilidad —apasionada a veces— con que Navascués enfrenta los problemas de la arquitectura y la urbanística de la villa y capital de España, sobre todo cuando son los derivados del daño, el desprecio o la desaparición de los edificios, con frecuencia característicos, incluso monumentales, que van desfilando por las páginas del a la vez denso y ameno estudio.

«Para Pedro Navascués fue una verdadera tortura —dice en el prólogo el ilustre historiador y arquitecto don Fernando Chueca Goitia—, mientras escribía este libro, contemplar cómo iban cayendo, día a día, los objetos de su estudio.» Y así van sucediéndose, en la mención de los sucesivos estilos ochocentistas, las lamentaciones por la pérdida de los inmuebles que los encarnaban. Escribiendo para una publicación de una Academia que se debate a diario en la defensa del paisaje urbano de la ciudad que es su sede y de las otras localidades, cuyo cuidado también le desvelan, la consideración de este drama, que han vivido el autor del libro y su ágil prologuista, no hace sino recordar lo que es la materia de la mayor parte de los debates, estudios y esfuerzos académicos.

Comienza el libro con un resumen, documentado con interesantes planos y diseños, de lo ocurrido o proyectado arquitectónicamente en el Madrid de la guerra de la Independencia y del intermitente reinado de José Bonaparte, siguiendo dos capítulos respectivamente dedicados a la época fernandina y a la de Isabel II, en la que tanto se evolucionaba, ya partiendo del neoclasicismo. En el último tercio del siglo XIX la villa capital adquiere algunos de sus rasgos más típicos, con la interesante y novedosa utilización del hierro; la amplia realidad del gusto ecléctico —orientalismo, nacionalismos neoplateresco y neobarroco, etc.—, a más de la corta pero innegable presencia modernista, mucho menos desarrollada a orillas del Manzanares que en varias ciudades de la Corona de Aragón, como Barcelona, Valencia, Palma, Teruel, Alcoy, en que tanto se acusa esta arquitectura *sui generis* y varía por razón de su misma libertad de concepto.

La Gran Vía y la Ciudad lineal de Arturo Soria cierran el texto propiamente dicho, que los documentos avalan, y el copioso acompañamiento gráfico complementa, ameniza e ilustra.

G.

MATEU IBARS, M.<sup>a</sup> DOLORES: *Biblioteca del Departamento de Paleografía y Diplomática*. Universidad de Barcelona, 1973.

«Desde el año 1945 hasta 1972, el profesor don Felipe Mateu y Llopis, titular de Paleografía y Diplomática, seleccionó cuidadosamente la bibliografía hasta formar la actual biblioteca, que reúne materias afines a la titulación del departamento, como son Cronología, Sigilografía, Archivología, Heráldica, Genealogía, Iconografía, etc.»

Con estas palabras y otras que complementan la oportuna explicación, la doctora María Dolores Mateu Ibars justifica el hecho de publicar este catálogo de adquisiciones, hechas durante los dos últimos cursos académicos, en que, por jubi-



lación del profesor Mateu y Llopis, académico correspondiente de San Carlos, se encargó de la cátedra la autora del trabajo, digna sucesora, por estirpe y formación científica, del citado e ilustre profesor.

Cerca de mil fichas, de otras tantas publicaciones, tan acordés en su servicio como diversas en su especialidad, nutren estas páginas, en las que, una vez más, María Dolores Mateu, colaboradora distinguida de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, como buena conocedora de los temas artísticos, especialmente los de estas tierras, acredita su sólida preparación y su concretísima competencia bibliográfica.

G.

#### PUBLICACIONES RECIBIDAS

ANTHOLOGICA ANNUA. Instituto Español de Historia Eclesiástica. Roma, 1972.  
ABRENTE. Real Academia de La Coruña, 1972.  
ANALES. Instituto de Investigaciones Estéticas. Méjico, 1972.  
ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Madrid, 1974.  
ARCHIVO HISPALENSE. Homenaje a José J. Real Díez. Sevilla, 1973.  
BIBLIOTECONOMÍA. Diputación de Barcelona, año 1972.  
BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid, septiembre-diciembre 1973, enero-agosto 1974.  
BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA. Enero-diciembre 1971, 1972 (bis).  
BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Abril-junio 1973-74.  
BOLETÍN DEL SEMINARIO DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA. Universidad de Valladolid, 1973.  
CATÁLOGO BIBLIOTECA DE CATALUÑA. Diputación de Barcelona, 1972-73.  
CATÁLOGO DE LAS EXPOSICIONES DE ARTE EN 1971. Méjico, 1972.  
ENGUERA. Número extraordinario. 1974 (bis).

GOYA. Revista de arte. Madrid, números 116, 117, 118, 119, 120, 121 y 122.  
LAS PINTURAS RUPESTRES PREHISTÓRICAS. Diputación de Valencia.  
MEMORIA-ANUARIO. Conservatorio Superior de Música de Valencia.  
MONTENEGON. Caja de Ahorros de Valencia.  
O INSTITUTO. Revista científica e literaria. Coimbra, 1973.  
PENYAGOLOSA. Revista de la Excelentísima Diputación de Castellón de la Plana.  
PERE BENAVENT DE BARBERÁ. OBRES SELECTES. Barcelona.  
PRÍNCIPE DE VIANA. Pamplona, años 1973-74.  
REVISTA DE IDEAS ESTÉTICAS. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 121, 122 y 123.  
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA, números 186, 187, 188, 189 y 190.  
VALENCIA ATRACCIÓN, números 462, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479 y 480.  
VINARRAGELL. Burriana-Castellón. Diputación de Valencia.  
INVENTARIO ARCHIVO MUNICIPAL DE ALICANTE. Alicante, 1974.  
DISERTACIÓN HISTÓRICO-DOGMÁTICA (LA SANTA FAZ). Caja de Ahorros de Alicante.  
FRANCISCO MARTÍNEZ MARTÍNEZ. Caja de Ahorros de Alicante.  
ESCULTURA Y ESCULTORES EN ALCOY, Adrián Espí Valdés.  
LA VIRGEN DE LORETO DE MUCHAMIEL. Caja de Ahorros de Alicante.  
LA PROVINCIA DE ALICANTE Y ANTIGUOS PARTIDOS JUDICIALES. Caja Provincial de Ahorros de Alicante.  
JIJONA. GENTES Y PAISAJES. Caja Provincial de Ahorros de Alicante.  
ESTUDIA ARCHAEOLOGICA «CASA Y URBANISMO EN LA ESPAÑA ANTIGUA». A. Balil.  
EL ESCULTOR SEVILLANO DUQUE CORNEJO. José Valverde. Sevilla.  
UN CUADRO Y UN DOCUMENTO DE VICENTE LÓPEZ, José Valverde. Sevilla, 1974.

E. C.

# CRONICA ACADEMICA

En cumplimiento de preceptos reglamentarios, se ofrece compendiosamente la narración de 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 1974:

## TOMA DE POSESIÓN DEL NUEVO SEÑOR PRESIDENTE, EXCMO. SR. D. FELIPE MARÍA GARÍN ORTIZ DE TARANCO

El día 14 de febrero, fecha tradicional y de grato recuerdo académico, se celebró magnífica sesión extraordinaria y pública con asistencia de selecto y numeroso auditorio. Se celebraba el doscientos cuatro aniversario de su fundación por la majestad católica de don Carlos III y la toma de posesión del nuevo presidente, Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín y Ortiz de Taranco, catedrático y ex decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Literaria de Valencia, consiliario 1.º de esta real corporación, nombrado a propuesta unánime de esta corporación por el excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia.

La ceremonia se celebró en el salón de actos del palacio de San Pío V, con la solemnidad propia y el protocolo estatutario para estos casos.

Ocupó la presidencia el Excmo. Sr. D. Enrique Oltra Moltó, gobernador civil de la provincia, en su calidad de presidente nato de la real corporación, acompañado de los ilustrísimos señores don José Manuel Cuenca, decano actual de la Facultad de Filosofía y Letras, que representaba al magnífico y excelentísimo señor rector de la Universidad; doña Leonor Vilar, concejal del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, en representación del excelentísimo señor alcalde; el Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López, director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos; el Ilmo. Sr. Barón de Terrateig, director decano del Centro de Cultura Valenciana, y el secretario general de la corporación, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Después de la lectura de la Orden ministerial, y acompañado hasta el estrado por los académicos ilustrísimos señores don Ernesto Furió Navarro, don José Mora y Ortiz de Taranco, don Mauro Lleó Serret y don José Ombuena Antiñolo, el excelentísimo señor Garín Ortiz de Taranco subió al estrado, recibiendo de manos del excelentísimo señor gobernador la Orden ministerial de nombramiento, imponiéndole la medalla reglamentaria y sentándose a la derecha del sillón presidencial.

El reverendo don Emilio Aparicio Olmos, en nombre propio y de los demás académicos, pronunció un

sincero y merecido elogio del nuevo presidente, ensalzó su dedicación constante a las actividades docentes y al estudio meditado del arte valenciano, y elogió también su admirable actuación como miembro de las Reales Academias de San Fernando, de Madrid; Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y San Jorge, de Barcelona. El académico señor Aparicio dedicó unos párrafos de su admirable parlamento a desear un mando corporativo muy esperanzador y con felices actuaciones.

Seguidamente, con gran emoción y fuerte actualidad, el nuevo presidente, Excmo. Sr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, pronunció un discurso, del que destacamos, por su interés, lo siguiente: Tras de aludir a cierta frase del presidente Kennedy, aplicable por analogía a la cantidad y calidad de la concurrencia, se refirió a la feliz coincidencia del acto posesorio con el homenaje a Sorolla, en la apertura del ejercicio académico, con elogiosa mención de los señores académicos que habían de intervenir en la sesión. Especial mención hizo de lo excepcional que era y es la supervivencia de esta Academia de San Carlos, ya más que bicentenaria, en un mundo en el que tantas cosas, más poderosas, han desaparecido, siendo verdadero «milagro» la subsistencia de esta corporación, sólo dedicada a las cosas del arte, del espíritu, en un ambiente de positivismo materialista.

Alude a cómo la Academia, identificada con Valencia, entendida ésta como ciudad y como reino, se debate constantemente en la defensa del patrimonio artístico, amenazado por tantos peligros, sobre todo por la especulación del suelo, que no duda en amenazar la subsistencia de monumentos insignes o afeársus cercanías con edificaciones de ninguna calidad estética, que desentonan de la belleza de aquéllos y son indignas de su vecindad.

La Academia, empeñada en esa lucha, pide ayuda a cuantos tengan competencia y autoridad en este terreno, y confiesa que ese ir «a contra corriente» tiene pocas probabilidades, por sí misma, de éxito, pese al entusiasmo y asiduidad de sus miembros y a lo concienzudo y estudiado de sus informes, dictámenes y propuestas.

Como viva paradoja, señala que la Academia, rodeada de riquezas incalculables, como son las obras de arte de su patrimonio —Velázquez, Goya, el Greco, Ribalta, Ribera, V. López, Sorolla, los Domingo, Pinazo, etc., más las esculturas y la serie imponderable de grabados y dibujos—, es, sin embargo, pobre, casi mendicante, que vive de subvenciones escasas y del mecenazgo, tan agradecido, pero insuficiente.

La posesión de la razón en esta pugna por defen-

der el arte y a Valencia es su mayor y única fuerza y el argumento que da ésta a la Academia.

Con un recuerdo a los presidentes anteriores, don Teodoro Llorente, que le dio posesión; don Francisco



Imposición de la medalla al nuevo presidente por el Excmo. Sr. Gobernador Civil.

Mora, en el que a los vínculos académicos se unían los familiares; don Javier Goerlich, con quien colaboró largamente hasta horas antes de morir, y don Angel Romaní, el último y bien recordado, terminó su intervención el nuevo presidente, agradeciendo a la superioridad el nombramiento, que acogió la propuesta de la corporación, y a las autoridades presentes o representadas, especialmente al excelentísimo señor gobernador, que presidía y le impuso la medalla presidencial.

Una entusiasta ovación acogió estos sentidos y emotivos párrafos del nuevo presidente.

La sesión continuó con interesantes intervenciones para dar lugar a la

## INAUGURACIÓN DEL EJERCICIO DE 1974

Como entusiástico homenaje al gran pintor excelentísimo Sr. D. Joaquín Sorolla y Bastida, con motivo de la conmemoración del cincuentenario de su muerte, tuvo lugar la lección que pronunció nuestro querido compañero y crítico de arte Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, que con gran erudición pasó a desarrollar el interesante tema «Elementos para un análisis semiológico de la pintura de Sorolla». Lección admirable, plena de erudición y citas críticas del arte de este insigne pintor, cuya gloria ha cubierto las amplias facetas de un arte vivo, que tiene gran lenguaje personal, por lo que su consideración es altamente atrayente para nuevas críticas y estudios.

El escultor y académico consiliario 1.º, ilustrísimo Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado, recordó los primeros pasos del ilustre maestro, su juventud triunfante, con curiosas anécdotas de la vida magistral del que supo trasladar al lienzo la belleza, plena de luz, del cielo y mar mediterráneos.

Seguidamente nuestro académico correspondiente el ilustre arquitecto Excmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau, tan íntimamente relacionado con esta Real Academia y las obras de restauración de monumentos arquitectónicos valencianos, realizó, con gran erudición, una sintética biografía valorativa de la obra de su abuelo, el universal maestro Sorolla, dividiéndola en cuatro importantes épocas: la de formación (1880-1895), la de los grandes galardones europeos (1895-1904), la de las triunfales exposiciones (1906-1911) y la principal, de los trabajos para la Hispanic Society of America. La voz firme del director del Museo Sorolla, de Madrid, era mezclada con hondas emociones en el relato.

Todos los señores académicos intervinientes fueron muy justa y calurosamente aplaudidos, y sus intervenciones figuran íntegras en este número de ARCHIVO.



Monumento al pintor Joaquín Sorolla. Valencia



El académico correspondiente señor Pons Sorolla, durante su discurso

Como final de esta gran y solemne sesión, se procedió a la entrega de los diplomas de los premios de la Fundación Vicente Roig

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE HONOR  
EXCMO. SR. D. ENRIQUE TAULET RODRÍGUEZ-  
LUESO

Con la solemnidad protocolaria, se celebró en el salón de actos del histórico palacio de San Pío V la recepción pública de este académico de honor, hijo adoptivo de Valencia, notario preclaro de esta ciudad, estudioso y concienzudo historiador del arte y tradiciones propias valencianas, jurista afamado, ex concejal y ex diputado provincial, miembro ilustre de los Cronistas del Reino y personalidad relevante de mundos culturales, lo que congregó la asistencia de la casi totalidad de señores académicos, que compartieron sus asientos en el estrado, teniendo intercalados entre ellos a personalidades representativas de entidades culturales.

Presidió el acto el Excmo. Sr. D. Felipe María



El académico de honor señor Taulet, dando lectura a su discurso de ingreso.

Garín Ortiz de Taranco, presidente de esta Real Academia, que sentó a sus lados al teniente de alcalde Ilmo. Sr. D. José Cristóbal Cuenca Albert, en representación del Excelentísimo Ayuntamiento; al decano del Colegio Notarial, Ilmo. Sr. D. Joaquín Sapena Tomás, y al secretario general de la Real Academia, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

El nuevo académico de honor leyó su discurso protocolario, sobre un tema de gran atractivo como es «El Derecho y el arte», que, muy certeramente, fue abundantísimo en citas de escritores y tratadistas mo-



Imposición de la medalla académica al señor Taulet

ernos acerca del concepto del arte y del Derecho, sus afinidades y divergencias, pasando, en un despliegue de erudición y consecuentes deducciones, a estudiar el derecho del arte en sus distintas manifestaciones y de la propiedad intelectual, radiofónica y cinematográfica, siendo, al terminar su amplio y documentado estudio, muy aplaudido y elogiado.

El presidente de la Real Academia de San Carlos, que reglamentariamente tenía que contestarle, como perfecto estudioso de la Filosofía, del arte y del Derecho, dirigió palabras de bienvenida al nuevo académico, de brillante historia profesional, cultural y literaria; hizo elogios con mención de sus varias publicaciones, en distintas facetas, destacando las relativas a temas valencianos, y muy especialmente a las del derecho foral, netamente en su aspecto regional. Hizo una ratificación del cálido elogio que el señor Taulet había leído en memoria de su antecesor, el llorado académico de honor Excmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó, gran arquitecto, con estilo propio y escrupuloso en el ejercicio de su ciencia y su arte.

Destacó la relación entre arte y derecho, pues ambos se refieren al hombre y, especialmente, a su vida afectiva y sensible; son coadyuvantes y, además, el arte y la belleza deben ser objeto del derecho y la norma jurídica debe tener una belleza de expresión.

Una nutrida y prolongada ovación fue el respaldo de estas intervenciones. Acto seguido, el presidente

invitó al señor Taulat a que se acercara para recibir el diploma oportuno y la medalla de honor, dándose por terminado este solemne acto.

#### NUEVOS ACADÉMICOS CONSILIARIOS

Para cubrir las vacantes de académicos consiliarios de la corporación, se elevó al excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia la oportuna propuesta, siendo designados, por Orden de 10 de julio corriente, que aprobó dicha propuesta, para tales cargos, 1.º, 2.º y 3.º, respectivamente, los siguientes señores: Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado, Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro e ilustrísimo Sr. D. Francisco Lozano Sanchis, los cuales, en su momento, tomaron posesión de dichos honrosos cargos.

#### LA CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE VALENCIA, ENTIDAD BENEMÉRITA

En sesión de 5 de enero corriente, esta Real Academia, por aclamación, acordó conceder a esta entidad tan valenciana y distinguida por su constante entusiasmo en pro de la cultura y las bellas artes, este honroso título. La entrega del oportuno diploma se celebró en la casa central de la Caja de Ahorros, el día 4 del mes de mayo, asistiendo a ella el excelentísimo Sr. D. Adolfo Jiménez del Río y Tasso, presidente del Consejo de Administración y de la Junta de Gobierno, acompañado por el Excmo. Sr. D. José Joaquín Viñals Guimerá, director general. Se inició el acto con la lectura del acuerdo y demás documentos por el Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador, secretario general de la real corporación. Seguidamente el presidente de la Real Academia, Excmo. Sr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, pronunció un breve parlamento ensalzando la labor cultural de la Caja de Ahorros, su raigambre de alta y noble valencianía y ratificando el acuerdo de la corporación, y ofreció el artístico diploma acreditativo del acuerdo y deseando el mantenimiento constante de esta benemérita entidad. Hay que destacar que el mencionado diploma es obra del grabador valenciano Jordán, reproduciendo el meritorio dibujo del gran Vicente López, en el cual figura la leyenda, realizada a mano, del texto de la concesión, por el actual académico de número Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, laureado maestro del grabado.

Cerró la sesión, con un discurso, el excelentísimo Sr. D. Adolfo Jiménez del Río, agradeciendo la distinción otorgada a esta entidad tan valenciana, cuya labor cultural es grande y generosa en beneficio del arte y de los artistas valencianos, y su difusión es norma de especial cumplimiento. Con estas manifestaciones dióse por terminado el acto, íntimo, pero solemne, por los móviles expresados.

Hay que destacar que en este sencillo pero emotivo acto la Real Academia estuvo representada por su presidente, Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, juntamente con el secretario general, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador; el consiliario primero, Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado, y los académicos ilustrísimos señores don José Ros Ferrandis, don Manuel Moreno Gimeno, don Enri-



Entrega del título de entidad benemérita a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

que Giner Canet, el reverendo don Emilio Aparicio Olmos, don José Báguena Soler, don Alfonso Gabino Pariente, don José Mora Ortiz de Taranco y don Luis Gay Ramos.

#### SESIÓN NECROLÓGICA EN MEMORIA DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DOCTOR ARQUITECTO DON ANGEL ROMANÍ, PRESIDENTE DE ESTA REAL ACADEMIA

El día 5 de abril del corriente curso tuvo lugar la sesión necrológica en memoria del que fue llorado presidente de esta real corporación excelentísimo señor doctor arquitecto don Angel Romaní Verdeguer, don Angel, como cariñosamente le decíamos los amigos y compañeros, pues para él todos los académicos eran sus amigos y colaboradores. La sesión necrológica se retardó un poco por circunstancias académicas, habiendo sido designados los académicos de número don José Mora y Ortiz de Taranco y don Vicente Ferrán Salvador para intervenir en la misma, que lo hicieron con gran acierto.

La sesión fue presidida por el nuevo presidente, Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco, que sentó a sus lados a la concejal doña Leonor Vilar, en representación del Excelentísimo Ayuntamiento; al Ilmo. Sr. D. Leopoldo Salinas y García-Nieto, presidente de la Sala de lo Contencioso-Administrativo; al Barón de Terrateig, decano del Centro de Cultura; al hijo del difunto presidente, don José Manuel Ro-

maní y García del Moral, académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando, y al secretario general, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

La sesión fue solemne, emotiva, con asistencia de la mayoría de los señores académicos. El actual presidente, señor Garín, con gran emoción, pronunció un breve parlamento, en el que señaló la coincidencia con ser Viernes de Dolores y tener la Academia su bandera a media asta por otro motivo, la muerte del presidente francés, luto bien aplicable a este acto también. Asimismo resaltó las virtudes y caballerosidad de don Angel, dando las gracias a los que habían acudido. Dijo ser propio de las Academias ese espíritu y ese estilo, amplio y digno, como el que caracterizó a don Angel.

Dios le habrá acogido, premiando su fe, sus virtudes y el culto tan consciente que le tributó. Para la familia, un consuelo. Para todos, un ejemplo a seguir.

#### NUEVO ACADÉMICO DE HONOR

En la sesión celebrada el 5 de febrero corriente, y previos los trámites reglamentarios, fue nombrado académico de honor el excelentísimo señor doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos don Vicente Mortes Alfonso, nacido en Paterna (Valencia) el 8 de septiembre de 1921.

Con abundantes aptitudes, sigue su meritoria carrera, llegando a ser nombrado ministro de la Vivienda y dedicando especial empeño a la conservación de los conjuntos monumentales de valor histórico, especialmente la reconstrucción de la «torre árabe» de Paterna y las de repristinación de las cubiertas y portadas de la catedral de Valencia. Es consejero de número del Superior de Investigaciones Científicas, adscrito a los Patronatos Juan de la Cierva y José María Quadrado. Es hijo predilecto de Valencia y está en posesión de diversas condecoraciones españolas y extranjeras, destacando las grandes cruces del Mérito Civil, de Isabel la Católica y la distinguida de Carlos III. Es presidente del Patronato de la Universidad Politécnica de Valencia. Su labor cultural es, pues, muy importante. Fue nombrado para cubrir la vacante del Excmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar.

#### NUEVOS ACADÉMICOS DE NÚMERO

Previos los trámites reglamentarios, en la sesión de 5 de febrero corriente, fue nombrado académico de número el prestigioso doctor arquitecto ilustrísimo Sr. D. Joaquín Rieta Síster, para cubrir la vacante del fallecido Dr. D. Angel Romaní Verdeguer.

En la misma sesión fue también elegido el ilustrísimo señor doctor arquitecto don Fernando Martínez García Ordóñez, para cubrir la vacante que dejó el prestigioso doctor arquitecto don Juan Segura de Lago.

Ultimamente, en la sesión de 4 de junio corriente, fue nombrado el ilustrísimo señor profesor y laureado pintor don Joaquín Michavila Asensi, para ocupar la vacante del Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago.

#### NUEVOS ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

La Real Academia, previos los trámites reglamentarios, acordó nombrar académicos correspondientes a los siguientes señores:

En la sesión de 9 de julio, el Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Universidad de Zaragoza, siendo decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Es autor de interesantes estudios de su especialidad, como otros trabajos muy relacionados con materias muy gratas a Valencia, mereciendo gran elogio las dedicadas al monasterio de San Vicente de la Roqueta y al Santo Cáliz de la catedral valentina. Es miembro destacado de las Academias de Arte de Italia, Francia, Portugal, Estados Unidos, Méjico y Perú, y correspondiente de las españolas de la Historia, Bellas Artes de San Fernando, de Madrid; Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y miembro de la Junta de Gobierno de la de San Luis, de Zaragoza, y de la Institución Fernando el Católico, de Zaragoza. Es autor de libros didácticos y de varias monografías.

Así también, fue elegido para correspondiente en Nueva York, por aclamación, el ilustre profesor Theodore S. Beardsley, director-presidente de la Hispanic Society of America, autor de interesantes estudios y celoso custodio de la gran serie de obras del genial Joaquín Sorolla Bastida existente en aquella institución.

#### PARTICIPACIÓN EN TRIBUNALES DE OPOSICIONES A PENSIONES Y PREMIOS

Por precepto reglamentario, y a petición de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, fue designado como representante de esta Real Academia, para integrar el tribunal de oposición a los premios de dicha corporación provincial en grabado, el académico de número Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, y en calidad de suplente, al de igual clase ilustrísimo Sr. D. Enrique Giner Canet.

Por el Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático, para formar parte de los tribunales de premios de fin de curso y carrera, fueron designados los académicos de número ilustrísimos señores don José Báguena Soler y don Vicente Ferrán y Salvador. Nuevamente la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia solicitó el nombramiento de académicos para los tribunales de las oposiciones en las especialidades de canto, violín y dirección de orquesta, siendo designados los mismos, ilustrísimos señores don José Báguena Soler y don Vicente Ferrán y Salvador.

Entre las diversas actividades corporativas, merece ser destacada como muy importante, por su especial y solemne protocolo, la recepción pública de nuevos académicos de número, que con dichas ceremonias, celebradas en el salón de actos de nuestra casa social, pasaron a integrar el cuerpo vivo de la Real Academia.

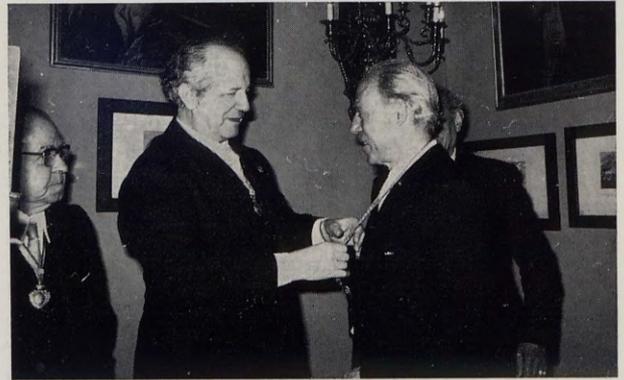
Hacemos aquí reseña de los mismos, extractando sus importantes disertaciones, que de forma íntegra tienen lugar en nuestra publicación ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

*Ilmo. Sr. D. Alfonso Gabino Pariente*

El 26 de abril del corriente año se verificó el acto de recepción pública del nuevo académico de número, con numerosa presencia de señores académicos de número y correspondientes y representaciones del Centro de Cultura Valenciana, Círculo de Bellas Artes, Academia de Jurisprudencia y Legislación y Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático, lo que hacía presagiar la solemnidad muy afectiva, en el severo y artístico salón de actos del palacio de San Pío V, repleto de selecto y numeroso auditorio.

Presidió la sesión el que lo es efectivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, excelentísimo Sr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Tarranco, que sentó a sus lados a doña Leonor Vilar, concejal del Excelentísimo Ayuntamiento y licenciada en Filosofía y Letras; al académico de número Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro; al director de la Escuela Superior de Bellas Artes, Excmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López, y al secretario general de la Real Academia, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador, que, una vez abierta la sesión, dio lectura a los acuerdos pertinentes.

Seguidamente; los académicos de número ilustrísimos señores don José Ros Ferrandis y don Enrique



El señor Gabino recibiendo la medalla académica

Giner Canet acompañaron al notable escultor ilustrísimo Sr. D. Alfonso Gabino Pariente, como recipiendario, a su entrada en el salón y estrado. Concedida la venia, el notable y laureado escultor dio lectura parcial de su discurso sobre el interesante tema «El retrato en la escultura», pleno de citas históricas y con numerosas anécdotas, que dieron amenidad a su erudita disertación. Evocó la personalísima figura de sus antecesores, el insigne imaginero don José Justo Villalba y el genial artista Ignacio Pinazo Martínez, de amplia tradición familiar académica. No se reseña íntegro su discurso por la circunstancia de su publicación, anteriormente indicada.

Fue elegido el 10 de noviembre de 1972, y como detalle de fina atención ofreció tres muestras de su admirable maestría retratística, muy elogiadas.

El doctor arquitecto Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serrat contestó, en nombre de la Academia, al discurso, con frases de hondo y entrañable afecto, destacando la escultura de la Santísima Virgen del Sagrado Corazón que adorna los salones del Colegio de Arquitectos de Valencia; exaltó la figura ilustre de la esposa del artista, copártcipe de afanes y fatigas, y aludió a la personalidad de su hijo Amadeo, escultor como él, de fama internacional, con nuevas directrices, forjado al calor paterno y detenidos estudios en esta Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Un sincero abrazo de plácemes cerró la sesión al recibir el diploma oportuno y la medalla de académico.

*Ilmo. Sr. D. Antonio Igual Ubeda*

El 17 de mayo del año reseñado tuvo ocasión la recepción pública como académico de número del ilustre y querido compañero de actividades valencianistas Prof. Dr. D. Antonio Igual Ubeda, figura insigne por la producción de obras de arte e historia y galardones recibidos, discípulo preciado del Marqués de Lozoya, miembro ilustre del Centro de Cultura Valenciana, llegado a esta Real Academia con general aprobación, como se demostró en la sesión de 7 de



Lectura de su discurso de ingreso por el académico de número señor Gabino.



El académico de número señor Igual Ubeda, leyendo su discurso de ingreso.

marzo de 1972, para ocupar el sillón vacante corporativo. La elección fue unánime y el puesto a llenar difícil, pues venía a suceder al por tantos méritos ilustre, es decir, a la figura señera del excelentísimo Sr. D. Manuel González Martí, consiliario 1.º de la corporación, director y fundador del Museo Nacional de Cerámica, miembro ilustre de distintas Reales Academias.

El salón de actos de nuestro palacio de San Pío V se vio repleto de amantes de la cultura valenciana. Presidió el acto el Excmo. Sr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, presidente de la Real Academia, que sentó a sus lados a doña Leonor Vilar, concejal del Excelentísimo Ayuntamiento, y al Barón de Terrateig, director decano del Centro de Cultura Valenciana, y al secretario general de la corporación, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador, que leyó los documentos reglamentarios. El tema elegido por el recipiendario fue altamente interesante, como no se podía esperar más, «Ignacio Vergara. Esquema de su vida y síntesis de sus obras», tema de gran valor, pues la generalidad de los tratados de arte no lo en-



El académico de número señor Igual Ubeda, al recoger su diploma y la medalla.

juician con valoración apropiada. Remitimos igualmente a nuestro ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO para gozar con su lectura detallada.

El presidente, señor Garín y Ortiz de Taranco, fue el que tenía que contestar a este ilustre profesor, y lo hizo con afectuosa palabra de estimada bienvenida, señalando que el doctor Igual Ubeda, dignamente, viene a llenar el hueco dejado por don Manuel González Martí, q. g. h., no haciendo aquí nosotros mención más detallada por insertarse ambos discursos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Una entusiasta ovación premió estas felices intervenciones, que se intensificó al acercarse el profesor doctor Antonio Igual Ubeda a recibir el diploma correspondiente y serle impuesta la medalla por el presidente, con emocionado abrazo. Los plácemes de los asistentes fueron muy repetidos, plácemes y alegrías por ver recogido por el nuevo académico de número el galardón más preciado.

#### FALLECIMIENTOS

Como en toda entidad corporativa, al relatar sus distintas efemérides, forzosamente se ha de destacar siempre la nota sentimental y triste, el óbito de alguno de sus componentes; por ello, en esta ocasión, hemos de testimoniar la condolencia por el fallecimiento de dos ilustres miembros, el académico de número Excmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago y el preclaro correspondiente Excmo. Sr. D. Juan Bautista Porcar Ripollés, recordando sus nombres con devoción y cariño.

Asimismo hay que lamentar la defunción del veterano y probo funcionario de la Real Academia, fiel cumplidor de sus obligaciones y competente celador del Museo, don Ernesto Campos Alemany, que, tras penosa enfermedad, falleció el día 20 de agosto de 1974, siendo su pérdida muy sentida. Descansen en paz.

#### *Excmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago*

Nacido en la ciudad de Castellón de la Plana, en 1892, dedicándose desde sus tiernos años, con gran ilusión, al dibujo, para llegar más tarde a ser un afamado y espléndido pintor, con gran dominio en sus distintas facetas. En 1909 la Diputación Provincial de Castellón de la Plana le concede, previos los ejercicios rituales, una beca de estudios, marchando a Barcelona para proseguirlos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, donde pronto logra prestigio y estimación, pasando más tarde a Madrid, a la Escuela Central de San Fernando, siendo discípulo predilecto del ilustre valenciano Antonio Muñoz Degraín. Pensando con una ilusión constante, pasó a tierras de América, en las que logra su ilusión, destacándose bien pronto, logrando lauros muy interesantes y exponiendo sus obras en distintas galerías de arte, siendo muy principales las que realizó en 1921 en Río de Janeiro y Chile.

De regreso, con grandes triunfos, permanece en Madrid, con clamor de alabanza, y gana por oposición una cátedra en la Superior de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, de cuya Escuela sería, años



Don Rafael Sanchis Yago

más tarde, nombrado director, cuya gestión fue muy beneficiosa y elogiada.

En 11 de noviembre de 1943 tomó posesión de la plaza de académico de número de nuestra Real Academia, interviniendo en distintas ocasiones por asuntos artísticos.

En 13 de enero de 1974 falleció cristianamente en su ciudad natal. La Academia en corporación, presidida por el excelentísimo señor presidente, asistió a su sepelio, y en su capilla propia le ofreció sus sufragios.

*Excmo. Sr. D. Juan Bautista Porcar Ripollés*

Este ilustre académico correspondiente había nacido en Castellón de la Plana, el 8 de abril de 1889; fue una grande y destacada personalidad en el arte y socialmente. Su juventud, inquieta, pero constantemente entusiasmada del dibujo, le deparó distintas situaciones, que son ciertamente relatadas por los eruditos críticos de arte don Vicente Aguilera Cerni y don Gonzalo Puerto Mezquita, este último en edición prologada por el docto maestro investigador don Angel Sánchez Gozalbo.

Destaquemos que, entre otros honores, figuran como más destacados el de ser hijo predilecto de Castellón de la Plana y comisario de excavaciones arqueológicas, alumno preclaro de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Valencia y San Jorge, de Barcelona; autor de interesantes publicaciones sobre descubrimientos arqueológicos y académico correspondiente de las Reales de Bellas Artes de San Fernando y de San Carlos.

Fue admirable escultor y laureado pintor, con pujanza extraordinaria, al expresar la realidad cruda e

inmediata. Su gran amor por la cultura le llevó a ser fundador, con otros patricios castellanenses, del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, en el cual colaboró de modo muy efectivo. Su afán constante, el de pintar cosas de tierras castellanenses, lo vivía con su realización, aun después de ser operado de la vista, en su casa jardín, conjunto de recuerdos y añoranzas. Allí, con constante fe religiosa, esperó la llamada de Dios, que fue el 3 de octubre del corriente año.

Su sepelio constituyó una clamorosa y sentida manifestación de condolencia. La Real Academia estuvo representada por el excelentísimo señor presidente, don Felipe María Garín Ortiz de Taranco, y en el oficio de réquiem intervino, con sentida homilía,



Don Juan Bta. Porcar Ripollés

nuestro querido correspondiente el canónigo de la catedral de Segorbe Ilmo. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras, consejero provincial de Bellas Artes de Castellón.

#### OTRAS ESPECIALES ACTIVIDADES

La Real Academia, fiel a su consigna especial para Valencia, emitió diversos dictámenes pedidos por el Excelentísimo Ayuntamiento en materia de derribo de obras del ámbito urbano de la ciudad; así también, igualmente participó en la Exposición de Becarios de la Casa Velázquez, de Madrid, en los salones del Ayuntamiento, figurando obras de nuestros académicos de número y correspondientes, los laureados pintores Gabriel Esteve, José Ros Ferrandis y Amadeo Roca Gisbert, que destacaron en una brillante época por su magnífico quehacer.

## FESTIVIDAD DE SAN VICENTE FERRER

Con ocasión de la festividad del santo dominico Vicente Ferrer, patrón de Valencia y su antiguo reino, con ocasión de la visita de la procesión general al convento de Santo Domingo, hoy parroquia castrense, los académicos de número ilustrísimos señores don Felipe Vicente Garín Llombart y don Enrique Giner Canet recibieron a la santa imagen y autoridades presidenciales, acompañándoles en su tradicional visita y rezo de preces, despidiéndolos con los saludos de protocolo, como recuerdo de la antigua cofradía del santo protectora del templo.

## FESTIVIDAD DE SAN CARLOS BORROMEIO

Siguiendo la tradicional costumbre, la Real Academia conmemoró la festividad de San Carlos Borromeo el día 4 de noviembre, celebrándose una misa en la capilla del palacio de San Pío V, oficiada por nuestro muy querido compañero el Rvdo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos, que pronunció una muy sentida y erudita homilía, rezando al final del santo sacrificio un responso por los académicos difuntos. A este acto asistieron gran número de señores académicos, presididos por el Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco y el secretario general, Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador; también asistieron varios profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y buen número de alumnos de dicho centro, verificándose seguidamente la apertura de la

## EXPOSICIÓN-HOMENAJE GOERLICH-MIQUEL

Esta importante muestra reunió en una sala de la planta baja del palacio de San Pío V todas las obras de pintura, dibujo y grabado premiadas por la citada



Acto inaugural de la exposición de obras premiadas por la Fundación Goerlich-Miquel.

Fundación, establecida legalmente en la Academia. En el acto intervino el presidente de la misma para explicar el significado y trascendencia del acto y testimoniar el recuerdo corporativo a tan insignes me-



El público en la exposición de obras de la Fundación Goerlich-Miquel

cenas, el que fue presidente de la Real Academia, excelentísimo Sr. D. Javier Goerlich Lleó, y su ilustre esposa, doña Trinidad Miquel Domingo. Asistieron, con la familia de los fundadores homenajeados, numerosos académicos, representaciones y público en general.

## OTRAS REPRESENTACIONES

Para la representación de la Real Academia en las procesiones generales de la Virgen de los Desamparados y del Santísimo Corpus Christi, asistieron los académicos de número ilustrísimos señores don Vicente Ferrán Salvador y don Enrique Giner Canet.

## ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Esta interesante publicación cada año sube de valor artístico y literario. Sus colaboradores son muy escogidos entre los críticos de arte y de historia, añadiendo la ilustración gráfica, muy abundante, relativa a las distintas efemérides realizadas con solemnidad en nuestra casa-palacio de San Pío V. Todo bajo la escrupulosa visión y diligencia de su director, el Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco. Con ilusión esperanzada de su feliz continuidad, cerramos esta crónica académica de 1974.

VICENTE FERRAN SALVADOR

Académico secretario general perpetuo

# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1974

## 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. 369 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 369 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 321 00 11. Valencia-2.
- Excmo. Sr. D. Ramón Mateu Montesinos. Calle Ríos Rosas, 51, 5.º, F. Teléfono 233 10 47. Madrid-3.
- Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. Plaza de Cristo Rey, 4. Tel. 449 46 32. Madrid-3.

## ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de  
posesión

POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

- 2- 6-1941 Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 331 38 02. Valencia-1.
- 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. 322 03 40. Valencia-4.
- 21- 6-1956 Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle de Colón, 74. Teléfono 321 28 32. Valencia-4.
- 1- 7-1958 Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de Sotelo, 9. Tel. 321 32 82. Valencia-2.
- 5- 6-1960 Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle de Gorgos, 9. Teléfono 369 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. 322 38 80. Valencia-3.
- 26-11-1965 Ilmo. Sr. D. Enrique Ginesta Peris. Calle de Castellón, 15. Teléfono 327 65 75. Valencia-4.
- 11- 6-1968 Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá. Calle de Pascual y Genís, 22. Tel. 321 20 51. Valencia-2.
- 23- 4-1969 Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Calle de Gorgos, 18. Teléfono 369 58 29. Valencia-10.

Fecha de posesión	
19- 6-1969	Ilmo. Sr. D. José Mera Ortiz de Taranco. Plaza del Marqués de Estella, 5. Tels. 321 36 12 y 321 08 77. Valencia-4.
27- 6-1969	Ilmo. y Rvdo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos. Plaza de Moncada, 3. Tel. 321 42 04. Valencia-3.
14-11-1969	Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso. Avenida de Jacinto Benavente, 18. Tel. 327 59 68. Valencia-5.
28-11-1969	Ilmo. Sr. D. Francisco León Tello. Calle del Doctor Gil y Mor-te, 2. Valencia-7.
19-12-1969	Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. Calle de Taula de Canvis, 8. Tel. 331 25 95. Valencia-1.
6- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. Calle de Cirilo Amorós, 69. Tels. 321 63 14 y 322 78 94. Valencia-4.
21- 4-1970	Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno. Calle del Marqués de Dos Aguas, 4. Tel. 322 47 44. Valencia-2.
29- 5-1970	Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis. Avenida de Burjasot, 158. Te-léfono 365 26 36. Valencia-15.
22- 3-1972	Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart. Calle del Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 331 14 54. Valencia-3.
8- 6-1973	Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo. Calle Turia, 47. Teléfo-no 331 34 71. Valencia-8.
19- 6-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. Calle del Historiador Diago, 7. Tel. 325 13 86. Valencia-7.
26- 4-1974	Ilmo. Sr. D. Alfonso Gabino Pariente. Calle de Cirilo Amorós, 47. Valencia-4.
17- 5-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Igual Ubeda. Avenida de Eduardo Boscá, 21. Tel. 369 40 52. Valencia-11.
Electo.	Ilmo. Sr. D. Joaquín Rieta Sister. Avenida de José Antonio, 30. Tel. 327 61 94. Valencia-5.
Electo.	Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. Calle de Alvaro de Bazán, 8. Tel. 369 07 76. Valencia-10.
Electo.	Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. Calle de En Sanz, 22. Te-léfono 322 10 07. Valencia-1.

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom- bramiento		Residencia
9- 1-1943	Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch. Pedro de Valdivia, 4 . . . . .	Madrid-6.
14- 5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero. En-rique Granados, 151 . . . . .	Barcelona-8.
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. Avenida de Pedro Mata, 3. Villa Sara .	Madrid-16.
23- 6-1944	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Elena Sorolla García de Lo-rente. Avenida de la Reina Victoria, 71.	Madrid-3.
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Vir-gen de la Antigua, 9, A, bajo B . . .	Sevilla.
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. San Mi-guel, 5 . . . . .	Vinaroz (Castellón).
5- 4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briades. Juan de Reyes, 11 . . . . .	Málaga.
5- 5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago. San Bernardo, 81 . . . . .	Madrid-8.

Fecha nom- bramiento		Residencia
6- 5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Real de Alhambra, 57 . . . . .	Granada.
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75. . . . .	Barcelona-15.
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulevol. Condes de Barcelona, 10 . . . . .	Barcelona-2.
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet. Avenida de José Antonio, 539 . . . . .	Barcelona-11.
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Avenida de La Habana, 71 . . . . .	Madrid-16.
28- 5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13 . . . . .	Córdoba.
7- 1-1958	Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Avenida de Bonn, 10 (Parque Avenida). . . . .	Madrid-2.
17- 1-1958	Ilmo. Sr. D. José Crisanto López Jiménez. Platería, 68 . . . . .	Murcia.
3- 3-1959	Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, número 40. . . . .	Castellón.
7- 6-1959	Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Serrano, 120 . . . . .	Madrid-6.
3- 2-1960	Ilmo. Sr. D. Alejandro Ferrant Vázquez. Campoamor, 12 . . . . .	Madrid-4.
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastián. General Mola, 35 . . . . .	Villarreal (Castellón).
10-12-1963	Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Alfonso XII, 10 . . . . .	Madrid-14.
5- 5-1964	Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador. Daniel Urrabieta, 3 (Colonia del Viso). . . . .	Madrid-2.
5- 5-1964	Ilmo. Sr. D. José Gudiol Ricart. Córcega, 317 . . . . .	Barcelona-9.
7- 3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Morellá. Nicasio C. Jover, 14 . . . . .	Alicante.
5- 4-1966	Ilmo. Sr. D. Luis Marco Pérez. Duque de Sexto, 26 . . . . .	Madrid-9.
4- 6-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos . . . . .	Málaga.
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7 . . . . .	Murcia.
7- 1-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Zona residencial El Bosque, chalet 14, manzana 2. <sup>a</sup> . . . . .	Madrid-16.
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. Cronista oficial. Góngora, 9 . . . . .	Córdoba.
6- 5-1969	Rvdo. Sr. D. Peregrín Llorens Raga . . . . .	Segorbe (Castellón).
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. Paseo de Calvo Sotelo, 12, 2. <sup>o</sup> . . . . .	Alcoy (Alicante).
3- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76 . . . . .	Sagunto (Valencia).
7- 1-1972	Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñiguez. Doctor Gómez Ulla, 8 . . . . .	Madrid-2.
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert. Claudio Coello, 101 . . . . .	Madrid-6.
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Ricardo García de Vargas. Barón de San Barbará, 46 . . . . .	Godella (Valencia).

Fecha nom- bramiento		Residencia
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 Diocesano. Colón, 19 . . . . .	Segorbe (Castellón).
9- 1-1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda. 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. Martín Busutil, 20 . . . . .	Barcelona-6.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. Felipe Herrero, 4 . . . . .	Alicante.
12-12-1973	Excmo. Sr. D. Eduardo Codina Armengot. Mayor, 102 . . . . .	Castellón.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer. San Pablo, 1 bis . . . . .	Barcelona-1.
9- 7-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez, Residencia de Profesores, C. Universitaria, s/n. . . . .	Zaragoza.

### ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Prof. Emile Schaub-Koch Lauffer. Gustave 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 Latina, 4 . . . . .	Roma (Italia).
15- 3-1949	Prof. Charles Corm . . . . .	Beirut (Libano).
15- 3-1949	Prof. Hon Werner Hentzen. Villa Monbijou. . . . .	Hiltertingen (Suiza).
6- 4-1954	Prof. Elvino G. P. Struccogni. . . . .	Roma (Italia).
6-11-1955	Prof. Hon Henry Reynaud . . . . .	Ginebra (Suiza).
8-11-1955	Prof. Emile Fabre . . . . .	Cannes (Francia).
6- 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 Boussons, 17. . . . .	París (Francia).
8- 2-1972	D. José Rodríguez Familiar. 5 de Mayo, 111.	Querétaro (Méjico).
4- 2-1974	D. Theodore S. Breadsley. Director The Hispanic Society of America. 613 West 155 Street . . . . .	New York, N. Y. 10032 (EE. UU.).
3-12-1974	D. Giacomo Lauri Volpi . . . . .	Roma (Italia).

## JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco.  
Consiliario 1.º: Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado.  
Consiliario 2.º: Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro.  
Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis.  
Tesorero: Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.  
Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.  
Secretario general: Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

Teléfono de la Academia, 365 07 93

Domicilio: Palacio de San Pío V. San Pío V, 9. Valencia-10.

## INDICE DE MATERIAS

	Página
Breve imagen de un arte grandioso: el de Hispanoamérica, por el <i>Marqués de Lozoya</i> .	3
El maestro José Serrano y su decisiva aportación a la lírica musical española, por <i>Leopoldo Querol</i> .	11
Rafael Sanchis Yago, por <i>F. M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco</i> .	14
José Garnelo y Alda, un pintor valenciano a punto de ser descubierto, por <i>Jaime Barberán Juan</i> .	16
Pinturas del siglo xvi al xvii y unas esculturas medievales en las diócesis de Orihuela y Cartagena, por <i>José Crisanto López Jiménez</i> .	22
Ecós de Caravaggio en Valencia, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues</i> .	35
Adsuara, notas de un carácter y una obra, por <i>Antonio J. Gascó Sidro</i> .	41
Iconografía flamenca medieval. <i>La Visitación</i> , por <i>M.<sup>a</sup> Isabel de Alzaga de Serra</i> .	45
Evocando al pintor Tuset, por <i>Amparo Tuset</i> .	46
Alicante y el foco «casanovista» de pintura, por <i>Adrián Espi Valdés</i> .	49
La capilla de Comunion de Santa María, de Elche: su proceso constructivo, por <i>Rafael Navarro Mallebrera</i> .	56
Dibujos de los siglos xvi y xvii en el Museo de San Carlos, de Valencia, por <i>Adela Espinós Díaz</i> .	61
Iconografía del Niño Dios en la pintura valenciana, por <i>Carmen Gracia</i> .	69
Destellos del genio valenciano en Guadalajara, la de México, por <i>Ricardo Lancaster-Jones y Vereá</i> .	79
Recordando la destrucción de una bellísima portada del siglo xvi en Torre Pacheco (Murcia), por <i>José Crespo García</i> .	81
La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte, por <i>Francisco Pons Sorolla</i> .	83
Elementos para un análisis semiológico de la pintura de Sorolla, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> .	86
Recuerdos personales de Sorolla, por <i>Francisco Marco Díaz-Pintado</i> .	88
La exposición de becarios valencianos de la Casa Velázquez.	93
El arte y el Derecho, discurso por el <i>Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso</i> , y contestación por el <i>Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín y Ortiz de Taranco</i> .	94
El retrato en la escultura, discurso por el <i>Ilmo. Sr. D. Alfonso Gabino Pariente</i> , y contestación por el <i>Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret</i> .	102
Ignacio Vergara, esquema de su vida y síntesis de su obra, discurso por el <i>ilustrísimo Sr. D. Antonio Igual Ubeda</i> , y contestación por el <i>Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco</i> .	106
Bibliografía.	112
Crónica académica, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i> .	117
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Relación de sus individuos.	126



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

Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco  
Presidente. Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado  
Consiliario 1.<sup>o</sup>

Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro  
Consiliario 2.<sup>o</sup>

Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis  
Consiliario 3.<sup>o</sup>

Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Plombart  
Bibliotecario

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador  
Secretario general

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

También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo Reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones. Especialmente recoge, en lo posible, la labor científica e investigadora del Departamento de Arte de la Universidad de Valencia.

Redacción y Administración: Calle San Pío V, 9. Valencia-10. Tel. 365 07 93

Precio de esta publicación: Enero-diciembre de 1974, 300 pesetas

Números atrasados, 300 pesetas



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



Emmanuel Manfort sculpt.