

# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XLVII

1976

Número único

*En portada, Jaime I el Conquistador,  
atribuido a Pablo Pontons. Galería de  
Reyes de la Excma. Diputación Pro-  
vincial de Valencia.*

# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1976



VALENCIA

Administración de la Empresa

Administración

Administración de la Empresa

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

Depósito Legal: V. 2459-1977

I. S. B. N. 84-600-0904-1

Imprenta Mari Montañana Plaza de la Virgen, 3 - Teléfono 331 23 04 - Valencia 1977

## ESCULTURA RENACENTISTA EN VALENCIA

### EL SALON DE CORTES DEL PALACIO DE LA GENERALIDAD

Uno de los conjuntos más armoniosos y más llenos de carácter del Renacimiento hispánico quizá sea el Salón de Cortes —llamado en los documentos contemporáneos «Sala Nova»— del Palacio de la Generalidad del Reino de Valencia, hoy Diputación Provincial.

La decoración escultórica de dicho Salón es tema no suficientemente conocido (1), aunque sea de capital importancia para la historia del arte valenciano.

El Salón, o «Sala del Torreón», o «Sala Nova», como, a veces, se denomina, se encuentra situado en la planta noble del edificio de la Generalidad. El día 12 de febrero de 1518, en presencia de los diputados de la Casa, se verificó el replanteo del torreón, comenzándose las obras. Seis años más tarde, en 1524, se encontraban bastante adelantadas.

La obra se paralizó, por motivos económicos, durante quince años. En 1539 los diputados decidieron continuarla y, tras diversas vicisitudes, finalizaron los trabajos escultóricos en 1566, aunque los trabajos complementarios duraron algún tiempo más (2).

Esta Sala, la más suntuosa del Palacio, se adorna con un zócalo de azulejos sevillanos, así como con diversas pinturas murales que representan a los Jurados de Valencia y a los componentes de los brazos militar, eclesiástico y real. El resto de la decoración

es escultórico y lo constituyen el artesonado y la tribuna.

La composición de dicho artesonado está formada por cuadrados en los que se inscriben otros cuadrados y dentro de éstos, sendos octógonos. En el centro de cada octógono existe un florón que dibuja, en su base, un octógono estrellado. Todas las molduras de los veintidós tableros que componen el artesonado se encuentran decoradas con un finísimo trenzado de hojas y zarcillos.

El proyecto fue presentado a los diputados de la Generalidad por Ginés Linares, en 1540, abonándosele el 12 de noviembre de dicho año doce libras para que diera comienzo a los trabajos, quedando obligada la Diputación a entregarle veinte libras al mes con la condición de que admitiera en su taller a cuatro aprendices cuyo nombre, por el momento, desconocemos.

El artesonado se concluyó en 1542 y en él, como en los restantes del Palacio, no dejan de observarse rasgos de mudejarismo, aunque aparezca una mayor adhesión a los modelos italianos, que ya habían dejado muestras de su purismo en el palacio valenciano, desgraciadamente derruido, del embajador Vich. Este purismo renacentista espesa y multiplica desordenadamente sus formas en el fenómeno plateresco.

Terminado el artesonado, inicia Linares la construcción de la tribuna o galería del Salón, cuyos bocetos había aprobado la Generalidad en 1540, pero en el mes de marzo de 1543 cae enfermo y a los pocos días fallece.

Su hijo Pedro Martín Linares, formado en el taller de su padre, solicitó continuar la obra, siguiendo los bocetos aprobados, autorización que le fue concedida.

(1) Los primeros análisis sobre dicho conjunto escultórico los publicamos en 1963 y 1965, respectivamente. Vid. ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Artesonados*. Generalitat. Boletín de la Diputación Provincial de Valencia y de la Institución Alfonso el Magnánimo, núm. 2, pp. 21 a 24. Valencia, 1963.

ALDANA FERNÁNDEZ, S., *El Salón de Cortes en el Palacio de la Generalidad*. "Levante". Valencia (21-5-1965 y 4-6-1965).

(2) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Valencia, 1909-1910, pp. 116-124.

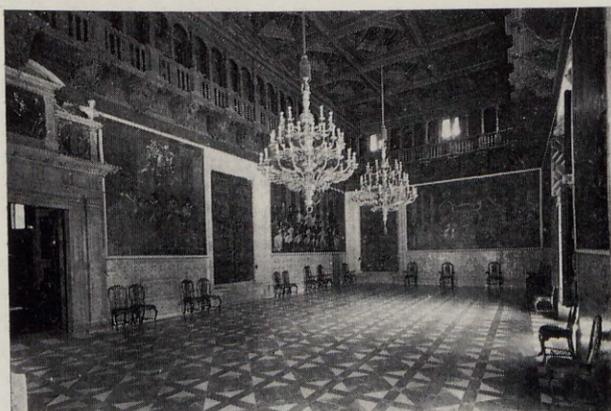


Fig. 1.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes.

Dos años más tarde, en 1545, se paralizan de nuevo las obras, no reanudándose los trabajos hasta el 20 de mayo de 1558, en cuya fecha entran a colaborar con Pedro Martín los maestros entalladores Jerónimo Muñoz y un denominado Jacques en los documentos.

Fallecido Pedro Martín en 1562, o comienzos de 1563, y no terminada la obra, aunque sí muy avanzada, quedó al frente de la misma el pequeño Andrés Juan Linares, nieto del gran entallador Ginés, que tenía como regente al escultor y arquitecto Gaspar Gregori. Debido a la menor edad del muchacho, los diputados de la Generalidad determinaron que Gregori se hiciera cargo de los trabajos, realizados casi en un cincuenta por ciento.

Al finalizar el año 1564 ya se pudo armar toda la tribuna, terminándose totalmente el año 1566, incluyendo unas pequeñas modificaciones que se introdujeron en el arquitrabe (fig. 1).

La tribuna o galería corre por los cuatro frentes de la sala. Sobre unas robustas ménsulas apoya el piso de la galería, formada por una balaustrada sobre la que se alza la riquísima arquería, soporte de un arquitrabe o moldura de ovas que constituye la transición natural con el artesanado.

El sistema de logia abierta es de un subido poder decorativo, pero en este caso los primores de la talla de los elementos estructurales que la componen y la rica fantasía que en todos y en cada uno de ellos se pone de manifiesto hacen de la obra uno de los conjuntos más bellos del arte hispánico.

En el interior de la galería se halla un muro recubierto de paneles de madera, separados por pilastras de fuste estriado, rematadas por volutas jónicas. Cada pilastra se enfrenta con un apoyo de la balaustrada y, así, cada seis de estos elementos en-



Fig. 2.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Cubierta de la Tribuna. Plafón con macero de la Generalidad y símbolos musicales.

cierran un espacio, que se cubre con un manífico casetón de sección rectangular cuyo centro se encuentra ocupado por un macero flanqueado de grifos, tritones y niños tocando diversos instrumentos (figura 2).

En otros paneles aparecen los emblemas de los tres brazos de la Generalidad, a saber: por el brazo militar, San Jorge matando al dragón; por el eclesiástico, la Virgen María, sedente, con el Niño en su regazo, y por el brazo real, el escudo de la ciudad.

Camón Aznar afirma (3) que en el segundo plateresco «la ornamentación se hace más plástica», se usa un claroscuro más potente «buscando la expresividad más intensa» y «los grutescos se tallan con gran energía, tratando de encontrar en ellos los aspectos más hirsutos y pasionales».

Sólo una imaginación poderosa es capaz de no repetir, a lo largo de un trabajo completo, como fue el de este Salón, los motivos decorativos sino en contadas ocasiones, creando un mundo fantástico y, a veces, alucinante, de tal forma que podríamos incluírlo sin desdoro en el estilo que Camón denomina plateresco aragonés, por desarrollarse en los antiguos territorios de la Corona de Aragón.

El proyecto decorativo es obra íntegra de Ginés Linares, como ya hemos dicho, siendo su hijo y Gaspar Gregori, junto con los demás artistas citados, meros ejecutores de aquél, aunque puede observarse, como no podía ser menos de ocurrir, la presencia de dos temperamentos de tallistas: uno, maciza sus figuras a la vez que en los rostros de aquéllas plasma una variada sinfonía de rictus doloridos y expresiones atormentadas; otro, las alarga con un canon más esbelto y facciones más dulces, equilibradas y serenas. También se distinguen uno y otro por su distinto concepto del claroscuro.

Pocos son, hasta el presente, los datos biográficos que conocemos de los dos artistas principales: Ginés Linares y Gaspar Gregori, y de los dos secundarios: Muñoz y Jacques.

Ginés Linares llega a la obra de la Generalidad ya formado. Se supone que debía tener cierto prestigio cuando, dejando aparte las excelencias de los bocetos, los diputados le encargaron la obra. Pudo haber nacido en Valencia o formarse aquí. Sólo conocemos su actividad de 1534 a 1543, así como que había casado con Gracia Blasco teniendo, al menos, un hijo que continuó el taller paterno (4).

No muchos más datos conocemos de la vida de Gaspar Gregori (5). Sabemos de su actividad como

(3) CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. "Summa Artis", vol. XVII. Espasa-Calpe. Madrid, 1959, pp. 135 y ss.

(4) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970, p. 202.

(5) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada*, p. 178.

escultor en la Generalidad durante los años 1563 a 1566, así como también su prestigio en Valencia, de donde creemos era natural, acrecentado, quizá, por los trabajos en la Generalidad, pues es interesante subrayar que en 1566, precisamente, se hacen las capitulaciones entre el Cabildo de la Catedral de Valencia, por una parte, y Gaspar Gregori y Miguel Porcar, cantero, para las galerías, conocidas desde entonces con el nombre de «obra nova», que habrían de unir la portada de los Apóstoles con el arco que pone en comunicación la Catedral con la Capilla de la Virgen de los Desamparados (6).

Respecto a Jerónimo Muñoz, además de su trabajo en la obra que nos ocupa (7), conocemos datos documentales de 1580 y su intervención en los Silos, ermita y dependencias, de Burjasot (8).

Del enigmático entallador Jacques no consta ninguna obra ni, por consiguiente, más datos documentales.

En los cuarenta y seis plafones rectangulares situados entre las ménsulas y en los casetones interiores de la galería es donde podemos deslindar, no sin cierta dificultad, los estilos de Linares y sus ayudantes y de Gregori y los suyos, si los tuvo.

Este último sería el escultor del equilibrio y la serenidad. Redondea las formas dotándolas de una encantadora placidez. Es el que mayor cantidad de obra realizó. Por su trabajo en la Generalidad puede adscribirse al círculo de los discípulos del gran escultor valenciano Damián Forment, cuyos influjos le llegaron, ya directa, ya indirectamente.

A Linares cabrían adscribirse aquellas tallas más hirsutas y doloridas, aquellas en las que parece remansarse el vendaval de Gabriel Joly. No obstante, en el cincuenta por ciento de obra que asignamos a Linares observamos la presencia de dos nuevos temperamentos de tallistas que, sin duda, deben atribuirse a Muñoz y Jacques.

Los balaustres de la galería se hallan inspirados en los dibujos de la obra de Diego de Sagredo (9) y las columnas de la misma son un fiel reflejo, con ligeras variantes, de las columnillas de la custodia de la Seo de Zaragoza, obra realizada en 1537 por Pedro Lamaison, según dibujos de Cosida y Damián Forment (10).

A juzgar por los documentos conservados, Ginés Linares, al fallecer, no sólo había dejado los dibujos de la obra totalmente terminados, sino piezas aisladas (11) y, desde luego, columnas, grandes y pequeñas, así como diversos balaustres (12). Los demás escultores completarían el resto de las que componen la tribuna.

Pedro Martín Linares, ayudado por varios operarios, continuó la obra de su padre y al fallecer ya se habían terminado los tramos que corresponden a

los actuales jardines de la Generalidad y a la calle de Caballeros (13), aunque a falta de algunos elementos que tuvo que completar Gaspar Gregori. Entre ellos se contaban los tableros del techo de la galería, con distintos personajes tañendo instrumentos musicales. No parecen adscribibles estas tallas a Gregori, a juzgar por la restante obra, que dice ser trabajo suyo, en los tramos de galería correspondientes a la calle de la Bailía y patio interior de la Generalidad (14).

Entre cada dos ménsulas de las que sostienen la galería se encuentra un tablero rectangular, con decoración escultórica. Existen cuarenta y seis tableros.

De ellos, a la muerte de Ginés Linares y según los documentos, no parece se hubiera realizado ninguno. Pero al fallecer Pedro Martín Linares se anuncian como acabados diecinueve, que corresponden a los tramos situados en la pared del jardín y en la de la calle de Caballeros (15). Con ello nos aparece Pedro Martín como principal ejecutor material de esta parte de la obra, aunque los bocetos fueran de su padre.

Los tableros de los restantes tramos de la tribuna, patio interior y calle de la Bailía, fueron obra de Gaspar Gregori (16).

(6) SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909, pp. 66 a 68.

El contrato aparece en el "Libre de Provisions" del notario Juan Alemany, en fecha 17 de julio de 1566.

Se trata de tres arcadas superpuestas en las que se emplea el orden dórico y jónico en las pilastras del primero y segundo cuerpos y el jónico en las columnas pareadas del tercero. Es obra muy bella despojada, en las tareas de reinstalación de la Catedral, de todos los aditamentos que la enmascaraban.

(7) "Al honorable mestre Hierony Munyos, ymaginari, quinze lliures moneda real. MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*, pp. 116-124.

(8) ALDANA FERNÁNDEZ, S., *Guía abreviada*, p. 246.

(9) SAGREDO, DIEGO DE, *Medidas del romano*. Toledo, 1526. Edición facsimilar, debida al doctor Santiago Sebastián, publicada por la Academia de Historia del Valle de Cauca. Calí, Colombia, 1967, fols. 36-37-39.

(10) CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería*, página 513.

(11) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 20 de marzo de 1543.

(12) "Cinch colones ço es, tres grans y dos chiques, tornegadas y entallades" y "Setze valaguts tornegets, entallats y asentats". MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 30 de marzo de 1543.

(13) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 10 de febrero de 1563.

(14) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 11 de diciembre de 1564.

(15) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencia de 10 de febrero de 1563.

(16) MARTÍNEZ ALOY, J., *La Casa de la Diputación*. Providencias de 11 de diciembre de 1564, 25 de mayo y diciembre de 1565.



Fig. 3.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Hércules y el León de Nemea».

Tomando como punto de partida la puerta de ingreso a la Sala numeramos del uno al cuarenta y seis, en el sentido de las agujas del reloj, los citados plafones, cuya ordenación original, en el proyecto de Ginés Linares, no parece corresponder a la que se realizó al montar la galería. En la actualidad siguen este orden:

Patio de la Generalidad (plafones 1 al 15);  
 Calle de la Bailía (plafones 16 al 23);  
 Jardín de la Generalidad (plafones 24 al 38); y  
 Calle de Caballeros (plafones 39 al 46).

1. *Hércules y el León e Nemea* (fig. 3).
2. *Asunto bélico*.

Un caballero armado, seguido por infantes, uno de ellos llevando una bandera, se dirige hacia una zona montañosa y boscosa en donde se halla sentado un hombre.



Fig. 4.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «David lleva la cabeza de Goliat a Jerusalén».

Puede tratarse de un aspecto de la leyenda de San Jorge, es decir, su intervención en la batalla de Alcaraz en 1096, ayudando a los cristianos contra los sarracenos.

3. *Goliat*.
4. *David mata a Goliat*.
5. *David lleva la cabeza de Goliat a Jerusalén* (figura 4).
6. *Judit guarda en un saco la cabeza de Holofernes* (figura 5).

El tema de Judit y Holofernes comienza a desarrollarse en la Edad Media y sigue apareciendo en etapas artísticas posteriores (17). Hay que observar que en muchas ocasiones Judit se presenta como una antinomia de Eva.

7. *San Jorge*.

Un escudo y en su campo un caballero alanceando a un monstruo que tiene a sus pies. En lo alto, so-

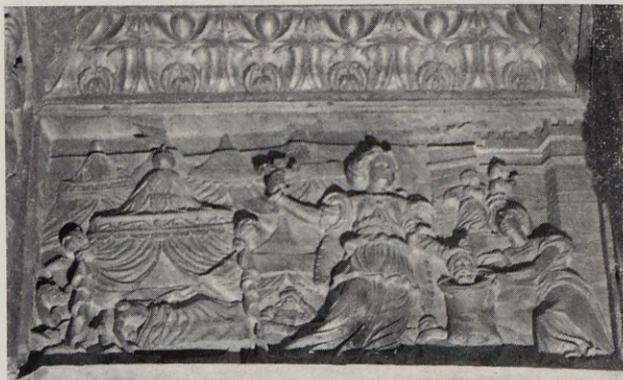


Fig. 5.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Judit guarda en un saco la cabeza de Holofernes».

bre una roca, una figura femenina, de rodillas y con los brazos alzados en actitud de oración.

San Jorge matando al dragón es uno de los sellos de la Generalidad y con él se representa el brazo militar que, junto con el eclesiástico y el real, la constituían.

Desde sus orígenes, la Generalidad signó sus documentos con el triple sello, significando que para la validez de un acuerdo debía contarse, al menos, con el voto de un diputado de cada estamento.

(17) Como más antiguas representaciones —aunque el tema iconográfico no constituya el fin específico de este trabajo— hay que citar las del “*Speculum humanae salvationis*” de 1324 y la “*Concordantia Caritatis*” de 1351.

8. *La Virgen y el Niño.*

Representa el brazo eclesiástico de la Generalidad.

9. *Escudo del Reino de Valencia.*

Un escudo, con la barras del Reino en los ange, con ángeles tenantes a sus costados.

Representa el brazo ciudadano (ciudades y villas del Reino) de la Generalidad.

10. *La Prudencia.*

Una mujer pisando la cabeza de un dragón.

Parece corresponder a la figura de la Prudencia que, si bien aparece normalmente con la serpiente, que es su atributo típico, existe esta otra versión usada en diversas ocasiones (18).

Leonardo adscribe el dragón a la Prudencia, contraponiéndole al león como símbolo de la Fortaleza. Una versión, quizá la más antigua en este sentido, puede ser el relieve sobre la tumba de Clemente II en la Catedral de Bamberg (19).

11. *Medallón con busto femenino.*

Por los signos de identificación cabe pensar que se trata de la Caridad (20).

12. *San Jorge.*



Fig. 6.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Endimión dormido».

13. *Endimión (fig. 6).*

En la escena aparece Endimión como un joven de belleza eterna, gracias al profundo sueño que le concedió Zeus. El tema del amor de un dios por un mortal es común en arte desde la época clásica y sus versiones, interviniendo distintos personajes, aparecen en los sarcófagos con bastante frecuencia, pues «morir era ser amado por un dios y participar a través suyo de la felicidad eterna» (21). Se trataba, según el humanismo renacentista, de unirse a Dios por medio del sueño de la muerte.



Fig. 7.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Leda y el Cisne».

14. *Leda (fig. 7).*

Es preciso observar la relación de este tema con el de Endimión. En primer lugar, según la genealogía de los dioses, a través de la cadena Endimión-Demonice, se llega al rey Thestios, padre de varios hijos, entre ellos Leda. Esta, casada con Tyndaro, restituido por Hércules en su trono, enlaza, a su vez, con el ciclo del héroe griego. En segundo lugar, tanto el mito de Leda como los de Diana y Endimión son variaciones de ese amor de un dios por un mortal, como acabamos de analizar.

15. *Escena de lucha entre jinetes.*

Pudiera tratarse de una alusión a un combate marino de los muchos que sostuvo Poseidón. Entre sus descendientes están, por citar los más relacionados con Hércules, la Hidra de Lerna y el León de Nemea.

16. *Virgen de la Misericordia.*

La Virgen, de gran tamaño, centra la composición. Extiende su manto, bajo el que se refugian hombres y mujeres, enfermos y lisiados. Ellos a la derecha y ellas a la izquierda.

El tema es muy popular, en Occidente, desde fines de la Edad Media, aunque era conocido, desde más antiguo, en Oriente. Su difusión se vio favorecida por la extensión del culto a la Virgen promovido por las Ordenes monásticas, la labor de las Co-

(18) Aparece un dragón en los tarots llamados de Mantegna, inspirándose en ellos Durero para un dibujo que se conserva en el Louvre. Tervarent, G. de, *Attributs et Symboles dans l'Art Profane*. Droz. Ginebra, 1958, columnas 149-150.

(19) VAN MARLE, R., *Iconographie de l'Art Profane*. Hacker. New York, 1971, t. 2.º, p. 15.

(20) Tervarent, G. de, *Attributs*, pp. 196-197.

(21) WIND, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barral. Barcelona, 1972, p. 157.

fradías de penitentes y el terror experimentado por las poblaciones ante las epidemias de peste (22).

En la composición se distinguen dos elementos: la Virgen y los hombres y mujeres acogidos bajo su manto (23). La devoción a la Virgen de la Misericordia, unida, en ocasiones, a la de San Sebastián, es muy antigua en el Reino de Valencia y arranca, posiblemente, de la época de la conquista del territorio por Jaime I.



Fig. 8.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Perseo y Andrómeda».

17. *Perseo y Andrómeda* (fig. 8).

Perseo es un héroe que figura entre los antepasados de Hércules. Liberador de Andrómeda, que yacía amarrada a una roca, en Etiopía, fue, luego, su esposo. Está empujado por el destino que le obliga a realizar el asesinato de su propio padre: Acrisios, así como a rivalizar, por cuestión de su matrimonio, con Fineo.

Esta escena de la leyenda de Perseo se halla perfectamente desarrollada aquí, pues aparecen todos



Fig. 9.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «José y la mujer de Putifar».

los elementos que la constituyen: Pegaso, el caballo alado hijo de Poseidón; Andrómeda y Perseo, que figura entre los antepasados directos de Hércules; y Fineo, representado por la figura que duerme junto al árbol.

Es preciso hacer notar que el mito de Perseo se relaciona con la «Psicomaquia» y con el nacimiento y difusión de la leyenda cristiana de San Jorge.

- 18. *Ester y Asuero.*
- 19. *San Jorge.*
- 20. *La Virgen y el Niño.*
- 21. *Escudo del Reino de Valencia.*
- 22. *José y la mujer de Putifar* (fig. 9).

Se trata del tema del intento de seducción de José por la mujer del egipcio Putifar, narrado con toda meticulosidad. La representación más antigua parece ser del siglo XIV (24).

- 23. *La Virgen y el Niño.*
- 24. *Hércules y el león de Citerón.*
- 25. *La Adoración de los Reyes Magos.*
- 26. *Medallón con figura.*
- 27. *El Jardín de las Hespérides.*

El coger los frutos del Jardín de las Hespérides —las ninfas de la tarde— que, también, lo guardaban, fue uno de los trabajos de Hércules. El tema aparece ya definido en la Teología de Hesiodo y en el episodio general se incluyen hechos parciales: lucha contra Anteo, liberación de Prometeo, etc.

28. *Hermes.*

Se trata de Hermes con algunos de los elementos de su variada actividad. Así aparece como ayudante de Perseo, prestándole el casco, que le hace invisible; de Hércules, a quien entrega una espada y le ayuda en el infierno cuando éste intenta iniciar el combate contra el fantasma de Medusa, etc.

Hermes lleva aquí el cayado, que le diera Apolo, adornado con dos pequeñas alas.

También aparece una de las serpientes que se fijó a su cayado, cesando de combatir, junto con su rival, constituyendo el célebre caduceo (25).

(22) Esta escena aparece en el "Dialogus Miraculorum" de César d'Heisterbach, escrito en 1220 y la primera representación se encuentra en el "Speculum humanae Salvationis".

BROSSOLLET, J., *La Vierge au manteau protecteur contre les flèches de pestilence*. *Médecine de France*, núm. 218, 1971, pp. 15-20.

(23) REAU, L., *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*. P. U. F. París, 1957, pp. 112-120.

(24) En "Concordantia Veteris et Novi Testamenti", recogido por MOLSDORF, W., *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*. Graz, Austria, 1968, p. XIII.

(25) El tema aparece en HOMERO, *Odisea XXV* (1 y ss.), siendo posteriormente difundido por el "Poeticon Astronomicum". Libro II, cap. VII.

29. Medallón con figura masculina barbada.
30. *San Jorge*.
31. *La Virgen y el Niño* (fig. 10).



Fig. 10.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «La Virgen y el Niño».

32. *Escudo del Reino de Valencia*.
33. Medallón con figura masculina barbada.
34. Medallón con figura.



Fig. 11.—Valencia. Palacio de la Generalidad. Salón de Cortes. Plafón del friso «Apolo-Alejandro».

35. *Apolo-Alejandro* (fig. 11).

Un medallón ocupado por una cabeza de hombre. Rodea su rostro imberbe amplia y ondulada cabellera. De su cabeza brotan rayos. Un cayado rematado con un adorno parece constituir su emblema. El medallón se enriquece con una sarta de ovas.

Todos los atributos hacen pensar en Apolo, a quien se solía presentar como un dios bello, reconocible por sus largos y rizados cabellos. Los rayos que brotan de su cabeza son manifestación externa de su virilidad. El cayado hace alusión a su activi-

dad pastoril, que compartía con la adivinación y la música.

Sus relaciones con Hércules y Hermes son bien notorias y no siempre cordiales.

Para los relieves renacentistas de Apolo hay que buscar la inspiración en las monedas griegas, especialmente en las fechadas a partir del siglo V, en las que el dios aparece con toda su resplandeciente belleza (26).

La identidad de Apolo-Helios nos lleva a asociar su representación con la de Helios-Alejandro a quien podría, también, corresponder este plafón. La semejanza con algunas monedas griegas, especialmente de Rodas, es muy significativa (27).

36. Medallón con figura masculina barbada.
37. Medallón con figura femenina.
38. Medallón con figura masculina barbada.
39. Medallón con figura.
40. Medallón con figura.
41. *San Jorge*.
42. *La Virgen y el Niño*.

El mismo tema de plafones anteriores, aunque con mayor riqueza decorativa. El Niño, desnudo, muy mutilado, alza su brazo derecho. El trono es, de todos los que componen el conjunto, quizá el más rico. Se encuentra situado en una sala adornada con arcos de medio punto sostenidos por cariátides de inspiración serliana.

43. *Escudo del Reino de Valencia*.
44. *Perseo*.
45. *Hércules y Anteo*.
46. *Hércules en el Jardín de las Hespérides*.

\* \* \*

Hemos enumerado todos los plafones (28) conforme al lugar que ahora ocupan en la Sala. Sin embargo, no estamos totalmente convencidos de que se haya respetado al montarlos la idea original si tenemos en cuenta, sobre todo, la serie de vicisitudes y demoras que sufrió el proyecto.

(26) La primera moneda con estas características es la de Rodas. A ésta siguen las de Anfípolis (en la que aparece con la sarta de ovas aludiendo, quizá, al collar que las diosas regalaron a Hera para que ésta permitiera el nacimiento de Apolo), Macedonia, Clazomene, Catania, Regio y Siracusa, como más representativas.

JENKINS, G. K. *Monnaies grecques*. Office du Livre. Friburgo. Suiza, 1972, pp. 75, 158, 205 y 241.

(27) Se trata de dos monedas de Rodas del 150-100 a. J. C., en las que aparece una cabeza de Helios y en los reversos los nombres de Antaios y Alejandro.

JENKINS, G. K., *Monnaies*, p. 304 (láms. 684-687).

(28) La correspondiente identificación iconográfica está realizada y constituye la base para la titulación que damos a cada uno de los plafones. Es evidente que, dada la extensión de este artículo, era imposible incluirla.

De todas maneras, es posible establecer una ordenación lógica de los plafones reagrupándolos por temas. Una vez logrado esto, tendremos que preguntarnos si los temas forman parte de un programa o carecen de toda conexión.

Esta reagrupación nos proporciona cuatro temas clave: A) Tema de la Generalidad; B) Tema clásico; C) Tema cristiano, y D) Tema triunfal.

#### A) Tema de la Generalidad

Lo constituyen los tres plafones: San Jorge, la Virgen con el Niño y el escudo del Reino de Valencia, situados, simétricamente, en cada uno de los cuatro lados de la Sala. Su función consiste en repetir el sello de la Generalidad —sus tres poderes—, subrayando no sólo la potestad del mecenas, sino a sus miembros recordarles sus deberes.

Si tuviéramos que ordenar estos doce plafones con arreglo a sus afinidades estilísticas, deberían situarse en distinta posición a la actual (29). También hay que hacer notar que los seis plafones así ordenados (lados del patio y calle de la Bailía), así como dos Vírgenes con el Niño y un San Jorge de los otros lados, serían de Gaspar Gregori; dos escudos del Reino, de Jerónimo Muñoz; un San Jorge (lado del jardín) de Jacques y el restante San Jorge de algún colaborador de los Linares.

#### B) Tema clásico

El tema clásico puede decirse que se centra en diversos aspectos del mito de Hércules y de personajes relacionados con este héroe griego. Así se nos presenta la lucha con el león de Citerón como una premonición de la lucha con el león de Nemea. Este plafón, junto con los dos del Jardín de las Hespérides, hacen referencia al ciclo de los doce trabajos, mientras que la lucha contra Anteo pertenece a las aventuras secundarias que lleva a cabo paralelamente a los doce trabajos.

Los personajes relacionados con Hércules son: Pegaso, amigo de Hermes, antepasado y liberador de Andrómeda cabalgando a Pegaso. Este era hijo de Poseidón, como lo era el león de Nemea, el cual había sido entregado a Hera por Selene, amante de Endimión. Uno de los descendientes de éste, llamado Thestios, fue padre de Leda, a cuyo esposo, Tyndaro, ayudó Hércules a reconquistar el trono. Helios, hermano de Selene, se relaciona con Apolo, rival de Hermes y de Hércules.

Como podemos comprobar, esta serie de plafones constituyen un núcleo de episodios muy relacionados entre sí, lo que demuestra que Ginés Linares conocía perfectamente la leyenda de Hércules, o que algún humanista trazó el esquema de los episodios que luego plasmó el escultor.

No tenemos, de momento, argumentos para determinar qué humanista pudo realizar tal labor, por

lo que habrá que pensar en la cultura personal de Ginés Linares que, cabe sospechar, debía ser bastante amplia.

Hay en la obra como un trasfondo de «Los doce trabajos de Hércules», de Enrique de Villena, sobre el que se montan dos textos fundamentales: los «Diálogos de Amor», de León Hebreo y «El Cortesano», de Castiglione.

León Hebreo hace referencia a Hércules (30) como hombre de fama eterna (31), cuya vida fue un continuo pelear —según los griegos— contra el mentiroso y el perjuro. A fin de cuentas, la lucha contra monstruos u otro tipo de seres culmina con diversas victorias, parte de la gran victoria sobre el mal. Representa, igualmente, Hércules el «símbolo de liberación y de búsqueda de la inmortalidad, mediante el esfuerzo heroico y supremo» (32) y su lucha, según la interpretación alquímica, es, en esencia, un combate espiritual —aunque se concrete en la conquista de las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides— para conseguir la inmortalidad (33). Puede ser también válida la interpretación de Piobb, quien considera a Hércules como un héroe solar identificando el signo zodiacal Leo con el León de Nemea.

No cabe la menor duda de que si sus trabajos se asimilan a los signos del Zodíaco nos encontramos en las raíces de un mito oriental, siendo el mismo Hércules un producto del pensamiento de Oriente (34), mito más tarde reelaborado por el pensamiento cristiano que lo convierte en héroe propio (35), añadiéndole una virtud, que perfecciona su fuerza corporal, como es la de la elocuencia, con la cual, tam-

(29) La ordenación que proponemos como más justa sería: lado mayor o pared junto al patio (núms. 7, 42 y 9); lado calle Bailía (núms. 19, 31, 21); lado jardines de la Generalidad (núms. 30, 20, 32) y lado calle de Caballeros (núms. 41, 8, 43).

(30) HEBREO, L., *Diálogos de amor*. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires, 1947.

Hay una edición en Zaragoza, por Micer Carlos Montesa, de 1502, que debió ser popular en los Estados de la Corona de Aragón. (MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas*. C. S. I. C. Madrid, 1962, t. 2.º, p. 13). Suponemos que ésta fue la edición usada y no la de Venecia de 1541.

(31) “Y dicen haberse casado con Hércules, porque los hombres excelentes y famosos en virtud se llaman Hércules, porque la fama de los tales hombres está siempre fresca y jamás muere ni se envejece. HEBREO, L., *Diálogos*, página 117.

(32) PÉREZ RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*. Técnos. Madrid, 1971, p. 238.

(33) CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1969, p. 248.

(34) LEVY, G. R., *The oriental origin of Herakles*. Journal of Hellenic Studies. Londres, 1934, pp. 40-53.

(35) JERABEK, R., *Herkules, Daniel oder Samson? Jahrbuch für Volkskunde*. Berlín, 1967, núm. 13, pp. 288-301.

bién, triunfa de sus enemigos. Es probable que este sentido, el cual pasará de la Edad Media al Renacimiento, fuera conocido por nuestro artista, ya que lo difunde Alciato en sus «Emblemata», cuya primera edición en castellano es de 1548-49. En Alciato hallamos esta dualidad fuerza-elocuencia al hablar de Hércules (36), cuyo éxito traspasa las fronteras del Renacimiento penetrando, con ímpetu y con el mismo sentido, en el Barroco, inclusive con una particular visión de un Hércules político encarnado por Gustavo Adolfo de Suecia (37).

Hércules se presenta como el modelo del hombre, vencedor y justo, que se adorna con los dones de Hermes y, entre ellos, con la rectitud de ingenio (38).

En el ciclo de Hércules, como hemos dicho, aparece Perseo, dotado, también, de virtudes dignas de ser imitadas, especialmente la prudencia, virtud cristiana que encontraremos representada en otro plafón de la Sala (39) y que, unida al específico carácter de su lucha contra el dragón, le van a insertar en el ciclo de la Psicomaquia y, lógicamente, con el tema de San Jorge.

Finalmente, Perseo, aunque sepamos que es un héroe propiamente griego (40), tiene, como Hércules, unos antecedentes orientales (41) y como hijo de Júpiter vencedor de las cosas corruptibles «despejándose de la mortalidad de ellas, voló en alto y quedó inmortal», subiendo al Cielo para unirse al Sumo Creador (42).

El ser hijo de Júpiter proporciona elevadas cualidades y, entre ellas, una consustancial con aquél: la inclinación hacia la amistad y el amor, que es sentimiento divino usado con Leda (43). Ella misma, como Endimión, empleados con alegoría, son variaciones sobre un mismo tema: el amor de un dios por un mortal que le lleva a la muerte y así participa de la felicidad eterna, clase de muerte «que fue llamada el beso» (44) y que Castiglione subraya al otorgar a éste un significado muy concreto (45). Esto lo encontramos activo en la obra que estamos analizando, la cual en lenguaje simbólico vendría a recordar que *el hombre vencedor de los peligros, defensor del oprimido, justo y prudente, es amado por el Creador que lo lleva junto a sí.*

### C) Tema cristiano

Lo constituyen los episodios de David y Goliat, Judit, Ester y José, que configuran un núcleo dedicado al Antiguo Testamento; la Adoración de los Magos, al Nuevo Testamento y dos virtudes esenciales en todo hombre, y en especial en un gobernante: la Prudencia y la Caridad.

La fundamentación literaria es aquí, esencialmente, la Biblia en los aspectos, como es lógico, que podían subrayar el pensamiento del autor. También cabe pensar en el escritor valenciano Joan Roig de

Corella, cuya obra estaba lo suficientemente difundida para que afloraran, en la Generalidad, determinados aspectos.

El tema cristiano se desarrolla en cuatro tiempos. El primero lo constituye la historia de José, en quien la acusación de la mujer de Putifar prefigura el interrogatorio a Jesús por el Sumo Sacerdote (46). El contenido simbólico del tema ilustra la perpetua providencia de Dios sobre su pueblo (47).

(36) ALCIATO, *Emblemata*. Edición de Editora Nacional. Madrid, 1975, al cuidado de Manuel Montero Vallejo y Mario Soria.

Emblemas: "Que más puede la elocuencia que la fortaleza" y "Los trabajos de Hércules alegorizados", páginas 156 y 211.

(37) COUPE, W. A., *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*. Verlag Heitz. Baden-Baden, 1967, t. 2.º, lám. 40.

Igualmente una visión de conjunto sobre Hércules con un tratamiento exhaustivo del tema en: PANOFKY, E., *Herkules am Scheidewege*. Studien der Bibliothek Warburg XVIII. Berlín, 1930.

(38) "Su cetro es la rectitud de ingenio, que da en las ciencias, y la serpiente que lo rodea en el sutil discurso, que va en torno del recto ingenio, o el cetro es el entendimiento activo de la prudencia acerca de las virtudes morales; que la culebra, por su sagacidad, es señal de prudencia, y el cetro, por su derecho y firmeza, es señal de ciencia."

HEBREO, L., *Diálogos*, pp. 128-129.

(39) "Significa también moralmente Perseo el hombre prudente, hijo de Júpiter, dotado de sus virtudes, el cual matando al vicio bajo y terreno, significado por Gorgón, sube al Cielo de la virtud."

HEBREO, L., *Diálogos*, p. 96.

(40) WOODWARD, J. M., *Perseus. A study in Greek art and legend*. Cambridge, 1937.

(41) En el Palacio de Darío, en Persépolis, hay un bajorrelieve en el que el Rey lucha con el león, como Hércules (LURKER, M., *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*. Verlag Heitz. Baden-Baden, 1958, p. 37) y que puede estar tomado de una fuente asiria anterior. Esta filiación es cierta en el caso de Perseo (HOPKINS, C., *Assyrian elements in the Perseus. Gorgon story*. "American Journal of Archeology", XXXVIII, 1934, pp. 341-358).

(42) HEBREO, L., *Diálogos*, p. 96.

(43) HEBREO, L., *Diálogos*, p. 121.

(44) "Y así como hay muchas formas de muerte... ésta es la más calurosamente aprobada tanto por los sabios de la Antigüedad como por la autoridad de la Biblia: la de aquellos que... suspirando por Dios y deseando reunirse con El... son llevados a los cielos y liberados del cuerpo por una muerte que es el más profundo sueño... Esta clase de muerte fue llamada el beso por los teólogos simbólicos." WIND, E., *Misterios*, p. 157.

(45) "Dice Salomón en aquel su divino libro de los Cánticos: *Bésame con el beso de tu boca*, por mostrar deseo grande que su alma sea arrebatada por el amor divino a la contemplación de la hermosura celestial, de tal manera que juntándose con ella entrañablemente desampare al cuerpo."

CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*. Espasa-Calpe. Madrid, 1967, p. 220.

(46) MOLSDORF, W., *Christliche*, núm. 336.

(47) DHEILLY, J., *Diccionario bíblico*. Herder. Barcelona, 1970, p. 649.

El segundo es la historia de Judit, prototipo del ánimo fuerte y virtuoso (48) a través de una serie de correspondencias que, como los enemigos de Dios, sea cual sea su origen o manifestaciones, serán aniquilados. Entre las prefiguraciones de la figura de Judit, instrumento de Dios para vencer el mal, tenemos: la curación del hijo de la viuda cananea; María como antinomia de Eva y la derrota del Diablo por la participación en los dolores de su Hijo (49).

El tercero hace referencia a un pasaje de la historia de David, en la cual se prefiguran varios episodios de la vida de Cristo. Así, Goliat tienta a David como Satanás tentó a Jesús y ambos salieron triunfantes del combate (50). El Mesías, tras su descenso al Purgatorio, liberó las almas de los que allí padecían con un gesto singular, del mismo modo que David liberó a su pueblo de la presión psicológica a que le tenía sometido el ejército filisteo (51).

Finalmente, la Resurrección gloriosa de Cristo resultará la culminación de todo un proceso de cristalización y fijación en torno a la figura de David de un conjunto de datos sacados de Isaías, Ezequiel y Zacarías, de tal manera que «en adelante las promesas pasarán a través de la realeza davídica y Jesús será llamado hijo de David. Por ello ilustra el ideal de la monarquía teocrática» (52).

La triple vertiente de David y de Jesús como descendiente de Noé, antecesor de Jesús y éste Hijo de Dios e Hijo de David, y ambos Reyes, queda, en la actualidad, resumida en tres importantes tesis que definen, fielmente, el sentido bíblico de ambas figuras (53).

El cuarto tiempo viene a resultar la apoteosis de los otros tres en cuanto la Adoración de los Magos resulta un homenaje de las Naciones a Jahvé, que ha sido glorificado por el rey poderoso que sometió a todos los pueblos (54).

Los plafones de la Prudencia y de la Caridad ilustran dos cualidades que el gobernante ha de poseer en grado sumo. Ya, desde antiguo, aparecen fuertemente definidas en Alain de Lille, Vincent de Beauvais e Isidoro de Sevilla, y su personificación aparece en libros piadosos, que los reyes han de manejar (Biblia de Carlos el Calvo) o han de contemplar constantemente (Dormitorio del Rey en el Palacio de Westminster o tapicería de Felipe II de Saboya), puesto que forman parte del ciclo de la Psicomaquia (55).

*El tema cristiano contenido en estos plafones vendrá a decir a quienes los contemplan que el Hombre-Rey, Hijo de Dios, prudente y caritativo, hace glorificar su Reino.*

#### D) Tema triunfal

Los restantes plafones, como ocurre tantas veces en el Renacimiento, resulta difícil adscribirlos a uno

u otro personaje. Sin embargo, por los atuendos se pueden establecer dos conjuntos: uno formado por héroes y heroínas antiguos y otro por héroes y heroínas modernos.

Parece que las fuentes literarias, además del monetario clásico que pudo utilizarse, están en Castiglione (56) y en Roiç de Corella (57), y *la intención del autor consiste en subrayar con ejemplos conocidos la tesis de la monarquía teocrática*. Quizá tampoco anduviera alejado de un pensamiento muy difundido desde la Edad Media: el de las Cuatro Monarquías y sus Reyes, siendo Cristo, «cuya Segunda Venida marcará el comienzo del Quinto Reino o Reino Mesianico» (58), la culminación de todas ellas.

\* \* \*

Conviene fijarnos ahora en el techo de la galería o tribuna alta, en la cual alternan representaciones de los tres brazos de la Generalidad con maceros de la misma rodeados de personajes tañendo instrumentos musicales.

La posición de los plafones coronando la Sala precisamente con motivos musicales hace pensar en el papel atribuido a la armonía musical correlacionada con la armonía pitagórica de las esferas celestes. Quizá en estos plafones está latiendo la doctrina del ideal platónico, conocido en Valencia gracias a la difusión de las doctrinas de Lull, para quien «la música es arte inventada para ordenar muchas voces concordantes en un solo canto, así como muchos principios para un solo fin» (59). En este caso, *las muchas voces del Reino se ordenan también musicalmente, bajo unos gobernantes, sabios y expertos, hacia un fin de riqueza y prosperidad agradable a los ojos de Dios*.

(48) ROIÇ DE CORELLA, J., *Triümf de les dones*, en «Obres completes. I. Obra profana». Introducció de Jordi Carbonell. Classics Albatros. Valencia, 1973, p. 77.

(49) MOLSDORF, W., *Christliche*, núms. 655, 853 y 965, respectivamente.

(50) MOLSDORF, W., *Christliche*, núm. 166.

(51) MOLSDORF, W., *Christliche*, núm. 496.

(52) DHEILLY, J., *Diccionario*, pp. 300-301.

(53) David como Rey, en STEGER, H., *David, Rex et Propheta*. Nürnberg, 1961. El Rey como hijo de Dios, en SCHLISSKE, W., *Gottessöhne und Gotteshon in Alten Testament*. Stuttgart, 1973.

La semejanza davidiana con el soberano cristiano, en PICKERING, F. P., *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*. Berlín, 1966.

(54) DHEILLY, J., *Diccionario*, p. 755.

(55) VAN MARLE, R., *Iconographie*. New York, 1971, tomo 2.º, pp. 1-109.

(56) CASTIGLIONE, B., *Cortesano*, pp. 104-119.

(57) ROIÇ DE CORELLA, J., *Triümf*, pp. 74-78.

(58) PANOFKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid, 1976, p. 145.

(59) MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Ideas Estéticas*, t. 1.º, página 407.

Si nos fijamos en la decoración que tenía la Sala Nova en el tiempo que nos ocupa —posteriormente desvirtuaron su primitivo sentido simbólico las pinturas de sus paredes—, veremos que cualquiera de los cuatro lados de aquélla se estructuran en tres campos: cortinas con barras «de brocat d'or, que alternaven amb altres de seda roja», o sea las que constituían el escudo del Reino y que cubrían las paredes los días de juntas; plafones en la zona media y maceros con representaciones musicales en la zona tercera. Era, pues, natural que las cortinas no atrajesen la atención del que contemplaba las paredes, durante las deliberaciones de la Generalidad y que se

sintiera atraído hacia la zona media o zona de los plafones con sentido simbólico, que hemos ido desentrañando.

Cuando Ginés Linares proyectó la decoración de la Sala Nova quiso presentar a los diputados de la Generalidad, a semejanza de otros ilustres ejemplos europeos, un *memorial del buen gobierno que, en definitiva, conduce a la mayor gloria de Dios y a la instauración de esa Quinta Monarquía en la figura de Cristo.*

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

# LA PORTADA DE LA ALMOINA O DEL PALAU DE LA CATEDRAL DE VALENCIA <sup>(1)</sup>



**Puerta románica o del Palau. Catedral de Valencia.**

Es la que se abre en el hastial de la derecha (Este) de la nave crucera de la Catedral.

Se llama Puerta de la Almoina, porque da a la plaza del mismo nombre, llamada así por haber estado en su parte norte la Almoyna (limosna), una especie de Casa de Caridad, para dar limosna a los pobres, instituida en 1288 por el obispo Raimundo Despont. Restos de tal edificio, incluidos en los bajos de una casa canonical, han durado hasta nuestros días, en que se han deshecho arcos del siglo XIII, en la demolición para ensanche de la basílica de la Virgen de los Desamparados.

Se la llama también puerta del Palau (palacio) porque da al palacio arzobispal. Hoy han rotulado la vía, calle del Palau.

## DESCRIPCIÓN

Consiste en un bello arco abocinado, compuesto por seis semicirculares, en degradación que descansan cada uno de ellos en dos columnas, cuyos

(1) Publicamos este estudio del más hermoso monumento en Valencia del tiempo de JAIME I, como homenaje al Conquistador en el séptimo centenario de su muerte.

fustes son de una sola pieza y sus capiteles son todos historiados.

Las basas descansan en un basamento, que corre a todo lo largo de la portada, y sobre los capiteles hay una finísima imposta que se extiende asimismo desde la puerta hasta los extremos del muro de la portada.

El alero o tejeroz, que defiende la portada, consiste en una bellísima imposta, sostenida por catorce canecillos, que son catorce cabezas humanas, retratos de siete matrimonios de nobles, cuyos nombres están esculpidos en el espacio que media entre cada uno de ellos.

A primera vista, uno la catalogaría como obra de últimos del siglo XII o principios del XIII.

Sólo datos históricos, como el del comienzo de la catedral en 22 de junio de 1262 (2), hacen que los historiadores del arte retrasen en más de medio siglo la fecha de su construcción.

#### DETALLES

Acercándonos, para captar pormenores, podremos observar que los capiteles historiados nos muestran escenas de la Sagrada Biblia: historias del Antiguo Testamento; la historia de la Salvación, desde la Creación hasta el Diluvio (parte izquierda) y desde después del Diluvio hasta Moisés, hasta la Ley mosaica (parte derecha).



**Puerta románica o del Palau de la Catedral de Valencia (lado izquierdo).**

Cada capitel, dividido en el centro por una fina columnita (3), contiene como dos escenas: una a cada lado, la que da un total de veinticuatro que expondremos en detalle, dando primero el tema y, a continuación, su modo de expresión (4).

#### Primer capitel

a) El Espíritu de Dios alentaba sobre la faz de las aguas (Gén. 1, 2).

b) ¿Dónde estabas tú cuando me alababan todos los hijos de Dios? (Job. 38, 4-7). ¿Creación de los espíritus? Dios Creador de todo lo visible e invisible.

a) El mundo está representado por una esfera. En su parte inferior las aguas y en la superior el Espíritu de Dios, como paloma con alas desplegadas sobre las aguas.

b) El Señor, con el nimbo radiante con que aparece siempre en estos capiteles y amplio manto talar, recibe el homenaje de su corte (los hijos de Dios), que tañen en su honor.

#### Segundo capitel

El Examerón u Obra de los Seis Días.

La Obra de

a) Los cinco primeros días: La ordenación de la Naturaleza, como morada para el hombre (Gén. 1, 3-25).

b) El sexto día: la formación del hombre, su rey (Gén. 2, 7; 1, 26).

a) Dios de pie y ordenando sobre una esfera, en cinco círculos concéntricos, la obra de sus manos. Porque El lo dijo y fueron hechas; El lo mandó y fueron creadas (Salm. 33 (32) 9; 148, 5; 8, 4, 7). El que Dios extiende su dedo hacia la esfera, tal vez, sea una alusión a Salm. 8, 4: Obras de tus dedos (5).

b) Dios se inclina (proclive) hacia el hombre, que está sobre la tierra (Salm. 8, 5-10; Hebr. 2, 6-8).

#### Tercer capitel

a) La formación de la mujer (Eva) (Gén. 2, 21-24 (1, 27)).

(2) Se funda tal data en una lápida que existía en la columna de división entre las dos capillas absidiales centrales. Estaba sobre el sepulcro de Fray Andrés de Albalat, cofre pétreo, sostenido por tres columnas.

En la "renovación" (encontrado y estucado neoclásico de finales del siglo XVIII) se quitó de allí el sepulcro y desapareció la lápida, que decía: "Anno Domini M / CCLXII-X kalend. Ju / lii fuit positus primarius lapis / in Ecclesia Beate Marie / sedis Valentine per / venerabilem patrem / fratrem Andream / tertium Va / lentine civitatis episcopum." (Pahoner 1, 33.)

Ello no obstante, nosotros creemos que la portada puede ser anterior a tal fecha, por las razones que daremos en este estudio.

(3) Hoy no queda ya ningún fuste completo de las doce columnitas; pero quedan once de las basas y unos siete de sus capiteles y a veces se ve una mínima parte de algún fuste.

(4) DON ROQUE CHABÁS, en *Boletín Sociedad Española de Excursiones*, 1899, y en *Almanaque de Las Provincias*, 1900, p. 135, dio su explicación de estos capiteles: explicación que copian, sin corrección alguna, Street y Sanchis Sivera.

(5) CHABÁS dice de esta parte del capitel: "Después del pecado se enconden Adán y Eva". No se ve, ni —por los indicios— parece que se representó tal cosa.

b) La tentación y la caída (Gén. 3, 1-6).

a) El Señor, como sacando a Eva de una costilla de Adán dormido.

b) El Arbol (de la ciencia del bien y del mal) con la serpiente enroscada en su tronco y Adán y Eva: uno a cada lado. Eva recibiendo el fruto prohibido, a la derecha.

#### Cuarto capitel

El juicio de Dios.

El Señor

a) Llama a cuentas a Adán. Maldición de la serpiente (Gén. 2, 7-13; 2, 14-15) (5).

b) Castiga, con piedad, al hombre: les viste túnicas de pieles (Gén. 2, 16-21).

a) No tenemos hoy —en esta parte del capitel— más que la estatuita que representa a Dios. Lo demás ha sido destruido; pero se puede suponer, por la otra parte del capitel que se conserva en su mayoría.

b) El Señor aparece cual conversando con Adán y Eva, vestidos de túnicas pelíceas. (Han perecido ya dos cabezas.)

#### Quinto capitel

La ejecución del castigo.

El Señor

a) Pone un querubín para guardar el Arbol de la Vida, y la llama de una espada fulgurante (Gén. 3, 22, 24).

b) Echa afuera a Adán y Eva, a trabajar la tierra de donde han sido formados (Gén. 3, 23).

a) El Señor aparece entregando la espada al querubín, que tiene las alas plegadas ante su cuerpo.

b) El Señor despide a Adán y Eva que van cogidos de la mano, con los instrumentos de su trabajo: el azadón y la rueca (se ve en la figura de Adán parte del azadón).

#### Sexto capitel

Historia de Caín y Abel.

a) El sacrificio del justo Abel (Gén. 4, 3-7).

b) El primer homicidio: Caín mata a su hermano Abel (Gén. 4, 8).

a) Parece que Dios recibe, desde una nube, el sacrificio de Abel. (No se puede más que conjeturar; pues el altar, etc., han desaparecido.)

b) Caín aparece como extrangulando a su hermano, que cae desplomado a sus pies.

#### PARTE IZQUIERDA (6)

#### Séptimo capitel

La historia de Noé.

a) Reverencia de Sem y Jafet hacia su padre Noé: Van a cubrir la desnudez de su padre, embriagado (Gén. 9, 20-23).



**Puerta románica o del Palau de la Catedral de Valencia (lado derecho).**

b) Jafet cubriendo a su padre con su manto y Sem sometiendo, en justo castigo, a Cam (Gén. 10, 15-19) (7).

a) Sem, Cam y Jafet se dirigen hacia la tienda de su padre. Los dos primeros con los mantos elevados ante sus ojos para no ver la desnudez de Noé.

b) Una de las figuras (uno de los hijos de Noé) aferra con su izquierda al menor (Cam) y con su derecha blande en alto una espada, símbolo de la justicia. ¿Alusión a Gén. 10, 15-19?

● Historia de Abrahán: Capiteles octavo al décimo

#### Octavo capitel

a) La vocación de Abrahán (Gén. 12, 1-3).

b) Abrahán deja su tierra y entra en el país de Canaán (Gén. 12, 4-10).

a) Abrahán (abajo) escucha al Señor que le habla desde una nube.

b) El patriarca, montado en un camello, pasa junto a una montaña (a su izquierda): ¿Gén. 12, 8-9?

(6) Consta —como veremos— que hasta 1599 hubo un parteluz en que se apoyaban los dos arquiteos, que terminaban en las jambas de la puerta (*Libre de obres* de 1599, fol. 34). Su capitel llevaba esculpida, con toda probabilidad, el Arca de Noé. En su lugar daremos las razones.

(7) Siguiendo a R. CHABÁS, dicen todos: a) “Sem, Cam y Jafet marchando a poblar el mundo”. De haber querido representar tal cosa, hubiese puesto el artífice las figuras en dirección contraria. Y no tendría la primera figura el manto elevado, como tapando su visión.

Del b) (cuadro segundo), dicen: “Cam descubriendo la cubierta de la cama, y Sem y Jafet alejándose”. A poco que observe, podrá ver cualquiera que es todo lo contrario: hay uno que cubre la desnudez de Noé y otro que agarra a Cam y le castiga, como simboliza su espada.

### Noveno capitel

El Sacrificio de Isaac.

(Gén. 22, 1-14).

- a) Preparativos remotos (Gén. 22, 3b).
- b) El acto de iniciar el sacrificio (Gén. 22, 9-13).
- a) Un hombre partiendo la leña para el holocausto (Gén. 22, 3b).
- b) Abrahán extiende su mano con el cuchillo para sacrificar a Isaac, que está sentado en lo alto de la pira. Bajo él, se ve el carnero, que ha de ser la víctima sustitutiva. Un ángel en lo alto (aparece su cabeza y su brazo) impide con su mano la acción de Abrahán.

### Décimo capitel

- a) La teofanía en Mambré (Gén. 18) (8).
- b) Melquisedek (Gén. 14, 17-20).
- a) Están representados tres ángeles de pie y Abrahán de rodillas, en actitud de veneración y súplica (Gén. 18, 2, 23, 27, 30).
- b) Lo que el artífice ha querido representar es el Sacrificio de Melquisedek, que ofrece pan y vino, que era sacerdote del Altísimo y que bendice a Abrahán y a quien Abrahán paga décimas (Hebr. 7 y 5, 10; Salm. 110, 4). Se ve claramente por los panes y cáliz esculpidos encima de una mesa, en el capitel, y por la actitud de Abrahán.

● Historia de Moisés: Undécimo y duodécimo capiteles.

### Undécimo capitel

- a) Vocación de Moisés (Ex. 3).
- b) Moisés intercediendo por el Pueblo (9).  
Moisés
- a) Se descalza ante la zarza ardiendo (Ex. 3, 5 y siguientes).
- b) En figura de orante, con las manos extendidas.

Por los restos —más visibles en fotos antiguas— habríamos de decir que se trata especialmente de Núm. 21, 4-9: «Moisés intercedió por el pueblo. Y Yahveh le ordenó: haz una serpiente... Y Moisés hizo una serpiente de bronce... (Núm. 21, 7-9) (10).

### Duodécimo capitel

Moisés intermediario entre Dios y su pueblo.

Recibe

- a) Instrucciones, que comunica oralmente al pueblo (11).
- b) La ley, para el pueblo en el Sinaí (Ex. 24, 12; 34, 28; Deut. 4, 13; 10, 4, etc.).
- a) Moisés habla al pueblo, representado por los ancianos sentados: el primero con un libro, como para recoger sus palabras (Ex. 17, 14, etc.).

b) A la izquierda una figuración esquemática del Monte Sinaí. Sobre él una mano, que sale de una nube entrega las tablas de piedra a Moisés, que está a la derecha, recibéndolas en sus manos.

Aparte de los capiteles, la archivolta más cercana a la puerta aparece también historiada.

Serafines, ángeles y querubines, en número de 20, ornamentan todo el arco, a la vez que guardan la entrada y se aprestan a cantar las divinas alabanzas (Is. 6, 1-3; Ex. 25, 18).

Ante ellos, sobre el arco de la puerta, El Arbol de la vida: la vid, símbolo de Cristo: Yo soy la vid... (Jn. 15, 1-8) y símbolo del Antiguo Testamento; de Israel (Is. 5, 1-7; Jer. 2, 21; Mt. 20, 1-8; 21, 23-41).

De ella, la Eucaristía, centro del culto en el templo, es fruto (Mt. 26, 29).

Esta misma ornamentación, los pámpanos de vid, se encuentra también sobre la portada: en el tejado, que sostienen los siete matrimonios cristiano... como recordando «Vosotros sois los sarmientos» (Jn. 15, 5).

(8) Aquí todos hacen notar —siguiendo a CHABÁS— que estas dos columnas (la novena y la décima) están invertidas: hay dos equivocaciones, una del artífice y otra del albañil. El primero colocó inversamente las escenas de la columna décima, y el segundo (el albañil) puso ésta después de la novena cuando la cronología exigía lo contrario, siguiendo el orden 8, 10, 9, 11 y 12". No lo creo. No hay equivocación alguna. Los artífices y albañiles... siguieron no el orden de los capítulos de la Biblia, sino el orden lógico religioso, como está, y estaba, en el canon romano de la santa misa: Munera pueri tui Abel (los dones de tu siervo el justo Abel) et sacrificium patriarchae nostri Abrahae (y el sacrificio de nuestro patriarca Abrahán) et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech (y lo que te ofreció tu sumo sacerdote Melquisedek). Los tres sacrificios están, por este orden, en nuestros capiteles.

(9) No creemos como R. Chabás, Sanchis Sivera y E. Street, que le siguen, que "se refiere a Ex. 17, 12s.: Moisés orando por la victoria contra Amaleq, ya que —en tal caso— hubiera sido esculpido sentado y con Aarón y Hur sosteniendo sus brazos".

Más bien es Moisés gran intercesor por el pueblo (Ex. 5, 22 s.; 32, 11-14. 30-32). Intercesión celebrada en la Biblia: Jer. 15, 1; Sal. 99, 6; 106, 23, y que es figura de la de Cristo Nuestro Señor.

(10) No es sino una conjetura. La serpiente de bronce fue muchísimas veces esculpida en la Edad Media, como figura que es de Cristo Nuestro Señor (Jn. 3, 14 s.).

(11) A cada paso en la Biblia: Cf. Ex. 16, 4-8, 19, 10-14, etc. Ecl. 45, 3. No vemos que se refiera a la Institución de los Jueces de Israel (Ex. 18, 25 s.) como se viene diciendo desde R. CHABÁS. Además el relieve similar del trascoro (altar del Santo Cáliz) avala nuestra interpretación. Allí se ve también claramente cómo los artífices siguieron un orden lógico (ideal o representativo) y no cronológico, de la simple sucesión histórica.

Y —como sabemos— sobre la puerta del Templo de Jerusalén (Israel) había una vid (cepa) símbolo del pueblo.

Todo lo demás: cabezas de clavo, dientes de la sierra y arquerías cinceladas con motivos geométricos y vegetales; los fondos de las historias, cual tapices formados por rombos de cintas de perlas, llenos de elegantes cuadrifolios en forma de cruz; los do-seles, que semejan palacios almenados, cubiertos de pedrería, que evocan los muros de la celestial Jerusalén del Apocalipsis (21, 10-14) son ornamentación de lo dedicado al Rey de los siglos inmortal a quien sea gloria por los siglos de los siglos (1 Tim. 1, 17).

Lo que más llama la atención, por su finura y elegancia, es el entrelazado de cordón de perlas, lleno de toda clase de animales y pájaros en movimiento, que corre por medio de la imposta y el arco ornamental de la portada.

Maravilla cómo se ha podido hacer tal cosa en la piedra, cuando es tan difícil encontrar finura semejante ni en la plata.

En cuanto al significado de todo ello, ya hablaremos en la exposición de la idea de esta portada.

Los ángulos de los intercolumnios se hallan acanalados y rellenos, todos los doce, de un entrelazado de cordón de aljofar y motivos vegetales, que da la impresión de un bordado calado en piedra, al aire, sostenido tan sólo por los dientes de un pequeño dragón, cuya cabeza —cual de gato— aparece en lo alto.

Los canecillos, que sustentan el tejazoz, son del todo originales.

Son las cabezas (¿retratos?) en piedra de siete matrimonios de nobles, cuyos nombres están esculpidos —en elegantes caracteres— entre cada pareja de ellos.

Dicen las inscripciones:

EN P: AM NA	EN G: AM NA	R: AM NA DO
M: SA MULER	B: SA MULER	LÇA SA MULER
BETRA: AM NA	D: AM NA RA	F: AM NA RA
BERGLA SA MULER	MONA SA MULER	MONA SA MULER
	BERNA: AM NA	
	FLORETA SA MULER	

Están representados como para ir a la iglesia: los hombres descubiertos y las mujeres con la cabeza cubierta, por la corona correspondiente a su dignidad.

¿Quiénes fueron tales personajes y por qué están retratados e inmortalizados en el tejazoz de esta portada?

No tenemos una respuesta segura (12).

Lo más probable es que sean familias nobles, que sufragaron los gastos de la construcción de la portada y que fueran leridanos, por las razones que daremos.

Sobre la portada —en medio del hastial— se abre un largo ventanal gótico.

Siempre estuvo abierto al exterior; pero fue medio cegado (convertido en ventanita rectangular) al interior, por los neoclásicos del último tercio del siglo XVIII.



Portada del Palau. Catedral de Valencia.

En 1962 se abrió al interior y se vio que estaba constituido —lo mismo que al exterior— por tres arcos, que forman un abocinado, sostenido por columnas de fuste similar al de las de la portada (imitación sin duda) aunque de una longitud tres veces mayor.

Sus finos capiteles e impostas no son historiados, sino de motivos vegetales y geométricos, parecidos a los que vemos en la ornamentación de la portada.

El ventanal tiene mainel o parteluz, aunque el actual no es el auténtico. Sustituyó al original, que aún existía, en 1962.

La vidriera actual es asimismo moderna, de 1962.

Nos contentaremos ahora con describirla de arriba a abajo:

(12) Una leyenda popular dice que son los siete matrimonios que se encargaron de traer a Valencia desde Lérida a las setecientas doncellas para esposas de los mlites conquistadores de la ciudad con el rey don Jaime, a fin de poblar Valencia.

Sobre el mainel: a) Una inscripción (o lauda) que dice: PINXIT: IOAN. B. CASTRO: FECIT: FEL. CAÑADA. DIRIGENTIBUS: ALEXAN. FERRANT ARCHIT., VINCENT. CASTELL ET PHILIPPO MATEU = La pintó Juan B. Castro; la ejecutó Félix Cañada. Les dirigieron Alejandro Ferrant, Arquitecto; Vicente Castell y Felipe Mateu.

Bajo dicha inscripción, el escudo de la Catedral, encerrado en una mándorla con esta leyenda: SIGILLUM: CAPITULI: VALENTINI: SELLO DEL CABILDO VALENTINO.

A ambos lados del mainel, la vidriera se halla dividida en ocho partes iguales a cada lado: Las dos primeras son ojivas (casi triangulares) y las siete restantes, rectangulares (casi cuadradas).

En las dos primeras se representan: a) a la izquierda: Un obispo, revestido de pontifical, con el báculo en su izquierda y en actitud de bendecir con su derecha, dentro de una mándorla con esta leyenda: S: FRIS. ANDREE: DEI: GRA: VALENTINI: EPI: Sello de Fray Andrés, por la gracia de Dios obispo de Valencia.

b) A la derecha: El escudo de un arzobispo con la siguiente leyenda en la mándorla: S. MARCEL: OLAECHEA: DEI: ET: APOST: SED: GRA: ARCHIEP: VALENT.: Sello de Marcelino Olaechea, por la gracia de Dios y de la Sede Apostólica, Arzobispo de Valencia (13).

Bajo Fray Andrés la fecha del comienzo de la actual Catedral, en su pontificado: MCCLXII y bajo el Arzobispo don Marcelino Olaechea, MCMLXII, fecha en que se colocó la vidriera, durante su mandato: en el séptimo centenario de la Catedral.

En los siguientes compartimientos están representados los bustos de los siete matrimonios nobles con sus inscripciones, que ya hemos transcrito al hablar de la portada.

#### *Lo que hubo: datos históricos*

Pocos datos históricos, documentales, tenemos acerca de esta portada.

Sanchis Sivera creyó haber dado con el nombre de su autor (14).

En un documento que encontró en el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona, «Datus Valencie, anno Domini MCCLXVIII», se hace mención de A(rnaldi) Vitalis magistri operis ecclesie Sancte Marie civitatis Valentie (Arch. Corona Aragón, Reg. 15, fol. 97).

(13) El sello, en mándorla, está partido por el mote de dicho arzobispo: "Da mihi animas; coetera tolle: Dame las altas; quédate con lo demás" (Gén. 14, 21).

(14) *Archivo de Arte Valenciano*, número 19 (1933), 3-24. El documento (foto), en pp. 7-8.



Vidriera —moderna— sobre la portada del Palau, de la Catedral de Valencia.

Este dato prueba que A. Vidal fue maestro de obras (Arquitecto) de la Catedral de Valencia (al menos por algún tiempo) durante el pontificado de Fray Andrés de Albalat, de quien se dice que inició el templo actual.

Pero no prueba: a) que la portada de la Almoyna no es anterior a tal data, y b) que tiene que ser obra de A. Vidal (15).

Que sea obra de artistas leridanos (o traída de Lérida) parece muy probable, por las siguientes razones: a) En los documentos antiguos se la llama la Puerta de Lérida y a la plaza ante ella, «Plaza de Lérida», y b) tiene un gran parecido con la Puerta «dels Fillols» (y aun con la Puerta principal) de la antigua Seo (o Catedral) de Lérida y con otras portadas de aquella provincia, como las de las iglesias parroquiales de Agramunt, Cubells, etc.

Consta documentalmente que nuestra portada tuvo una columna o parteluz, que sostenía dos arquiteos (16) de lo que quedan —además— señales arqueológicas inconfundibles.

Que las puertas (o batientes de madera) que aún subsisten, sean los que pagó el canónigo Corts y que se pusieron en 1481 (17) como asegura Sanchis Sivera, no me parece nada probable.

Las actuales puertas parecen hechas de tablones de pino y sin arte alguno, lo que no se companiga ni a) con el gusto artístico del siglo xv, ni b) con el hecho de haber tenido que sustituir a otras más antiguas y en consonancia —sin duda— con la magnificencia de la portada.

Lo que sí parece antiguo y que se conservó en los batientes actuales, son los herrajes: los clavos, que parecen románicos y los llamadores y las tiras de hierro, que continúan la imposta y que parecen góticos: tal vez los de 1481 (18).

Ya en 1482 hubo que reponer una de las anillas (un llamador de los bajos) porque «le habían robado» (19).

Los llamadores (como grandes anillas de hierro) eran cuatro: dos altos, para cuando se llamaba a caballo; y otros dos más bajos, para cuando llamaba la gente de a pie.

Estos dos últimos, que estaban más al alcance de la mano, han desaparecido.

Aún se conoce el lugar donde estuvo el de la derecha; y casi todo el de la izquierda, donde abrieron —quizás a últimos del siglo pasado— una necia ventanilla o mirilla.

*Arte. Lo que debió de ser*

Esta portada es la que da al lado o nave llamada de la Epístola: donde se leían las epístolas y lecciones del Antiguo Testamento.

Todos las recordamos:

In principio creavit D. caelum et terram...

Dixit Dominus ad Noe... Dijo el Señor a Noé.

Vocavit Dominus Abraham: Llamó el Señor a Abrahán.

Dixit Dom. ad Moysem... Dijo el Señor a Moisés, etc.

Aparte de esto, es la portada, que recae a oriente, comienzo de la Historia de la salvación: Antiguo Testamento.

Representa, pues, al Antiguo Testamento, así como la opuesta de poniente, la de los Apóstoles, representa la predicación del Evangelio de Cristo: culmen de la Historia de la salvación (20).

(15) Parece ser que la nave transversal (cruceira) es posterior a la nave principal. De ser así, ¿cómo es posible el que A. Vidal hiciese tal portada? ¿Se le quiere hacer autor de la nave cruceira? Y entonces ¿qué hay de verdad en la lápida que da a Fray Andrés de Albalat por *iniciador* de las obras de nuestra Catedral? Tal vez "primarius lapis in Ecclesia S. M." no sea "primarius lapis Ecclesiae". Por otra parte, ¿no parece ser más antigua nuestra portada que el resto de la Catedral? Volveremos a tratar de este asunto.

(16) "Item pose en data he pagat al mateix Vicent Leonat Steve, pedra piquer, setanta set lliures sis sous y dos dinés per lo stall de adobar les portes dos dites dels apostols y del palau per haver levat en cada una porta la columyna y los dos archs..." (*Libre de obres*, 1599, fol. 134).

La razón o motivo de tamaño desaguisado artístico fue el que eran estorbo en la aglomeración de gente que iba a haber el día 12 de diciembre de 1599 en la procesión que acompañaría al cuerpo de San Mauro, mártir, enviado por Clemente VIII al arzobispo Juan de Ribera (Cf. SANCHIS SIVERA, *Catedral*, p. 65).

(17) *Libre de obres* de 1481, fol. 84.

(18) ¿Serán los actuales batientes del tiempo de Juan de Ribera? Lo mismo podría decirse de los batientes de la puerta de los Apóstoles, con su especie de parteluz simulado de madera de pino.

En nuestros batientes habrían puesto los herrajes de los anteriores, disponiendo los clavos de manera que recordasen el parteluz y los dos arquiteos que se retiraban. Desde luego, los clavos no pudieron estar en los batientes originales, tal y como están hoy.

(19) En 1482 (un año después de colocadas las nuevas puertas) ya hubo que reponer el llamador bajo: "se colocó una anella al postich (la del postigo), con la haguessen robada" y la hizo el maestro Lleó (*Libre de obres*, 1482, fol. 34). Vicio antiguo y... ¡moderno! ¡Cuántos y cuán buenos llamadores tiene el Museo de "The Hispanic Society of America" en Nueva York! Dirán que "no han sido robados, sino comprados. Y... el que los vendió... ¿lo debiera de haber hecho? ¿No debieran de estar en sus sitios primitivos?"

(20) Cuando a este lado del crucero (el de la epístola) se representa *El Evangelio y su predicación*, como en Burgos, por ejemplo; la portada opuesta representa el *Juicio final*: la suerte de los que "oyeron (cumplieron) y de los que no oyeron (no aceptaron) el Evangelio". Id..., predicad este Evangelio... El que crea se salvará; el que no crea se condenará (Mc. 16, 16-17).

La parte izquierda de nuestra portada nos presenta la historia de la salvación desde el principio hasta el diluvio.

La parte derecha, desde pasado el diluvio hasta la ley dada por Moisés (Jn. 1, 17).

Por eso es del todo probable el suponer que el parteluz tenía en su capitel la escena del Diluvio: el arca, que es —además— una «figura» de la Iglesia, en la que entramos por el Bautismo, que nos salva por la Resurrección de Jesucristo, que está a la diestra del Padre, Señor de todo (1 Pt. 3, 20-22).

Y en el espacio central del tímpano, entre el último arco de la portada y los dos arquitos de sobre el portaluz, un crismón, llevado en alto por dos ángeles o —como en otras catedrales, románicas— un Cristo bendiciendo dentro de una mandorla de ángeles, al que rinden adoración todas las potestades celestes: los querubines, serafines y ángeles de la archivolta.

Si añadimos, a lo que vamos diciendo, que el arco ornamental (guardapolvo de la portada) y la imposta, que corre sobre los capiteles, parecen representar la vida natural: El dominio del hombre sobre las aves del cielo y los animales terrestres (Gén. 1, 26-28; 2, 20) y que la vid, sobre la puerta de entrada, puede significar el árbol de la vida (sobrenatural, divina), la Eucaristía, tendríamos plasmada la idea de que el hombre ha sido llamado a ser no sólo el rey de la Creación, sino Hijo (no mera creatura) del mismo Creador: hijo de Dios nuestro Padre, a cuyo Unigénito Encarnado han de adorar todos los ángeles de Dios (Hebr. 1, 6).

Y pudieran —además— simbolizar los ángeles a los guardianes o custodios de la iglesia, donde se encuentra el árbol de la vida (Gén. 2, 9), pudiendo haber plasmado el artista la oración aquella de *Completas*: «Vista, Señor, esta morada..., que tus santos ángeles habiten en ella, que nos custodien en paz y que tu bendición permanezca siempre sobre nosotros.»

El aspecto primitivo de todo este hastial debió ser verdaderamente bello.

Sobre la portada, rasgaba el centro del hastial el gran ventanal. Y el hastial finalizaba en un apitrador almenado (a la altura del final de su doble vertiente actual) (21).

A cada lado del hastial había un edificio (ambos gemelos) rasgado en el centro por un ventanal gótico con parteluz, similar al del medio del hastial.

El de la derecha era la actual sacristía (22).

El de la izquierda, el aula capitular primitiva (23).

Ambos parece ser que remataban en apitrador almenado, como el hastial.

El edificio de la izquierda (aula capitular primitiva) fue destruido, al parecer, en la necia defor-

mación neoclásica de 1774 a 1796, y sustituido entonces por una pobre construcción neoclásica adosada al muro del hastial (24).

Todo ello constituía un conjunto armonioso, del que nos da una idea la entrada a la iglesia del monasterio de Santas Creus (Tarragona).



Fachada de la iglesia mayor del monasterio de Santas Creus. Tarragona.

(21) Téngase en cuenta que los tejados fueron puestos en la segunda mitad del siglo XVIII. Anteriormente nuestra Catedral tenía terrazas por cubierta. Hoy se ha procedido a su repristinación, que va ya muy adelantada.

(22) Que en el siglo XV fue elevada, sobreponiendo las habitaciones de los sacristanes (hoy Archivo Catedral). Su gran ventanal ha sido repristinado, pero no muy correctamente: Se prescindió del parteluz primitivo y su vidriera desdice del lugar en que está colocada.

(23) De que hablan a menudo los documentos del Archivo Catedral.

(24) A los neoclásicos les debió de parecer mejor que lo que derribaban y hasta se permitieron el horadar algo del hastial, para hacer un óculo de iluminación a un pasadizo al camarín de la capilla de Santo Tomás de Villanueva, que ellos edificaban.

## Lo que debiera ser

¿Por qué no cuidar de esta portada? ¿Por qué no reprimar todo este hastial en lo posible?

En el Palacio Arzobispal (en su antiguo Museo Diocesano) creo que existió el capitel del diluvio, que sería probablemente el del parteluz de esta portada.

En las columnitas divisorias de los capiteles han perecido sus fustes, aunque no sus basas y sus capitelillos.

¿Por qué no reponerlos, ya que es tan fácil? Hasta existen suficientes (pequeños restos) de lo que fueron.

¿Por qué no restaurar lo maltratado por el tiempo, los elementos y... ¡los hombres!? (25).

¿Por qué no quitar el asfalto y las losas de mármol negro, tan perjudiciales para la piedra de la portada? (26).

Los ventanales tenían vidrieras historiadas en colores, así consta documentalmente y arqueológicamente, por los restos primitivos que aparecen en la reprimación. Nunca en el gótico, en aquellos tiempos piedras de luz.

En las portadas (en sus hastiales) solían hacerse de tal modo que se viese con la luz del sol al interior lo representado en la piedra al exterior.

Al exterior el tema de nuestra portada es, como hemos expuesto, la Historia de la salvación, desde la Creación hasta el Diluvio y desde el Diluvio hasta la ley mosaica.

Esto es lo que debiera haber contenido cada lado de la gran vidriera: una reproducción de los capiteles de la puerta, dentro de seis círculos: de arriba a abajo, en la izquierda, y de abajo a arriba, en la derecha, y en el centro superior el Cristo de sobre el capitel del parteluz de la portada.

Creemos —por tanto— que la vidriera moderna no es lo acertada que debiera de haber sido, por las siguientes razones:

1) Por representar en ella a los donantes de los canecillos, en vez de los temas bíblicos de los capiteles (27).

2) Por representarles en grandes bustos, sin encuadre alguno, lo que no concuerda con la tradición gótica.

3) Por colocar escudos de armas en la parte superior —además demasiado grandes— y de personas que no donaron la vidriera, y en disconformidad, según creemos, con reglas heráldicas (28).

4) Por no poner cenefa alguna.

Todo lo cual no cuadra con una reprimación de algo que hubo o debió de haber en el plan primitivo.

El mayor error fue el romper a mazazos el parteluz primitivo, labrado por ambos lados y policromado, al interior al menos, y sustituirlo por algo prefabricado que —al interior— es como un simple raíl, sin labra alguna (29) y al exterior fue pintado como de canela.

Si estaba muy deteriorado —como se dijo—, ¿por qué, al menos, no se desmontó con cuidado y se conservó como testimonio en el museo?

Todo menos romperlo a maza y hacer que desapareciera todo vestigio.

—¿No era algo que —aun deteriorado, como se decía— tenía incalculable valor histórico, sobre todo en una reprimación?

Nunca prefabricar sin conocimiento total de lo que se ha de retirar.

Y reconocer los fallos, aunque supongan pérdida de dinero. Supone mucha mayor pérdida el no querer reconocer nuestros fallos (30).

«De hombres es el errar; pero de sabios el reconocer nuestros errores.»

JUAN ANGEL OÑATE  
Lectoral de Valencia

(25) Como la piedra, surcada por los chicos, que en ella afilaban las puntas de sus trompas; las basas, gastadas de apoyar los zapatos, para atarse los cordones, etc.

(26) Cf. *Archivo de Arte Valenciano*, número 46 (1975), p. 30, nota 4.

(27) Nunca se representaba en las vidrieras cosa alguna que no fuese de la Sagrada Biblia o de la Leyenda Aurea o —por excepción— de singular relieve en la historia de la Iglesia.

(28) Los escudos de los donantes se ponían abajo, en un angulillo de la cenefa. Nunca, en aquellos tiempos, en la parte alta y principal. Se nos dirá que son los sellos. El de Albalat, sí; pero no el otro. Y tenemos la misma razón en contra y el partir un escudo moderno con una leyenda no es propio ni de un sello de armas en toda la Edad Media, que sepamos.

(29) La razón de que no se ve desde abajo no es buena razón. Menos se vería en aquellos tiempos en que se construyó el primitivo, en que no había iluminación eléctrica en las catedrales. La razón debe de ser la perfección, el bien hacer.

(30) Llamo la atención sobre unos fallos en la reprimación de la puerta de los Apóstoles, como son la repetición de la virtud de la templanza, en uno de los relieves, cuando evidentemente era la Justicia la que se tenía que rehacer; lo corto de los goterales, que hace que el agua caiga sobre los doseletes de las estatuas, etc. Cf. además *Archivo de Arte Valenciano*, número 46 (1975), p. 30, notas 6 al 8.

# ICONOGRAFIA DE JAIME EL CONQUISTADOR \*

Permítaseme que agradezca al Presidente de esta Real Academia y a dicha Corporación el más que inmerecido honor que me han deparado al invitarme a ocupar su tribuna, lo que comporta una vinculación honrosísima con aquélla que, insisto, en absoluto merezco. Vaya por delante, también, mi agradecimiento a todos por la atención que ya están mostrando conmigo.

Entrando ya en materia, quiero hacer, antes que nada, algunas precisiones. El objeto de este trabajo persigue, fundamentalmente, poder ofrecerles una recopilación de cuantos testimonios plásticos, gráficos, artísticos en mayor o menor grado, etc., tienen relación temática o iconográfica con nuestro egregio monarca Don Jaime el Conquistador. En consecuencia, lo fundamental va a ser la proyección de las diapositivas reunidas, técnicamente deficientes en su mayoría pero, con todo, mucho más elocuentes que mis palabras.

Unas consideraciones previas sobre Don Jaime: Creo que estaremos todos de acuerdo en señalar que el monarca aragonés conquistador de Valencia y Mallorca, cuyo VII centenario de su muerte este mes se conmemora, ha debido ser el principal y más insigne de entre los de su estirpe. Su dilatado reinado, los acontecimientos trascendentales que durante el mismo se suscitaron, de tan grandes repercusiones internacionales; la propaganda que el propio monarca se hizo en esa extraordinaria obra narrativa y autobiográfica que es la «Crónica» o «Llibre dels Feyts», son circunstancias que contribuyen a explicar el recuerdo permanente de este gran rey legislador y guerrero, cuya figura se nos aparece delineada con trazos firmes y vigorosos. A dicha memoria ha contribuido, asimismo, la abundante bibliografía dedicada a Don Jaime, que va desde el citado «Llibre dels Feyts» a otras crónicas, cual las «Gesta Comitum», la crónica de San Juan de la Peña, la «Grand Crónica de los Conqueridores», del Maestre Heredia; y, en otro sentido, a las obras clásicas de Boades, Tomic, Carbonell, Viciano, Beuter, Diago, Miedes, Escolano o Feliu de la Peña. Sin olvidar, tampoco, la historiografía ochocentista y romántica, necesariamente atraída por la personalidad y el reinado de Don Jaime, así las obras del barón Charles de Tourtoulon, Darwin Swift, Mariano Flotats y Pere Bofarull, Vicente Boix o Juan Bautista Perales, y ya en un plan riguroso y crítico, los estudios consagrados en nuestro siglo a esclarecer determinados

puntos sobre la significación de este monarca, a la luz de la documentación coetánea conservada, no debiéndose silenciar, a este respecto, la aportación fundamental significada por aquel memorable I Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Barcelona, 1908) precisamente dedicado íntegramente al reinado de Don Jaime, como también lo que representan obras cual el «Itinerario de Jaime I el Conquistador», de Joaquín Miret y Sans (Barcelona, 1918); la «Colección diplomática», reunida por Ambrosio Huici Miranda (Valencia, 1916-19), ahora vuelta a poner a punto por Amparo Cabanes, y los ensayos o biografías críticas de Ferran Soldevila, Josep Lleonart, Martín Domínguez y Vicente Simó Santonja.

Nada tiene, pues, de extraño, que complementen tan copioso acervo literario el repertorio iconográfico que, sobre Don Jaime, congruentemente subsiste.

Antes de comenzar a proyectar las diapositivas que he logrado reunir, que no agotan el tema por lo demás, creo conveniente exponer aquellas cuyo contenido hace referencia a pasajes de la biografía de Don Jaime, basadas por lo general en la «Crónica» o sus derivaciones. Pero advirtamos antes que nada que la visualización de anécdotas, hechos cruciales o acontecimientos de cualquier índole relativos a Don Jaime, en buen análisis iconológico, suponen no sólo la interpretación que de los mismos han hecho unos artistas concretos, sino que preciso es considerar que esos hechos o acontecimientos suponen también, y más que nada, la base o el pretexto de toda una serie de formulaciones en las que nos ha de importar sobremanera la aprehensión de los síntomas culturales de cada época, la concreción de estilos, símbolos en general o incluso tendencias esenciales de la mente humana, expresadas en este caso a través del temario que aporta la biografía y circunstancias del rey Jaime el Conquistador (1). Quiérese decir

\* Texto de la conferencia pronunciada por su autor en el acto celebrado en la Real Academia de San Carlos, de homenaje al Rey Jaime I, el día 6 de julio de 1976.

(1) Para la biografía de Don Jaime, consúltese su «Crónica» autobiográfica y cualquiera de las obras modernas citadas. En otro orden de cosas, principios generales acerca de la iconología (ciencia basada en la iconografía), pueden verse en las obras de ERWIN PANOFSKY, JAN BALATOSKY, E. GOMBRICH, etc. Respecto a la iconografía de Don Jaime, es útil leer lo que sobre dicho monarca se dice en obras ya clásicas en su género, como *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Madrid, 1916, del maestro ELÍAS TORMO.

con ello que un mismo tema, pongamos por caso la «Batalla del Puig» o la «entrada triunfal de Don Jaime en Valencia» significan cosas muy diferentes para el artista medieval que para el artista académico o para el moderno. Para el primero, y tendremos ocasión inmediatamente de demostrarlo con ejemplos concretos, el acontecimiento citado últimamente significa como la orquestación de un concepto en la que no suelen faltar variaciones, desarrollos y «tempos» sucesivos visualizados simultáneamente en un solo y mismo espacio. En un polo opuesto, para el pintor supongamos que postimpresionista pero todavía figurativo, interesa, en cambio y, particularmente, la reproducción de un instante en un tiempo y en un lugar concretos y diferenciados, donde la suma de mil detalles, pretenciosamente reconstruidos con afanes de arqueólogo en más de una ocasión, ofrecen el total de una instantánea casi fotográfica. Y es que no debemos olvidar que el artista medieval se halla, fundamentalmente, en una perspectiva mental de contenido ideológico asaz trascendente. Mientras que el otro, el artista moderno, utiliza en cambio unos lentes de cristal marcadamente positivista, realista, que enfoca al principio con intención apologética para devenir, más tarde, acremente desmitificador.

Lo dicho vale también para aquellas representaciones que pasan como «retrato» ideal de Don Jaime, en las que la tremendamente, y por fuerza, convencional y arbitraria elaboración fisiognómica deriva, curiosamente, de un modelo seguramente proporcionado por descripciones literarias cual la de Desclot (2).

Siguiendo, en principio, un criterio de antigüedad, habría que abordar la iconografía jaimina comenzando por citar las pinturas murales del castillo de Alcañiz, el más remoto ciclo iconográfico relacionado con Don Jaime. Constituye éste uno de los conjuntos más valiosos del tesoro pictórico de nuestra Edad Media al decir de Carlos Cid, siendo de resaltar, en opinión de José Gudiol, la condición de «ilustración mural» de estas pinturas, condición que destaca sobre lo puramente ornamental o decorativo de las mismas. De los varios paneles parietales, interesan particularmente aquel en el que el ejército aragonés aparece en orden de batalla; o aquel otro en el que el rey Don Jaime, montado sobre caballo engualdrapado, figura al frente de sus tropas. Pero el más notable es este otro en el que se narra pictóricamente, casi dibujísticamente, el momento en el que el rey Don Jaime hace su entrada en la rendida ciudad musulmana de Valencia. Que el anónimo pintor se inspirara en el relato de la «Crónica», es cosa incierta. Ahora bien, existe un detalle que abonaría tal suposición, y es el de la corneja que figura en uno de los estandartes, lo que se ha interpretado como motivo heráldico «parlante» de la enseña de

Don Pedro Cornell, uno de los nobles que según el célebre relato figuró al lado de Don Jaime cuando la rendición y toma de Valencia (3). El estilo de estas pinturas —gótico lineal o francogótico ya tardío— permite datarlas en el primer tercio del siglo XIV, circunstancia ésta que favoreció indudablemente una interpretación y reconstrucción de los hechos representados bastante más candorosa y espontánea, luego verídica, que la ofrecida por versiones más alejadas de la época en que se sucedieron los hechos. En el panel de Alcañiz, la indumentaria del rey Don Jaime se compone de una sobrevesta listada a franjas verticales según la heráldica aragonesa, lo propio que la gualdrapa del caballo con la que aquélla hace juego, dejando visible únicamente la figura del rey una mano desnuda, la pierna calzada del plano visualizado y tres cuartos de la cara, esquemáticamente perfilada, cuyos lados se protegen por la cota de malla o «perpunt», que aquí se prolonga por encima de la sobrevesta listada. El rey protege la cabeza por sencillo capacete, «capell», hemiesférico y metálico, que nada tiene que ver con el complicado yelmo rematado con el «drac alat», usual en el tocado de Don Jaime, pero desacorde con la realidad y anacrónico, ya que dicha cimera era de moda casi un siglo posterior. El caballo sobre el que cabalga Don Jaime muestra una pata delantera levantada, como iniciando un paso de marcha lenta y solemne, triunfal. Precede a los jinetes un infante cuya cara se muestra vuelta hacia el rey, como si se tratara de un heraldo, alférez o portaestandarte, atento a las indicaciones de su señor y monarca.

Este mismo tema capital, el de la entrada de Don Jaime en Valencia, ha sido tratado en diversas ocasiones: representando uno a Don Jaime dirigiendo las operaciones de la conquista de Valencia y el

(2) Cr., por ejemplo, la edición de esta «Crónica» editada por Barcino (Barcelona, 1949), al cuidado de M. COLL I ALENTORN. Vid. concretamente el capítulo XII, titulado *De les faïçons del Rey En Jacme que pres Mallorques e València*, págs. 64-65.

(3) El pasaje en cuestión refiere literalmente: «I quan això fon fet, i haguèrem menjat i begut i dormit en una tenda que era prop del nostre campament, enviàrem a cercar l'arquebisbe de Narbona, i ell vingué. I quan tots foren davant nós els diguèrem com nostre Senyor ens havia concedit moltes gràcies, i entre elles ens concedia ara una que nós i ells li haviem d'agrair mol, i per tal com en aquest bé nostre ells hi tenien una gran part, els ho volíem fer saber perquè se n'alegressin, que València era nostra. I quan haguèrem dit aquest mot, Don Nuno, Don Eiximèn d'Urrea, Don Pedro Fernández d'Açagra i Don Pere Cornell perderen els colors, així com si hom els hagués ferit de dret al cor...». Libro V, epíg. 282 de la *Crónica de Jaime I*, edición de Barcino (Barcelona, 1926). Hemos preferido la versión actualizada de JOSEP MARIA CASACUBERT a la original, por más comprensible.

Se han ocupado de las pinturas murales de Alcañiz, CARLOS CID PRIEGO en la revista «Goya», número 46, correspondiente a enero-febrero de 1962, y JOSÉ GUDIOL en su obra *Pintura Medieval en Aragón*. Zaragoza, 1971.

otro recibiendo Don Jaime las llaves de la rendida ciudad musulmana. Tal, en dos relieves seiscentistas que formaban parte del retablo mayor de la iglesia del monasterio del Puig. En la primera escena vemos al monarca montado sobre un caballo, junto a su tienda, y como planeando al asedio de la ciudad que se divisa al fondo, amurallada, al otro lado del río, que atraviesa dos puentes. Es posible, incluso, que el autor quisiera establecer, en su representación, una localización topográfica concreta, que de ajustarse al relato de la «Crónica» tendría que ser la huerta de Ruzafa, o zona próxima a la Boatella, donde según el citado relato comenzó la expugnación de la muralla (4). La escena del otro relieve no es sino una elucubración fantástica del acto de rendición de la ciudad, y digo fantástica por que nada dice la «Crónica» acerca de que le fueran entregadas a Don Jaime las llaves de la reconquistada ciudad. Es curioso observar en estos paneles la peregrina vestimenta que visten los personajes representados. A los musulmanes se les distingue por los turbantes que cubren sus cabezas. Los cristianos, y entre ellos Don Jaime, aparecen con una indumentaria mitad romana mitad exótica, como propia de ropajes de ocasión, pero llena de gracia evocadora, sin asomo de pruritos historicistas todavía.

Otras tres sabrosísimas versiones de la rendición de Valencia son las ofrecidas en unos grabados del libro titulado «Fiestas Centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró el día 9 de Octubre de 1738. La Quinta Centuria de su Christiana Conquista», libro del que fue autor Josep Vicente Ortí y Mayor, impreso en Valencia en 1740 por Antonio Bordázar. La escena del grabado de la antepágina inicial explícata la no menos jugosa estrofa colocada en la base del frontispicio y que dice textualmente: «Aquí hallarás Valencia que Renaze / Fama que aplaude. Fe que favorece, / Zaén rendido, Iayme victorioso. / San Miguel y Dionisio que protegen»... Sobre la ciudad murada del fondo, trasunto muy esquematizado de la Valencia del Setecientos, aparecen los campanarios y el mismo Miguelete surmontados con la media luna y, sobre el todo, las palabras del salmo 2.º «Propiciamus a nobis iugum». Otro grabado del citado libro es este que reproduce el altar que levantó el clero de San Andrés a propósito de estas fiestas centenarias, inspirado en una interpretación de los hechos escenificados, mitad alegórica mitad grotesca, pues vemos como la entrada en Valencia de los cristianos capitaneados por Don Jaime implica la precipitada huida de los moros por la puerta opuesta... El tercer grabado del mencionado libro aparece al final del mismo en hoja plegada. Creemos que representa una alegoría de la rendición de la ciudad de Valencia, sobre una de cuyas puertas, la de Bah as-Sakhar, junto a la torre de Ali Bufat, ondeó efectivamente el «penó de la

Conquesta», muy libremente dibujado aquí. Este acontecimiento parece que en la lámina en cuestión se ha querido articular con la fundación del monasterio del Puig, o con la especial intercesión de la Virgen mostrada en esta ocasión, ya que, sobre el estilizado edificio del fondo, aparecen las siete estrellas simbólicas del monasterio podiense, y junto a Don Jaime, la figura de un religioso, acaso San Pedro Nolasco. Estos grabados, como todos los de este curioso libro, están firmados por el destacado grabador valenciano Tomás Planes que, como se sabe, floreció a mitad del siglo XVIII. Otra representación de la rendición de Valencia nos la ofrece el bellissimo relieve de José Esteve Bonet, propiedad de esta Real Academia. El ilustre académico e historiador don Antonio Igual Ubeda, que ha estudiado la vida y la obra de aquel escultor del Setecientos (5), fecha este relieve en febrero de 1772. Refiere Igual que este altorrelieve valió a Esteve el título de académico de mérito. Lástima que el estado actual de este relieve en yeso deje tanto que desear. Es interesante constatar que si, por una parte, no puede haber mayor inadecuación en la indumentaria de los personajes, en otro sentido son evidentes las concesiones al estilo y gusto de la época en que se moldeó este relieve. Por lo demás, plásticamente, es una obra juvenil de positivo mérito en la producción de Esteve.

Menor interés artístico tiene quizá la pintura que a continuación se proyecta, titulada enfáticamente «Entrada triunfal del rey Don Jaime el Conquistador en la ciudad de Valencia», obra del pintor castellanense Fernando Richart Montesinos, por la que obtuvo medalla de 2.ª clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884. Este lienzo se conserva, en depósito, en el Museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú, y es cuadro de grandes dimensiones. Interesa más que nada como documento de cómo se entendía entonces el cuadro de historia, tan en boga por aquellos años. La descripción meticulosa de detalles compromete el resultado de la obra, en la que se evidencian fuertes anacronismos, al tener que suplir el pintor, con imaginación, las lógicas deficiencias informativas en orden a la indumentaria y ambientación del lugar y de la época. El cuadro, desigual, con aciertos en la perspectiva y en la composición, ofrece curiosas conexiones con las cabalgatas que en ocasión de festividades cívico-religiosas se realizaban por esa época en Valencia, con toda pompa y aparato, cual la extraordinaria

(4) Este relato dice textualmente: «I entre Don Pere Cornell i Don Eiximèn d'Urrea fon acordat que combatessin la torre que és a la porta de la Boatella, a la carrera de San Vicent, i d'això s'amagaren de nós i de tots els altres de la host». Libro V, epígr. 267.

(5) A. IGUAL UBEDA, José Esteve Bonet. *Imaginero valenciano del siglo XVIII*. Valencia, 1971.



«Entrada triunfal del Rey Don Jaime el Conquistador en Valencia». Lienzo pintado en 1884 por Fernando Richart Montesinos. Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcelona).

«cabalgata histórico-conmemorativa de la gloriosa conquista y entrada triunfal en ella del rey Don Jaime I de Aragón», que mereció un folleto explicativo con ese título, celebrada a los tres años de la ejecución de este cuadro teatral y retórico. De este mismo cuadro hemos visto una copia realizada por Manuel Diago.

Otra versión de la rendición de Valencia es la que compuso Salustiano Asenjo (pintor nacido en Pamplona en 1834, pero muy vinculado a Valencia, pues llegó a ser director de la Escuela de Bellas Artes). Se trata de un plafón decorativo, al fresco, que adorna el salón principal del palacio marquesal de Dos Aguas. Asenjo ha querido interpretar el tema programándolo a modo de alegoría. Sobre nubes aparecen, a un lado, Don Jaime y sus huestes, y la Historia en figura femenina; al otro lado, la personificación de Valencia, como doncella, la de la Victoria, la Fortuna, y una muchedumbre arrodillada que encarna la rendida población musulmana. En el centro de tan chocante composición sobresale una figura femenina, vestida con túnica alba y coronada, que acaso represente a la Iglesia (lleva una cruz en la mano), o a la civilización occidental (que en el siglo XIII es casi lo mismo), pues Don Jaime hace un gesto de presentarle la simbólica doncella arrodillada.

Otras versiones de la rendición de Valencia son los lienzos del siglo XVII ejecutados por fray Agustín

Leonart, que estaban en el monasterio del Puig; el lienzo, titulado «La conquista de Valencia por el rey Don Jaime», de Antonio Cortina Farinós; el titulado «Don Jaime es herido frente a las murallas de Valencia», de Salvador Martínez Cubells, o la muy curiosa ilustración de Francisco Mota, en la que se ofrecen los preparativos del ejército sitiador acampado en vasta llanura. También alude a este mismo tema el cuadro en mosaico que exorna una de las paredes de la ermita del Puig.

Otros acontecimientos trascendentales de la biografía de Don Jaime han tenido su repercusión en las artes plásticas. Siguiendo ahora un orden cronológico en relación con la vida del rey, estupendamente narrada con gran detalle en el «Llibre dels Feyts» o «Crónica» real, citemos sólo de pasada el cuadro titulado «Salida de Monzón del niño rey Don Jaime de Aragón», del que es autor el pintor del siglo XIX Blanch, y fijemos nuestra atención detenidamente en esta primorosa miniatura de las «Constitucions de Catalunya», precioso incunable de 1495 que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón. Vemos aquí a Jaime I residiendo a sus siete años, en 1214, las cortes reunidas en Lérida a instancias del legado papal Pedro de Donai, cuando todos los reunidos juraron lealtad al rey niño. En la miniatura, que por realizada dos siglos después de los acontecimientos descritos, no hay que ver ni un retrato del rey niño, ni siquiera las modas de su tiempo, es posible constatar, sin embargo, la distri-

bución de los representantes de los tres brazos de las Cortes de Cataluña, conforme era todavía habitual a fines del siglo xv, así como la presencia del protonotario real a la derecha del rey (6). No siendo posible ofrecerles copia de la ilustración de Mota que representa la histórica y accidentada muerte de Don Pedro de Ahonés, veamos la que nos muestra a Don Jaime comiendo en casa del mercader Pere Martell, estando en Tarragona, antes de la celebración de las Cortes de Barcelona en 1228. El rey, en mesa aparte y bajo dosel, aparece con la copa levantada, mientras un dignatario, doblando la rodilla, le ofrece otra. En la mesa común están sentados unos nobles, imaginamos que En Guillem de Claramunt, Guillem y Ramón de Montcada, el Conde de Ampurias, En Guerau de Cervelló o En Berenguer de Santa Eugenia y, desde luego, los anfitriones, el rico ciudadano y cómitre Pere Martell y su esposa. Martell aparece en actitud de contar al rey las maravillas de la isla de Mallorca, que conoce bien por sus viajes. Los nobles y el rey parecen escucharle en silencio. Esta bellísima miniatura pertenece a un manuscrito de la «Crónica del rey Jaime I», fechado en 1343, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona. Es obra firmada por Camilo Destorrents, y con las demás miniaturas forma el único códice miniado en que se refleja, accidentalmente, el estilo del catalán Ferrer Bassa, es decir, el estilo italogótico (7).

En relación con la conquista de Mallorca hay otros documentos plásticos que conviene al menos aludir. Uno es el que puede contemplarse en la deliciosa playa de Salou, lugar de donde partió la escuadra en dirección a Mallorca. Se trata de un monumento erigido hace poco, de estilo vanguardista, que fue sufragado por todas las provincias de la antigua Corona de Aragón, en el que la estatua de Don Jaime parece otear la ambicionada isla. Otro documento artístico es la tabla del Museo Diocesano de Palma, en realidad uno de los tres compartimientos de la predella o banco de un retablo procedente del convento de Santa Margarita de aquella ciudad. Ha sido datada de mediados del siglo xv y representa, muy curiosamente por cierto, la entrada victoriosa de Jaime I en Palma, precedido por San Jorge (8). Más conocida es, en cambio, la tabla central del retablo de San Jorge, obra capital de Pere Nisart, contratada en 1468, que se conserva también en el citado museo. En el paisaje del fondo se desarrolla con cierta fidelidad un aspecto de la conquista de Palma. En un panel de este mismo retablo, San Jorge cabalga también al frente de las fuerzas cristianas, y entre los varios caballeros, se distingue al monarca conquistador por la corona, y sobre ella el emblema del «drac alat», que a partir de ahora será frecuente en la iconografía de Don Jaime (9). Otra pintura relacionada con la conquista de Mallorca es

el cuadro titulado «Embarque del rey Jaime I en Salou», del pintor barcelonés del siglo pasado Ramón Tusquets. Aunque destruido en 1937, observemos, por su curiosidad, el grupo escultórico que figuró en la Exposición de Barcelona de 1929. Fue ejecutado para un diorama, de dos metros de altura y representa al rey Don Jaime ante los cadáveres de los hermanos Montcada, rodeado del obispo de Barcelona, Berenguer de Palou, y dos soldados, triste episodio acaecido, como se sabe, cuando la conquista de Mallorca. El diorama fue concebido por Francisco Gabí y su ejecución material corrió a cargo del escultor valenciano Vicente Antón Puig, nacido en Beniarjó en 1893.

Concluida la conquista de Mallorca, sabemos que el rey le otorgó una carta de población semejante a las concedidas a Tortosa y Lérida, y que procedió al repartimiento de la isla, así como que llevó para su población muchos habitantes del Ampurdán. Pues bien, una miniatura relacionada con estos hechos es la que representa el acto en que Don Jaime concede los privilegios de Mallorca. Aquí, el rey sedente, está revestido de túnica real y manto de púrpura, tocado con la real corona, acompañado de cuatro personajes, de ellos uno con mitra y otro con cerquillo eclesiástico. El rey se muestra en actitud de abrir un rollo de pergamino, y todo aparece inscrito en el recuadro que forma la letra inicial de esa página del códice. Pertenece esta miniatura al «Llibre dels reis de Mallorca», conservado en el Archivo

(6) Una interpretación actualizada de todos estos acontecimientos, en la obra de FERRÁN SOLDEVILA, *Vida de Jaume el Conqueridor* (Barcelona, 2.<sup>a</sup> edic., 1969). Para el pasaje que ilustra concretamente esta miniatura, vid. su capítulo IV, págs. 29 y ss.

(7) Así lo cree ANTONIO DOMÍNGUEZ BORDONA en el volumen XVIII de «Ars Hispaniae», parte dedicada a Miniatura (Madrid, 1962), en la pág. 147.

(8) Sobre esta tabla, cf. POST, «History of Spanish Painting», vol. VII, pág. 622 del capítulo «The catalan influence in Majorca». Asimismo, vid. el capítulo que el mismo autor dedica a Pere Nisart en el vol. VII, pág. 63 de dicha obra (Cambridge, Massachusetts, 1935).

(9) Respecto a particularidades sobre el emblema heráldico de la ciudad de Valencia y la evolución de la figura del «drac alat», cf. VIVES LIERN, *Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia* (Valencia, 1900); fray ANDREU IVARS CARDONA, *Orige i significació del «Drach Alat» i del «Rat Penat» en les insígnies de la ciutat de València*, comunicación presentada en el III Congreso de Historia de la Corona de Aragón, celebrado en Valencia en 1923 (cuyas actas se publicaron en Valencia, 1927), y ALMELA Y VIVES, *El escudo de Valencia* (Valencia, 1956).

Para aspectos de indumentaria de la época es muy útil consultar la obra de MAX VON BOEHN, *La moda. Historia del traje en Europa desde el origen del cristianismo hasta nuestros días* (Barcelona, 1928), págs. 157 y ss., o la de C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria Medieval Española* (Madrid, 1955). Es interesante también lo que dice a este respecto A. ROVIRA I VIRGILA en su *Història Nacional de Catalunya* (Barcelona, 1928), concretamente en el vol. V, página 53.

Histórico de Palma, manuscrito que, por el estilo de ésta y otras miniaturas, parece que debió haber sido iluminado a principios del siglo xv (10).

Los siguientes documentos artísticos ya guardan relación con la conquista de Valencia. De la famosa entrevista precursora de Alcañiz existe una miniatura de 1619, que es copia de la original, perdida, que poseía la «Crónica de Jaime I» de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, ya nombrada anteriormente, también llamado «códice de Poblet», por proceder de este histórico monasterio. Vemos aquí al maestre de la Orden del Hospital, Hugo de Forcalquier, rodilla en tierra y con la cruz de los hospitalarios o sanjuanistas sobre el pecho; a Don Blasco de Alagón tras él, y a un tercer personaje más a la izquierda, no identificado, del que nada dice la «Crónica» a propósito de esta entrevista histórica, por lo que acaso pudiera ser un simple mayordomo.



Miniatura de la «Crónica de Jaime I», 1619. Biblioteca de la Universidad de Barcelona.

El maestre está proponiendo a Don Jaime la conquista de Valencia, «la millor e la pus bella del mon», en palabras archiconocidas puestas en labios de Don Blasco en la «Crónica» (11). Según el «Llibre dels Feyts», efectivamente, el rey se hallaba en una terraza «jugant e deportant», practicando la cetrería quizá. Las aves y los pájaros representados parecen incluso indicar, en la intención del miniaturista, que la conversación tuvo lugar en una quinta hortícola. Tan trascendental conversación tuvo lugar a la entrada del otoño de 1232, según puntualización de Ferran Soldevila, o en los primeros meses de 1233, en opinión de Ubierto, quien señala al respecto que «da la coincidencia que el día 15 de enero de ese año, estando presente don Blasco de Alagón, el rey Jaime I dio a la orden del Hospital y a su maestre Hugo de Fullalquer los castillos y villas de Torrente y Silla, para cuando fueran conquistados». El documento —prosigue Ubierto— fue datado

en un lugar cuya grafía aparece Alcamais, pero que también podría leerse Alcanicio (12). Entre este acontecimiento precursor y su desenlace —la conquista de Valencia— ocurrió un hecho que por sus involucraciones religiosas o devocionales, y por su trascendencia naturalmente, ha tenido especial repercusión en la historia del arte valenciano. Me refiero a la batalla del Puig, implicada con una supuesta aparición de San Jorge, en cuyos alrededores tuvo lugar también, casi paralelamente, la aparición de una imagen de la Virgen.

Pero antes, habría que recordar el cuadro de Espinosa que representa, según la leyenda anotada en el mismo, la circunstancia de cómo «revela Dios a San Pedro Nolasco diez años antes la conquista de Valencia. Anima el Señor al Rey En Jaume para la empresa asegurándole la vitoria (sic)». Aunque nada en concreto dice la «Crónica» sobre este hecho, recordemos cómo, ciertamente, en la declaración hecha por fray Fernando de Corbera el 6 de mayo de 1291, en presencia de fray Pedro de Luna, notario del capítulo de la Orden Mercedaria reunido en Lérida, se lee, a propósito de San Pedro Nolasco, que «tuvo excelentísimo don de profecía, con que predijo muchas cosas al Rey Don Jaime, en especial cuando intentó cercar Valencia». Este cuadro se conserva en una dependencia del Archivo Municipal de Valencia. Mayer lo creyó perteneciente a un ciclo que pintara para el dicho convento Pablo Pontons. Alfonso Pérez Sánchez lo adjudica, en cambio, a Jerónimo Jacinto Espinosa, datándolo de hacia 1660 y precisando que «las dos figuras enfrentadas en las habituales verticales solemnes (de este pintor) subrayan la severa majestad del encuentro, ante un paisaje simple con la ciudad de Valencia al fondo interpretada de modo análogo a la del cuadro *Descubrimiento de la Virgen del Puig*, también de Espinosa» (13).

No podía faltar en esta relación mención del retablo de San Jorge o de los ballesteros del Centenar de la Ploma, y a su tabla central, en la que Don Jaime y San Jorge se nos muestran en lo más recio de una batalla: la de Enesa, de ubicación ahora discutida. Detengamos nuestra atención en esta obra

(10) Reproducida en la *Historia de España*, del MARQUÉS DE LOZOYA, (Barcelona, 1967), tomo II, pág. 75.

(11) Concretamente en el libro III, epíg. 128, pág. 31 de la versión de la «Crónica» que he manejado, citada arriba.

(12) Vid. *Orígenes del reino de Valencia*. Valencia, 1975, pág. 52. Y también la obra de FERRÁN SOLDEVILA, *Jaime I el Conqueridor*. Barcelona, 1969, 2.<sup>a</sup> ed., que analiza estos problemas en el capítulo XXXII, págs. 181 y ss.

(13) En *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, 1972, del autor citado, pág. 49. La identificación propuesta por A. L. MAYER puede verse en su obra *La Pintura Española* (4.<sup>a</sup> edic.). Barcelona, 1926, pág. 165.

realmente excepcional. Don Jaime, en el centro de dicha tabla, destaca alanceando a un enemigo a punto de ser derribado, uno y otro con la testa coronada, como si se tratara de un torneo entre reyes. El caballo de Don Jaime aparece, igual que en las pinturas de Alcañiz, luciendo vistosa gualdrapa listada en oro y gules. El rey viste, en cambio, completa armadura del tipo de las de principios del siglo xv o gótica. La cabeza se nos muestra protegida mediante un casco de entreabierta visera, y el peto o loriga aparece totalmente cubierto por la cota de armas o sobreseñal de tela listada, blasonada con los colores heráldicos de la realeza aragonesa. Contrasta la modernidad, impropia, de dicha armadura del rey, de la época más bien del pintor del retablo, con el sencillo atavío de San Jorge, mucho más acorde con la época en que sucedió la batalla del Puig de Enesa (en 1237, 20 de agosto para ser más exactos, según la fecha que ha podido deducir el profesor Ubieto del texto de al-Himyarí).

Esta tabla del retablo del Centenar de la Ploma nos permite aventurar que, a principios del siglo xv, estaba ya firmemente admitida la opinión de que Don Jaime interviniera en dicha batalla, cuando lo bien cierto es que el monarca no pudo actuar en tan decisiva contienda, ya que, según los documentos coevos de su cancillería regia, muy pocos días antes del combate el rey se hallaba en Lérida. Nada tiene de extraño, pues, por otra parte, el que se sitúe a San Jorge, junto a Don Jaime, cuya celestial aparición supuso Zurita, tres siglos más tarde de los sucesos, según dice saber el cronista por «una relación de aquellos tiempos» que no transcribe. Aun cuando lo cierto es que nada refieren las fuentes coetáneas de esta circunstancia, ello tampoco obsta para que los cristianos atribuyeran su victoria a la intercesión del santo málite, intercesión que quedaría plasmada en este retablo representando al patrón de la caballería como si de un combatiente más o, mejor, principal, se tratase. En relación con todo esto, hay que tener bien en cuenta que en la Edad Media la traducción plástica de determinadas acciones espirituales —como la intromisión, creemos que puramente espiritual o simbólica, de San Jorge— requiere expresarlas mediante su corporeización sensible, igual que se exige la presencia física de Don Jaime, por cuyas superiores instancias reconquistadoras sobre Valencia tuvo lugar la batalla de Enesa, siendo en verdad secundario el que verdaderamente estuviera ausente el monarca del teatro de operaciones. Y es que, ciertamente, es de rigor contemplar esta diferente y peculiarísima perspectiva mental del artista u hombre en general de este ocaso de la Edad Media, para no interpretar como errónea lo que en realidad no es sino denotación más profunda y metafórica de los hechos visualizados. Y ello sin perjuicio de que el dicho artista u hombre medieval se

complazca en descender a la captación de pormenores secundarios no desatendidos, cual el del distintivo que luce el tabardo del caballero cristiano situado detrás del rey, y que consiste en un águila coronada explayada, interpretada como propia del blasón de Don Guillem de Aguiló, a quien nombra la «Crónica» como uno de los protagonistas de la batalla del Puig (14). Esta tabla, con el resto del retablo del que forma parte, se halla en el Museo Victoria y Alberto de Londres desde 1864, fecha en la que fue adquirido por el anticuario John Wenb, que a su vez lo había comprado en Valencia, por el precio de 850 libras. Las dimensiones de este retablo lo constituyen en el de mayor tamaño de entre los de escuela valenciana medieval que se conservan. Según un reciente estudio de Kauffman, el retablo del Centenar supera también en cuanto a acabado, perfección y calidad a cuanto de esa época (principios del siglo xv) subsiste en Valencia e incluso en Cataluña. Chandler Rathfon Post lo creyó obra de Andreu Marçal de Sax, pintor de posible origen sajón, sugiriendo que en obra de tal envergadura colaborarían sus discípulos Miquel Alcanys, Pere Nicolau o Gonzalo Peris, colaboración que Kauffman limita, en todo caso, al primero, dada la gran unidad estilística de este retablo. Pero no está totalmente claro el que fuera Marçal de Sax su autor, pues no existe documentación concreta sobre este retablo. De ahí que Kauffman resalte el hecho de que, en la década 1410-1420, en la que hay que situar la ejecución del retablo (fecha avalada por el estudio que sobre la indumentaria de los personajes del mismo ha realizado Carmen Bernis) aparecen registrados durante esa época en Valencia unos treinta pintores, de los cuales sólo una mínima parte del trabajo de media docena de ellos está identificado. Pero, con todo, a este investigador británico le parece «razonable» atribuir este gran retablo a Marçal de Sax. No así, en cambio, a otro gran investigador de nuestra pintura gótica de estilo «internacional», el francés Hériard Dubreuil, quien en reciente publicación asegura paladinamente que el retablo de los ballesteros del Centenar de la Ploma o de San Jorge es obra de autor distinto a Marçal, si bien admite que el pintor

(14) El párrafo relativo a este pasaje dice textualmente: «I nós estant al Puig de Santa Maria, prengüerem l'acord de no esperar res més, sinó que anéssim a assetjar València. I era amb nós el mestre de l'Hospital, anomenat N'Hug de Forcalquier, i un comanador del Temple, que hi tenia uns vint cavallers, i el comanador d'Alcanys, i Don Rodrigo Liçana, que hi tenia uns trenta cavallers, i el comanador de Calatrava, i En Guillem d'Aguiló, que n'hi tenia uns quinze, i Don Eiximén Peres de Tarassona, i la nostra mainada que era amb nós». Lib. III, epíg. 127 de la versió arribada citada. Cfr. C. M. KAUFFMAN, *The Altar-Piece of St. George from Valencia*, en el "Victoria and Albert Museum Yearbook?" (Londres, 1970), y M. HÉRIARD DUBREUIL, *Le Gothique à Valence. II*, en "L'Oeil", número 236 (Lausanne, 1975).

de este retablo, bautizado por Hériard con el apelativo de Maestro del Centenar, debióse haber formado también en Alemania, seguramente en Colonia o Westfalia.

De esta tabla de la batalla del Puig existe una bella versión cerámica realizada por Manuel González Martí y Amelia Cuñat, panel que se conserva, naturalmente, en el Museo Nacional de Cerámica y que, pese a la fidelidad con que ha sido tratado el tema, en vidriado policromado, evidencia irrecusables aires estilo «art nouveau» (15).

Otra versión de esta misma batalla, pero interpretada de forma muy diferente, es la de un relieve que había en el destruido retablo mayor de la iglesia del monasterio del Puig. Versión muy ingenua es la que se ofrece en cierto grabado anónimo, en madera, del siglo XII quizá, en el que vemos a San Jorge luchando, mientras Don Jaime aparece arrodillado, orando ante la Virgen del Puig. No hemos podido obtener copia del lienzo de la pintora alcoyana del siglo pasado, Isabel Pascual-Abad y Francés, que representa este mismo asunto. Es cuadro de grandes dimensiones, enviado por su autora a la Exposición Nacional de 1867, cuando estaba en pleno apogeo el llamado género de historia. Cito simplemente de pasada el cuadro de Julio Cebrián y Mezquita, destruido también, y titulado «Don Jaime curando a Don Guillem de Entenza», lienzo asimismo de grandes dimensiones que se conservaba en la iglesia arciprestal de Burriana.

Un suceso del que nada refiere la «Crónica», pero que ha sido objeto de frecuentes comentarios y textos piadosos, y que ha tenido sus lógicas repercusiones plásticas en las épocas en que lo sagrado prevalecía sobre cualquier otra fuente de inspiración, es la aparición de la imagen de la Virgen del Puig. Recuerda la tradición que la sagrada imagen, o icono, de Santa María fue escondida en una cripta o campana al acercarse los musulmanes, hecho que verosíblemente pudo ocurrir cuando la incursión de Alfonso el Batallador o cuando el rey de Valencia Zaén impuso un sistema de rigor y persecución contra los cristianos. De cualquier modo, la tradición es unánime en cuanto al hallazgo de una imagen de la Virgen estando las tropas cristianas acampadas en el Puig (16). Pues bien, entre los testimonios artísticos que reflejan tan venerable tradición, entroncada con alguno de los pasajes más poéticos de la vida del monarca Conquistador, hemos seleccionado unos cuantos. El más antiguo quizá lo formen las pinturas murales de estilo ingenuo que exornan uno de los paramentos interiores del Almudín, donde vemos a la Virgen del Puig bajo una campana y a San Pedro Nolasco y a Don Jaime. El mismo tema lo representa, con mayor aparato, el grabado de Tomás Planes, que a su vez reproduce el altar que erigió

el convento de la Merced a propósito de las Fiestas Centenarias de la Quinta Centuria de la Reconquista de Valencia. Publicado este grabado en el libro-reportaje de Vicente Ortí y Mayor, ya citado, que explica estas solemnidades, la descripción referida, respecto a este altar, indica que a un lado aparece San Pedro Nolasco, y al izquierdo, de pie, el invicto rey Don Jaime «como sorprendido de una rara admiración» por el prodigioso descubrimiento de la imagen de la Virgen del Puig. Otra versión detallada de este admirable suceso podemos contemplarla en los frescos del camarín de la Virgen del Puig, del monasterio podiense. Dichos frescos fueron pintados por José Vergara y, como puede apreciarse, pecan de inexcusables anacronismos en cuanto a pormenores... De hacia esa época es cierta reproducción de una curiosa medalla o moneda, tal vez apócrifa, en cuyo anverso aparece la Virgen y Don Jaime, dícese que acuñada en oro por Don Jaime y hallada en 1755, noticia que publica la «Historia de la imagen sagrada de la Virgen Santísima del Puig», del padre Francisco Martínez, obra editada en Valencia en 1760.

Especial significación acredita, en razón a su intrínseco valor artístico, no en vano su autor es Zurbarán, el lienzo titulado «La entrega de la Virgen del Puig al rey Jaime I», del Museo de Cincinnati. En primer término vemos, a la izquierda, un obrero que de rodillas, junto a una gran campana, presenta al rey la imagen de la Virgen. A la derecha, el rey, coronado, con armadura de reflejos azulados, calzón verde oro, polainas claras, la mano izquierda sobre el puño de su espada, etc., extiende el brazo derecho hacia la imagen, y la señala con su cetro a las personas de su séquito. A su lado, San Pedro Nolasco, y detrás de ellos vemos un joven guerrero con casco, un joven paje, acaso retrato del hijo de Zurbarán, y un religioso con anteojos. Este

(15) Una revisión y puesta al día del suceso viene en la comunicación presentada por JOAQUÍN MILLÁN RUBIO en la IX Asamblea de Cronistas del Reino, celebrada en Valencia en 1972 (actas publicadas en Valencia, 1974), con el título *Jaime I el Conquistador, en el Puig de Santa María*, págs. 115 y ss. de las citadas actas. Más datos, en la aportación fundamental de fray FAUSTINO D. GAZULLA presentada en el III Congreso de Historia de la Corona de Aragón, vol. II, págs. 593 y ss. de la edición ya citada, cuyo título es *El Puig de Santa María*.

(16) Otras interpretaciones cerámicas alusivas a Don Jaime son la que, relativa a la batalla del Puig, ilustra un panelito de azulejería setecentista que había en la ermita del Puig; los actuales paneles en mosaico vidriado existentes en el interior de dicha ermita, el panel de azulejos representando la entrada de Don Jaime en Valencia, obra de Julio Llopis, o los dos paneles que, imitando "socarrats", existen en el Ayuntamiento de La Eliana, obra de Jaume de Scals, el uno representando a Don Jaime en su campamento militar instalado en las inmediaciones de Paterna y el otro ilustrando una escena seguramente apócrifa.

lienzo debía formar pareja junto al titulado «Descubrimiento de la Virgen del Puig», de la colección Stewart, de Dallas, procedentes ambos de la Merced calzada de Sevilla (17).

Otros cuadros donde convergen el tema tradicional y piadoso de la biografía de Don Jaime son los titulados «Aparición de la Virgen a Don Jaime I de Aragón», firmado por Josefa Gumuccio en 1856, y «Aparición de la Virgen de las Mercedes a San Pedro Nolasco, San Raimundo de Peñafort y Don Jaime el Conquistador», obra de Alejandro Ferrant fechada en 1901 y que, como la anterior, fue presentada a una Exposición Nacional (18). Este mismo tema fue objeto de una composición dibujada por Vicente López y grabada por Rocafort.

En relación también con el Puig, refiere esta vez la «Crónica» o «Llibre dels Feys», con toda clase de detalles, el famoso episodio del juramento que hizo Don Jaime en el altar de aquel monasterio por él restaurado, de no traspasar el Ebro sin antes haber conquistado Valencia (19). En dicho suceso se inspiró Ramón Garrido Méndez para componer el cuadro que ahora proyectamos, pintado a principios de siglo, y que figuró en la Exposición Regional de 1909. Este lienzo puede contemplarse en la actualidad en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, concretamente en la escalera de acceso al camarín. Sobre este mismo tema hemos visto una litografía de Tomás Argemí. De hechos como la rendición de Burriana, la entrada triunfal de Jaime I en Játiva, Don Jaime recibiendo en Valencia una embajada del Kan de Tartaria, o muerte de Fernán Sánchez, hijo bastardo de Don Jaime, existen curiosas ilustraciones realizadas por Francisco Mota, Mencía y José Segrelles.

Mucho más conocido es el lienzo de Ignacio Pinazo que representa la «Abdicación de Jaime I en su lecho de muerte» o «Entrega de la espada a su hijo Don Pedro». Es obra de pensionado, que remitió a la Diputación —donde se conserva— el joven Pinazo, desde Roma. Dice un informe de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, fechado en 1880, a propósito de este lienzo que es «verdaderamente original, de mérito y de atrevido y vigoroso pincel; el artista, desdeñando detalles, ha hecho resaltar el efecto del conjunto, buscando en los grandes rasgos, con atrevidos toques y rápidas indicaciones, la magia del ambiente y la unidad e intensidad de la luz...» (20). Esta obra fue reproducida en gran tamaño por el propio Pinazo, reproducción que remitió a la Exposición General de Bellas Artes de 1888 y que le valió medalla de 2.<sup>a</sup> clase. La copia fue adquirida por el Estado, pasando al Museo de Zaragoza, donde se conserva. El original, y algunos estudios preparatorios parciales, se conservan en el Palacio de la Generalidad de Valencia; otros estudios, en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Sobre los últimos momentos de Jaime I, según la versión de Ignacio Pinazo, el académico Don Enrique Giner Canet ha deducido el reverso de la magnífica, todavía inédita, medalla conmemorativa oficial de este VII centenario. Del también escultor perteneciente a esta Real Academia, don Octavio Vicent, es el magnífico relieve en bronce, que se alza desde hace poco en Alcira, lugar donde según la inscripción de este monumento recibió Don Jaime el viático. Sobre el traslado de los restos de Don Jaime al panteón real de Poblet existe un yeso cuyo autor es el escultor valenciano Luis Gilabert Ponce. Existe también un lienzo, cuyo paradero desconozco, titulado «Traslado del cadáver de Don Jaime al monasterio de Poblet», del que es autor Alejandro de Grau, lienzo que figuró en la Exposición Nacional de 1856.

De todos es sabido que el sepulcro de Don Jaime fue vandálicamente profanado y destruido en 1835. Reunidos pacientemente los fragmentos de la primitiva imagen yacente, realizada en el siglo XIV por el maestro Jaume Cascalls, el escultor barcelonés Federico Marés pudo rehacerla con exquisito cuidado en 1946, figurando en las tumbas reales del Monasterio de Poblet.

Vistas ya todas las diapositivas referidas a aspectos biográficos concretos de Don Jaime, pasemos ahora a la serie de imágenes o efigies reales que de él se conservan. Comenzaremos por aquellas que

(17) Reproducido en blanco y negro y en color en la obra de MARTÍN S. SORIA titulada *The Paintings of Zurbarán* (Londres, 1953), en dos láminas grandes fuera de texto, pero dedicando un buen comentario a este cuadro en la página 140. También se reproduce, en blanco y negro, en la obra de PAUL GUINARD, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica* (Madrid, 1967), concretamente en la página 452 con el número 401 de su catálogo, glosando las características y vicisitudes de esta pintura en dicha página y en la 164. El mismo Paul Guinard indica otras dos referencias bibliográficas relativas a este interesante cuadro: fray GUILLERMO VÁZQUEZ, *Un cuadro inédito de Zurbarán*, en "La Merced", 15 de agosto de 1929, pág. 286, y fray W. ROBINSON, "Bulletin Cincinatti Art Museum", 1936, VII, págs. 17-27.

(18) Datos tomados de la utilísima obra de BERNARDINO DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Madrid, 1948).

(19) El pasaje en cuestión dice así: "Ara, fra Pere de Lleida portà aquesta nit amb nós, i ens digué que la major part de vosaltres séu volia anar si nós ens n'anàvem; i ens n'hem merevellat, puix pensàrem fer la nostra anada a profit de vosaltres i de la nostra conquesta. Però ja que veiem que us sap greu la nostra anada —ens aixecàrem, i diguérem—, nós prometem aci, a Déu i a aquesta altar que és de la seva Mare, que nós no passarem Terol ni el riu d'Ulldecona fins que haurem pres València". Lib. V, epílogo 237.

(20) Copiado de la obra de M. GONZÁLEZ MARTÍ titulada *Pinazo. Su vida y su obra*. 2.<sup>a</sup> edic. Valencia, 1971, concretamente en la pág. 194 y ss.



molt bé format e cumplit de tols sos membres, que él avia molt gran cara e vermela e flamenca, e el nas long e ben dret, e gran boca e ben feyta, e grans dens bels e blancs que semblaven perles, e els huyls vayrs, e bels cabeyls rossos semblants de fil d'aur, e gran espatles, e lonc cors e delgat, etc.» (22). En cambio, diríase que el mismo pintor del rostro de la otra tablita hubiera tenido en cuenta para reconstruir el retrato de Don Jaime, tan laudatoria descripción, pues, ciertamente, el semblante de este rostro prócer irradia nobleza, sabiduría, «seny», como co-



Supuesto retrato de Don Jaime el Conquistador. Atribuido a Gonzalo Peris. Museo de Arte de Cataluña. Barcelona.

responde en verdad al retrato de un monarca legislador y guerrero cual Don Jaime. Soldevila nos aclara que por «cara flamenca» pudo referirse Desclot a un tipo nórdico, de Flandes; detalle que enlazaría con lo de «ulls vairs» o de dos colores. Algunos manuscritos de esta «Crónica», refiere el aludido historiador, escriben «ulls negres», y esto nos daría la interesante combinación fisonómica de ojos negros y cabellos rojos. De esta serie de cuatro tablitas opinó don Elías Tormo que «lo primitivista del arte lo define hasta la técnica, de peleteado, nada pictórica,

pues por el dibujo y no por el color se procuraba el modelado» (23). Están pintadas al temple sobre tabla enlienzada. El color es monótono y las carnaciones verdosas, con toques rosados. Las crenchas del pelo semejan ser de lino, lo que es característico del arte del primer tercio del siglo xv, cuando la pintura más se dejó influir del «atrezzo» del teatro litúrgico. En el retrato que creemos corresponde a Don Jaime el Conquistador se observa una inicial gótica que pudiera ser I o J, de Iacme o Jaume, pero sin ordinal. Por lo que puede apreciarse del busto, el rey parece vestir un justillo, almilla o jubón; es posible también que la prenda en cuestión fuera el cuello de una especie de túnica o sotana, que, a diferencia de la que lleva el retrato del que creemos ser Jaime II, no acaba en una doble vuelta de armiño y brocado. Leandro de Saralegui sentenció ser el arte de estas tablitas «anejable al taller de Gonzalo Peris o sus aledaños» (24).

También posee gran valor artístico la representación convencional de Don Jaime que aparece en el códice de los «Furs» conservado en el Museo Histórico Municipal de Valencia, códice fechado hacia 1329 y cuya aludida figura recuerda la de las miniaturas francesas, o la del «Aureum Opus» de Alcira que se conserva en el Archivo Municipal de esta población. De la época de este último códice, reinado de Pedro IV, es también la viñeta del llamado «Llibre Verd», del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, en la que aparece Don Jaime rodeado de sus nobles y consejeros, acaso el vizconde de Cardona, Guillem de Cervera, Eiximén Cornel, Blasco Maça o Guillem Sasala, de un lado, y, de otro, el arzobispo de Narbona, Pere Amell; el de Tarragona, Espàreg de la Barca; el obispo de Valencia, fray Andreu Albalat; Berenguer de Castellbisbal, el famoso obispo de Gerona, etc.

Considerable valor artístico posee también una cabecera del «Llibre dels Privilegis» de Mallorca, del Archivo Histórico de Palma, en la que vemos a Don Jaime el Conquistador entronizado. Dos ángeles ciñen una corona de oro en las sienas del monarca, mientras otros dos tañen instrumentos de cuerda. A la izquierda, un obispo, acaso Berenguer de Palou,

(22) Cf. DESCLOT, *Crónica*, pp. 64-65 de la edición antes citada. Dicho texto es objeto de una razonable interpretación en la obra de Ferrán Soldevila antes citada, concretamente en el cap. XVI, págs. 99 y ss.

(23) Vid. obra citada de TORMO, pp. 63 y ss.

(24) Cf. el artículo de «Archivo de Arte Valenciano», correspondiente a enero-diciembre de 1959, titulado *Pintura Valenciana Medieval. Gonzalo Peris (continuación)*, páginas 8-10, en el que SARALEGUI recoge la atribución de José Gudiol, y el trabajo de Hériard Dubreuil sobre Gonzalo Peris publicado en la revista «L'Oeil», número 244 (Lausanne, 1975), en donde este investigador adjudica esta obra a este pintor.

seguido de varios personajes civiles, presenta el código al rey. Encuadra la composición una gran greca que engloba escudos reales. Al pie de la página está representado el escribano Romeu des Poal, ejecutor material o calígrafo del código de 1346. Este extraño código ofrece concomitancias estilísticas con el código de 1337 de la Biblioteca Real de Bruselas, que contiene una copia de las «Leges Palatinae» de Jaime II de Mallorca. El estilo de ambos manuscritos es idéntico al que caracteriza el retablo de las Santas Quiteria y Eulalia en Palma de Mallorca, por lo que, a partir de los estudios de Millard Meiss, se ha llamado a su autor Maestro de los Privilegios, siendo acaso un mallorquín formado en Italia, de la escuela de Segna di Bonaventura (25).

Otra miniatura en la que aparece Don Jaime es la de la cabecera del «Liber instrumentorum» o de los privilegios de la Catedral de Valencia. Representa a Don Jaime, acompañado de un obispo (Ferrer



Don Jaime, arrodillado, acompañado de sus nobles y consejeros, ofrece a la Virgen la restaurada iglesia valentina. Miniatura del «Liber Instrumentorum» (1414). Conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia.

de Pallarés, acaso) y de numeroso grupo de religiosos, arrodillado ante la Virgen. El asunto se ha interpretado como una alegoría de Don Jaime ofreciendo a Santa María la restaurada iglesia valentina. Se desconoce quién fuera su autor, no habiéndose confirmado que lo fuera Domingo Crespí. Se sabe, en cambio, que fue escrito por acuerdo capitular del año 1403, pero no realizado hasta 1414. La orla muestra el escudo del obispo Hugo de Llupí y Bages (26).

La última miniatura en la que vemos representado a Don Jaime, en realidad, más que miniatura, dibujo con toques de lavado sobre pergamino, es una perteneciente al llamado «Arbol genealógico de los condes-reyes de Cataluña» o «rollo de Poblet», ejecutado por encargo de Martín el Humano con pretensiones iconográficas, es decir, de atribuir a los retratados rasgos individuales propios. Don Jaime,

como los demás monarcas, viste hábito talar, lleva en sus manos el cetro y la esfera surmontada con la cruz de Aragüés. Arriba del círculo, en caracteres góticos, se lee «Jaume rei», y a la izquierda, el número de años que reinó. Según Domínguez Bordona, habría que relacionar al autor de este «rollo» con el miniaturista Rafael Destorrents (27).

Respecto a efigies escultóricas, tenemos constancia documental de una estatuilla en alabastro de Don Jaime, ejecutada por el Maestro Aloy en tiempos de Pedro IV, perteneciente a la serie escultórica de condes y reyes de Aragón, procedente del Palacio Real de Barcelona. De esta serie sólo se conserva la imagen de Pedro IV, en la catedral de Gerona, donde se la tiene por San Carlomagno.

Otra efigie de Don Jaime, esculpida, es la que aparece en el pretil del primer piso del claustro del colegio de San Matías y Santiago en Tortosa. Dicho busto se integra en toda una serie de reyes de Aragón, ejecutados con carácter puramente ornamental hacia 1600. Esta serie ofrece la particularidad de mostrar, junto a cada cabeza del rey, la de su respectiva esposa. En el caso de Don Jaime se ha colocado, como no podía ser más apropiadamente, la imagen de Doña Violante de Hungría, identificada por su correspondiente escudo adjunto, con la cruz patriarcal de San Esteban. Recordemos, a este propósito, que un retrato de otra regia consorte de Don Jaime, el de la desafortunada Doña Teresa Gil de Vidaure, puede contemplarse en el locutorio del monasterio de Gratia Dei, por aquélla fundado, trasladado hace unos años a Benaguacil. Del siglo XVII, asimismo, era la estatua orante, bronceínea, que había en el altar mayor de la iglesia del Puig. Formaba grupo con la de Don Bernardo Guillem de Entenza, y fueron destruidas ambas durante la última guerra civil (28).

En esta relación no podían faltar los varios monumentos erigidos modernamente a honor del monarca conquistador. El primero en erigirsele, y acaso el más notable también, es el que existe, realizado

(25) Lo estudia Amparo Villalba Dávalos en la obra citada arriba, pp. 59-61, especialmente.

(26) *Ibidem*, y TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, pp. 57 y ss.

(27) *Ibidem*, *op. cit.* últimamente para las efigies del rollo de Tortosa. Y CARLOS SARTHOU CARRERES, en *Monasterios Valencianos* (Valencia, 1943), pp. 156 y ss., o *Geografía General del Reino, provincia de Valencia*, t. I (s.a.), del mismo autor para lo del Puig, cuyo grupo escultórico se ilustra en la página 780 de esta obra. TORMO, en su guía *Levante* (Madrid, 1923), atribuye estas esculturas a Gaspar de Asencio quien, efectivamente, las labró en 1673 para sustituir a las anteriores, colocadas en el mismo lugar, y que en dicha fecha ya habían desaparecido.

(28) Referencias y reproducción fotográfica en Barón de San Petriño, ejemplar publicado con el número 185 de su *Medallero Valenciano*, publicado en "Archivo de Arte Valenciano" correspondiente a enero-diciembre de 1952.

por el escultor catalán Agapito Vallmitjana, en el jardín valenciano del Parterre, donde se alzó en 1891. El busto original, tallado en madera de teca y policromado, se conserva en el Museo Histórico Municipal de Valencia. En relación con este monumento existe una curiosa y rara medalla conmemorativa, sin indicación de fecha, en latón. En el anverso se representa la imagen ecuestre de Don Jaime inspirada en la de Vallmitjana y la inscripción DON JAIME EL CONQUISTADOR, y en el reverso la inscripción RECUERDO sobre tarja adornada con doble rama de laurel. A propósito de medallas, no es posible silenciar en esta relación la acuñada en ocasión del VI Centenario de la muerte de Don Jaime. Es pieza verdaderamente excepcional por su sobria belleza y factura acabada. En el anverso se lee «AB ARDIMENT GUERRETJA AB SAVIESA LEGISLA» y aparece el busto del rey Don Jaime a izquierda, con corona y la ha-



**Medalla del VI Centenario de la muerte de Don Jaime.**  
**Autor: Aniceto Santigosa.**

bitual e incorrecta cimera, vestido con «gonió» cruzado y «perpunt» o cota de malla. En el reverso se ven las armas de Valencia y la inscripción «LA CIUTAT DE VALENCIA AL MOLT ALT EN JAUME D'ARAGO EN LA SISENA CENTURIA DE LA SUA MORT» y la data «27 de VII de MDCCCLXXVI». Esta interesante medalla, de cincuenta milímetros de módulo, acuñada en París, fue grabada por el escultor tortosino José Aniceto Santigosa. Hay variantes en oro, plata y cobre (29). En relación al monumento que, a propósito de esta efemérides, la ciudad proyectó erigir, es interesante recordar que Mariano Benlliure, muy joven todavía, presentó dos proyectos en terracota para el mismo, desgraciadamente perdidos y de los que sólo restan testimonios fotográficos (30).

Otros monumentos dedicados a Don Jaime, de los que no es posible dar mayor detalle por falta de espacio, son el levantado en Castellón en 1896, obra del escultor Viciano; el de Palma de Mallorca, del escultor Clarasó, levantado en 1923; el que se hizo en Alcira en 1955, obra de Elías Cuñat; el muy notable que erigió Villarreal, realizado por Llorens e inaugurado en 1974; el ya citado anteriormente de la playa de Salou, grandioso en verdad, o cierto medallón que, realizado por el escultor José Gutiérrez Carbonell, hace juego con otro parejo que representa a Alfonso X el Sabio, ambos a la entrada del castillo de Alicante.

Tampoco es posible entretenernos en la descripción de los grabados en que aparece Don Jaime, por lo que sólo vamos a enumerarlos. Entre otros, destaca el que presenta la figura ecuestre del monarca, graciosamente grabada en boj, de acento popular por su factura, que ilustra la primera página del libro titulado simplísimamente «Aureum Opus» de Valencia, libro impreso en Valencia en 1518. O esta otra figura, también grabado en boj, más ingenua aún que la anterior, publicada en una página del Libro 3.º de la «Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su Reyno: copiada por Don Martino Viciano» e impresa en 1564. Ocupa toda una página infolio una ilustración en la que aparece sólo Don Jaime, en el libro «Capítols, Estatuts e Ordenacions de la ciutat de Valencia», libro impreso en Valencia 1669.

Como figura complementaria, la imagen de Don Jaime no suele faltar en libros que tratan sobre la historia de Valencia. Así aparece, como figura estante, en el frontispicio de la página inicial de la «Década 1.ª de la historia de la insigne y Coronada

(29) Dichas fotografías se reproducen en la *Vida artística de Mariano Benlliure* (Madrid, 1947), de CARMEN DE QUEVEDO FESSANHA, en la página 123, quien aporta, además, interesantes noticias al respecto.

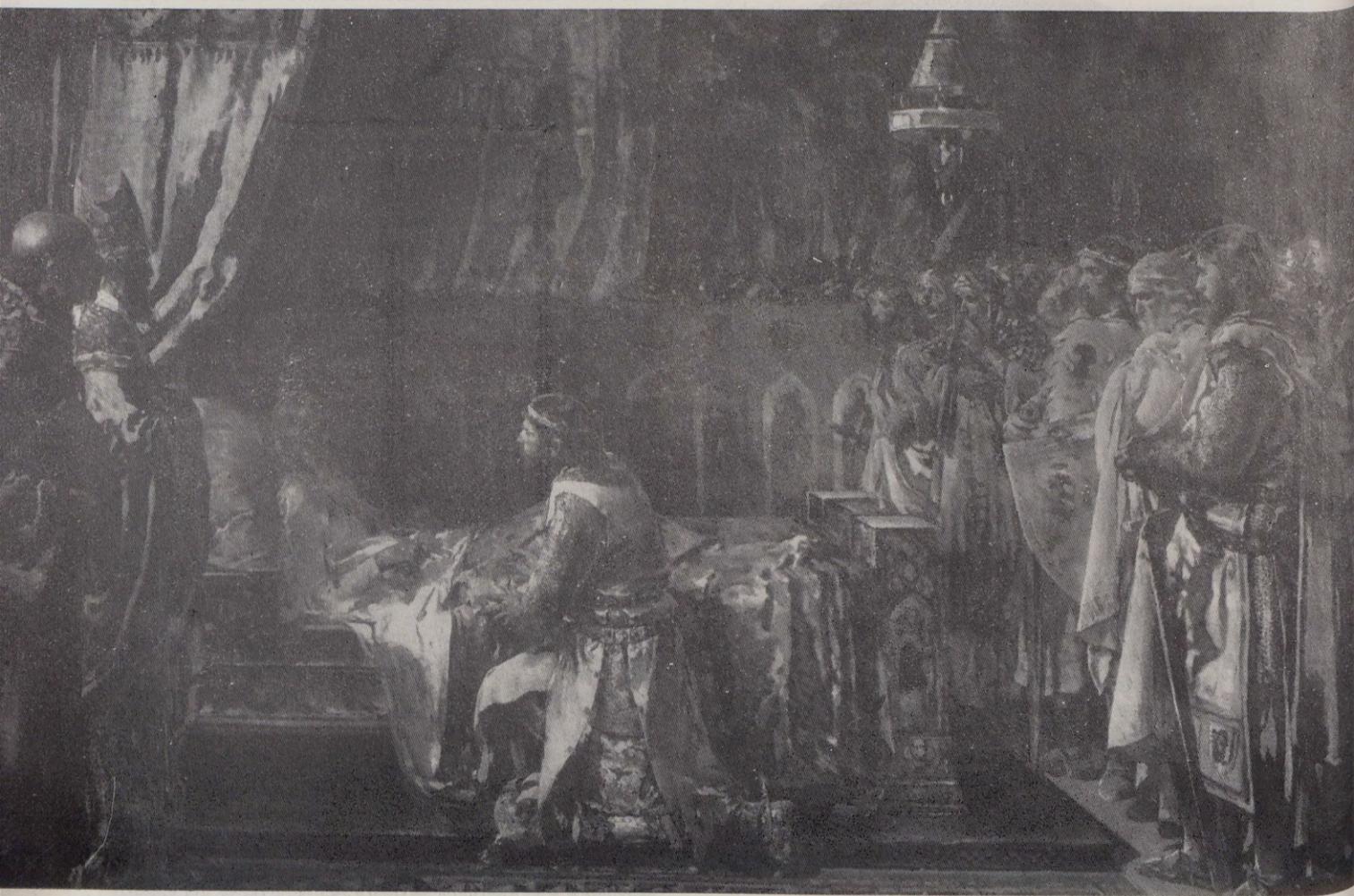
(30) Citado por DELPHINE FITZ DARBY, en su obra *Juan Sariñena y sus colegas*. Valencia, 1967, pp. 11 y 40. Muy interesante también el artículo publicado por ADRIÁN ESPÍ VALDÉS en «Valencia Atracción», número 345, titulado *Bernardino Alzamora y el Don Jaime del Ayuntamiento* (octubre de 1963).

Otro retrato de Don Jaime del que no resta más que las noticias aportadas por el MARQUÉS DE CRUILLES en su *Guía urbana de Valencia* (Valencia, 1876), es el que existía en la capilla de la Cofradía de San Jaime. Este autor, en el vol. I, pág. 424 de la citada obra, refiere textualmente a este respecto: «A mano derecha, hacia un tercio de la longitud, entrando en esta iglesia, se conserva pintado sobre el muro lateral un antiquísimo cuadro que se atribuye al pintor March, de catorce palmos de ancho por diez de alto, vera efigie del Rey Don Jaime en el acto de entregar las constituciones a la cofradía de San Jaime y varios personajes de ésta». Copia seguidamente la leyenda explicativa que dicho cuadro ostentaba y comenta la gran semejanza que guardaba la figura del rey con la del cuadro de Alzamora, del Ayuntamiento.

Ciudad y Reyno de Valencia», escrita por el licenciado Gaspar Escolano. Es este libro muy pulcramente editado en Valencia por Pedro Patricio Mey en 1610. En parecida disposición aparece otra vez la figura de Don Jaime, en el frontispicio del muy curioso, y primer libro valenciano que trata sobre arqueología, titulado «Lithología o Explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia», libro escrito por Vicente del Olmo en 1640. También, muy semejante a ésta es la figura de Don Jaime —siempre dibujada de forma extremadamente convencional y arbitraria— que se le dedica en el frontispicio del libro titulado «Siglo Quarto de la Conquista de Valencia». Más original, y atrevida en cuanto a excesos propios de anacrónica indumentaria, es este interesantísimo grabado que ilustra una de las páginas del muy raro libro ti-

tulado «Teatro Histórico político, y militar, noticias selectas y heroycos hechos de los príncipes, y varones más ilustres que celebra la fama», el cual, según reza la portada fue «compuesto por la erudición de varios autores por Luís La Marca», e impreso en Valencia en 1690. El grabado, de irreprochable ejecución, lo creemos obra del ilustre grabador valenciano Francisco Quesádez, a la vista del anagrama del ángulo inferior izquierdo.

Recordemos también cierto grabado de Miguel Gaborino, grabador valenciano del siglo XVIII, u otro, muy romántico, firmado por Puiggarí (dibujante) y Amillo (grabador), publicado en la «Historia del Rey de Aragón Don Jaime I el Conquistador, escrita en lemosín por el mismo monarca y traducida al castellano y anotada por Mariano Flotats y Antonio de Bofarull», obra impresa en Valencia en 1848, o la litografía, propensa ya al positivismo arqueológico, de Manuel Pla y Valor, que ilustra



«Ultims dies de Jaume I. Entrega de l'espasa al seu fill Pere». Ignacio Pinazo.

uno de los capítulos de la monumental obra de Juan Bautista Perales, de 1878, en la que amplía las «Décadas» de Escolano.

Cerramos esta relación recordando una serie de retratos jaiminos en cierto modo «oficiales». El más antiguo de estos retratos se integra en la serie de Condes y Reyes-condes de Barcelona, ejecutada en 1588 por Felipe Ariosto. En la época en que Tormo publicó «Las viejas series de los Reyes de España» se conservaba en el Palacio de Justicia de Barcelona, estando en la actualidad en el Museo Histórico Militar de Montjuich. El sello de correos que circuló hace poco se inspiró en el cuadro de Ariosto, a su vez basado en uno, perdido, de Juan de Juanes. La indumentaria que luce el rey, como podemos comprobar, no puede ser más caprichosa.

A otro retrato debe referirse con seguridad la noticia del Manual de Concells de 12 de abril de 1631 (Archivo Municipal de Valencia) redactado en estos términos: «... proveheixen que per lo Clavari Comú de la dita Ciutat en lo corrent any sien donades y pagades a Bernardino Alçamora pr. vint lliures moneda real de Valencia a compte de un quadro que ha fer y pintar en aquell la figura del rey En Jaume...». De Bernardino Alçamora, pues, y no de Juan Sariñena, como escribiera Fitz Darby, si bien este último debió pintar otro cuadro de Don Jaime, a tenor de esta otra noticia de 1580 en la que se afirma que el dicho pintor Sariñena ejecutó para la Generalidad «un retrato al viu de la figura del invictissim senyor En Jaume» (31).

De un año posterior al cuadro de Alçamora, que se conserva en el Ayuntamiento de Valencia, es el retrato de Don Jaime perteneciente a la serie de Reyes de la Monarquía aragonesa que, para el Palacio del Buen Retiro, copiaran de la serie del Palacio de la Diputación de Zaragoza, los pintores Urzainqui, Camilo y Tío. El correspondiente a Don Jaime, fue trasladado, a principios de siglo, absurdamente, a la Audiencia de La Coruña.

A este tipo de retratos, de encargo oficial, pertenece el que encabeza la serie de monarcas de Valencia, conservada en el Palacio de la Generalidad de Valencia, pero procedente del Palacio del Real. El retrato de Don Jaime, y de todos los reyes viejos, los anteriores a la Casa de Austria, los supuso Tormo obra de Pablo Pontons. Es cuadro de gran carácter y marcada propensión iconográfica, siendo

de resaltar que toda esta serie posee más aire de verosimilitud histórica, menos carácter de estereotipo que cualquier otra. En la parroquia de San Nicolás existe también un retrato de Don Jaime que se diría inspirado en este del Palacio de la Generalidad; al menos parece también de la misma época.

De dos siglos posterior, de 1875 concretamente, es este lienzo de José María Fenollera (32) titulado «Un recuerdo de Don Jaime», también en el Palacio de la Generalidad, en la escalera principal. En este lienzo la diferente sensibilidad de la época ha sustituido el sentido reverencial y mayestático que parece inspirar el cuadro de Pontons o el del mismo Alçamora, por una suerte de teatralidad de connotaciones operísticas, de escenografía wagneriana me atrevo a decir. Otro cuadro en el que se presenta a Don Jaime el Conquistador de forma completamente original, desprovisto de todo artificial empaque es el de Constantino Gómez, que puede verse en uno de los claustros del Monasterio del Puig. Para concluir ya, refirámonos a la pintura mural, al fresco, de un Don Jaime hierático y solemne, obra de Ramón Stolz, que forma parte de una pequeña serie de monarcas valencianos pintados en la Sala Foral del Museo Histórico Municipal de Valencia (33).

Tras este fatigoso recorrido por la iconografía jaimina podemos tener la seguridad de que la repercusión de la figura de Don Jaime, a nivel artístico o plástico, ha prevalecido sobre la de cualquier otro rey medieval valenciano. Además de inscribirse en la Historia y en la Literatura, con mayúsculas, la figura de Don Jaime, incluso se pretende que sus rasgos físicos en alguna ocasión, ha trascendido también, como raro privilegio de los hombres realmente excepcionales, a la Historia del Arte, algunas de cuyas obras relacionadas con el monarca conquistador de Valencia hemos querido reunir, y ofrecer como modesto homenaje a su preclara persona.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES

(32) Cfr. GONZÁLEZ MARTÍ, *ob. cit.*, pág.

(33) Cfr. ALMELA Y VIVES, *Ramón Stolz y sus pinturas en la Sala de los Fueros* (Valencia, 1959).

## EL PAISAJE EN LA CRÓNICA REAL\*

Aquí debía haberse puesto punto final a toda intervención hablada. Tras las certeras palabras de introducción de la Presidencia y la espléndida lección iconográfica de Miguel Angel Catalá, nada mejor que ceder la palabra y el canto a las voces de la queridísima y admirada Coral Polifónica Valentina. Pero se ha querido que suene también la voz de un Académico de Número, lo cual me parece bien, aunque no me lo parezca tanto que esa misión haya recaído en la persona de quien os habla. Os lo digo con toda sinceridad; con la misma con la que también os confieso que, tratándose de nuestro gran Rey, lo hago gustosísimo y honradísimo.

Y, sin más preámbulo, entremos en materia, dedicando unas breves palabras al tema que os propongo: «El paisaje en la Crónica Real»; es decir, el *Llibre dels Feyts*, ese prodigioso friso en el que el propio monarca va evocando con fuerza pictórica cautivadora —hoy diríamos cinematográfica— los hechos y el claroscuro de su fascinante reinado.

Comenzaré por confesaros que el título antedicho es doblemente impropio o incorrecto si valoramos sus términos desde un estricto sentido literal. Primero porque el paisaje, tal como hoy lo entendemos, es un logro del hombre moderno, tanto en pintura como en literatura; que se inicia con el Renacimiento siempre como fondo —pensemos en Leonardo y en los flamencos— o consiguiendo cierta autonomía como en el caso del Giorgione; pero que no alcanza autonomía plena, ni personalidad de protagonista, hasta el siglo pasado y, mejor aún, hasta el presente, la centuria xx. El *Llibre dels Feyts* —pensemos— es del siglo xiii.

Por otro lado, es un libro sustancialmente épico y político. Y tanto en la Epica como en la Política no hay jamás verdadero paisaje, porque son dos géneros dominados absolutamente por las figuras humanas casi siempre *sin fondo* alguno, hombres recortados sobre las láminas de la acción o del pensamiento, sin atmósfera circundante. No le pidamos *paisaje* a Homero; todo lo más que nos concederá será decirnos, por ejemplo, al hablarnos de la Aurora, «la de los dedos de rosa». No le pidais tampoco paisaje al Platón de los Diálogos políticos, salvo alguna alusión al lugar o circunstancia en que se da la conversación socrática, tan magistralmente immortalizada por él. La Crónica Real, el *Llibre dels Feyts* es, sobre todo, repetimos, un libro político y épico del xiii. Por tanto, ni por naturaleza ni

por épica podrá contener sustancia paisajística, en el sentido actual del término.

\* \* \*

Y si esto es así, me preguntaréis con mucha razón: ¿Por qué haber elegido semejante tema? Os replicaré que por considerarlo muy sustancioso y aleccionador; incluso muy saludable. Pues nos hará ver que los logros y conquistas del hombre moderno, desde el Renacimiento a nuestros días, se hallan ya contenidos en los tiempos precedentes aun cuando sea en forma de germen o semilla. Ciñéndonos al paisaje —pictórico o literario— debemos de tener en cuenta que toda la riqueza de líneas y colores o de palabras y matices, que el hombre moderno emplea en la composición de un paisaje, el hombre de la Edad Media, o de la Antigüedad, lo expresa con una gran economía de medios; incluso —diríamos— con una especie de pudor y de inocencia ante las visiones maravillosas de la Creación: el mar, el campo, la montaña, el cielo.

Comprenderéis enteramente lo que quiero decir si os hago observar un fenómeno parecido, perteneciente empero al mundo bíblico, por ejemplo el caso humildísimo, y excelso a la vez, de San José, cuyas excelencias celestes fueron un hallazgo del Renacimiento y del Barroco español. Si razones de tiempo no lo desaconsejaban os hubiera traído algún sabroso párrafo de Santa Teresa, o de las deslumbrantes coplas que el maestro Joseph de Valdivielso dedica al Santo Patriarca, que son como uno de esos gigantes retablos barrocos de áureas policromías que presiden tantos templos de España y América; o uno de esos árboles colosos de nuestros huertos botánicos. Pues bien, todo ese cegador despliegue de oros o de frondas, en el Evangelio se halla contenido y concentrado en sólo dos palabras: *Varón Justo*. La chispa madre de ese incendio arquitectónico que son nuestros grandes altares mayores, el granito de mostaza de ese árbol majestuoso en el que cantarán los pajarillos del maestro, son, en la Biblia, un par de vocablos.

Comprenderemos ahora la fuerza, la resonancia que tienen en la *Crónica de Don Jaime* el vocablo sugeridor o la media docena de palabras con las que el Rey Conquistador nos lega esas insinuaciones

\* Palabras pronunciadas en el solemne acto de homenaje al Rey Jaime I, en la Real Academia de San Carlos, el día 6 de julio de 1976, con motivo del VII centenario de su muerte.

geográficas y paisajísticas en torno a sus hechos militares.

Este sería, pues, el título que deberíamos dar a estas palabras mías: Insinuaciones paisajísticas en la Crónica Real.

Veamos ahora unos breves pasajes de la citada Crónica; es decir, escuchemos al propio Rey y en su propio idioma, aquel lemosín del XIII, tan hecho y maduro ya para toda suerte de expresiones.

\* \* \*

Para no aportar un muestrario demasiado copioso, ni alargar mi intervención más de lo conveniente, citaremos solamente unos breves pasajes, pertenecientes a cuatro momentos culminantes de la épica real: Mallorca, Valencia, Xàtiva y la Cruzada marítima.

Comencemos por les Mallorques, cuya gesta, como sabéis, se gestó en Tarragona:

*E passat mig any, nós forem a Tarragona...*

*I Pere Martell ciutadà de Barcelona, que sabia molt de mar, ens va convidar a nós e a tots aquells nobles que eren. E quan estàven acabant de menjar, varen posarse a parlar entre ells. I li preguntaven quina terra era Mallorca i com és de gran el seu regne. I ho demanaven a En Pere Martell per tal com era còmit de galeres; i En Pere Martell els digué que els en donaria noves, perquè ja hi havia estat una o dues vegades, i que ell creia que l'illa de Mallorca fins a tres centes milles, tot a l'entorn; i que Menorca era vers la part de Sandenya cap a la part del gregal, ... que Eivissa era cap a la part del garby i que Mallorca era cap de les altres illes, ... i que hi havia una altra illa habitada per sarraïns que s'anomenava Formentera; que era prop d'Eivissa; i que entre Eivissa i Formentera hi havia un braç de mar d'una milla...*

Y cuando hubieron comido los nobles se agruparon en torno al Rey. Y entusiasmados con lo que les ha contado Pere Martell, incitan al monarca...

*Senyor, nos haven demanat a En Pere Martell de ço que creem que a vós plaurà, d'una illa que ha nòm Mallorca, on hi ha rei que mana també sobre altres illes, Menorca e Eivissa...; i us ha de plaure, i ho tindrem per bo que vos conquisteu aquella illa; i això per dues raons: la primera que vos i nos en valdrem més; la segona, que serà cosa que meravellarà a les gents que sentiràn parlar d'aquesta conquesta, que prengueu terra i regne dins la mar, on Déu volgué formar-los.*

¡Dins la mar! Corts a Barcelona. Convocatoria: «...que a mitjans de Maig fossen tots a Salou.»

«¡Dins la mar!» ¡Qué expresión tan cargada de luz y sal, tan incitante y sugeridora para oídos iberos y cruzados, oídos terreros y sin olas, desde Covadonga a Granada! Rápidamente se celebran las Cortes en Barcelona para preparar la expedición, como puntualiza la Crónica. Y allí se concreta la cita: «...que a mitjans de Maig fossen tots a Salou.»

Sigamos escuchando la narración del *Llibre reial*.

*I una part de l'estol estigué a Cambrils, i la major part, en la qual erem nós, estigué en el port de Salou i en la platja; i la resta de les naus a Tarragona, car eren naus d'aquell lloc. E la quantitat de l'estol era així: vint i*

*cinc naus completes, divuit tarides i dotze galeres; i entre bucs i galiots, cent. I així foren cent cinquanta vaixells grans, a part les barques menudes.*

¡Cómo nos recuerda este pasaje de la Crónica las grandes pinturas marinas de náutica bélica...! Pintura estática, que seguidamente va a ponerse en movimiento.

*I salparem el dimecres, al matí, de Salou, amb ventijol de terra, car l'estatge llarg que havíem fet tot vent ens era bo mentre que ens pogues fer salpar de terra ferma. E quan els de Tarragona i de Cambrils veieren que l'estol salpava de Salou, prengueren vela. I era bell de veure-ho, a aquells que remanien en terra i a nos; que tota la mar sembrava blanca de les veles: tan gran era l'estol!*

No tenemos tiempo para detenernos en el desembarco en Mallorca, cuya estampa nocturna en la prosa de la Crónica merecería un amplio examen.

\* \* \*

Digamos unas palabras sobre la gesta de Valencia, que se concibe en una terraza de Alcañiz. Con el Rey están Hugo de Fullalquer, mestre de l'Hospital, i Don Blasco de Alagón. Oigamos a Don Jaime:

*I Don Blasco es girà vers nós i digué: Senyor, veritat diu el mestre de l'hospital, que puix Déu us ha concedit de conquerir pel cantó de la mar, conqueriu també el que està a la porta del vostre regne. I es la millor terra del món, i la més bella. Que jo, senyor he estat a Valencia ben bé dos anys o més, quan vos em vareu expulsar de la vostra terra. I no hi ha vui lloc tan delitós (deliciós) com és la ciutat de Valencia i tot aquell regne...*

*I digué el mestre de l'Hospital: —Senyor, veritat us diu Don Blasco, que en tot el món no hi ha tan bon lloc com aquell, que així ho diuen tots els que han estat al regne de Valencia, i fama pública és.*

*I nos diguerem: Hem escoltat el consell vostre i de Don Blasco, i el tenim per bo i lleial; i faç'a's en nom de Deu... I ara us diré una cosa... Nos estaven a Mallorca, al cap de Pera, quan Menorca es rendí, i era amb nos Don Sanç de Horta, i el seu germà Don García i Pere Llopis de Pomar, que havia estat, per una missatgeria nostra, amb l'alcaid de Xàtiva; i nos ens gloriejavem molt, davant d'ells de la terra de Mallorca, i mentre nos ens gloriejavem, digué Don Sanç: "Senyor, vós us gloriegen tot el dia de Mallorca... pero conqueriu Valencia; tot aquell regne, que tot aquest no es res en comparació amb aquell.*

Disfrutaría de veras subrayando ante vosotros algunas insinuaciones de tipo paisajístico, más apolo-géticas que descriptivas, pero empapadas de un hon-do realismo geográfico, que nos va dando la Crónica, en la conquista de Morella, en las campañas de Borriana, Penyíscola o Xivert, en la venida de la reina Yolanda al Puig, en las cabalgadas por las comarcas de Cullera o Almassora... Escuchemos un pasaje de la Crónica, cuando se formaliza el asedio de Valencia, como prueba de la puntualización geográfica que anima la Crónica.

*I fon el nostre acord que l'endemà, de bon matí, ens posarem en camí en nom de nostre Senyor, i que anarem a assetjar Valencia. I passarem per un pas que nos havíem fet al marjal, i ens n'anarem per la vora del mar fins el Grau, i allà passarem el gual (vado); i quan nós i les nostres atzembles (acémilas) forem més allà de l'aigua del riu, en unes cases que havia entre Valencia i el Grau (pero*

eren més prop del Grau que de València) férem fermar les nostres senyeres i les nostres tendes, i romanquem allí. I quan vingué l'endemà, abans de l'alba, sense que nós ho sabérem, els almogavers, i els servent anarem a prendre Russafa, que és a dos trets de ballesta prop de la vila de València.

\* \* \*

En Don Jaime, la acció militar va acompanyada sempre de otra acció paralela: la diplomática. El verdadero asedio de València fue más de negociación que bélico. Las conversaciones secretas del monarca con el rais Abu-Alfamalet, al que había concedido amplios poderes el rey árabe valenciano Zaen, fueron la causa de que la ciudad llegase intacta a las manos de Jaime I, como fruta madura que se cosecha sin golpearla. La Crónica nos da casi como documental cinematográfico, y en pocas palabras, ese momento culminante. El paisaje escenográfico y psicológico está completo: rambla, torre, senyera, el rey a caballo, el descabargar, el arrodillarse y besar la tierra, las lágrimas, el día ya otoñal que muere...

*I quan vingué l'endemà, a hora de vespres, enviarem a dir al rei i al rais Abu Alfamalet que, per tal que els cristians saberen que València era nostra i els feren cap mal, posariem la nostra senyera a la torre que ara és del Temple. I ells digueren que els plaïa. I nós forem a la rambla, entre el reial i la torre; i quan veierem la nostra senyera dalt de la torre, descavalgarem i ens girarem vers l'orient, i plorarem dels nostres ulls i besarem la terra per la gran mercé que Déu ens havia fet.*

Otro tanto —o más—, cabría decir en cuanto a puntualización realista de los escenarios épicos, del paisaje en la Crónica en las primeras líneas que ésta dedica a Játiva:

*I al vespre, nos diguerem a Don Rodrigo de Liçana: prenguem uns trenta cavallers, car mai no hem vist Xàtiva i la volem veer. I anarem al puig agut que hi ha devers el castell, i vejerem la més bella horta que mai haguérem vist, de vila ni de castell, i que hi havia més de duescentes casetes de camp, les més belles que hom poguera trobar, i alqueries entorn de l'horta, moltes i atapeïdes; i, a més, vejerem el castell, tan bell i noble sobre una tan bella horta. I sentirem gran goig i gran alegria al nostre cor.*

\* \* \*

Pongamos punto final con un fragmento de la narración dedicada por la Crónica a la Cruzada Marítima a Tierra Santa, última gesta de Jaime I no por frustrada menos significativa:

*I tres o quatre dies abans de la Mare de Deu de Setembre nós feren vela, i estiguérem tota aquella nit voltant; i erem més de quaranta milles endins. I al matí vejerem veles a unes vinticin milles vers les cigues de Menorca... I navegàrem tot aquell dia i tota aquella nit, i l'endemà a hora de vespres forem davant l'entrada de l'illa de Menorca; i s'alçà un horrible temps de llevant, i aparegué un arc blau i vermell, dels que anomenen de Sant Martí, i s'alçà una mànega i anà a caure en la mar, la qual de blanca que era, es tornà tota negra...*

Des d'aquella mar blava, blanca de veles, de Salou, Tarragona i Cambrils, quan Don Jaume tenia 2) anys només, fins aquesta mar negra de núvols que

feu frustrar la Creuada, quan ja el monarca ultrapassa els seixanta, han passat 30 anys, tres dècades culminants de la Història d'Espanya i d'Europa, amb les gestes de les Balears, de València i de Múrcia, amb la fundació sobre tot del Regne Valencià que és, sens dubte, la construcció política jurídicament més vigorosa i socialment més equilibrada de tota l'Europa medieval. Hem vist com la Crónica Reial va insinuant els escenaris dels grans fets èpics del Conqueridor. Eixa Crónica no fón redactada simultàneament als fets, com un diari de combat o de Cort. Fón redactada molt després. Per aixó, fets i paisatges ens són mostrats com a través de un vel dedicat d'evocació que els idealitza.

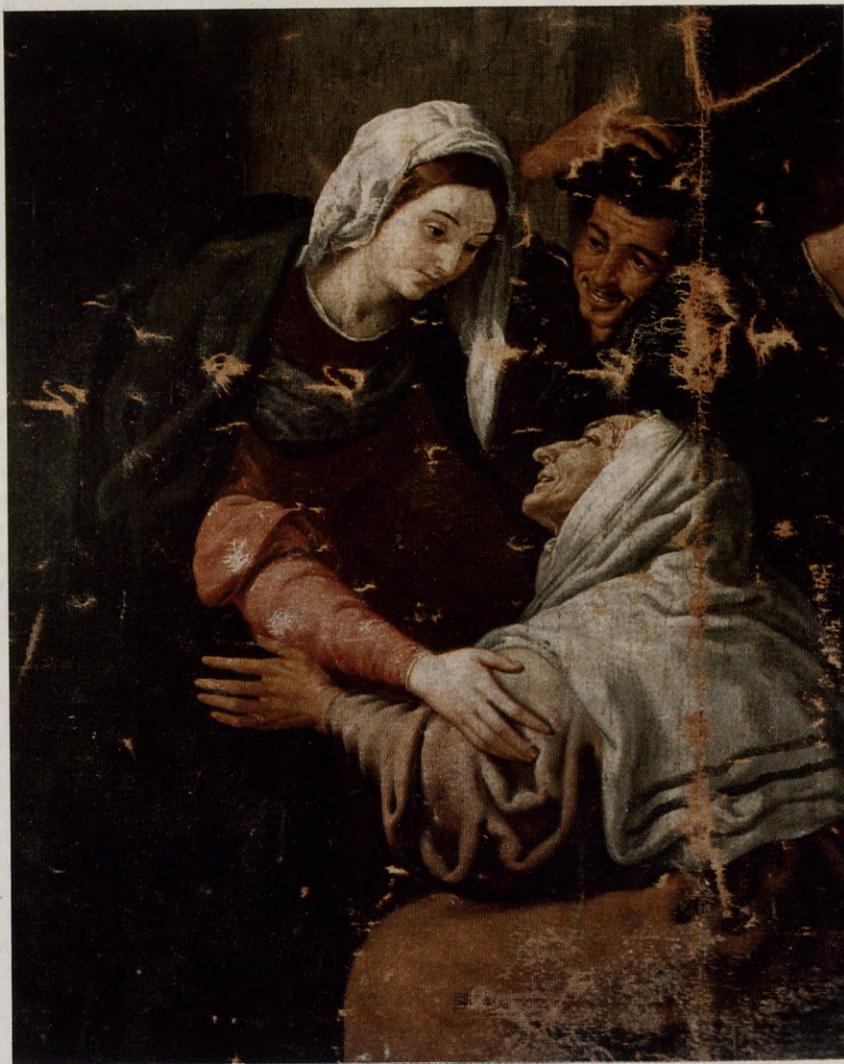
D'eixos llocs geogràfics, d'eixos paisatges, nosaltres no som ni poden ésser simples espectadors. Perquè eixe mar i eixes terres que ens ha anat mostrant el Rei són el Mar Nostre; la nostra Terra, la Pàtria, la Mare. Una mare que no mor mai.

MARTIN DOMINGUEZ



Grabado de Ernesto Furió, sobre la estatua ecuestre de Jaime I, obra de A. Vallmitjana.

## ANDILLA, RENACENTISTA Y RIBALTESCA



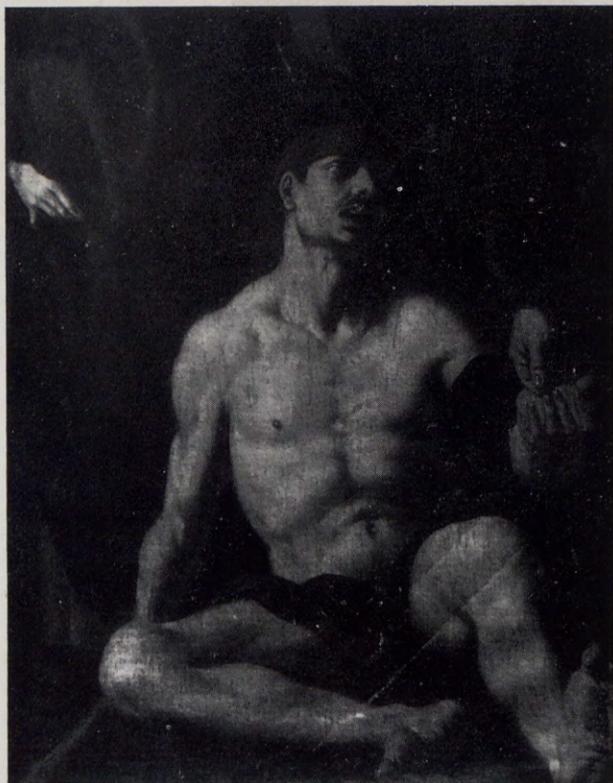
Ribalta. «La Visitación: motivo central». Iglesia de Andilla.

Andilla, la tierra agreste valenciana lindante con sierras aragonesas, evoca con justicia la obra genial de los Ribaltas. Y no precisa, ni es éste el lugar de ello, un estudio exhaustivo de dicha obra, pues en su tiempo fue estudiada sobre todo por González Martí, el Marqués de Lozoya y Delphine Fitz-Darby, con la compañía imponderable de los documentos y las deducciones críticas. Recientemente ha sido objeto en Valencia, con otras pinturas de ambos

maestros, Francisco y Juan, de una disertación pública a base de aquellos datos, algún otro y nuevas conclusiones relevantes. A más de una tesis doctoral, la de J. L. Navaza, que estudió, con la obra ribaltesca de allí sobre todo, la restante de otros lugares y destinos. Sobre la actualidad permanente del tema y la que añadieron estos recientes estudios, vino a incrementarla en 1976 la empresa de su restauración, al cabo abordada, en el último otoño, cuyas dificul-

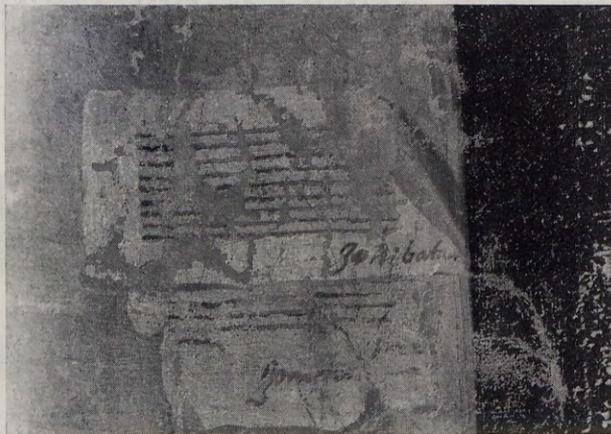
tades de cesión y desplazamiento indispensables revestían caracteres obsesivos, pero que al fin, y especialmente por las facilidades dadas por la Diputación Provincial, en la persona de su Presidente, señor Carrau, y por las autoridades religiosas de Valencia y Andilla y las locales de la villa, pudo emprenderse, viniendo, después de varios siglos, a nuestra ciudad, los ilustres lienzos y algunas tablas anejas.

Como simple ilustración de lo dicho y comprobación en lo que cabe, de su interés, acompañanse unas fotografías de dos de los mejores lienzos, no libres de deterioro, ninguno lo está: el motivo central de la Visitación y uno lateral de la Presentación de la Virgen Niña, así como un pormenor con la firma, nunca reproducida, de Juan Ribalta constante en el último cuadro. De la serie esperamos, Dios mediante, dar aquí información total, una vez restaurados.



**Juan Ribalta. Pormenor del lienzo «Presentación de María en el templo». Iglesia de Andilla.**

Mas, si urgente era la restauración de los bellísimos cuadros, no lo es menos la del conjunto arquitectónico de la iglesia de Andilla, una de las más hermosas del arte renacentista en la región; ni la conservación de los restos escultóricos del que fue



**Firma de Juan Ribalta, en el lienzo de la «Presentación de la Virgen». Iglesia de Andilla.**

famoso retablo, amén de ricos ornamentos y otros objetos de culto. Por fortuna, también parece haber sonado para esto, al menos en lo arquitectónico, la hora restauradora. Instancias sostenidas y comprensiones necesarias han puesto en marcha un proyecto completo sólo pendiente del «fiat» que comporte subasta, adjudicación y la obra material. (Otro de menor monta quedó hace años a falta de postor.)

No puede hablarse de un concepto unitario en el arte renacentista valenciano; por ello, al estudiar el templo de Andilla no hallamos referencias próximas que nos sirvan de cotejo. Construido sobre el mismo solar que antes ocupara, sin duda, una iglesia goticista, a instancias de don Rodrigo Rebolledo, barón de Andilla y señor muy principal en la corte napolitana del Magnánimo, presenta los caracteres estilísticos del Quattrocento italiano meridional. En Nápoles trabajaban maestros toscanos y lombardos. De este origen serían, sin duda, los artistas que labraron tan singular monumento en tierras valencianas. La dificultad, hoy insalvable, de consultar los documentos de archivo, y la traza italianizante del edificio, nos hacen conjeturar que fueron, en efecto, artistas italianos sus autores. A pesar de la distancia, tiene cierto parecido con elementos arquitectónicos del castillo de la Calahorra en Granada, donde intervinieron, perfectamente documentados, artistas de Italia, que desarrollaron con profusión temas decorativos al uso en Liguria y Lombardía. Y, posiblemente, no sería la Calahorra el primer edificio que introdujo en España los motivos lombardos, sino la iglesia de Andilla, ya que podría datarse ésta de finales del siglo xv, en tanto que aquélla se construyó entre 1509 —momento en que debieron comenzar las obras— y 1512.

Desde esta temprana fecha, hasta los comienzos del siglo xix, no dejó de recibir influencias de los

más variados estilos, que el paso de los años, las inclemencias del tiempo y los destrozos de la guerra se encargaron de mixtificar y reducir, sobre todo en su interior, a un caos informe lo que otrora fuera armónico y exquisito.

Los revestimientos exteriores, de piedra y alabastro en sus portadas, sillares de los ángulos y torre del campanario, contrastan asimismo con la fábrica de mampostería, harto dañada, y los tejadillos y cúpula agrietados.

No obstante, el todavía buen estado de las portadas principal y lateral, y la prestancia del interior, junto con otros bellos restos de relieves de los altares y objetos de culto —y, por supuesto, los Ribaltas—, atraen hoy aún poderosamente nuestra atención.

La influencia purista italiana se percibe sobre todo en las puertas mencionadas. La principal, enmarcada por pilares y arcos de medio punto, con los escudos de las familias Díaz de Calatayud y Landrón de Villanova que fueron señores de Andilla a mediados del siglo xv, presentan en la parte superior, de alabastro, una bovedilla de medio punto, que descansa sobre bellas ménsulas de hojas de acanto. Su



Portada principal de la iglesia de Andilla.

interior se decora con tres series de rosetones, que recuerdan el Castillo de la Calahorra, y en la hornacina una gran concha nos muestra una esbelta imagen de la Virgen y el Niño, de tamaño natural. Las enjutas de esta bovedilla, muy similar a la de la iglesia de San Alejandro de la ciudad toscana de Lucca, presentan sendos medallones con cabezas de emperador y matrona romanos.

Más clara todavía es la influencia toscana o napolitana en la puerta lateral, toda de piedra, y de líneas más depuradas. El recuerdo clásico es patente en el sencillo friso, decorado con cabezas angélicas y lazos, que descansa sobre pilastras, y en el original frontón, cuyos lados inclinados se rompen para convertirse en una semicircunferencia que da mayor prestancia a la hornacina. En este singular tímpano se desarrolla la escena de la Anunciación, concebida según la moda italiana del momento: la Virgen y el arcángel arrodillados, y en el centro, como eje de simetría, un jarrón con un delicado ramo de azucenas.

La impresión del templo en su interior es mucho más desoladora. De nave única y con capillas laterales, el punto de referencia es el espacio que antaño ocupara el soberbio altar mayor, en cuyas puertas se hallaban las pinturas de Ribalta. La decoración arquitectónica queda reducida hoy, en sus elementos fundamentales, a finísimas hojas de cardo que brotan de una cesta portada por ángeles, y que cubren los arcos torales de medio punto.

El presbiterio está cubierto por una bóveda de crucería, con cinco florones flamígeros dorados.

De lo que fue la magnificencia del altar mayor nos podemos dar idea por la descripción que de él hizo Antonio Ponz en su famoso «Viaje», y por algunos restos conservados y fotografías.

Fue realizado por el imaginero José González, vecino de la ciudad de Valencia, según sabemos por escritura de 14 de noviembre de 1579, y terminado por Francisco Ayala, escultor, vecino de Murcia, a la muerte de aquél, ajustándose el nuevo contrato en 1584. Bastantes años después se encargaba la pintura y dorado a Sebastián Laydia.

El retablo, que, a juicio de Ponz era de lo mejor que se hacía en aquellos tiempos, «exceptuando la obra de El Escorial», constaba de un primer cuerpo con diez columnas de orden corintio, en cuyos pedestales había nichos labrados y estatuillas de santos; cuatro bajorrelieves que representaban la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes y la Resurrección, estaban colocados en los intercolumnios, dejando en el centro el Tránsito de la Virgen, con figuras de gran tamaño.

El segundo cuerpo, formado por columnas salomónicas, contenía escenas de la Coronación de Nuestra Señora, la Ascensión y la Venida del Espíritu



**Puerta lateral; iglesia parroquial de Andilla.**

Santo. Tanto las cornisas de uno y otro cuerpo tenían figuras angélicas, coronándose el magno conjunto con la Crucifixión.

Notable fue también el sagrario, de tipo adosado al retablo como en el propio Escorial, pero de mucho menor tamaño. Tenía la forma de un templete con columnas alrededor, entre las cuales había varias figuras de Patriarcas rodeando al Salvador. El sagrario se cubría con una tabla grande que representaba en bajorrelieve la Cena del Señor.

El deseo de conservar tan preciosa obra, ponderada por los prelados como sin par en la diócesis, llevó a la construcción de unas puertas, de modo análogo a lo que ocurrió en la Seo valentina, que por fin se contrataron en 1621, proponiéndose el nombre de Ribalta, considerado el más grande pintor de Valencia, como el único capaz de crear una obra que armonizara adecuadamente con el retablo. En efecto, Francisco y Juan Ribalta cumplirían, con creces, el encargo.

Del que fue grandioso retablo sólo se conservan en nuestros días cuatro fragmentos, hoy dispuestos en el presbiterio. Se trata de los relieves de la Anunciación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes y la Resurrección. La importancia de estos relieves radica en la relación con el arte de Juan de Juni, «una de las figuras estelares de la escultura española», al decir del profesor Martín González, en su reciente y magnífico libro sobre el famoso imaginero.

Juni, en efecto, había muerto dos años antes de firmarse el contrato del retablo entre los jurados de la baronía de Andilla y el escultor José González en 1579. Tras una larga estancia en Italia, el maestro se trasladó a España, donde gozó de gran fama desde muy temprano. Su trato con artistas españoles contemporáneos fue frecuente, lo que permite suponer que también lo tuvo con el valenciano José González, aunque no tenemos referencias al respecto.

Analizando detenidamente estos cuatro relieves, observamos en dos de ellos —la Anunciación y la Resurrección— una gran semejanza con análogos temas de Juni. Así puede apreciarse al comparar la Anunciación con la del retablo mayor de la Catedral de Burgo de Osma, cuyas figuras, María y el ángel, aparecen de perfil teniendo un cortinaje de fondo y el bello jarro con la vara de azucenas como eje cen-



**«La Anunciación». Relieve del retablo mayor, desaparecido. Iglesia de Andilla.**



«Le Resurrección». Relieve del retablo mayor, desaparecido. Iglesia de Andilla.

tral de simetría; igualmente el Cristo resucitado muestra idéntica actitud en los gestos que el de la mencionada catedral; el Señor se representa en ade-



«El Nacimiento». Relieve del retablo mayor, desaparecido. Iglesia de Andilla.

mán de marcha; el brazo derecho levantado, en un gesto muy de Juni, y el izquierdo llevando el estandarte victorioso; en el de Andilla aparecen, además del sepulcro, cuatro soldados en actitud de sorpresa ante la figura del Resucitado; en ambos casos, el manto cubre parte del cuerpo de modo inverosímil, como corresponde a las libertades manieristas.

Los otros dos relieves, alusivos al Nacimiento y a la Adoración de los Reyes, ofrecen ciertas analogías con algunas escenas del retablo mayor de la Catedral de Valladolid, en particular la Oración del huerto, cuyos perfiles y ritmo compositivo aparecen muy próximos.

El estilo de los relieves andillanos ofrece una tipología más bien hercúlea y de canon no alargado, al



«Adoración de los Reyes». Relieve del retablo mayor, desaparecido. Iglesia de Andilla.

modo de Juni, aunque las calidades no estén siempre a la altura del maestro y no alcancen su elegancia un tanto manierista. Como en Juni, hay tensión y dramatismo contenido, y las manos juegan un papel muy principal en su lenguaje expresivo.

El clasicismo juniano está patente también en el equilibrio de masas, en la simetría y en la composición cerrada; pero las figuras, aisladas, muestran una fuerza desbordante que apunta al barroquismo; así se aprecia en la figura del pastor que extiende su brazo señalando a María, en la escena del Na-

cimiento. En otras ocasiones priva la distorsión manierista, como en el propio Resucitado. No obstante las aproximaciones, son insuficientes estas tallas para hacer un adecuado parangón entre el artista valenciano y Juni, que si no estuvo a la altura del gran imaginero, sí supo emular su extraordinaria maestría, en la que no fue manco el papel que jugó la brillante policromía, el plegado quebradizo de los paños, la acumulación de las figuras y, sobre todo, el ritmo compositivo entre tenso y sosegado de los cuerpos.

En el templo de Andilla se encuentran además otros relieves que formaron parte de un altar plateresco que todavía se conserva casi completo, mostrando «in situ» dos escenas sacras también policromadas; la principal, de mayor tamaño, representa, sobre un fondo arquitectónico, el lavatorio de los pies; la que corona el cuerpo superior del retablo, de menor profundidad y belleza, ofrece la figura de Cristo en su Gloria, semejante a la que aparece en los «Juicios» medievales.

Del que fuera extraordinario púlpito barroco apenas se conserva entero uno de los relieves policromos de un santo, con su cartela a los pies, que hoy forma parte de otro improvisado y de mal gusto.

Otra muestra escultórica digna de ser destacada es una talla del Niño Dios en actitud de bendecir, al que le falta parte de su brazo izquierdo. La figura, desnuda, muestra una suave policromía y una cierta inclinación próxima al manierismo.

Sin pretender su adscripción al taller de Juni, la figura del Niño recuerda al que aparece en el regazo de la Virgen de las Candelas de la iglesia leonesa de Santa Marina. En ambos predomina la gracia, aunque el de Juni acentúe un cierto gesto de dolor frente a la ingenua sonrisa del andillano. De todos modos, la Virgen de las Candelas escapa, en esta ocasión, a su trayectoria dramática.

En cuanto a las pinturas no ribaltescas, es de destacar un cuadro anónimo que representa a la Virgen con el Niño, rodeada de figuras angélicas y una bella guirnalda de flores. A pesar de su deterioro, se aprecia la suave tonalidad de sus colores, entre el rosado y azul, y la delicadeza de sus figuras. Viene a ser una visión renaciente de la Virgen de la Rosaleda, de la que fuera inspirado artífice el alemán Esteban Lochner.

La perfecta simetría y el equilibrio del conjunto, permite situarla dentro de esta órbita renacentista. Su autor pudo ser un valenciano de inspiración rafaelesca a través de Juanes; sin embargo, también

podría calificarse como un primer paso hacia el barroquismo, por sus escorzos y el claroscuro.

En otro orden de cosas, no hay que olvidar en el conjunto de la iglesia de Andilla ricas piezas de orfebrería, entre las que destaca un gran cáliz de plata con su patena, de estilo claramente renacentista. Labrado con gran primor, presenta los motivos decorativos propios, destacando en la copa cabezitas angélicas y guirnaldas, además de unas curiosas campanitas que cuelgan de unas pequeñas anillas. El fuste, riquísimo, presenta una alternancia de figurillas, guirnaldas, hojas y ovas, de sabor clásico, que sirven de equilibrada transición entre el pie y la copa.

La base del cáliz, polilobulada y con relieves, presenta en su borde una filigrana a modo de celosía, con figurillas alegóricas intercaladas.

Aparte de las cruces, procesional y relicario, de las que no nos ocupamos ahora, no podemos silenciar la riqueza y el valor artístico de dos ternos completos, uno rojo y otro blanco, cuyo tejido, según la tradición, procedería de Flandes. Lo más sobresaliente es el bordado de la capa pluvial roja que representa a la Purísima coronada por la Santísima Trinidad, según la versión de Juan de Juanes, y otro bordado, con análoga temática, aunque versión iconográfica distinta, correspondiente a la capa pluvial blanca. Por los caracteres del conjunto de los ornamentos podemos suponer que datan del siglo XVI al XVII, época a la que corresponden igualmente los relieves policromados y los cuadros ribaltescos.

Esto nos lleva a la conclusión de que la época de máximo esplendor de la baronía de Andilla coincide en líneas generales con el Renacimiento y Barroco español, estando representado por una excepcional arquitectura purista de origen italiano, casi única en la región, y por un retablo menos purista por su tendencia manierista, en tanto que el Barroco cuenta, sin duda, con algunas de las mejores pinturas que en España se hicieron, sólo comparables acaso con el inmortal Velázquez.

Tan sólo queda advertir que tanta riqueza casi permanece inédita, que no intacta por desgracia, esperando su repriminación, ya iniciada por suerte en los cuadros ribaltescos, pero falta del hábito restaurador que, al menos, conserve para la posteridad lo que nosotros, todavía afortunados, hemos podido contemplar aún rodeado de tanta desidia, desolación y abandono.

ASUNCION ALEJOS MORAN

EN EL VII CENTENARIO DE LA MUERTE DE  
D. JAIME I EL CONQUISTADOR

DESDE UNAS VIRGENES DE RECONQUISTA A LOS LIENZOS  
RECIEN APARECIDOS DE LORENZO SUAREZ Y UNAS  
ESCULTURAS DEL VALENCIANO GUISSART



«Virgen de la Arrixaca». Iglesia de San Andrés. Murcia.

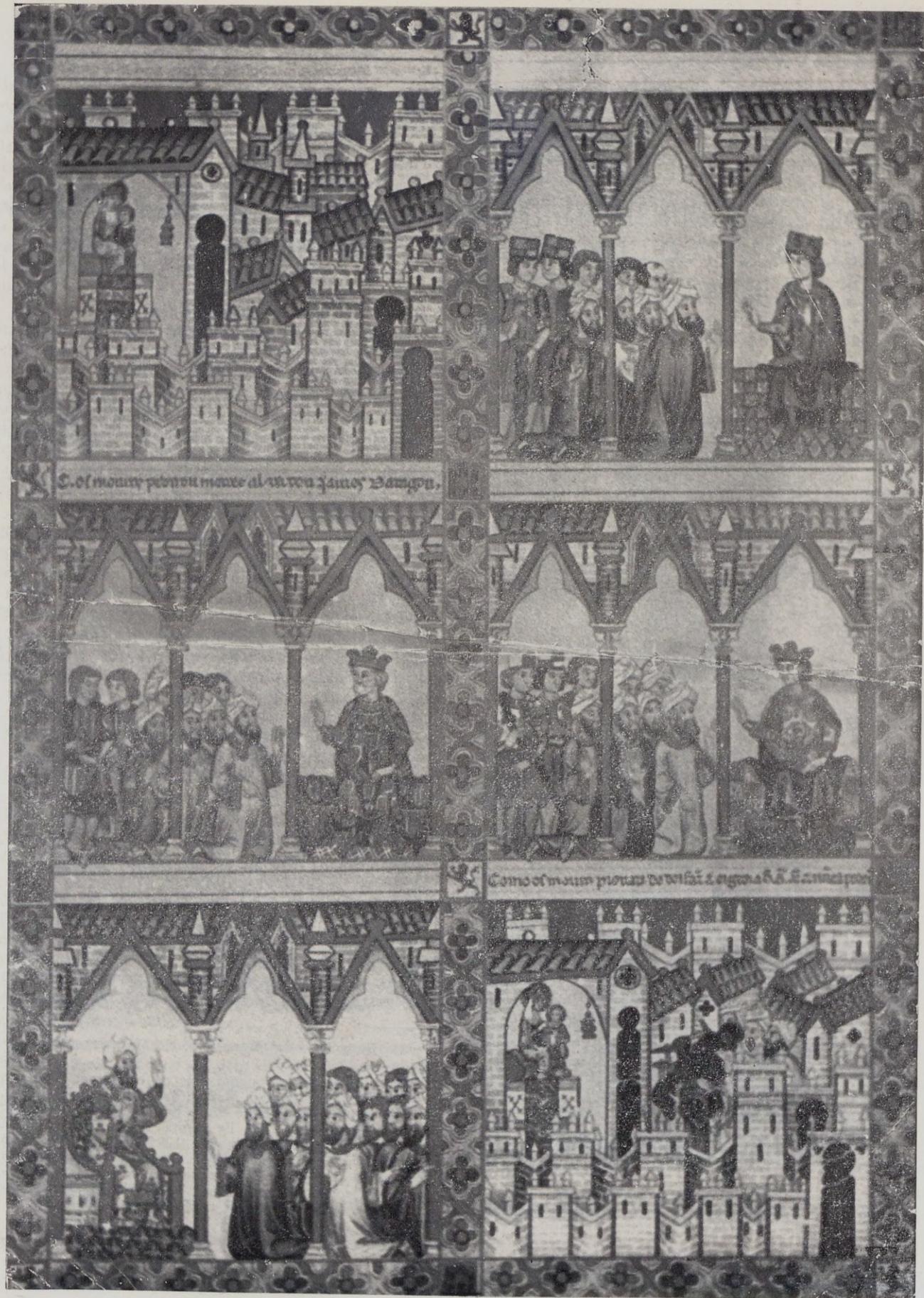
En tarea de reconstrucción del archivo iconográfico de Nuestra Señora de Montserrat, hace años me escribió el padre Teodoro María Inglés, benedictino, por consejo del venerable abad Dom Antonio María Marcet, q. g. h., alma grande, de cuyo aprecio fui honrado. Deseaba de mí noticias sobre una imagen de la Patrona de Cataluña, referida en el *Epítome Histórico de Nuestra Señora de Montserrat*, de Serra y Postius, parte I, capítulo XIII, ya que en el archivo del Monasterio de Montserrat, capítulo 3, legajo 6, folio I, había la siguiente noticia: «Año 1275. Don Alfonso, Rey de Castilla, ofreció hacienda bastante en la ciudad de Murcia, para que tuviese allí capilla Nuestra Señora de Montserrat y fuese en ella venerada de los fieles». En su carta, el referido benedictino expresaba: «Pocas imágenes góticas de Nuestra Señora de Montserrat nos han llegado hasta el momento; sería una prueba más de la devoción que profesaban las gentes de esa remota región murciana, mucho antes de la expansión montserratina debida al esplendor del santuario en el siglo XVI» (1).

Ningún informe afirmativo obtuve. Remité al monasterio fotografías de las imágenes marianas de la reconquista del reino de Murcia, cuales Nuestra Señora de la Arrixaca, antigua Patrona de Murcia; Nuestra Señora de las Huertas, Patrona de Lorca, y Nuestra Señora de la Consolación, de Molina; incluso de la Patrona de Daya (Alicante)... Ninguna era semejante a la de Montserrat (2).

Los religiosos mercedarios relacionan la imagen de Nuestra Señora de los Reyes, que Sevilla debe a

(1) El archivo del Monasterio de Montserrat fue destruido en 1936.

(2) Véanse imágenes marianas de este tipo, catalanas y castellanas, del Museo Marés (Barcelona). En Nápoles, de esta traza, con el Niño entre ambas piernas, en Buonalbergo (parroquia). La de Santa María Donnaregina, mármorea, de Tino di Camaino (1295-1337) con el Niño a la derecha. Coincidencias con la Arrixaca, la del siglo XIII de Medina de Rioseco. Tantas veces los no acostumbrados a ver, sospechan arregladas. Véanse las imágenes marianas del Museo provincial campano, de Capua.



Cantiga CLXIX a la Virgen de la Arrixaca, compuesta por Alfonso X el Sabio.  
Miniatura del siglo XIII, de influencia francesa.



«Virgen de la Consolación». Imagen del siglo XIII. Molina de Segura.

San Fernando III, rey de Castilla, con la Santísima Virgen de la Merced, de Barcelona (3). La imagen de Santa María de los Reales de las Huertas, procedente de Zamora, hasta ser dada definitivamente a Lorca, fue venerada en Mula y en todos los Reales donde posaba el Infante Don Alfonso, hijo del Santo Rey castellano (4). El barrio muzárabe de Mula postrábase en el bosque vecino, ante la imagen de Nuestra Señora de los Olmos, labrada en piedra poco antes de la conquista, depositada por mercaderes arribados de Palermo, que sería sustituida por la presente, que no corresponde a dicha época (5).

La imagen de Nuestra Señora de la Arrixaca, que la tradición remonta un siglo anterior a la conquista (6), traída por aventureros de lejanas tierras, es más verosímil que viniese con los eclesiásticos del séquito alfonsí (7). Acudieron al mismo Don Gonzalo Ibáñez, obispo de Cuenca; Don Pelayo González de Correa, maestro de Santiago; Don Pedro Yáñez, maestro de Alcántara, y Don Martín Martínez, del Temple (8).

En la «claustra» de la catedral de Murcia había una Virgen de las llamadas de Pera, y Virgen de la Pera se la designaba. Otra, del siglo XIV, Virgen de las Carrericas. De la castellana imagen de la Virgen del Buen Suceso, del Alcázar Viejo de Murcia, traída por Don Jaime I, Rey de Aragón, no vuelve a saberse al desaparecer los templarios. La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de Orihuela, según la tradición fue encontrada en el siglo XIV (9).

Recordando imágenes marianas en Murcia, desde la transición al siglo XIII, veamos cómo «el segundo retablo —que en la catedral conoció el doctoral La Riva— se hacía en Murcia en 1504». «En el retablo, que se colocó en la catedral de Murcia en el año 1522..., la titular indica ser obra de las mismas manos que hicieron el retablo». Esta, con el retablo, se incendió el día 3 de febrero de 1584. Según Baquero,

(3) En Sevilla, son frecuentes desde Fernando III el Santo, los legados a la Orden de la Merced (*Sevilla en el siglo XIII*, por ANTONIO BALLESTEROS, pág. 143). Notas comparativas entre ambas imágenes, por el padre Guillermo Vázquez, cronista de la orden mercedaria. La flor de lis que, a los pies, lleva la Virgen de los Reyes, de Sevilla, determina la época en que fue realizada y corrobora la tradición de ser regalo de San Luis, Rey de Francia, a San Fernando III de Castilla. Eran usuales estos cambios de regalos entre reyes. Son imágenes típicas, del siglo XI a la primera mitad del XIII.

(4) MOROTE Y PÉREZ CHUECOS, *Antigüedad y blasones de Lorca*, trata en la segunda parte, desde la página 151, de la Antigua Real imagen de Santa María de las Huertas (el capítulo XIX lo dedica a los linages de Lorca: García de Alcaraz, Luyva, Tudela, Arcas, Ximénez, Martínez de la Junta, Moncada, Morote, Tizón, Mula, Ossorio, Monchirón, Faxardo, Quiñones, Manuel, Espín, Montezuma, Ponce de León, Martínez Carrasco, etc.). CÁNOVAS COBEÑO, *Historia de Lorca*. ABELARDO MERINO ALVAREZ, *Geografía Histórica del Reino de Murcia*, capítulos IV y V. *Bulas de las iglesias de Murcia*, Real Academia de la Historia. *El Obispado de Cartagena*, con numerosos documentos relativos a la iglesia de Lorca, tres tomos, por don MANUEL GONZÁLEZ Y HUÁRQUEZ, cronista de Cartagena 1882.

(5) *Crónica del Real Monasterio de la Encarnación, de franciscanas descalzas, de la villa de Mula*, por el P. MOLINA Y CASTRO, franciscano, 1777, primera parte, capítulo III. P. ORTEGA, *Historia de la Provincia Seráfica de Cartagena. Historia de Mula* (capítulo correspondiente al siglo XIII), por don ANTONIO SÁNCHEZ MAURANDI.

(6) Reúne las características de imágenes marianas del siglo XII al XIII con el remoto dejo de influencia bizantina. Véase nota 2 de este trabajo. Una restauración lo alteró.

Véanse, sobre la imagen de Nuestra Señora de la Arrixaca, Murcia, de AMADOR DE LOS RÍOS, capítulos VIII y XII; *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen (de la Arrixaca)*, Murcia, 1885, por don JAVIER FUENTES Y PONTE; *El barrio de la Arrixaca y la venida de Don Juan de Austria*, la crítica y el valor histórico de la imagen, por don NICOLÁS ORTEGA FAGÁN, 30 de mayo 1948, diario "La Verdad"; *Nuestra Señora de Montserrat donada a Murcia...*, por J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, Revista de la Universidad Católica de São Paulo, Brasil, septiembre 1955, fascículo 15.

(7 y 8) *Discursos históricos de Murcia y su Reino*, de CASCALES.

Del Rey Sabio, *Loores a Santa María*, cantiga CLXI.

Nota 6 de este trabajo.

De J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Nuestra Señora de Montserrat, en Murcia*, dedicado al ilustrísimo y reverendísimo P. Dom Aurelio M. Escarté, abad benedictino del Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat, en "La Verdad", 18 y 22 de febrero de 1953.

(9) GISBERT Y BALLESTEROS, *Historia de Orihuela*, tomo II, apéndice I, páginas 673 y siguientes. Por su estilo, es una imagen del siglo XIV.

«titular de la fábrica catedralicia, desde tiempo que no se precisa, fue la Virgen de la Paz» (10). No se sabe el paradero de la titular o titulares de los primeros retablos. Esta advocación, de la Paz, veníame a mientes cuando en el claustro de las religiosas justinianas, de Murcia, con título de convento de Madre de Dios, fundado en el año 1490, veía una imagen gótica fernandina horriblemente deformada, titulada Nuestra Señora de la Paz. Hagamos constar que estas religiosas, canonesas regulares, muy alejadas de los canónigos de su orden (San Jorge in Alga, Venecia), se han regido siempre en Murcia por las normas del cabildo catedral y fueron las herederas de los bienes del obispo Don Gonzalo Arias Gallego (11).



«Virgen de la Paz». Imagen fernandina del siglo XIII, deformada y repintada. Clausura del convento de Madre de Dios. Murcia.

En la murciana villa de Molina, hasta 1936 existió una Virgen de la Consolación, patrona de la localidad, hechura del siglo XII al XIII.

En el libro de *Repertamiento*, del último tercio del siglo XIII, figuraban donaciones de tierras a artistas y artífices, a quienes el Rey recompensa por sus trabajos. Figuran, entre otros, el maestro Pedro Martínez, entallador; el maestro Arnalt, pintor; maestro Pedro, pintor de imágenes; Domingo Aparicio, maestro de la torre alfonsina de Lorca; maestro Vicent y maestro Jaime, canteros. Es probable que en el reino de Murcia, la imaginería se trabajaba desde el siglo XIII (12).

En *España Mariana*, parte segunda de la relación de imágenes marianas veneradas en los templos de Murcia, por don Javier Fuentes y Ponte (Academia Mariana de Lérida), página 111, iglesia de Santa Eulalia, séptima capilla, dedicada a Nuestra Señora de Belén, consta así: «Hay una leyenda tradicional, si bien muy remota y vaga, que cuando el Rey Don Jaime I de Aragón entró en Murcia, el día de su conquista definitiva, por la puerta más inmediata a su real de San Juan, cuya puerta estaba en el sitio que se ven sus vestigios en el suelo de la plaza de Santa Eulalia, frente a la puerta principal de la parroquia, traía, en el arzón de la silla de su caballo de batalla, una imagen de Nuestra Señora de Belén, según algunos; la de Gracia o del Buen Suceso, al parecer de otros, habiendo quien supone fuese otra de marfil, del Rey Don Jaime, que no fue legada a ninguna iglesia de sus reinos. Los vecinos de la feligresía de Santa Eulalia, sea o no sea este el recuerdo primitivo, siempre han tenido gran devoción a la advocación bajo el título de Nuestra Señora de Belén, y en la iglesia parroquial le fue consagrada esta capilla "...» La muy amorosa Madre está sentada sobre una roca y sus vestidos hechos con regular escultura en sus paños, consistentes en túnica encarnada y manto azul estofados y galonados, su figura a estar de pie sería de metro y veintiseis de altura. Encima de sus rodillas descansan un almo-

(10) *Fundamentum Ecclesiae Cartahaginensis*, por el obispo don DIEGO COMONTES (1442 a 1458).

*Bibliografía de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia*, por don MARÍA IBÁÑEZ GARCÍA (véanse páginas 25 y siguientes).

*Los Apuntamientos*, del doctor don JUAN ANTONIO DE LA RIVA.

Del segundo retablo mayor catedralicio, también incendiado, sólo hemos conocido dos ángeles adoradores; uno de ellos ha sido recientemente regalado al pintor Antonio Calpe.

(11) JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Canonesas de San Jorge in Alga*. Revista da Universidades Católica de São Paulo, págs. 12-15, fasc. 13. Los canónigos de San Jorge in Alga fueron suprimidos en 1668 por Clemente IX, restando las religiosas españolas y la Congregación de San Juan Evangelista, de Portugal.

(11 y 12) Fray ALEJANDRO SOLER, *Cartagena Ilustrada*, parte segunda, catálogo de los Obispos de Cartagena.

La Virgen del Rosel, de Cartagena, es imagen del siglo XIV, muy alterada a fuerza de repintes. Fantásticamente, se ha querido ver en esta hechura a la patrona de la Orden de las Españas, fundada en 1272. Se posee la insignia de la milicia en dos sellos céreos depositados en el Archivo Arqueológico Nacional y que Menéndez Pidal describe en la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (septiembre-octubre 1907); ver CASCALES, *Discursos Históricos*, Cofradía de Santa María de las Españas, pág. 65.

La Virgen de Aledo es de las llamadas "vírgenes de pera". La tradición la remonta a la Reconquista, analíticamente es una imagen de final del xv (véase nuestro trabajo *A propósito de Nuestra Señora de la Arrixaca. Estilo escultórico de algunas imágenes marianas del Reino de Murcia*, "Línea", 28 de mayo de 1967, p. 21). BÁGUENA, *Aledo*, pp. 116-118. Manuscrito de don Pascual Martínez.

hadón y sobre éste se sienta un Niño Jesús que la abraza amoroso: la Virgen con el brazo derecho abraza a su Hijo y con la mano izquierda quiere colocar el almohadón de mejor modo; la cabeza de la Señora se inclina hacia el Niño y al lado izquierdo y a sus pies hay dos ángeles desnudos de 0'34 m. de altura jugando con dos corderos, uno a cada lado...». Hasta aquí lo único que encuentro de esta imagen que no conocí y puede que fuese arreglo o sustitución de otra.

Entre estampas marianas, principalmente mercedarias, confeccionadas por el doctor Perales, de Valencia, heredadas del doctor Rodrigo Pertegás, médicos e insignes bibliófilos, encontré la de Nuestra Señora de Barcelona, grabado del siglo XVIII, cuya imagen se venera en Santa Eulalia de Murcia, traída por Don Jaime I de Aragón. La Virgen, con el Divino Niño, sentada sobre rocas.

¿Entregaría Don Jaime I esta imagen a los frailes de Santa Eulalia? «Orden de Agustinos de Santa Eulalia» fue la primera denominación de los frailes mercedarios. Dos bulas atestiguan que estos frailes de la Redención poseían casas en el Reino de Murcia antes de la sublevación: primera Bula, de Inocencio IV, de constitución y protección a los frailes de Santa Eulalia de Barcelona; estando el Sumo Pontífice en Lyon, el día 4 de abril de 1245, expidió una Bula solemnísima, firmada por él y por doce cardenales, estando en ella los cánones de la organización de la Merced y notificadas las casas que poseía la orden, constando entre otras fundaciones las de Murcia, Lorca, Mula... Segunda Bula, de Urbano IV, fechada en Orvieto el día 18 de enero de 1263, con una lista de no menos de 43 casas, mencionando las de Murcia, Lorca, Mula y Almansa. Llama la atención que ocuparan los mercedarios, tan escasos de personal, tantas casas; muchos de los conventos concedidos se perdieron o no llegaron a ocuparse (13). Se citan dos mártires de la Merced en Lorca, Ramón de San Víctor y Guillermo de San Leonardo, muertos cuando iban de redención (14). En publicaciones mercedarias se da como religioso de la Orden a Chirinos, el sacerdote que recibió la reliquia de Santa Vera Cruz en Caravaca y a Zaid ben Zaid lo consideraban donado de la Merced, pasando sus últimos días en un convento, bautizado con el nombre de Vicente. También se ocupan de un viaje de rescate de San Pedro Nolasco, acompañado de Fray Pedro de Amer (después cuarto maestro de la Orden, laico) a Granada, estando en Lorca en 1248 (15).

Muy explicable que Don Jaime I cediese esta imagen mariana a Santa Eulalia de Murcia, propable fundación regia para la Orden Redentora de Cautivos barcelonesa, a la que en el año 1251 otorgó las



**Cristóbal de Azebedo. «Rescates por San Pedro Nolasco, fundador de la Orden Militar de la Merced». Iglesia de la Merced. Murcia.**

armas de Aragón unidas formando escudo con la cruz de Jerusalén de la Catedral de Barcelona, que ya era la enseña del instituto desde su fundación (16).

(13) JOSÉ LINÁ, *Bullarium Coelestis ac Regalis Ordinis B. Mariæ Virginis Mercede, redemptionis captivorum*. Barcinone, 1696.

Doctor fray GUILLERMO VÁZQUEZ, *Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, p. 88. JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Santa María de la Merced*, "La Verdad", Murcia, 24 y 26 de septiembre de 1952.

(14) Fray MANUEL MARIANO RIBERA, *Primera Centuria de la Milicia Mercedaria*. Barcelona, 1726. El autor pasó cerca de treinta años en el Archivo de la Corona de Aragón investigando en documentos mercedarios. Del mismo padre MANUEL MARIANO RIBERA, *Real Patronato de los Serenísimos Señores Reyes de España en la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Barcelona, 1725. Contiene innumerables documentos del Archivo de la Corona de Aragón. (En nuestro poder, una miniatura con ambos mártires.)

(15) De estas obras documentales recogió datos el historiador de Lorca, Cánovas Cobeño.

(16) Diploma de Don Jaime I. *Real Patronato*, fol. 50.

Las primeras noticias de Santa Eulalia, de Murcia, iglesia parroquial, son de 1370 —con los clérigos Guillén de Port y Pere Thomás— del repartimiento comenzado en 1272. Eran entonces en Murcia las siguientes parroquias: Santa María la Mayor, Santa Eulalia (catalanes), San Nicolás, San Pedro, San Bartolomé, San Juan en el Real, Santa Catalina y San Miguel de la Villanueva (17).

NUESTRA SEÑORA LA REAL DE GRACIA Y BUEN SUCESO DEL ALCÁZAR VIEJO DE MURCIA.—Consigna el cronista don Javier Fuentes y Ponte (18) que «próximo a la muralla y no lejos de la Torre de Caramanjul, fueles concedido a los caballeros de la Orden del Temple un lugar para capilla donde colocar la imagen de Nuestra Señora; primer santuario en que, por orden del Rey Don Jaime I, se puso a la divina titular, llamada Nuestra Señora la Real de Gracia y Buen Suceso, del Alcázar Viejo, por la proximidad de éste, y estar hecho con materiales del mismo. El Rey Don Alfonso estableció a dichos caballeros algún tiempo después en Santa Catalina, con monasterio hasta 1311». Esta capilla antes fue mezquita del Alcázar, que Don Alfonso X designó como lugar a su muerte. El monasterio de Santa María de Gracia, de la Orden del Temple, recibió del rey donaciones y privilegios.

Dicho cronista se pregunta cómo sería y dónde iría a parar esta efigie: «Se ignora cómo era esta imagen, Al ocurrir la toma de Murcia por Don Jaime I, lo mismo se llevaban en campaña trípticos con representaciones pintadas al encausto que planchas votivas esmaltadas, y esculturas en piedra, en madera y marfil. Don Alfonso llevaba siempre, en el arzón de la silla de su caballo, la imagen de Nuestra Señora de las Batallas y en un carro de guerra la de Nuestra Señora de los Reyes, ambas veneradas en la catedral de Sevilla. Ardiente devoto de la Virgen fue Don Jaime I. No es desencaminado suponer que dicha imagen de Nuestra Señora la Real de Gracia murciana, desapareciese cuando la extinción de los caballeros templarios» (19).

UNA CRÓNICA DE DON JAIME I DE ARAGÓN.—Está en el *Libre dels feyts endevenguts en la vida del molt alt senyor Rey en Jaume lo Conqueridor*, escrito en lengua catalana y reconocido como crónica autobiográfica que el Rey de Aragón escribiera durante los últimos años de su vida, entre 1272 y 1274, y dividida en cuatro partes, a saber: 1.<sup>a</sup>, desde la infancia del Rey hasta la conquista de Mallorca; 2.<sup>a</sup>, conquista de Valencia; 3.<sup>a</sup>, conquista de Murcia, y 4.<sup>a</sup>, fin de su reinado. De la referida crónica real se conservan nueve manuscritos, siendo el más antiguo el códice del Monasterio de Poblet, que se guarda en la biblioteca de la Universidad de Barcelona. En la edición catalana, prologada por don Angel Aguiló (20), en la parte referente a la conquista de Mur-

cia, se hace constar en lengua lemosina que, viniendo el segundo día «aguisar l'altar» de la mezquita retenida por las gentes de Aragón, «nos lo faem guarnir gran matí ab roba de la nostra capella molt honradament e noble aparellat»; «fo ab nos n'Arnau de Gurb, per nom Bisbe de Barcelona, e el Bisbe de Carthagenia, e tots quants clerques hi hauia» ... «ab capes de samit e daltres drap ab or», y con cruces levantadas, y la imagen de Santa María, formaron en la procesión los caballeros y la hueste; saliendo del real, penetramos en la ciudad silenciosa, por la Bib-Oriola, siendo consagrada la mezquita-aljama solemnemente bajo la advocación de Santa María. En dicha Crónica (21), Don Jaime sincera su sentir mariano en estos términos: «En quan veem l'altar, ens acostam a ell, pres nos tan gran devoció de la gracia e de la misericordia que Deus nos hauia feyta per prechs de la sue beneyta Mare». «Car nos, no passauen entorn de Murcia nula vegada que no li pregassem que nos hi poguessem metre lo nom de la gloriosa Verge Sancta Maria». «E ella preguntant lo seu char Fill, feu nos cumplir nostra voluntat, que nos abrazats en l'altar ploram tan fort, e

(17) Licenciados CASCALES, *Discursos Históricos de Murcia y su Reino*. Capítulo X, *Libro del Repartimiento de Murcia del Rey Alfonso X*. Archivo Municipal de Murcia. Transcripciones de dicho libro por A. R. de Arolas. Barcelona.

En el Boletín de la excelentísima Diputación Provincial, «Empresas», núm. 8 del año 1961, véase nuestro trabajo *Cuadro alegórico de la fundación del Convento de la Trinidad, de Murcia, existente en la Diputación Provincial*, interpretando el motivo de la pintura y su autor NICOLÁS DE VILLACIS. Sobre este pintor véase, en la revista «Murcia», de la Excma. Diputación Provincial, nuestro trabajo *El pintor don Nicolás de Villacis* (año 1.º, número 1).

(18) *España Mariana*, provincia de Murcia. Academia Mariana, de Lérida, tomo I, p. 70.

(19) *España Mariana*, provincia de Murcia, tomo I, página 71.

Del *Libro de Cantigas et Loores a Santa María*, reproducimos el estribillo de la Cantiga CLXIX, dedicada por el Rey Don Alfonso X el Sabio a la murciana Virgen de la Arrixaca. Don Alfonso, hijo de San Fernando, se educó en Galicia, bajo la autoridad de su abuela Doña Berenguela. En lengua gallega reza esta cantiga: «Esta e d'un miragre que fezo Santa Maria per hua sa eigreia que en arrexaca de Murça, do como foron mouros acordados de a destroir et nunca o acabaron».

#### Estríbillo

«A que por nos salvar  
fezo Deus madr'e filla  
se esse de nos onrrar  
quer, non e maravilla.»

(Códice del siglo XIII, miniatura de influencia francesa, en posesión de la Real Academia española.)

(20) Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1873-1905.

(21) Capítulo CL de dicha *Crónica* de Don Jaime I.

tan de cor, que per anadura de una gran milla nons poguem partir d'aquell plorar, ne del altar» (22).

Agradezco a mi entrañable amigo el profesor universitario doctor Ricardo Lancaster-Jones Vereá darme a conocer la gran pintura mural del siglo XIII, en la iglesia de la Merced, de Guadalajara, Jalisco (Méjico), del pintor de principio de dicho siglo Diego A. Cuentas, que representa a la Virgen de la Merced y a sus pies al Rey Don Jaime I con armadura, manto de armiño y la corona real en su mano, arrodillado con San Pedro Nolasco y San Raimundo de Peñafort, y santos de la Redentora Orden y escenas de los bienaventurados en sus extremos. He rogado al doctor Lancaster que, como miembro de las Academias de Bellas Artes de Barcelona y Valencia por mi presentado y por pertenecer a la casa de los Duques de Híjar, descendiente del Señor de Híjar, hijo del Rey Conquistador y Doña Berengue-



Cristóbal de Azebedo. «La Virgen de la Merced entregando el escapulario de la Orden Redentora a Jaime I.» Iglesia de la Merced. Murcia.

la, por el Capitán Don Juan Fernández de Híjar, patriarca del oeste mejicano, publique un trabajo sobre este mural con motivo del VII Centenario del Rey su antepasado. Diego A. Cuentas es uno de los pintores más notables de Nueva Galicia y trabajó en la Profesa de Méjico.

En «Archivo Español de Arte» (número 146-147, año 1964), a sugerencia del profesor Alfonso Pérez Sánchez, publicamos un trabajo titulado *En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo*, pintores muy arraigados a Murcia y con antecedentes familiares murcianos, donde trabajaron. De ellos escribieron Baquero Almansa y Sánchez Moreno y nosotros dimos los documentos de sus vidas y obras que hallamos, ocupándonos de los lienzos mercedarios de uno y otro pintor, cuya representación de Don Jaime I el Conquistador y San Pedro Nolasco (en segundo plano) a los pies de la Virgen traemos, lienzo éste debido a Azebedo. Hoy, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, notificamos de manera indudable, por su traza y reseña de su firma, obedecer a Lorenzo Suárez los cuadros de la *Anunciación*, *Sagrada Familia* y *Familia de la Virgen*, que siempre llamaron mi atención por su candorosa religiosidad asomada a mi admiradísimo lego cartujano Sánchez Cotán a través de su real zurbaranismo, y plenamente a Lorenzo Suárez, por el que tantas veces cerca de mí se interesó doña María Luisa Caturla y cuya firma han visto en ellos la restauradora profesora Pascuala Pastor, el padre Pedro Lozano y el doctor Juan Molina García. Sigo intrigado también en el asceterio franciscano de Santa Ana, de Jumilla, por la pintura del éxtasis de San Francisco.

En el dieciochesco retablo mayor de la Merced, de Murcia, comparable al de las monjas Góngoras, de Madrid, luce en el ático un hermoso relieve de la Virgen fundadora ofreciendo el escapulario mercedario a Don Jaime I, y de la puerta lateral de este templo desapareció el relieve en piedra de dicha escena. También hemos visto perderse el escudo de

(22) Esto acaecía en 1266. No pudo San Pedro Nolasco, cual algunos han pretendido, haber celebrado su primera misa en el acto de consagración de la que había sido la primera mezquita de Murcia, la ciudad de las diez mezquitas, cuando documentalmente consta que el fundador de la Orden de la Merced murió entre las fechas del 12 de junio de 1249 y el 29 de abril del siguiente año (Padre GAZULLA, *Los mercedarios en Arginés*).

La arraigada tradición de la primera misa de San Pedro Nolasco en Murcia, que el arte del siglo XVII fijó y los historiadores de su orden captaron, no puede por sistema negarse, pues los mercedarios que franqueaban los dominios musulmanes también acompañaban al castellano en su avance, y bien pudo San Pedro Nolasco haber muerto sacerdote celebrando la primera Oblación en Murcia, entrando tras Don Alfonso, que franqueó la ciudad el día primero de mayo de 1243.



Lorenzo Suárez. «Anunciación», «Familia de la Virgen» y «Sagrada Familia». Asceterio de Santa Ana, de Jumilla.

la Cruz Catedralicia de Barcelona y las Cuatro Barras, de la portada del murciano convento; y últimamente, hace muy poco, con la demolición de la escalera de la casa de los Saurín, familia del licenciado Francisco de Cascales, el hermoso lienzo, traza valenciana, con el Rey Jaime I arrodillado ante su confesor San Raimundo de Peñafort, antepasado de los Saurín. Entre los muchos atentados últimos nos refieren haber sido arrojado a los escombros un maniquí de taller de escultor, del cual existe fotografía, con tradición de haber pertenecido al taller de Salzillo, al ser derribado el edificio de una entidad cultural murciana.

La Edit. Mercedaria (Madrid, 1975), ha publicado la *Edición Crítica de la Orden de la Merced*, por fray Manuel Penedo Rey, cronista de la Orden de la Merced, a la *Historia de la Merced* de Tirso de Molina, ensalzándose —cual debe ser— el documento y la creación literaria.

\* \* \*

Intentando ver trabajos del escultor valenciano de principio del siglo XIX Pedro Juan Guissart, natural de Denia, tan admirablemente estudiado por el profesor Antonio Igual Ubeda, buscaba referencias de las cuatro grandiosas imágenes de los Evangelistas que documentalmen te apreciamos haber sido por él modeladas en yeso para la iglesia de San Lorenzo, de Murcia. Fueron sacrificadas en 1936, y las he buscado en los archivos fotográficos y en poseedores de esta suerte de recuerdos, sin hallarlas. Verdaderamente no se prodigaron tales memorias, ni privada ni oficialmente. Restan clichés de actos políticos, de lucimiento personal, de primeras piedras, concesión

de medallas...; mas no de estos testimonios que debieran ser para siempre. ¿Qué se podía esperar habiendo estado las artes históricas tantas veces regidas por sus desconocedores, sin otras miras que, a costa de ellas, adornar sus nombres con títulos que en uso de sus recipientarios sólo son patentes de buenas amistades? ¿Sirvió de ejemplo lo sucedido? Mucho resta sin fotografiar.

Repetidamente hemos escrito del gran servicio que se presta inculcando el amor a las bellas artes, jamás diezmando las disciplinas culturales.

\* \* \*

De las obras que en estos últimos meses he utilizado, destacan por su magisterio *Un minúsculo templo en el sur de Valencia*, *La serie iconográfica prelacial de Valencia* y *Leonardescos españoles*, del profesor Garín y Ortiz de Taranco; *La escultura de la Candelaria venerada por los guanches en Tenerife*, del profesor Jesús Hernández Perera; *Tierras de España, Murcia* (Fundación J. March), del profesor Alfonso Pérez Sánchez; *El pintor Emilio Sala*, por el profesor Adrián Espí Valdés; *Obras varias de historia y arte alicantino*, del profesor Vicente Martínez Morellá; *El escultor Pascual Valentí y la remodelación del presbiterio de Santa María, de Alicante*, por el profesor Rafael Navarro Mallebrera; *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, por el profesor Lorenzo Hernández Guardiola; *Il regio castello o cittadella di Capua*, por el profesor Salvatore Garofano Venosta, conservador del Museo P. Campano; *Giambattista Crespi, detto il Cerano*, por la profesora Luisa Marzoli, Universidad del Sacro Cuore, Milán; *Artistas varios cordobeses*, por el profesor

José Valverde Madrid; *El arte de Francisco Salzillo*, por el profesor José Luis Morales y Marín, de la Fundación Lázaro Galdiano; *Religiosas de Trujillo en Mula* (Descalzas Reales, Real Patrimonio), por monseñor Antonio Sánchez Maurandi; *Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina*, por el profesor José Hernández Díaz; *Museo Provincial Campano (Iconografía medieval mariana, Capua)*, por el profesor Salvatore Garofano Venosta; *Los maestros de obras de Barcelona*, por el doctor arquitecto Bassegoda Nonell; *Arte Eucaristía, Valencia*, por la profesora Alejos Morán; *Sobre algunos escultores catalanes*, por el vizconde de Güell (Real Academia de San Jorge); *Ultimas obras del doctor Vicente Ramos Pérez* (Biblioteca Gabriel Miró, Alicante); *El arte de Mariano Benlliure*, por la doctora Elena Martínez Jávega; *La devoción a la Arraixaca en la raíz del murcianismo*, por el profesor José Guillén Selfa;

*el profesor Rafael García Velasco; Notas de Escultura y Pintura hispanoamericana*, por el profesor José Luis Carrión López (Barcelona); *Dos siglos de pintura en Castellón*, por el profesor Antonio José Gascó Sidro; *Indumentaria del siglo XV en el arte*, por María Purificación Benito Vidal; *Medio siglo de servicio a Centroamérica de la Provincia Franciscana de Cartagena*, (de interés artístico), 2 volúmenes, por el doctor padre Deodato Carbajo; *El arte en el Medio Voltorno*, por el profesor Dante Bruno Marrocco, Piedimonte; *Gennaro Borrelli, pintor genial e historiador de arte*, por M. Pomilio y A. Fratta, Nápoles, 176; *Murcia mercedaria*, del profesor José Luis Romero Inglés; *El convento de los agustinos de Valencia*, de María de la Cueva Moliner, y *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcira*, de José Sánchez Adell.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

# UN ASPECTO DE LA ICONOGRAFIA POST-TRIDENTINA DE LA VIRGEN NIÑA EN LA ESCUELA VALENCIANA

En su *Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro* (1), Vossler señala cómo el concepto de realidad propio de los escritores del siglo XVII está constituido esencialmente por una unidad del cielo y la tierra penetrados y sustentados por Dios, es decir, que el realismo de la literatura española de esta época —y añadiríamos que el realismo del arte español en general— tiene una base fundamentalmente religiosa, del mismo modo que el realismo del siglo XIX tiene una fundamentación científica.

Es bajo este prisma ideológico como pueden ser leídas en profundidad muchas obras tenebristas que suelen encerrar, no ya una alegoría religiosa tal como se entiende en la Europa contemporánea, sino «una alegoría moral en sentido más profundo, que guarda su secreto contra las intrusiones del vulgo y no se da sino a los discretos capaces de agudeza», según señalaba ya Julián Gállego (2). Podría añadirse que, en ocasiones, es incluso una alegoría teológica la que puede extraerse sin mucha dificultad de



«La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana». Col. Coma Cross. Barcelona.



«El mandil de la Virgen». Cuadro existente hasta 1936 en la iglesia de San Juan del Hospital. Valencia.

(Vide nota 4)

algunas composiciones aparentemente costumbristas de la pintura barroca española.

Tratando de encontrar este «secreto» es como analizaré dos obras de idéntico tema entre las representaciones iconográficas de la Virgen Niña durante el siglo XVII.

La primera de ellas, atribuida a Ribalta (1555-1628), pertenece a la colección Coma Cross de Barcelona. Se desarrolla en una composición triangular cuyos lados están formados por la figura de Santa Ana, sentada con una manzana en la mano, y la de San Joaquín, igualmente sentado, con anteojos y actitud de admiración. El eje se constituye en la figura de la Virgen, de seis o siete años, de pie, en actitud contemplativa, y enseñando el delantal bordado con los símbolos de la letanía lauretana.

(1) Cfr. VOSSLER, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Cruz y Raya, 1934.

(2) Cfr. GALLEGO, JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, 1972, p. 249.

La segunda, atribuida a Espinosa (1600-1680), se conserva en la Catedral de Valencia. Su composición es diagonal con la Virgen Niña sentada sobre el regazo de Santa Ana, bajo la mirada de San Joaquín y levantando el delantal bordado asimismo con los símbolos de la Letanía lauretana y otros a Ella alusivos.

La combinación de estos tres personajes, en ambos cuadros da lugar a un tema familiar de ambiente hogareño que, interpretado simbólicamente, representa una de las variedades de la trinidad terrestre que tiene su origen en la iconografía medieval de la Santa Parentela (3).

Un primer nivel de lectura en ambas composiciones puede patentizar la visualización de un milagro de la Virgen, extraído de alguna leyenda tardía, marginal a la Leyenda Dorada, donde se relataría cómo, al serle colocado un delantal a la Niña, aquél se ve cubierto inmediatamente con los símbolos, de la citada Letanía (4).

La lectura más profunda debería desglosar el conjunto en los dos temas que se unen en los citados lienzos: por un lado, el tema de la Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana; por otro, el tema de la Virgen con la Letanía lauretana y demás símbolos.

La idea de representar a la Virgen Niña acompañada de sus padres no tiene una base documental, puesto que contradice incluso a los Apócrifos y la Leyenda Dorada. Por otro lado, su representación en el siglo XVII se opone al espíritu purista de la Contrarreforma. A pesar de las severas prescripciones de los doctores, la Iglesia tiene que condescender ante la continua demanda de ilustraciones de la historia de San Joaquín y Santa Ana, así como del Nacimiento e Infancia de la Virgen. Estas escenas se vuelven menos frecuentes que antes, pero, de todos modos, no es difícil encontrarlas todavía en las iglesias como una pervivencia en pleno siglo XVII del espíritu de la Edad Media.

La Curia admite, por fin, la Presentación de la Virgen en el templo (5), pero no dice nada respecto de su estancia en el mismo. Sin embargo, algunos escritores son menos discretos y tratan de narrar esta etapa de la vida de María, a la que representan realizando diversas actividades propias de las novicias de un convento, o bien fuera de él, acompañada de sus padres. Esta segunda modalidad, en su origen puede remontarse a una tradición muy tardía que únicamente se hace popular a partir del siglo XVI, quizás como consecuencia de la importancia que había alcanzado el culto hacia Santa Ana, a quien la devoción popular asignaba el papel de educadora de la Virgen (6).

El tema de la Virgen acompañada de los símbolos de la Letanía lauretana es también tardío, y está directamente relacionado con la progresiva exaltación de los privilegios de la Virgen, que se inicia en el siglo XV y culmina en el XVII con la definitiva iconografía de la Inmaculada Concepción (7).

(3) Cfr. REAU, LOUIS, *Iconographie de l'Art chrétien*, tome second, II. París, P. U. F., 1957, pp. 141 y ss.

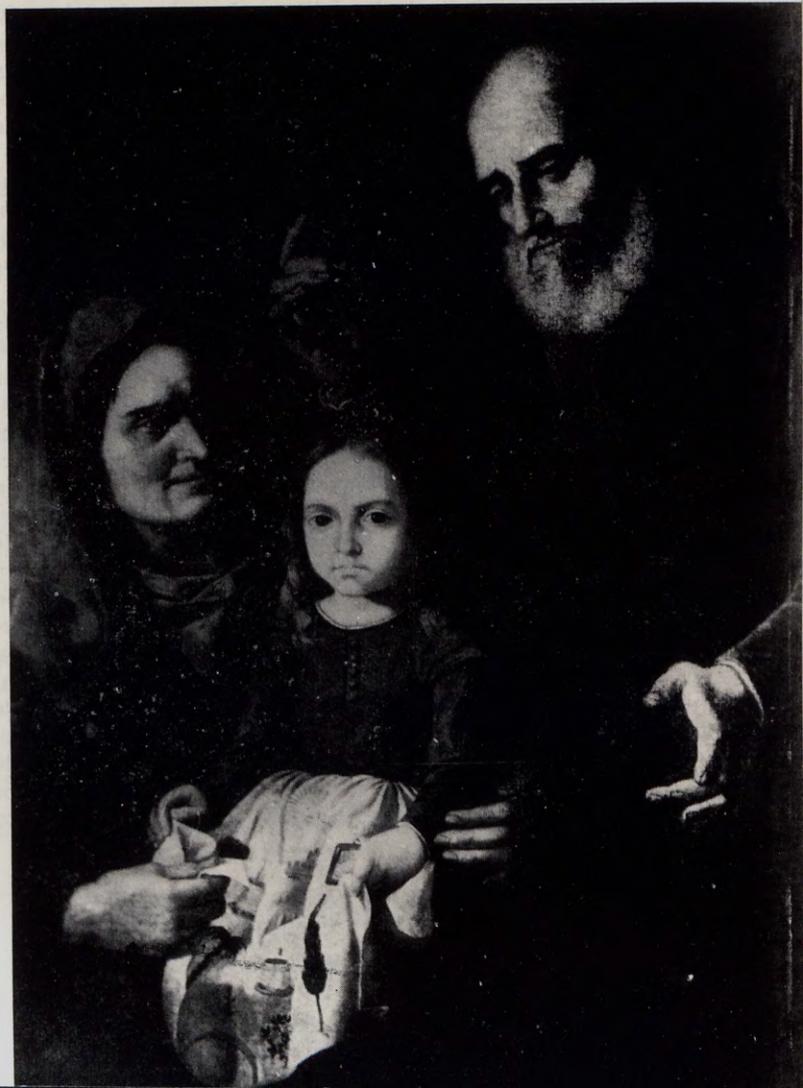
(4) Sobre esta interpretación existe un trabajo de don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, titulado *El mandil de la Virgen*, y publicado en la revista "Cultura Valenciana", año 1926, págs. 5-9, referido a un lienzo que existía en la iglesia de San Juan del Hospital, de Valencia, hasta 1936, muy parecido al de la Colección barcelonesa citada, pues no es el mismo. En los depósitos del Museo de Bellas Artes de Valencia apareció otro muy semejante, todo lo cual prueba la aceptación del tema y su sentido.

(5) Como había ocurrido con el Nacimiento, también la escena de la Presentación es descartada por el espíritu crítico de la Contrarreforma. La misma fiesta de la Presentación de la Virgen, tomada de los Evangelios Apócrifos, hace dudar a la Iglesia y el Papa Pío V la suprime, pero poco después es restablecido por Sixto V, y se fija en el 21 de noviembre. La Consagración de la Virgen en el Templo fue considerada desde entonces como símbolo de la vocación sacerdotal. El sacerdote subiendo las escaleras del altar es comparado a la Virgen subiendo las escaleras del templo. Cfr. MÁLE, E., *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1951, p. 350.

(6) Cfr. MÁLE, E., *op. cit.*, pp. 350 y ss.

(7) Cfr. TRENS, MANUEL, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, Plus Ultra, 1946, páginas 135 y ss.

«La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana».  
Catedral de Valencia.



En la transición de la imagen de la Virgen «*tota pulchra*» rodeada por símbolos de pasajes históricos del Antiguo Testamento y fábulas de animales alusivos a ella, hasta la definitiva imagen de la Inmaculada aislada, existe una etapa intermedia en que la Virgen aparece rodeada de alegorías extraídas de composiciones literarias a las que se ha dado el nombre de mariologías (8) y que se resumen en las alabanzas de la Letanía lauretana (9). Los traductores y escritores místicos piden, además, que la Inmaculada sea representada bajo el aspecto de una niña (10) y ésta es la fórmula que siguen los artistas más documentados, aunque finalmente prevalezca la imagen de la adolescente o la mujer joven, para representarla.

La composición más antigua conocida es del año 1505 y figura en el libro francés de horas de Thilman Kerver, mientras en Valencia el mismo tema aparece entre los años 1505 y 1518 (11).

Estas obras tienen el interés iconológico de haber sabido unir las inquietudes teológicas y mariológicas del siglo XVII con una tradición popular de la Edad Media que no sólo era atacada por los protestantes, sino también por ciertos sectores cultos católicos.

El hecho se explica por la exaltación de la Virgen, sus atributos y sus antecedentes, que se produce en los países católicos durante el siglo XVII para contrarrestar los ataques que había recibido por parte del protestantismo. Los católicos procuran defender no sólo la idea de la Virgen como un ser puro y lleno de gracia, sino también su participación en la redención de la humanidad.

Quizás convendría finalmente intentar analizar las diferencias de tratamiento en las dos obras citadas, una de las cuales —la atribuida a Ribalta— contiene una carga significativa mucho más intensa que la asignada a Espinosa.

En primer lugar, la participación corredentora de la Virgen se pone de manifiesto claramente por Ribalta al colocar en la mano de Santa Ana la manzana como símbolo de la perdición de los hombres, mientras la pequeña María muestra a los fieles los símbolos de su acción corredentora bordados en el delantal. En segundo lugar, la Virgen está colocada en pie con los ojos casi en blanco, mirando hacia el cielo en un gesto codificado en la «Iconología» de Ripa (12) como indicador de que el personaje cuya santidad es patente está en directa comunicación con Dios. Palomino en su *Museo Pictórico* (13) dice por su parte que este gesto conviene a la devoción, la gracia, la bondad, la prudencia divina, la esperanza, etc. Finalmente, San Joaquín, con ademán de admiración (14) en sus manos, parece sugerir la presencia del milagro realizado en el delantal de la niña y es significativa la presencia de los anteojos —símbolo de sabiduría en el siglo XVII— y el libro

para indicarnos la experiencia y prudencia del testigo presencial del milagro, que puede respaldar con su testimonio la veracidad del mismo. Al fondo de la composición, un paisaje claro destaca nítidamente del fondo oscuro que envuelve a los personajes. Este paisaje luminoso, cuyo simbolismo de esperanza de una vida eterna sobre la oscuridad de la vida presente refuerza la alegoría general de la caída del hombre y la redención a través de la Virgen, se consolidaría todavía más si osáramos interpretar el castillo-fortaleza en él representado como una adaptación barroca de la Jerusalén Celeste.

Espinosa, sin embargo —de ser él—, coloca a sus personajes en actitudes más familiares. Si bien es verdad que San Joaquín conserva sus gestos de admiración —el milagro se mantiene—, han desaparecido los signos distintivos de su sabiduría y prudencia —anteojos, libro—. En Santa Ana se han sustituido las tocas blancas —signo de mujer prudente en el sentido bíblico— por un paño de cabeza más contemporáneo; no lleva, ya, el símbolo de la caída del hombre —la manzana—, mientras que la Virgen con la mirada vaga en un punto lejano ha perdido su comunicación con Dios, y el conjunto se destaca sobre un fondo neutro.

Concluyendo, podríamos afirmar que en un lapso de tiempo de unos veinticinco años, el tema iconográfico estudiado ha perdido gran parte de su contenido semántico, para quedar reducido a las formas reconocibles de un tema popular poco elaborado ya, y cuya interpretación puede ser inmediata.

CARMEN GRACIA

(8) Cfr. TRENS, MANUEL, *op. cit.*, pp. 149 y ss.

(9) Cfr. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.<sup>a</sup>, *La Inmaculada del padre de Juanes*. "Las Provincias". Valencia, 7 diciembre 1975.

(10) Cfr. TRENS, MANUEL, *op. cit.*, pp. 135 y ss.

(11) Cfr. TRAMOYERES BLASCO, L., *La Purísima Concepción de Juan de Juanes*. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, año III, número 2, 1917.

(12) Cfr. RIPA, CESARE, *Iconología*. George Olms Verlag. Hildesheim. New York, 1970, p. 18.

(13) Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO, *Museo Pictórico y Escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947, páginas 710-711.

(14) Sobre este gesto habla GALLEGO, J., *op. cit.*, página 298: "los brazos, y en especial las manos, constituyen un verdadero lenguaje de sordomudos que se nos escapa muchas veces. Este sistema para entenderse, muy usado desde el siglo XV y desarrollado en el XVI, adquiere una enorme importancia en una época retórica como la que aquí examinamos. En nuestros días parece de buena educación manotear lo menos posible; en el siglo XVII, las manos tienen en la conversación un papel primordial. Sin necesidad de palabras, ellas hablan de por sí y los textos de la época emplean a menudo la expresión de "poner las manos", que significa aplicarlas, o bien levantarlas y ponerlas tendidas y juntas o cruzadas, etc."

## EL "MIGUEL ANGEL" DE LOGROÑO

La primera vez que la tabla «La Crucifixión» (0'45 × 0'29), arrinconada en el Archivo de la Concatedral de La Redonda, de Logroño, llamó la atención, fue cuando, en el año 1969, visitó el lugar el equipo encargado de la confección del Inventario Artístico de Logroño y su provincia. Pareció a los investigadores buena obra, quizá procedente del propio taller de Miguel Angel (1). Pero no fue tenida en cuenta su opinión, ni se les dio crédito. Así que la obra siguió tan olvidada como lo había estado siempre. \*

Pero en agosto de 1975, y con motivo de ser estudiado el Archivo Histórico Provincial de Logro-

ño, a efectos de la confección de varios trabajos de investigación que realizan algunos de los miembros del mencionado equipo, uno de ellos, José Ramírez, halló un Protocolo de la notaría de Jerónimo de Lagunilla (año 1632), en que se inventariaban los bienes donados a La Redonda por un obispo de Calahorra, don Pedro González del Castillo († 1626), entre los que figuraba una tabla de Miguel Angel: la «Crucifixión». Junto con ella se citaba una serie de obras de arte que, en parte, se conservan aún en La Redonda, de lo que se deduce que el obispo González del Castillo era hombre entendido en arte y aficionado al coleccionismo.

Esta documentación que podríamos llamar civil, coincidía perfectamente con la que, por su parte, y en el Archivo de la propia «Redonda», había logrado encontrar su director don Eliseo Sáinz. La noticia no se aireó, sin embargo, hasta más tarde y tras haberse procedido a fotografiar el cuadro (2 y 3 de enero de 1976) y a hacer una consulta en Madrid. Siempre fiándose de las fotografías que se les presentaban, varias personalidades dieron su opinión favorable, aunque sin compromiso expreso.

La trascendencia era enorme, ya que se trataba nada menos que de la «Crucifixión» que Miguel Angel había regalado a Vittoria Colonna, y que se daba por perdida. Así que el canónigo-párroco de La Redonda, don Luis Gato, procedió a convocar una rueda de prensa (2) para darla a conocer a la opinión pública. Las reacciones de ésta ante semejante gran noticia fueron varias y casi todas, sin razón aparente, desfavorables. Y así pronto aparecieron Crucifixiones «auténticas» por toda Europa, como la que dice tener un anticuario italiano desde hace unos años.

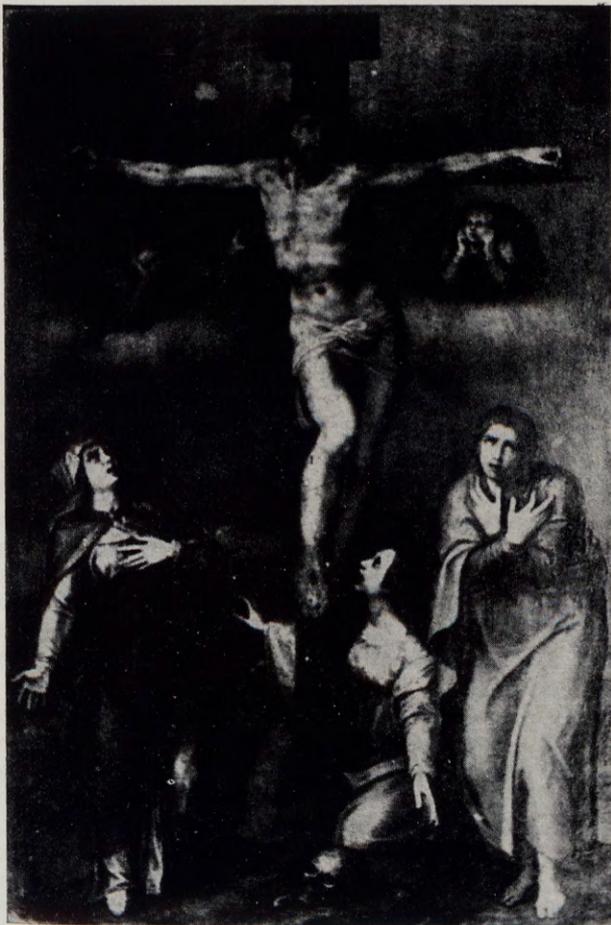
Tras mucha, demasiada, polémica en la prensa, las posturas más a tener en cuenta o consideración son éstas. Por un lado, la que podríamos llamar conservadora, del profesor Moya (3), quien opina, como concedor del cuadro y de sus vicisitudes,

\* El interés general de este hallazgo se acentúa en Valencia, por existir, según es sabido, obras del mismo tema, debidas a Ribalta, con patente influjo del arte de Miguel Angel y su escuela más próxima.

(1) Así lo hicieron constar y, por lo tanto, aparece en el «Inventario Artístico de Logroño y su provincia», 1976, tomo II, p. 308.

(2) «Nueva Rioja», «Gaceta del Norte», «El Correo Español-El Pueblo Vasco», 3 de febrero de 1976.

(3) «Informaciones», 5 de febrero de 1976.



«Calvario». Miguel Angel. Logroño.

por una parte, que ambos documentos, el del Archivo Histórico Provincial de Logroño y el del Archivo Provincial de La Redonda, vienen a ser el mismo, pues, según él, uno es traslado del otro. Estos documentos —sigue opinando— no deben tener excesiva autoridad, toda vez que han sido redactados y pasados ante notario unos noventa años después de haber sido hecha la obra. La «Crucifixión» de Logroño no pasaría, pues, de ser una copia, de las muchas que existen, del verdadero cuadro. Quizá se deba al copista Venusti, el más experto de cuantos reprodujeron cuadros de Miguel Angel.

Equivale esto a decir que el obispo González del Castillo adquirió la obra engañando y persistiendo en su engaño testó. La segunda postura, la agresiva, es la de los descubridores, lógicamente, quienes no dudan de la autenticidad documental, mientras no se demuestre lo contrario (4).

Este es el *status* actual, en espera de que otros medios de certificación intervengan y zanjen la

cuestión. Por el momento, los profesores Sáinz y Ramírez han procedido a la confección de un libro, que pronto aparecerá al público, en el que estudian la personalidad del obispo González del Castillo y analizan las razones documentales y técnicas por las que consideran auténtica de Miguel Angel la tabla de la «Crucifixión» de La Redonda de Logroño.

Al margen de polémicas, el valor intrínseco de la tabla es evidente y como tal ha sido ya inventariada en el Patrimonio Artístico Nacional.

JOSE ANGEL BARRIO LOZA

---

(4) Convendría no olvidar que Vittoria Colonna estuvo casada con un Avalos, Marqués de Pescara, español, y originario además del lugar de su apellido, pequeña villa riojana. No parece imposible que Vittoria regalase el "Miguel Angel" al obispo González del Castillo, además de por amistad, por amor a la patria de su esposo.

## EN EL CENTENARIO DE IGNACIO VERGARA \*



Por segunda vez, desde el día 17 de mayo de 1974 —hace casi exactamente dos años—, en el acto de mi recepción en esta Real Academia de San Carlos, voy a tener el honor de referirme con mis palabras a la vida y a la obra del insigne escultor valenciano Ignacio Vergara. Entonces, porque sobre él versaba mi discurso de ingreso, y ahora porque hace unas semanas —el 13 de abril— se cumplieron los doscientos años de la muerte de este gran escultor, y la Academia me ha designado para que lea el discurso de su conmemoración, sin otro mérito, en verdad, que el de haberme referido a él en mi incorporación a este Centro.

Por cierto, que dije que aún no se ha publicado una biografía importante de Vergara, y que esperaba que en la fecha de su centenario este hecho ya hubiese tenido lugar. Desgraciadamente, no ha sido así; y me siento en cierto modo responsable de ello, a pesar de que otros muchos podían hacerlo mejor, ciertamente, aunque no todos hayan venido recogiendo datos, noticias y fotografías acerca del escultor, tantos años y con tanta abundancia. Pero, disculpadme porque, la verdad, es que todo me parece poco para el objeto, y nunca encuentro momento

de soltar amarras, y me sucede algo así como al guitarrista del cuento, que templando templando se le fue el tiempo. Sírvame todo lo dicho para curarme en salud al anunciaros que mi intervención, además de ser breve, no será sino un resumen de lo ya dicho por mí y por otros, recapitulando lo mucho que se puede decir de Vergara.

Recordemos, en primer lugar, el dichoso ambiente de laboriosidad y de trabajo que reinaba en aquella Valencia del siglo XVIII, que no era en extensión más que la tercera o la cuarta parte de la Valencia actual, pero que, entre otras cualidades, tenía la de conservar en sus casas, en sus palacios y en sus templos, con una abundancia que hoy nos admiraría, toda la riqueza artística e histórica, intacta, del pasado. Imaginaos las murallas y las torres de la ciudad como cuando fueron construidas; los conventos, entre ellos los de San Francisco y de Santo Domingo, cuajados de obras de arte; la Catedral con sus tres retablos por capilla, su valiosísima colección de tapices y, en el centro, por maravilla, el inmenso retablo principal de plata; y muchos palacios, como los de Parcent y del Marqués de Dos Aguas, repletos de joyas y de obras de arte. Permitted que dedique un recuerdo emocionado hacia aquella Valencia, esquilada luego por el tiempo y los hombres en obsesiva competencia destructora. No digamos que se ha destruido o que se ha hecho desaparecer todo; pero casi todo, sí. Es como si un horrible terremoto hubiese destruido una metrópoli moderna, y no dispusiésemos más que de una sombrilla, unos guantes y un par de zapatos para reconstruir lo pasado.

No queda nada, casi nada, y lo único que conservamos es el recuerdo del pretérito. Podemos imaginar, concretándonos a la producción artística, y más concretamente escultórica, aquel barrio de San Andrés, donde vivía, entre otras familias de menestrales, artesanos y artistas, la de Vergara, con aquel Francisco Vergara Bartual y su hermano Manuel, ambos de Alcudia de Carlet, que se había establecido en Valencia, y cuyos hijos respectivos fueron Ignacio y José Vergara Gimeno y Francisco Vergara Bartual.

Esto ocurría a principios del siglo XVIII, en el momento en que había estallado la guerra de Sucesión en España, y residía en la parte de Cataluña,

(\*) Disertación en la sesión pública de la Academia de 11 de mayo de 1976.

Valencia y Murcia el Archiduque don Carlos, enemigo irreconciliable de Felipe V. Todo ello vino a coincidir también con el proyecto y ejecución de una nueva fachada, barroca, en la Catedral, aquella que aparece yuxtapuesta al Miguelete, y que da frente a la calle de Zaragoza. Fue proyectada esta fachada por el alemán Conrado Rodulfo, y en la ejecución de su proyecto intervinieron, además del alemán Francisco Stolf, los valencianos el padre Tosca, Andrés Robles, Luciano Esteve y Francisco Vergara. Todos ellos esculpieron las gigantescas imágenes pétreas de la fachada. Pero es curioso que la pieza más importante, por centrar la atención del espectador, fuese el grupo de ángeles rodeando al anagrama con el nombre de María, en la clave del arco central, y que este grupo escultórico fuese encomendado a Ignacio Vergara, hijo de Francisco, que no tenía más de diecisiete años y que, no obstante, compuso el fragmento más notable de toda la portada principal.

El asombro que, sin duda, produjo esta obra entre los veteranos escultores que habían intervenido en la construcción a la que me he referido, y los comentarios elogiosísimos que debió causar en el público, los puede revivir cualquiera que pase por aquel mismo lugar, que se conserva intacto, si bien algo maltratado por los variopintos residuos dejados por sus alrededores. Lo cierto es que la fama del joven Vergara fue creciendo con rapidez y que, entre otras muchas cosas que no nos podemos detener a mencionar, dejó en Valencia la figura de Carlos III entre dos imágenes alegóricas, en lo más alto de la fachada principal de la Audiencia, y la portada del palacio de Dos Aguas, con las dos figuras laterales de colosos rodeados de fantásticas fauna y flora tropicales, con el escudo de los Rabasa de Perellós.

Las palabras que leeré a continuación no son más, sino originales de mi ilustre compañero de Academia don Enrique Giner Canet, a quien le rogué que me añadiera unas palabras alusivas al procedimiento y a la técnica escultórica de Ignacio Vergara, acerca de los cuales tiene sobrada pericia. El señor Giner accedió gentilmente a mi petición, y aquí tenemos sus palabras:

Estuvo situado Ignacio Vergara en un período de tiempo, en que el servicio de la Escultura desempeñaba decisiva influencia en cuanto pudiese conducir a una hegemonía de la fe; y, en su consecuencia, su producción se fundaba en la expresión de la imagen.

Su trazo, en la previa composición dibujada, es conseguido con soltura y armonía, demostrando en la mayoría de ellos el motivo en su autodeterminación al considerarlo factible de llevarlo al boceto modelado con barro y que, en línea ascendente, lleva a concretar cada volumen en su justo punto de

equilibrio y belleza, que enlazará, ampliándolo, sobre la obra en definitiva, ya sea tallada en madera o esculpida sobre la piedra, apreciándose en su factura el uso del trépano o violín en los oscuros.

El barro que sirve para sus bocetos es limpio y carece de todo cuerpo extraño a su masa, pues sabe el maestro que al someter aquélla a su cocción que la solidifique, las fracciones que pueda contener (piedra calcárea u otro cuerpo extraño en muchos casos), al estallar dejan un impacto en la superficie, con peligro de ruptura, en ocasiones, lesionando su integridad.

El porte de su palillo con el que lo va formando, le lleva para el análisis, cuando de ropajes se trata, a una solidez de lo que dentro se encuentre (forma humana, mayormente), que respeta y describe con veracidad la causa formadora de su plegado; hasta el extremo de arrancar o desprender su tupido, que seguiría en una contextura al allanarlo lo que en un paño al extenderlo; se adaptaría a la superficie llana sobre la que se pusiese, sin abolladuras ni sobrantes: quedaría «planchado» en lo justo de sus dimensiones y de su corte.

En cuanto a la reunión de su plegado, repito, en los valores de sus oscuros, si es de paño su formación, determina lo que dentro de él haya de producirse. Sin el menos ni el más, es decir una verdad plástica y bien atendida. Concede, eso sí, una gran libertad para el acorde de su arquitectura formal, que tanto atiende en sus conjuntos escultóricos, y también en los singulares, con su característico equilibrio de volúmenes y pasivos, de gran elocuencia formadora en muchas de sus obras. En todas, diría.

De entre el conjunto de sus composiciones elaboradas, en cuanto a bocetos se refiere, hay una porción de ellos, inéditos todavía, de los que entresacamos y exponemos cuatro, no por superioridad formativa ni elocuente acierto, sino por encontrarse en una mayor integridad de todo su conjunto plástico, y con menores roturas.

En ellos podemos observar que su elaboración responde íntegramente a un conseguido diseño de lo que la obra, al llevarse a su trazo definitivo, muestra hasta en pormenores y detalles el conocimiento con que las fija Vergara, sabedor de antemano del resultado que ha de dar al esculpir las a un mayor tamaño, por su ajuste en proporciones y relación de sus masas, por volumen, que en él tanto significan. Hombre de robusta fe; de piedad fervorosa y serena, convierte en una oración la obra que realiza. Ya que en las que le confiaron para el servicio en meditar y recordar, lo expresa y sirve, con la plástica coseguida, por el que la siente y admira, para una comprensible comunicación e inteligencia, para los demás.

Prestando atención en su obra al esculpirla, observamos que armoniza la intensidad del golpe con el martillo a medida que su cincel se aproxima a la superficie que va formando, pues sabe magistralmente que la piedra queda lesionada, si el golpe lo recibe tan intenso, privándola de su transparencia, y que el escultor corre tanto riesgo. Este cuidado en evitarlo, lo demuestra, sobre el alabastro, el mármol y aún en la piedra caliza. Ejemplos: portada en el palacio de Dos Aguas y «Ave María» sobre la puerta de la fachada principal de la catedral de Valencia.

Mucha de su obra (con pena para el que la conocía) desapareció de poder ser contemplada y admirada, principalmente en su escultura tallada en madera y policromada, de que tan hermosos ejemplares existían limpiamente tallados y realizados.

En consecuencia, podemos asegurar que el eje sobre el que gira su completa producción escultórica, y aun la dibujística (en sus proyectos), es el de la corrección llevada al término desde el cual se puede apreciar un trayecto de equilibrio, ponderación y belleza.

Hasta aquí las palabras, llenas de tecnicismos y de sabias apreciaciones, del ilustre escultor señor Giner. Ahora continuaremos por nuestra cuenta.

Estas obras, sin aludir a muchas otras del mismo escultor, serían suficientes para acreditar a un gran artista. Pero sus actividades académicas fueron aún más valiosas y de mayores y mejores consecuencias para Valencia, pues Vergara ha sido —como escribió Orellana— «a quien se debe el vigilante empeño de dedicarse sus profesores al estudio del dibujo» y, en definitiva, de las artes plásticas. En efecto, Ignacio Vergara, cuando ya tenía consolidada su fama de notable escultor, inició junto con su hermano, el pintor José Vergara, y otros artistas, una especie de Academia de Bellas Artes en su propia casa de la plaza de las Barcas, con el nombre de Academia de Santa Bárbara, en homenaje a doña Bárbara de Braganza, esposa del rey don Fernando VI. Luego, en 1754, esta Academia pasó a instalarse en la Universidad. Ya entonces figuraban como profesores de ella, a más de los dos hermanos Vergara, Luis Domingo, Jaime Molins, Francisco Esteve, José Camarón, José Cros y otros muchos que dolorosamente omitimos en honor a la brevedad. Más tarde, en 1762, los académicos de Santa Bárbara le hacen llegar al nuevo rey Carlos III una muestra de realizaciones artísticas de esta Academia de Valencia; y tras unas larguísimas gestiones que aquí no podemos referir, pero que el curioso lector hallará ampliamente referidas en la notable tesis doctoral titulada «La Academia valenciana de Bellas Artes», de nuestro querido presidente, don Felipe M.<sup>o</sup> Garín y Ortiz de Taranco, se llega a la fundación de la Real Academia de San Carlos en 1768, de la que Ignacio Vergara fue

director de 1773 a 1775. Añadamos tan sólo que don Elías Tormo comenta en su «Guía de Levante» que la Academia de Valencia es la principal de España después de la de San Fernando de Madrid.

En algunos de los documentos mencionados, y al referir los escasísimos medios materiales con que la naciente Academia contaba, se especifican «algunas magníficas estatuas de la antigüedad, dádiva de los académicos para el estudio del modelo». Y se comenta luego que «aquellas piezas de estatuaria fueron sin duda elementos preciosos de trabajo en los primeros años de la Academia». Poco podía imaginar Ignacio Vergara que dos siglos más tarde algunas esculturas de alabastro con tanto esfuerzo adquiridas como modelos, y las paredes de algunos de los locales de aquella Academia que tantos esfuerzos y sinsabores habían costado a él y a sus compañeros de promoción y que más tarde sería cuna de grandes coloristas de fama universal, como Vicente López y Joaquín Sorolla, iban a ser embadurnadas de alquitrán por la incívil y aberrante hazaña de unos irresponsables que se entregaban a una pintada salvaje, lanzando así una mancha imborrable sobre un alumado que siempre fue alegre y desenfadado, tumultuoso en ocasiones, pero siempre ejemplo de cortesía y jamás incívil y agresivo. Así habrán de reconocerlo aquellos que quieran poner la mano sobre el corazón, lejos de todo apasionamiento y de todo sectarismo; porque hay muchas maneras de decir las cosas, y lo cortés no quita a lo valiente.

Con lo dicho brevemente para no cansar con noticias harto sabidas acerca de Vergara al distinguido público, sólo queda por añadir que los últimos años de la vida del escultor debieron ser de calma, paz y tranquilidad, de apacibles paseos por los alrededores de su casa, situada entonces en lo que luego sería hogar del fotógrafo García, junto a lo que hoy es Ateneo Mercantil; una casa de amplio zaguán que aún recordamos de nuestra infancia, donde se exponían las más recientes producciones del renombrado industrial, con una de cuyas hijas casó don Joaquín Sorolla.

Cuando Vergara era ya tan anciano que no salía de su casa, nos lo podemos imaginar envuelto en largo batín, enfundados sus pies en amables pantuflas y la cabeza, sin la absurda peluca que entonces se usaba, envuelta en ese medio turbante no menos acogedor que las demás prendas, y que le daría, por cierto, algún parecido con el Voltaire que se nos muestra en algunos dibujos de la época. Cierto que entre el ateo Voltaire y el devotísimo Vergara mediaba todo un mundo de distancia, como que eran los suyos dos pensamientos diametralmente opuestos, aunque hermanados en el talento. Posiblemente me ha faltado insistir en la portentosa delicadeza de la inventiva de Vergara, en la perfec-

ta euritmia de sus obras, en el equilibrado sentido de su obra, en el humilde y prócer sentido de su vida. Por esto llega a decir Orellana que Ignacio Vergara fue el Bernini valenciano. Tal vez faltaría decir que después de su muerte, Ignacio Vergara fue conducido al cercano templo de San Agustín y enterrado bajo una losa del sagrado recinto.

«Sic transit gloria mundi», podríamos añadir como epitafio final y con ello, disponernos a esperar, también desde el otro mundo, naturalmente, el próximo centenario —un siglo no es nada— del genial escultor. Aunque sería ocultarles la verdad si no dijese que soy muy pesimista acerca de ello. Porque es muy posible, y aun probable, que nadie se acuerde de él entonces, como nos revela el hecho de esta terrible pugna actual entre el espiritual humanismo y la tecnología materialista —como si el Arte no tuviese también su técnica—. Veamos, si no, que el latín se ha suprimido en la liturgia, el griego en los estudios de Bachillerato y la Historia del Arte ha estado a punto de ser suprimida también en dichos estudios. ¡Quién lo iba a decir! La Historia del Arte, esa opulenta nave de escuálidas y estilizadas líneas clásicas al par que protuberantes y tropicales formas barrocas ornamentadas con múltiples

gallardetes multicolores y gigantescas y ondulantes banderas que proclaman la victoria imperecedera de la fantasía, de la imaginación y de eso que llaman Cultura humana, tan despreciada y maltratada a veces. Pero ese hermoso barco navega en medio de un tenebroso mar de la indiferencia o de la ignorancia. Tal vez de aquí a un siglo las gentes sabrán recitar de memoria las tablas de logaritmos y calcularán como los propios ángeles la resistencia de los materiales. Mas quién sabe si entonces creerán que la Estética es una palabra sin sentido, que no hay más arte que el del juego de bolos y que los nombres de Velázquez y Miguel Angel se refieren exclusivamente a dos genios del balón.

Si esto fuese así, ¿quién irá a acordarse entonces del próximo centenario de la muerte de Vergara? Por si esto fuese así, que le conste a la posteridad que nuestra generación, al menos a través de mis pobres palabras, no le ha olvidado. Y que la Real Academia de San Carlos de Valencia no ha dejado de rememorarle en su centenario con todo el entusiasmo de su corazón.

ANTONIO IGUAL UBEDA

# MEXICANO ILUSTRE EN LA FUNDACION DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA



**Don Antonio Lorenzo López Portillo**

En su destierro de Bolonia, el jesuita Juan Luis Maneiro escribió su obra «De vita Antonii Lopezii Portilli, Mexici primun deinde Valentiae Canonici», publicada en esa ciudad universitaria el año de 1791. De ella se valió el doctor don José Mariano Beristain de Souza, de las Universidades de Valencia y Valladolid, Deán de la Metropolitana de México, para escribir la biografía del doctor don Antonio Lorenzo López Portillo, que incluyó en su «Biblioteca Hispano Americana Septentrional», que apareció por vez primera en los años de 1816 a 1821, en varios tomos. De esa importante bibliografía, en la edición citada al final, y otros trabajos allí mismo mencionados, hemos tomado las noticias que siguen.

A fines del siglo xv vivía en la villa de Caparrosa (Navarra), don Francisco López Portillo, caballero de la Orden de Santiago; su nieto, el capitán don Alonso López Portillo, vino a América y participó en la conquista del Reino de la Nueva Vizcaya, siendo uno de los fundadores de la villa de Concordia (antes San Sebastián), en Sinaloa, casado con doña Antonia Trejo, y su hijo don Andrés fue Alférez Real y alcalde de dicha villa, siendo esposo de doña Francisca de Rojas. Hijo de ese matrimonio, don Juan López Portillo y Rojas, casó con doña Josefa Galindo de Guevara, quienes procrearon a don Juan Antonio López Portillo y Galindo, que contrajo nupcias con doña Rosa Berrotarán e Iranzo, que fueron los padres de nuestro biografiado, doctor don ANTONIO LORENZO LOPEZ PORTILLO Y BERROTARAN, que a veces se firmaba «y Galindo», por ser frecuente entonces continuar el apellido paterno.

Un pariente importante, que tuvo mucha influencia en el principio de su carrera eclesiástica había sido su tío, don fray Antonio Guadalupe López Portillo y Caicedo, que fue Ministro General de la Orden franciscana, Obispo de Comayagua (Honduras), y Asistente al Sacro Solio Pontificio. Desde pequeño, don Antonio Lorenzo se puso por modelo a su notable pariente.

Don Antonio Lorenzo López Portillo nació en Guadalajara, Jalisco (México), el día diez de agosto de 1730, hijo legítimo de don Juan Antonio López Portillo y Galindo y de doña Rosa Berrotarán, fue bautizado el día dieciséis del mismo mes y año por fray Pedro Padilla, siendo su madrina Ana Flora Jiménez. A los catorce años de edad ya había concluido en el Seminario Conciliar de Guadalajara sus estudios de latinidad y filosofía, pasando al Colegio de San Juan Bautista, de la misma ciudad, que regentaba la Compañía de Jesús, a estudiar teología, siendo su maestro el padre Pedro Reales, castellano. A los 17 años defendió en un acto escolástico la doctrina de Santo Tomás de Aquino, llamando la atención por su talento y erudición, muy superior a lo que podía esperarse de su corta edad. Obtuvo por oposición la Beca Real del Colegio de San Ildefonso de México, en donde se dedicó al estudio de la jurisprudencia civil y canónica. Su memoria era prodigiosa y grande su erudición, unidos a una vida estricta y buenas costumbres. En un acto de estatuto de su colegio defendió en la Universidad las

instituciones de Justiniano y la obra de Antonio Pichardo.

En la Universidad tuvo brillante actuación, en tres actos públicos literarios durante los días 28 de mayo, 6 y 11 de junio de 1754. Fueron, por mañana y tarde, en el aula general grande de la Universidad. En cada día lo examinaban y argumentaban seis o siete doctores por la mañana y otros tantos diferentes por la tarde. Quedando sumamente complacido el claustro de 90 doctores con que contaba la Universidad, lo mismo que la numerosa concurrencia que asistió admirada de tan extraordinaria sabiduría, feliz memoria y deslumbrante talento. Por todo esto decretó el claustro, casi con unanimidad, con una sola y rara excepción, otorgar al alumno, gratis y sólo previos los ejercicios literarios de estatuto, las cuatro borlas de maestro de artes y doctor en teología, cánones y leyes. Todo esto para estímulo de la juventud y justo premio de su labor, ordenando se colocase su retrato en el aula mayor, en donde aún se encuentra, del viejo Colegio de San Ildefonso, hoy Preparatoria del Estado. El Rey aprobó todo esto, por lo que su fama corrió por todo el mundo hispánico.

Pronto fue provisto el doctor López Portillo de una prebenda en la Catedral Metropolitana de México, obteniendo luego una canongía. Todo parecía sonreír en su vida por sus grandes dotes de orador, esperando las mayores dignidades en su patria. Fue nombrado Rector de la Universidad, Capellán Mayor del Convento de Religiosas de Santa Brígida y Sinodal del Arzobispado, fue Socio Benemérito de la Sociedad Vascongada, que era muy importante en esa época por pertenecer a ella los mayores comerciantes de la ciudad.

El señor Arzobispo Rubio y Salinas había tenido especial predilección por don Antonio Lorenzo, pero el 3 de julio de 1765 expiraba ese excelente Prelado, siendo sustituido por el eminentísimo señor Francisco Antonio Lorenzana, el cual se propuso ejecutar con la mayor energía y apoyando las medidas del Virrey Croix, la expulsión de los miembros de la Compañía de Jesús el año de 1767, recién llegado, ya que el año anterior había recibido la Arquidiócesis. Además, con el mayor esfuerzo, procuró celebrar el IV Concilio Provincial Mexicano, con acuerdo real pero con la oposición de la mayoría de los miembros del Cabildo de la Catedral de México, entre los que se contaba el señor López Portillo.

El fracaso del IV Concilio, que no fue aprobado en España, hizo concebir al señor Lorenzana bastante mala voluntad contra don Antonio Lorenzo, al grado que le atribuyó sin mayores pruebas la paternidad de un papel anónimo en que se atacaba una Pastoral del Prelado, y se defendía a los jesuitas. Aún «in articulo mortis» negó el señor don Antonio Lorenzo esa acusación, que calificó de calum-

nia. Pero eso festinó el fin de su carrera en la Nueva España. El señor Lorenzana fue elevado al Arzobispado de Toledo y nombrado Cardenal, aparte de varios cargos palatinos que lo acercaban a la Corte. Influyó para que se diera una especie de destierro al señor López Portillo, nombrándolo Canónigo de la Catedral de Valencia.

Pero dado el talento de don Antonio Lorenzo, el destierro resultó para él muy agradable, ya que en Valencia se le apreció como merecía; llegando a esa noble ciudad en 1772, logró la benevolencia de sus colegas canónigos de Valencia y aun el aprecio del Prelado. En el mundo literario español llegó a cultivar la amistad del padre Feijóo, y también con el distinguido caballero don Pedro de Silva, hermano del Marqués de Santa Cruz, que se hospedó en la casa del Canónigo a su regreso de la desdichada expedición de Argel, en donde tuvo el cargo de Mariscal de Campo. Pero los consejos y ejemplo del señor López Portillo le hicieron renunciar a sus honores militares y tomar el estado eclesiástico, en donde brilló mucho. Al fallecer el señor López Portillo, en Valencia, el 11 de enero de 1780, lo nombró su albacea.

Uno de los honores más importantes que recibió en Valencia nuestro biografiado fue el haber pronunciado la «Oración inaugural de la Academia de San Carlos de Valencia en la primera pública distribución de premios a los alumnos de las Tres Nobles Artes», que salió impreso en folio el año de 1773, cuando fue nombrado Académico de Honor de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Valencia. Su cadáver estuvo insepulto tres días, sin mostrar señales de corrupción a pesar de lo haber sido embalsamado, para admiración de sus amigos y feligreses que lloraron su temprana muerte a los cincuenta años, cuando aún se esperaba mucho de su inteligencia privilegiada, y preparaba un acto público en Madrid sobre un importante asunto de matemáticas, en cuya ciencia también tenía grandes conocimientos, lo que podía haber causado se olvidase el incidente del papel anónimo.

La memoria del ilustre Canónigo de Valencia quedará siempre presente en esa gentil ciudad por medio de las publicaciones que se hicieron de sus discursos. Conocemos dos de éstos, editados en 1772 y 1775; el primero en la imprenta de Benito Montfort, bajo el título de «Oración en la exequias del excelentísimo señor don Tomás Azpuru, Arzobispo de Valencia», en el cual testimonia su admiración por el difunto prelado. El segundo, más importante, lo estudiaremos con algún detalle.

Es éste también de la misma imprenta, pero incluido en la «Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de las nobles artes, pintura, escultura y arquitectura, esta-

blecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la junta pública celebrada en 18 de agosto de 1773». Las primeras 28 páginas incluyen un informe sobre la fundación de la Academia y sus principales actividades. Al final de esa página aparece lo siguiente: «Recibidos los premios y vueltos a sus asientos los opositores premiados, dijo el Señor Don Antonio López Portillo, Académico de Honor, y canónigo de esta Santa Metropolitana Iglesia, en alabanza de las tres nobles artes la oración siguiente:

Tiene un elegante principio: «Sea mil veces enhorabuena, sea para gloria del Rey nuestro Señor (que Dios guarde, prospere y engrandezca), sea para honor inmortal de Valencia.» Más adelante recuerda su patria lejana: «Nacido a millares de leguas de nuestra península, la sangre de mis abuelos me formó desde luego un corazón todo español, todo patriota y en todos tiempos me ha inspirado los más vivos y tiernos sentimientos a esta patria común.» Pero más que español en general, se siente particularmente atraído por «la bella, la amable, la sabia, la ilustre Valencia».

Es, sin duda, muy sincera su admiración por Valencia, por los valencianos, por el clima, la belleza de la huerta y su variada y suculenta producción; pero, sobre todo, por la amabilidad y dotes intelectuales de los habitantes de esa privilegiada región, en donde López Portillo, el desterrado, fue aceptado y agasajado por todas las clases sociales y pudo desarrollar su talento sin cortapisas.

Nota cuán bien dotado es el genio valenciano para las bellas Artes, particularmente para la pintura. Como el clima tan grato y poco extremo se presta mucho para el impulso artístico, por los bellos celajes, aire puro y agradable vegetación. Por todo esto nota la necesidad del establecimiento de la Academia de las tres nobles artes, en donde competentes maestros enseñan todas las diversas materias de arte y ciencia, necesarias para la formación de buenos pintores, escultores y arquitectos. Hace notar la diferencia que existe entre los estudios académicos y los de los antiguos talleres en que los aprendices con trabajo podían emular al maestro.

Critica al arte barroco y al renacentista los errores en que incurrían por su ignorancia en historia y mitología, falseando hechos religiosos o históricos y principalmente su preferencia por lo mitológico. En cambio, elogia a la pintura religiosa española, que procura, lo mismo que la escultura, producir verda-

dera piedad en los que contemplan esas obras, no siendo así en las obras italianas tan paganas, y las costumbristas flamencas.

A la escultura también dedica frases de elogio y advierte el gusto neoclásico por las formas puras. La arquitectura, como ciencia y como arte, la considera la más sutil, por crear la habituación humana y los locales adecuados para todas las actividades en el mundo.

En todas estas actividades promete con justicia grandes frutos la Real Academia de San Carlos, y pronostica con acierto cómo artistas formados en esa noble casa de estudios iluminarán con sus luces no sólo a la España peninsular, sino también la de allende los mares.

Al elogiar la arquitectura de Valencia, menciona sus templos, palacios y calzadas; pero se maravilla especialmente por la obra subterránea, de la acequia madre y los albañales, que fue un adelanto notable en esa época, más aún que contaba con muchos siglos de duración. Siendo así como los arquitectos valencianos desde los tiempos más remotos han dejado notables ejemplos de su pericia.

El sabio Antonio Lorenzo López Portillo pudo darse cuenta de la habilidad de los artistas valencianos, pero no podía imaginarse la influencia que tendrían en su región natal los genios valencianos de Tolsá, Jimeno y otros, que fueron los impulsores de la mejicana Academia de San Carlos que produjo óptimos frutos en el Nuevo Continente. El que esto escribe, también hijo de la Guadalajara mejicana, no puede menos de unirse a la admiración del genio valenciano y a la gratitud que profesamos a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

RICARDO LANCASTER JONES Y VERA

#### BIBLIOGRAFIA

BERISTAIN DE SOUZA, DR. D. JOSÉ MARIANO, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, 5 vols. en 2 tomos. Ediciones Fuente Cultural. México, 1947.

LÁNCASTER-JONES, RICARDO, *La Familia López Portillo de la Nueva Galicia y la Nueva Vizcaya*. "Gaceta de Guadalajara", núm. 89. Guadalajara, 1.º de 1950.

LÁNCASTER-JONES, RICARDO, *Un Mexico, Ministro General de la Orden Franciscana*. Revista "Basílica", núm. 89, octubre de 1961. Guadalajara, Jalisco (México).

PALAU Y DULCET, ANTONIO, *Manual del Librero Hispanoamericano*. Tomo 7. Librería Palau. Barcelona, 1964.

ROMERO FLORES, JESÚS, *Iconografía Colonial*. Museo Nacional. México, 1940.

SOSA, FRANCISCO, *El Episcopado Mexicano*. Editorial Jus. México, 1962.

## OSCAR ESPLÁ\*

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos dedica este acto en memoria del eminente compositor Oscar Esplá, nacido en Alicante en 1889 y fallecido recientemente en 6 de enero último. Gracias a su larga vida, durante más de medio siglo ha sido una de las figuras más representativas y reconocidas de la música española.

Con los estudios de Ingeniería industrial y los de Filosofía y Letras, fue autodidacta en los de Composición Musical y al ser premiada en Viena, en 1909, su Suite Levantina, para orquesta sinfónica, decidió dedicarse a la composición. Se trasladó al extranjero para conocer las tendencias musicales de entonces y permaneció largamente en Francia, Italia, Bélgica y Alemania. Recibió lecciones de Saint-Saëns y de Max Reger y dedicó su actividad total a la composición, inspirado en el folklore de su Levante, el alicantino, con su inmenso caudal de melodías que examinó científicamente y de cuyo estudio construyó, para la realización de sus obras, una particular escala que contenía la propia del modo menor melódico-ascendente con la añadidura, como fundamental, del séptimo grado y su quinta justa. Esta escala modal escapa al sistema armónico tradicional —como todas las escalas modales—, así lo demuestra la moderna matemática de la Música, las leyes de la atracción cardinal de los sonidos, con lo que Oscar Esplá se anticipó de algún modo a estas nuevas leyes al decir que creaba un sistema armónico nuevo, «en el que no existe exacta equivalencia entre los encadenamientos de esta escala y los de las gamas melódica y armónica usuales».

Con esta nueva técnica compuso Esplá sus primeras obras y alcanzaba popularidad, a la vez que publicaba artículos de divulgación musical y de temas filosóficos, y daba conferencias y lecciones magistrales movido siempre por su sensibilidad musical.

En 1930 creó un grupo de compositores con Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Julián Bautista, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot y Rodolfo y Ernesto Halffter, del que Oscar Esplá fue mentor y guía, y el portavoz, el entonces considerado mejor crítico musical, Adolfo Salazar. Grupo que siguió las nuevas orientaciones musicales francesas.

En 1931 obtuvo, por oposición, una cátedra en el Conservatorio de Madrid y fue nombrado Presidente de la Junta Nacional de Música.

Durante nuestra guerra civil fijó Esplá su residencia en Bélgica y allí dirigió el Laboratorio Musical

Científico de Bruselas; en 1948, a instancias de la UNESCO, se trasladó a París para redactar las bases que tenían que establecer definitivamente la adopción del diapasón universal y acabar con los problemas que creaba la falta de un acuerdo unificador. Pues el diapasón de los madrigalistas y principios de los instrumentos de teclado, era tono y medio más bajo que el de hoy, por lo que la música de entonces se oye en nuestro tiempo una tercera menor más alta y hasta hace poco, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y otros países tenían diapasones desiguales entre sí. Por fin, fue adoptado, a propuesta de Oscar Esplá, el diapasón de 870 vibraciones por segundo después de un detenido estudio de los fenómenos del sonido con relación a los instrumentos musicales y la emotividad de las diversas escalas resultantes, quedando establecida la misma afinación para los instrumentos de todo el mundo.

En 1949, también invitado por la UNESCO, con otros catorce compositores de distintos países, compuso su Sonata Española, para piano, con motivo del centenario de la muerte de Chopin.

En 1953 regresó definitivamente a España y fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; el Instituto de Francia lo recibió para ocupar la vacante producida por la muerte del compositor Arthur Honegger; en España mereció el nombramiento de Consejero Musical de la UNESCO y el de Presidente de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

La obra de Oscar Esplá se mantiene frente a las modernas técnicas centroeuropeas con una producción musical enmarcada dentro de un impresionismo levantino tonal o modal dentro de su particular escala y, a veces, politonal. Defiende tanto el sistema de tonalidad, que su sinfonía «Aitana» lleva como subtítulo «A la música tonal, in memoriam», en oposición al progreso atonal que avanzaba en Europa.

Sus primeras composiciones, hasta «La Nochebuena del Diablo», se basan en unos principios espirituales muy meditados, que en cada obra se elevan en rigurosa técnica y expresión. En su última época, sus obras se sumergen en lo abstracto y con ello el carácter nacionalista ocupa un lugar secundario.

\* Discurso pronunciado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el día 30 de marzo de 1976.

dario, elevándose sobre un material sonoro técnicamente tratado, hasta alcanzar un clímax y una estilización de los elementos tan sugestivos como los de la Sonata del Sur, para piano y orquesta, y la Sinfonía Aitana.

La disposición natural de Oscar Esplá para el estudio de la Musicología le ocupó mucho durante sus largas permanencias en el extranjero, estudio dedicado principalmente a la música medieval, encaminado a la restauración del Misterio de Elche. Para valorar este trabajo hay que recordar que a partir del año 1000 hasta bien entrada la Edad Moderna, el teatro en Europa era cristiano y se basaba en los mismos argumentos sacados del Nuevo Testamento: el Nacimiento del Niño Jesús, la Adoración de los Pastores y de los Reyes Magos, la Degollación de los Inocentes, la Huida a Egipto y la Pasión y Muerte de Jesucristo. La Iglesia permitió y hasta protegió estas representaciones para hacer frente a las farsas impías de mimos y joculadores irreverentes.

Las más antiguas formas del teatro cristiano proceden de los Países Bajos y de Francia y aunque han desaparecido casi totalmente los manuscritos, todavía quedan y se conservan algunos fragmentos, tales como Los Profetas, Las vírgenes prudentes y las necias, el gran espectáculo, todo cantado, «Daniel» y algunos pocos más, todos ellos con textos en latín, hasta que en el siglo XIII se introdujo la lengua vulgar y con ello el teatro que hasta entonces se representaba en el templo, salió a los atrios y a las plazas públicas y surgió una nueva forma, más libre: el Misterio, sobre temas también sagrados que fueron corrompidos con sátiras impías al llegar el siglo XV: «La fiesta de los locos», que parodiaba la Misa con escandalosos bailes, banquetes y disfraces; «La fiesta del asno», que se daba en la Catedral de Notre Dame, de París, y era una parodia de pasajes del Antiguo Testamento, al mismo tiempo que hacían correr un asno por todo el templo con gran escándalo.

Todos estos desbordamientos los toleraba la Iglesia en ciertos días para dar libre curso al temperamento libertino y populachero, increíble en otra mentalidad que no fuese la de la Edad Media, pero durante el resto del año los reprimía severamente. Con la Reforma Protestante, la Iglesia Católica los prohibió para privar de argumento a los que la atacaban.

España, que supo guardar mejor su religiosidad, ya en el siglo XI representaba el drama poético de los Reyes Magos, con variedad de personajes que celebraban la Epifanía; la Conversión de la Magdalena; el diálogo de la Virgen con el Diablo; el Sermón del bisbetó, en el que un niño vestido de obispo hacía el relato de la degollación de los Inocentes, de la que había escapado; y el Canto de la Sibila,

que todavía tiene lugar en la Noche de Navidad y nos recuerda el Juicio Final.

Valencia, en el siglo XVI es el más importante centro de cultura de España. En 1412, consta documentalmente que se daban representaciones teatrales y desde 1526 existió un teatro permanente. El primer libro de música que se imprimió en España fue en Valencia, en 1495, de Guillen Puig, en el que trata de teorizar la práctica musical. Se suceden muchas publicaciones para metodizar los complicados procedimientos de componer música: de Juan Francisco Cervera, en 1595; de Salvador Romaña, en 1632; del Padre Tosca; de Antonio Eximeno; de Pere Rabasa, que trata de la práctica del contrapunto; y el primer libro de «Crotología o Ciencia de las Castañuelas», primoroso librito de cien páginas justas, compuesto por el licenciado Francisco Agustín Florencio, por los años 1700, y que encanta por la forma de ofrecer una instrucción científica del modo de tañer las castañuelas para bailar el bolero y poder fácilmente, y sin necesidad de maestro, acompañarse en todas las mudanzas de que está adornado este baile español.

En Valencia, como en las principales ciudades europeas, se representaban muchos Misterios para solemnizar la festividad del Corpus. De ellos, sólo tres se conservan en su totalidad: el de San Cristófol, el de Adán y Eva y el del Rey Herodes o Degolla. Todos los años se representaron (documentalmente desde 1531) hasta 1904. Por última vez, en el Corpus de los años 1940, 41 y 42, siendo alcalde de Valencia don Joaquín Manglano y gracias a la intervención de los concejales don Martín Domínguez y don Desiderio Criado y con el valioso asesoramiento y colaboración del cronista del Corpus valenciano, don Manuel Arenas Andújar. Tienen música polifónica los Misterios de San Cristófol y de Adán y Eva, música que se revisó, restauró y se conserva gracias a la investigación, estudio y transcripción a la nomenclatura moderna de nuestro inolvidable musicólogo, compositor y académico Eduardo López-Chavarri.

Sobre todas estas manifestaciones del teatro religioso español y valenciano hemos de situar el Misterio de la Asunción de la Virgen, o el Misterio de Elche, por el lugar donde nació y se representa hasta hoy.

Oscar Esplá dedicó con minucioso rigor un trabajo perfecto en su restauración. Lo despojó de las atrevidas adiciones que rompieron su unidad formal y reposo otras escenas que injustamente le fueron suprimidas y con ello le devolvió la autenticidad y perfecta armonía de su conjunto en sus dos partes: la Dormición de la Virgen rodeada de los Apóstoles y su Gloriosa Asunción y Coronación en el cielo.

Oscar Esplá dice:

«El Misterio de Elche data del año 1266, según Carta Real —que él vio— que autorizaba su representación en aquel año. Documento que se guardaba en el Archivo Municipal de Elche y que desapareció en nuestra guerra civil.»

«Que su existencia es anterior a esta fecha de 1266, por estar inspirado musicalmente en las liturgias eugeniana y mozárabe, que, como se sabe, en España resistieron la reforma de San Gregorio. Esto no ha impedido que posteriormente haya derivado a formas populares más asequibles.»

«Que si en un principio debió ser recitado, según las liturgias de su tiempo inicial, en el siglo XI se convirtió en joya de la polifonía clásica valenciana de los compositores Antonio Ribera, Juan Ginés Pérez y Luis Vich. Antonio Ribera, muy bien pudo escribir la música de "Flor de virginal belleza", "Aquesta gran novetat", "O Deu Adonay" y "Nosaltres tots creem". Juan Ginés Pérez es el autor de "A vosaltres venim pregar", y Luis Vich el de la estrofa "Ans de entrar en sepultura" y de la copla "Contemplant la tal figura".»

Entusiasmado Oscar Esplá de esta maravilla, ataca muy duramente:

«... las pretendidas imposiciones de una poderosa minoría del modernismo al crear culturas irradiadas desde diferentes centros de especialización y exclusivismo, que se oponen a la antigua conciencia colectiva y exigen, además, permanecer desarraigadas de nuestra temporalidad afectiva... que el hombre total de antes

se ha destrozado en homúnculos parciales, por lo que no puede nacer de nuestra sociedad artística una obra dictada por esa unánime convicción afectiva, excelsa, popular...».

Como el Misterio de Elche, en que tanto la monodía temática y sus transformaciones hechas por el pueblo al enriquecerla con floreos y melismas de belleza incomparable, como también la rica polifonía que prodigiosamente une el diálogo final, se suceden en el lenguaje valenciano, el valenciano del Levante español. Esencias mediterráneas del espíritu que han inspirado el canto de San Juan al invocar la presencia de los Apóstoles para que rodeen a la Virgen en sus supremos instantes; el Araceli —altar del cielo—, coro con acompañamiento de arpas y guitarras; los corales de la Judiada... Oscar Esplá se sintió conmovido con el pueblo, se sintió partícipe de esta creación movida por esa natural tradición que el Reino de Valencia conserva de la Virgen —en su Asunción— a la que glorifica con fantasía creadora rodeándola de mil bellas leyendas.

Elche, todos los años con el crecer de las palmeras, ofrece al cielo nuevos ramos de palmas; a la tierra, su original fruto; y a la Virgen, la renovación del Misterio de su Asunción, tan prodigiosamente restaurado a su auténtica forma por Oscar Esplá.

Termino para que no pesen mis palabras y dar paso al recital que nos ofrecen María Angeles López Artiga y Margarita Conte, con la interpretación de las Canciones Playeras, de Oscar Esplá, hoy enriquecidas con las gracias personales y exquisita musicalidad de sus intérpretes.

JOSE BAGUENA SOLER

## EL PAISAJE Y NUESTRA PREHISTORIA

Hoy, más que nunca, el paisaje es algo sumamente cambiante. En él se cumple aquella célebre frase de Heráclito «*Todo corre, todo fluye*». Basta en ocasiones dejar transcurrir tan sólo unos días para encontrarse con un paisaje nuevo, distinto del que aún conservábamos en la retina. Con frecuencia, un delicioso lugar, un espeso bosque, una plácida arboleda, quedan convertidos en algo muy diferente. Con el «progreso» va la mecanización, y las potentes excavadoras no suelen contar con la belleza. La máquina se limita a obedecer al hombre y éste, unas veces por imperativos de los tiempos, otras movido por el mero lucro, acomete colosales obras de utilidad inmediata, pero que van haciendo desaparecer muchos y variados paisajes que, por su belleza, deberían ser respetados. Es cierto que a la naturaleza, en su conjunto, no la puede aniquilar el hecho de que se cambie un determinado paisaje. Por muchas innovaciones que introduzca el hombre en su entorno natural, siempre quedará la huella del Creador que permanecerá inmutable. Con todo, el paisaje es algo vivo, que está en continua evolución y expuesto a innumerables mutaciones, máxime en nuestro tiempo.

Que el paisaje ha estado sujeto a cambios desde los albores de la humanidad —recordemos las teorías del alemán Wegener, quien, tras numerosos estudios, llegó a la conclusión de que los continentes habían formado una unidad en la era primaria y poco a poco se habían ido separando—, es algo patente; ahora bien, durante las primeras etapas de la vida del hombre, el deterioro del paisaje natural fue, como puede suponerse, mucho más lento que en la actualidad. Si realizamos un rápido recorrido por los tiempos prehistóricos, podemos comprobar fácilmente hasta qué punto actuó el hombre primitivo sobre el paisaje que le rodeaba. Por otro lado, hay que recordar que la Prehistoria es una larga etapa de la humanidad en la que la tierra experimenta acusados y notabilísimos cambios, debidos a las glaciaciones que la afectaron. Las tres primeras, conocidas también con el nombre de «gunziense», «mindeliense» y «rissiense», en recuerdo de quienes las estudiaron —Gunz, Mindel y Riss—, tuvieron lugar durante el Paleolítico inferior, mientras que la cuarta, estudiada por Würm, y por ello llamada período «würmiense», se desarrolló en el paleolítico medio o musteriense. Así, pues, si a lo largo de la era Cuaternaria, las tierras y con ellas el paisaje no experimentaron trastornos comparables a los de las eras

Primaria y Terciaria —recordemos que el Secundario es más bien un período de reposo—, la extensión y regresión sucesivas de los glaciares paralelamente a los cambios de clima determinaron, en el hemisferio norte, variaciones en el ámbito paisajístico, modificando evidentemente la forma de vivir, tanto para el hombre como para la fauna y la vegetación.

Así, en el Paleolítico, a consecuencia de la mayor extensión de los glaciares, Europa y Asia son muy diferentes de las de hoy: los glaciares árticos cubren Irlanda y demás islas británicas, la península escandinava, la zona bañada por el Báltico, toda la gran llanura europea del norte —Países Bajos, Alemania, Polonia, parte de Rusia septentrional— y determinan una inmensa zona de desiertos, de los que forma parte la mayoría de la taiga siberiana.

A todo ello hay que añadir que los glaciares de las montañas descienden considerablemente hacia las llanuras, volviendo impracticables espacios muy vastos en torno a los macizos altos. Entonces desciende el nivel de los océanos. Es como los oceanógrafos han podido determinar yacimientos paleolíticos submarinos en Clacton on Sea (Inglaterra) y en Grimaldi, cerca de Menton. Y como algunos actuales estrechos son, entonces, pasos de un continente a otro, por ejemplo el actual de Bering, que unía Siberia con la península de Alaska y otros.

Paulatinamente, el clima se suaviza, hasta estabilizarse y parecerse al actual. Los grandes glaciares desaparecen de Europa, quedando sus territorios convertidos en espesos bosques o lugares propicios para ser habitados por el hombre. De aquí que Hernández Pacheco haya definido el paisaje como «la manifestación sintética de las condiciones y circunstancias geológicas y fisiológicas que concurren en un país». O sea, el resultado del ambiente geográfico y del medio geológico. De lo dicho se desprende que el paisaje es la resultante de varios factores, primordialmente dos: las mutaciones naturales acaecidas en la corteza terrestre por agentes físicos —erosión eólica, cambios de temperatura, acción de las aguas y los hielos y movimientos tectónicos— y la acción del hombre. Pero, hasta llegar a la llamada «revolución neolítica», el hombre no puede ser considerado como factor importante —aunque sí digno de ser tenido en cuenta— en la modificación del paisaje. El pintor prehistórico, especialmente el de la zona levantina de nuestra península —desde los Pirineos al cabo de Gata, pasando por Valencia—, aunque en general se puede aplicar al de cualquier

sector, no se siente atraído por los temas paisajísticos a la hora de plasmar su arte sobre las paredes de las cuevas en que habita. Hombres y animales son sus temas predilectos y sólo en muy contadas ocasiones aparecen representadas las plantas o árboles, como ha hecho notar el prehistoriador valenciano José Aparicio. Es más, aunque en este período de la historia del Arte no podemos aún hablar de perspectiva —habrá que esperar para ello la llegada del primer Renacimiento, con Paolo Uccello y Piero della Francesca, sobre todo—, el hombre prehistórico ya siente cierta preocupación por esta técnica a la hora de representar a la figura humana, lo que no se advierte en cambio en las pocas manifestaciones paisajísticas que nos ha legado.

Al llegar al Neolítico, el hombre siente la imperiosa necesidad de cambiar, de transformar, de hacer más grato y confortable el lugar en que vive. Las grandes innovaciones neolíticas —invención de la cerámica y de ciertas formas arquitectónicas, domesticación de los animales, descubrimiento de la agricultura y, como consecuencia de esta última, el hacerse sedentario— traerán consigo grandes modificaciones, afectando extraordinariamente al *habitat* donde hasta entonces había vivido. Es ahora, durante el período Neolítico, cuando el hombre pasa a ser de mero espectador del paisaje a autor o coautor del mismo y, a medida que los tiempos transcurren, lo será con mayor eficiencia e ímpetu.

El hombre neolítico, al observar el ciclo de la vida vegetal, aprende a sembrar y cultivar los campos. Y, también, que le es útil domesticar aquellos animales susceptibles de ello y que pueden ayudarle en los trabajos agrícolas. Si para obtener una buena cosecha, se ve en la necesidad de talar o quemar parte de un bosque, aunque ello conlleve una degradación paisajística, el hombre lo lleva a cabo.

Durante el Eneolítico o período final del Neolítico —momento interesante para nuestra Península

por desarrollarse en él la cultura de la cerámica del «Vaso Campaniforme» que, desde nuestro país, parece se difundirá por muchos puntos de Europa— comienza a desarrollarse la vida urbana, estableciéndose ya pequeñas aldeas en lo alto de los cerros o bien junto a los ríos, pues no hay que olvidar que las grandes ciudades actuales suelen estar asentadas junto a un curso de agua.

Todo ello supone, quizás, un valioso aparato defensivo, y el hecho de que la agricultura se convierta en extensiva, da lugar a una nueva fisonomía del paisaje. Por otra parte, la aparición y el uso de los metales favorece la deforestación. Se inicia un cambio en el proceso evolutivo del paisaje. Los cultivos, cada vez más numerosos y extensos, van absorbiendo zonas antes ocupadas por paisajes naturales, «puros», en especial, y como es lógico, en las zonas llanas, más aptas para la agricultura.

Al llegar la Edad del Bronce, existe ya una parcelación del territorio que contribuirá a transformar el paisaje sensiblemente. Y con la plena Edad del Hierro, éste debió ofrecer un aspecto bastante similar, en general, al que hoy encontramos, al menos en lo que se refiere a los elementos básicos que lo constituyen.

Así, pues, el hombre desde su aparición sobre la faz de la tierra ha ido, poco a poco, actuando y transformando el «país». Y si bien es cierto que, como acabamos de ver, en la Prehistoria su influencia sobre el entorno que le rodea es escasa, casi imperceptible a veces, hoy, por el contrario, ha llegado a dominarlo, cambiándolo y adecuándolo, quizás excesivamente, a sus necesidades del momento, sin que en ningún caso quede imperceptible la suprema factura original del Creador.

MARIA JULIA VALERO

# PLACIDO FRANCES, PINTOR Y CATEDRÁTICO DE "ANTIGUO Y NATURAL" EN VALENCIA, A LA LUZ DE LOS DOCUMENTOS DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

Hace ya unos diez años dedicamos a Plácido Francés y Pascual una pequeña monografía (1) en la que, a través de la documentación que en tal fecha poseíamos, y el acopio bibliográfico realizado —revistas y periódicos de la época— trazamos las líneas iniciales para un estudio amplio de este catedrático y pintor. El trabajo biográfico se ha producido, aunque no hemos tenido la fortuna de entablar relación con su autora. Fue en su día, según nuestras noticias, la tesis o memoria de licenciatura, en Madrid, de María Teresa del Campo, hija de un nieto del biografiado, presidente en la actualidad de la Asociación Española de Acuarelistas.

Quizá, pues, se haya dicho y escrito ya todo a estas alturas sobre Plácido Francés, pero la circunstancia de su paso por Valencia, del desempeño de una cátedra en la Escuela Superior de San Carlos, así como otros pormenores que en su día no reseñamos y que hoy podemos consignar, bien merece, creemos, este artículo que nos ocupa.

Es ocasión ahora de decir que una de las primeras veces —fuera de la época del pintor— que desde Valencia se habló de Plácido Francés fue entre febrero y marzo de 1943, en que el doctor Garín y Ortiz de Taranco desde las columnas del periódico «Levante», analiza en distintos artículos la nómina de artistas —pintores— que comprendidos en el período 1833-1843, constituían «Una década singularmente fecunda en la pintura valenciana» (2). La idea de evidenciar la bondad y magnitud de la obra de los artistas de este decenio había partido del seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y como idea, y por una serie de circunstancias diversas, prácticamente quedó limitada a estas glosas periodísticas, atinadas en cuanto a exposición y crítica de urgencia. En el primero de estos artículos —de 28 de febrero—, el autor hablaba del pintor alcoyano de la siguiente manera: «Plácido Francés, verdadera figura paralela a la de Gisbert, nace, como él, en Alcoy sólo con una diferencia de ocho meses, y vive, al igual que su paisano, hasta 1902, habiendo sido discípulo también de la Escuela de San Fernando y asimismo pensionado en Roma y galardonado con Primera Medalla...»

Después de esto, otra vez el profesor Garín se ocupa de don Plácido en un artículo que vuelve a

aparecer en el rotativo «Levante» algo más tarde, titulado pomposa y certeramente —como alcoyanos nos complace la intitulación— «Alcoy, ciudad de arte» (3), en donde se escribía al respecto que la pintura de Plácido Francés no significó sino la tendencia antiacadémica, anquilosada, del ochocientos, favorecida por el costumbrismo y la espontaneidad de sus temas favoritos.

Plácido Francés nace, como se ha dicho, en Alcoy, en el mes de abril de 1834. Es éste un año singularmente significativo para la villa —será Alcoy ciudad, diez años más tarde, al otorgarle Isabel II tal titulación—, puesto que con la diferencia de unos meses de los unos con respecto a los otros, verán la luz primera otros dos grandes artistas: Antonio Gisbert Pérez, el pintor de grandes cuadros históricos, director del Museo del Prado recién nacionalizado en 1868, exilado a París tras la abdicación de Amadeo I (4); y Ricardo María Navarrete y Fos, un enamorado, al contrario que Gisbert, del cuadro de reducidas dimensiones, pintor de interiores y escenas cenobiales y cantor, enamoradoísimo, de Venecia (5).

La familia de Plácido Francés es oriunda del pueblo de Bañeres, en el propio partido judicial de Alcoy. Plácido fue el nombre de su abuelo y de su padre —Plácido Francés Sempere—, nombre, además, que el pintor impondrá a uno de sus hijos. El saqueo de la parroquia de Santa María de Alcoy nos priva de poder transcribir aquí la fe de bautismo del que será pintor costumbrista, pero prácticamente todos los autores coinciden en señalar el año de

(1) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Semblanza biográfica y artística del pintor Plácido Francés y Pascual*. Valencia, Ed. Cosmos, 1963.

(2) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.<sup>a</sup>, *Una década singularmente fecunda en la pintura valenciana*. Valencia, «Levante», 28 de febrero, 7, 18 y 21 de marzo de 1943.

(3) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.<sup>a</sup>, *Alcoy, ciudad de arte*. Valencia, «Levante», 23 de abril de 1944. Edición regional.

(4) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Vida y obra del pintor Gisbert*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Excma. Diputación Provincial, 1971.

(5) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Ricardo Navarrete, ese pintor olvidado*. Alcoy, Imp. «La Victoria», 1970.

1834 como fecha natalicia (6), lo que no ha ocurrido con Gisbert, del que casi siempre, tanto en su nacimiento como en su óbito, se han dado años equivocados. Por los libros de padrones de Alcoy sabemos que la familia en 1846 está domiciliada en el inmueble número 16 de la calle de San Nicolás, y que, efectivamente, el cabeza de ella es natural de Bañeres (7).

Si en un primer artículo señalamos que Plácido Francés estudió en Madrid y en Valencia (8), quizá hoy convendría añadir, a la luz de una pequeña semblanza suya publicada en 1900, que también Granada fue escenario de su formación: «...se educó en Granada, en donde recibió las primeras nociones de dibujo, que continuó en Valencia y en Madrid...» (9).

Joven, muy joven, debió de estar en la ciudad de la Alhambra —capital que visitará muy a menudo años después para realizar diferentes óleos del más castizo sabor popular—, puesto que en el curso académico de 1851-52 ya figura como alumno en las clases de San Carlos, estudiando anatomía, dibujo de figura y dibujo del antiguo, junto a otras disciplinas. Sabemos que en 1853, y en la asignatura de dibujo de figura (figura completa), obtiene premio de fin de curso, y en perspectiva y paisaje de primer año carta de aprecio, teniendo como condiscípulos a José Estruch, Ricardo Santiestevan, Carlos Giner y José Torán, entre otros (10).

El traslado a Madrid debe de ocurrir a finales de marzo del 1854. Es entonces cuando al remitirse su expediente a San Fernando, Plácido Francés continúa su carrera en la Villa y Corte, a la que después, en los años setenta, regresará para domiciliarse a perpetuidad (11).

La formación, pues, del pintor es, al menos sobre el papel, sólida: maestros competentes, concienzudos, muy académicos si se quiere, pero muy volcados por otra parte a la enseñanza, encauzan su vocación y su interés por las artes plásticas. Quizá una búsqueda minuciosa en los archivos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid nos facilitaría el expediente académico de este ilustre alcoyano, el que, no obstante desconocer su contenido, imaginamos notable cuando no brillante, puesto que a los veintisiete años de edad, por Real Orden de 3 de abril de 1861 es nombrado —tras costosa oposición— catedrático de Valencia, teniendo a su cargo la disciplina de «Dibujo del Antiguo y Natural» con el sueldo anual de 12.000 reales, tal y como leemos en los documentos que se publican en el apéndice de este trabajo (12).

Plácido Francés viene, pues, a Valencia a desempeñar una cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes en la que, años antes él mismo ha recibido enseñanzas como alumno oficial del profesorado al cual va a pertenecer desde ahora.

Esta estabilidad profesional y económica suya permite que a renglón seguido, casi de inmediato, contraiga matrimonio con doña Dolores de Arribas, natural, creemos, de Valencia, tras la preceptiva «licencia» de la corona (13), matrimonio que debió de efectuarse este mismo año, y no en 1863, como en su día dijimos (14). Se domicilia el matrimonio en la calle de Trinitarios, número 3, y después, a partir de 1867, ya hasta su traslado definitivo a Madrid, en la de Zaragoza, número 11, tercero, como así figura en los padrones de vecinos de Valencia, y en algunos documentos del archivo de San Carlos, entre ellos en el resguardo de matrícula para la enseñanza de las asignaturas de Antiguo, Historia y Colorido, del estudiante Emilio Sala Francés, primo hermano de Plácido, que sale de él fiador y protector al iniciar este otro alcoyano —nacido en el 1850— sus estudios en la Escuela de Bellas Artes.

De la unión de Plácido Francés y Dolores Arribas nacerá una única hija, Fernanda, ilustre seguidora del padre —del que será alumna— en el arte de la pintura (15). Pero este matrimonio se romperá pronto con la muerte de la esposa en torno a 1870. Después, ya en Madrid, contraerá segundas nupcias con una joven y bella dama granadina —de nuevo Granada en su vida—, doña Trinidad Mexía y Laínez, hermana de un buen amigo suyo, muy enterado en cuestiones de arte, llamado Cayetano. De esta segunda unión le nacerán a Plácido Francés cuatro hijos: Juan, Plácido, Luis y Trinidad, y será

(6) BOIX, VICENTE, *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, Imp. de M. Alufre, 1877. OSSORIO y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imp. de Moreno y Rojas, 1883-1884. BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imp. de F. Doménech, 1897.

(7) Arch. Municipal. Alcoy, "Libro de Padrones", 1846, folio 167.

(8) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Pintores alcoyanos en Valencia. Plácido Francés y Pascual, catedrático de San Carlos, en 1861*. Alcoy, "Ciudad", 28 de diciembre de 1961.

(9) FUEYO, JOSÉ, *Arte moderno: Plácido Francés*. Madrid, "Miscelánea", 30 de diciembre de 1900.

(10) *Acta de la sesión pública que celebró la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el día 2 de octubre de 1853*. Valencia, Est. Tip. de "El Valenciano", 1853. (Se refiere al curso académico 1852-53.)

(11) Arch. R. A. de B. A. de San Carlos. Leg. 47, armario 4.

(12) Apéndice documental, docs. I, II y IV.

(13) Apéndice documental, doc. III.

(14) ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Semblanza...*, 1963, y *Perfil biográfico de prohombres de Alcoy. Plácido Francés Pascual, pintor*. Valencia, "Levante", 5 de enero de 1966.

(15) Aparte de su presencia en catálogos, sueltos de prensa y noticias de variada índole, véanse dos curiosas referencias sobre su arte en el periódico "El Constitucional", de Valencia, de 24 de agosto de 1883, y el periódico madrileño "Heraldo de Madrid", de 12 de mayo de 1893.

Juan, el primero de ellos, un espléndido pintor e ilustrador de prensa gráfica, discípulo del padre y de su tío Emilio Sala.

La producción pictórica de Plácido Francés en sus años que vamos a llamar «valencianos», esa década de los años sesenta, en parte puede ser señalada y documentada al tiempo que se integraba en el claustro de profesores de la Escuela de Bellas Artes en la que, entre otros, figuraban los siguientes catedráticos: Salustiano Asenjo, que tenía a su cargo Dibujo del Natural; Ferrer Olmos, que enseñaba Co'lorido; Carlos Franch, en Grabado y Dibujo del Antiguo; Gonzalo Salvá y Simbor, Olocau, Julio Peris, Pascual Alegre, Felipe Farinós, Serrano, Rafael Montesinos y Manuel Blanco, director de dicha entidad.

En la Exposición Nacional de 1862, Plácido Francés presenta un óleo —número 76 del catálogo— titulado «Tipo de la Ribera de la Albufera de Valencia», iniciando con él, posiblemente, toda una dilatada etapa de pintor costumbrista, desenfadado y anecdótico, coincidente con el tema denominado «de género», que por tales fechas compartía honores con la otra gran temática del momento, solemne y afectada, enfática y triunfalista, pero realmente importante y hasta en ocasiones bastante sugestiva, que sería el cuadro «de historia». No sabemos que el cuadro albufereño fuera premiado, pero sí hay que señalar que no pasó desapercibido por la crítica contemporánea.

A la viniente Exposición Nacional, la del 64, no aporta nada Plácido Francés, cuando sí lo hacen otros alcoyanos como Navarrete, Gisbert y Eduardo Soler y Llopis. En la edición de 1866, que por dis-



Plácido Francés. «Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión de Argamasilla de Alba». Col. Vte. Segura. Alcoy.

tintos motivos se inaugura en los primeros días del 67, Plácido Francés acude con dos lienzos ejecutados en su obrador de Valencia: «Cervantes leyendo el Quijote a varios amigos en la prisión de Argamasilla de Alba» —mitad historia, mitad género—, cuadro que hoy figura en colección particular de Alcoy, y «Un anacoreta». El ministro de Fomento, en nombre de la reina, y a propuesta del jurado, otorga al pintor una mención honorífica de segunda clase, y el diploma se le expide en Madrid el 15 de diciembre de 1867, diploma éste que hemos hallado en el archivo de don José de la Mano, en Alicante.

En 1868, Plácido Francés figura en la Exposición Aragonesa con tres lienzos: «Alimon-Tilí», célebre y popular mendigo francés que vivía en Valencia y era conocido de todos; «Una peregrina dando a besar una cruz a una niña» y «Dos escenas de galanteos en época de Felipe IV», obras todas ellas enmarcadas en esa producción tan suya en la que llega a crear unos tipos que, junto a los «casacones», «soldados», «gitanas» y «majos» tendrán su época de esplendor y su público devoto. Los «mendigos», las «manolas» y las «cantaoras» del pintor valenciano serán admirados de sus amigos y sus parroquianos. En esta exposición, por lo que hemos podido colegir, obtiene el pintor una primera medalla.

Por el periódico alcoyano «Parte Diario» de 12 de mayo de 1869 sabemos que el pintor es premiado por su «acuarela al óleo» (sic) en la Exposición Industrial de Zaragoza de aquel año. En este mismo ejercicio pinta «Un vivac de pobres», firmado en el ángulo inferior derecha «P. Francés/1869», premiado que será en la exposición del 71 con medalla de tercera clase, apareciendo entonces publicado en «La Ilustración Española y Americana» (16) con el título de «Mendigos acampados», tema, en parte, que después repetirá en «Pobres recibiendo la sopa a la puerta de un cuartel», fechado en 1872.

La Exposición de 1871, inaugurada por Amadeo I en 15 de octubre, registra de este pintor —¡nada más y nada menos!— diez óleos de diversos tamaños, si bien predominan los formatos pequeños: «Los bañistas» —2'06 × 1'44—, «Una maja», «El alpargatero», «Un estudio» —0'46 × 0'55—, «Una cuadro», «Avec mon tilí, tipo», «Una peregrina», «Un vivac de pobres», «Retrato de D. F. G.», «Retrato de D. M. de G.». En el tribunal figuraban el oriolano Joaquín Agrasot y el alcoyano Antonio Gisbert; a Emilio Sala, que hace constar en el catálogo que es alumno de Plácido Francés, se le premia el único cuadro que presenta, del género histórico: «La prisión del Príncipe de Viana», de 3 metros por 4'60.

(16) Véase nuestro trabajo «La Ilustración Española y Americana y los pintores alcoyanos» en el folleto *Material para una historia de la pintura alcoyana*. Valencia, Ed. Cosmos, 1963, pp. 17-23.



Plácido Francés. «Escena de galanteos en una calle granadina». Col. Vte. Segura. Alcoy.

También cuelga un óleo Ricardo María Navarrete, género «historia», pero referida a Venecia: «El Marqués de Bedmar ante el senado de Venecia».

En estos años valencianos el pintor Plácido Francés desarrolla dentro de la Escuela de Bellas Artes una intensa labor, «...demostró sus singulares aptitudes para la enseñanza del dibujo, reformando los métodos seguidos en aquella importantísima Escuela... El año 65 intervino en la creación del Museo provincial de Valencia» (17), figurando en diferentes

ponencias y grupos de trabajo que condujeron a la formación de las estancias museísticas y la instalación de sus fondos, por lo que Plácido Francés, catedrático y pintor, sería proclamado Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Carlos.

Es la época también en la que pinta al óleo los cuatro lienzos que en forma de plafones —tema mitológico: mujeres y niños— se colocan en el salón de fiestas del Palacio del Marqués de Dos Aguas, museo hoy de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí». Para aquel techo luminoso y espléndido el motivo central había sido encargado a Salustiano Asenjo, ilustre profesor de la Escuela de Bellas Artes, un año mayor en los estudios que Plácido Francés, pero compañero suyo en la época en que el alcoyano estaba matriculado en Valencia. Este tema central, de gran formato, representa la «Entrega de la Valencia árabe al rey Jaime el Conquistador» (18). También de su período valenciano es otra decoración en el salón Luis XVI del Palacio de los Condes de Berbedel, representando, en un magnífico lienzo pintado al óleo y adherido al techo, una escena de «Adán y Eva en el Paraíso» (19).

Esta serie de decoraciones —en palacios y casas— se multiplicaron en algunas dependencias madrileñas, como en la antigua mansión de los Duques de Santoña, donde estaba su lienzo «Lectura en un jardín» —llamado «Una fiesta pastoril en el siglo XVII», en otra época (20)—, óleo en el que el propio autor se retrata, y en el techo «Amores de Mercurio y Venus» (Hermes y Afrodita) (21). Incluso, y como hará Sala, don Plácido realizará decoraciones para ciertos cafés y casinos populares en sus días, tal el que había en la desaparecida calle del Pez, donde se custodiaba suya una «Alegoría de España, Cuba y Puerto Rico».

¿Cuándo el pintor y catedrático Plácido Francés se trasladó a Madrid? Consideramos que ello debió de ocurrir a mediados de 1870, y lo sustentamos

(17) *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, páginas 257-258. Madrid, Centro Editorial Artístico, 1897 (reseña de F. Alcántara).

(18) *Catálogo-Guía del Museo Nacional de Cerámica "González Martí"*. Valencia, edición de 1956. ESPÍ VALDÉS, ADRIÁN, *Temas alcoyanos desde Valencia. Alcoy en el Palacio de Dos Aguas*. Alcoy, "Ciudad", 29 de mayo de 1962.

(19) Véase "Las Provincias" de 30 de marzo de 1910, y la revista "Valencia Atracción", diciembre de 1974 (que reproduce el artículo firmado por "Lohengrin" publicado en "Las Provincias").

(20) "La Ilustración Española y Americana". Madrid, 22 de junio de 1877.

(21) CAPELLA, MIGUEL, *La casa-palacio de la Cámara de Industria de Madrid (antigua mansión de los Duques de Santoña). Sus antecedentes históricos. Su valor artístico actual*. Madrid, Cámara Oficial de la Industria de la provincia de Madrid. 1948.



Plácido Francés. «Asesinato de Prim».

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

tras haber compulsado documentos en el Archivo de la Academia, fechados en los meses de mayo y junio, que llevan la firma del profesor. Se trata de listas y actas, relaciones de exámenes finales del curso 1869-1870. En algunos de estos documentos aparece su firma como secretario del tribunal, y como titular de la asignatura de Antiguo y Natural, en otras, y a veces, y por tenerla acumulada interinamente —según acuerdo o decisión de la Diputación de Valencia, entidad que patrocinaba los estudios— de la asignatura de Paisaje (22).

Una notificación extraída del «Copiador de Documentos Remitidos» fechada en 12 de diciembre del 70, nos informa que Plácido Francés ha trasladado su residencia a la Villa y Corte, siendo, por lo tanto, catedrático en situación de excedente en Valencia (23). A comienzos del 71, el director de la Escuela escribe a Plácido Francés agradeciéndole los servicios prestados y sus esfuerzos en la «instrucción pública». Recordemos, simplemente, que alumnos suyos en las aulas de Valencia fueron, entre otros muchos, Emilio Sala Francés, Francisco Domingo, Martínez Cubells, Ignacio Pinazo y un largo etcétera.

El traslado parece ser que fue «atendiendo a razón de salud y de interés particular», y entendemos que ambas cosas pudieran traducirse en sordera prematura —Sala lo pinta haciéndose pantalla con su mano pegada a la oreja, y así se pinta él en el cuadro «Lectura en el jardín» precisamente «en el grupo de caballeros que escuchan al lector vemos al propio Plácido Francés, que, por defecto auditivo, pone especial atención a la lectura colocando su mano sobre la oreja derecha», al decir de Miguel Capella; y Fortuny, en su «Fantasía sobre Fausto», lo retrata en parecida pose—. Quizá fue la enfermedad, tal vez la muerte de la esposa, acaso los avatares políticos del momento, las guerras carlistas, como alguna vez se ha insinuado. Pero Plácido Francés debía ir no a Madrid, sino a La Coruña, según deducimos de otro documento de octubre de 1871, plaza que al parecer nunca llegó a ocupar (24). Desde Madrid, el pintor alcoyano reclamará algunos atrasos y haberes a los que considera tener derecho (25), y aquí acaba su relación, que sepamos, con Valencia y su Escuela de Bellas Artes.

En Madrid, Plácido Francés rehará su vida de una manera total: su segundo matrimonio y los hijos habidos de él, la fundación de la Sociedad de Acuarelistas en la que interviene de una manera bien destacada, la organización del Círculo de Bellas Artes, la tertulia que se organiza en su casa —antes en la calle de Atocha, y después en el inmueble número 24 de Lista, la llamada «Casa de los Estudios», porque allí los tuvieron también Moreno Carbonero, Eliseo Meifrén, Blay y Llaneces, entre otros destacados artistas de la época—; el con-

tacto con Cristino Martos, Nemesio Fernández-Cuesta, Bernardo Rico, el maestro Chueca, el cartelista taurino Perea, los críticos Pinelo y Alcántara, los pintores Martínez Cubells y Emilio Sala, don Ramón Guerrero, padre de la que será famosa actriz... Su presencia en otras exposiciones colectivas —Casa Bosch, de Barcelona; Salón de París de 1879; Exposición Hernández de los años 80 y 81, etc.— y la participación en las distintas ediciones de la Nacional de Bellas Artes, como en la de 1884, en donde exhibe su «Proclamación de Boabdil»; la de 1890, donde obtiene tercera medalla con «El primer amor» y «Contrastes», a la vez que su hija Fernanda gana recompensa de igual clase por «Jarrón de Lilas», etc., serán hitos y circunstancias en su vida, a las que hay que añadir su cátedra en la Escuela Central de Artes e Industrias, de cuyo centro será secretario durante siete años.

Su muerte ocurre en Madrid el 13 de diciembre de 1902, siendo enterrado en el cementerio de La Almudena o cementerio del Este, el mismo campo-santo que después, en 1910, recoja los restos mortales del primo, Emilio Sala. En Valencia, en el seno de la Escuela de Bellas Artes, la noticia llega con prontitud, y el 17 del propio mes y año sale de la ciudad del Turia una carta dirigida a los hijos del finado expresando el sentido pésame de la corporación (26).

En los momentos presentes, y sirvan estas palabras de colofón, Plácido Francés, que ha aparecido muy pocas veces en las salas de subasta de Madrid, ha estado presente en ciertas exposiciones colectivas y antológicas representando a los costumbristas. Así en la exposición organizada por el Círculo Católico de Alcoy instalada en el Hotel Reconquista, en 1972; en la titulada «Siglo y medio de pintura alicantina», instalada en la nueva sala de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia en Alicante, durante el año 1973. Al finalizar 1974, en el Círculo Industrial de Alcoy, en una exposición patrocinada por la Diputación Provincial de Alicante, titulada «Maestros de la pintura alcoyana»; en febrero del 75, en la sala de exposición del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Alcoy, en la muestra titulada «Pintura española del siglo XIX», en la que encontramos a Plácido Francés entre Martí Alsina, Agrasot, Jiménez Aranda, Madrazo, Sorolla, Zuloaga, etc.; en la muestra «75 años de pintura valenciana», instalada en el Ayuntamiento de Valencia al finalizar 1975... Y, que sepamos, del 14 al 29 de octubre de 1975,

(22) Apéndice documental, doc. V.

(23) Apéndice documental, docs. VI, VII y VIII.

(24) Apéndice documental, doc. IX.

(25) Apéndice documental, docs. X y XI.

(26) Arch. R. A. de B. A. de San Carlos, "Registro de Salidas. 1891-1930", núm. 54, de 17 de diciembre de 1902.

Doc.

Leg. 78

Se halla extendido en papel tamaño cuartilla. Lleva un sello de las armas de la Universidad de Valencia que dice "Universidad Literaria de Valencia", va dirigido al "Sr. Director de la Escuela de Bellas Artes de Esta Ciudad".

"Adjunto acompaño á V. un Título de Profesor del antiguo y natural de esa Escuela de Bellas Artes espedido á favor de D. Plácido Francés, nombrado por Real Orden de 3 del corriente, y la copia del mismo á los efectos prevenidos en las órdenes vigentes, sirviéndose V. acusarme su recibo.

Dios guarde a V. Valencia 10 de Abril de 1861.

José Pizcueta (rubricado)."

Doc. II

Leg. 78

Se halla extendido en papel tamaño cuartilla. Lleva idéntico sello y leyenda que el documento anterior, dirigido, igualmente, al Director de la Escuela de Bellas Artes. Reza así:

"El Excmo. Sr. Ministro de Fomento con fecha 3 del corte. me comunica la Real Orden que copio: "La Reina (q. D. g.) ha tenido á bien nombrar Profesor del antiguo y natural de esa Escuela de Bellas Artes, con el sueldo anual de doce mil reales, á Don Plácido Francés propuesto en primer lugar por el tribunal de oposición". Lo que traslado á V. I. para su inteligencia y la del interesado.

Dios guarde á V. I. muchos años. Valencia 12 de Abril 1861.

P. Y. D. M. Salvador del Viso (rubricado) Vice-Rector."

Doc. III

Leg. 78

Se halla extendido en papel idéntico, con igual sello y leyenda, dirigido también a la dirección de la Escuela:

El Director General de Instrucción pública en fecha 13 del cote. me comunica la Real orden que copio: "El Excmo. Sr. Ministro de Fomento comunica con esta fecha al Presidente de la Junta de clases pasivas la Rl. orden siguiente: Excmo. Sr.: Accediendo á la instancia de D. Plácido Francés, profesor de dibujo del antiguo y natural de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, la Reyna (q. D. g.) ha tenido á bien concederle licencia para contraer matrimonio con doña Dolores de Arribas". Lo que traslado a V. I. para su inteligencia y la del interesado.

Dios guarde á V. I. muchos años. Valencia 20 de Abril 1861. P. Y. D. M. Salvador del Viso (rubricado) Vice-Rector."

Doc. IV

"Libro de Acuerdos de la Junta Ordinaria. 1856 á 1874". T. XII. Sesión de 8 de mayo de 1961.

"...La presidió el Excmo. Sr. Barón de Sa. Bárbara y asistieron los SS. del margen... Se dió cuenta de una Real Orden fecha 3 de abril último trasladado por el señor Rector de esta Universidad al Sr. Presidente en virtud de la cual S. M. se había servido



Plácido Francés. «Muchacha ataviada con traje popular». Col. E. Trelis. Alcoy.

en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, de Sevilla, se instala una exposición de obras suyas y de su hijo Juan, en la que figuran sus óleos: «Retrato de Trinidad Mexía», «Paisaje», «Retrato de Emilio Sala» y otro «Paisaje», quizá granadino, el mismo que aparece como telón de fondo de su popular cuadro «¡Qué viene el toro!». Exposiciones todas ellas, y en definitiva, que han servido para actualizar la vida y la obra de tan importante artista nuestro.

ADRIAN ESPI VALDES

nombrar a don Plácido Francés Catedrático de Dibujo del Antiguo y Natural, y hallándose presente se le dió la posesión de la plaza de Académico de número que le compita como profesor de estudios superiores entregándosele por el Sr. Presidente la medalla concedida por S. M. a los Académicos, y manifestando al propio tiempo en nombre de la Academia la complacencia de ésta por tan acertada elección... El interesado dió las gracias en los términos más afectuosos..."

Los señores expresados al margen de esta acta de la sesión de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, son los siguientes: Presidente, Olocou, Peris, Alegre, Asenjo, Francés, Pou, Montesinos, Serrano-Srio.

*Doc. V*

"Copiador de Documentos Remitidos"

Archivo 1866-1880. Núm. 48.

Se hace la propuesta de catedráticos de la Escuela de Bellas Artes al Rector de la Universidad Valentina. Nomenclatura:

"A favor de don Plácido Francés, catedrático propietario de Antiguo y Natural, el de profesor en comisión de Faisaje."

*Doc. VI*

"Copiador de Documentos Remitidos"

Archivo 1866-1880. Fecha: 12 de diciembre de 1870.

"D. Franco, Molinelli, D. Ildefonso Fernández Galbacho, y D. Plácido Francés, profesores nombrados por V. E. para desempeñar cátedras de la enseñanza superior de Pintura, Escultura y Arqra. en virtud de la autorización que le concedió la Excm. Diputación provincial en sesión de 4 de setiembre de 1869 al reorganizar los estudios de esta Escuela han trasladado su residencia a Madrid como se desprende de la concesión que la Dirección Gral. de Instrucción Pública les ha otorgado en dicha Villa el (ilegible) de escedencia que disfrutaban en esta ciudad. Se hace preciso, pues nombrar a otros profesores que a estos reemplacen..." "En su atención tengo el honor de proponer a V. E. 1.º que los profesores de esta Escuela nombrados por V. E. en virtud de la autorización de la Excm. Diputación Provincial, D. Franco, Molinelli, D. Ildefonso Fernández Galbacho y D. Plácido Francés se les declare cesados desde la fecha en que la Dirección Gral. de Instrucción Pública les concedió el traslado de su residencia á Madrid por haber fijado en este punto su residencia..."

El oficio va dirigido al Rector de la Universidad de Valencia.

*Doc. VII*

"Copiador de Documentos Remitidos"

Archivo 1866-1880. Fecha: 5 de enero de 1871.

"He dado cuenta a la Junta de Profesores de esta Escuela en sesión de 2 del actual de la atenta comunicación de 1.º de Diciembre último manifestando el sentimiento que le causaba el no poder continuar desempeñando las cátedras que el Excmo. Sr. Rector de esta Universidad, autorizado por la Diputación de esta provincia puso á su cargo, por haber trasladado su residencia á Madrid atendiendo á razón de salud y de interés particular. El cuerpo de Profesores siente á su vez verse privado del ilustrado concurso de V. y me encarga se lo manifieste así como acuerdo unánime del mismo. Al transmitir a V. esta contestación le reitero las gracias más expresivas

por los esfuerzos que siempre ha hecho en pro de la instrucción pública, abrigando la esperanza de que en plazo no lejano vuelva al servicio activo en los términos que merece.

Dios guarde, etc. Valencia 5 enero 1871. Blanco. Sr. D. Plácido Francés y Pasqual."

El oficio se dirige, firmado por el director de la Escuela, don Manuel Blanco, a don Plácido Francés y Pascual, a su domicilio de Valencia.

*Doc. VIII*

"Copiador de Documentos Remitidos"

Archivo 1866-1880. Fecha: 7 de enero de 1871.

"En vista de la orden de la Dirección Gral. de Instrucción pública de 30 de noviembre último por lo que accediendo á sus deseos le permite que resida en Madrid, el Excmo. Sr. Rector de esta Universidad en 13 de Diciembre anterior y la Excm. Diputación Provincial por su acuerdo de 30 del mismo se han servido disponer que desde la fecha indicada de 30 de Noviembre ppdo. se entienda que ha cesado V. por causa de haber trasladado su residencia fuera de esta capital en el desempeño de las cátedras de Paisaje y de dibujo del antiguo y del natural que estaban á su cargo en esta Escuela. Lo que participo a V. para su inteligencia y efectos consiguientes. Dios, etc. Valencia 7 de enero de 1871. El Director Blanco. Sr. D. Plácido Francés Pascual."

Este nuevo oficio se traslada al domicilio de Plácido Francés Pascual y va firmado por el director de la Escuela de Bellas Artes.

*Doc. IX*

"Copiador de Documentos Remitidos"

Archivo 1866-1880. Fecha: 28 de octubre de 1871.

"Resultando que D. Plácido Francés, profesor excedente de la Suprimida Escuela Profesional de Bellas Artes de esa Capital, no se ha presentado a servir el destino para que fue nombrado en la Escuela de La Coruña, ha acordado esta Dirección Gral. haga V. I. entender a dicho interesado que si en el plazo de quince días no toma posesión de su cargo, se entenderá que renuncia su colocación y al sueldo de excedente."

Se trata de un traslado que hace el rectorado de la Universidad de Valencia al director de la Escuela de Bellas Artes de la propia ciudad, oficio remitido por el Director General de Instrucción Pública.

*Doc. X*

"Copiador de Documentos remitidos"

Archivo 1866-1880. Fecha: 1 de marzo de 1872.

"Habiéndose hecho cargo esta Dirección de la instancia suscrita por D. Plácido Francés y Pasqual en reclamación de sus haberes que en concepto de catedrático de esta Escuela le corresponden y no hallando ninguna respuesta contradictoria a lo que solicita por el interesado lo pongo en conocimiento de V. E. debiendo no obstante hacer presente que no habiendo designado en el presupuesto vigente cantidad alguna para satisfacer obligaciones atrasadas no puede abonarse suma alguna sin que precede la autorización de la Excm. Diputación provincial, o se incluya la cantidad que se le adeuda en el próximo presupuesto sobre todo lo cual resolverá V. E. lo que estime más acertado a cuyo fin devuelvo la instancia original que tuvo á bien remitir a esta Dirección. Dios, etc. Val.ª 1.º marzo 1872. Asenjo. Sr. Vicepresidente de la Comisión Provincial."

Se trata de un oficio que el director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, el pintor y catedrático Salustiano Asenjo, remite a la Excm. Diputación Provincial de Valencia.

*Doc. XI*

"Copiador de Documentos Remitidos"

Archivo 1866-1880. Fecha: 10 de julio de 1872.

"En 17 de febrero último se remitió a esta Dirección una solicitud de D. Plácido Francés en reclamación de atrasos, y en 1.º de marzo también anterior se elevó el informe que sobre la misma se pedía haciendo presente no existir en cuenta algu-

na contradicción en lo que se reclamaba por el interesado, debiendo no obstante elevar a conocimiento de V. E. que no habiendo designado en el presupuesto vigente cantidad alguna para satisfacer obligaciones atrasadas no podía abonársele la menor suma sin que precediese la autorización de la Excm. Diputación provincial o se incluyese la cantidad que se le adeuda en el próximo presupuesto, sobre todo lo cual resolviera V. I. lo que estimara más acertado... Dios, etc. Valencia 10 de julio de 1872. El Director Asenjo. Sr. Vicepresidente de la Comisión Provincial."

Escritor del director de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos a la Excm. Diputación Provincial de Valencia.

## GIOTTO (1276-1337)

Giotto pervive y pervivirá como uno de esos personajes que sirven de exquisito regodeo para acreditadas plumas. Los escritores, por la teoría de la reciprocidad, a la par que ensalzaban, con la peana del elogio, al toscano, se autoprestigiaban al conjuntar dos famas: la del biografiado y la suya propia, acrecentada por los beneficios de un tema que, sin necesidad de tratamiento, era ya, de por sí, marca de calidad y garantía. Hasta Gimpel, la mención de Giotto hecha por Dante en su «Divina Comedia», solía interpretarse como alabanza del pintor:

«Cimabue creyó ser el primero

En la pintura, hoy, Giotto tiene esa reputación,  
Al punto de oscurecer la gloria del otro.» (1)

Gimpel, en su obra «Contra el arte y los artistas», procede por el método de la toma de contacto con la fuente —en este caso literaria— para replantear el sentido de esos versos, entendidos desde largo tiempo como himno breve, aunque decisivo, a la gloria de Giotto. Con elemental sentido crítico, conviene releerlo dentro del contexto, trabajo —según él— descuidado por la mayoría de los historiadores. Consecuencia del análisis, dentro del pensamiento dantesco, es el abandono de la opinión más ampliamente difundida, decantada por la alabanza, y el apuntar nueva interpretación, la cual, según Gimpel, denunciaría la arrogancia y el orgullo del pintor de Colle di Vespignano. («Llegó a ser rico, por su gran capacidad para los negocios» (Antal) y «parece haber actuado como un prestamista profesional» (2), habiendo, en 1314, recabado los servicios de seis letrados para sus emplazamientos judiciales (Gimpel).

La raíz de partida, para ese desusado enfoque, la descubre Gimpel en el desacuerdo político entre Dante y Giotto, pues parece normal descartar palabras de encomio a quien milita, políticamente, dentro de las filas de la oposición. Máxime si tomamos como punto de valoración y referencia el desabrido humor político de Dante, exiliado político de Florencia, mientras Giotto prosperaba dentro de la Administración. Consideramos justa la apreciación de Gimpel para reconsiderar lo tradicionalmente considerado alabanza y sustituirla por las notas de arrogancia y orgullo, las cuales vendrían a deterio-

rar el prestigio del pintor, comprometiendo, una vez consolidadas fama y fortuna, en el quehacer político.

Por la novedad que supone el pensamiento de Gimpel, transcribimos generosa cita:

«¿Cómo se puede conciliar ese desacuerdo político con los tres versos de Dante que parecen ser un himno a la gloria del pintor?:

«Cimabue creyó ser el primero

En la pintura, hoy, Giotto tiene esa reputación  
Al punto de oscurecer la gloria del otro.»

Pocos historiadores se han tomado el trabajo de estudiar el contexto; esos versos se encuentran en el capítulo de la «Divina Comedia» sobre los orgullosos, en el que Dante no exalta en absoluto la gloria de los pintores de los que habla, sino que hace notar lo breve que es y cómo se empaña con la llegada de nuevas modas:

«El renombre mundano es sólo un soplo de viento que llega una vez de aquí, una vez de allá.

Y cambia de nombre por que la dirección cambia.» (3)

Y denuncia públicamente tal suceso como una especie de arrogancia y orgullo (4).

De la fama adquirida, ya por los siglos XIII y XIV, es muestra la famosa visita de Dante a Giotto mientras ejecuta los frescos de la capilla Scrovegni. Para Lionello Venturi todo es pura ficción inventada por la leyenda sin ascender a los grados superiores de la anécdota, pero que es escaparate del desusado prestigio alcanzado ya por Giotto. Según el comentarista italiano, la entrevista «... nos da una idea psicológica de la importancia que se atribuyó a esta obra desde entonces» (5).

La pluma de Dante no campea solitaria; andando el tiempo, vinieron a agregarse a ella las de los cuentistas florentinos de renombre universal y satu-

(1) *Purgatorio*, Canto XI, vs. 100-103.

(2) ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*. Edición española, Madrid, 1963.

(3) *Purgatorio*, Canto XI.

(4) GIMPEL, *Contra el arte y los artistas*. Buenos Aires, 1972, primera edición. Granica, 30, 1.

(5) VENTURI, L., *La pintura italiana*, I, 57.



Giotto. «La presentación de Jesús al Templo». Capilla de los Scrovegni. «Arena» de Padua.

rados de mentalidad burguesa. Boccaccio, con su legendario «Decamerón» (6); Benvenuto da Imola (catedrático de la Universidad de Padua), que tenía ante sus ojos y a la mano las pinturas de la capilla Scrovegni, al comentar a Dante exhibía ante el alumado la vida interior de Giotto; Juan Villani, Ghiberti, Leonardo da Vinci y el humanista Angelo Poliziano dedican laudables a la memoria y personalidad del Bondone. La vena de inspiración sobre el tema Giotto prosigue hasta nuestros días. Rafael Alberti, en su obra «A la pintura. Poema del color y la línea», dedica un apartado, por cierto extenso, a Giotto (7).

Gestos de otra índole avalan la popularidad conquistada, desde su época, por Giotto. Petrarca, al testar, dona al señor de Padua, la ciudad tan vinculada al pintor, una Madonna salida de sus manos. Lorenzo el Magnífico ordena en 1490 al escultor Benedetto da Majano tallar en altorrelieve el busto del pintor en la catedral de Florencia. El humanista A. Poliziano redactó el epitafio. Wölfflin ve la causa generadora de esa admiración y fama en «su manera de ser», la cual, por ser consonante con una época volcada —teóricamente en Toscana— hacia la democracia, «se acomoda más al lenguaje popular que al culto y escogido» (8). La influencia en los pintores que le siguieron evidencian también la solidez de su gruesa popularidad. A modo de cabeza de puente citamos los impactados por los nuevos de-

roteros abiertos merced a la técnica de Giotto, a saber: Massaccio, Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Velázquez, Rembrandt...

Sin embargo, no está dicho todo sobre Giotto. En nuestra tesis doctoral verificamos una labor de investigación exhumando una nueva fisonomía del pintor: su conexión con el proceso de secularización actual, que arranca precisamente de su tiempo y que tiene por figura señera a San Francisco de Asís, tema predilecto de sus pinceles. Por vía de intercomunicación entre el Arte y sus presupuestos culturales y la teología, por otra parte, intentamos aflorar a la superficie recia, vigorosa y espléndida fisonomía de un Giotto existencialmente enraizado con los gérmenes secularizadores alumbrados por su época. Soterrada yace una estampa del pastor de Colle di Vespignano oculta a nuestros ojos y consideración, probablemente por haber olvidado que era miembro de una cultura y una civilización regada, hasta en los alvéolos medulares, por la savia de la teología y abierta, desde su epidermis, hasta la columna vertebral, al cambio antropocéntrico. Rastremos, con el mencionado análisis, los rasgos de secularización en los siglos XIII y XIV, para descubrir la actualidad de un Giotto convertido en progenitor de la pintura secularizada y a la vez cualificado ciudadano de nuestra época por simbiosis ideológica.

De esa relectura de la obra de Giotto a la luz de los «índices» de secularización, sintetizamos algunas ideas. Quizás él, por estar inmerso en el proceso de secularización alumbrado por su tiempo, no llegara a percatarse de la hondura de las ideas y hechos que le tocó protagonizar. He aquí, a continuación, algunas muestras de secularización en la obra de Giotto.

La secularización señala nuevos horizontes a causa del cambio social. El arte de Giotto al abandonar caminos trillados, señala nuevos panoramas, v. gr. la concepción monumental, la nueva visión del mundo, el «desenganche» de la tradición bizantina. El renunciar a las técnicas bizantinas en el fondo correspondía a dejar una determinada mentalidad de médula teocrática para vertebrarse sobre lo humano. La secularización, con la implícita desmitologización oculta en su seno, es una búsqueda de la realidad. El florentino, al romper con el hieratismo bizantino-románico para buscar la realidad, desvela signos de secularización enclaustrados en su pintura. La emancipación del arte bizantino, conquistada por Giotto, sembró la semilla del hondo distanciamiento moderno entre el hombre y las institu-

(6) BOCCACCIO, *Decamerón*, 6.ª jornada, 5.ª noticia.

(7) ALBERTI, R., *A la pintura*. Buenos Aires, 1967, segunda edición. Losada, 19-20.

(8) WÖLFFLIN, H., *El arte clásico*. Trad. española. Buenos Aires, 1955.

ciones eclesiásticas. La ruptura significó una actitud alineada dentro de las características propias del proceso de secularización. A causa de una profunda penetración teológica, el mundo bizantino era esencialmente teocéntrico. Giotto, al romper con él, vacía las estructuras de la teología y, por ende, de la influencia pública de la religión en la sociedad. Encontrar a Dios en el mundo figura entre los índices de secularización. Giotto, pintor consagrado al tema de Francisco de Asís, utilizando como vehículo de expresión la pintura centrada principalmente en la temática franciscana, expresa «el encuentro de Dios en el mundo». La incorporación a los fondos de unos montes y árboles (aunque sean ciertamente convencionales) proclama la bondad de una Naturaleza reconciliada según la interpretación y visión franciscana cantada en el «Himno al Sol». Fervoroso, apasionado por la exaltación del hombre, no pierde ocasión para promocionarlo. Usa sus recursos pictóricos para cantar su mayoría de edad, emancipación y autonomía; connotaciones integrantes del hombre secularizado. La tercera dimensión, o espacio en profundidad, es técnica pictórica utili-

zada por Giotto para expresar la dignidad de la persona humana al destacar, con este procedimiento estilístico, su relieve. La lista de huellas de secularización puede prolongarse todavía.

Finalmente diremos: la masa popular, venero fecundo de prohombres, alumbró a Giotto. Las esencias tomadas de ese estrato social le acompañaron toda la vida. Posiblemente el duende típico de los hombres representativos del pueblo le valiera «la admiración altísima del público» que nos dice Marangoni (9). Los hombres del pueblo suelen permanecer fieles a las tradiciones recibidas. Giotto vivió con intensidad lo medieval; de ahí, la fortaleza que se presupone anidaba dentro del él para asestar el tajo a los lazos de unión con un mundo y tender la cordada para escalar la cima de los nuevos tiempos, que asomaban por el vértice de la historia.

JUAN CANTÓ RUBIO

---

(9) MARANGONI, *Cómo se mira un cuadro*. Barcelona, 1962. Destino, 185.

# LA INSIGNE ARCIPRESTAL IGLESIA DE SAN MARTÍN, DE CALLOSA DE SEGURA

Existe en esta ciudad, sita en la región sureña de la provincia de Alicante, y perteneciente a la diócesis de Orihuela, un gran templo, majestuoso y artístico, que, aunque ha merecido loas y encomios de personalidades de toda laya, es poco conocido de la generalidad de las gentes, incluso en nuestro propio antiguo Reino valentino.

Quisiéramos, con este somero escrito, darlo a conocer más a todos, en honor del obispado orcelitano y del Arte español en general, tan rico en todas sus manifestaciones.

Empezaremos por mencionar algunos de los elogios que han desgranado en su alabanza —y sirva esto a guisa de introducción al presente trabajo— personalidades tales como el obispo don Juan Maura y Gelabert, lumbrera de la Iglesia española, tomista y lulista de renombre universal en su tiempo, quien consideraba a este templo «como digno de ser su catedral»; al escritor y viajero infatigable Ciro Bayo, que quedó como arrobado ante la contemplación de tan magnífica joya en un pueblo tan chico entonces; al ilustre profesor don Elías Tormo, que no dudó en calificarlo como «obra capital del Renacimiento en España», aunque «la portada, todavía es la gótica» y, finalmente, a los señores duque de Alba y marqués de Rafal, para quienes era un deleite el admirar su grandiosa fachada y lo atrevido de sus recias columnas corintias, únicas en su género en España.

Y ¿a qué debió este pueblo el honor de ostentar la posesión de tal presea artística, su mayor orgullo de ayer, de hoy y de siempre? Pues, sencillamente, y en primer lugar, a la munificencia del Rey sabio Alfonso X quien, desde San Esteban de Gormaz y a 10 de marzo de 1281, dio un Real Privilegio, llamado «del Tercio-Diezmo», por el que renunciaba a este ingreso de la Corona que, para mantenimiento y sostén de la cruzada multiseccular antislámica, otorgara la Sede Apostólica a los reyes de Castilla; renuncia que hizo en favor de cinco pueblos de realengo en la Vega Baja del Segura —Orihuela, Callosa, Almoradí, Catral y Guardamar— para que, con sus fondos, administrados por sendas Reales Juntas de Fábrica, se edificasen, conservasen y sirviesen de culto al Señor los nuevos templos alzados con los dineros del «Tercio-Diezmo».

Este prístino privilegio viose luego confirmado y ampliado por los reyes de la Casa de Aragón, cuando estas tierras pasaron definitivamente a poder de

este reino por sentencia arbitral dada en Torrijo de la Cañada, cerca de Tarazona el año 1304. Así lo hizo el Rey Don Juan I, en Barcelona, el 22 de abril de 1393; tras éste, el Rey Don Martín el Humano, en tres privilegios otorgados en Valencia, entre 1406 y 1467; luego, Don Alfonso V el Magnánimo, también desde Valencia, en 18 de mayo de 1418 y, por último, su esposa, Doña María, desde Tortosa, en 31 de mayo de 1431.

Con estos caudales, procedentes del Privilegio del «Tercio-Diezmo», y la fe acrisolada de aquellos buenos callosinos, nuestros antepasados, que no olvidaban la cura de su querido templo en mandas y legados piadosos, se fue construyendo la actual y segunda iglesia, a la que nos vamos refiriendo aquí.

En su edificación, pusieron su mano los más íclicos arquitectos y alarifes de nuestra región, debiendo consignar, entre otros, a aquellos celebérrimos Pedro Comyn y Pedro Crietes, «mestres picapedrers vehins de la ciutat de Oriola» —que ya venían dejando su impronta en otros templos de la referida ciudad—, con quienes se firmó el primer contrato de obras, por nosotros conocido, por medio de En Arnaldo Gil, notario y fabriquero de San Martín, ante Salvador Loazes, notario, en Orihuela a 4 de noviembre de 1494. Era este Loazes antepasado del egregio don Fernando Loazes y Pérez, fundador del Colegio-Universidad de Santo Domingo, Patriarca de Antioquía y Arzobispo de Valencia, fallecido en 28 de febrero de 1568.

A éstos siguieron, amén de otros, el insigne arquitecto Francisco Ripoll, de quien el citado profesor Elías Tormo dice que acabó la obra principal en 1553, cosa que, humildemente, dudamos, ante la lectura del contenido de una piedra de mármol rojo, oculta, del campanario —que se hizo más tarde— y en la que de modo claro se lee, entre otras cosas, que «el mestre era Alonsón de Arteaga», arquitecto que trabajó mucho en Orihuela, y también en el grandioso monumento del Colegio de Santo Domingo. Creemos que el profesor Tormo no conoció la existencia de la referida lápida, cuya lectura, seguramente, hubiera rectificado su parecer sobre el autor del remate de la obra.

Como todas las grandes construcciones, la de San Martín se verificó en continuadas ampliaciones, a lo largo de los siglos, y así vemos cómo otro gran

arquitecto, Julián de Alamiques, en 1574, visoraba otras obras realizadas recientemente.

A Alamiques, siguió el gran maestro Juan Inglés, de Tortosa, quien, según capítulos firmados en 1 de enero de 1574, había de realizar las obras de la Capilla Mayor, Sagrario, sacristía y capilla de la Virgen María, todo en precio de 2.000 libras. Firmaban el contrato, entre otros, junto con el arquitecto, mosén Jaime Parres, y el doctor don Guillem Aleo y Rabasco, arcediano de Santa Cruz de Tenerife, de rancia familia callosina.

Juan Inglés era conocido del Arzobispo Loazes, de cuando fue Obispo de Tortosa, y de allí se lo trajo a Orihuela, siendo el más notable de los arquitectos que trabajaron en el Colegio-Universidad, «el Escorial del Levante español», según calificación atribuida al Marqués de Lozoya. Otras obras del gran arquitecto tortosino en Orihuela fueron la puerta de la catedral de la calle de la Feria y la también lateral, de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, hoy monumento nacional.

Entre 1582 y 1588, realizaban obras de cierta importancia los arquitectos Damián González —¿de Callosa?— y Juan Ruiz, de Orihuela, lo que dice del continuo esfuerzo de los callosinos en hermosear, ampliar y conservar lo que constituye el más legítimo orgullo de la ciudad.

En 1627 encontramos al arquitecto Francisco Mora, tal vez callosino, que había trabajado también mucho en Orihuela y pueblos comarcanos.

Otro de los grandes arquitectos que trabajaron en nuestro templo fue Melchor Valls, reconstructor de la iglesia de Santo Domingo y parte del Colegio dominicano de Orihuela —semiderruidos en el terremoto de 1645—, quien realizó importantes obras entre los años 1644-48, cuya naturaleza ignoramos por no citarse en los Libros de Fábrica nada más que las cantidades que iba percibiendo a lo largo de estos años.

Más tarde encontramos a Miguel Reymundo, «mestre de cantería de la ciutat de Alacant», que, en 1683, se quedó con las obras de igualar los muros de tramontana y mediodía, cuyo costo fue de 1.990 libras, debiendo de acabar su trabajo en el plazo de cuatro años; esto supondría la elevación de las bóvedas de grueso ladrillo que hoy cubren todo el templo y la desaparición de la antigua techumbre de madera, elevando también, por consiguiente, los capiteles de sus formidables columnas corintias, de fuste estriado, que sostienen la inmensa pesadumbre de sus tejados.

Las dos últimas obras de la iglesia fueron la torre, cuya primera piedra se puso el 17 de septiembre de 1699, siendo cura mosén José Roldán, y de cuyo arquitecto no tenemos noticias por haber sido destruido el archivo parroquial en 1936-39, y,

por último, la Capilla de la Comunión, ejecutada según planos del perínclito Miguel Francia Guillén, vecino de Crevillente, que fue, como el arquitecto diocesano del gran prelado don José Tormo Juliá, hijo de Albaida, que asistió a su inauguración el día 13 de junio de 1779. El alarife ejecutor de las obras fue José Gil de Sempere, callosino, que dejó también su huella en el santuario del Patrón de la ciudad, el glorioso San Roque, abogado contra la peste.

Expuestas, a la ligera, la calidad de los elogios prodigados a este suntuoso templo; la causa que dio origen a su construcción y la serie escogida de sus más esclarecidos arquitectos, sólo nos resta hacer un breve sumario o mención de las capillas de la Purísima —antes de Nuestro Padre Jesús— y de la Soledad, antigua sacristía, dedicada hoy al Nazareno. En estas dos capillas atisbamos restos, posiblemente, de las obras de Juan Inglés.

Entre sus altares, casi todos barrocos, destaca el de San José —hoy de la Virgen de la Aurora—, con magnífico retablo y predela de cinco tablas, desaparecidos en 1936.

De su monumental retablo del coro, antiguo altar mayor, existen numerosas fotografías que causan

#### **Portada de la iglesia principal de Callosa de Segura (Alicante).**



la más viva admiración de cuantos no lo conocieron y despiertan la nostalgia más dolorosa de cuantos lo contemplábamos durante tantos años.

En él puso su gloriosa gubia el retablista orcelitano José Abadía, su autor, entre los años 1752 y 1755, siendo su valor de 850 libras; lo doró el maestro José Escorihuela, también de Orihuela. Su estilo era del más puro barroco, destacando cuatro imágenes de los Doctores de la Iglesia Católica y la del titular del templo, San Martín, en arrogante cabalgadura.

De toda la obra, lo que más descuella es la grandiosa portada gótica —del último período ojival—, con doble puerta adintelada, un artístico parteluz, centenares de figurillas, imposible de enumerar, profetas, ángeles, monstruos, etc., campeando en la misma, en su lado diestro, el escudo imperial del



Interior de la iglesia de Callosa de Segura (Alicante).

césar Carlos V, en cuyo tiempo, 1553, finó la ejecución de tan maravillosa obra, suficiente para que este templo se declarase monumento artístico.

Veinte enormes columnas corintias, seis de ellas exentas y las restantes adosadas a los muros a manera de contrafuertes interiores en que descansan los arcos que partes de los capiteles, sostienen bóvedas y tejados.

Ellas solas merecen un estudio aparte, de los peritos en Arquitectura.

De su rico ajuar artístico perduran, tras el huracán de 1936, la custodia gótica de plata, el pie de la cruz parroquial, también de plata, de 1581 —que, recientemente, llenó de admiración al marqués de Lozoya— y la imagen-relicario en bronce del santo obispo Martín de Tours. Todo este acervo de preciadas joyas de arte salió del buril del más grande orfebre y bronceista, Miguel de Vera, que nació en la ilustre ciudad de Orihuela por los años de 1543 y cuya obra ingente llenó el patrimonio artístico del obispado orcelitano de innumerables obras de orfebrería, que figuran expuestas en muchas iglesias, y otras ignoradas de los amantes del Arte por permanecer semiocultas en parroquias de este obispado y en el de Cartagena-Murcia.

El estudio del conjunto arquitectónico del templo está siendo objeto de varios trabajos de investigación, que preparan diversos universitarios callosinos y foráneos.

Este ha sido el motivo de no adentrarnos en este aspecto, en el presente trabajo, para no estorbar los escritos que pronto han de aparecer sobre la fábrica de esta iglesia, por la que tanto cariño sienten los hijos de esta ciudad y que tanta admiración despertó siempre entre quienes han podido visitarla y recrearse en su contemplación.

ANTONIO BALLESTER RUIZ

*Cronista oficial de Callosa  
de Segura (Alicante)*

# BALCONADAS Y TECHUMBRES DE MADERA EN MULA

El objeto de estas líneas es describir un aspecto inédito de este bello pueblo de la provincia de Murcia que es Mula, cuyo castillo sirvió de baluarte, al igual que los de Jumilla, Yecla y Caravaca, para defender los confines del Reino de Valencia.

En primer lugar presentamos unas balconadas que se encuentran en trance de desaparición en una de las numerosas casas y palacios que la familia Blaya poseía en Mula, pero que no corresponden a la propia casa solariega, que estuvo en otro lugar de la población. La casa en cuestión se sitúa en la confluencia de las calle de Doña Elvira y de Los He-



**Balconadas de la Casa de los Blaya. Mula.**

rreros, encontrándose la puerta principal en la primera; toda ella es una gran portada de sillares, con recerco de piedra, y ocupa el número 29 de dicha vía.

El interior fue testigo de muchas reformas llevadas a cabo, desde su construcción en el siglo XVIII, y en él destaca un hermoso salón de principios del XIX, cuyos ventanales dan a lo que antaño fue frondoso jardín. Las balconadas, objeto de nuestro estudio, son de forma octogonal, apoyadas en el «estribado», formado por vigas de madera, magníficamente ejecutadas, y existen en los rincones de los octógonos cuatro cuadrantes, que sirven de apoyo a los paños que así resultan. Se sitúan —como se ve en la fotografía— una encima de otra y, sobre las vigas, se apoyan largos listones de madera, fuertemente unidos, que forman el entarimado de los corredores, los que conducen a las habitaciones del primer piso, y a los desvanes del segundo. La barandilla, hecha

de barrotes torneados, cubre su tercio inferior, con tres plafones, que contienen una hendidura en diagonal. Estas balconadas dan sobre un patio de medianas dimensiones, desde el que se distribuyen las dependencias de la planta baja. La puerta de las bodegas y un vestíbulo que conduce a la entrada principal, completan el conjunto del patio, el cual recibe luz por algunos ventanucos que hay en la cúpula, octogonal. La escalera de acceso a las balconadas corre entre dos muros, del ángulo suroeste del patio. El estado actual del conjunto es de ruina casi total, estando afectado de carcoma; faltando algunos barrotes y habiendo sido seriamente dañado por un incendio a principios de este siglo.

Recientemente se ha descubierto un «artesonado plano», según Ráfols, que se encuentra en lo que fue hospital, y luego iglesia de la Purísima, contigua al convento de PP. Franciscanos. Todo el conjunto se halla sobre seis arcos fajones, sin descansar en ellos, y lo hace en unos conglomerados de yeso, piedra y ladrillo, a modo de pilares, en los que se incrustan sus cincuenta y cinco vigas, divididas en dos vertientes, de veintisiete vigas cada una y otra central. Sobre esta vigería descansan directamente los plafones, que se adhieren al tejado por medio de clavos de hierro.

Estos plafones se encuentran adornados con estrellas de ocho puntas, variando el número de aquéllas, de cinco hasta ocho, según el plafón. Son los plafones de color blanco y con hojas rojas o verdes, sobre fondo negro, y están separados entre sí por tapajuntas, rojos en su parte inferior, moteados de blanco, y los laterales en triángulos blancos y negros alternos, existiendo trece plafones entre cada dos vigas. Más interesantes todavía son las vigas, que siguen el eje principal de la iglesia (oeste-este), profusamente decoradas con guirnaldas de flores y motivos geométricos, ondulados, a lo largo de su superficie, habiendo una excepción, constituida por una viga que se encuentra junto a la central y en la que se distinguen canes, ciervos, pájaros y hasta tres caras. Los colores que se usaron eran blancos, ocres y negros, haciéndose los fondos con estos últimos. En la viga central se lee, también en negro, la siguiente inscripción, sobre fondo blanco: «Postrero día de octubre año 1573, se acabaron estas dos arcadas». Entre viga y viga, en la pared, y en sentido transversal, hay cuñas, separadoras, en las que, sobre fondo negro, se encuentran representados, en

ocre, motivos florales. Lo realmente sorprendente es que sólo se empiezan a decorar las vigas y plafones a partir de la octava de cada vertiente, estando el resto del techo pintado, aunque los colores acusan el paso del tiempo.

Este artesanado es semejante al que nos cita el profesor Pérez Sánchez, como existente en Caravaca, en la iglesia de la Concepción, diferenciándose en que aquél descansa, como decimos, sobre pilares de argamasa y éste lo hace sobre arcos apuntados, directamente.

También de Mula, traemos el techo, que se encuentra en lo que fue campanario de Santa María de los Olmos —hoy convento de Santa Clara, de religiosas Descalzas Reales, como las de Trujillo y Madrid, del Real Monasterio—, construcción de sillares, hecha por Francisco de Campos en 1540. Consta esta torre de tres cuerpos, encontrándose el artesanado en el primero de ellos, que se halla en comunicación con la iglesia de la Encarnación.

Es muy semejante al anterior, y se diferencia en que no se apoya en conglomerados de mampostería,

sino sobre cuatro «jácenas» que sostienen seis «cartelas» de piedra. El número de vigas es de diez, con colores y motivos parecidos al descrito antes; pero la novedad estriba en los plafones, que, en número de diez, por cada dos vigas, presentan nuevos motivos, como círculos concéntricos, rodeados de líneas onduladas, en amarillo y rojo; separan los plafones tapajuntas iguales a los descritos en la iglesia de la Purísima, y también en una de sus jácenas se observa una indiscifrable leyenda.

El artesanado, aunque se encuentra ahumado, es el mejor conservado de los tres descritos, siendo imposible de fotografiar con aceptable calidad, aunque en breve se va a proceder a su limpieza, que le devolverá su primitivo aspecto.

Estos ejemplares estudiados son una muestra más del arte mudéjar estudiado con profusión por el profesor Garín, incluso en localidades tan próximas a ésta, como es Totana, y que deben ser conservados como restos inapreciables.

*JUAN GONZALEZ CASTAÑO*

# ESCULTURA ANIMALISTA: MARIANO BENLLIURE, EVOCACION DE UNOS ARTISTAS ENGUERINOS \*

Excmo. Sr. Presidente;

Excmos. e ilmos. Sres. Académicos;

Señoras y señores:

En el solemne acto de apertura del ejercicio académico 1976 de esta ilustre Corporación se me ha hecho el honor de invitarme a llevar la voz de ella —por vez primera, que yo sepa, un Académico correspondiente— conmemorando, una vez más, el aniversario fundacional de la Academia y dando paso a otro año en su vida corporativa. No es, pues, una toma de posesión de los Académicos correspondientes que en este año anterior hemos sido elegidos, con tanto honor por nuestra parte, acto que el reglamento hace incompable con el de la apertura, sino que se da acceso a una participación activa en esta solemnidad y yo quiero entender lo hago representando también a mis compañeros de nombramiento como Académicos correspondientes en 1975: la señorita Sarthou y los señores Barberán Juan, Lancaster Jones y monsieur Mathieu Heriard Dubreuil.

Grandes son los méritos de quienes, conmigo, han sido elegidos como tales Académicos.

En cuanto a lo que a mí se refiere, sólo quiero decir que, si algún mérito tengo, es que he puesto siempre al realizar mis obras corazón más que oficio, y que me he inspirado siempre en los grandes maestros; porque por muy autodidacta que el artista sea, no debe nunca despreciar ni olvidar las lecciones de quienes han sentado cátedra; en este caso las de mi maestro, el ilustre escultor don José Ortells, valenciano, de Villarreal, profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con el grupo escultórico «Poema»; así como autor de importantes obras, entre ellas las de los monumentos al botánico Blas Lázaro Ibiza y al doctor Tolosa Latour, ambos levantados en El Retiro de Madrid.

## *Escultura animalista*

A trueque de pecar de inmodesto, me considero capacitado para juzgar sobre el tema objeto de estas líneas; a saber, la *Escultura animalista* y, dentro de ella, la obra de *Mariano Benlliure*.

Este tema de la escultura animalista es, sin duda alguna, de extraordinario interés, a pesar de que,



**Antonio Navarro Santafé: «Monumento al Oso y el Madroño». Puerta del Sol. Madrid.**

por causas que ignoramos, y no es del caso intentar averiguarlas, ha sido abandonado prácticamente por la inmensa mayoría de los escultores, y no solamente en España, sino fuera, siendo ello más que lamentable.

A finales del siglo XVIII, surge la figura del primer gran escultor animalista: Antoine Louis Barye,

(\*) Disertación del académico correspondiente don Antonio Navarro Santafé en el acto de apertura del ejercicio académico 1976.



**Antonio Navarro Santafé: «Capra hispánica». Obra donada por su autor a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.**

creador de numerosas esculturas de leones, tigres, elefantes, osos, ciervos, caballos, centauros, serpientes...

Pero, quizá, lo más importante de Barye fue la reducida pero significativa escuela de escultores animalistas que, sobre todo en Francia, siguen sus huellas.

François Pompon fue otro maestro indiscutible en el género, habiendo esculpido no pocas obras de este tema.

Emmanuel Fremiet fue también influido por el animalismo de Barye, combinando además las figuras de los animales con otras humanas, como por ejemplo en «Lucha de un gorila y un hombre», y diversas estatuas ecuestres, como «Juana de Arco», en la Place Rivoli, y «Velázquez a caballo», en los Jardines del Louvre, ambas en París.

Algo antes, en Alemania, Dannecker esculpe su famosa «Ariadna sobre una pantera» y Schadow funde la «Cuádriga» para la Puerta de Brandeburgo, en Berlín.

Los ingleses apenas tocan el tema, fuera de lo ecuestre o del «leonismo neoclásico».

En España, Francisco Gutiérrez cincela, en el famoso carro de Cibeles, los leones que lo arrastran; Francisco Salzillo, el murciano, hijo de napolitano, y José Ginés —valenciano—, de Polop, realizaron la animalística de sus belenes; y José Tomás, en Madrid, «los galápagos» de la fuente de este nombre.

En este ambiente que apenas crece en cantidad, sino por las esculturas ecuestres del momento y algunos que otros «leones», casi heráldicos, como los de las Cortes en Madrid, fundidos con cañones tomados al enemigo en la guerra de Africa, o sus precedentes, colocados en un jardín particular de Valencia, surge el arte animalista de Mariano Benlliure cuyo estudio constituye la parte esencial de este trabajo.

Con él, más o menos contemporáneamente, los animales de la obra de Querol, Marinas y Vallmitjana: de Querol, «los Pegasos», del Ministerio de Fomento en Madrid; de Marinas, «Ursus»; y de Vallmitjana, «El vendedor de leones» y el caballo del monumento al Rey Don Jaime I el Conquistador, en Valencia.

En nuestra patria, aparte de la atención que, desde el prisma taurino le prestó Benlliure con las incomparables obras que legó a la posteridad, ¿qué queda? Prácticamente, casi nada. Sobran los dedos de una mano para enumerarlas. ¿Nombres? Bien conocidos: Luís Benedito, maestro de la taxidermia, que en España dio a conocer a lo que este arte puede llegar. Benedito, en las horas libres que le dejó su ingente labor de taxidermista, realizó una serie de obras notables. ¿Después? Después, y de propósito, hemos dejado en último lugar un nombre, el de Mateo Hernández, escultor animalista de colosal calidad, que creó una época y unos seguidores fuera de España, y merecería capítulo aparte.

*La escultura ecuestre (desde la época romana hasta el siglo XX)*

El caballo sirve de pedestal vivo a las estatuas ecuestres imperiales, de las que nos queda, como ejemplo, la de Marco Aurelio, en el ámbito miguelangelesco del «Campidoglio».

Partiendo de la estatua de Marco Aurelio —la primera conservada— que tiene carácter monumental, llegan los maestros del Renacimiento; entre ellos, Andrea del Verrocchio, autor de la estatua ecuestre del capitán de ventura Bartolommeo Colleoni; y la del general Gattamelata, de Donatello;

los dibujos y estudios de Leonardo y Miguel Ángel: de éste un dibujo al carbón de Faetón, y tres estudios de caballos a pluma; de Leonardo, estudios anatómico-escultóricos y dibujos a pluma. Lo más importante que realizó fue la estatua ecuestre de Francisco Sforza, que le costó quince años de trabajo, pero que fue destruida antes de haber sido terminada. Pero su genio pictórico encontrará bien pronto el modo de expresarse bajo nuevas formas todavía, como en la poderosa mescolanza de hombres y de caballos en la batalla de Anghiari, en el Palazzo Vecchio, de Florencia.

Aquí, en Valencia, con fecha de 1494, se conserva en lugar público, la fachada de la iglesia de San Martín, una de las más antiguas estatuas ecuestres fundidas, la de dicho Santo, caballero, con Jesús-Pobre, que Tormo atribuyó a Pieter de Beckere, escultor de María de Borgoña.

En el siglo XVII se destaca el florentino Pietro Tacca con una de las más bellas estatuas del mundo: la ecuestre de Felipe IV, instalada en la plaza de Oriente, de Madrid.

Es en el arte moderno cuando adquiere todo su esplendor, y aparece, entonces, el monumento ecuestre en su esencia; se erigen estatuas y monumentos, para perpetuar las hazañas de sus héroes, de sus reyes..., llegando a levantarse algunos puramente simbólicos.

En torno a Luis XIV, gira todo el arte francés. En estas obras francesas, el caballo empieza a ser menos panzudo que en los retratos de los siglos XVI, XVII y XVIII, de los grandes duques de Toscana y reyes de España por Juan de Bolonia, y por los pintores Rubens, Velázquez y Goya...

Uno de los monumentos más famosos es el que se levantó en la plaza Vendôme, de París, por François Girardon.

En Alemania se destaca con fuerza uno de los mejores escultores: Andreas Schlüter, con su monumento al Gran Elector.

A mediados del siglo XVIII hubo un deseo de renovación. La escultura ecuestre, en esta época, siguiendo la tendencia del barroco, continuó centrandose en plazas. Esto ocurrió con el monumento a Carlos IV, de Manuel Tolsá —valenciano, de Enguera— que se erigió en la plaza mayor de Méjico, y hoy está en el Paseo de la Reforma.

En el siglo XIX se levantan en España los monumentos al General Espartero, de Pablo Gisbert; y el de Isabel la Católica, de Manuel Olms, éstos en Madrid. En Barcelona, a Berenguer el Grande, de José Llimona; y en Valencia, el ya citado a Jaime I el Conquistador, de Vallmitjana; y al Cid, de Ana Huntington (en nuestro siglo XX) como el del valenciano Capuz a Francisco Franco, versión del que

existe en Madrid, habiendo otros al Generalísimo en Zaragoza, de Torre Isunza, y en Montjuich, Barcelona, del valenciano Vicente Navarro.

Y a propósito de la citada escultura ecuestre de Carlos IV, en Méjico, obra de Manuel Tolsá, artista hijo de la villa valenciana de Enguera, obra que se suele llamar «el caballito de Troya», por haberse introducido veinticinco operarios en el hueco de su colosal figura, permítasenos evocar, junto a este gran escultor animalista, otros cultivadores de las artes, enguerinos también, en atención a su paisanaje con nuestro nuevo compañero Jaime Barberán Juan, académico correspondiente allí, que no ha podido acompañarnos, y a los cuales, como a todo lo de su citada patria chica, ha dedicado cariñoso y documentado estudio. Nos limitaremos a citar, junto a tan ilustre escultor —cuyo arte pasó a América—, a un gran arquitecto, lego franciscano, fray Francisco Cabezas, y a los distinguidos pintores José e Isidoro Garnelo, éste también escultor, y no los únicos artistas de ese apellido y procedencia.

Del arquitecto Cabezas escribe Barberán: «En la alcireña iglesia del monasterio de Santa Bárbara puso Cabezas, como broche levantino, la cúpula de alegre cerámica sobre la linterna. Así haría en la iglesia del Ecce-Homo de Pego; en la Santa Faz de Alicante; en la iglesia de Nuestra Señora de Sales de Sueca y en algunas más... Muchos arquitectos valencianos imitarían esta modalidad del lego franciscano. Además, y según Elías Tormo, en la estructura y disposición de la del Ecce-Homo, de Pego, plasmó Cabezas, como un esbozo de lo que sería más adelante, en proporciones gigantescas, la iglesia madrileña de San Francisco el Grande. Si se alteró el espíritu inicial del templo de Madrid, quitándole aquel aire valenciano y luminoso, oriental y coruscante de esmaltadas tejas levantinas, no fue por culpa suya, sino por adversas circunstancias que le depuró el destino.»

Por su parte, del citado pintor enguerino José Garnelo Alda, dice nuestro colega Barberán, con agudo y fervoroso estudio: «Difícil es recoger en menguadas páginas las mil facetas de una personalidad tan desbordante, que entregada desde la niñez al culto de las musas —Pintura y Letras— no tuvo tiempo ni aún de formar un hogar que transmitiese, con su sangre, la experiencia vital de tanta belleza y poesía como libró y derramó con sus pinceles y sus escritos... José Garnelo realizó los murales de la "Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia", en el Palacio de la Infanta doña Isabel de Borbón, en Madrid; "La cultura a través de los siglos", Medalla de Oro de la Real Academia de San Fernando; "Primer homenaje a Colón"; "La muerte del poeta español Marco Anneo Lucano", Segunda Medalla de la Exposición Nacional; "Manantial de amor", Pri-

mera Medalla en la Exposición Nacional, y diversos estudios de caballos.»

Y, al hablar de Garnelo, no olvidemos a su pariente del mismo apellido, Isidoro Garnelo Fillol —pintor y escultor—, también de Enguera. Pintó al óleo «La resurrección de la hija de Jairo», «La profecía de San Vicente Ferrer», «Muerte de San José» y una bellísima acuarela de «El Cardenal», destacándose en Roma como excelente acuarelista, por lo que recibió tentadoras proposiciones de toda Italia y otros países. Como escultor, citaremos suyos: «San Miguel Arcángel» y «Virgen de las Doce Estrellas».

\* \* \*

Volviendo al otro tema que titula estas líneas, queremos evocar la obra de Mariano Benlliure, escultor, desde luego figurativo, en esta época que vivimos, en la que, dentro de una casi ilimitada graduación de arte, y para simplificar, se han establecido esos dos campos que se llaman el *figurativo* y el *abstracto*. La cosa no puede ser más cómoda y práctica.

Un artista cuyo nombre hay que escribir con letras mayúsculas es Mariano Benlliure, que en su modestia y sencillez ejemplares se autollamaba «Marianet, el picapedrero».

Mariano Benlliure, en una familia de artistas modestos, tuvo a su padre, pintor decorador, por su primer maestro. Tuvo un ambiente familiar impregnado de arte, como lo atestiguan las palabras de Blasco Ibáñez: «En el mundo del arte español sobresale con riguroso relieve una dinastía gloriosa: la de los Benlliure. La fama, pregonera de los talentos del hombre, ha lanzado al mundo este apellido, que nunca ha encontrado fronteras para afirmar la inapelable soberanía artística de estos ilustres valencianos que asientan el prestigio de España dondequiera que se pronuncie su nombre.»

Durante la juventud cultivó con predilección los temas taurinos, de los que ha dejado realizaciones admirables.

Su dedicación principal, sin embargo, era entonces la pintura, que siguió cultivando en París al lado de su maestro Domingo Marqués.

En 1879 fue a Roma, donde, fascinado por Miguel Angel, abandonó los pinceles para dedicarse exclusivamente a la escultura. En 1887 se estableció definitivamente en Madrid, y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de dicho año obtuvo Primera Medalla por la estatua del pintor José Ribera el «Españoleto», cuyo monumento es uno de los mejores de Valencia. Su nombre pronto adquirió fama y los bustos y monumentos que realizó son numerosos.

Caracteriza su estilo un naturalismo, junto con un impresionismo espontáneo, de modelado nervioso, tan rápido y vivaz que queda patente en el barro la huella manual del artista.

Un crítico de arte dijo: «Mariano Benlliure, en lo monumental, siente el conjunto y la línea como los sentía Miguel Angel; en lo decorativo, es émulo de Benvenuto Cellini, pues posee, como él, el arte de dar vida y movimiento a lo minúsculo... Mariano Benlliure es algo más que un gran escultor; es un colosal artista. Andando el tiempo, si un cataclismo enterrase sus obras, sepultándolas después de destrozadas, como sucedió en las ciudades de Grecia y de Italia, bastaría con encontrar sus fragmentos para proclamar la paternidad de Benlliure.»

Contemporáneo de Joaquín Sorolla y de Vicente Blasco Ibáñez, Mariano Benlliure completó ese trío inolvidable de maestros del cincel, la pluma y el pincel, que, a principios de siglo, elevan el arte valenciano a cimas de gloria y popularidad, pocas veces alcanzada; se hacen universales por gracia de su arte; saltan las fronteras regionales de sus primeros hogares; y viven fuera de Valencia, sin dejar de recordarla, para volver a ella en cuanto pueden. Y lo valenciano está siempre presente en lienzos, esculturas y novelas, como rúbrica inalterable... Porque el realismo y lo barroco en Benlliure no dejan de ser de un valencianismo indiscutible.

Benlliure modela, copia... ¡No! No copia. Hace realidad y da perennidad y nobleza a personas, animales y cosas que, por serlo, son fugaces. Deja vivos, parlantes, palpantes a sus modelos.

Las estatuas ecuestres de San Martín, Urquiza, Primo de Rivera, Bulnes, Martínez Campos, Alfonso XII ¡y el grupo de caballos del monumento al Regimiento de Alcántara...! ¡Qué lejos de lo rígido y acartonado de otras obras que vemos por ahí! Con cuánta razón, don Mariano, como Miguel Angel al acabar el Moisés, pudo decir ante una estatua suya: «¡parla!», porque hablando están sus obras... Y eso es, más allá del oficio, por gracia de un secreto misterioso que el artista posee...

Y no es sólo el jinete, es el caballo lo que completa la obra maestra. Con Benlliure se olvidan los caballos panzudos: la bestia se estiliza y su andadura y movimientos —sin un error anatómico— responden a la realidad... El quería que en sus obras no hubiera remiendos de ineptitud, ni mentiras de impotencia; buscaba la perfección de lo vivo, de lo real.

Así, fiel a esta regla, Benlliure mantiene en su forma exacta el mayor realismo posible.

Cuando por vez primera, su «paso» de Semana Santa de «Las Tres Marías» desfiló, allá por los años 40, por las alicantinas calles de Crevillente, preguntó después a los crevillentinos que vinieron a Madrid a visitarle:

«—¿Qué diuen per el poble de les Maríes?»

Y le respondieron:

«—Diuen que pareixen dones de veritat...»

«—Pues aixó és lo que jo vulch que diguen.»

«¡Dones de veritat!» Mujeres de verdad, caminando doloridas, calle de la Amargura arriba...

Pero el realismo, el milagro, la sorpresa de la obra maestra, llega al máximo en el tema taurino, en donde los toros, «sus toros», le sitúan a la cabeza del escalafón de «ganaderos» de reses bravas.

El toro expectante, el toro arrancándose, el toro revolviéndose, el toro corneando al caballo, el toro tambaleándose moribundo como en la «Estocada de la tarde», recordando una estocada de Machaquito.

Y los toros del «Encierro», en manada, corriendo por el campo, entre mansos, y jinetes garrochistas con caballos corretones...

Parece que se escuchan los cencerros de los mansos y las voces de los mayores y los mugidos de las reses... Así es: un grupo escultórico en el que se «oye» el palpitar de un encierro...

¡Aquel jardín del estudio de Benlliure, con las fuentes ornadas de niños juguetones! Aquel estudio madrileño, cerca del paseo de la Castellana, en donde vivió y trabajó, creó y soñó tanto; y murió en una madrugada, cargado de años y de gloria.

Nuestro paisano el poeta Rafael Duyos, que estuvo allí, a los pocos minutos de morir el maestro,

dice que, mientras lo contemplaba, ya amortajado de franciscano, en el suelo, sobre una tabla simple, en el centro de aquel recinto gigantesco, fantasmal, con tantos y tantos barros de estatuas, bustos, medallones, caballos, reyes, presidentes, gitanas y toreros..., se vislumbraban por todos los rincones, esperando la luz de un amanecer extraño, los toros nacidos de sus manos.

Y dice el poeta:

«La noche en que se murió  
—el Estudio ya en silencio—,  
desmandándose de pena,  
¡por él, sus toros mugieron...!»

Y es que, después de muerto Benlliure, seguían vivas las camadas de barro de sus toros bravos, y se les oía mugir de pena.

Era el milagro del arte que no se puede contemplar sin que el escalofrío de la emoción nos invada médula y corazón. Era el milagro de algo, que daba fe de vida de aquel cuyas manos prodigiosas estaban ya inmóviles para siempre. Pero el «cortijo», que era el Estudio, palpitaba de relinchos y bramidos por aquel que les había inmortalizado.

ANTONIO NAVARRO SANTAFE

# RAFAEL FORNS, EL PRIMER IMPRESIONISTA DE LA PLANA

RAFAEL FORNS ROMANS.—Este pintor, hombre polifacético, que tenía la pintura como el primero de sus «hobbies» (permítasenos el barbarismo), no vivía de ella, a pesar de que expuso en numerosas ocasiones, y con éxito notorio, pero su talento le hizo dedicarse al arte, al mismo tiempo que lo compartía con su trabajo profesional de médico y catedrático de la Facultad de Medicina en Madrid. Forns fue pintor vocacional, por espíritu y afición, lo que quizás hace más meritoria su obra.

Hombre culto en toda la extensión de la palabra, dominó diversos aspectos del Arte: la música, la pintura, la literatura, etc., al tiempo que también, como decimos, estaba encuadrado en su profesión con una dedicación y entrega poco comunes, ya que tenía consultas en el extranjero, frecuentemente participaba en Congresos e investigaba en la medicina, para estar siempre en vanguardia de las técnicas operatorias y de sanidad más recientes, en beneficio de sus enfermos, a los que dedicaba lo más de su existencia y su voluntad.

Desconocido por completo en su tierra, a pesar del importante legado de obras, que dejó a la Diputación Provincial de Castellón, es la primera vez que sale a la luz un apunte sobre su biografía, que ahora hacemos pública, ya que se trata de dar a conocer una de las más apasionantes vidas, de todas cuantas hemos recogido, en nuestra tarea de estudiar los pintores de la provincia castellonense.

Rafael Forns Romans nace en Cuevas de Vinromá, un pueblecito de Castellón, a 45 kilómetros de la capital (circundado por los términos de Salsadella, Alcalá, Villanueva de Alcolea, Albocácer y Tírig) un 12 de diciembre de 1868. Allí ejercía su padre la profesión de médico, hasta que, contando Forns hijo nueve años, se trasladó a Castellón.

Por entonces se despierta su vocación por la pintura, y como vive en la calle Mayor, precisamente muy cerca de la casa del pintor Mundina Milallave, Rafael Forns asiste a sus clases, pero todavía muy joven, poco puede avanzar; no obstante, ahí queda su primera etapa de aprendizaje, que tanto influirá en su obra ulterior cuando decida pintar más conscientemente.

Al terminar el bachillerato, decide marchar a Barcelona, dispuesto a seguir los pasos de su padre en la Medicina, al tiempo que también estudia Farmacia, y en sus ratos libres asiste a las clases de la «Lonja», en donde aprende la pintura bajo el dictado de Caba y Martí Alsina.

Sus herederos, y más concretamente su sobrina Amparo Ferrer Forns, conservan cuadritos de paisajes de la primera época de nuestro artista en los que se evidencian su constante superación y progreso.

Al finalizar sus carreras, contrae matrimonio con la ahijada del doctor Letamendi y marcha a Madrid a establecer su consultorio de Otorrinolaringología y realizar su doctorado en 1889. Al poco tiempo, se convocan oposiciones para cátedras. Forns no lo duda y, tras brillantes ejercicios, gana la de Higiene en la Facultad de Medicina de San Carlos, de Madrid (1892), aunque luego, dadas sus amplias posibilidades, ejercería otras docencias.

Su vida se estabiliza, convirtiéndose en uno de los más afamados especialistas de Madrid, pero siempre aficionado al arte, visita con frecuencia los museos de la capital, cuando tiene tiempo, para estudiar las obras de los maestros del Renacimiento, del Barroco, etc., siendo particularmente estimados por él los retablistas medievales, por los que siente una gran inclinación, que le lleva a investigar sobre los modos y maneras de estos maestros, de cuyas obras logró hacerse una importante colección.

Forns es amigo de un sin número de artistas, a los que protege y alienta. En su mansión conserva un buen número de pinturas de todos los estilos que ha ido adquiriendo y descubriendo, o bien, le han sido gentilmente donadas por sus amigos y protegidos; así que dicha casa, de la calle de Letamendi, número uno, que ya es de por sí, un monumento histórico (la antigua casa de Iván de Vargas, en donde sirvió San Isidro Labrador y en donde aún se conserva el pozo que fue causa de uno de sus más comentados milagros, pintado por Alonso Cano), se llena de objetos de arte, que la convierten en un museo privado de enorme interés.

Por otra parte, su amistad con todos los artistas de Madrid le hace estar, cada vez más, pendiente del panorama pictórico nacional. Asiste con su producción a todas las Exposiciones Nacionales desde 1892, y a los Salones de Otoño, dando muestras de su pintura ágil, suelta y expresiva, fruto de la admiración por Haes, Sorolla y los impresionistas franceses.

En su tertulia artística, no faltan, bien en casa, o en el Café Madrid, artistas de la talla de Regoyos, Sorolla, Picasso, nuestro Adsuara, y otros, a los que se unen los literatos Valle Inclán, Benavente, Azorín.



«Tarde otoñal en El Retiro», por R. Forns.

¡Gloriosa época, en la que la metafísica de la discusión tomaba esencia propia, en torno a una mesa y cuatro tazas de café!

Forns se rodeaba de todos los «ismos» de la pintura». Era la lucha del impresionismo y el figurativismo clásico, que significaba, como decían los «ultras», la lucha entre las «afecciones de retina» y la mirada límpida y normal.

Forns es un auténtico hombre de su tiempo, emprendedor y audaz. Siempre en vanguardia de las nuevas experiencias científicas, practica las técnicas más diversas en el campo de la medicina; así, comienza a investigar un nuevo campo científico del que se empieza a hablar con insistencia, la cirugía estética. Nuestro médico la estudia con verdadera pasión y trata de asimilarla, logrando al poco tiempo conocer perfectamente sus secretos; asiste —ya se dijo— a congresos, habla con colegas de otros países y procura adentrarse lo más posible en los conocimientos de esta especialidad, que luego, con el paso del tiempo, le permitirá establecer uno de los más importantes consultorios, de prestigio no sólo nacional, sino internacional. En 1908, fue nombrado Consejero de Sanidad; escribiendo varias obras médicas, personalmente o en colaboración con los doctores Letamendi o Mayoral.

La oportunidad de partir a París se la ofrece la guerra del 1914-18, ya que a su terminación, la capital de Francia se queda casi sin médicos, ni especialistas. Marcha a París, donde monta su consultorio de cirugía estética, logrando un señalado triunfo más en su carrera y consiguiendo un puesto entre los más preeminentes de Francia, dentro de esta modalidad quirúrgica. Pero, con esto ser importante, corre pareja con la satisfacción de poder contemplar a menudo la obra de los impresionistas, que tanto admira, y a los que, sin conocer antes, siguió merced a la obra de Haes, de quien fue principal continuador.

La vida bohemia de París le impresiona, y, su fama como médico no le impide alternar con artistas, conviviendo con ellos, y saboreando las seductoras esencias del viejo Montmartre.

Los viajes a esta capital se suceden con frecuencia, tanto que alterna sus clases y trabajos en Madrid con su consultorio francés. Pero, como la pintura le atrae muchísimo, para conocerla más, programa una excursión que se prolongó durante varios meses y le retuvo nuevamente en su querido París, en donde tan a gusto se encontraba. De allí marchó a Londres, lugar de otra serie de provechosas experiencias y en la que pintó por las calles, entre otras cosas, el río Támesis, que quedó reflejado en varias de sus más destacadas telas.

Vuelto de nuevo a Francia, va a Marsella, para pasar de aquí a Italia y recorrer Pompeya, Herculano, Nápoles, Venecia, Roma y otras ciudades. Regresa finalmente a su Patria y es nombrado médico particular del hijo del rey don Alfonso XIII, el infante don Jaime.

Alrededor de 1926, marcha a Barcelona a hacerse cargo de una herencia que le deja su tía Carmen Forns, y en una de las fincas que la constituyen, permanece el artista, hasta que, como no puede estar inactivo, marcha al Museo de Barcelona y se dedica a copiar los retablos góticos que en él se encuentran, logrando obras de auténtico mérito, por la perfección con que están reproducidas, como lo demuestran las que se encuentran hoy en la Diputación castellanense y que durante mucho tiempo adornaron su casa madrileña.

En otro orden de cosas, hay que destacar su afán conversador y sus relaciones públicas. En efecto, las tertulias de su casa en Madrid, son importantes; a ellas asiste casi toda la sociedad política de entonces; Juan Negrín, que era profesor auxiliar de Forns en la Facultad de Medicina; Julián Besteiro, el Conde de la Mortera, el doctor Pitaluga, el ilustre guitarrista castellanense Daniel Fortea, el doctor Piñerua, José Antonio Primo de Rivera, el marqués de Luca de Tena y otros muchos.

Tendencias de todo tipo, pues, se encontraban en las tertulias sociales celebradas en casa del pintor

Forns, quien, al tiempo que discutía de política, aunando criterios y suavizando diferencias, enseñaba a sus amigos las muestras de su arte, que cada día iba tomando mayor fuerza e incremento. En toda España se conoce ya su labor pictórica; en Barcelona, en 1915 y 1918; en Valencia, en 1918; en Bilbao, en 1919, y en Madrid, en 1920, donde obtiene la tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Forns manda también sus obras a las exposiciones internacionales: a la XIV Exposición Internacional de Venecia concurre con una obra suya pintada en Londres, que representa el Támesis visto desde Lambeth, y en Buenos Aires expone en 1919.

Nuevamente en España, obtiene en Barcelona en 1929 una Tercera Medalla con su «Old place Yard».

Enfermo desde 1930, se dedica a escribir música, otra de sus grandes aficiones; componiendo, entre diversas sonatas, conciertos, etc., la música de la célebre revista «Flores de lujo», que alcanzó una resonancia enorme en el campo de este género musical.

En el mes de abril de 1936 llega, por mediación del escultor Adsuara, parte de sus obras, y otras que poseía de distintos autores de reconocido mérito, al Museo Provincial de Castellón.

Pero su vida tocaba a su fin. Muy retirado y enfermo durante toda la guerra civil española, fueron éstos los últimos años de su vida; y a la edad de setenta y un años dejaba de existir en su domicilio madrileño de la calle de Letamendi, número 1, precisamente el día de San Isidro Labrador, 15 de mayo, del año 1939.

Forns dejó un legado importante en la pintura española. Su incipiente impresionismo, es todo un

logro en la pintura española, que no conoce hasta bien entrado el siglo XX la esencia misma de este movimiento pictórico. Forns, como todos los innovadores, tuvo que luchar con el pincel y la dialéctica contra la incompreensión y el inmovilismo artístico.

Sin embargo, he ahí su pintura: ágil, llena de materia, con amplios horizontes, con la vigencia del paisaje como principal protagonista, de fugacidad cambiante y con ópticas distintas de contemplación.

Forns es fruto de la intelectualidad de una época. El 98 hizo mella en su espíritu, y su abierto inconformismo se patentizó en su pensamiento y en su obra.

Con él triunfa el paisaje en España, hoy convertido en piedra de toque para muchos pintores, que, desvalorizando su primitivo objeto, han industrializado el tema. Nada de eso le ocurre a Forns, quien en este género plasma su misma época, con la fugacidad cambiante de los últimos años del XIX y las primeras décadas del XX.

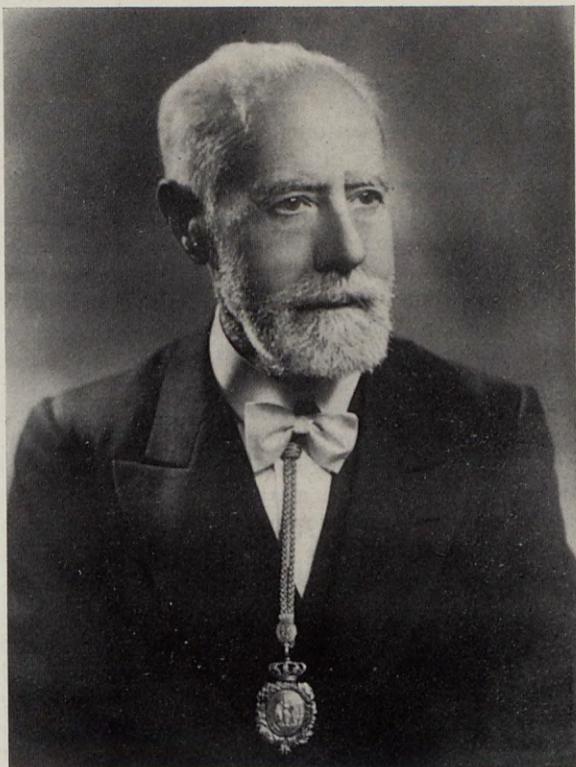
Sin embargo, lo complicado de los tiempos que le tocó vivir, ha hecho que su pintura se haya desdibujado como en un complejo paisaje de brumas, cuales las que tantas veces vio y pintó en París y Londres.

Hoy es justo reivindicar, en apretado trazo, esta figura, que ya estudiamos en uno de los capítulos de nuestro trabajo doctoral «Dos siglos de pintura castellanense», y a quien con justicia podemos denominar el primer impresionista de La Plana.

ANTONIO J. GASCO SIDRO

## ALGO MAS DE UN SIGLO TRAS EL NACIMIENTO DE SARTHOU CARRERES

Ya no creemos en predestinaciones ni hay oráculos, ni los arúspices examinan las entrañas de las aves, pero la Coincidencia, así, con mayúscula, nos hace reflexionar muchas veces sobre las curiosas circunstancias que se dieron en la vida de muchas personas. Y esas circunstancias van desde la consideración pueril de haber nacido en tal o cual día, hasta hechos y acaeceres, encuentros y viajes que, efectivamente, modelan y determinan, en cierto modo, los cursos vitales y los caracteres de muchas personas.



Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres.

Don Carlos Sarthou Carreres vino al mundo precisamente el día de San Carlos Borromeo, cuatro de noviembre, en el año del Señor de 1876. En esa fecha cada año celebran el patronazgo del glorioso patriarca milanés dos grupos humanos de muy distinta, casi diríamos de antitética, dedicación: los bancarios y —al menos por lo que a Valencia se refiere— los convocados, los que sienten la voca-

ción, como creadores, como estudiosos, como críticos o como simples admiradores —tal es mi caso— a las artes plásticas. La Real Academia y la Escuela Superior de Bellas Artes y esta misma revista se emparentan, se vinculan nominativamente, con el Santo al que Valencia dedicó un pequeño templo, que ahora está cerrado y poco menos que en ruinas, en la parte Este del recinto cercado del viejo Hospital Provincial.

Decía Dámaso Alonso en una de sus inolvidables conferencias, que la vocación lírica de Garcilaso de la Vega venía, de algún modo, predeterminada por su nombre y por su lugar de nacimiento. Aquel Laso, junto al hispanísimo García, evocaba un agradable cansancio lírico, cuna de la meditación entre combate y combate. Y también tenía, para el esclarecedor de Góngora, gran importancia en la vida del poeta toledano, el haber nacido en una pina y pedregosa calle de la ciudad que abraza el Tajo.

Nació Sarthou Carreres en Villarreal de los Infantes, como consecuencia de la diáspora conllevada por la Revolución Francesa. Aquel claro linaje galo se anclaría en el Norte de la Región valenciana, junto a los naranjos y las huertas bajas del litoral, en uno de los hitos de la Reconquista del Reino. Y la sangre de Francia vino a germinar en alianza con el linaje de los Carreres, para producir esos frutos que ya conoce, y conocerá para siempre, todo valenciano que alcance o sobrepase una cultura media. Porque en las investigaciones de don Carlos Sarthou Carreres, en sus plurales publicaciones y en el magisterio de toda su vida hay algo que comenzó pero que no acabará: unos descubrimientos, unos puntos de vista y unas actitudes que en todo momento podrán ser zona de partida para la tarea de los estudiosos de sucesivas generaciones.

Cuando, líneas más arriba, he escrito, muy próximas la una de la otra, las palabras «patronazgo» y «patriarca», a punto estuve de buscar un sinónimo para evitar la reiteración. Pero las dejé así, porque la casualidad o el subconsciente acababan de concederme uno de sus pequeños favores. La vida de Sarthou Carreres tiene mucho de patriarca y de paternal. La imagen que de él conservamos quienes le conocimos en los últimos años es, efectivamente, la de un anciano patriarca de blanca y recortada barba, cuyo retrato se pinta en las retinas, vistiendo las galas académicas y transpirando, aún dentro de la mayor solemnidad, una sencillez encinta de plu-

rales e intensos efectos, que se reflejaban en el gesto, lleno de paz, y en la penetrante mirada.

La justicia y el derecho le preocuparon y le llamaron desde el principio, y graduado de bachiller en 1893, emprendió los estudios de la abogacía en la Universidad de Valencia. Tal vez acuciaba su mente el deseo de un mejor entendimiento de los hombres, más vívido y más punzante por el latigazo de la Revolución Francesa, pronunciamiento intelectual de justicia y de equidad, paradójicamente colocado en la cima de una escalada de horrores. Tras haberse doctorado en Madrid, ejerció como juez en su Villa natalicia, para pasar luego al ejercicio de la Secretaría Judicial, en la casi inmediata y esplendorosa Burriana.

Más tarde vendría un hecho importantísimo en la vida del ilustre patricio valenciano, y muy importante también para la cultura de nuestro país: en 1920 don Carlos Sarthou Carreres era trasladado a Játiva, la ciudad de los Papas, la de las innúmeras fuentes, la de los largos silencios, la de la soterrada historia, la de los solemnes ademanes de piedra y otras tantas edificaciones nobles, la del castillo vigil sobre la atalaya de rocas.

No han pasado muchos años desde el tiempo en que los estudios de Derecho eran punto de partida habitual, no sólo para las dedicaciones esencialmente jurídicas, sino también para otras muchas, tales como el periodismo, la economía, la sociología, la política y un largo etcétera. La justicia, ese deseo innato del alma humana, queda siempre lejos. No es, en verdad, cosa de este mundo. Y para acercarse a ella, al menos en intuición fugaz, en mirada de buceador que atisba una silueta sumergida, son buenos los caminos del arte. En Játiva dedicó el doctor Sarthou Carreres sus mejores energías a la historia y a la arqueología, encintas de tesoros artísticos. Su corazón y el de su esposa quedaron prendidos allí. Y un arco de afectos filiales se estableció entre Villarreal y Burriana, la primera de las cuales nombró a Sarthou hijo predilecto y la segunda le acogió como hijo adoptivo.

Gracias al esfuerzo permanente de un hombre nacido para sembrar el bien a su paso, se consiguió la declaración de monumentos nacionales, con la consiguiente protección, a los templos de San Félix en enero de 1930 y a la Iglesia Basílica Colegial de Játiva. El castillo y el museo habían de ver también protegidas sus almenas y su contenido por la actividad infatigable de este setabense de honor, a quien se debe también la conservación de los archivos de la Colegiata y del Ayuntamiento. Todo esto entraña, aparte de una visión profunda, una capacidad de gestión y de combate que parecían imposibles en un hombre de su constitución física de leptosomo. Su vida y su obra se unen directamente a todo lo

que tocó pero, especialmente, a Játiva. Como dice su hija Lidia, «Játiva fue su tesoro espiritual al que dedicó sus mejores energías de arqueólogo, historiador y publicista».

Su paso por la judicatura española constituyó un permanente esfuerzo en pro de la clase profesional. Esta fue la constante de su vida. Pero no se esforzó por mejorar la posición de las personas como objetivo final, sino en conseguir que dichas personas pudiesen rendir mejores servicios a la altísima causa por la que trabajaban.

Otro pormenor importante en la vida de Sarthou Carreres, nacido de su polifacetismo, es la condición de publicista prolífico. Su modo de hacer se asemeja, en cierto modo, al del periodista, ocupándose vivazmente de temas distintos, con actualidad, profundidad, estilo sencillo y lectura amena. De 1904 data su primera obra en la bibliografía personal. Es la tesis de doctor que lleva por título «El matrimonio» y que se edita en Villarreal de los Infantes. Le sigue «Viajes por los Santuarios de la provincia de Castellón», en 1909; y en el mismo año aparece «Villarreal y sus santuarios». Seguimos copiando, no con el ánimo de citar masivamente, cosa fuera de lugar en este artículo, sino con el de dar una idea del cambio de frente intelectual que experimenta la pluma del doctor Sarthou. De «Una excursión a Peñagolosa», que se edita en Burriana en 1910, saltamos a «Estadística y anuario para uso de los Juzgados Municipales de España», que ve la luz en la misma ciudad al año siguiente. Todavía estamos en los tiempos de Sarthou en el Norte del viejo Reino. En 1914 aparece «La provincia de Teruel. Datos para su geografía». Sarthou no se limita al área exclusivamente regional. En 1919, edición de «Museum», Barcelona, aparece «El monasterio de Piedra» y en el mismo año el «Índice cronológico de la legislación referente al Registro Civil», impreso en Barcelona por Bayer Hermanos.

Ahora estamos en 1922 y las publicaciones, a partir de este momento, van a tener un carácter más localizado, salvo excepciones, en las que la mente de Sarthou se extenderá por toda la nación, como es el caso de «La iconografía mariana en España», que ve la luz en 1929, o «Jardines de Aranjuez», 1950. Casi el resto de la producción, que queda en archivos y bibliotecas, y que se compone de 83 obras, entre libros y folletos, se refiere a Játiva, descontando, como ya lo hemos hecho, la obra de los primeros tiempos en Castellón y su provincia.

Sarthou Carreres fue un ejemplo de muchas cosas a la vez y entre ellas figuran las virtudes humanas que importan más: la fe con tolerancia; la laboriosidad creativa y contagiosa; el sentido de la justicia; la humanidad más entrañable; la sencillez; y eso que sirve, medio en burla, para designar el tra-

bajo por el que no se perciben dineros, ni siquiera los ganados con honor, también llamados honorarios; es decir, el amor al arte, el amor al arte vivo y el amor al arte que recubrían la tierra y los siglos.

Honores y recompensas, llamadas al seno de doc-  
tas corporaciones en las que trabajar, galardones y  
homenajes, no fueron más que otros tantos reconoci-  
mientos, oficiales o privados, testimonios de grati-  
tud que Sarthou ni pidió ni rechazó nunca y entre los  
que continuó siempre con su andadura, cuajada de  
dignidad y eficacia. Tampoco haremos la relación  
de tales galardones.

En Játiva, en su Játiva de mutua y recíproca  
adopción, le cerca desde el veintiuno de julio de

1971, la infinita paz del Señor. En la tierra del  
camposanto, dentro del valle del que un día se  
enamoraron él y su esposa, podría escribirse, con  
caligrafía de surcos, el epitafio que Unamuno quiso  
sobre su tumba:

Abreme, Padre Eterno, tu pecho.

Misterioso hogar.

Dormiré allí, pues vengo desecho,  
del duro bregar.

*CARLOS SENTI ESTEVE*

# SOBRE LA PERCEPCION ESTETICA

Discurso de ingreso, como Académico Electo, del Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez y García-Ordóñez, y contestación del Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos



El ilustrísimo señor don Fernando Martínez y García Ordóñez, leyendo su discurso de recepción.

Dice el Génesis que Dios creó el mundo, la Naturaleza existente, para servicio y deleitación del hombre. En líneas generales, es ésta una tesis universalmente aceptada. Pero el modo como el hombre entra en posesión de su entorno, ha sido en cambio uno de los temas más cuestionados por las especulaciones filosóficas de todos los tiempos.

Idealismo y materialismo constituyen las dos cosmovisiones extremas de tan permanente cuestión. Esta última es la que parece ofrecer, al menos de momento, la respuesta más sugestiva para el pensamiento de nuestra época. Y ello, quizá, por una mal entendida devoción científica ha generalizado entre nosotros el sentir práctico que valora, en exclusiva, las experiencias sensibles de estricta dimensión cuántica.

No vamos a discutir esta tesis. Puede ser una verdad a medias. Incluso cabe aceptarla como modelo de aproximación al hecho perceptivo: de momento convengamos que una parte indeterminada de la realidad circundante llega hasta nuestra conciencia a caballo del flujo corpuscular irradiado por la materia.

Pero, como contrapartida, convengamos que la tesis carece de respuesta convincente para una serie de epifenómenos de la materia, no menos corroborables experimentalmente.

¿Por qué hay hombres privilegiados, artistas, capaces de espigar en la realidad sensible esencias des-

apercibidas al espectador común e incluso a los más sensibles instrumentos?

¿Por qué sus recreaciones de la naturaleza, adornada sensiblemente con esas desapercibidas esencias, resultan luego más idénticas con el original mismo, más bellas?

Tales cuestiones permanecen inexplicadas en el modelo de percepción que ahora se tiene por objetivo y realista. Y pasamos también por alto que el hombre sólo se apropia de una mínima parte de los mensajes sensibles transmitidos por la materia, y que permanecemos inconscientes para amplios sectores del espectro energético emitido por la misma.

Por ejemplo, los fotones, partículas materiales que permiten nuestra visión, tan sólo son captados por la retina cuando se desplazan con longitudes de onda entre 400 y 700 micras. La materia que emite vibraciones por bajo de este umbral nos resulta invisible y cuando supera el margen superior, tan sólo es apercibible táctilmente, con sensación de calor. Algo parecido ocurre con los estímulos sonoros emitidos fuera de la banda audible para nosotros entre 20 y 20.000 ciclos por segundo. Si fuese posible, por ejemplo, emitir una sinfonía de Beethoven por encima de 20.000 ciclos, podríamos apagar el radiador, porque la experimentaríamos como sensación de calor.

El desarrollo de ciertas técnicas, la cámara de infrarrojos, por ejemplo, pueden llegar a revelarnos la existencia de mundos ignotos, que, sin embargo, permanecen a nuestro lado. En otros casos, tal vez nos saquen de notorios engaños que ahora los sentidos nos proponen como artículos de fe.

Algunas de estas ficciones de realidad ya son ostensiblemente manifiestas. Hemos desarrollado técnicas basadas en el hecho experimental, por ejemplo, de que nuestra vista nos engaña.

Es conocido el hecho de que los objetos materiales permanecen invisibles cuando emiten fuera de la banda sensible que hemos citado, y cuando se nos muestran durante fracciones de tiempo inferiores a 1/16 segundos. Si contemplamos imágenes sucesivas a intervalos próximos a los 1/16 segundos, no nos percataremos del vacío intermedio. Si esas imágenes fijas corresponden a un objeto en movimiento, fotografiado en etapas sucesivas, su observación produce ficticias impresiones dinámicas. En líneas gen-

nerales, éste es el fundamento del «cine» y de la «T. V.» también en cierto modo.

Con estos pocos ejemplos tan sólo pretendemos señalar el escaso fundamento que avalora nuestras percepciones del mundo sensible. Por el contrario, si estamos sobre aviso acerca de la limitada información, engañosa incluso, que nuestros sentidos nos transmiten, entonces nos manifestaremos tal vez mejor predispuestos hacia ese otro tipo de existencias y esencias silenciosas para nosotros, pero no por ello menos reales.

Queremos dejar manifiesto también que nuestro mismo aparato intelectual adolece de notorias limitaciones. En algunos casos él mismo alcahueta los engaños de nuestras pantallas sensibles. Nos volveremos a referir al «cine» porque es un caso fehaciente.

Su último fundamento es de origen extrafísico. Tiene referencia con la capacidad aferente del individuo, es decir, con su velocidad para concienciarse de los hechos que los sentidos le transmiten. Esta concienciación se produce mediante un acto intelectual durante el cual el estímulo físico se traduce a dato lógico. Nuestra mente no trabaja con los mensajes materiales reflejados en las pantallas de sus cinco canales sensibles. Estos efluvios (visuales, olfativos, acústicos, etc.) precisan ser traducidos a términos de lenguaje racional. La operación no es simultánea; como mínimo, la mente invierte 1/16 segundos para realizar la traducción más fácil y corta. Esta unidad de tiempo lógico suele llamarse *bit*. Un bit es la fracción mínima de tiempo para realizar una definición lógica elemental. Percepciones ópticas más complejas pueden suponer períodos bastante más largos, como de hecho ocurre cuando contemplamos, por ejemplo, figuras geométricas difíciles. Por lo que se refiere a estímulos físicos recibidos por olfato y gusto, por ejemplo, el acto mental de traducción es algo mayor, casi nunca menos de un segundo.

De aquí se infiere algo que ya sabíamos experimentalmente: la vista constituye nuestro principal canal de conocimiento porque proporciona estímulos físicos de más fácil y rápida traducción a términos lógicos. Los restantes sentidos completan el hecho perceptivo mediante sensaciones auxiliares. Pero parece obvio que, en su raíz, el conocimiento intelectual es de antecedentes eminentemente visuales.

El hombre de todas las épocas y culturas ha tratado siempre de expresar sus experiencias intelectuales mediante morfologías visualizables. Sus mismas ideas universales (divinidad, justicia, libertad, etcétera) han sido siempre figurativas. La escritura es la más alta expresión humana de esta profunda tendencia signo-visual, en la que desemboca toda

percepción sensible. Es la respuesta de la razón, al mensaje de los sentidos. Otro tanto cabe decir del lenguaje.

Toda huella sensible, del tipo que sea, tan pronto es captada por los sentidos, pasa al cerebro a través de las correspondientes terminaciones nerviosas, para su traducción inmediata a términos lógicos. Esta operación, como ya hemos visto, no es instantánea, ni siquiera posible siempre. Tampoco todas las huellas sensibles gozan del mismo grado de inteligibilidad.

La capacidad de intelección depende obviamente de la cosa en sí y de la propia potencia intelectual del individuo. Pero interviene, además, una tercera y compleja componente muy difícil de valorar: el ambiente cultural donde se halla inmerso el propio observador. En el acto mental de «traducción» a términos lógicos de las huellas sensibles aparecidas sobre sus pantallas receptoras, el observador emplea un «código» de «equivalencias», especie de diccionario, en el que junto a cada huella sensible se registra el término lógico correspondiente. Este último repertorio lógico es abstraído de la realidad material y vivenciado intelectualmente según propiedades lógicas o entes de razón. El *concepto* es la forma más elemental de este tipo de vivencias.

Como pieza básica de las operaciones mentales, el concepto se caracteriza por su universalidad, que le hace apto para atribuirle al mismo tipo de huella sensible abstraída de objetos diversos. Es decir, que no aparece en la mente unido a ninguna imagen objetiva singular, sino que subsiste como propiedad puramente lógica y absolutamente extraobjetiva.

Algunos autores estiman que la experiencia conceptual del individuo se inicia en la infancia, mediante la formación de un rudimentario nomenclator en el que los conceptos se encuentran muy escasamente universalizados y, por tanto, con reducida capacidad de utilización. La universalidad se debe precisamente a una acumulación de experiencias en las que la mente reconoce vivencias coincidentes.

Si el gato, por ejemplo, comienza a ser el animal familiar del niño, éste denominará «gatos» a todos los animales que observe. Solo posteriormente, cuando su experiencia haya acumulado imágenes intelectuales de suficiente cantidad de «gatos» distintos, decidirá sustituir el restringido calificativo de «gato» por el de «animal» que conviene a todos los movimientos porque es más extenso.

Partiendo de este hecho experimental, cabe distinguir dos modalidades distintas de génesis intelectual. Se comienza en primer lugar por una fase de «aprendizaje» durante la cual la mente es muy pasiva; para sus reflexiones sobre la realidad exterior, apenas posee otra cosa que las impresiones instintivas. El resultado del aprendizaje es la impresión de

conceptos en el código mental. Durante el aprendizaje no se «entiende» propiamente, porque no existen términos conceptuales para la reflexión; sólo se «aprehende», se posee. Por el contrario, en la «intelección» propia, la mente trata de establecer el correlato lógico más adecuado para cada una de las facetas sensibles reflejadas sobre sus pantallas de captación. Por tanto, el grado de veracidad de la intelección depende del acierto con que se haya otorgado un concepto a determinada huella sensible.

De hecho, la posibilidad de error mental es múltiple. Puede producirse error de identificación (se confunde a fulano con mengano) derivado de una confusión conceptual; errores de inexperiencia (el niño que introduce las puntas de las tijeras en un enchufe) por manejo de conceptos poco especificados y claros; errores culturales inducidos por prejuicios de ambiente social (todos los españoles son toreros y morenos).

Estos últimos concretamente pueden dar lugar a versiones colectivas de una inobjetiva apreciación de la naturaleza. En cierto modo, el patrimonio cultural de los pueblos, si bien de significado más amplio, se puede indentificar con códigos específicos de identificación de la naturaleza. A través de éstos, las gentes ven «algo más» y en cierto modo distinto de lo que realmente se refleja en las pantallas de sus sentidos.

De entre todas las modalidades posibles para la formación de estos prejuicios culturales (juicios apriorísticos colectivos), quizá sean los medios de comunicación visual, mediante imágenes, quienes más certera y profundamente condicionan el propio código conceptual de las gentes. Y de estas imágenes, las menos «fotográficas» aquellas que se hallan más hábilmente tamizadas por un hábil intelecto reproductor —el artista— son quienes más fácil y profundamente condicionan la intelección del gran público.

La razón es obvia. El artista posee el difícil don de abstraer las esencias más singulares de la naturaleza y, por tanto, las de mayor carga conceptual, que luego reproduce en sus creaciones de un cierto arbitrario modo. La imagen artística así recreada es menos objetiva que la fiel reproducción sensible, pero resulta en cambio mucho más inteligible.

Estas representaciones inobjetivas de la naturaleza cuando llegan a ser profusa y extensamente difundidas, se incorporan al código cultural del pueblo, condicionándole completamente para su apreciación de la realidad. La Naturaleza puede llegar a ser suplantada por artificiales signos convencionales sin que las gentes se percaten de ello o experimenten la insatisfacción de sentirse manipuladas. Para la cultura occidental, por ejemplo, la «estrella» es un concepto geométrico que tiene poco que ver con la

realidad cósmica. Para un bosquimano que contempla este prestigioso signo estrellado sobre los colores de su estrenada bandera nacional, a buen seguro que no le encuentra el menor parecido con las brillantes y familiares candelas de su firmamento.

La suplantación de la realidad por proliferación significativa, es un hecho proporcionado al desarrollo de las culturas. Cuanto más complejas se vuelven éstas, mayor debe ser su carga semiológica (semeion = signo; logos = palabra). El signo abrevia la intelección de complejas estructuras objetivas, facilitando con ello el acto mental y liberando energías intelectuales para más amplios y profundos enfoques de la naturaleza.

Por otra parte, la moderna cultura de la imagen viene a explotar un profundo sentimiento humano: poseer el significado racional de todas las cosas, su «qué» y su «porqué». En el surtido mercado de los signos, el hombre de hoy encuentra suficientes imágenes prefabricadas de intelección fácil y cómoda que le ahorran el trabajo de investigar por su propia cuenta en el entorno físico y social. Y a tenor de esta misma tendencia espontánea, de entre sus canales de percepción, elegirá aquellos que le proporcionan simbologías de mayor evidencia lógica; y dentro de éstos, a su vez, tenderá a complacerse preferentemente con semiologías más fáciles. No cabe duda, por ejemplo, que las bibliotecas públicas perderán clientela a medida que crece el número de espectadores en cine y televisión.

La búsqueda de racionalidad en todas las cosas, es un innato sentimiento que inquieta al hombre de continuo. No cabe duda que cuando reconoce en ellas una estructura lógica, le invade la placentera sensación de sentirse capacitado para darles respuestas adecuadas. Y, por lo contrario, cuando se halla impotente para entender el significado de los mensajes sensibles de la naturaleza, le acongoja la angustia propia de todo estado de indefensión.

Tal es el caso que experimenta el hombre, por ejemplo, cuando es paciente de acciones de la naturaleza para las cuales carece de sentido de recepción adecuado. Ambientes muy cargados de electricidad, excesivamente resacos, o iluminados, inducen a reacciones confusas e inquietas. Algo parecido ocurre cuando se le fuerza a habitar espacios reducidos o congestionados por otras gentes.

No cabe duda que gran parte de los desarreglos en la conducta humana individual o colectiva, se deben a mensajes hirientes del medio para los que el hombre carece de respuesta adecuada. A falta de las imágenes lógicas correspondientes, la respuesta humana resulta ilógica y tipicable como las de cualquier animal acorralado.

Para la investigación futura, se abre un extraordinario campo de búsqueda, de consecuencias incalculables.

lables, porque afectan a las primeras fuentes que nutren al caudal humano de libertad.

Hemos dicho que el *concepto* era el término más simple que la mente emplea para catalogar a las facetas sensibles de cualquier imagen. Mediante la simple aprehensión, la imagen es reducida a conceptos. En cierto modo la mente opera como los modernos sistemas electrónicos para la transmisión de imágenes a distancia; primero las descompone en puntos luminosos y luego los reduce a impulsos eléctricos inductores de ondas.

En la mente existe un extenso código de conceptos relativos a todas las facetas objetivas reducibles a términos lógicos, tales como relaciones de igualdad, desigualdad, semejanza, diversidad, oposición, casualidad, finalidad, interés, etc. Como se puede apreciar, la definición conceptual es eminentemente relativa. La mente humana en esto tampoco difiere mucho de las computadoras electrónicas, salvada, evidentemente, su abismal diferencia. Sus sentencias son siempre relativas, de comparación con «lo que tiene dentro». Por lo mismo, tampoco se puede definir inmóvil respecto a su apreciación de las cosas. Esta varía con la acumulación de nuevas experiencias.

Pero en cualquier caso, si a la mente no le cupiese ninguna otra modalidad superior de intelección, el mundo real no sería para nosotros más que un inmenso e incomprensible cúmulo de puntos-conceptos.

La verdadera imagen lógica no puede surgir mientras tales conceptos permanezcan irrelacionados entre sí. Es preciso ordenarlos de acuerdo con una matriz lógica equivalente a la matriz disposicional física que soporta a las mismas partículas materiales.

Según Aristóteles, los objetos materiales o «res extensas» se hallan distendidos por una propiedad accidental de la materia, denominada *cantidad*. La cantidad permite que el objeto, sin dejar de ser *uno*, permanece múltiple en sus partes menores e independientes. Tal unidad sustentadora se expresa por una matriz de relaciones percibibles por nuestra razón según conceptos de igualdad, desigualdad y sus variantes de diversidad, oposición, repetición, tamaño, etc.

Mediante un acto superior de intelección denominado *juicio*, la mente establece cierta especie de campo gravitacional lógico entre todos los conceptos que permanecen ligados por la citada matriz lógica, permitiendo que la diversidad de accidentes percibidos puedan ser predicados de una misma y sola cosa.

La unicidad del objeto, que veamos por ejemplo «un árbol» y no multitud de ramas y hojas, no se debe en exclusiva a meras relaciones de proximidad

física. De hecho, las partes de un todo pueden estar más próximas a otro todo y, sin embargo, no se la atribuimos a él. Esta compacidad objetiva no depende de la trabación física, entre otras cosas porque sobre las pantallas de nuestros sentidos sólo percibimos señales indiferenciadas, como pertenecientes a un continuo material. Una mera percepción sin posterior elaboración intelectual, nos presentaría a la Naturaleza como inmerso paisaje nevado, donde todo permanece encubierto por su continuo manto blanco. Bajo éste, las cosas se intuyen por su bulto, pero no se diferencian propiamente por su exterior. El árbol, la piedra o en río tan sólo se individualizan levemente como arrugas más o menos pronunciadas de un mismo y solo paisaje.

El hecho práctico de que resultemos concienciados por realidades singulares y no por naturaleza inobjetivada, tan sólo cabe atribuirlo a ciertas manipulaciones mentales del entrelazado complejo de experiencias previas y datos sensibles que recibimos del exterior, a través de los diversos canales de percepción.

En definitiva, el juicio síquico es una compleja elaboración mental que desemboca en construcciones lógicas de notoria compacidad extraobjetiva.

Para mejor entendimiento de este artificio mental, conviene apelar a la más inobjetiva propiedad de la materia: la *cualidad*. Según ésta, la mente se concienta acerca de modalidades del ser de las cosas, que no tienen clara o directa referencia con específicos impactos sensibles provenientes de la misma. Por razón de la cualidad, por ejemplo, captamos sentido de forma, capacidad de cambio, oposición, interés, belleza, etc., que inducen en la mente fuertes tendencias deslindantes entre «esto» y «aquello» y agrupativas de lo que se entiende percibido bajo conceptos homogéneos.

Pero en último extremo, la explicación definitiva del por qué nuestra mente reconoce objetos diferenciados a partir de una información sensible indiferenciada, es algo oscuro y muy discutido.

La moderna sicología de la percepción atribuye esta capacidad deslindante, constructora de objetos, a diversos motivos, como el llamado «factor de forma» (Gestalt factor), de origen neurofisiológico, según Koler; a los instintos de autoconservación por Vexkul; al interés según Sheller o a espontáneas actitudes de búsqueda, en opinión de Lersch.

En cualquier caso, y es lo interesante ahora, todos convienen en atribuir primordialmente al intelecto el hecho de que seamos conscientes de una realidad exterior diversificada en individualidades.

Es obvio, sin embargo, que tal conjunción de opiniones no significa, como algunas interpretaciones extremistas han sostenido, que el hombre es el

«creador» de las cosas que conoce; no cabe duda de que existe una realidad extramental independiente del observador. Lo que parece cierto es que la realidad puramente fenoménica, presentada por nuestros sentidos, resulta ininteligible si la mente no la dota de significación racional.

De entre los diversos alcances significativos que la naturaleza puede revelar al intelecto humano, la razón de *conveniencia* personal es, sin duda, la más cargada de sugerencias. En este aspecto la conducta del hombre no difiere mucho de la del animal y a menor escala, la de cualquier ser vivo. La vida resulta existencialmente una actitud de estricta oposición a la muerte. Por este motivo, los seres vivos no se relacionan con su entorno de modo neutral o pasivo. Para el «yo-racional» particularmente, el mundo exterior se presenta con su «no-yo», la antítesis de su propio programa vital. De ahí que la actitud valorativa hacia las percepciones recibidas de su entorno sea respuesta típica del intelecto humano.

Algún ejemplo tomado del mundo animal puede subrayar esta idea. Es sabido, por ejemplo, que el ojo afacetado de los insectos tiene funciones eminentemente selectivas. Cuando el insecto experimenta sensaciones de hambre, se activan inmediatamente determinadas facetas del ojo para captar imágenes con estricto significado de «alimento»; ante otros estímulos anormales se enervan las facetas capaces de detectar mensajes de presuntos «enemigos». Los fenómenos estudiados por Paulov en animales superiores y aplicables al hombre, subrayan de igual modo el valor significativo y condicionante de ciertas respuestas elaboradas en los estratos más elevados de la percepción.

Desde tales alturas, la racionalidad humana despegada y se eleva hasta niveles inconmensurables de valoración que no sabemos hasta qué punto tienen real fundamento en mensajes de la materia. Recordamos a este propósito la fabulosa carga extraobjetiva que la cultura aporta a los códigos conceptuales de sus individuos. En la misma línea abunda también todo lo relativo a las representaciones semiológicas capaces de sustituir a la realidad material mediante arbitrarias construcciones lógicas.

En una palabra, la razón nos ofrece el maravilloso espectáculo de una Naturaleza lógica y comprensible; pero, en cambio, no sabemos hasta qué punto ésta es la verdadera Naturaleza que se refleja sobre las pantallas de nuestros sentidos. Tanta es la carga de subjetivismo aportada por nosotros, los hombres, seres sociales capaces de autocondicionarnos racionalmente hasta niveles que rayan en la hipnosis colectiva. Por lo pronto, en vez de tener por cierto que nuestros sentidos dan lugar a intelecciones materialistas del universo (como sinónimos de reales), más bien debiéramos postular que, a través de ellos, po-

seemos sólo intelecciones culturales, totalmente manipuladas por el genio colectivo humano.

Acabamos de ver cómo el juicio es un acto mental que permite agrupar y deslindar las aprehensiones conceptuales tomadas de la materia, dando lugar a intelecciones objetivas. Por lo mismo, cabe hipotizar que no todos los objetivos así poseídos por la mente disfrutan del mismo grado de inteligibilidad. Parece que debieran darse objetos «fáciles» y objetos «confusos», en atención precisamente con la mayor o menor evidencia de sus respectivas estructuras lógicas.

De hecho, así lo acredita la experiencia práctica. Existen objetos materiales construidos de tan racional manera, que resultan desglosables en conceptos de comprensión extraordinariamente *fácil* y cuya síntesis objetiva responde a *percepciones cuasi puras*. Su evidencia es tal, que pasan a la mente sin apenas «manipulaciones» del genio colectivo humano.

Esta *facilidad* perceptiva y el *interés*, al que hemos aludido anteriormente, constituyen tal vez las dos dimensiones principales de nuestro modo de entender. En las cosas buscamos instintivamente su racional facilidad —su sentido— y su apropiación a nuestra conveniencia —interés—. Según la diversa proporción de ambas componentes en el dimensionado de las cosas, éstas inducirán percepciones de muy escasa significación cultural y son, por lo tanto, de dominio universal. Suelen ser entendidos en todas las épocas y por todos los hombres de modo análogo. Los objetos lógicos perduran a través de siglos con significado prácticamente invariable. De algún modo pertenecen al repertorio formal de todo «clasicismo». Todo lo contrario cabe decir de los objetos simbólicos, quienes por las razones que sean, quedaron desposeídos de su propia identidad que ha sido suplantada por atributos arbitrarios. Su carga subjetiva les hace eminentemente transitorios y locales.

Sin embargo, tanto los objetos lógicos como los simbólicos tienen en común su inmediata evidencia para la mente. Esta los posee de modo fluido induciendo en el espíritu humano situaciones placenteras.

Según Aristóteles en su *Nichomachean*, lib. X., capítulo 4: «el placer sigue al despertar de toda sensación, de todo raciocinio o fantasía, cuando éstos se hallan bien ordenados». Y no cabe duda que para la mente humana no existe forma de posesión más perfecta y ordenada que la que se puede desprender de percepciones dotadas de altos niveles de racionalidad, si bien es cierto que la tal sensación placentera puede experimentarse de modo diferente. La racionalidad fácil de los objetos lógicos, induce la llamada deleitación estética, mientras que los objetos simbólicos, por tener misión instrumental, sólo poseen una deleitación subsidiaria. La bandera o una sintonía musical, por ejemplo, inducen sensaciones

desarraigadas del acierto compositivo en sus colores o armonías. Sólo hasta cierto punto se puede hablar de una bandera *bella*; sin embargo, se atribuye belleza geométrica al cuadrado o al pórtico frontal del Partenón. Ambos son objetos de alta evidencia lógica; en el cuadrado se aprecia equilibrio compositivo muy esquemático y en la construcción arquitectónica evidencia constructiva, aureolada de armonía.

Del mismo modo que las percepciones objetivas muy plenas producen la deleitación estética, también se dan formas de placer intelectual de fundamento extraobjetivo. Hay que admitir que cualquier forma de posesión intelectual plena, sea cual fuere la causa inductora, desencadena estados anímicos del mismo signo. Cuanto mayor sea la riqueza causal, será tanto mayor el efecto experimentado. Los valores éticos, por ejemplo, responden a conductas humanas acompañadas con el orden natural y resultan, por lo mismo, altamente racionales.

Lo *bueno*, como lo *bello*, son cualidades atribuidas por la mente a toda posesión intelectual suscitada por cargas inductoras de alta racionalidad.

De algún modo, la mente humana parece tener impresa una modesta parte del código ordenador de la Creación. Cuando enfoca realidades accesibles a ese código parcial, entonces le resultan racionales, comprensibles y, por lo mismo, se extasía y deleita en su contemplación bella y buena. Por lo mismo, debe admitirse también modalidades de belleza y bondad sobre soportes intrincados, cuya posesión resulta ardua o tal vez inaccesible, que sólo pueden suscitar el desasosiego propio de todo lo irracional y sin sentido.

Siguiendo el curso de esta deducción, cabe admitir que toda la Creación lógica y ontológica es sumamente buena y bella y que lo feo y lo malo de las ideas y de las cosas no tienen propia entidad real. Ambas categorías de los entes no son más que injustas atribuciones de la inteligencia humana para aquellos sectores cuyos complejos recovecos no alcanza a alumbrar con su razón natural. O lo que es lo mismo: para la limitada razón es *feo* y *malo* todo lo que se resiste a su comprensión. Ante esta recalcitrante arisquez, la mente tiende a adoptar posturas inhibidas, justificándose con ello el hecho práctico de que el hombre de cualquier cultura y época ha tendido a prescindir de los sectores irracionales —no comprensibles— de su realidad extramental.

Cuanto más consciente es el hombre del asombroso poder deductivo de su razón, más ingenuamente predispuesto se encuentra para negar incluso la existencia de aquellas realidades que responden a matrices de lógica superior, inasequibles para el abrazo y dominio intelectual.

Por lo que se va diciendo, la *belleza* parece quedar definida como cualidad atribuible a aquellas cosas que se dejan poseer por el intelecto humano en su más plena dimensión. Un objeto será tanto más bello cuando menos se resista a esta posesión intelectual, cuando más totalmente puede ser envuelto por el abrazo del intelecto.

Ahora habrá que precisar algo en torno a este concepto de *totalidad*, del que resulta obvia su connotación subjetiva, es decir, que responde más bien a disposiciones personales del observador. La totalidad de un objeto es lo que le hace ser entendido como *uno* y no como diversidad de partes. Esta trabazón interior del objeto, como ha sido dicho, no depende de meras relaciones de proximidad física entre sus componentes. Ciertamente que la continuidad de la materia es uno de los ligámenes que componen la matriz unificante del objeto, pero con sólo este hilo la mente no podría tejer su entramado. Lo que para unos se puede percibir como armoniosamente compacto, tal vez para otros se presenta como deslabazado amasijo de partes. En una palabra, que la totalidad que cabe dentro de los «bordes» de un objeto responde a un juicio mental de indudable fundamento en la cosa, pero también basado en conceptos que no tienen clara o directa relación con datos aportados por los sentidos. Sin embargo, podemos afirmar con certeza que las fronteras de cada objeto percibido por la mente se establecen allí donde las relaciones intraobjetivas dejan de ser aprehendidas coherentemente. *Todo* lo que cabe dentro de una matriz lógica coherente, pertenece al mismo objeto singular o complejo. Porque es de notar que esa coherencia puede ser también establecida entre varias cosas, nítidamente individualizables, pero que por razones diversas tienen en común algo susceptible de unificarlas en un solo objeto complejo.

Por otra parte, la experiencia demuestra que el sentido de totalidad, lo que unifica en un objeto, también tiene bastante que ver con el tiempo invertido en su aprehensión. Las totalidades más simples pueden ser aprehendidas en un solo acto mental, pero existen otras que precisan ser aprehendidas en sucesivos actos porque no caben —si se puede decir así— dentro de la pantalla racionante del observador. Es obvio que a esta última especie pertenecen los objetos complejos, racionalmente tipificables como de «mayor extensión mental». Por lo mismo, se muestran más reacios a ser poseídos placenteramente, que en último término supone un notorio afeamiento.

De este modo parece quedar evidenciada la relación entre *belleza*, como cualidad estética y *racionalidad*, como propiedad lógica en los objetos. Las estructuras objetivas fáciles, casi instantáneamente aprehendibles, son por lo mismo las que mayor deleitación estética producen. Y, por el contrario, la

complejidad estructural alarga la comprensión del objeto, la hace más ardua y, en último extremo, lo afea. Pero esto no es óbice para que puedan darse complejidades objetivas bellas, como de hecho lo acredita la experiencia. Tal es el caso, por ejemplo, de cualquier lenguaje formal que haya llegado a resultar «clásico». Esta acepción se emplea precisamente para connotar que determinadas agrupaciones formales —el pórtico de un templo griego, por ejemplo—, pese a su extensa complejidad, pueden ser «leídas» por la mente de modo simplificado. La reiteración de uso ha permitido que ésta reduzca las extensas estructuras compositivas hasta niveles de objeto simple.

La reiteración perceptiva de una misma cosa es, en general, para la mente un abundante manantial de experiencia. Por reiteración se produce el aprendizaje y, como acabamos de ver, también por reiteración se logran importantes simplificaciones perceptivas. Pero, además, cuando la repetición se produce en un mismo y continuado proceso perceptivo, el esfuerzo mental se reduce notablemente. El hecho aún se mejora cuando en la sucesión de actos mentales se realizan juicios idénticos.

Tal es el caso de percepciones rítmicas, inducidas por una sucesión de objetos idénticos entre sí y apercebidos sobre una matriz temporal de carácter repetitivo. Siguiendo esta pauta lógico-rítmica, la mente entra en «vibración» y sus juicios concatenados se producen con fluente facilidad. Algo parecido ocurre con el ritmo simple de la simetría descubierta por la mente en relaciones intra o extra-objetivas.

Estos hechos resultan familiarmente experimentables en todos los lenguajes formales clásicos, donde belleza y ritmo o belleza y simetría tienen acepciones equivalentes. En buena parte, las simplificaciones realizadas por la mente sobre agrupaciones complejas son debidas a encontrarse éstas pautadas sobre tales matrices de ritmo temporal. El objeto complejo

bello suele ser, por lo tanto, de naturaleza rítmica o simétrica, al menos.

Partiendo de tal supuesto, se comprende que las artes visuales clásicas puedan utilizar fluidamente unidades objetivas de alta complejidad: los órdenes arquitectónicos son un fehaciente ejemplo. Todas ellas se basan en el manejo de matrices lógico-temporales de alto grado de evidencia. La mente discurre sobre estas composiciones con segura facilidad.

Y, por el contrario, las culturas primitivas, faltas de tales matrices simplificantes, sólo pueden ofrecer expresiones artísticas de composición elemental y, por tanto, susceptibles de una especie de «deletreo» mental.

La noción de *clasicismo estético*, así entendido, deviene en un espontáneo desarrollo de agrupaciones compositivas rítmicas de muy fácil aprehensión. Por lo mismo, también de modo automático tiende a conformar unidades superiores de objetos complejos, al igual que el lenguaje se enriquece mediante la instalación de significados extensos en la misma palabra. Se trata de una tendencia racional hacia el mínimo esfuerzo que por vía de síntesis conduce al enriquecimiento conceptual del individuo. El concepto, la palabra o el objeto sintético, no son más que medios instrumentalizados para la comprensión de la naturaleza creada. Comprensión de relativa veracidad porque, como hemos visto, tales medios de expresión están cargados de significación no objetiva, son signos y, por tanto, más que a la realidad percibida por nuestros sentidos, describen un tipo de naturaleza manipulada y tal vez falseada por la cultura en que se halla inmerso el observador. De algún modo podría decirse que los hombres de cada época ven las cosas no como realmente son, sino como les gustaría que fuesen.

De este circuito vicioso tampoco se escapa nuestra culta civilización, por más que apele al socorrido y seudocientífico realismo materialista.

# DISCURSO DE CONTESTACION

EXCELENTÍSIMO SEÑOR PRESIDENTE.  
ILUSTRÍSIMOS SEÑORES ACADÉMICOS.  
SEÑORAS, SEÑORES:

En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ingresa hoy como miembro de número el ilustrísimo señor don Fernando Martínez García-Ordóñez; recepción de extraordinario significado para la Academia, que me encarga con tal motivo la honrosa misión de contestar a su discurso.

Aun siendo el señor García-Ordóñez todavía joven profesional de la arquitectura y de la ciencia, nos será sumamente difícil aprisionar en una glosa reducida su ya dilatada labor cultural, social y humana, aplicadas a sus actividades en el campo del urbanismo y de la arquitectura, para el progreso de las mismas.

Por todo ello y por la brevedad de este discurso, habremos de limitarnos a destacar los rasgos que personalmente consideremos más singulares, dentro de un esquema muy resumido de su labor, pero que justifiquen lo suficiente la consideración que ha movido a la Academia para destacar lo extraordinario de la misma y traerlo a su seno.

El nuevo académico es hombre de fe profunda, ideas claras y ordenadas, voluntad arrolladora, que alerta con toda su dimensión y responsabilidad la trascendencia de nuestro paso por la tierra, y consecuente con ello "se realiza" (nunca mejor dicho) con una entrega total y sin límites.

Aquellos que no le conocieran habrán podido comprobar solo escuchando su magnífico discurso, cómo persigue, cómo busca e investiga la raíz de los elementos con que trabaja, en infatigable lucha para encontrar primero y hacer partícipes a los demás después, de esa verdad anhelada que es siempre la belleza suprema, la armonía de las cosas que se quieren ordenar o componer, y que es, en definitiva, el amor al bien común y el más supremo, al que aspira con empeño este hombre de buena fe y vocación sin límites.

Nace Fernando M. García Ordóñez en Asturias, y allí hace sus primeros estudios. Por la década de los años cincuenta termina en la Universidad de Madrid su licenciatura en Ciencias Exactas y en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de la misma capital, consigue su doctorado en Arquitectura.

En el año 1957, cuando se produce en Valencia la hecatombe de nuestra riada, el señor García Ordóñez es comisionado por la Dirección General de Urbanismo para redactar el esquema preliminar del Plan Sur de Valencia, y en nuestra tierra recalará a partir de estas fechas para todo su futuro.

Los valencianos que vivimos cotidianamente en nuestra ciudad, creo que no valoramos lo suficiente cómo fuimos dotados por causa de la riada de una reforma extraordinaria que afecta al esquema vertebral de su infra-estructura urbanística, y con ello como revulsivo, de qué forma se inicia una etapa de desarrollo industrial y económico que podría sacudir a Valencia hacia metas muy brillantes si los valencianos solidariamente nos apercibiéramos a responder a esta oportunidad, que no deberíamos dejar pasar de largo.

Por aquellos años 1957-58 son apasionadamente estudiadas y discutidas las tres soluciones (Norte, Sur y Centro se las denominó) que distintas oficinas técnicas estudiaron, para la desviación del río y consiguiente adaptación del Plan General de Ordenación de Valencia y su Comarca. En esta etapa se destaca el señor García Ordóñez, junto con su equipo colaborador, no sólo por lo acertado de su estudio, sino también por sus dotes de persuasión y su tenacidad al exponerlo.

Seleccionada la Solución Sur en 1958, por acuerdo del Consejo de Ministros, se crea una comisión interministerial para el estudio y desarrollo de este plan. Y ésta crea a su vez una oficina técnica para realizar el proyecto de urbanización e ingeniería, que comprenderá: carreteras, ferrocarriles, puerto, obras hidráulicas, puentes, etcétera. Pues bien, en ella se confiaría la sección de Urbanismo a don Fernando Martínez García-Ordóñez.

Y posteriormente, como fruto de la labor ingente que hubo de desarrollar al frente de las mismas, la ciudad de Valencia le concedería la Medalla de la Gratitud y el Gobierno le otorgaría a su vez la encomienda de Comendador de la Orden del Mérito Civil.

Al término de esta etapa, queda finalizado el proyecto de la Solución Sur, y entonces el excelentísimo Ayuntamiento de Valencia encarga al señor García-Ordóñez la adaptación del Plan General de Ordenación de Valencia y su Comarca, a la referida Solución Sur; labor que realizara durante el mismo año 58. Y, a continuación, en 1959, la Dirección General de Urbanismo, ratificando la competencia y capacidad de trabajo de nuestro nuevo académico, le confía la ponencia de "Planes Generales" que habrá de desarrollar en el primer Congreso Nacional de Urbanismo que se celebró el mismo año en Barcelona.

En 1960, en unión de un grupo de ocho arquitectos urbanistas de la Dirección General de Urbanismo, se traslada a los Estados Unidos, donde realiza un prolongado estudio de varios meses, sobre el tema de "Planeamiento Regional", obteniendo el correspondiente título del Ministerio de Urbanismo y Vivienda en U. S. A.

Seguidamente inicia una intensa etapa de trabajo profesional, al frente de un equipo colaborador, al que imprime su original forma de creación, organización y métodos de información y rendimientos, que son ejemplares constituyendo un estudio, que desde los jefes a los delineantes, pasando por colaboradores y auxiliares, forman una gran familia unida en una misma fiebre vocacional. Fruto de todo ello será una cuidada labor profesional, de entre la que cabe destacar como pionera su constante preocupación por investigar y obtener cada vez mejores logros en el tema de la arquitectura industrializada, que llegaron de modo ejemplar a poner en marcha, creando los primeros modelos en los bloques construidos en el Polígono de Campanar, llamados modelo experimental S. I. C.

A consecuencia de sus extensos trabajos prácticos y experimentales, será nombrado en 1971 vocal de la Comisión de Construcción del III Plan de Desarrollo Económico-Social y participará en 1973 en el Congreso del Conseil International du Batiment (C. I. B.), que se celebró en Balatonfűrdő (Hungría), con una ponencia sobre construcción industrializada.

Igualmente es invitado por el Sindicato Nacional de la Construcción en 1973 y 74 para presentar sendas ponencias en los simposium que tienen lugar en Madrid y Barcelona, respectivamente, sobre el tema "Diseño industrial

frente a diseño arquitectónico". Finalmente, en 1974, es también nombrado profesor extraordinario de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, para el grado de Doctorado; y nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le designa académico electo en el mismo año.

En esta segunda etapa de los años 70, la labor profesional del equipo García-Ordóñez se ha multiplicado; el estudio se ha renovado y organizado de forma original y pensada, para una eficaz labor creadora.

Anteriormente a la misma y aún en esta fase, habrá de simultanear su trabajo con diversos viajes a Centroeuropa, Países Nórdicos e incluso Africa, con motivo de becas de estudio o concursos internacionales, de los que al equipo de García-Ordóñez le cabe el honor de haber aportado para nuestra Patria brillantes triunfos.

Nuestro nuevo académico se forma en las generaciones que se han alejado de las fuentes de los clasicismos arquitectónicos. Son, por el contrario, herederas de los movimientos de renovación arquitectónica, que promueve el gran fenómeno de la revolución industrial de la segunda mitad del siglo XIX. La tradición constructiva exige una revisión total.

Y sucesivamente irán apareciendo los movimientos "Art Nouveau", en Bélgica y Holanda; "Secesión", en Viena; "Jugendstil", en Alemania; "Liberty", en Italia y "Modernismo", en España, entre otros, que por causa de nuestra guerra, primero, y tendencia oficial de nuestra arquitectura, después, habrían de influir en nuestro suelo con retraso muy notable. Igualmente habrá de suceder con los movimientos posteriores de la primera guerra europea que nos llegan casi simultáneos, por los motivos apuntados y con ellos los grandes santones del Racionalismo, como Gropius, Le Corbusier, Van der Rohe, Oud, etc.; y el gran maestro de la "arquitectura orgánica, Wright, y otros que siguen su escuela.

Después de las influencias recibidas en la Escuela, habremos de observar a través de la obra del señor García-Ordóñez y de su equipo, que no se desinteresa de los sucesivos ciclos que atraviesa nuestra arquitectura internacional, promovidos, primero por C. I. A. M. (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), y después por team 10, entre otros, que a través de los Congresos de Francfort (1929), Bruselas (1930), Atenas (1933), Aix en Provence (1953), París (1955) y D'Otterlo (1959), nos muestran las diversas tendencias desarrolladas por los grandes maestros de estas nuevas generaciones, que son después expuestas a lo largo de las décadas del 60 y del 70, principalmente por las minorías que promueven revistas como "Le Forum", en Holanda; "Architectural Design", en Inglaterra", o "Casabella", en Italia, entre otras más.

Así, estos nuevos movimientos veremos que son impulsados por nuevas personalidades, como Bakema y Van Eyck, en Holanda; Candilis, en Francia; Smithson, en Inglaterra; Tange, en Japón; De Carlo, en Italia; Hansan, en Polonia, y Kahn, en América, entre los más destacados, que entrecruzan las diversas tendencias de:

El metabolismo japonés.

La personalísima independencia italiana alrededor de "Casabella".

La arquitectura abierta polonesa.

Y la personificada por el "nuevo brutalismo" de Kahn, en Estados Unidos.

Que son las más pujantes, entre otras muchas, aparte de haber contemplado los nuevos planteamientos tecnológicos, socioeconómicos y políticos de cada sector, que condicionan nuevos planteamientos, como habitat/célula - calle - trayecto casa - escuela - ciudad de ocio y descanso - trama urbana - ciudad radial - desarrollo de la infraestructura y de los problemas ecológicos, etc.

Ninguna de estas nuevas empresas idealistas, con sus consiguientes morfologías, modismos y sistemas de expresión, les son ajenos al equipo del señor García-Ordóñez; ahora bien, ello no indica que se hayan identificado de tal forma con alguno de ellos, que podamos colgarles ninguna de sus etiquetas, ni podamos observarles a lo largo de su obra, la sistematización reiterada de una tendencia partidista o de un modismo.

Dijimos anteriormente que el nuevo académico es hombre de fe arraigada y vocación profunda; por ello, y por su excepcional capacidad, veremos cómo trata los problemas profesionales que se le plantean, con rigorismo de maestro y seriedad absoluta, de profesional consciente; que busca siempre, como habréis podido también observar al escuchar su discurso, la verdad y el bien de las cosas que se nos proponen, para ordenarlas, en el sentido de que cumplan una misión, una función específica, pero dentro de esa buscada armonía, que nos lleve a la consecución, en definitiva, de la ansiada belleza. Belleza, al fin, que ha de trascender, en su composición, tanto en la forma como en la función y estructura, que han de dar vida al nuevo espacio creado, a partir de aquellas "cosas" que se nos propusieron en el origen.

Veamos, a lo largo y ancho de su copiosa obra profesional, algún ejemplo significativo.

Si observais los edificios "Rex" que forman manzana independiente en las calles Cobertizo San Fablo y otras tras el Instituto Luis Vives, podréis comprobar cómo una limitación de alturas y volúmenes, prefijada por normas municipales en función del reducido ancho de las calles que le circundan, les lleva a una composición troncopiramidal, de terrazas retrasadas en sentido ascendente, que sin privar de luz y vistas a la comunidad que les limita, permite el mayor aprovechamiento de volumen útil, a la vez que determina una más perfecta silueta del conjunto, desde cualquier punto de vista; detalle que solemos descuidar al proyectar la coronación de gran parte de nuestros edificios, donde se suele acumular de forma ingrata servicios de ascensores, escaleras, estudios, porterías, etc., con siluetas anárquicas.

Pues bien, esta composición que habréis visto posteriormente tratada en fabulosos complejos turísticos de la Costa Azul o de París, acompañada de ondulados y variados volúmenes, de edificación abierta, no respondían más que a una llamada "modista" o esteticista, que en este caso que os acabamos de comentar, utiliza el señor García-Ordóñez sólo en función de una muy justificada misión creadora, que luego interiormente completan con un tratamiento de regusto y añoranzas gaudianas muy apropiadas, en la disposición tan movida de zaguanes, accesos, escaleras, etc.

Otro ejemplo notable puede ser el edificio recayente a la plaza de América, entre Sorní y avenida de Navarro Reverter. A poco que os fijéis en él, distinguís rápidamente dos cuerpos perfectamente diferenciados, aunque indisolublemente unidos forman un solo conjunto de bellos contrastes. El cuerpo adosado a medianera colindante, sistematizado en fajas aproximadamente semicilíndricas unas luces recatadas del exterior y apropiadas para el interior de la zona de dormitorios a que van destinadas, subrayando con este detalle hacia el exterior la expresión de su función interna. Por contraste, el cuerpo del chaflán, con sus terrazas abiertas con formas muy pensadas y coronación de edificio también muy cuidada, dan una perfecta silueta del conjunto, a la vez que nos expresan las funciones de relación. Y por último, si nos detenemos en el bello complejo de los Edificios Luz, ubicados entre las calles Alvaro de Bazán y Jaime Roig, nos encontraremos con la creación de unos encantadores espacios abiertos y ajardinados, que

valoran notablemente el contraste de volúmenes que forman los bajos edificios comerciales, junto a los bloques residenciales, tratados con amplias terrazas y seriadas fajas de luz (quizás excesiva), pero como queriendo volcarse sobre un campo, sobre una naturaleza, nacida milagrosamente en medio de una atribulada ciudad, llena de un tráfico devorador y de una densidad de edificación abrumadora. Pero si seguimos contemplando encontraremos más, encontraremos eficaces y originales soluciones en el tratamiento de cubiertas y terrazas; encontraremos la creación de bellos y diáfanos espacios comunales, que fomenten las costumbres de relación y alberguen a los niños en días desapacibles...

Y así podríamos continuar indefinidamente comentando y subrayando sobre ejemplos vivos de su obra profesional, para justificar, una vez más, como don Fernando M. García-Ordóñez no ha dejado nunca de luchar, con el fin de integrar función y forma para alcanzar la verdad trascendente, que será, en fin de cuentas, esa belleza que persigue y que desea dejar impresa en cada creación que se le plantea a lo largo de su camino.

No deberemos terminar sin dedicar previamente unos comentarios y un recuerdo entrañable a los académicos que hoy el señor García-Ordóñez viene a sustituir. Son, en primer lugar, el excelentísimo señor don Javier Goerlich Lleó, que dejó vacante el sillón del que ahora se va a tomar posesión.

Fue presidente de esta Real Academia durante una larga etapa, así como arquitecto mayor del excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, arquitecto delegado del Ministerio de Educación y Ciencia, miembro del Patronato de Nuestra Señora de los Desamparados y del Centro de Cultura Valenciana; se hallaba en posesión de diversas condecoraciones y distinciones honoríficas. Fue principal colaborador y promotor de las grandes reformas del Marqués de Sotelo; en todo el centro urbano de Valencia quedan patentes aún las huellas de su intensa campaña profesional, inmortalizadas en numerosas edificaciones de chaflanes curvos y bellas perspectivas de gusto más o menos neoclasicista, así como reformas urbanas, jardines y tantas otras por toda nuestra ciudad.

La intensa dedicación a sus trabajos y su tenacidad de carácter, fueron sus rasgos más acusados; quedando con ello motivada la gran labor que desde su despacho controlaba y dirigía tan personalmente. Labor que supuso, tanto para la Academia como para el Ayuntamiento, una fase de grandes realizaciones. Si bien nuestro mundo actual ha evolucionado con una celeridad incomparable desde aquella cota profesional, no podrá dejar de recordarse con especial admiración esta etapa un tanto postromanticista, pero desde luego incomparable con el rango y el talante y con la prestancia que supo dar a cuantos cargos ocupó, sirvió y les dio prestigio. Fue prócer con la Academia en unión de su distinguida esposa, excelentí-

sima señora doña Trinidad Miquel, también fallecida, pues a ellos se debe la extraordinaria donación que lleva el nombre Goerlich-Miquel y que constituye un legado de notable valor y mérito. Dios les haya recompensado en Su Reino con bienes infinitos y superiores a los que dejaron en la tierra.

En segundo lugar debemos recordar al académico electo ilustrísimo señor don Juan Segura de Lago, que había de sustituir al fallecido presidente señor Goerlich y que sin haber podido tomar posesión, Dios prefirió "ficharlo" para su "equipo" celestial. ¡Bendito fichaje! Era don Juan Segura un niño grande lleno de profundas virtudes, e ilusionadas vivencias siempre a flor de piel. Erudito ilustre y valencianista de pura cepa, investigó toda su vida sobre raíces genealógicas de su querido Algemés, siendo frecuente encontrarle tanto por los archivos del Patriarca como los del Reino (de los que fue su ilustre autor), como de los del Bearn francés o de la Provenza. Fue presidente de "Lo Rat-Penat", de la Junta del Ateneo, profesor de la Escuela de Arquitectura y promotor de infinidad de actividades culturales en su pueblo natal. Publicó, además de los estudios genealógicos de Algemés, un estudio sobre la represtinación de la Catedral de Valencia.

Colaborando con quien os lee estas letras en la restauración de nuestra Catedral, le sorprendió el "fichaje celeste", e igualmente habíamos intervenido en la restauración del Palacio de Caro para el Banco Urquijo. Sus actividades profesionales, por otra parte, fueron muy extendidas por toda nuestra provincia, habiendo intervenido entre otras muchas, en el nuevo Archivo del Reino, así como en infinidad de obras municipales, siendo de destacar las de Algemés, así como la reconstrucción y nueva planta de tipo religioso que realizó también para su pueblo natal. Precisamente el tema de su discurso de ingreso en esta Academia lo estaba preparando sobre investigaciones, que tenía muy avanzadas, sobre el templo parroquial del Algemés de sus amores.

Pidamos a Dios que nos conceda ver algún día al amigo querido junto a Sí; para que pueda aprender, al fin, y entonces con fondos de coros celestiales, su discurso ya acabado de la parroquia de Algemés.

Ilustrísimo académico señor don Fernando M. García-Ordóñez, y querido amigo y compañero; éstos fueron, a grandes rasgos, los ilustres académicos que os precedieron y, por ello, sus vacíos se hacían tanto de notar; no os extrañe, por lo tanto, el deseo y complacencia con que esta Academia os recibe, con la esperanza más firme de que habéis de ocupar tales vacantes, con el prestigio de vuestra personalidad vasta y madura y con la entrega de una vocación arrolladora que nos promete nuevos y buenos frutos para esta Academia, que tanto los puede necesitar.

Si así lo hacéis, que Dios os lo premie.

HE DICHO



# TRES CUARTOS DE SIGLO DE VIDA ARTISTICA

Discurso de ingreso como Académico Electo del Ilmo. Sr. D. Victorino Gómez López, y contestación del Excmo. Sr. D. Ramón Mateu Montesinos

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;

SEÑORES ACADÉMICOS;

SEÑORAS Y SEÑORES:

Ante todo, debo expresar mi gratitud más viva por haber sido distinguido con el inmerecido honor de elegirme esta ilustre y secular Academia como individuo de número de ella, lo que atribuyo más que a mis méritos, muy limitados, a vuestra benevolencia y amor a las bellas artes, a cuyo cultivo he dedicado toda mi vida, esa misma vida de la que, por no tener otros conocimientos, voy a relataros como una memoria o resumen a lo largo de esos tres cuartos de siglo, a lo que alude el título que figura en la invitación que habéis recibido y a la que tanto honor habéis hecho dignándoos venir, por lo que a todos desde aquí doy las más expresivas gracias.

Pero, ante todo, debo rendir un tributo, tan merecido como obligado por mi parte, al académico que me antecedió en este puesto, el ilustrísimo señor don Alfonso Gabino Pariente, muy distinguido escultor, artista de una pieza, completo, que dio vida a obras abundantes y, sobre todo, muy hermosas y sentidas. Por estar en la memoria de todos el recuerdo de su persona, con correcta y llena de humanidad, y su arte, al que me acabo de referir, no he de hacer más hincapié en ello; también están presentes las afectuosas, emotivas y justas palabras que en el acto de su ingreso le dedicó el académico ilustrísimo señor don Mauro Lleó Serret, lo que me evita aún más el insistir en su elogio. Todos los que le conocimos y sin duda esta Real Academia le guardaremos imperecedera admiración, afecto y la nostalgia de su presencia y su actividad en el noble y difícil arte de la escultura.

*Tres cuartos de siglo de vida artística, de escultor* es el tema o motivo que me permito someter a vuestra benévola consideración, pues como os he dicho, no sé otra cosa que mi oficio, y sin que parezca presunción ni pedería habéis de permitirme este boceto autobiográfico que, sin duda, no por mi modesta persona, sino por los ambientes, situaciones y personajes que evoque, podrá significar algo y revestir cierto interés.

Comenzando por el principio, y omitiendo lo anterior a mi actividad artística incipiente, bien elemental, no hará falta aludir a mi nacimiento el 20 de noviembre de 1890 en Azuébar, provincia de Castellón, pueblo famoso sobre todo por sus aguas, habiendo perdido al padre los cuatro hijos que éramos, yo el menor, de dos años a la sazón. Mi madre colocó a mis dos hermanas con unos familiares y yo fui acogido por mi tío David, prodigándome sus caricias y manutención hasta los siete años, en que me entregó a mi madre, quien no pudiendo hacer otra cosa me ingresó en la Casa de Beneficencia, de la excelentísima Diputación Provincial de Valencia, donde permanecí hasta los doce años aprendiendo las primeras letras y demás enseñanza primaria, y dibujando ya algunos monigotes. un poco como evasión que necesitaba, pues sentía, dado mi carácter algo rebelde, aquel internamiento. Salí en 1904 y a los pocos meses, ya en 1905, me inscribí en la *Escuela de Artes y Oficios*, hoy de Artes Aplicadas, donde seguí con entusiasmo y gran deseo de aprender el

primer curso de Dibujo Artístico con don Eduardo Soler, académico que fue de esta Corporación, logrando un alentador "sobresaliente" —lo digo sin ninguna vanidad— que me animó muchísimo, así como el diploma, fecha 1906, que conservo, bien que deteriorado por el mucho tiempo pasado, que logré en el segundo curso de Dibujo Artístico, ya de figura, regentado, en dos grupos, por don Antonio Fillol Granell y don Germán Gómez; yo iba con este profesor, y otro diploma tuve y conservo, firmado, como director de la Escuela, por don Salvador Abril, gran marinista, dándose la circunstancia de que hace ya muchos años, y eso me llena de emoción, vivo en la calle que le dedicó Valencia, es decir, en la calle del Pintor Salvador Abril. En la clase de don Germán Gómez debo decir que conocí a los que luego fueron excelentes artistas Vicente Carreres y José Guiteras.

Al propio tiempo seguía las enseñanzas de modelado en el Patronato de la Juventud Obrera (que dirigía el padre Narciso Basté) enseñanzas que llevaba el escultor don Amadeo Sanchis, que había sido discípulo del escultor castellonense Francisco Viciano, a cuyo taller particular de imaginería, en la plaza del Arzobispo, antes en la calle de la Nave, iba a asistir luego.

En la clase de modelado del Patronato conocí al gran amigo y buen escultor Virgilio Sanchis, quien se hizo cargo luego de la clase después de dejarla don Amador.

Don Amador Sanchis, aunque muy modesto, tenía gran concepto del arte. En su taller, pues, trabajaba el ya citado, entonces muy joven, Virgilio Sanchis, que había empezado el oficio muy chico; fue su discípulo predilecto y de él recibí meritorias lecciones. Y ya que hablamos de este escultor, Virgilio Sanchis, bien merece resalte sus grandes dotes (pues llegó a superar a su maestro), dedicándole un sentido y emocionado recuerdo. No tuvo suerte en la vida. En las postrimerías de ella, según me contó, halló gran consuelo en un señor que le visitaba con alguna frecuencia y creo fue dándole ánimos hasta lograr colocarle de Auxiliar de Modelado en la Escuela Superior de Bellas Artes. Este mecenas que paliaba, de forma tan desinteresada y noble, la desgracia de este escultor, fue don Felipe María Garín, nobleza obliga a resaltar su nombre como protector de un gran artista. En la propia Escuela, durante la clase, falleció, no faltándole los auxilios de toda clase, en tan crítico momento. Para no hacer más extensa la exaltación de este artista, permítaseme que mencione los tres intentos que realizó para romper con la ya rutinaria imaginería. Con su bien ganado prestigio de premios fue el primer esfuerzo su valiente decisión de tomar parte en las oposiciones de pensionado de Escultura en Roma; no recuerdo la fecha, pero sí que estuvo muy bien, aunque no la alcanzó. Su segundo intento fue modelar un gran desnudo de mujer; yo lo ví y recuerdo estaba correcto de proporción y en cuanto a técnica era lo que entonces se usaba en los envíos a las exposiciones nacionales. Un gran esfuerzo que no fue premiado, pero en el que demostró su capacidad para la estatuaria (su maestro parecía congratularse de estos reveses porque de este modo no dejaría de ayudarle). El tercer intento fue un bello relieve de talla de madera policromada, basado en una obra de Lope de Vega. ¡También sin suerte!

Asimismo tuve por maestros a don José Soria, hijo del excelente escultor don Ricardo, del mismo apellido, en su taller de imaginería de la calle del Angel, donde conocí a su citado padre, ya jubilado. Entre paréntesis recordaré cómo me admiró toda la obra de éste: por ejemplo, el San José sentado con el Niño Jesús en sus rodillas —dejando el tipo acostumbrado— que figuró muchos años en los patios del Colegio de San José, de los Padres Jesuitas de Valencia, hasta 1936, siendo rehecho, hacia 1940, por don Francisco Paredes. Del propio don Ricardo Soria era uno de los grandes ángeles que había adosados a los pilares de la iglesia de la Compañía, así como de un boceto del entonces beato, santo hoy, don Juan de Ribera, para la estatua del claustro de su fundación llamada “del Patriarca”, en Valencia, que presentó al concurso convocado al efecto, que quedó desierto, aunque luego el proyecto que se realizó era casi literalmente coincidente con el de Soria, como todos reconocieron.

De cuando iba a la Escuela de Artes y Oficios, que compartía el edificio y, por lo tanto, el claustro con la Escuela Superior “de San Carlos”, recuerdo cómo en una ocasión me puse a contemplar los dibujos, del final del curso, de los alumnos de esta otra Escuela, la de Bellas Artes, o Superior, que regía esta Academia; eran de Capuz y otros que luego serían grandes artistas y estaban expuestos en ese claustro —el viejo claustro renacentista del Carmen— y quedé admirado y aun absorto de lo que yo, entonces, consideraba casi un imposible, aquella perfección, aquella calidad, hasta que, boquiabierto, sentí la invitación de un señor con galones en la bocamanga y en la gorra, algún bedel, que me decía iban a cerrar; tan ajeno estaba yo ante aquellos dibujos. Lo mismo me admiró cierto relieve, en el estudio de Soria, hecho por el padre, don Ricardo, que era una versión del Apoxiomenos de Lisipo, cuyo brazo hacia delante estaba tan bien resuelto en escorzo difícilísimo, que me parecía una maravilla. Era sin duda un ejercicio para sus oposiciones de la cátedra de la Escuela Superior de Bellas Artes. El relieve, de un metro de altura, era toda una lección maravillosa por la correctísima perfección de sus líneas y la irreprochable valoración de sus planos y proporciones, y si todos estos méritos no eran suficientes para calificar de maravillosa esta obra, diremos del talento que suponía vencer los obstáculos que implicaba representar a la estatua de frente y con el brazo extendido y el escorzo del brazo, y la estatua mucho mayor del natural.

Estos estudios académicos los simultaneaba yo con la práctica del dibujo en los talleres del ya nombrado don Amador Sanchis y de don José Guzmán, éste en la calle de Salinas, que era abuelo del actual profesor don José Calandín Guzmán, hijo, a su vez, de otro escultor, don Emilio Calandín, que fue profesor de la Escuela de Barcelona y artista que hizo, entre otras cosas, la estatua del “Palleter” que, desde hace unos años, está fundida en bronce y colocada junto a las Torres de Quart y un trozo de la Muralla de Valencia, el único que queda. Tiene, además, un grupo de dos figuras en el Museo y un relieve de asunto mitológico. Guzmán me dijo un día: “Xiquet, ja saps prou, buscat un taller en que deprengues a tallar la fusta”. Con ademanes cariñosos me despidió, aconsejándome que ganara algún jornal para ayudar a mi madre. Como talleres de imaginería no me interesaban, supe, por un amigo, de un pequeño estudio en la calle de Vila-ragut, que tenía Juan Bautista Ríos; allí me dirigí y me admitió y me dijo: “Tráete papel barato y ves dibujando”. Allí estuve hasta que me dediqué a la piedra y el mármol. Yo no sé si aprendía mucho o poco, más bien siempre me parecía poco, pero el resultado fue que, poco a poco, fui haciéndome escultor y no he sido otra cosa en mi ya no corta vida.

En 1909 me incorporé a la Escuela Superior de Bellas Artes, que regía entonces esta Academia de San Carlos.

Tuve en esta Escuela Superior la suerte de tener muy buenos maestros y excelentes compañeros; a todos rindo aquí homenaje de afecto y gratitud.

Allí cursé, ante todo, el Dibujo del antiguo o de estatuas, en dos cursos, que yo aumenté, pues repetí por gusto para practicar; los regían don Julio Cebrián Mezquita y don Eugenio Carbonell, teniendo como compañeros, entre otros, a Luis Dubón, Alfredo Claros y Vicente Carreres, los tres pintores, y luego en Modelado a los escultores Julio Vicent (que pronto se fue a Madrid con Capuz) y a mi fraternal amigo y gran escultor Ramón Mateu, académico de honor de esta Corporación. En Modelado 1.º, con don Francisco Paredes como profesor (era el primer año que lo desempeñaba), quien me dijo: “No te mueras sin ver París”, consejo que, como diré, seguí al pie de la letra. También estaban de condiscípulos Camilo Casalta, Porcar, ambos castellonenses, y alguna vez coincidí, en el claustro no en clase, con el murciano José Planes, que estaba en Valencia haciendo el servicio militar; luego fue gran escultor, con tendencias, al final, muy modernas...

El 2.º de Modelado lo cursé bajo la dirección de don José Aixa; en dibujo del Natural, lo regían el citado don Eugenio Carbonell y don José Renau (padre) y coincidí con compañeros tan aprovechados como Rafael Alemán, Tomás Fabregat, Juan Ribelles y Enrique Igual Ruiz.

A Carreres ya lo había conocido en Artes y Oficios en la clase de Germán Gómez. Era gran dibujante, con una técnica especial que le hacía destacar de todos y me alegró coincidir de nuevo con él. Aquí ya no coincidí con Guiteras, quien era atildado y elegante y de él hay asimismo obras en el Museo; su distinción y señorío —era casi un “dandy”— no le impedían confraternizar conmigo, pese a que yo iba siempre, o casi siempre, con la indumentaria típica valenciana que entonces se estilaba, blusa de dril y alpargatas. También coincidí con Roberto Rubio, que preparaba unas oposiciones, buen escultor y creo que fue académico de esta Corporación, y con don Manuel González Martí, quien hacía prácticas, simultaneando su carrera universitaria con estos estudios de Dibujo; bien sabéis que llegó a ser consiliario primero, o sea vicepresidente de esta Real Academia y que la presidió algunas veces, como en la ocasión solemne de su segundo centenario.

De acuerdo con el consejo de mi maestro don Francisco Paredes, fui en cuanto terminé mis estudios y con mis ahorros y la ilusión más grande, por mi cuenta y riesgo, ¡a París! Era —1929— mi primera salida de Valencia; no hablaba francés, pero quería ver, sobre todo, la obra de Rodin, de Bourdelle, de Maillol, los Museos, todo.

Ya allí, lo primero que hice fue dedicar todo el tiempo a visitar los monumentos, los Museos, gasté todo el dinero que había ahorrado, y aquí empezó mi calvario; traté de buscar trabajo, visitando algunos talleres de Escultura, pero en todos hacían la misma pregunta, si no hablaba francés no me podían dar trabajo. Recordando haber oído que en el Boulevard Montparnase había un café en que se reunían muchos artistas; allí, en efecto, encontré a tres o cuatro valencianos —Caro Adam, caricaturista que se abrió camino, y Puchol, pintor de abanicos—, los cuales me hablaron de sus principios en París, lo amargo que les resultó, pues incluso tuvieron que fregar platos en fondas y tabernas para poder comer. No tuve, de momento, otra solución y lo hice en la misma fonda en que me hospedé cuando llegué. En ratos libres acudía a orillas del Sena, donde había muchos artistas bohemios que pintaban cuadros y hacían retratos dibujados. Allí acudía mucho público, conocedor de la gran cantidad de paradi-

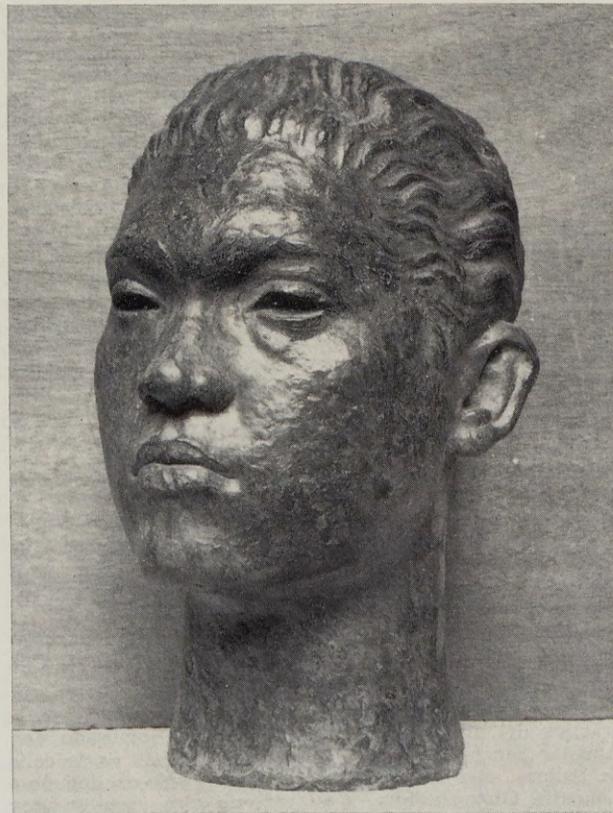
tas y puestos de cachibaches. Era muy típico. Hice algunos retratos al lápiz, pero esto no era una solución definitiva. Yo tenía un vocabulario de bolsillo e iba haciendo prácticas y unido esto, a estar oyendo siempre el francés, aprendí algo del idioma y volví a visitar otros estudios de Escultura, sin gran resultado. Me uní a un grupo de artistas que se titulaban independientes y teníamos modelo vivo, y esto me reconfortaba un poco, haciéndose más llevadera mi situación y aguanté unos meses más. De todas formas, me di cuenta de la ingente labor e inmenso sacrificio que me esperaba y decidí regresar a España.

Ya en Valencia de nuevo me encontré con la desaparición de mi pequeño taller, pues mi hermano se descuidó en abonar el alquiler y en tal coyuntura decidí marcharme a Madrid, recordando mis frecuentes viajes anteriormente, aforando el ambiente artístico que allí se respiraba y pensando en las amistades de mis condiscípulos muy estimados, Julio Vicent y Ramón Mateu que podrían ayudarme en mis primeros pasos. Efectivamente, Mateu, dada su amistad con Gabriel Borrás, en cuyo estudio trabajaba, logró me admitiera a trabajar en él, mientras esperaba la recomendación de un gran amigo de Mariano Benlliure, para entrar en el estudio de éste, pero no llegaba nunca, y, ante las continuas llamadas de mi familia por la grave enfermedad de mi madre, decidí, muy en contra de mi ilusión y mi voluntad, abandonar Madrid, regresando a Valencia, empezando de nuevo la lucha con el mármol y la piedra y asistiendo a los estudios libres de modelado del Círculo de Bellas Artes, donde coincidí con algunos ya nombrados y otros como Carmelo Vicent, Vicente Beltrán, Rafael Alemany, Marco Pérez y otros.

En dicha clase del Círculo obtuve un premio en metálico de cuantía bien escasa, como puede suponerse, pero que me suponía cierta ayuda y un aliento, como el que había obtenido anteriormente llamado "de alentamiento", como en efecto lo fue, en cierta exposición de la Juventud Artística, creada por Sorolla, que encontré a mi regreso de París, y conste que sólo voy a referirme a estos pequeños alientos de mi juventud. Luego, otras cosas, no muchas ni importantes, fui obteniendo, pero no voy a hacer relación.

Ya de lleno en el trabajo del mármol, tuve, entre otros operarios, un cantero, apellidado Pons y, trabajando en una lápida que tenía un relieve de la Lonja, me dijo éste que, cuando tuvieron que restaurarse en dicho monumento algunos ventanales, los artistas a quienes consultaron no resolvían el difícil problema y recurrieron al escultor don José Aixa, que daba la clase de Modelado del natural en San Carlos, después de la jubilación de don Ricardo Soria. Este escultor, Aixa, resolvió la restauración de dichos ventanales y otras cosas del edificio, dirigió la de las Torres de Serranos, etc. Como viene a cuento, diré que a dicho profesor lo tuve en la clase de Modelado del Natural y que todas sus correcciones se basaban en líneas verticales y horizontales. No niego, por esto, que fuese un buen escultor; las obras que ha dejado son pocas, pero buenas: la estatua de Luis Vives, instalada en el patio de la Universidad, y la del Padre Jofré, en el patio del Hospital Provincial y relieves en la antigua Facultad de Medicina, que parece se han trasladado a la nueva, y alguna cosa más que no recuerdo, en algún panteón. Este escultor formaba parte del grupo de escultores valencianos de finales del pasado siglo, con el citado Ricardo Soria, y Gilabert, Pellicer y Santigosa; de estos tres últimos no tengo antecedentes, es decir, detalles de obras; creo que de Gilabert sería más fácil localizarlas. Luego sucedieron a éstos, don Francisco Paredes y don Rafael Rubio, Juan Bautista Palacios, los también nombrados Juan Bautista Ríos y José Soria, Ignacio Pinazo y, quizás, algunos más que no recuerdo; porque José Capuz, Julio Vicent, Carmelo Vicent, Ricardo Causarás y Ramón Mateu

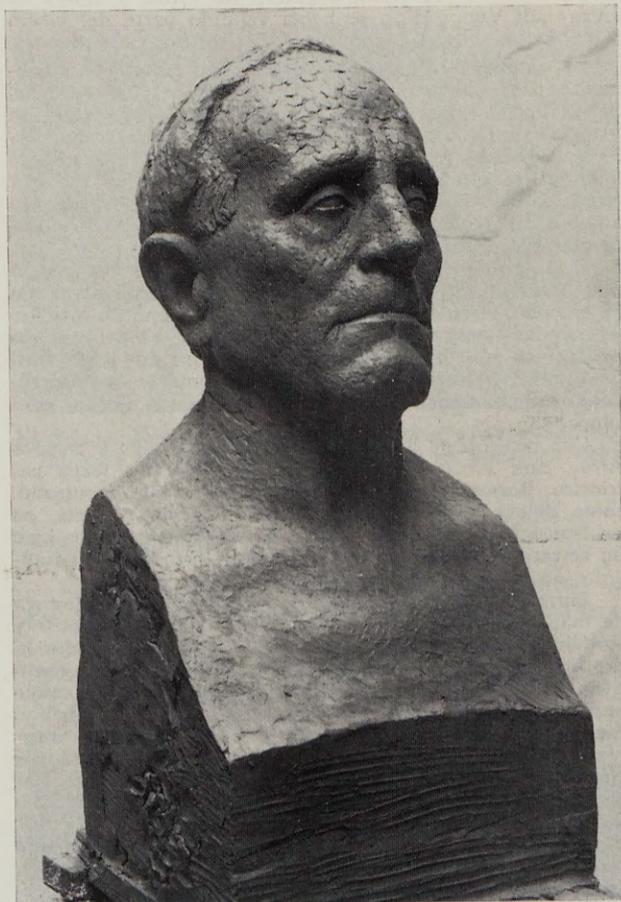
perteneían ya a otra promoción, y perdónese me no haber incluido entre ellos a Rafael Bargues, Francisco Marco Díaz-Pintado, Vicente Navarro y el ya comentado Virgilio Sanchis. Con ello termina el ambiente que quería evocar. Todo y todos los de después, entre los que también abundan grandes artistas y buenos maestros, algunos presentes en la Academia actual y en este acto; todo lo demás, repito, es posterior, pertenece a otra época que, a su vez, ha dejado paso a otras promociones ya también maduras, de las que la juventud es sucesora o contradictoria, según... pero que, en todo caso, continúa una brillante tradición, la de la escultura moderna y contemporánea en Valencia, ciertamente destacada y quizás más que la pintura, una vez pasado el fenómeno Sorolla, y sus consecuencias más directas.



«Cabeza de negro», por Victorino Gómez López (Victor-Hino).

Aparte de esto, ¿qué más puedo decir? Que, incansable, más que triunfador, me prodigué para aprender o para contrastar mi obra aprovechando toda clase de enseñanzas y competiciones. Concurrí a cuantas ocasiones se me presentaron, a veces con éxito: exposiciones nacionales (las de 1930, 32, 51, 53, 55 y 57, donde me otorgaron medalla de bronce al busto retrato de nuestro ilustre compañero Genaro Lahuerta). También bienales hispanoamericanas, concursos nacionales; locales, en el Círculo de Bellas Artes y de diverso carácter; me invitaron a exponer en Nueva York y en los Salones de Marzo; trabajé ¿cómo no?, en arte escultórico funerario, recordando cierto mausoleo, el de Ferrer Peset, por el honor que me hizo la

compañía de trabajar en él con grandes escultores (Capuz, Julio Vicent y Bargues), y he visto levantarse varios monumentos, obra mía, en diversos sitios: en Valencia, el de Azorín, en las Alameditas de Serranos, tramo de Blanquerías; otro, un desnudo, en cierto jardincillo, próximo a las calles de San Francisco de Borja y Jesús; la lápida, mediante concurso, a Canalejas, en la plaza del Caudillo (edificio de Correos) y otras. Más monumentos, en Alcalá de Henares, Bélgida, Adzaneta de Albaida, Villajoyosa y el de Blasco Ibáñez en el Museo Nacional de Cerámica, figurando otras obras en diversos Museos o en iglesias de Madrid, Valencia y Onteniente. Y ejercí la enseñanza del modelado desde 1953, hasta mi jubilación, en la Escuela, entonces llamada de Artes y Oficios, de Valencia.



**Busto del literato «Azorín», emplazado en las Alameditas de Serranos. Por Victorino Gómez (Victor-Hino).**



**El ilustrísimo señor don Victorino Gómez López recibiendo la medalla de la Real Academia.**

¿Mi estilo? No lo sé: admiro a los antiguos y a los modernos, a los primitivos, los orientales, los clásicos y los contemporáneos, sobre todo los que pude ver en París, como he dicho ya.

Con esto creo que he dado un esbozo de mi vida como escultor, como artista en esos tres cuartos de siglo que me ha tocado vivir con presencia activa. Si ello justifica que esté aquí, se debe a la benévola apreciación de todo ello por mis desde ahora compañeros, todos ilustres. Mi gratitud a todos y a los que me habéis acompañado en este día, tan emotivo para mí. Nada más.

Muchas gracias.

## DISCURSO DE CONTESTACION

SEÑORES ACADÉMICOS.

SEÑORAS Y SEÑORES QUE TANTO ME HONRÁIS CON VUESTRA PRESENCIA:

Ante todo os pido benevolencia para escuchar este breve discurso de contestación al de ingreso de mi entrañable amigo y condiscípulo Víctor-Hino en nuestra bicentennial y gloriosa Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Es para mí una gran satisfacción encontrarme de nuevo entre todos vosotros, tan queridos amigos, por tan grato motivo.

Alcanzar a nuestra edad tan alta distinción nos ayudará a mantener nuestro entusiasmo y afán creador hasta el final, pidiendo que éste tarde.

Conocí a Víctor-Hino en uno de los días más felices de mi vida, al ingresar ambos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. ¡Con qué avidez mirábamos los modelos que habían de servirnos para dar comienzo a la realización de nuestra gran afición artística!

Con gran bondad y simpatía nos acogió el catedrático don Francisco Paredes, que como bien dice Víctor-Hino en su discurso, se disponía a dar su primer año de clase de modelado primero, tras ganar la cátedra en reñida oposición.

Siguiendo el orden del discurso del recipiendario y amigo Víctor-Hino, diré que su antecesor y muy recordado amigo Alfonso Gabino, fue uno de nuestros destacados escultores, y consciente de su maestría, no hizo concesiones a falsas tendencias y siguió fiel a su acusada personalidad artística. Todos conocéis sus obras, repartidas entre lugares públicos y privados, y en nuestro cementerio se pueden contemplar varias de ellas. Personalmente era muy jovial y buen amigo. Descanse en paz.

El destino de los seres es muy incierto, y en el caso de Víctor-Hino empezó muy pronto a ser doloroso con el fallecimiento de su padre a tan temprana edad, pero en el transcurso de su vida, y desde muy joven, tuvo una vocación definida y un gran espíritu para vencer todas las dificultades que se le fueron presentando.

Es muy familiar y evocador para mí cuanto cita de su paso por las escuelas de Artes y Oficios y Superior de Bellas Artes, porque fueron también míos sus profesores y condiscípulos, o simplemente amigos.

Fue natural que Víctor-Hino sintiera la atracción de París. En esa época era el afán de todos los artistas: recibir su espaldarazo suponía el triunfo, cosa nada fácil, pero al menos podían estudiar y empaparse de aquel ambiente, donde convivían tan grandes figuras del arte y de las letras. Sólo con poder contemplar de cerca sus obras se sentían compensados de las innumerables dificultades con que tropezaban. Es propia de la juventud esa lucha por abrirse paso en la vida dentro de las aspiraciones y preferencias de cada uno, mas luego el destino decide y no siempre el empeño se ve correspondido.

Por distintos motivos se malogran muchos seres, tanto dedicados al arte como a otras actividades; así ocurrió con el amigo que cita Víctor-Hino, Virgilio Sanchis, escultor que ya fue, para mí, el más destacado alumno en la clase de modelado del natural de la Escuela Superior de Bellas Artes, de la que era profesor entonces don José Aixa, de grato recuerdo. Después de terminar brillantemente sus estudios, realizó algunos encargos y también envió a una de las exposiciones nacionales de bellas artes de Madrid un desnudo de mujer de tamaño natural, indudablemente digno de ser premiado. Como no ocurrió así, en vez de reaccionar insistiendo en presentar obras hasta conseguir su propósito, se desmoralizó y cada vez se fue

limitando más su capacidad de creación. Una verdadera lástima, porque se perdió un gran escultor.

Hace mención Víctor-Hino de su paso por el estudio, en Madrid, del escultor don Gabriel Borrás, hijo del pintor Borrás Abella y hermano de Vicente Borrás, gran pintor de colorido extraordinario y profesor de la clase de colorido de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona. Pues bien; yo entré en dicho estudio bastante tiempo antes, cuando todavía ocupaba un bello y espacioso lugar, rodeado de gran jardín y arboleda. Tenía tres verjas de entrada: una por la calle de Marqués de Urquijo, otra por la de Ferraz y la tercera por el paseo del Fintor Rosales. Esta finca era propiedad del general Weyler, famoso en nuestra guerra de Cuba, y antes de entrar allí Víctor-Hino se había vendido parte del jardín y dos de las entradas para construir edificios de viviendas.

Se estaba terminando por entonces un gran monumento para conmemorar la guerra de la Independencia, de la época napoleónica, que había de ser erigido en Vitoria, y ello dio oportunidad a Víctor-Hino para perfeccionarse en la ejecución del montaje de esculturas importantes. Trabajaba con nosotros entonces un escultor vasco llamado Guraya, más un ayudante cuyo verdadero nombre no recuerdo, pero al que llamábamos cariñosamente "Torototo", quizás porque hablaba un poco enredado y era en extremo atolondrado. Así le ocurrió el caso siguiente: Cuando acababa de amasar escayola en un barreño, resbaló y se cayó dentro del mismo de cabeza; ya pueden imaginarse la comicidad del momento. Nos llevábamos muy bien y pasamos una temporada nada fácil de olvidar, a lo que ayudaba indudablemente la personalidad tan humana y cariñosa del maestro y su gran simpatía.

Con ocasión de un viaje de la infanta Isabel a Buenos Aires, para asistir a la conmemoración de una fecha patriótica, Borrás formó parte del séquito que la acompañó, como delegado de Bellas Artes. Durante la travesía, en un transatlántico de la "Transatlántica Española", le hizo un retrato a la infanta y se publicaron fotografías, posándole, en todas las revistas.

Entre las notables obras de Víctor-Hino se destaca de manera notable el busto en bronce del gran pintor y académico Genaro Lahuerta. Recuerdo que cuando lo expuso en una exposición nacional de bellas artes, tanto a mí como a otros amigos artistas con los que cambié impresiones nos pareció una gran obra y, efectivamente, fue premiada con una tercera medalla. Aparte de estar bien modelada, tiene un gran parecido. Así hablaríamos de tantas otras obras dignas de tenerse en cuenta. Por ejemplo, el busto de nuestro gran novelista Vicente Blasco Ibáñez, de tanto empaque escultórico como parecido. Otra obra importante: "Las lavanderas", premiada tan justamente en la Primera Exposición Hispano Americana, y por encargo de nuestro Ayuntamiento esculpió un desnudo de mujer, que prestigio su destacada personalidad de escultor. Digna de mención también otra obra: el busto del gran maestro de nuestra literatura Azorín, emplazado en un jardín de nuestra ciudad, y tantas obras que merecen nuestra atención, pero que sería largo enumerar.

Y, para terminar, bien venido seas, querido compañero Víctor-Hino, a esta secular Academia, por donde han desfilar tantas extraordinarias figuras del arte valenciano. Trabajemos todos para seguir sosteniéndola con el esplendor que merece.

Recibe mi más efusiva felicitación por lo que representa para ti este solemne acto de recepción.

Gracias a todos.

# CRÓNICA ACADEMICA

En cumplimiento de preceptos reglamentarios, se ofrece, de manera compendiosa, 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 1976.



El académico correspondiente señor Navarro Santafé, durante su intervención en el acto de apertura del ejercicio 1976.

## SESIÓN INAUGURAL

Se celebró el 14 de febrero con un discurso sobre «Mariano Benlliure y la escultura animalista» del académico correspondiente don Antonio Navarro Santafé, autor, entre otras obras, del monumento al «Oso y el madroño», en la Puerta del Sol, de Madrid, y al «Caballo», en Jerez de la Frontera; de



Entrega del título de académico correspondiente al señor Navarro Santafé, durante el acto de apertura del ejercicio 1976.

éstas y otras obras del artista se expusieron numerosas fotografías en un local inmediato y asimismo pudieron admirarse varias notables producciones suyas. Don Antonio Navarro recibió el diploma de académico correspondiente en Villena, y el diploma de Correspondiente lo recibió igualmente doña Lidia Sarthou, de Játiva.



La señorita Lidia Sarthou, académico correspondiente, recibiendo su título en el acto de apertura del ejercicio 1976.

Se entregaron los premios «Vicente Roig Martínez» a los señores Marzal Alvaro (Pintura), Deogracias Pedrero (Escultura) y Machado (Grabado), no correspondiendo este año otorgar el de la fundación «Goerlich-Miquel».

Cerró el acto el presidente, profesor Garín y Ortiz de Taranco, en el que glosó la notable disertación del señor Navarro Santafé, después de que el secretario, señor Ferrán, en su Memoria, trazase un resumen de la vida corporativa durante el año.

En esta sesión, que resultó muy brillante, se inauguró el nuevo sistema de calefacción del salón de actos; con anterioridad se había celebrado la Santa Misa en la capilla de la Academia, oficiada por el académico electo, muy ilustre señor don Vicente Castell Maiques, en cuyo acto se inauguró la nueva sillería de coro.

## HOMENAJE A OSCAR ESPLÁ

El 30 de marzo, en solemne sesión pública, lleno el salón, se celebró el homenaje al compositor alicantino Oscar Esplá, declarado «Coloso del País Valenciano» en 1971. El discurso estuvo a cargo del



**El académico de número don José Báguena, durante su intervención en la sesión homenaje al maestro Oscar Esplá.**

académico de número don José Báguena. Previamente, nuestro presidente pronunció unas palabras en las que, una vez más, puso de relieve el carácter regional de la Academia. Terminada la excelente disertación del señor Báguena, se interpretaron algunas composiciones del maestro; ello corrió a cargo de las profesoras del Conservatorio María Angeles López Artiga y Margarita Conte. Con un nu-



**Intervención en el acto de homenaje a Oscar Esplá de las profesoras del Conservatorio, María Angeles López Artiga (soprano) y Margarita Conte (piano).**

trido grupo de académicos, asistieron al acto doña Mercedes Alonso Rodríguez, teniente de alcalde del Ayuntamiento de Alicante, y don Adrián Espí, académico correspondiente en Alcoy y diputado provincial de Alicante. Entre otras representaciones figuraba la de la Academia de Medicina de Valencia.

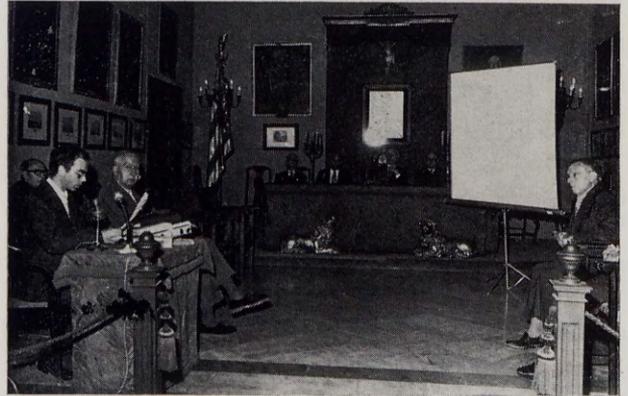
#### HOMENAJE A SALVADOR Tuset

En memorable sesión, con plenitud de entusiasta concurso, se celebró, en el Salón de Cortes de la

Generalidad, el homenaje a don Salvador Tuset y Tuset, académico de número de esta Corporación, fallecido el 30 de marzo de 1951. Nuestro presidente hizo uso de la palabra en el solemne acto, poniendo de relieve la labor constante del gran pintor valenciano, que fue director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y vocal del Patronato del Museo Provincial, con otros títulos de elevada consideración.

#### HOMENAJE AL REY DON JAIME

Con el salón lleno de público, abrió la sesión el presidente, al que acompañaban en el estrado el



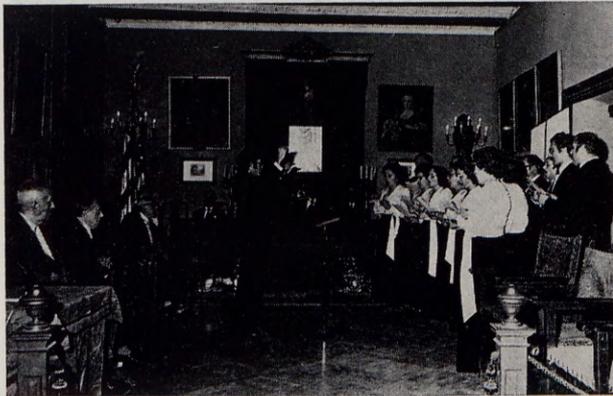
**El académico correspondiente don Miguel Angel Catalá pronunciando su conferencia en la sesión conmemorativa del Rey Jaime I.**

general Gascó, gobernador militar de la plaza; el decano del Centro de Cultura Valenciana, barón de Terrateig; el secretario de la Academia Valenciana-



**El académico de número ilustrísimo señor don Martín Domínguez Barberá, durante su intervención en el acto conmemorativo del centenario del Rey Jaime I.**

na de Jurisprudencia, don Ricardo Garrido, y otras autoridades e invitados. Se inició la sesión con unas palabras de nuestro presidente y, a continuación, inició su intervención el académico correspondiente don Miguel Angel Catalá, director de los Museos Municipales de Valencia. El tema de su discurso era «Iconografía del Rey Don Jaime»; disertación completada con numerosas proyecciones. Seguidamente, el académico de número don Martín Domínguez habló sobre «El paisaje en la Crónica Real». Ambos fueron muy aplaudidos.



**El grupo de cámara de la Coral Polifónica Valentina en su intervención en el acto celebrado con motivo del centenario de Jaime I.**

En el acto actuó el conjunto de Cámara de la Coral Polifónica Valentina, dirigida por el maestro Cervera Collado, interpretando el «Cant de la Senyera», de Alamán.

En el estrado se había colocado una preciosa «Senyera», facilitada por la Diputación Foral y la



**El presidente de la Coral Polifónica Valentina, señor Guillamón, en el acto celebrado por esta entidad en la Real Academia, con interpretaciones musicales y entrega de medallas.**

concurrancia aplaudió asimismo largo rato a la Coral Polifónica y a su director. Esta sesión tuvo efecto el 6 de julio.

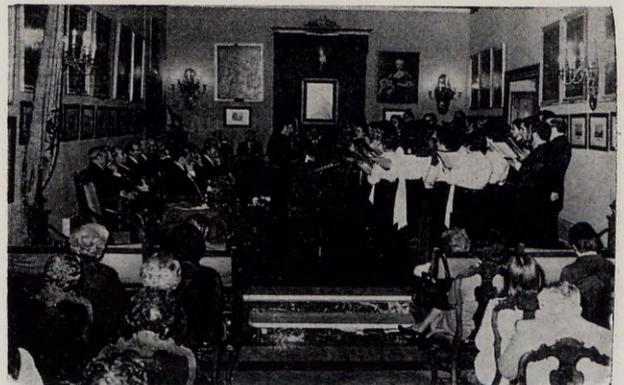
#### SESIÓN CONJUNTA CON LA CORAL POLIFÓNICA VALENTINA

El 11 de mayo se celebró sesión pública para entregar medallas de la Coral al presidente de la Academia, como uno de los fundadores de la agrupación;



**Entrega de medallas a la Coral Polifónica, en el acto celebrado por esta entidad en la Real Academia.**

se entregaron también medallas a don Angel Sustaeta Elustiza, al doctor don Francisco León Tello y al presidente de la Caja de Ahorros, don Elías Ros. Se cantaron varias composiciones bajo la dirección del maestro Cervera Collado y el acto



**La Coral Polifónica en el acto celebrado en la Real Academia, para entrega de medallas de aquella entidad.**

que se había programado como de colaboración con la Coral, se convirtió en un caluroso homenaje a la misma por parte del numeroso auditorio que aplaudió con entusiasmo la actuación de los componentes.

#### RECEPCIÓN DE NUEVOS ACADÉMICOS DE NÚMERO: DON FERNANDO MARTÍNEZ Y GARCÍA ORDÓÑEZ

Tuvo efecto el 2 de junio, en presencia de numerosos académicos y gran afluencia de público. El nuevo académico, doctor arquitecto señor Martínez y García-Ordóñez, disertó «Sobre la percepción estética», extenso y documentado trabajo que fue seguido por el auditorio con enorme interés. La contestación estaba encomendada al también arquitecto



**Imposición de la medalla corporativa al señor Martínez y García Ordóñez.**

y académico de número don Luis Gay Ramos. El presidente hizo el resumen final, refiriéndose al contenido de los dos discursos leídos. En representación del Capitán General asistió don José Camarasa.

#### DON VICTORINO GÓMEZ

Se celebró el 11 de junio la recepción del escultor don Victorino Gómez López; fue el tema de su discurso «Tres cuartos de siglo de vida artística»;



**El académico electo don Victorino Gómez López al hacer su entrada en el salón de sesiones para el acto de su recepción.**

el nuevo académico, de forma amena y con gran acopio de datos, hizo una exposición de la labor realizada en aquel período de tiempo. La contestación la desarrolló el académico de honor don Ramón Mateu Montesinos, que se desplazó desde Madrid para asistir a este acto.



**El ilustrísimo señor don Victorino Gómez López dando lectura a su discurso de ingreso en la Corporación.**

#### CENTENARIO DE IGNACIO VERGARA

En la misma sesión se conmemoró el centenario de Ignacio Vergara, famoso escultor, uno de los fundadores de esta Academia. De pronunciar el correspondiente discurso, que se publica en este número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, estaba encargado el profesor y académico de número don Antonio Igual Ubeda. Por enfermedad del mismo, leyó su trabajo el también académico don José Báguena Soler. Fue muy aplaudido este discurso.

#### NUEVOS ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Previos los trámites reglamentarios, han sido nombrados, el ilustrísimo señor don Manuel Chamoso Lamas, en La Coruña; el ilustrísimo señor don Miguel Angel Catalá Gorgues, en Chelva, y el ilustrísimo señor don Mathieu Hériard Dubreuil, en París.

#### FELICITACIONES

La Academia, siempre atenta a los éxitos de sus componentes fuera del ámbito corporativo, dejó constancia en sus actas y con gran complacencia registra en la presente crónica el triunfo de los siguientes académicos; a todos ellos, la felicitación más cordial y entusiasta.

Al excelentísimo señor don Genaro Lahuerta, académico de honor, que el 18 de enero tomó posesión como académico de número de la Real de San Fernando, acto al que asistió en nombre de nuestra Corporación el excelentísimo señor don Leopoldo

Querol Rosso; al ilustrísimo señor don Francisco Lozano Sanchis, por su nombramiento de académico de número de la Real de San Fernando de Madrid; al excelentísimo señor don Juan de Contreras, marqués de Lozoya, académico de honor, por haberle sido otorgada por S. M. el Rey la Grandeza de España; al ilustrísimo señor don Salvador Alda-



**El académico de honor excelentísimo señor don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, Grande de España.**

na Fernández, académico de número, por su nombramiento de miembro del «Istituto Italiano per la Grafica d'Autore», y al ilustrísimo señor don Ricardo García de Vargas, académico correspondiente y cronista oficial de Godella, por el homenaje que se le rindió en dicha población. Asistió al mismo en nombre de la Corporación el académico de número don José Ros Ferrandis.

#### PARTICIPACIÓN EN TRIBUNALES Y JURADOS

Para el jurado del premio «Senyera», del excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, fue designado nuestro presidente, profesor don Felipe María Garín y Ortiz de Taranco; para el de la pensión de Pintura-figura, de la excelentísima Diputación, el ilustrísimo señor don Joaquín Michavila Asensi, académico de número; en el Conservatorio, y para la pensión de piano de la Diputación, actuó el ilustrísimo señor don José Báguena Soler; para el tribunal del premio de escultura quedó nombrado el ilustrísimo señor don Salvador Octavio Vicent Cortina; en Paisaje, y en el concurso de pintura del Centenario del Patronazgo de San Jorge, quedó ele-

gido jurado el ilustrísimo señor don Ernesto Furió; en el jurado del concurso del Ayuntamiento para proyecto del Casal Fallero, recayó el nombramiento en el ilustrísimo señor don José Mora y Ortiz de Taranco, y en otros jurados de Música, los señores Mora, Báguena y Michavila.

#### FALLECIMIENTOS

En el año 1976 hay que registrar tres dolorosas pérdidas; en 7 de octubre, la del muy ilustre señor don Peregrín Llorens Raga; el 10 de junio, la del insigne pintor Ismael Blat, y el 26 de agosto, la del gran compositor don José Moreno Gans.

*El muy ilustre señor don Peregrín Llorens Raga.*—Don Peregrín Llorens había nacido en Catarroja; cursó los estudios eclesiásticos en el Seminario de Valencia y en 1926 fue ordenado presbítero. Ejerció su ministerio en Masalavés y Alfafar, siendo destinado como capellán al establecimiento penitenciario de San Miguel de los Reyes; fue el primer párroco de San Bernardo, en la carretera de Moncada, y allí construyó un nuevo templo; rigió la parroquia de Godella hasta 1948, en que fue nombrado Beneficiado de la Catedral de Valencia y archivero de la Curia diocesana. En virtud de oposición, obtuvo una canongía en la catedral de Segorbe, en cuyo seminario explicó Historia y Arte; su especial dedicación la constituyó la predicación sagrada y la investigación histórico-religiosa. Escribió numerosas obras, de las que nos limitaremos a citar «La ciudad de Moncada», «Relicario de la Catedral de Valencia», «La villa de Catarroja» «Episcopologio de la diócesis de Segorbe-Castellón», etc.

Fue asiduo colaborador de la prensa valenciana y de numerosas revistas, habiendo conseguido diversos premios en certámenes literarios y sobre temas históricos. Era director de número del Centro de Cultura Valenciana, correspondiente de nuestra Academia y honorable escritor de Lo Rat-Penat. El Ayuntamiento de Catarroja le rindió un sentido homenaje con motivo de haberle dedicado una plaza, pues era cronista oficial de Catarroja; también lo era de Moncada.

Recibió sepultura en el cementerio de Catarroja, oficiando la misa de «corpore insepulto» el Obispo de Segorbe, con asistencia de las corporaciones municipales de Moncada, Catarroja y Masalavés, así como las bandas de música «La Artesana» y «El Empastre», de la que fue historiador.

*Ismael Blat.*—Nacido en Benimámet, hizo sus primeros estudios artísticos en la Academia de San Carlos de Valencia, pasó luego a Madrid y más tarde se dedicó a visitar los principales museos de Europa. Hizo su presentación en la capital de España en los años 1925-1926; su especialidad de entonces eran los retratos al lápiz, algo coloreados, con especial dedi-

cación al mundo femenino. Toda esta maestría la había conseguido en el aprendizaje realizado en el taller del ceramista Muñoz Dueñas. En 1927, y con extraordinario éxito, celebró una exposición de sus obras en el Museo Nacional de Arte Moderno. Comentando aquellas pinturas, el marqués de Lozoya dijo, refiriéndose al artista, que era uno de los pintores más completos de la nueva generación, y su paisano García Sanchiz opinó que era un valenciano destinado al triunfo. Gran admirador de Sorolla, se trasladó al norte de Africa y allí realizó una copiosa producción. Son también muy notables sus cuadros de asuntos norteaños y, al final, fue un retratista de gran calidad.

En los últimos años vivía retirado en su casa-estudio de Benimámet; en las conversaciones que allí mantuvimos, pude comprobar que nada quedaba en él de aquella fama de temperamento rebelde y exaltado de los años mozos; antes al contrario, mostraba un carácter apacible y sereno capaz de mantener una amistad fraternal. Su muerte supone una gran pérdida para el arte español.

*José Moreno Gans.*—Nacido en Algemés en 1897, cursa la carrera en el Conservatorio de Madrid, siendo alumno de composición de Conrado del Campo; después amplía sus estudios en el extranjero. El Premio Nacional de Música le fue otorgado en los años 1928 y 1934.

La muerte le sorprendió en Galicia, donde pasaba unas vacaciones. Se citan, como obras suyas más notables, las «Danzas valencianas», «El órgano quedó mudo», «Sonatas en si menor» y «Sonatas en do mayor y si menor para piano».

La Academia mostró su pensar por el fallecimiento de la madre política del académico de número ilustrísimo señor don Salvador Octavio Vicent; de la viuda del académico de honor don José Capuz, doña Elena Danieli, ocurrido el 27 de diciembre (Capuz había muerto en 1964) y de la viuda del académico de número don Leandro de Saralegui, doña Anunciación Marco Aladrén (sesión del 6 de julio). Se celebraron sufragios en memoria del académico de número don Alfonso Gabino Pariente, oficiando en ellos el académico electo muy ilustre señor don Vicente Castell, canónigo de esta Iglesia Catedral. Recordamos que don Alfonso Gabino había fallecido el 18 de julio de 1975.

#### FIESTA DE SAN VICENTE FERRER

Es una de las tradiciones académicas a la que se atiende con mayor esmero y devoción, asistiendo a recibir la procesión general de San Vicente Ferrer, Patrón de Valencia y su Reino, una representación de la Academia, con nuestro presidente. Al llegar la imagen del santo a la puerta del convento de Santo Domingo, en una de cuyas celdas habitó mucho tiempo el santo dominico, los representantes de

la Academia se incorporaron a la procesión, con la presidencia de autoridades, acompañándolas en el recorrido del templo y rezo de oraciones. Al terminar, ya en la puerta, es costumbre que una vez efectuados los saludos de rigor, se retire la representación de la Academia.

#### FIESTA DE SAN CARLOS

Como en años anteriores, la Corporación, con gran concurso de académicos e invitados, celebró la festividad de su santo patrón el día 4 de noviembre, con misa rezada en la capilla gótica del Palacio de San Pío V. Ofició la santa misa el muy ilustre señor don Vicente Castell Maiques, académico electo, que pronunció una emotiva homilía. Al final, se rezó un responso por los académicos fallecidos y por sus familiares.

#### OTRAS ACTIVIDADES

Se celebraron diez sesiones ordinarias y seis sesiones públicas. La Academia siguió interesándose con el mayor empeño por la conservación del patrimonio artístico valenciano, mediante informes, mociones, oficios y otros escritos a las autoridades o entidades competentes postulando, a veces, la declaración de monumento, como en los casos de la iglesia de Ayora y el palacio de Cervellón; el respeto a ruinas venerables, así la ermita borgiana de Santa Ana de Játiva y la accesibilidad a otras, cuales las de Valldigna, así como la conservación de piezas escultóricas de la antigua Facultad de Medicina, y las famosas pinturas ribaltesas de Andilla, que al fin han podido ser traídas al Museo de Valencia, para su restauración, después de haber estado expuestas en la Generalidad.

La Academia ha puesto también el mayor celo en el cuidado de su propio patrimonio bibliográfico, dibujos, grabados, etc., en fase muy avanzada de ordenación y aseo.

#### ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Nuestra revista, que se publica desde el año 1915, cada día adquiere más importancia e interés; el amplio contenido, la categoría de sus colaboradores, las secciones que contiene y el alarde editorial que comporta su presentación, con abundante ilustración gráfica, constituyen un motivo de íntima satisfacción para los que la hacen, el presidente y un grupo de entusiastas; a todos les anima el propósito de conseguir una publicación digna de la Academia y de Valencia, y al decir Valencia, comprendo también las dos provincias hermanas de Alicante y Castellón, con la finalidad de alcanzar una meta, cada vez más ambiciosa, en el terreno artístico y literario.

ENRIQUE TAULET

## JUAN ANTONIO GAYA MUÑO

El eco de Gaya Nuño todavía anda vivo; la tinta de sus postreros escritos aún está fresca cuando la noticia de su adiós terrenal se cuela de rondón por los corazones de quienes bien le querían y, rápida, con prisas, sale hacia Dios una plegaria lubricada, con lágrimas de amistad. Tras largos años de brega, tomó Gaya Nuño el descanso que le corresponde al ser humano como envase donde se mezclan espíritu y materia. El alma sigue tersa, pero el cuerpo tiene hambre de reposo.

El tema árabe sale madrugador de la pluma de Gaya. Las tierras sorianas donde sus padres plantaron el retoño de Juan Antonio le suministran la oportunidad de ocuparse de la "torre árabe de Noviercas" y de los restos de las construcciones musulmanas en Mezquitillas y Fuentearmegil. Su interés investigador le conduce, todavía dentro de la patria chica, a ocuparse del castillo califal de Górmaz. En 1964 retornará al tema, al escribir en "Blanco y Negro" algo parecido a las notas de un caminante con "La peregrinación a Górmaz". La vena arábica amasada en profundidad con sus ideas estéticas le convierte en agudo comentarista de "El Manifiesto de la Alhambra", pieza clave para la formación armónica de cualquier arquitecto español con aspiraciones a contactar con las exigencias estructurales de la segunda mitad del siglo xx. Sería dejar sensible hueco el prescindir del otro núcleo de arte árabe afinado en Andalucía, de ahí, su "Elogio a Córdoba" y sus "Diez notas cordobesas". Nada relacionado con lo musulmán quiere dejar por decir; lo contará en unas páginas impresas en Oxford bajo el título "Supervivencias de la Mezquita y la Sinagoga en España".

Gaya Nuño ganó a pulso la calificación de experto nada corriente del tema románico, el cual ocupa zonas extensas dentro de su volumen de publicaciones, unas veces con forma de libros y otras de artículos, pero que rebasan las seiscientas. Corrían los tiempos de la preguerra civil española, concretamente abril de 1935, cuando el diario "Madrid" ponía ante los ojos de los lectores, con una ilustración para más captar la atención, el trabajo "Domingo de Ramos románico". Llevado de una inquietud escaladora, trepa por el Puerto de Piqueras para asomarse a la vecina provincia de Logroño; el "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" recoge sus impresiones con el epígrafe "El Románico en la provincia de Logroño". Y en "Archivo Español de Arte", alrededor de veinticinco páginas le bastaron para delinear "El Románico en la provincia de Vizcaya" (1944). ¿Cómo silenciar el románico de Soria

de su alma?; un par de años después de referirse a las tierras vascas, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a través del Instituto Diego Velázquez, publica: "El Románico en la provincia de Soria". La aceleración se ha producido: dos años más y participa en "Ars Hispaniae" con la redacción de "Arquitectura y Escultura románicas"; seis años después, ampliará la temática con el jugoso libro "La Pintura Románica en Castilla"; a poco aparece en el "Boletín de la Universidad Compostelana" (1960) un estudio, perfilado y con el buen decir habitual en él, sobre "Teoría del Románico Español". Apenas salidas de la imprenta estas últimas hojas, nacidas en tierras gallegas, alumbran en Madrid la "Teoría del Románico". Diez años antes de esa despedida temporal que nos ha hecho, colabora con René Huygué en el "Arte y el Hombre", redactando las páginas reservadas al "Románico Español". El románico le aboca a las tierras del Principado, sus observaciones quedaron reflejadas en el "Románico asturiano dentro del español".

Pero Gaya Nuño surcó todos los mares del arte; algunas aguas le fueron desconocidas o extrañas. La filatelia, ocasionalmente, se ha convertido en museo de masas, con las series de artistas que transforman al sello en un "microcuadro". Nuestro soriano abrió las puertas del interés a los pequeños museos ambulantes de la filatelia. Sumariamente, reseñamos algunas glosas: Zurbarán, Rubens, Berruguete, Ribera, Sorolla, Romero de Torres, Sert, Fortuny, Alonso Cano, Luis Morales, Gutiérrez Solana, Vicente López, Rosales. En la revista "Goya" (1959) publica unos breves pensamientos sobre: "La filatelia, un nuevo camino de la educación artística".

Poco antes habíase ocupado "in extenso" del arte del siglo xix en sendos volúmenes de dos series monumentales: "Summa Artis" y "Ars Hispaniae".

Y cuando ya estaba calzando el pie en el estribo para galopar por las trochas inmensas de la eternidad, este hijo de Castilla la Vieja tomó contacto con la opinión pública, usando de portavoz el "Diario de Barcelona", donde en letras gruesas podía leerse: "Ocurrencias varias sobre el arte"; eran las hermanas menores de su última obra, "Historia de la Crítica de Arte en España". Gaya Nuño, orfebre de las ideas estéticas, clausuró con estas líneas una vida de entrega a la Historia del Arte. Duerma en la paz de Cristo quien un día fue bautizado.

JUAN CANTÓ RUBIO

# BIBLIOGRAFIA

**SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ:** *J. Esteve Edo. Artistas españoles contemporáneos.* Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid, 1975.

Es un hecho comprobado generalmente el florecimiento extraordinario de la escultura y los escultores en la Valencia del siglo xx, al tiempo que su hermana la pintura, local y regional, experimentaba una o varias crisis, sobre todo después del impar suceso sorollista, crisis que ha ido superando en lo posible. Comprobación de aquel auge escultórico ha sido el obtener nuestros artistas del volumen alrededor de diez "primeras medallas", después de la guerra europea del 14, con otros galardones y recompensas, y sobre todo la evidencia de una obra escultórica numerosa e insigne.

En esta línea hay escultores de valía más o menos jóvenes, más o menos afectados por las corrientes estéticas últimas o penúltimas, y más o menos dados a conocer por la historia o la crítica, más bien menos, y, por ello, no tan conocidos, pues siempre el arte ha de tener sus voceros, y no es aquí del todo válido aquello de que "el buen paño en el arca se vende".

A remediar en la parte que corresponde a un escultor de valía, ya con obra abundante y significativa, esta falta de conocimiento, viene la excelente monografía dedicada a José Esteve Edo por la docta y bien cortada pluma de Salvador Aldana Fernández, catedrático y académico, autor de numerosos estudios e investigaciones, sobre todo de arte, que traza un esquema biográfico y crítico de auténtico valor, referido a este artista, Esteve Edo, ya en plena madurez, que viera la luz en la entrañable calle del Horno de los Apóstoles, a pocos metros de donde esto se escribe y se edita, y que después de recorrer diversas tierras del viejo y del nuevo mundo, centró su tarea ambivalente, dúplice, tanto en la creatividad plástica como en la enseñanza del modelado, alcanzando, entre otros puestos de responsabilidad, una cátedra de escultura en la Escuela de San Carlos.

Veintidós reproducciones, las más en color, adveran lo afirmado en el texto por el profesor Aldana, especialmente la pormenorizada información crítica de la obra del artista, componiendo el volumen número 105 de esta serie, promovida por los servicios oficiales de la administración de las Bellas Artes, en la que no faltan otros temas y autores valencianos, volumen sólo pequeño por sus dimensiones materiales.

G.

*Genaro Lahuerta.* Exposición antológica (1919-1976). Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, 1976.

"Creo que en arte no hay ni antes ni después." Estas palabras del artista objeto de este libro son como el lema de uno y otro, como la divisa de un arte singular en el amplio panorama de la pintura. Toda una vida, desde antes de los "felices veinte" hasta "ayer" mismo, 1976, en que se celebra la exposición antológica, queda reflejada en el pulcro volumen editado con este motivo, que enriquecen cerca de cuarenta ilustraciones, las más en color.

Unas cuartillas del alcalde de Valencia, Miguel Ramón Izquierdo, sirven de pórtico y para situar a Lahuerta, "maestro en el color y en la esencia", según Azorín, en su mundo profesional y valenciano, al que pertenece a *nativitate* y no sólo por el hecho de que viera la luz en un barrio de nuestra ciudad, el de las Torres de Quart. Síguese un estudio de Carlos Areán, director del Museo Español de Arte Contemporáneo, que titula *La gozosa plenitud de Genaro Lahuerta*, y que es un cabal estudio estético de su pintura, señalando afinidades, preferencias y aún reflexiones del propio artista que contribuyen a esclarecer en los demás su pensamiento. Y es también historia, pues tal es la referencia de etapas y ocasiones, de obras concretas y géneros practicados; de su determinante local, ese que, en palabras del autor, hace al artista "doblemente valenciano", con "un lenguaje afinado desde los tiempos quinientistas, en el quehacer equilibrado y sereno de los mejores pintores de su región". Con "esta alegría suntuosa y llena de nobleza que se da en Valencia incluso en el arte popular y en los artistas contestatarios".

G.

**FRANCISCO JAVIER DE LA PLAZA SANTIAGO:** *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid.* Publicaciones del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1975 (468 pp. en folio mayor y 80 láminas, las más comprensivas de varias figuras).

Si "a tal señor tal honor", a tal monumento tal libro: copioso, sólido, pulcro, brillante. Ciertamente el palacio borbónico de la plaza de Oriente es objeto de un trabajo exhaustivo del doctor F. Javier de la Plaza, actual profesor agregado de Historia del Arte en la Universidad de Murcia. Investigación a fondo, ricas ilustraciones y edición cuidadísima, hacen honor a ese monumento, "una de las empresas más serias acometidas por la nación española, pues es algo más que una obra arquitectónica" ... "este enormísimo palacio madrileño, lleno hasta la exasperación de obras de arte, como no hay parigual en el mundo": todo esto en opinión del autorizado prologuista, el doctor J. J. Martín González, que dirige el departamento universitario promotor de la obra.

Museo de todas las artes, archivo riquísimo, y no sólo de documentos, ocasión y albergue de plástica y ornatos, el "palacio nuevo", nacido a raíz del incendio del viejo Alcázar en la Nochebuena de 1734, que es ya, también, escenario algo más que bisecular de buena parte de la historia de España, tiene en la obra de Javier Plaza un digno correlato bibliográfico.

La nómina ilustre de arquitectos y otros géneros de artistas que intervienen en la magna obra, los problemas que acompañaron frecuentemente a su labor, las obras mismas de su talento, que no precisamente genio —salvo, sin duda, el caso de Tiépolo—, todo se registra, con un lúcido acompañamiento gráfico, en el libro, ¿por qué no decirlo?, monumental sobre uno de los más grandes e ilustres edificios de España. En los grabados abundan los diseños de plantas, alzados y detalles, como los pormenores de obras existentes, y, entre las esculturas, las

famosas estatuas de los reyes históricos de España, muy *latu sensu*, que, pensadas para remate del edificio, fueron a parar a diversos lugares, jardines principalmente, del país.

La impresionante colección de 221 documentos transcritos y el completo aparato de índices redondean la suma de virtudes del gran libro.

F. G.

RICARDO GARCÍA DE VARGAS: *El escultor valenciano Francisco Marco Díaz-Pintado*. Esquema biográfico. Prólogo de Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

La dilatada vida, por entero dedicada al arte, de Marco Díaz-Pintado, es objeto de un minucioso estudio por parte de García de Vargas, el laborioso cronista de Godella, y, como el biografiado, académico de San Carlos, bien que entre los "correspondientes", así como Marco lo es de los "de número". Una trayectoria rectilínea y densa viene descrita en este volumen, pensado y expuesto con gran orden y objeto de una presentación editorial pulcra. Las obras primerizas del veterano escultor, sacudido —y quizás nunca dejó de estarlo del todo— por las auras del "modernismo"; su obra posterior, sus relaciones con otros artistas, especialmente con Sorolla; las distinciones recibidas por parte de este mismo pintor excelso y en competencias oficiales; la larga labor docente, sobre todo en Sevilla y en Valencia; sus obras últimas —por ahora y quiera Dios que puedan serlo otras muchas—, su perenne interés por todo lo artístico y monumental, especialmente encauzado en la Real Academia, de la que es conspicuo primer Consiliario, definen una vida, configuran un talante y explican las líneas directrices de una obra con frecuencia muy importante, siempre de interés.

El libro, ampliamente ilustrado, lo prologan unos párrafos del actual presidente de "San Carlos" que anticipan, en síntesis, lo que va a ser tema y función del texto que sigue: esa vida y esa obra del escultor Marco, ciertamente ejemplares.

L. R.

JUAN CANTÓ RUBIO: *Arte helenístico y cristianismo*. Separata de "Revista del Instituto de Estudios Alicantinos".

Relacionar culturas es siempre operación interesante y generadora de conclusiones útiles. Entendiéndolo así, el doctor Cantó Rubio da a la luz, en edición aparte de la revista citada, este estudio sobre el binomio "helenismo-cristianismo", que encierra, como un magno paréntesis, varios de los más altos valores producidos por la humanidad. La versión universalizadora del arte griego y la realidad expansiva del cristianismo paulino hallan aquí su explicación, su mutua explicación cultural, su "climax", en un agilísimo y a la vez profundo análisis de la vida y el arte en los siglos inmediatos, hacia atrás y hacia adelante, a la aparición histórica del cristianismo. Ello lleva al autor a fijarse en detalles y pormenores culturales, anecdóticos aparentemente, pero del mayor valor significativo. En ese mundo "con mentalidad helenística, que eran la inmensa mayoría de las primitivas cristiandades", el arte sirve de guía, conductor y aun de zahorí para conocer y penetrar la esencia de las cosas en aquella sociedad interesantísima, a un tiempo liquidadora de la ~~más~~ alta cultura antigua e inaugural del mundo nuevo, con hombres nuevos y arte nuevo, que era el cristiano.

G.

*Pequeñas esculturas de grandes escultores*. Banco de Granada, 1975.

Con las firmas, entre otras, de Alberto, Arp, Chillida, Chirino, Gabino, García Donaire, Gargallo, Giacometti, Julio González, Maillol, Cristino Mallo, "Manolo", Ortiz Berrocal, Oteiza, Rodín, Pablo Serrano, etc., expuso la Galería de Exposiciones del citado ente financiero granadino una muestra inolvidable, objeto ahora de esta publicación grata y útil, con lo principal de lo expuesto, sólo pequeño en tamaño, siempre vivo y válido, como advierte la cita de Rilke al frente del texto.

Un oportuno estudio previo, sin firma, explica la ocasión y los propósitos de quien lo promueve, dentro de una directriz promotora del arte, en auténtico mecenazgo, y subraya la importancia de lo ya hecho, y en propósito, por el citado banco granadino.

Basta la presencia de los dichos, sin mengua de los silenciados, como en especial las de un Maillol, un Giacometti, un Pablo Gargallo, un Arp y un Rodín para prestigiar esta asamblea efímera y harto recordable —por eso lo hacemos aquí— de pequeñas-grandes obras, entre las que no falta la presencia vigorosa, acusadamente renovadora, del valenciano Amadeo Gabino, escultor e hijo del inolvidable escultor, también, Alfonso Gabino, miembro ilustre que fue de la Real Academia de San Carlos.

L. R.

III *Salón de Primavera. Pintura y Escultura*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, marzo 1976.

Cifra y testimonio de la protección, bien conocida, de la "Caja" de Valencia a todas las artes —y a otras formas de la cultura— es esta publicación, que dio cuenta de la gran muestra de Primavera, III Salón de este nombre, reunida en marzo del 76, en las salas del Museo Histórico Municipal. A guisa de prólogo, Miguel Angel Catalá, conservador de los museos municipales de Valencia, escribía, entre otras cosas, "se ha logrado reunir un elenco de esculturas y lienzos merecedores de ser expuestos..., que poseen sin excepción... calidad y originalidad... Alguna de estas obras... tiene además contenidos plásticos renovadores". Y recordaba que, junto a la muestra de los artistas seleccionados —los más poco conocidos todavía—, figuraba la obra de los invitados: Luis Arcas, Bronchú, Pedro Cámara, Lahuerta, Lozano y Ribera Berenguer, firmas bien estimadas e indiscutidas.

De los "seleccionados" cabría ir señalando a casi todos como valores algo más que en potencia, y, tanto unos como otros, es decir, pintores como escultores, a un nivel muy evidente de interés plástico, con esas soluciones nuevas a que aludía el prologuista o presentador Miguel Angel Catalá, experto, por su cargo museal y la preparación que comporta, en esta intuición de lo más prometedor.

L. R.

BENJAMÍN AGULLÓ PASCUAL, O. F. M.: *Vida y obra del escritor Luis Fullana Mira (1871-1948)*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1975.

Efectivamente, el vivir y el laborar de este erudito franciscano, hijo de la villa alicantina de Benimarfull —en la que, como en Valencia y otras poblaciones, tiene calles dedicadas— quedan registrados en el libro de su hermano en religión el Padre Agulló, con riqueza de datos y buen orden en su exposición.

Académico de la Real Española de la Lengua, profesor de lengua valenciana en nuestra Universidad Literaria, religioso observante de su Orden y docente en los colegios de la misma, en la que desempeñó diversos cometidos de confianza y autoridad, el Padre Fullana queda aquí retratado con los perfiles de sabiduría, virtud y afable sociabilidad, de los que fue buen testigo el cronista en los últimos meses de vida del que fue el único representante de nuestra lengua en el máximo organismo filológico y literario de la nación.

La bibliografía sobre el Padre Fullana y un interesante apéndice gráfico avaloran esta edición del I. D. E. A.

L. R.

JUAN BAUTISTA VILAR: *Orihuela en el mundo antiguo*. Murcia, 1975. Editado por el Patronato Angel García Rogel. Obra Social de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate.

Los historiadores románticos del pasado siglo XIX, al romper las puertas lacradas de los archivos hicieron borrón y cuenta nueva en gran número de cuestiones tratadas tradicionalmente más de oídas que por una confrontación y averiguación en las fuentes. El profesor Vilar, de acreditada paciencia para el rastreo por documentos, conduce al lector de desde el marco físico de Orihuela hasta

el dominio bizantino. La reciente localización del *portus illicitanus* servirá, cuando se explore debidamente, para reconsiderar los apartados dedicados a la "conquista romana" y al "dominio bizantino". Para futuras ediciones de la obra agradeceríamos al autor mayor precisión y abundancia de pormenores en las notas a pie de página que aparecen demasiado someras, haciendo más lenta y laboriosa la verificación de las citas. Sustancialmente constituye una eficaz aportación al estudio de las raíces orcelitanas.

JUAN CANTÓ RUBIO

JUAN BAUTISTA VILAR: *Orihuela musulmana*. Murcia, 1976. Editado por el Patronato Angel García Rogel, Obra Social de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

El tesón de Vilar cuaja en nueva obra. Ahora exhuma el apasionante período árabe de la ciudad. El mundo musulmán es grueso e interesante meridiano de la gran historia de la humanidad, que permanece bastante desconocido e incluso desfigurado por múltiples leyendas rayanas, a veces con la frontera de lo infantil. El enclave islámico español destaca con singular personalidad cultural dentro del medievo. Interesante es la aportación de Vilar, que enciende luces en cuestiones oscuras.

JUAN CANTÓ RUBIO

# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1976

## 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. Avda. 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, 124. Teléfono 369 41 65. Valencia-10.
- Excmo. Sr. D. José Iturbi Bágüena. 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. Teléfono 449 46 32. Madrid-3.

## ACADEMICOS DE NUMERO

POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

- | <u>Fecha de<br/>posesión</u> |   |
|------------------------------|---|
| 2- 6-1941                    | Excmo. Sr. D. Felipe María 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 Amós, 80. Tel. 322 03 40. Valencia-4.                           |
| 21- 6-1956                   | Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle Cronista Carreres, 4. Tel. 321 28 32. Valencia-3.                     |
| 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 Llano de la Zaidia, 3. Tels. 365 05 94 y 331 81 63. Valencia-9. |
| 19-11-1964                   | Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 47. Teléfono 322 38 80. Valencia-3.                                     |

Fecha de  
posesión

- 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, número 18. Teléfono 369 58 29. Valencia-10.
- 19- 6-1969 Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Plaza Marqués de Estella, 5. Tels. 131 08 52, 321 36 12 y 321 08 77. Valencia-4.
- 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 José León Tello. Calle del Doctor Gil y Morte, 2. Valencia-7.
- 19-12-1969 Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. Calle de Taula de Canvis, número 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 17 44. Valencia-2.
- 29- 5-1970 Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis. Avenida de Burjasot, 158. Teléfono 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. Avenida Menéndez Pidal, 9. Tel. 366 23 25. Valencia-9.
- 19- 6-1973 Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. Calle del Historiador Diago, 7. Tel. 325 13 86. Valencia-7.
- 17- 5-1974 Ilmo. Sr. D. Antonio Igual Ubeda. Avenida de Eduardo Boscá, 21. Tel. 369 50 42. Valencia-11.
- 7- 5-1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. Calle de En Sanz, número 12. Tel. 322 10 07. Valencia-1.
- 14- 5-1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Rieta Síster. Avenida de José Antonio, número 30. Tel. 327 61 94. Valencia-5.
- 2- 6-1976 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. Calle de Alvaro de Bazán, 8. Tel. 369 07 76. Valencia-10.
- 11- 6-1976 Ilmo. Sr. D. Victorino Gómez López. Calle del Pintor S. Abril, 53, 1.ª Tel. 333 26 15. Valencia-5.
- \* Electo. Ilmo. Sr. D. Vicente Castell Mahiques. Plaza del Conde del Real, 1. Tel. 331 92 25. Valencia-3.
- Académico supernumerario: Ilmo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos. Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos (Madrid).

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
9- 1-1943	Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch. Pedro de Valdivia, 4 ...	Madrid-6.
14- 5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero. Enrique Granados, 151 ...	Barcelona-8.
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. Avenida de Pedro Mata, 3. Villa Sara ... ..	Madrid-16.
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9-A, bajo B.	Sevilla.
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milián Poix. San Miguel, 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.
6- 5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Real de Alhambra, número 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, número 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, 40 ... ..	Castellón.
7- 6-1959	Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Serrano, 120 ... ..	Madrid-6.
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastiá. 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.

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
7- 3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Mo- rellá. Nicasio C. Jover, 14 ... ..	Alicante.
5- 4-1966	Ilmo. Sr. D. Luis Marco Pérez. Du- que de Sesto, 26 ... ..	Madrid-9.
4- 6-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hino- josa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos ... ..	Málaga.
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragone- ses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7 ... ..	Murcia.
7- 1-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asen- sio. 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	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. Paseo de Calvo Sotelo, 12, 2.º ... ..	Alcoy (Alicante).
3- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. Jo- sé Antonio, 76 ... ..	Sagunto (Valencia).
7- 1-1972	Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñí- guez. 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 Var- gas. Barón de Santa Bárbara, 46.	Godella (Valencia).
6- 6-1972	Ilmo. Sr. D. José Guerrero Lovi- llo. Don Remondo, 11 ... ..	Sevilla.
9- 1-1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Cu- lebras. 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	Ilmo. Sr. D. Juan Ainaud de La- sarte. Martín Busutil, 20 ... ..	Barcelona-6.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Co- nesa. Felipe Herrero, 4 ... ..	Alicante.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Eduardo Codina Ar- mengot. 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 Mar- tínez. Residencia de Profesores. C. Universitaria, s/n. ... ..	Zaragoza.
4- 3-1975	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Concepción Blanco Mínguez. Museo de Bellas Artes.	Cádiz.
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Antonio Navarro San- tafé. General Mola, 46 ... ..	Villena (Alicante).

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
4-11-1975	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Lidia Sarthou Vila. República Argentina, 13, 4.º ... ..	Játiva (Valencia).
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan. Doctor Albiñana, 16 ... ..	Enguera (Valencia).
8- 6-1976	Excmo. Sr. D. Manuel Chamoso La- mas ... ..	La Coruña.
8- 6-1976	Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues ... ..	Chelva (Valencia).

### ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
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. Cas- sella Postale 72 ... ..	Bolonia (Italia).
16-12-1947	Prof. Remo Rómulo Luca. Via Por- ta 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 Mújica Gallo ... ..	Lima (Perú).
6- 3-1962	D. Miguel Mújica Gallo ... ..	Lima (Perú).
8- 2-1972	D. José Rodríguez Familiar. 5 de Mayo, 111 ... ..	Querétaro (México).
4- 2-1974	D. Theodore S. Breadsley. Director The Hispanic Society of América. 613 West 155 Street ... ..	New York, N. Y. 10032 (EE. UU.).
3-12-1974	D. Giacomo Lauri Volpi ... ..	Roma (Italia).
4- 3-1975	D. Ricardo Lancaster - Jones. Ave- nida Colón, 73, despacho 507 ...	Guadalajara. Jalisco (México).

### ENTIDAD BENEMERITA

Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.  
General Tovar, 3. Valencia-3.

## 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: Excmo. 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.

Domicilio: Palacio de San Pío V. San Pío V, 9. Valencia-10.

Teléfono de la Academia: 360 57 93.

## INDICE DE MATERIAS

	<i>Páginas</i>
El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> .	3
La portada de la Almoína o del Palau de la Catedral de Valencia, por <i>Juan Angel Oñate</i> ... ..	13
Iconografía de Jaime el Conquistador, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues</i> ...	23
El paisaje en la crónica real, por <i>Martín Domínguez Barberá</i> ... ..	38
Andilla, renacentista y ribaltesca, por <i>Asunción Alejos Morán</i> ... ..	41
Desde unas vírgenes de reconquista, a los lienzos recién aparecidos de Lorenzo Suárez y unas esculturas del valenciano Guissart, por <i>José Crisanto López Jiménez</i> ... ..	47
Un aspecto de la iconografía post-tridentina de la Virgen niña, en la escuela valenciana, por <i>Carmen Gracia</i> ... ..	56
El "Miguel Angel" de Logroño, por <i>José Angel Barrio Loza</i> ... ..	59
En el centenario de Ignacio Vergara, por <i>Antonio Igual Ubeda</i> ... ..	61
Mexicano ilustre en la fundación de la Academia de San Carlos, de Valencia, por <i>Ricardo Lancaster Jones y Vereá</i> ... ..	65
+ Oscar Esplá, por <i>José Báguena Soler</i> ... ..	68
El paisaje y nuestra prehistoria, por <i>María Julia Valero</i> ... ..	71
Flácido Francés, pintor y catedrático "antiguo y natural", en Valencia, a la luz de los documentos de la Academia de San Carlos, por <i>Adrián Espí Valdés</i> .	73
Giotto (1276-1337), por <i>Juan Cantó Rubio</i> ... ..	81
La insigne arciprestal iglesia de San Martín, de Callosa de Segura, por <i>Antonio Ballester Ruiz</i> ... ..	84
Balconadas y techumbres de madera, en Mula, por <i>Juan González Castaño</i> ... ..	87
Escultura animalista: Mariano Benlliure. — Evocación de unos artistas enguerinos, por <i>Antonio Navarro Santafé</i> ... ..	89
Rafael Forns, el primer impresionista de la Plana, por <i>Antonio J. Gascó Sidro</i> ...	94
Algo más de un siglo tras el nacimiento de Sarthou Carreres, por <i>Carlos Senti Esteve</i> ... ..	97
+ Sobre la percepción estética, discurso de ingreso como Académico Electo del ilustrísimo señor don Fernando Martínez y García-Ordóñez, y contestación del ilustrísimo señor don Luis Gay Ramos ... ..	100
+ Tres cuartos de siglo de vida artística, discurso de ingreso como Académico Electo del ilustrísimo señor don Victorino Gómez López, y contestación del excelentísimo señor don Ramón Mateu Montesinos ... ..	110
Crónica académica, por <i>Enrique Taulet</i> ... ..	115
In memoriam: Juan Antonio Gaya Nuño, por <i>Juan Cantó Rubio</i> ... ..	121
Bibliografía ... ..	122
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Relación de sus individuos ... ..	125



Sres. Académicos de la Real de San Carlos  
que forman el

## Consejo de Redacción

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.º

Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro

Consiliario 2.º

Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis

Consiliario 3.º

Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Lombart

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. 360 57 93

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1976, 300 pesetas

Números atrasados, 300 pesetas



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

