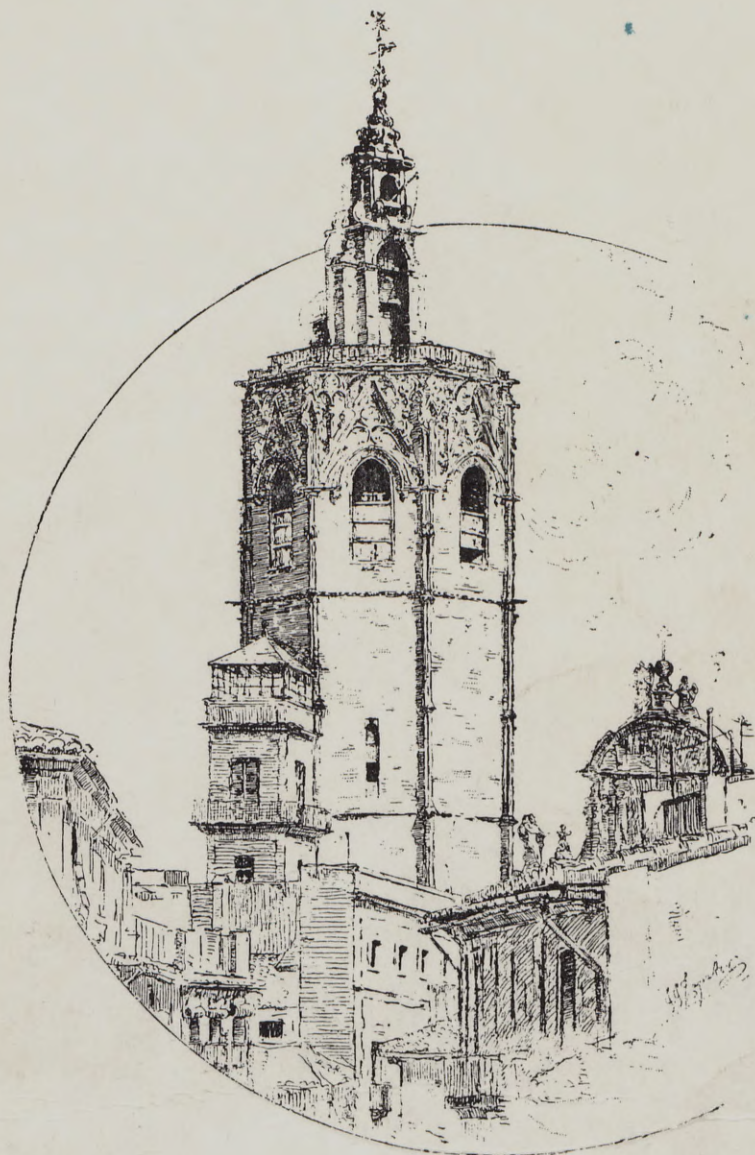


Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXII

1981

Número único

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1981



VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

1881



Depósito Legal: V. 1.304 - 1982

I. S. B. N. 84-600-2703-1

IMPRENTA J. MARÍ MONTAÑANA - HORNO DE LOS APÓSTOLES, 3 - TEL. 331 23 04 - VALENCIA

EL MIGUELETE DE VALENCIA *



En un viejo libro del ya lejano año 1947, escribía yo que España es un país de torres y no de cúpulas. Todo el paisaje español está jalonado por altas torres de piedra que son símbolos enhiestos de nuestra raza y característica fundamental de nuestra arquitectura. Son pocas, en efecto, las cúpulas

que encontramos en nuestro país —salvo en Valencia— y, en general, de proporciones modestas, construidas muchas veces de materiales pobres y

* Discurso en la solemne apertura de curso el 4 de noviembre de 1981, en la Real Academia de San Carlos.

no comparables en ningún caso a la magnificencia de las torres.

En cambio no hay catedral española que no se caracterice por una torre extraordinaria, de dimensiones muchas veces descomunales y de lujosos y ricos materiales. Se puede decir que la primera de nuestras torres es la Giralda de Sevilla, y aunque no se hizo para templo cristiano, sino para mezquita, fue cristianizada más tarde por Hernán Ruiz para convertirse en el faro luminoso de la catedral hispalense. Torres señeras son la del Reloj, en la catedral de Santiago, de Domingo de Andrade; la de la catedral de Toledo, maciza y sólida, pero con agudo remate flamenco; las de las catedrales de Segovia y Salamanca, fusión de diversos estilos resueltos en unidad básica. Es torre famosísima la de la catedral de Murcia, iniciada por maestros italianos y terminada con excelente prosodia española. Es notable también la torre de La Seo de Zaragoza, donde el maestro Contini supo incorporarse perfectamente a la mejor tradición aragonesa.

Pero además de estas y muchas otras torres señeras, entre las que el Miguelete o *Micalet* cuenta por derecho propio, existen también infinidad de torres en nuestra península que forman conjuntos interesantísimos, homogéneos y representativos de nuestras diversas regiones. En torno a Domingo de Andrade se constituye un amplio catálogo de torres barrocas gallegas de imponderable belleza, de la misma manera que en las provincias Vascongadas aparece un conjunto de torres renacentistas y barrocas entre las que destacan las llevadas a cabo por Francisco de Ibero. Lo mismo podemos decir de las torres riojanas en torno a la ribera del Ebro, que presentan ejemplares de gran originalidad como la torre de Santo Domingo de la Calzada, la de Briónes, las torres de la Redonda en Logroño, etc.

Caso singularísimo es el de las torres mudéjares aragonesas, torres espléndidas que representan mejor que nada el espíritu de este pueblo brioso, enérgico y contundente que es el aragonés. Sin las torres mudéjares levantándose en las secas parameras aragonesas o en las dulces vegas de sus ríos, el paisaje de Aragón perdería su nota más distintiva. Empezando por las torres que semejan alminares musulmanes, pasando por todo género de combinaciones volumétricas, se despliegan tipos muy diversos: torres cuadradas, torres mixtas cuadradas y octogonales, torres enteramente poligonales, octogonales o exagonales de raigambre gótica, como le sucede siempre al mudéjar de Aragón.

Las torres castellanas son en general más severas, tanto las medievales y mudéjares como las que luego parten de la severa ley Herreriana. En Castilla, en Valladolid y Segovia están nuestras mejores torres románicas, y también tenemos, aparte de las

góticas de Burgos, ejemplos de torres renacentistas tan hermosas como la de la Colegiata de Santa María del Campo, de Diego de Siloee. Andalucía es otra de las regiones privilegiadas en materia de torres. En Andalucía todas las torres son hijas de la Giralda. Y en este aspecto no hay población, sobre todo de la baja Andalucía, que no tenga su propia Giralda. Famosas son las siete torres de Ecija, cada cual más galana e imaginativa que la otra. En fin, creo que con esto basta para afirmar la importancia que tienen las torres en nuestra arquitectura.

Pero ahora la torre que sobre todas ellas nos interesa es la del Miguelete. El gran historiador del arte e ilustre personalidad valenciana que fue don Elías Tormo, nos dice lo siguiente en su *Guía de Levante*: «El Miguelete, famosa torre, amadísima de los valencianos, de las más notables y grandiosas del gótico catalán o de los Estados de Aragón, nunca con el chapitel que se le proyectó, se redujo a un robusto octógono de 50'85 m. de alto, viniendo a ser equivalente el perímetro. Es muy maciza, pues sólo el centro tiene, sucesivamente, tres piezas octogonales abovedadas, angosta la baja y aun la intermedia y más amplia la alta o de las campanas, y la escalera de caracol, con nabo, a uno de los lados, con 207 escalones. En 1376 se decidieron, comenzándose formalmente las obras en 1381, dirigidas por el arquitecto Andrés Juliá, que lo era de Tortosa, y que daría el proyecto. En 1402 las dirigía José Franch. En 1414 se revisa el proyecto, después de algunos viajes al caso, por el arquitecto Pedro Balaguer (el constructor que había sido de las Torres de Serranos). A él habrá que atribuir la decoración del último cuerpo. Estaba terminada en 1424, cuando se encargaba al arquitecto Martín Llobet el pretil (desaparecido) y el coronamiento (nunca hecho) de la torre. La horrenda espadaña de arriba, causa única de peligro para la torre, se labró después y se renovó en el siglo XVIII.»

Don Elías Tormo, con su prosa peculiar, que en principio parece un poco críptica pero que resulta certera y exacta en su sequedad, nos explica en breves líneas la historia de esta famosa torre y sus principales autores. De la misma manera, José Sanchis Sivera, canónigo de la Santa Iglesia Catedral, nos hace la historia del Miguelete en su libro «La Catedral de Valencia», reproducida en un pequeño librito que se titula *El Micalet, de la catedral de Valencia*, y que «Ediciones Catedral de Valencia», dirigidas por V. Castell, publicó en 1977. Lo que Tormo dice de una manera escueta y, como siempre, casi telegráfica, don José Sanchis Sivera nos lo explica con mayor detalle y detenimiento, uniendo a sus referencias los documentos gráficos que ha podido recoger: sobre todo los interesantes dibujos

del arquitecto Ramón María Ximénez, que nos describen gráficamente la construcción en alzado, sección y diversas plantas.

Esta torre, desgraciadamente inacabada, es, sin duda, la construcción más imponente que puede encontrarse entre los campanarios góticos levantinos, especialmente catalanes y valencianos. Ningún otro tiene la robustez, la magnificencia, la solidez y la importancia de la torre valenciana. El octógono del Miguelete tiene un perímetro equivalente a su altura de 50'85 m., el cuerpo inferior es enteramente macizo, lo que supone una masa de fábrica impresionante. En este cuerpo el único hueco es el que corresponde a la escalera de caracol de subida a la torre que, cosa poco frecuente, está embebida en la masa de la fábrica por ser ésta de tan grandes dimensiones. En otras torres similares la escalera de subida forma un pequeño torreón adherido al octógono principal como sucede en las torres octogonales de la Catedral de Barcelona. Pero aquí no hace falta, dada la inmensa masa del Miguelete.

A partir del primer cuerpo de los cuatro en que se divide la torre verticalmente, encontramos una cámara de planta también octogonal que se denomina Asilo de los Refugiados y que está cubierta con una bóveda apuntada igualmente de ocho paños. En el tercer piso se abre otra cámara mayor conocida tradicionalmente como Habitación del Campanero, que repite la forma de la de abajo, pero cuyo diámetro es mayor. Sin embargo, todavía domina con mucho el macizo sobre la cámara abierta en esta planta. Y por último, en la última planta, es decir, en la cuarta, que es el cuerpo de campanas, la cámara ochavada alojada en su centro es todavía mayor y se comunica con las fachadas exteriores de la torre por medio de unos pasos, que son, precisamente, aquellos donde se colocan las campanas de volteo. Por encima de esta planta ya sólo queda la terraza y la desaparecida coronación, que, por desgracia, nos falta. La arquitectura de la torre es de una extrema sobriedad que hace más impresionante su volumen y su magnificencia. El prisma octogonal triunfa en su perfecta claridad geométrica. Las aristas del octógono están señaladas mediante unos breves y sencillos contrafuertes que acusan todavía más la geometría del prisma octogonal. Son unos sencillos refuerzos que conforme van subiendo se decoran más hasta llegar al último cuerpo en que aparecen como agujas góticas que, naturalmente, tendrían que tener su terminación en los pináculos del antepecho o balaustrada desgraciadamente desaparecido.

La decoración de la torre se encuentra en el último cuerpo, el cuarto, que es como decimos el de campanas abierto por ocho grandes huecos. Este es el cuerpo que don Elías Tormo atribuye al arqui-

tecto Pedro Balaguer, constructor que había sido de las Torres de Serranos. Realmente, sin romper la gravedad y sencillez, el último cuerpo resulta delicadamente decorado por una serie de labores góticas de las que suelen llamarse de claraboya. En primer lugar los arcos ojivales, muy poco apuntados, de los huecos de campanas, tienen unas arquivoltas muy molduradas sobre las que se alza un gablete triangular muy agudo. Este gablete termina en un florón o macolla que invade la cornisa de remate y que traspasaría el desaparecido pretil de piedra del que luego hablaremos. Tanto en el interior del gablete como en las enjutas, entre las líneas oblicuas del gablete y las horizontales de la cornisa, se despliega la típica labor de claraboya, es decir, una serie de tracerías ojivales que en lugar de ser caladas tienen como fondo los muros pétreos de la fábrica. Todo este cuerpo, elegante, discretamente ornamentado, típico del siglo XIV, es el que prepararía el paso a la coronación que existió en parte y que más tarde desapareció dando lugar al insatisfactorio aspecto que hoy presenta su trunca silueta. Es una pena que esta soberbia torre quedara inconclusa y que el antepecho calado y con pináculos del maestro Martín Llobet desapareciera. Don José Sanchis Sivera nos dice que habiendo llegado la obra de la torre a la altura que debía tener, en 18 de septiembre de 1424, se concertó el Cabildo con el maestro cantero Martín Llobet, para hacer la claraboya, alias apitrador, de dicho campanario. En dicho contrato se obliga este artista a continuar «e acabar l'entaulament de la sumitat del campanar ja començat de pedra ab ses gargoles e ab tot ço que necessari hic sera, y a fer la dita obra de la claraboya e epitrador an sos bancs de part de dins del apitrador per vogir la dita claraboya o seure en aquells», obligándose por su parte el Cabildo a darle, cuando termine la obra, que había de ser año y medio después, dos mil florines de oro de Aragón, plazo que no se cumplió. Obra tan magnífica como la que nos ocupa debía tener un remate especial, a más del que se indica en la capitulaciones que acabamos de mencionar. Así se deduce de los dibujos que había presentado el mismo Llobet, en los que se habla de una espiga.

Los trabajos preliminares del entaulament comenzaron en 30 de mayo de 1424 y se concluían en 17 de julio de 1425. En 11 de agosto siguiente se empezó a colocar el pavimento y se terminó en 9 de febrero de 1426, costando 4.758 sueldos, y en 17 de marzo de 1425 se emprendieron los trabajos del apitrador o claraboya que dieron fin el 28 de enero de 1429. Parece que con esto se dio por terminada la torre, exceptuándose la espiga referida, la que no se hizo, sea por deficiencia de los planos presentados, sea por otras causas que desconocemos. Lo cierto es que para dar cima a obra

tan monumental, el Cabildo no perdonó medio alguno, cargando muchos censos, enajenando otros y estableciendo un sindicato con el objeto de reunir fondos.

Precisamente esta balaustrada llamada por los maestros de la época apitrador y que por su delicadeza era obra sometida a los embates e injurias del tiempo, es la que ahora echamos mucho de menos en la coronación del Miguelete. Parece ser que existen todavía fragmentos de la misma, piedras sueltas que estuvieron sobre la terraza de la torre y que podrían, con su minucioso estudio, servir para la reconstrucción de este antepecho que tanta falta le hace a la obra. Pero hoy en día las corrientes imperantes en nuestro país hacen muy difícil la restauración de monumentos con restitución de partes desaparecidas, aunque se tengan los documentos precisos para reconstruirlas. En otros países esto no sucede y me refiero especialmente a Inglaterra y Alemania, donde los monumentos se reconstruyen, siempre y cuando los datos sean precisos, sin que predomine ese escrúpulo y ese purismo que hace sospechosa la restauración. Pero esto son criterios que dependen en mucha parte de modas o tendencias no suficientemente debatidas y que se imponen con carácter dogmático.

En fin, aparte de la balaustrada y claraboya con pináculos de Martín Llobet, Antonio Dalmau, en 1453 proyectó una coronación o remate de la torre. Antonio Dalmau era un notable escultor que ejecutó el retablo de piedra que se conserva en el Aula Capitular antigua. Antonio Dalmau fue encargado por el Cabildo para dar remate a la torre, pero murió cuando todavía no había entregado el proyecto. La muerte de Dalmau impidió por lo visto que la torre se coronara con arreglo a su magnificencia. Otros maestros no se atrevieron a realizar la obra imaginada por el gran escultor o faltaron las energías suficientes para llevarla a cabo muerto el artista que la imaginó. De hecho es algo que ya es imposible de superar, pues fatalmente el Miguelete quedará para siempre truncado. Es como un grandioso pedestal al que le falta la figura que debía sostener.

En esta situación colocose un tinglado de madera para sostener la gran campana de las horas, tinglado que se quitó dos veces y que hubo que sostener por un artificio más sólido. Este se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XVIII y consiste en una espadaña de piedra de fuerte y vigoroso perfil barroco. Don Elías Tormo la llama horrenda espadaña, causa de peligro para la torre por su inmenso peso. Don José Sanchis Sivera la llama armatoste y causa ocasional de los desperfectos que se notan en el último cuerpo de la torre. De todas maneras puede verse a través de la selección vertical del Miguelete dibujada por don Ramón María

Ximénez que la torre tiene la suficiente fortaleza para sostener con holgura dicha espadaña a pesar de su considerable peso.

Yo, modestamente, considero que la espadaña es inapropiada, pero no tan censurable como todos los autores dicen, pues al fin y al cabo cumple el papel, a su manera, de la espiga (es decir, la flecha) que había de coronar según los criterios de la época el campanario. No cabe duda que si se restituyera el apitrador o claraboya con sus correspondientes pináculos, se disminuiría la importancia de la espadaña, que quedaría más envuelta en el final gótico de la torre, surgiendo sólo la parte alta como aguja o flecha.

Hemos descrito la gran torre valenciana y al hilo de esta descripción hemos valorado y comentado, algunos de sus aspectos; ahora nos queda relacionarla también con un conjunto de torres catalanas que se caracterizan por su singularidad y por su rigor geométrico. Complejo problema —nos dice Torres Balbás— es el del origen de estos campanarios catalanes. Octógonos son también muchos de los que acompañan a iglesias del mediodía de Francia, derivados del levantado sobre el crucero de San Saturnino de Tolosa, pero suelen estar abiertos por múltiples arcos. La existencia de campanarios octogonales de ladrillo en Aragón, en el siglo XIII, consecuencia tal vez de alminares desaparecidos de la misma región, puede justificar la hipótesis de su procedencia, de torres islámicas (Torres Balbás, *Arquitectura Gótica, Ars. Hispaniae*, Tomo 7.º, página 228). Atrevida hipótesis, pero que puede coincidir con la de don Félix Hernández, que, hasta cierto punto, demostró cómo las torres románicas medievales derivaban en gran parte de los alminares musulmanes y sobre todo del alminar de la Mezquita de Córdoba, hoy desaparecido al estar envuelto por una construcción renacentista (véase Félix Hernández Jiménez, *El Alminar de Abderramán III en la Mezquita Mayor de Córdoba*, Granada, 1975). Si es cosa evidente la influencia del alminar de Córdoba sobre torres románicas tan alejadas como las de los Pirineos, no es absurdo considerar que alminares octogonales aragoneses influyeran en torres de la región catalana.

Se ha solido emparentar la torre del Miguelete con el esbelto y elegante campanario de la vieja Catedral de Lérida. Este lo empezó a construir a fines del siglo XIV (1391) Guillermo Colibella, lo continuó el francés Carlos Galter de Ruan, dejándolo como hoy se encuentra, es decir, sin acabar. Teniendo en cuenta que el Miguelete se empezó en 1381, se puede decir que es perfectamente coetáneo del de Lérida. No puede, por lo tanto, considerarse el de Lérida como precedente, sino más bien al contrario, aunque el cuerpo superior, más

decorado, del Miguelete, obra de Pedro Balaguer, sea más tardío que la torre de Lérida. construida casi de un solo golpe. Más antiguo es el campanario de San Félix de Gerona, comenzado por Pedro Ça Coma en 1368 y que también es de planta octogonal, aunque más compleja en su estructura. La torre de Santa María del Pino en Barcelona tiene también semejanzas con el Miguelete por el hecho de que el octógono lleva también contrafuertes o espigones que refuerzan los ángulos y porque tiene el mismo número de cuerpos, los tres primeros ciegos y el último abierto por sendos huecos en cada una de las caras. Sin embargo, el campanario barcelonés es mucho más severo en su arquitectura, porque los contrafuertes son totalmente lisos y porque en el último cuerpo faltan los gabletes y las labores de claraboya que tanto enriquecen a la torre valenciana. También el campanario de Santa María del Pino está sin terminar en lo que se refiere a pretilos y remates. Es una desgracia que todos estos campanarios catalanes no tengan remate o lo hayan perdido, y por esto quedan en parte inexpresivos y desconcertantes. La torre de la Seo de Lérida termina en un cuerpo octogonal de menor diámetro que el fuste general y por eso tiene una silueta más animada, aunque está igualmente privada de un remate final. Las torres de la catedral de Barcelona, también octogonales, resultan más acabadas al tener su pretil que las corona, pero, por ejemplo, la espléndida torre del Monasterio de Pedralbes, con su pura geometría, no tiene ningún remate final. En este caso quizá resulta mejor porque es tan pura la traza de esta torre monástica que todo aditamento podría adulterar su exquisita pureza geométrica.

Estas torres catalanas, como la de la Iglesia de Santa Agueda, la del Monasterio de Pedralbes, las de la Catedral de Barcelona, las de Santa María de Mar y otras muchas son extraordinariamente simples y carecen de contrafuertes, pilastras o espigones que refuercen sus ángulos. El prisma octogonal queda patente en toda su pureza geométrica. La torre de la pequeña iglesia de Santa Agueda de Barcelona tiene un remate muy sobrio y esencial que consiste en que en lugar de una línea horizontal que señale la terraza, cada uno de los paños termina en un pequeño piñón, con lo cual se acusa el carácter finalista del último cuerpo.

Al hablar del Miguelete de la Catedral de Valencia no podemos olvidar una construcción más o menos contemporánea le la misma Catedral. Me refiero al cimborrio. Aunque una torre y un cimborrio son construcciones completamente diferentes, desde el punto de vista de la traza no dejan de existir semejanzas. El cimborrio es también una construcción octogonal que, aunque no arranca del suelo, sino que está montado al aire sobre el tramo

central del crucero y, aunque en lugar de fuertes muros opacos está abierto por grandes ventanales, no deja, morfológicamente, de tener semejanzas con la torre. El cimborrio actual, cuyo detalle, nada flamígero, acusa el siglo XIV, es más o menos el que estaba construido en 1380, siendo, dice Tormo, obras de reparación y recubrimiento las del arquitecto Martín Llobet en 1430. El cimborrio de Valencia es el más monumental, aunque no el de mejor traza, de todos los que siguen la tradición de los de las catedrales de Tarragona y Lérida y de San Cugat del Vallés.

Existía ya en el pontificado del Obispo Blanes (1356-1369); en 1380 se realizaban reparaciones en su terraza; en 1430 dirigía otras el Maestro Martín Llobet. Descansa en trompas cónicas y lo cubre una bóveda de crucería, tiene dos órdenes de grandes ventanales que ocupan el ancho de los paños y hacen de esta linterna, obra atrevidísima, totalmente calada. Complicadas tracerías aseguran las placas de alabastro que cierran los vanos. Refuerzan sus aristas exteriores delgados estribos moldurados, las ventanas altas tienen gabletes con crochets. Ninguna relación guarda esta aérea linterna, levantada hacia mediados del siglo XIV —momento en que en Levante estuvieron en auge—, con el pesado templo que se extiende a sus pies (Torres Balbás, obra citada, pág. 231).

Sin embargo, con ser la linterna tan antitética de la torre, puesto que una es un final ligerísimo y otra una torre maciza y sólida de enormes proporciones, no cabe duda de que tienen bastante de común y corresponden a la misma época y estilo. En ambos casos se trata de dos cuerpos octogonales en los que las aristas se refuerzan por medio de pequeños y labrados contrafuertes, que naturalmente habrían de terminar en unas agujas o pilares góticos, que también en este caso de la linterna quedaron sin hacer o fueron degradándose al correr del tiempo. Esta falta de coronación congruente le quita también importancia a una construcción por otra parte elegantísima.

La torre del Miguelete nos dejó una secuencia inesperada en la elegante y barroquísima torre de Santa Catalina. En principio parece que nada tiene que ver la torre del siglo XIV al XV con esta curiosísima torre barroca que es gala de Valencia y que queda admirablemente incorporada a la ciudad al servir de perspectiva a la decimonónica calle de la Paz. Esta torre, tan agraciada, es obra del arquitecto Juan Bautista Viñes y se construyó entre 1688 y 1705. La riqueza de su ornamentación es extraordinaria, destacándose las guarniciones barrocas de todos los huecos y el cuerpo alto de campanas con sus columnas salomónicas. La torre de Viñes está además terminada en todas sus partes, perfecta-

mente acabada y coronada con una gentilísima linternilla que remata una cúpula de teja vidriada. Entre la linternilla y el cuerpo principal de la torre existe un basamento que enlaza el diámetro mayor de la terraza con el menor de la linterna por medio de unos contrafuertes de rica talla barroca. Si el lenguaje es enteramente diferente del Miguelete y las proporciones también, porque frente al volumen macizo de la torre catedralicia, se destaca el esbelto de la torre de Santa Catalina, ambas coinciden en el hecho de ser poligonales, siguiendo la mejor tradición levantina y porque en una y en otra se acusan las aristas por medio de contrafuertes. No cabe duda que Juan Bautista Viñes tuvo presente al hacer su torre aquella otra que por tantas razones presidía y todavía preside la ciudad del Turia. Realiza el arquitecto barroco una interpretación notabilísima y personalísima de la vieja torre gótica y esta vez nos deja enteramente satisfechos con su acertado remate.

Pero volviendo a nuestro Miguelete, diremos que sus méritos arquitectónicos no están todos a la vista, puesto que gran parte de ellos están escondidos. La importancia que en su momento se dio a la torre se revela de una manera excepcional en la ejecución de sus interiores; en las extraordinarias bóvedas de crucería sin crucerías que corresponden a la entrada de la torre y que con sabiduría y primor fueron labradas en el siglo xv. Son bóvedas curiosísimas que tienen el trazado de las bóvedas góticas estrelladas, pero construidas sin nervios, como si se tratara de unas bóvedas de arista. La escalera de caracol es también de excelente factura y las tres cámaras interiores, a las que nos hemos ya referido, son de una arquitectura excelente, en donde se destaca la maestría de los canteros góticos. Las cámaras son octogonales y van aumentando de tamaño conforme la torre crece. Apenas tienen ornamentación y se cierran por medio de bóvedas ochavadas de perfil muy apuntado y con nervios o crucerías en las aristas que descansan sobre repisas.

Es también necesario ascender a la torre, conocer su interior, para valorar perfectamente su calidad arquitectónica y además para, en subiendo a la terraza, gozar de un panorama muy bello sobre la ciudad de Valencia, su río, hoy desgraciadamente seco, y sus huertas cercanas. Hace muchos años la vista de Valencia debería ser extraordinariamente sugestiva. Hoy con el inevitable crecimiento de las ciudades y con los enormes bloques de habitación o de oficinas que circundan el viejo casco o penetran en él, el panorama de antaño ha desaparecido. El caserío horizontal sobre el que graciosamente sobresalían las torres y las cúpulas valencianas, está destruido por las grandes moles de la construcción

moderna que desbaratan las proporciones antiguas. Pero, en fin, salvadas estas lamentaciones, todavía puede verse un interesante panorama desde la torre del Miguelete, torre que por otra parte está llena de leyendas y efemérides que nos han conservado los cronistas de la ciudad y los eruditos que han hecho la historia de la torre.

Una de las cosas más curiosas que sucedían en esta torre era la fumada u hoguera que se encendía todas las noches en la terraza al toque de las primeras oraciones. De esto nos dice lo siguiente el historiador Cruilles en su Guía Urbana: «Cuando las Cortes encomendaron a sus electos la guarda de la costa del reino. se establecieron a trechos a lo largo de ella, en puntos visibles unos desde otros, torres de las que todavía subsisten algunas, confiándolas a cierto número de guardas de a pie y de a caballo para la debida vigilancia. Adoptaron para comunicarse un sistema antiquísimo, largo tiempo empleado por los moros en este país, y cuyo restablecimiento se dirigía en especial contra sus piráticas agresiones y desembarcos; este medio eran las ahumadas, que, como dice cierto autor, avisaba cualquier novedad de noche por la llama, de día por la humarada; una ahumada o falla diaria a una hora convenida, era como el parte «sin novedad» que se pasaban unos a otros los torreros; si se encendían dos hogueras manifestaban lo contrario, y corría la señal desde el que advertía la novedad a los demás; si el torrero arrojaba la hoguera desde lo alto de la torre, era caso de gran alarma o de moros en tierra, a cuya señal se reconcentraban los guardas hacia la torre de donde partía el aviso. La ahumada o falla del Miguelete de Valencia, como torre la más dominante de la costa, hacía la señal establecida como de la capital y la reproducción las otras, y de uno a otro extremo del reino era repetida esa pública seña de tranquilidad, que parecía destinada a convidar a sus habitantes del litoral al descanso de su trabajo en el pacífico hogar doméstico.» Los jurados mandaron por primera vez que se hicieran estas hogueras, según leemos en un manuscrito, el 14 de agosto de 1516; en una deliberación del Consejo, de fecha 8 de julio de 1539, las hemos visto mencionadas.

En realidad esto quiere decir que la torre fue en último término un faro para la ciudad y el puerto. Las grandes torres siempre tienen algo de faros, así podría decirse que la Giralda es el más hermoso de Sevilla y el Miguelete el de Valencia. Tienen algo de faro en el sentido simbólico, puesto que son el faro que ilumina la ciudad por su gallardía y espiritual significado. Pero en este caso se trata de una función desempeñada por la torre que no es muy distinta de la que desempeñan los faros marítimos. Su altura, contando con la proporción

del caserío en los siglos XVI, XVII y XVIII hacía que pudiera verse fácilmente desde el mar y que desde ella pudiera ejercerse como torre vigía una permanente vigilancia de las costas. Es muy curioso también el sistema de señales que se colocó en el Miguelete en tiempo mucho más próximo (1840), para anunciar la llegada y salida de los barcos del puerto. Se colocaron en la torre dos gruesas pelotas de badana que subían y bajaban para anunciar la salida de los vapores del puerto. Con un ingenioso movimiento de estas pelotas se podía señalar si venían uno, dos o tres barcos y de dónde llegaban, si del Este o del Oeste, si de Cataluña o de Cádiz. No vamos a detenernos en esto ni en otros hechos y circunstancias curiosas que han girado en torno a esta torre, porque no es este el objetivo de nuestra conferencia. Apuntando brevemente estas circunstancias, lo que queremos decir es que la torre del Miguelete ha sido protagonista permanente de la vida de la ciudad, carillón y reloj que ha marcado sus horas, pedestal de fuegos de artificio, ma-

nifestador, con el sonoro vocerío de sus campanas, de los hechos alegres o luctuosos que sucedían en la ciudad. En una palabra, diríamos que es una especie de personaje vivo, siempre presente y en ningún caso monumento histórico pretérito y muerto.

Ahora diremos algo de la propia Catedral valenciana, pues no se comprende el Miguelete sino como faro o antorcha de este templo.

En mi *Historia de la Arquitectura, Edad Antigua y Media*, escribí lo siguiente: «En la ciudad de Valencia, casi todas las iglesias del siglo XIV recibieron en el XVIII una opulenta vestidura barroca que las desfiguró por completo. La primera de ellas, la Catedral, monumento híbrido de más valor por los accesorios y obras sucesivas con que se fue enriqueciendo, que por su estructura primitiva. Sus obras comenzaron en 1262 y se continuaron hasta fines del siglo XIV. Es de tres naves, crucero saliente y girola. Los pilares todavía conservan dobles columnas, siguiendo una solución tradicional.



Lo más interesante es la girola de cinco tramos con capillas radiales. El rasgo que la caracteriza es que a cada tramo corresponden dos capillas radiales. Esto aumentó considerablemente su número. Al exterior sólo las dos portadas del crucero revelan la condición medieval del tiempo. En el hastial de la Epístola se abre la espléndida portada del Palau y en el del Evangelio la puerta de los Apóstoles, posterior en el tiempo y mucho más rica por su imaginaria y labores decorativas, propias del siglo XIV. Este tipo de portada lo vemos repetirse *mutatis mutandis* en la Colegiata de Gandía y en las dos iglesias de Requena: el Salvador y Santa María.» Hoy no hubiera escrito que la catedral de Valencia es un monumento híbrido de más valor por los accesorios y obras sucesivas que por su estructura primitiva. Lo que sucede es que cuando escribí esto, la estructura primitiva apenas se descubría en medio del general revestimiento barroco y neoclásico. Se habían hecho algunas exploraciones para descubrir parcialmente el gótico primitivo y por su sobriedad y hasta, cierto punto, sequedad, no parecía, dicho vulgarmente, prometer mucho. Durante una época prevaleció el criterio de descubrir la primitiva fábrica gótica desnudando la catedral de su ropaje barroco. Esto era añeja aspiración del cabildo y el arquitecto don Alejandro Ferrant, apoyado por el ilustre arqueólogo don Manuel Gómez Moreno, fue poco a poco restaurando la catedral con este criterio de descubrir el gótico. Después, en nuestros días, se ha producido una reacción contraria y se ha condenado esta repristinación por considerar que era mucho más interesante la vestidura que el cuerpo interior. Cada época tiene sus propios gustos y sus propios criterios que, cuando se mantienen con dogmatismo, pueden producir graves daños en los monumentos. El hecho es que cuando se produjo esta reacción contraria al arte gótico, es cuando ya el camino emprendido era irreversible y cuando, por otra parte, al descubrirse no fragmentariamente sino en su casi totalidad la primitiva iglesia del siglo XIII, se pudo cualquiera dar cuenta de sus grandiosas proporciones, de su arquitectura severa pero recia y magnífica y de otra serie de circunstancias que adornan muy especialmente la arquitectura de esta catedral, antes desconocida y luego menospreciada. Se ha producido, pues, en nuestros días una curiosa polémica en la restauración de la catedral de Valencia, polémica que reside en la pugna de gótico *versus* barroco, lo que ha dado lugar a que se organicen dos bandos bastante irreconciliables.

A mí me tocó heredar a don Alejandro Ferrant en la tarea de restaurar la catedral por parte de la Dirección General de Bellas Artes. Tuvo empeño de que aceptara este cometido mi compañero y fraternal amigo don Luis Gay, que había colaborado

con Alejandro Ferrant y que deseaba a la muerte de éste que yo colaborara con él. Al mismo tiempo, por razones de tipo administrativo de todos bien conocidas, actuaba en la restauración de la catedral, como arquitecto, y sigue actuando, don Francisco Pons Sorolla por parte de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

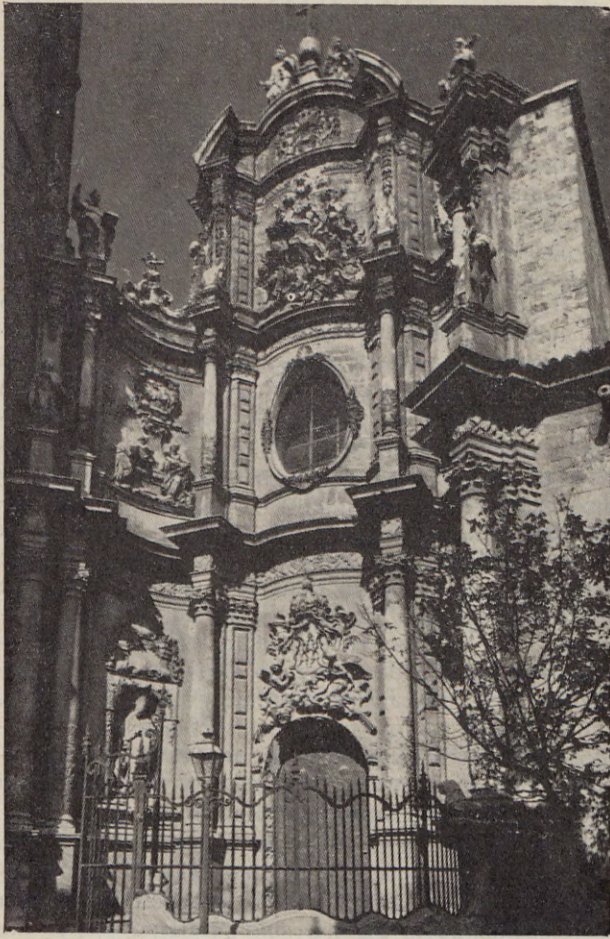
Esta pluralidad de competencias ha complicado en parte la restauración de la catedral, pero, en resumidas cuentas, consideramos que el proceso se va consolidando con verdadero acierto. El arquitecto Pons Sorolla fue restaurando los exteriores de la catedral y sacando al exterior las capillas del lado del Evangelio, que han dado una nueva fisonomía al conjunto catedralicio. La puerta de los Apóstoles ha sido también objeto de restauración y de controversia en razón del mal estado en que se encontraba su arquitectura y su estatutaria. Precisamente las estatuas, el Apostolado y otras figuras que decoraban la grandiosa portada donde se reúne el Tribunal de las Aguas, han sido retiradas en un estado extremo de descomposición para que no se perdieran del todo. El propósito es llevar estas estatuas al Museo Catedralicio y sustituirlas por reproducciones llevadas a cabo con la mayor garantía.

Queda también un problema grave e inexcusable que es la restauración de la grandiosa fachada barroca del arquitecto alemán Conrado Rodulfo. Esta fachada, aparentemente, está en buen estado, pero si se analizan de cerca los detalles de la misma se comprenderá que su situación es gravísima por el deterioro y la erosión de la piedra. Sobre todo las partes altas, más expuestas a los rigores del tiempo, están necesitadas de una restauración y consolidación a fondo, sujetando las agredidas estatuas y elementos decorativos, que no sólo están a punto de desprenderse, sino que de hecho se desprenden ya cayendo fragmentos que ponen en peligro la seguridad de los viandantes. Existe un proyecto últimamente presentado para remediar este daño y esperamos que pronto se ponga en marcha y empiecen los trabajos. Por su parte, el arquitecto Pons Sorolla ha empezado a trabajar también en el Miguelete. Es decir, en un plazo breve esta magnífica catedral puede quedar restaurada para mucho tiempo y devuelta a su grandeza y dignidad.

El tema polémico por excelencia ya lo hemos dicho, es la restauración del interior del templo y la solución del debate gótico *versus* neoclásico.

Ahora que se han descubierto casi enteramente las tres naves góticas desde los pies del templo hasta el crucero, se puede uno dar perfectamente cuenta de la importancia de este monumento hasta



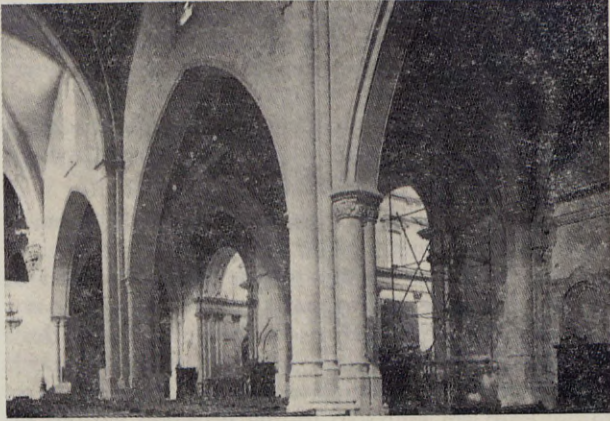


ahora desconocido. «En una lápida, colocada —dice Torres Balbás— en una de las capillas centrales de la girola de la catedral de Valencia y desaparecida en las reformas del siglo XVII o XVIII, constaba que se colocó su primera piedra el año 1262 por el obispo fray Andrés Albalat, fraile dominico aragonés, canciller del rey, que había viajado por Francia e Italia. Hay noticia en 1267 de un maestro, Arnaldi Vitalis. Empezado el templo, como de costumbre por la cabecera, las fechas de las capillas de la girola se escalonan en los años finales del siglo, lo mismo que las que se abren en los brazos del crucero, algunas de estas últimas levantadas tras pasado ya el año 1300. A partir de 1303 dirigía las obras un nuevo maestro mayor, al que se le da el nombre, al parecer erróneo por mala lectura de un documento, de Nicolás de Antona o Ancona, encargado también de hacer vidrieras, imágenes y pinturas. Las capillas abiertas en el muro occidental del crucero se levantarían por ese maestro en el primer cuarto del siglo XIV. En 1358 los documentos nombran a un nuevo maestro, Andrea Juliano.

al que se atribuye la sala capitular, que se labraba dos años antes. Contemporánea será una parte de las naves, ultimadas en fecha algo más tardía. La prosperidad de Valencia en el siglo XIV dio lugar a una gran cantidad de fundaciones y dotaciones de altares, capillas y capellanías en honor de los santos titulares, merced a las cuales avanzó la construcción con relativa rapidez.

Torres Balbás opina que la catedral de Valencia es un monumento híbrido y arcaico por conservar pilares de dobles columnas que siguen la línea de las catedrales de Tarragona y Lérida, cuando es una obra cuya primera piedra se colocó en 1262, es decir en la segunda mitad del siglo XIII, años en que la arquitectura más progresiva corría por otros derroteros. Pero sin embargo lo que no pudo ver Torres Balbás es la catedral tal y como hoy la vemos nosotros y, por lo tanto, tanto el juicio del ilustre historiador y arqueólogo como el que otras personas más modestas podíamos tener, no es enteramente válido. Hoy la catedral gótica se nos presenta plenamente con toda la grandiosa sobriedad de su arquitectura; los pilares de dobles columnas son muy hermosos, los grandes arcos de paso entre la nave principal y las colaterales son de extraordinaria dimensión, como sucede en otros edificios del llamado estilo gótico-languedociano. Todo esto resplandece ahora y ha supuesto un descubrimiento. Las bóvedas de crucería con nervios de piedra y plementería de ladrillo son también de dimensiones inusitadas, lo que da al espacio gótico un sentido grandioso. Frente a los detractores del descubrimiento del arte gótico, la realidad se impone y nadie puede negar a la vista de ello la importancia que adquiere hoy el monumento.

A parte de esto, lo más endeble de la decoración, por unos llamada barroca, por otros neoclásica, era la que correspondía a las naves, puesto que las proporciones clasicistas de esta decoración no correspondían con la estructura gótica y tuvo Antonio Gilabert que realizar verdaderos esfuerzos para adecuar los elementos de la arquitectura clásica a las proporciones del gótico hispano-languedociano. Sin embargo las capillas, que son de época posterior y que en realidad son como pequeñas iglesias, se proyectaron de acuerdo con la tendencia clasicista, y en este caso la armonía es perfecta. Cada una de estas capillas es un ejemplo delicadísimo de la arquitectura del gran maestro del barroco tardío Antonio Gilabert. Por lo tanto se van a conservar íntegras y el testimonio del arte dieciochesco va a permanecer bajo sus mejores aspectos. De esta manera la pugna entre goticistas y neoclasicistas va a armonizarse en una síntesis perfecta. Por un lado, las naves góticas en su sobria y severa grandeza; por otra parte, las capillas neoclásicas,



independizadas del resto y con toda la elegancia de su arquitectura dieciochesca tan delicada como las mejores construcciones del estilo Luis XVI.

También queda el presbiterio, remodelado en estilo barroco, pero no del XVIII, sino del siglo XVII, por el gran maestro Juan Bautista Pérez, que trabajó por decisión y con el generoso donativo del



arzobispo Cameros. Comenzaron estas obras en 1674 y se acabaron en 1728. Este presbiterio, opulento en su barroca magnificencia, se conservará por entero tal y como está y de la misma manera se podrá mantener el revestimiento de la girola, obra también de Antonio Gilabert. Sería interesante sin duda restituir la primitiva girola gótica, pero las capillas radiales están muy mutiladas y es acaso preferible mantener en este caso el revestimiento clasicista.

De todas maneras, la catedral de Valencia, uno de nuestros más bellos templos metropolitanos, puede quedar, después de estas etapas que ligeramente hemos apuntado, como un monumento sobresaliente y de un interés extraordinario por la forma peculiar en que se conjugan elementos de muy diversas épocas. Por una parte, la gran catedral del gótico levantino con sus espléndidas dimensiones que resplandece ya en los pies del templo; por otra, la magnífica linterna y cimborrio del final gótico de los siglos XIV y XV; el Miguelete, la soberbia torre contemporánea del cimborrio; las dos portadas medievales de diversa época; la imaginativa y borrominesca fachada de Conrado Rodulfo, y, por último, el arte delicado y sutil de Antonio Gilabert. Todos estos estilos, todas estas etapas armonizándose, a nuestro entender, de una manera muy sugestiva en un monumento diverso y a la vez unido en una armónica concepción.

No hemos dicho nada de la capilla del Santo Cáliz y de otros accesorios que engalanan la catedral, porque no ha sido nuestro propósito hacer una descripción de la misma, sino referirnos en el día de hoy a su torre, el popular Miguelete que como de todos es sabido lleva ese nombre porque la campana mayor está dedicada a San Miguel. Y termino diciendo, para no cansarles a ustedes, que esta catedral, que tiene de todo, que tiene gran riqueza de estilos y accesorios arquitectónicos, es, al menos que yo sepa, la única gran catedral que no tiene claustro. Es una circunstancia curiosísima y parece que precisamente cuando se quería construir el Miguelete y se empezaron a comprar terrenos para cimentar la grandiosa torre, también se pensó adquirir otros para construir el claustro que, acaso, no se pudo llevar a cabo por la dificultad de esta adquisición. Hasta en esto es singular la catedral de Valencia.

FERNANDO CHUECA
Presidente del Instituto de España

EL CIMBORIO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

Los dos cimborios más importantes de las catedrales españolas son el de la Catedral de Burgos y el de la Catedral de Valencia. El primero es mucho más rico en ornamentación. Su estilo es el plateresco; es la joya indiscutible de tal estilo. Su época de construcción: 1539-1568. Ha llegado a nosotros casi intacto. El segundo (el de Valencia) es de mayor elegancia sencillez. Su estilo es el gótico y no conocemos otro mejor en España en dicho estilo: Su época de construcción: parte baja, primera mitad del siglo XIV; parte alta, primera mitad del siglo XV. Lo malo es que no ha llegado hasta nosotros intacto, como el de Burgos; sino en un estado diferente del que tenía en el tiempo de su terminación, y no podemos darnos cuenta cabal de su elegancia primitiva.

A tal fin se encamina este trabajo, que comprenderá como tres estadios:

1) El cimborio de Valencia hoy (parte inspectiva): *Lo que es*.

2) El cimborio, en el pasado (parte retrospectiva; histórica): *Lo que fue*.

3) El cimborio, en el futuro (parte prospectiva): *Lo que debe ser*.

1) *El cimborio de la Catedral, hoy*

El cimborio en su totalidad creemos que no es sólo la *linterna* (lo que sobresale por encima de las terrazas y es visible al exterior), sino también los arcos torales y las pechinas o trompas, en que la linterna descansa (1).

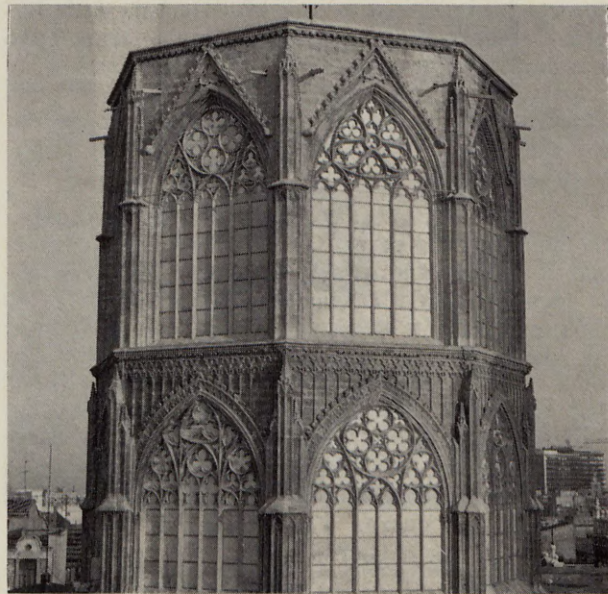
Así considerado, el cimborio de nuestra Catedral aparece al que lo contempla, como en dos partes netamente diferenciadas: la primera, la alta, de piedra, en estilo gótico, repristinada recientemente, de una belleza, que todos admiran.

La segunda, la baja, de estuco y dorados, de un estilo neoclásico de la segunda mitad del s. XVIII, que desdice del resto y que no nos causa admiración alguna.

Mejor diríamos que lo que causa admiración es que no se haya repristinado como la parte alta, de la que forma parte consustancial e inalienable.

Analizando un poco más la parte alta, se ve que la linterna está formada por dos octógonos superpuestos: el inferior más antiguo (s. XIV) y el superior de un siglo después (s. XV).

Cada uno de los muros del octógono o, mejor, prisma octogonal, está vaciado por un gran ventanal de cinco maineles, que le ocupa casi totalmente.



Los ángulos aparecen reforzados al exterior por pináculos góticos semiempotrados y al interior por elegantes columnitas estalactíticas.

Todo lo que queda de muro está —en el octógono inferior— decorado con crochets (como bordado en piedra) y en el superior, ornamentado con gab'etes de grumos de vegetación rampante (2).

Los grandes ventanales no tienen hoy vidrieras. En su lugar hay «piedras de luz» o piedra de alabastro, que deja pasar la luz (3).

Llamará la atención al entendido el que, al menos el cuerpo inferior de la linterna, no tenga barandilla alguna. Volveremos sobre esto.

También se notará que las ménsulas en que se apoyan las columnitas, o hacecillo de columnitas, aparecen todas ellas mutiladas, sin que hayan sido restauradas.

(1) Esto es lo que propiamente significa *cimborrio*, de la palabra griega *kiborion* o *kibourion*, en latín *ciborium*, en castellano *ciborio* o baldaquino sobre la *mesa eucarística*. Los ciborios o baldaquinos se venían usando ya en el estilo bizantino y románico. La catedral vieja de Lérida, que tan ligada está a la nuestra, tiene ya su cimborio, y lo mismo Poblet y S. Cugat y Tarragona, etc. Y —como veremos— el nuestro era admirado en el s. XV.

(2) Hemos de pensar que —además— faltan hoy las górgolas y la policromía.

(3) Esto no deja de ser algo inauténtico, pues hubo vidrieras. Aparte de que una regla gótica es “no piedra sobre piedra, ni color sobre color o metal sobre metal”.

2) *El cimborio de la Catedral de Valencia en el pasado*

Su historia: Lo que fue a través del tiempo.

Nuestro cimborio no fue construido de una vez y bajo un mismo plano.

Sin necesidad de acudir a documentación alguna, arqueológicamente se ve que la parte baja de la linterna: el primer octógono, es bastante anterior. Tuvo existencia independiente: tenía sus gárgolas y su cubierta propia. Era algo así como el cimborio de la Catedral Vieja de Lérida, el del Monasterio de Poblet o el de la Catedral de Tarragona.

Y esto consta asimismo documentalmente.

¿Quién fue el arquitecto de este primer cuerpo del cimborio? No consta documentalmente. Lo único que consta es que a mediados del siglo XIV estaba ya construido, pues el obispo Vidal de Blanes (1356-1369) prohibió los tiros de ballesta, que para simular truenos se hacían el día de la Fiesta «de la Colometa» (5), por los daños que causaban en la obra del cimborio.

Desde el 1380 hasta 1397 hay datos de trabajos ejecutados en el «cembori»: en las terrazas, gárgolas, escaleras, cubiertas, etc. (6).

El segundo cuerpo u octógono del cimborio es sin duda alguna posterior: una obra de principios del siglo XV.

J. Sanchis Sivera da por supuesto que el autor de la obra debió de ser el maestro Martín Lobet. Más aún: que «él la dirigió e hizo la clave de la bóveda, lo mismo que los rosetones, las arcaturas y todo el ornato interior y exterior, que tantas bellezas encierra» (7).

No sabemos en qué se funda. De ser así, Martín Lobet hubiese sido el verdadero artífice de nuestro cimborio. Personalmente no opino lo mismo. Creo que el primer cuerpo de la linterna estaba ya construido un siglo antes de que Martín Lobet fuese «mestre d'obra de La Seu» (8), como acabamos de decir. Opino que el estilo denota diferente artista para el primer cuerpo, que es de más riqueza ornamental y distinta hechura: crochets y ornato alrededor de los arcos.

El segundo cuerpo es más airoso: de más sencilla elegancia en la construcción y en la ornamentación, que se reduce a gabletes con grumos vegetales sobre los ventanales.

Cierto que el artífice del segundo cuerpo del cimborio era de refinado gusto artístico: aun repitiendo las figuras geométricas del primer cuerpo, desde los maineles al arco del ventanal, jamás hizo tal repetición sobre el ventanal copiado.

Su época de construcción parece ser el primer tercio del siglo XV (9).

El aspecto que ofrecía el cimborio al terminar el primer tercio del siglo XV debía de ser grandioso.

Todo él estaba completo: al interior, cuatro haces de ocho delgadas columnas le sostenían prodigiosamente en lo alto: En las pechinas las imágenes góticas policromadas de los cuatro Evangelistas, en el mismo orden que las neoclásicas de hoy (10). En los ventanales, hermosas vidrieras historiadas (11). Ante ellas, el apitrador de hierro dorado. En las ménsulas, los escudos de donantes: polícromos, sostenidos por ángeles tenantes (12).

Trofeos bélicos y recuerdos de grandes hechos le adornaban (13).

(4) Ya en el *Libre de obres* de 1404 se habla de una especie de espiga de madera, que remataba en una veleta, todo lo cual se plateaba y doraba (¿se policromaba?). En medio de tal espiga iba una campanilla (el cimbalillo). Todo ello recibió el nombre de «el cimboriet». Y también se habla de «les escalons vells del cembori» que utilizó en Luis Amorós para reparaciones en dicha espiga (26 noviembre 1404). Cf. fol. 19 y 36).

(5) El día de Pentecostés se representaba en la catedral teatralmente (como el Misterio de Elche) *La venida del Espíritu Santo*. Una paloma (La Palometa), símbolo del Espíritu Santo, arrojando lenguas de fuego, descendía del cielo (por la clave del cimborio) sobre la Santísima Virgen y los Apóstoles, a la vez que el estruendo como de viento impetuoso congregaba a los judíos (Hech., 2, 1-13). Quizás la clave central está horadada (y tenía encima el Cimboriet) por este motivo, entre otros.

(6) Cf. *Libre de obres*, 1380, fs. 39 v. y 44; 1393, fs. 41 y 46; 1395 fl. 56; 1396, fs. 46 y 47; 1397, fs. 32 v. y 38; fajo 673, núm. 13, etc.

(7) J. SANCHIS Y SIVERA, *La Catedral de Valencia*, págs. 195-196. No sabemos en qué se funda. Ciertamente dirigió la reparación e hizo la clave de la bóveda (*Lib. de obres*, 1432, fs. 22 v. y 29 v.). Para aquel tiempo ya estaba terminado el segundo cuerpo del Cimborio (*Lib. de obres*, 1432 fol. 36).

(8) MARTÍN LOBET se firma «mestre d'obra de la Seu» en 1436. Ya en 1420 era «mestre de la obra del campanar nou» (*Lib. de obres* de 1424, fol. 19).

(9) Consta que en 1432 hubo que reparar los daños del viento y la tempestad de lluvias del sábado XI de enero de aquel año. Entre las reparaciones se menciona el círculo alto del cimborio (probablemente el apitrador final). *Libre de obres*, 1392, fol. 36.

(10) «...pagui per XXXX plechs de fulla de stany blanca que compri per manament de mossen lo cabiscol, obrer en lo present any per tal com dien que volien pintar e retornar de nou de pintura les grans images dels evangelistes, que están en lo cembori dins la seu» (*Lib. de obres*, 1436, fol. 27 v.). Allí estaban aún en 1733 (*Lib. de obres*, 1733 fol. 37). El orden de los evangelistas es el gótico: Juan Mateo (apost.), Lucas y Marcos (discip.). Del Renacimiento en adelante se adopta el orden de los Evang. en la Vulgata.

(11) Se mencionan «las vidrieras sobre los evangelistas» en las que se trabajaba en 1396 (*Lib. de obres*, 1396, fs. 46, 47, etc.).

(12) Estos escudos y tenantes aparecieron del todo mutilados por los neoclásicos al parecer, y no se han restaurado, conforme al principio de los repristinadores de que *no hay que inventar*.

(13) Tuvo que tenerle, pues no faltaba nunca. Además se habla «del cercle alt del dit cembori»... (*Lib. de obres*, 1432, fol. 36). Probablemente fue para allí donde el P. Balaguer (con otro) labró las ocho piedras (una en cada ángulo) «pera el cembori per a metre los pharahons de la ciutat» (*Lib. de obres*, 25 sept. 1424).

Al exterior parece que tenía al menos un apitrador en la cúspide, si es que no tenía además otros dos: uno en cada base de los dos cuerpos (14).

Sobre la cubierta (extradós de la bóveda) se levantaba una espiga: el «cimboriet», como remate natural de torre gótica, dentro de la cual iba el cimbalillo.

Todo ello desde las terrazas de la Catedral hasta la cruz de la veleta, estaba policromado (con dorados y plateados además) en consonancia con la policromía de la Puerta de los Apóstoles (15).

Desde entonces hasta nuestros días todo lo que se ha hecho en el cimborio (fuera de las reparaciones y revisiones del siglo XV) (16) ha sido en detrimento de su belleza y estabilidad.

En 1582 hubo que ejecutar reparaciones, pues las lluvias continuadas de septiembre de 1581 calaron la techumbre. Llevó a cabo tal reparación el maestro Luis Gurrea. Se dice que en una piedra esculpida sobre la ventana, que mira a la puerta del Palacio Arzobispal quedaba memoria de tal restauración (17).

No he podido encontrar tal inscripción, por lo que supongo que estaba en el apitrador o barandilla de remate y desapareció al desaparecer más tarde tal apitrador.

Ya en aquel tiempo no se tenía en la estima debida al estilo gótico, sinónimo de bárbaro, (por ignorancia y preferir la imitación italiana y por falta de verdadero gusto artístico) y nada tendría de extraño el que se prescindiera de pinturas góticas en la clave y la bóveda, etc. (18).

Habrían de venir tiempos peores para la obra maravillosa del cimborio.

Se observó en 1660 que uno de los cuatro pilares (el núcleo y haz de ocho columnas) del cimborio: el del suroeste parecía haber cedido.

Realizadas las comprobaciones necesarias (19), el Cabildo, asesorado por el P. Pau de Rages, S. I., ajustó la obra a realizar con los maestros Pedro Leonart, E. Joaquín Bernabeu y Pedro Do en 3.600 libras. La terminaron el 31 de diciembre de 1661.

La solución que dieron fue el adosar una gran pilastra (cual muro de contención) de piedra a las columnas del arco primero de la nave principal.

Como esta parte estaba tapada por las sillas del Coro, no se preocuparon de conformarlo al estilo del cimborio, por ahorro, tal vez, de gastos.

Más aún hizo A. Gilabert en 1729 con el pilar del sureste: lo hizo neoclásico casi todo (20). Sin arte alguno. ¡Cómo se iba a revestir!...

Ese mismo año: el 7 de septiembre de 1729 (Protoc. Juan Claver) hubo una concordia entre el Cabildo y Joseph Navarro, maestro de obras para la reparación del cimborio.



Entonces se deformó interiormente, queriendo convertirlo en algo neoclásico, sin gusto alguno (parecido a lo que a renglón seguido se hizo con todo el resto de la Catedral).

Al exterior se le afeó algún tanto, con la adición de ocho canalillos de cobre en vez de las gárgolas y el tejado (que no tuvo nunca anteriormente) con un menguado cimboriet, de otro estilo.

Por si fuera poco se pusieron «piedras de luz» en vez de las vidrieras en los ventanales, como más adelante en todos los ventanales de la Catedral en la subsiguiente deformación neoclásica del último tercio del siglo XVIII.

(14) En el *Libr. de obres* de 1421, abril 20, se habla de "los apitradors del cembori de part de dins".

(15) Aun se conservan restos de la imprimación (color rojo: gules) en las estatuas de la Puerta de Los Apóstoles.

(16) En los siglos medios (antes del Renacimiento) se repasaba y reparaba continuamente la obra de la catedral. Queda constancia en el *Libre de obres*.

(17) Así lo dicen el *Libre de Antiquitats*, fol. 120; *Lib. de obres*, 1582, fol. 20; Pahoner, Teixidor, etc.

(18) Cf. *Libr. de obres*, 1441, fol. 14. Pintada estaba la bóveda del Aula Capitular (C. del S. Cáliz), etc.

(19) En el *Libr. de obres* de 1660, fols. 31, 33 y 34, se dice quiénes las realizaron. Pahoner *E. P. I.*, fol. 345, etc.

(20) Tales pilastras —como de contención— parece que fueron de poca utilidad. Como la cimentación primitiva no era muy extensa, hincaban más en la tierra los cimientos.

Todavía se hizo otra «deformación» y ésta en nuestro siglo: el cincho de hierro y cemento, que pasaba por encima de los maineles de los ventanales de su segundo cuerpo.

Nadie habla de esto, ni dicen cuándo se puso; pero —por las fotos de 1909, en que no se ve tal cincho— podemos colegir que se puso después: ¿alrededor de 1920?

Estado tan lamentable habría de encontrar algún remedio en nuestros días.

Desde el año 1977 se ha venido trabajando en la repristinación del cimborio de la Catedral de Valencia.

Los arquitectos directores de la obra han sido don Francisco Pons Sorolla y don Ramiro Moya, del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. También ha intervenido don Luis Gay, arquitecto de la Catedral.

La empresa constructora, «Minguet», se hizo cargo de la ejecución de la obra.

El encargado es don Tirso Avila.

Las obras terminaron en julio de 1981.

Permítasenos decir *en qué han consistido dichas obras y qué es lo que creemos acertado y qué es en lo que creemos no han acertado.*

Con unos muros de ladrillo, que ocupaban todo el espacio desde el pavimento hasta la terminación de los arcos torales, se sostuvo en vilo toda la linterna. Se hicieron zanjas entre los cuatro pilares (haces de columnas) que la sostienen y se cimentó el espacio con entramado de hierro y cemento.

Tal entramado se prolongó alrededor de los pilares (en los del norte en forma de U) (21).

En la terraza (a la base del primer cuerpo de la linterna) se hizo algo así como un extenso y pesadísimo cincho o armazón de vigas de hierro y cemento (22).

Se comenzó a repristinar la linterna, despojándola de aquel necio revestimiento neoclásico, que tanto la afeaba al interior.

Apareció lo primitivo, poco maltratado, en el último cuerpo y mucho peor tratado en el primero.

En este cuerpo las ménsulas en que descansa el haz de columnitas de cada ángulo aparecieron mutiladas.

Hubo que reponer muchas piedras, sobre todo en los maineles de los ventanales, en que aparecían rotas ya por la acción del tiempo, ya —y en mi sentir principalmente— por la obra de quienes pusieron barrotes para sostener las lápidas de luz (alabastro) inauténticas entre tamaña belleza.

Mientras el trabajo de repristinación se redujo a despojar la obra de los aditamentos neoclásicos, fue una cosa loable y por todos alabada.

Esto se hizo en la linterna, siempre que no representaba grandes dificultades.

Cuando la reposición de lo antiguo, lo auténtico presentaba dificultades, no se repuso, dando por razón *que no hay que inventar.*

Desde luego que no hay que inventar, ni se trata de eso: hay que repristinar y restaurar lo que evidentemente hubo.

Quizás por un «error», que todos podemos padecer, se retiró el apitrador o barandilla gótica (al parecer auténtica del siglo xv) por creerla —tal vez— aditamento del siglo xviii.

Al existir un deambulatorio gótico tenía que haber un apitrador gótico, del que se hablaba ya en documentos, aunque parece ser que el más primitivo fue de madera. El que se retiró es de hierro.

Al quitar la barandilla, se taponó el deambulatorio, que siempre estuvo abierto, con la razón de *mayor solidez.* ¡Y con paredes de *ladrillo y cemento!* Y no da buena impresión al que lo observa desde abajo.

Al llegar a los arcos torales..., se acabó la *repristinación.* Solamente destaparon —y parcialmente— la parte de la aguja, que va por encima del inauténtico arco de medio punto de los neoclásicos.

Las trompas se dejaron como estaban con los cuatro Evangelistas neoclásicos: San Juan y San Lucas, de José Puchol; San Mateo, de José Esteve, y San Marcos, de Francisco Sánchez. Solamente se volvieron a pintar.

No se descubrió ni una de ellas por ver si aún conservaban restos de las imágenes góticas primitivas policromadas o si eran más bien pinturas al fresco.

De allí hacia abajo ya no se repristinó nada. Solamente se volvieron a recubrir en neoclásico, como antes, las columnas y pilares y a rebajar los muros de piedra, que dan a la nave repristinada y que tan mal efecto producen.

Algunas cosas, como la que acabamos de mencionar, son —en nuestro sentir— de no difícil arreglo. En otras se pasó la oportunidad, que no creemos vuelva a darse, al menos en este siglo.

Comprendemos la dificultad enorme que suponía el haber rehecho los crochets decorativos en la base del primer cuerpo y los escudos y ángeles tenants de las ménsulas de los ocho ángulos; pero el descubrir totalmente los arcos torales y las columnas de sustentación, primitivamente tan elegantes, no creemos fuese tan difícil, aunque costoso económicamente.

(21) Porque esta parte se hallaba protegida por la obra del ábside y la girola.

(22) Parece demasiado peso sobre los pilares (o haces de columnas) de los arcos torales. Nunca existió tal cosa en tal lugar.

Y una obra tal como el cimborio del crucero de la Catedral de Valencia merece cualquier dispendio.

En la repristinación del exterior de la linterna hubo aciertos en lo que se hizo y desaciertos en lo que no se hizo: se dejaron los canalillos que puso Joseph Navarro en la década de 1730, en vez de haber repuesto las gárgolas primitivas.

Acertadamente se intentó quitar el horrible cincho, puesto en el primer tercio de este siglo en el segundo cuerpo de la linterna; pero no se atrevieron a suprimirlo del todo y dejáronle convertido en gruesa barra de hierro.

No lleve nadie a mal lo que digo: Escribo para el día de mañana y todo esto puede ser útil para ulteriores estudios y repristinaciones (23).

3) *El cimborio de la Catedral de Valencia en el futuro*

Lo que debe ser (Parte prospectiva)

Algún día se acometerá la empresa de repristinar totalmente nuestro cimborio, para que podamos ver la maravilla que intentaron legarnos aquellos hombres de la Edad Media.

1) Se quitará todo el aditamento neoclásico de las columnas y arcos torales y trompas y aparecerá su elegante esbeltez, tan ponderada antiguamente (24).

2) Se repondrá el apitrador gótico, que se quitó y se abrirá el deambulatorio, que hoy está cegado y que estuvo abierto hasta nuestros días.

3) Sus 16 ventanales de seis paneles y rosetón con cuatrefolios —o trifolios y cuatrefolios— cada uno, lucirán aterciopeladas vidrieras policromas dedicadas a la exaltación del Santo Grial.

En el cuerpo bajo: El Antiguo Testamento = las figuras, la prefiguración.

El cuerpo alto: El Nuevo Testamento = lo prefigurado: la realidad.

El tema a desarrollar: El

«SE NASCENS DEDIT SOCIUM
CONVESCENS IN EDULIUM
SE MORIENS IN PRETIUM
SE REGNANS DAT IN PRAEMIUM».

(Del Himno «Verbum supernum», del Oficio del Corpus Christi.)

Comenzando por los ventanales, que miran al hastial del Palau:

Primero: Se nascens dedit socium:

a) Ventanal bajo: Creación: El Arbol de la Vida y el Arbol del conocimiento del bien y del mal. El Protoevangelio, etc.

b) Ventanal alto: Anunciación-Nacimiento de Cristo-Epifanía: Pastores-Magos.

Segundo ventanal (a la izquierda del anterior):

a) Moisés-La Ley del temor (Sinaí). Su enseñanza al Pueblo. Caminar hacia la Tierra Prometida, etc.

b) Ventanal alto: El Bautismo de Cristo: Su EVANGELIO (Sermón de la Montaña), etc. Transfiguración.

Tercero: Convescens in edulium (ventanales sobre el Coro):

a) Ventanal bajo: Sacrificio de Melquisedec-La ratificación del A. T. Sanguis Testamenti, quod mandavit ad vos Deus, etc.

b) Ventanal alto: El Milagro de Caná-LA CENA (¿de J. de Juanes?)—Multiplicación de los panes.

Cuarto (izquierda del anterior). El Grial:

a) Ventanal bajo: El Arca de la Alianza—El maná—El agua de la Roca— Los panes de la proposición.

b) Ventanal alto: Milagros de las Formas de: Luchente—Daroca—Bolsena—El Santo Grial. Los peces—Aniñón, etc.

Quinto: Se moriens in pretium:

a) Ventanal bajo: Sacrificios de Abel—La Serpiente en el Desierto—Sacrificio de Abrahán.

b) Los viñadores homicidas—La CRUCIFIXIÓN—La Invención (o Adoración) de la Santa Cruz.

Sexto (izquierda del anterior): Orígenes del Santo Grial:

a) Ventanal bajo: Visiones: Ana Catalina Emmerich: Poseedores: Adán—Noé—Melquisedec—Abrahán—Templo—Verónica.

b) Ventanal alto: Historia: José de Arimatea (Apócr.). Cenáculo—S. Marcos—S. Pedro (Roma). Cáliz papal.

Séptimo (sobre la nave principal: enfrente del tercero): Se regnans dat in praemium:

a) Ventanal bajo: El Grial en la tierra—Liturgia terrestre en: Templo de Jerusalén—Cenáculo y Roma—*Capilla Santo Cáliz (Valencia). Catedral del Grial.*

b) Liturgia celeste (Apoc. 5, 6-14; 7, 9-17)—El Grial en el Cielo. ¡Visu sim beatus tuae gloriae!

(23) Lo mejor de esta restauración creo que ha sido la consolidación del cimborio y reposición de gran parte de los maineles y demás piedra rota o en mal estado, que no ha sido pequeña labor.

(24) Tal altura y elegancia con tan poca materia dio origen a la fábula, recogida por todos los autores o escritores acerca del Cimborio, de que "su autor (el artífice) se escondió al ir a quitar las cimbras, temeroso de que todo se viniese abajo y que no se volvió a saber nada de él y que el Cabildo decía una Misa a la hora de prima por su alma y ¡para que no cayese el Cimborio! (Cf. Gaspar Escolano, década primera, 1.^a parte, Vol., 1610, col. 893).

Octavo (izquierda del anterior):

a) Ventanal bajo: Leyenda del Santo Grial. La búsqueda del Santo Grial. Caballeros: Sir Galaal, etc. Mesa redonda. Rey Arturo.

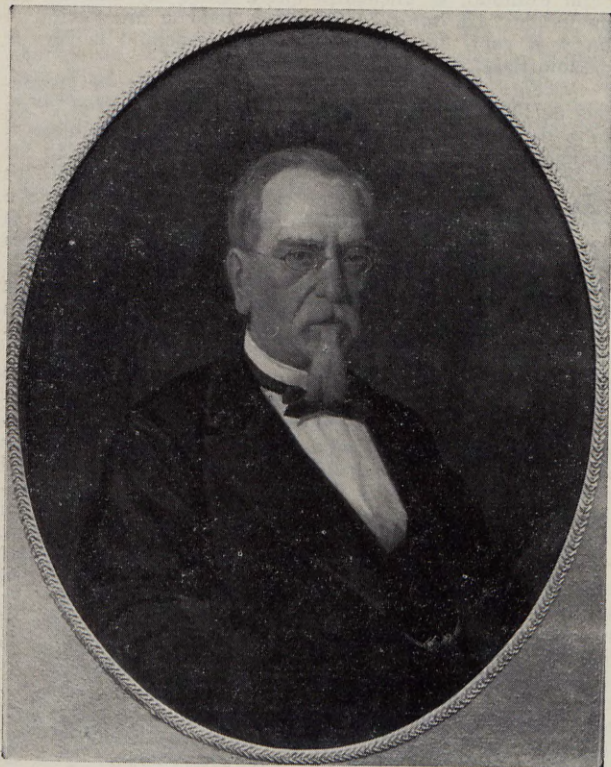
b) Ventanal alto: La REALIDAD: Historia (y protohistoria) del Santo Grial en España-Símbolo-Culto. Caballeros y Damas del Santo Grial, etc.

Sé bien que el realizar todo este proyecto ideal supone artistas y mucho dinero; pero también que sería una gloria de Valencia, de España y aun del mundo.

¿No son una gloria las vidrieras de la Catedral de Chartres y aun las de nuestro León? Y... ¿no merece esto nuestro SANTO GRIAL?

JUAN A. OÑATE
Lectoral de Valencia

VICENTE BOIX, HISTORIADOR Y ACADEMICO*



El 7 de marzo de 1880 moría en Valencia, de un ataque cardíaco, un gran valenciano, Vicente Boix Ricarte, académico de San Carlos y director de esta ilustre Academia desde 1874 a 1879.

El acto que hoy celebramos quiere ser un homenaje sincero a este ilustre académico, tan injustamente silenciado. Mis palabras no quieren ser una mera repetición de otras mejor pronunciadas por el académico de la Academia de Cultura Valenciana, Luis Querol Roso (1). Quienes venimos y vengan detrás, tendremos, sin embargo, que acudir a él para repetir unas veces y completar otras lo que él ya dijo. Es de justicia reconocerlo, y es de agradecer las calicatas trazadas por él en el esbozo de esa biografía que nos dejó de V. Boix.

Consciente de que no podemos trazar las múltiples facetas de este gran valenciano, so pena de cansarles a todos ustedes, nos vamos a limitar a pergueñar su labor como académico, con conciencia de que así pondremos nuestro granito de arena en la reconstrucción de lo que un día ha de ser su biografía, que bien se la merece. Para que ésta fuera completa tendríamos que fijarnos en puntualizar lo que fuera su etapa religiosa entre los escol-

(*) Un amplio extracto de este estudio pronunció su autor en el acto conmemorativo de la fundación de la Academia el 17 de febrero de 1981.

pios; su actividad periodística, como colaborador, entre 1838 y 1843, en los periódicos y revistas como *El Fénix*, *El Cisne*, *La Tribuna*, *El Fiscal*, *La Psiquis*, *El huracán*, *El eco del comercio*, *La situación*, *El Cid*, *Diario Mercantil de Valencia*; su actividad como político revolucionario y conservador; como burócrata y oficinista que trabajó en la administración; como pedagogo que consagró más de la mitad de su vida a la docencia, como catedrático que fue de nuestro Instituto; como novelista, poeta y dramaturgo que escribió y dirigió piezas que fueron representadas en nuestros teatros; como historiador local que profundizó en los principales hitos de nuestro pasado; como cronista de nuestra ciudad que describió las principales efemérides que en ella se realizaron; como organizador de exposiciones y ferias monográficas; como charlista y conferenciante ameno; como tantas cosas en las que tomó parte activa. Puede decirse que no hubo en la Valencia del siglo XIX hecho importante en el que V. Boix no tomara parte activa.

Dejando todos esos huecos, esas grandes lagunas que tendrán que ser subsanadas por la investigación posterior, hoy sólo nos vamos a fijar en su actividad académica, relacionada con el mundo de las bellas artes. Así al menos habremos contribuido un poco, demasiado poco, en la reconstrucción de esa biografía que esperamos ver realizada un día. Omitiremos, pues, toda esa serie de datos que sería prolijo enumerar aquí.

EL PANTEÓN NACIONAL

Las Cortes aprobaron en 1837 un artículo por el que se fijaba en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, la sede de un panteón nacional, en el que deberían ser enterrados todos aquellos españoles ilustres que, por lo menos, llevaran cincuenta años muertos. Madrid tenía que contar también, como otras ciudades europeas, con un panteón nacional. Con el tiempo, aquella idea romántica iría adquiriendo forma hasta terminar en lo que hoy es el *Panteón de hombres ilustres*, situado junto a la Basílica de Nuestra Señora de Atocha, propiedad del Patrimonio Nacional. El edificio fue construido por el arquitecto Fernando Arbós, autor asimismo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad y de la necrópolis del Este o iglesia de San Manuel y San Benito. El proyecto de Fernando Arbós, ganado en concurso público en 1890, no llegó nunca a terminarse, ya que, en la última década del siglo, sólo fueron construidas las tres naves del panteón y el campanario, de inspiración véneto-toscana, en tanto la obra principal, la edificación de una nueva basílica, quedaba paralizada. En él reposan hoy los cuerpos de toda una pléyade de hombres ilustres; entre ellos, el de Eduardo Dato, cuya tumba es obra de Benlliure, y el de Cánovas, obra de Querol, por citar sólo algunas de las muestras artísticas más representativas del panteón.

La idea surgida en las Cortes de 1837 llevó consigo una repercusión a escala provincial. Con fecha del 5 de febrero de 1841 el Ministro de la Gobernación pasaba una

(1) Querol Roso, Luis, «Vicente Boix, el historiador romántico de Valencia». Discurso leído en el acto de recepción del Director de Número por el Ilmo. Sr. D. ... y contestado por D. Francisco Carreres y de Calatayud, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 12 (1951), 66-80; 121-140; 13 (1952), 39-80; 410-424.

orden a Francisco Cabello, jefe político aquel entonces en Valencia, por la cual, en cumplimiento de la ley del 6 de noviembre de 1837 se establecía en Madrid el Panteón Nacional. Con tal motivo solicitaba del jefe político de Valencia un informe del estado de los sepulcros de los principales personajes históricos de la Provincia. El 17 de febrero de aquel mismo año, 1841, el jefe político se dirigía a la Real Sociedad Económica de Amigos del País pidiendo que su director nombrase una comisión con el fin de que ésta redactase una relación de los mismos (2). En el *Libro de Actas de Sesiones de 1841* se da cuenta, en la sesión ordinaria del 24 de febrero, del documento recibido, que fue leído en la misma.

El año anterior, 1840, Vicente Boix, que a la sazón se hallaba en Madrid, había sido encargado de preparar el movimiento subversivo de Valencia contra el gobierno de María Cristina. Durante algún tiempo, Vicente Boix se había entretenido en Alcira organizando la Junta revolucionaria que terminaría obligando a la soberana a abdicar la Regencia (11 de octubre) y salir camino del exilio con dirección a Marsella (17 de octubre). Espartero sería recibido en Valencia con todos los honores, a la vez que quedaba al frente del Ministerio-Regencia constituido a raíz de ello. En diciembre de este mismo año, 1840, Vicente Boix entraba como socio en la Real Sociedad Económica de Amigos del País (3). Era uno de los hombres de confianza del nuevo jefe político de la Provincia. En él buscó su apoyo, solicitando que se encargara de llevar a cabo lo que el Ministro de la Gobernación le había pedido.

Por encargo del jefe político, Vicente Boix pronunciará en 1841 su primer discurso en la Real Academia de San Carlos. Volvería a pronunciarlos desde 1874 a 1879. El 11 de febrero de 1874, Vicente Boix había sido nombrado Presidente de dicha Academia, durante cuyo mandato llevó a cabo toda una serie de actividades, que veremos luego, aunque no podemos reseñarlas *in extenso*, como sería nuestro gusto. Entre aquellos discursos merece una mención especial el de 1877 sobre *Las bellas artes en España* (4).

LA RESTAURACIÓN DE SANTO DOMINGO

Aquella preocupación de las Cortes de 1837 llevó consigo, por otro lado, no pocas inquietudes restauradoras de nuestro patrimonio nacional, que a partir de entonces irán pululando por doquier. Así, por ejemplo, el 5 de mayo de 1841, Juan Antonio Garnica, nuevo jefe político de Valencia, solicitaría de la Real Sociedad Económica de Amigos del País un informe detallado sobre los derechos de arquitectos, maestros de obras y albañiles, ante el abuso que se estaba cometiendo al asumir muchos de ellos poderes que no les correspondían (5). Un mes más tarde, el 8 de junio, volvería a solicitarlo de nuevo al no haber recibido contestación alguna (6). Las cosas no marchaban. Al año siguiente, 18 de abril de 1842, Miguel Antonio Càmacho, nuevo jefe político de Valencia, se dirigiría de nuevo a la Real Sociedad Económica de Amigos del País para que ésta nombrase a uno de sus socios y pudiera formar parte de la *Junta provincial de antigüedades* que a tal efecto ha decidido crear (doc. 1). En junio de 1843 se formaría también en Valencia, tras una serie de luchas partidistas, un movimiento revolucionario contra la regencia de Espartero. Todos los partidos de oposición se unirían contra él, creándose la llamada *Junta de Salvación*, bajo la presidencia de Pere Sabater, jefe de los moderados, compañero y amigo de V. Boix (7). En ella, nos dice el propio V. Boix, "se hallaban representados todos los partidos que habían hecho la oposición al gobierno, y que para defensa común formarán aquella alianza llamada coalición... El partido moderado fue,

sin embargo, dominando la situación y acabó por triunfar de ella... La coalición se rompió después de declarada la mayoría de la reina" (8). El 1 de junio de 1843, Vicente Boix fue nombrado secretario de la misma, del que renunciaría el 17 de agosto al pasar a ocupar el cargo de secretario del gobierno político de la provincia.

En este período V. Boix se encarga de la formación de la llamada *Falange Valenciana*. El, en otro tiempo liberal exaltado, se encuentra ahora entre las filas de los moderados. La *Junta de Salvación*, bajo la orientación al fin y al cabo de dos ex-religiosos, suspendió la ley de desamortización de bienes eclesiásticos.

Vicente Boix, académico ya entonces de la Academia de San Carlos, redactará un informe fechado el 29 de julio de 1843 proponiendo restaurar y abrir al público el antiguo convento de Predicadores, con la intención de convertir las Capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes en Panteón de héroes valencianos. A raíz de ello sería nombrada una comisión, presidida por él, que se encargaría de llevarlo a cabo. De todo ello da cuenta en su *Memoria histórica* (9).

El 18 de marzo de 1844 el diputado valenciano Roque Paulín volverá a solicitar a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, de parte del jefe político, una relación de los monumentos históricos de la Provincia (doc. 2); relación que había sido reclamada por el gobierno. El 16 de abril de aquel mismo año, Miguel Vicente Almazán, secretario entonces del gobierno político de Valencia, y como Vicente Boix catedrático durante muchos años del Instituto de Valencia, volvería a insistir en el mismo tema (doc. 3); y volvería a hacerlo, por otros motivos, el 17 de abril de 1844 (doc. 4). El 7 de mayo, un mes más tarde, será el propio gobernador de Valencia, Francisco Carbonell, quien se dirigirá a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, recordando a la Sociedad el deber de informarle; cosa que aún no ha hecho (doc. 5).

Es en esta línea, y respondiendo al espíritu que el gobierno se había propuesto, como hemos de entender la labor que llevó a cabo Vicente Boix como principal artífice en la restauración de tantos monumentos históricos de nuestra ciudad. Como prueba de ello, quede aquí constancia del informe que la Real Academia de San Carlos remitiera al Ayuntamiento de Valencia el 1 de julio de 1845 (doc. 6) referente al antiguo convento de Predicadores de Valencia, hoy Capitanía General. Todavía el 5 de noviembre de 1845 Vicente Boix, secretario de la Comisión protectora de la capilla de San Vicente Ferrer, notificaba al Ayuntamiento de Valencia la conveniencia de colocar un reloj en la torre de Santo Domingo del ex-convento de Predicadores, con el que no sólo se embellecería su fachada, sino que también ayudaría a los agricultores de la zona más próxima de la huerta a

(2) Valencia, R. S. E. A. P. V., 1841, C-105, VI. Varios, número 13.1.

(3) En la sesión del 16 de diciembre de 1846 se da cuenta de haber admitido como socios numerarios a Pedro Cervelló, José Félix Monge, abogados, y Vicente Boix, oficial de la Secretaría del Gobierno político y en clase de corresponsal a D. Manuel Sánchez, dean-mitrado de Gandía, cf.: *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, 1 (1840-1841), pág. 272. Pero en el *Libro de Socios*, fol. 45r se lee que fue admitido el 23 de diciembre de 1840 (Valencia, RSEAPV, *Libro de Socios*).

(4) Querol Roso, Luis, o. c., pág. 100.

(5) Valencia, R. S. E. A. P. V., 1841, C-105, VI. Varios, núm. 13.2.

(6) Idem. No catalogado el documento; inserto en medio del anterior.

(7) «Índice histórico de Valencia en el siglo XIX», en *Almanaque de «Las Provincias» de 1902*, pág. 92.

(8) Boix, Vicente, *Historia de Valencia*, III, pág. 533.

(9) Boix, Vicente, *Memoria histórica de la apertura de las Capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes, en el estinguido convento de Santo Domingo de Valencia*. Valencia, en la imprenta de J. de Ortega, 1844, 24 pp.

regular las horas de riegos, etc. (doc. 7). Años más tarde le copiarían la idea. El 7 de febrero de 1848 Jaime Ros participa al Ayuntamiento haber inventado una máquina para relojes de torres, que ofrece, si le nombran director por un espacio de veinte años y con un salario de doce reales diarios (10). El 4 de mayo de 1848 Sebastián Alomo y Diego Báguena proponen construir un reloj para el Miquelet (11). El 5 de junio de 1848 propondrá lo mismo Pasqual Morques (12). Lo mismo hará Vicente Garrigues el 15 de junio (13). El 21 de abril de 1853 el Ayuntamiento propone que se instale uno eléctrico (14). El 13 de febrero de 1854 se autoriza colocar un reloj en la torre telegráfica de la plaza de San Francisco (15). El 27 de marzo de 1854 el Gobernador prohibiría que se colocase ningún reloj en la torre del Miquelet hasta que la Academia de San Carlos no dé su informe (16). Era entonces Gobernador, Ramón de Campoamor. En la sesión del Ayuntamiento del 8 de julio de 1865 leemos: "El Presidente de la Comisión conservadora de la Capilla de San Vicente del ex-convento de Predicadores, solicita que una vez limpia la torre y colocado un reloj, se encargue el Ayuntamiento de conservarlo. Así se acepta" (17). Se nombra a Agustín Boada, relojero, encargado de la vigilancia de los relojes de la ciudad (18).

El 12 de abril de 1846, Vicente Boix volvería a informar a los Académicos de San Carlos del estado y obras de reparación de la torre del ex-convento de Predicadores de Valencia (doc. 8). El 8 de julio de 1865 volvería a solicitarlo, pidiendo se limpie la torre del convento y se coloque el reloj prometido (19); que es aceptado en la sesión del 1 de abril de 1867 (20), aunque pocos días más tarde, ante la insistencia de Vicente Boix, el Ayuntamiento se verá obligado a contestar no poder continuar ayudando en su conservación por falta de recursos (21).

El amor que Vicente Boix tuvo por Valencia y sus tradiciones históricas se iba gestando lentamente a la vez que su vida estaba consagrada por entero a la política. Su profundo amor por la lectura le hizo sentir la necesidad de adentrarse en los estudios históricos, para conocer más a fondo las tradiciones y los fueros perdidos. *Jacobo el templario* (22), drama en cinco actos y en verso, escrito en 1843, marca a este respecto una línea divisoria entre el pasado y la nueva etapa que se inicia en su vida. La acción está situada en Montesa y sus inmediaciones a principios del siglo XIV. Aunque fue su primer ensayo, y se resiente de la inexperiencia y de la falta de grandes conocimientos escénicos, es sin embargo la expresión de un alma joven llena de vitalidad y de entusiasmo por el pasado. El mismo confesará: "Este drama es obra de pocos días, es el resultado de aquellas inspiraciones poéticas que sólo se conciben en la soledad, en el aislamiento y en la calamidad" (23). La soledad, el aislamiento y la calamidad a que aquí está aludiendo se refieren sin duda a ese proceso psicológico y humano que se fue gestando dentro de él.

Su primer ensayo histórico, dejando ahora al margen el valor crítico del mismo, fue su *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia* (24). En 1843 le encomendó la ciudad la redacción de la obra. "A través de graves circunstancias y de infinitos entorpecimientos he podido por fin contemplar la *Historia de Valencia*. Los tumultuosos sucesos en que desgraciadamente ha estado complicada en los últimos años mi pobre y oscura existencia, me han permitido apenas el espacio suficiente para perfeccionar una obra" (25), escribe de ella.

Vicente Boix quiere ser, al redactarla, un historiador veraz, imparcial y objetivo, aunque para ello le resulte difícil y escabroso: "reunir, pues, todos estos hechos bajo un punto de vista imparcial y justificado, presen-

tarlos después con las formas y la severidad histórica nos ha parecido un trabajo, si bien difícil y escabroso, útil al menos y digno de esta época de discusión y de teorías" (26). Y en otro lugar: "Creemos haber esplanado nuestro pensamiento de la manera más precisa, y sólo hemos de responder a una duda que, respecto de esa imparcialidad que ofrecemos, conservar en nuestro pobre escrito podrá ocurrir a algunos de los lectores, al ver nuestro nombre oscuro ligado a ciertas creencias, a determinados principios y a marcados y recientes hechos políticos. Nuestra única contestación es suplicar a nuestros lectores tengan presente que referimos los hechos, sin comentarios y sólo con aquellas cortas y precisas reflexiones que creamos de oportunidad, o para hacer más inteligible un pasaje histórico o que naturalmente pueden ocurrir a los más desimpresionados y justos, y que cuando recorran los recientes acontecimientos, en los que hemos tenido una pequeñísima parte, juzgue en conciencia y en la soledad de su estudio de nuestra veracidad y buena fe. Esto basta, en nuestro concepto, para tranquilizar a los que, preocupados o distantes del centro de los sucesos, han creído nuestro nombre ligado al carro sangriento de la revolución con una venda en los ojos y hollando al par de sus ruedas devastadoras, sin conciencia política y con el hacha de la destrucción en la mano, las instituciones, las leyes, las costumbres y la moralidad de esta nación respetable. Cualquiera que sea, sin embargo el concepto que algunos hayan podido formar de nuestros principios, estamos persuadidos de que cambiará a medida que se lea esta historia, y se convencerán también de que cualquiera que sea hoy nuestra creencia política, reservada para el lugar respetable de nuestra conciencia, al escribir la historia seremos únicamente historiadores" (27).

Dentro de esta perspectiva histórica y no otra, muy propia de la época en que escribe (28), es como está redactada. Sus historias, aunque son "compilaciones hechas con toda prisa, sin tomar los datos de fuentes de positiva veracidad, la mayor parte sin la debida confrontación" (29), están escritas, sin embargo, con un profundo amor y entusiasmo que quiere irradiar y transmitir a sus contemporáneos. En 1845, publicados los dos primeros volúmenes, Vicente Boix hizo una pausa antes de redactar el tercero, consagrado a la historia de Valencia por él vivida y en tantas ocasiones testigo y artífice de más de un hecho, para poder documentarse mejor. Así

(10) Valencia. Archivo Municipal (AM), Actas y documentos de 1848, D-391.

(11) Idem., pág. 213.

(12) Idem., pág. 300.

(13) Idem., núm. 324.

(14) Valencia, AM., Actas y documentos de 1853, D-296, núm. 104.

(15) Valencia, AM., Actas y documentos de 1854, D-297, núm. 78.

(16) Idem., núm. 124.

(17) Valencia, AM., Actas de 1865, D-310, núm. 332.

(18) Idem., núm. 365; 383; 624.

(19) Cf. nota 17.

(20) Valencia, AM., Actas de 1867, D-312, núm. 208.

(21) En la sesión del 29 de julio de 1867 (Valencia, AM., Actas de 1867, núm. 420).

(22) Boix, Vicente, *Jacobo el templario*. Drama en cinco actos y en verso, original de D. ... y D. José Luis Quesada. Valencia, imprenta de D. Benito Monfort, 1843, 97 pp.

(23) o. c., pág. 97.

(24) Boix, Vicente, *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, imprenta de Benito Monfort, 1845, I, 511; II, 512; III, 1847, 583 pp. Ha sido últimamente editada en facsimil, Valencia, Artes Gráficas Soler, s. a., 1979; Valencia, ed. Albatros.

(25) o. c., I, pág. 4, n. n.

(26) Idem.

(27) Idem.

(28) Contreras, Juan de, Marqués de Lozoya, «El concepto romántico de la Historia», en *Anales de la Universidad de Valencia*, 1930.

(29) Castañeda y Alcover, Vicente, «Los cronistas valencianos». Discurso leído ante la Real Academia de la Historia en su recepción pública el día 28 de marzo de 1920, Madrid, 1920, pág. 49.

lo advirtió en el periódico *El Fénix* del 21 de febrero de 1847, donde escribe: "Aviso importante a los señores suscriptores a la *Historia de Valencia*: Habiendo transcurrido tanto tiempo desde la conclusión del tomo segundo de esta obra, sin haber comenzado la publicación del tercero como se había ofrecido, varios señores suscriptores han hecho presentes sus quejas de una manera tan caballeresca, que el autor se cree obligado a darles una completa satisfacción para deshacer cualquier injusta sospecha a que haya dado lugar la suspensión de la historia. El tomo tercero y último comprende unas épocas tan complicadas y sucesos tan oscuros, que ha sido preciso recoger con mucha dificultad los datos necesarios para poner en claro aquellos acontecimientos con la crítica e imparcialidad indispensables en esta clase de escritos, en los que desgraciadamente se puede afectar, aun sin querer, la susceptibilidad de muchas personas interesadas en la narración. Para evitar, pues, este compromiso, harto considerable, se ha dirigido el autor a varios sujetos, cuyo voto aprecia por su antigua posición política; debiendo, por consiguiente, producir este paso diferentes veces una detención grave en la publicación, con el único objeto de presentar la verdad histórica, sin herir descaradamente a los hombres. Se han buscado los hechos, no las personas, y para esclarecer aquéllos se ha consultado a éstas. Semejante delicadeza por parte del autor es el solo motivo que ha paralizado la publicación, que no se ha interrumpido porque el autor haya cejado en su compromiso literario, como algunos han pretendido; y para probarlo invitamos a los señores suscriptores se tomen la molestia, si les place, de acercarse a este establecimiento tipográfico, donde se halla de manifiesto el original, con las adiciones y rectificaciones que el autor ha hecho con placer, a fin de que su escrito sea imparcial. Removidos, pues, tales obstáculos y sin perjuicio de admitir cualquier otra observación, que el autor desea y pide a sus favorecedores, se anunciará en el número próximo el día fijo en que saldrá a la luz la primera entrega del tomo tercero. Director literario, don Rafael de Carvajal" (30). Advertencia ésta que incluso había señalado ya el propio Vicente Boix al final del segundo volumen de la obra: "Daremos comienzo a la narración de esta época, fecunda en acontecimientos, procurando conservar la imparcialidad y buena fe con que hemos proveído hasta aquí no sólo por el respeto debido a personas recomendables, sino también por respeto a la posteridad, a quien transmitimos la relación de los hechos contemporáneos para su instrucción y fallo" (31).

Terminada al fin su obra, el 3 de junio de 1848, Vicente Boix escribía a la ciudad de Valencia notificándolo; quien, en agradecimiento, le nombraría el 5 de junio de aquel mismo año cronista oficial de Valencia "con los mismos derechos y obligaciones que lo obtuvieron los antiguos historiadores de este reino" (32). Un resumen de la obra sería publicado posteriormente en 1852 (33).

En esta época, sin embargo, Vicente Boix no ha hecho aún el gran cambio de su vida. Su actividad está centrada en la política; a ella se debe por entero.

Vicente Boix sería encargado de organizar una columna militar, que bajo el mando del general Narváez, llegado desde su exilio en París, ocuparía Madrid, destituyendo a Espartero, quien tendría que huir a Inglaterra. Isabel II sería declarada mayor de edad y reina. Valencia recibiría en recompensa, por los servicios prestados a la Corona, el título de *magnánima*, y Narváez el de Duque de Valencia. Vicente Boix escribirá luego: "Valencia acababa de experimentar uno de aquellos sacudimientos políticos que cambian la faz de las naciones" (34).

En recompensa por cuanto había hecho en favor de la causa, Vicente Boix sería destinado a Granada como

comisario administrativo del gobierno político. Pero la política, a merced siempre de las intrigas, luchas, intereses y ambiciones de mando harían que Vicente Boix fuese destituido del puesto para el que fuera enviado a Granada, viéndose de la noche a la mañana sin nada y totalmente olvidado. Pero apenas tenía 32 años, y aún le queda un largo futuro a recorrer.

CORRESPONSAL EN GRANADA

En *El Fénix* del 23 de mayo de 1845 encontramos esta nota significativa: "Nuestro apreciable amigo y entendido colaborador don Vicente Boix ha salido de esta capital para la de Granada, a donde ha ido destinado. Antes de verificar su marcha fue obsequiado con una magnífica comida por esta redacción que quiso darle una nueva prueba de la gran estima en que lo tiene y de lo justamente que sabe apreciar su mérito. La mayor armonía y placer reinó en este banquete verdaderamente fraternal, y en el que se improvisaron versos en loor del señor Boix y por su pronto regreso. Afectado vivamente nuestro amigo por el sincero cariño que sus compañeros le demostraban, pronunció con voz conmovida un sentido y breve discurso que quisiéramos poder trasladar al papel, y en el que nos ofreció que su ausencia sería muy poco duradera. En seguida leyó los siguientes versos:

"Quedad aquí, donde brillante el cielo
Su luz de oro sin cesar derrama;
Quedad aquí, donde risueño el suelo
Vierte una vida que el amor inflama.

La esencia percibid de tantas flores
Que del Turia la margen entapizan;
Y su luna cantad y sus amores,
Que dulces como ella se deslizan.

Mas recordad también al que algún día
A nuestro genio con afán siguiera,
Y oculto en vuestro *Fénix* consiguiera
Ser lo que nunca merecer podría."

El señor Boix deja un vacío entre los redactores de este periódico que sólo puede llenarse con la seguridad que nos ha dado de remitirnos sus escritos y volver pronto entre sus amigos, si bien el talento de tan estimable literato no puede dejar de proporcionárselos en la poética Granada, cuna de tan grandes hombres y morada de tantos jóvenes de ciencia y mérito" (35).

Es en Granada en donde Vicente Boix va a iniciar una nueva singladura que poco a poco terminará por apartarle definitivamente de la política activa, para dedicarse de lleno al estudio, la docencia y la investigación histórica. El 16 de junio de 1845 *El Fénix* publicaría su primera colaboración, intitulada *Apuntes de mi cartera*, firmada en Granada el 3 de junio de aquel año. Los redactores del periódico insertarán una nota previa en la que podemos leer: "El siguiente artículo, que desde Granada nos remite nuestro apreciado y entendido colaborador don Vicente Boix, es el primero de los que bajo este título insertaremos, y del que se desprende esa gala en el decir, esa riqueza de detalles y esa exactitud y precisión que distinguen al historiador de Valencia. No

(30) Boix, Vicente, «Aviso importante», en *El Fénix* (Valencia), 21-2-1847.

(31) Boix, Vicente, *Historia de Valencia*, II, pág. 339.

(32) o. c., III, pág. 569.

(33) Boix, Vicente, *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia, reducida y compendiada*. Valencia, 1852.

(34) Boix, Vicente, *Memoria histórica de la apertura de las Capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes, en el estinguído convento de Santo Domingo de Valencia*. Valencia, en la imprenta de J. de Ortega, 1844, 34 pp.

(35) *El Fénix*, núm. 34, 23-5-1845, pág. 174.

dudamos que la poética Granada será para él un inagotable manantial de cantos e inspiraciones" (36). Su lectura nos permite entrever que el destino granadino no fue precisamente una promoción política: "Separado por circunstancias cuyo conocimiento nada interesa a mis lectores, de las apacibles orillas del Turia y la gigantesca sombra del Miguelete y de la sombra de la calle del Milagro, me hallo por justos juicios de Dios y los malos de los hombres, en un cuarto medianamente amueblado de la fonda de Minerva, teniendo a la vista el famoso Darro, el de las arenas de oro, que atraviesa por la carretera que recibe el nombre de este río" (37). Las colaboraciones fueron publicándose en los números siguientes (38). En todas ellas no quiere sino informar al público valenciano de cuanto atractivo existe en la bella ciudad granadina. "Seguiré en esta descripción al ilustre D. M. Lafuente Alcántara, autor de la historia de Granada, y las relaciones verbales que un apreciable joven llamado D. J. Giménez Serrano, director del *Pasatiempo*, y que muy en breve va a dar a luz un *Manual del viajero en Granada*. Este literato me hizo el obsequio de acompañarme en mis escursiones a la Alambra, con la misma atención con que pocos días antes había seguido a nuestro inmortal Zorrilla" (39). Y en otro lugar: "Tal vez publique dentro de poco en las columnas del *Fénix* las impresiones poéticas que producen estos sitios mágicos con las tradiciones que he procurado recoger" (40).

Desde Granada remitirá también a *El Fénix* otros tres artículos: *La campana de la Vela* (41), *El sepulcro del Gran Capitán* (42) y *Abd-El Kader* (43).

DE NUEVO EN VALENCIA

Vicente Boix, decepcionado de la política, tras haber tomado partido en mil contiendas, se refugiará en lo que constituyó siempre la enseña de su lucha liberal y democrática, el amor por Valencia: "Lo único en que no cedo a nadie es en el amor a Valencia, cuyas glorias, ya en verso, ya en prosa, he cantado en multitud de escritos" (44). Y en otro lugar: "Por ella y para ella he consagrado un largo período de años sin renunciar por eso a la honra de formar parte de la noble y grande familia española. Por ella y para ella he encerrado mis aspiraciones dentro de sus viejos muros y deseado siempre vivir con su luz, respirar sus brisas y contemplar su cielo y esperar tranquilo que mis restos descansan entre los pliegues de su espléndido manto. Mis últimos trabajos, así como mis últimos suspiros, los ofreceré a Valencia" (45). Y aún: ¿Por qué no he de sacrificar toda mi existencia a la penosa tarea de mostrar al mundo lo que fue Valencia en los días de su libertad? Ella ha sido siempre mi admiración: fijos los ojos en su antigua grandeza, he cantado sus glorias, y sentado al pie de aquellos escombros góticos he visto pasar por delante de mí unos en pos de otros los amigos y los enemigos: aquéllos me han olvidado; éstos me han despreciado. En mi corazón no hay más ambición que la gloria de mi idolatrada Valencia" (46).

Hoy, con mayores perspectivas, y sin apasionamientos, podemos afirmar que Vicente Boix debe contarse entre los valencianos que no sólo han amado más a su patria, sino también que más han contribuido a ensalzarla. Desde su cátedra, y a través de sus múltiples escritos, procuró siempre irradiar su propio entusiasmo por Valencia y todo lo que fuera valenciano: "Todo por Valencia: cuanto por ella haga será poco; nada quiero sin mi querida Valencia; lejos de su cielo, apartado de las brisas del Mediterráneo, no puedo encontrarme bien", escribirá en su autobiografía.

Aunque no forma parte de la generación de la *Re-naixença*, contribuyó como el que más en ayudar a for-

jarla, como expresamente lo recordará en varias ocasiones Teodoro Llorente y Olivares: "Un día —usted mismo lo ha recordado muchas veces— el joven e impetuoso poeta y tribuno de Cataluña (Víctor Balaguer) vino a la ciudad del Turia y tendió la mano al cronista de Valencia, el buenísimo e inolvidable Vicente Boix, lleno siempre de ilusiones patrióticas. Aquel abrazo unió las nuevas generaciones literarias de una u otra parte del Ebro"; y añade poco después: "Perdió usted, querido Balaguer, a un gran amigo valenciano; pero proseguiremos su obra los que recibimos de él las inspiraciones del amor patrio" (47). El propio Víctor Balaguer le llamará "iniciador del glorioso renacimiento en Valencia" (48).

Es así como, una vez vuelto de Granada y apartado de la política activa, Vicente Boix podrá terminar su obra sobre la *Historia de Valencia* y consagrarse de lleno a la actividad docente y a la investigación histórica.

A finales de 1845 Víctor Balaguer, cronista de Barcelona, realizaba una visita a la ciudad del Turia, en donde conectó con un grupo de intelectuales de la época, entre los que se encontraba Vicente Boix. Entre ambos surgió pronto una amistad profunda, cimentada en el amor por la historia. A ellos se añadiría luego Jerónimo Borao, historiador aragonés, quien desde Zaragoza, como Vicente Boix en Valencia y Víctor Balaguer en Barcelona, se encargaría de avivar los estudios de la antigua Corona de Aragón. Los tres, de común acuerdo, fundarían en Barcelona *La Corona de Aragón*, periódico mantenedor de la orientación renovadora de todas las tradiciones perdidas, así como de los aspectos históricos del pasado. Una poesía castellana, escrita por Víctor Balaguer y dedicada a Vicente Boix y al entonces director del periódico semanal *El Fénix*, Rafael de Carvajal, recordará el primer encuentro entre ambos historiadores. Posteriormente, con ocasión de una velada literaria que en honor de Víctor Balaguer organizará el Ateneo valenciano y *Lo Rat-Penat*, el cronista de Barcelona haría un verdadero elogio del entonces recién fallecido Vicente Boix, leyendo al público unos versos que éste a su vez le dedicará. "Estos versos —dice— nos hicieron hermanos. Comenzó, pues, nuestra amistad... Confundidos en el mismo pensamiento... se fundieron nuestros nombres, que Dios nos había dado las mismas iniciales, y a causa de esto, alguna vez, ¡honra grande para mí!, equivocaron con las suyas mis pobres poesías" (49).

El compromiso adquirido, tanto como cronista de Valencia como de director colaborador de *La Corona de Aragón*, le obligaron a Vicente Boix a profundizar en la historia local. En 1846, Vicente Boix, siguiendo la tra-

(36) *El Fénix*, núm. 37, 16-6-1845, pág. 183.

(37) *Idem.*, pág. 183.

(38) *El Fénix*, núm. 37, 16-6-1845, pp. 183-4; núm. 38, 24-6-1845, pp. 191-192; núm. 6-7-1845, pp. 195-196; núm. 42, 18-7-1845, p. 202; núm. 44, 2-8-1845, p. 210; núm. 45, 10-8-1845, pp. 213-214; núm. 49, 7-9-1845, pp. 230-231.

(39) *El Fénix*, núm. 37, 16-6-1845, pág. 183.

(40) *Idem.*, pág. 184, núm. 1.

(41) *El Fénix*, núm. 8, 23-11-1845, pp. 89-90.

(42) *El Fénix*, núm. 9, 30-11-1845, pp. 97-8.

(43) *El Fénix*, núm. 10, 7-12-1845, pp. 109-110.

(44) Boix, Vicente, *Memorias que en el siglo IV de la cano-nización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia*, pág. 37.

(45) Boix, Vicente, *Valencia, histórica y topográfica*, I, pp. vi-vii.

(46) Boix, Vicente, *Apuntes históricos sobre los Fueros del antiguo Reino de Valencia*, prólogo.

(47) Llorente y Olivares, Teodoro, *Valencia. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia*, I, p. vi.

(48) «Velada literaria en obsequio del Sr. Balaguer», en *Las Provincias* (Valencia), 28-7-1880, pág. 3.

(49) Balaguer, Víctor, «Del Renacimiento Iemosín», discurso del Excmo. Sr. D... en la velada literaria que en su obsequio se celebró organizada por el Ateneo y «Lo Rat-Penat» de Valencia en el salón de la primera de dichas entidades, en *Las Provincias*, 28-7-1880.

dición valenciana de historiar los eventos más destacados de la ciudad, escribiría una relación de la visita que Isabel II hiciera a Valencia (50).

CATEDRÁTICO DEL INSTITUTO LUIS VIVES

Pero un nuevo giro iba a producirse en su vida, que terminará por cambiarle hasta el carácter. En 1845 tuvo lugar en España la publicación de un nuevo plan de estudios. Poco a poco la docencia se había ido deteriorando, convirtiéndose las universidades en verdaderos antros del viejo oscurantismo de barbarie y desidia, como puntualizará Menéndez y Pelayo. Nada de lo que quedaba en ellas el año 1845 merecía vivir (51). Urgía un nuevo plan de estudios que acabase con aquel triste y lamentable estado, y vino a intentar resolverlo el de Pedro José Pidal, del 17 de septiembre de 1845. Al frente de la sección de Instrucción pública del Ministerio se hallaba entonces Antonio Gil de Zárate, autor de *La instrucción pública en España* (52), que sería ayudado en la redacción del mismo por José de la Revilla, quien se encargaría de la elaboración específica de los estudios filosóficos. La nueva orientación fue posteriormente recogida en su opúsculo *Breve reseña del estado presente de la Instrucción Pública en España con relación especial a los estudios de Filosofía* (53).

El entonces Rector de la Universidad de Valencia, Francisco Carbonell, invitó a Vicente Boix en 1846 a tomar parte en las oposiciones para cubrir la plaza de catedrático de historia y geografía del Instituto "Luis Vives", único existente en la ciudad. Vicente Boix tuvo que convalidar primeramente los estudios realizados en el Colegio de las Escuelas Pías de Valencia para graduarse previamente de bachiller (54). El tribunal estuvo constituido por Domingo Costa y Borrás, arzobispo que sería luego de Tarragona; Antonio Meléndez, bibliotecario de la Universidad, y José Ortiz, canónigo magistral de la Catedral.

Sus dificultades tuvo para ser nombrado, dados los antecedentes políticos de sus años mozos, pero nombrado ministro su amigo, Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins (55), éste firmaría la credencial el 19 de febrero de 1847, y Vicente Boix tomaría posesión el 26 del mismo mes.

Desde entonces la docencia y su entrega total a la juventud marcarán en él un nuevo hito en su vida. Gracias a los dossiers académicos, conservados en el archivo universitario de Valencia, podemos reconstruir la actividad académica de Vicente Boix y conocer incluso uno a uno los nombres de todos los alumnos que pasaron por sus clases, así como las distintas actuaciones que tuvo como catedrático, secretario y director del Instituto (56).

Los años 1846 y 1847 fueron años de una gran actividad literaria para Vicente Boix. Como colaborador de *El Fénix* publica toda una serie de artículos relacionados con las bellas artes y la historia en general. *Inscripción notable en la Iglesia parroquial de San Bartolomé de Valencia* (57), que se hallaba en el altar del Santo Sepulcro de dicha iglesia, y cuya erección se cree corresponder al siglo IV, es un estudio histórico de la misma. Vicente Boix recuerda que el sabio benedictino de la Congregación de San Mauro, dom Bernardo de Montfaucon, escribió sobre ella el 12 de julio de 1739, indicando que apenas se encontraría una persona que pudiera leerla o descifrarla. En 1779 la examinó también el abate Pedro Martínez, residente en Roma, quien la transcribió de esta forma: "Venerabilis vir consecravit istum locum domino nostro Jesucristo." Vicente Boix se pregunta por el obispo que consagró la iglesia, ¿acaso Justi-

niano de Valencia?, dicha inscripción tuvo que estar colocada "durante la dominación de los árabes y antes de la conquista del Cid" (58). Piensa V. Boix que ello ha de ser así porque, de ser en la época imperial, no se hubiera ocultado el nombre del obispo que bendijo la iglesia; siendo en época árabe y pocos los cristianos, por temor hubo de ocultarse el nombre; añadiendo a continuación: "Nosotros, por consiguiente, hallamos mucha semejanza entre estos caracteres particulares con los que adornan los arcos y muros del palacio árabe de la Alhambra de Granada, y creemos descubrir en ellos alguna analogía con las letras africanas y caracteres cúficos. ¿No sería probablemente que fuera un artista árabe el que grabó los de la inscripción de San Bartolomé?" (59).

Alas artes. Oda (60) fue compuesta por Vicente Boix para ser leída en la distribución general de premios concedidos por la Academia de San Carlos en 1841.

VALENCIA QUIERE EL CUERPO DE DON JAIME

En *El Fénix* del 15 de marzo de 1846 encontramos esta nota: "Ayer sábado salió para la Corte nuestro apreciable y bien sabido colaborador don Vicente Boix, encargado por algunas corporaciones artísticas de una misión interesante...; la Sociedad Económica de Amigos del País, conociendo el celo que distingue al historiador de Valencia, le ha confiado al mismo tiempo la comisión de solicitar del gobierno de S. M. la gracia de conceder a Valencia el cadáver del inmortal D. Jaime I el Conquistador" (61). Desde su estancia en la capital, que se prolongó durante unos meses, escribe la carta que editamos (doc. 4). No sabemos el alcance exacto de las gestiones que llevó a cabo en Madrid. Es una laguna que tendrán que llenar las investigaciones posteriores.

La idea de conseguir que el cuerpo del rey don Jaime viniera a Valencia se prolongó por más de diez años. Así, por ejemplo, el Ayuntamiento de Valencia, en la sesión del 19 de agosto de 1852 acordó recordar al Ministro de la Gobernación la petición que se había hecho al Gobierno de que se concediera a Valencia el cadáver del rey, enterrado en Poblet. Era en aquel entonces Ministro de la Gobernación el valenciano Melchor Ordóñez, y había que aprovechar la conjuntura; además se acababa de terminar la decoración del salón de sesiones del Ayuntamiento, en donde se había colocado un retrato del rey (62). Pero Madrid contestó negativamente. El 30 de mayo de 1853 se daba cuenta en la sesión del Ayuntamiento de una Real Orden expedida por el Ministro de Gracia y Justicia (14 de mayo de 1853), comunicada a través del arzobispo y del gobernador, en la que se mandaba que el cuerpo de don Jaime quedase donde estaba; pero que si en el plazo de dos años Tarragona

(50) Boix, Vicente, *Relación de las fiestas reales con que la Ciudad de Valencia solemnizó el enlace de S. M. la Reina D.^a Isabel II, con S. A. R. el Infante de España, D. Francisco de Asís de Borbón, y el de S. A. R. la Señora Infanta D.^a María Luisa Fernanda con S. A. el Duque de Montpensier*. Valencia, en la oficina de Jaime Martínez, impresor del Excmo. Ayuntamiento. Año 1864, 114 pp.

(51) Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Madrid, Editora Nacional, 1948, VI, pág. 53.

(52) Madrid, imprenta del Colegio de Sordomudos, 1855, 3 vols.

(53) Madrid, imprenta de Eusebio Aguado, 1854, 70 pp.

(54) Valencia, Archivo Universitario (AU), Expedientes Académicos de Bachilleres en Filosofía, núm. 98.

(55) Valencia, AU., Registro general de los Señores Académicos, 1852 a 1884, ms. 179, fol. 71r-72r.

(56) Daremos a conocer esta faceta de V. Boix, como catedrático y director del Instituto de Valencia.

(57) *El Fénix*, núm. 18, 1-2-1846, pp. 206-7.

(58) a. c., pág. 207.

(59) Idem.

(60) *El Fénix*, núm. 18, 1-2-1846, pp. 211-2.

(61) *El Fénix*, núm. 24, 15-3-1846, p. 281.

(62) Valencia, AM., Actas de 1853, D-295, núm. 309, fol. 117v.

no levantaba un monumento al rey Conquistador, su cuerpo vendría a Valencia (63). El Ayuntamiento de Valencia lo había solicitado, uniéndose a todas las demás instituciones, el 4 de diciembre de 1851 (64). El 13 de junio de 1853 acordaba felicitar al de Tarragona por la decisión adoptada por el Gobierno, a la vez que le advertía que no se olvidara de erigirle el monumento (65). El 30 de junio de 1853 el Ayuntamiento valenciano se hace eco de la carta que ha recibido del de Tarragona, en la que le comunicaba haberse comprometido a hacerlo, a la vez que solicitaba ayuda económica de la corporación valenciana (66). En la sesión del 1 de junio de 1855 el Ayuntamiento de Valencia acordó averiguar si Tarragona había hecho el monumento al rey don Jaime (67). En la sesión del 10 de julio se da cuenta de que el Gobernador había escrito comunicando haber sido hecho aquél (68). El Ayuntamiento de Tarragona, deferente con el de Valencia, invita a éste al traslado de los restos de don Jaime (69). En la sesión ordinaria del 31 de enero de 1856 la corporación municipal acordó que asistieran al acto Vicente Boix y el Secretario del Ayuntamiento, quien levantaría acta de la efemérides (70). En la sesión del 26 de marzo de 1856 se vuelve a dar cuenta de haber sido invitado el Ayuntamiento de Valencia (71). En la del 2 de octubre se comunica que el traslado tendrá lugar el 17 del mismo mes (72).

Vicente Boix, que hacía más de diez años había iniciado el proceso, no asistió al traslado para el que había sido nombrado por la corporación municipal. Excusó su presencia. Personalmente había iniciado las gestiones para que el rey don Jaime viniera a Valencia, no para que se lo llevaran a Tarragona.

LA ARQUITECTURA EN VALENCIA

Estado de la arquitectura en Valencia (73) es una serie de cuatro artículos que Vicente Boix publicó el año 1846 en *El Fénix*. En ellos protesta por el moderno sistema, de imitación inglés —dice—, de que las obras salgan a pública subasta, produciéndose las especulaciones, el uso de los materiales innobles, la rapidez en la construcción y el alejamiento del arquitecto de la obra. A su vez pide al Ayuntamiento que se confeccione un plano serio de la ciudad, hecho por técnicos y no por chapuceros, conforme manda la Real Orden del 25 de julio de 1846.

Respondiendo a esta idea el topógrafo valenciano, Vicente Montero de Espinosa, remitió al Ayuntamiento una memoria sobre las mejoras de Valencia y puerto del Grao (74), en donde se comprometía llevarlo a cabo si la corporación municipal aprobaba su proyecto. En la sesión del Ayuntamiento del 23 de junio de 1853 se aprobaba una moción para apremiar al topógrafo a que cumpliera con su compromiso de hacer el plano geométrico de la ciudad, con sus arrabales y paseos; en caso contrario, a proceder jurídicamente contra él (75).

Vicente Boix se entretiene a su vez haciendo una biografía de los principales arquitectos de Valencia, tales como Vicente Gascó (1734, † 4-7-1802), Antonio Gilabert (Pedreguer, 9-4-1716, † 13-12-1792), Juan Bautista Mínguez (20-8-1715, † 9-12-1787), Bartolomé Ribelles y Dalmau (11-12-1743, † 27-2-1795). El primero, Vicente Gascó, había sido académico de mérito de la de San Fernando (7-2-1762) y de la imperial de San Petersburgo, y director de la de Santa Bárbara. Trazó la capilla de Nuestra Señora del Carmen, el puente de Cullera sobre el Júcar, dirigió algunos años el camino real de Valencia a Madrid, el puente de Catarroja, el de Valencia a Zaragoza e hizo el proyecto del Temple.

Antonio Gilabert fue director de la Academia de San Carlos (17-2-1768). Ejecutó en parte la aduana de Va-

lencia, pues la dirigió como aparejador, aunque fue diseñada por su cuñado, Felipe Rubio. Concluyó la iglesia elíptica de los escolapios. Renovó y decoró las paredes de la Catedral, la Capilla de San Vicente Ferrer y celda de Santo Domingo, las iglesias parroquiales de Turís y Gestalgar, la ermita de Nuestra Señora en la entrada de la villa de Nules, la casa del Conde de Villapadierna en este pueblo, el retablo mayor de estuco de las monjas de la Zaidía.

Juan Bautista Mínguez fue también director de la Academia de San Carlos (24-8-1775).

Ribelles y Dalmau es el autor de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo en Cuart, de la nueva portería, claustro y enfermería de Santo Domingo; del presbiterio y coro de la iglesia parroquial de Almansa; fue director de la carretera de Valencia a Barcelona; construyó el puente sobre la Rambla de la Viuda y río Mijares, la cárcel y fuentes de Requena y de un largo etcétera.

Exposición pública (76) es la crónica y relación histórica de la realizada por Valencia aquel año de 1846. Se destaca en su artículo la atención que prestó a los cuadros que presentaran Rafael Montesinos y Augusto Belvedere, donde señala el impacto que a él personalmente le produjeron *Patio árabe* y *Retrato de doña Cristina Villó*.

Artistas valencianos (77) viene a ser un esbozo biográfico, a la vez que memoria necrológica, de don Miguel Parra, director que fuera de la Academia de San Carlos, discípulo de Vicente López y luego hermano político suyo.

El genio (78) es un poema que Vicente Boix consagra a su amigo y artista Ceferino Guerra.

Pinturas (79) termina siendo una crítica de la exposición pictórica del joven Ricardo Bucelli, realizada con motivo del enlace de S. M. y organizada por la Academia de San Carlos. En ella Vicente Boix hace una serie de observaciones personales en torno a cuadros pintados por el joven artista antes de salir hacia Roma a continuar estudios. A Vicente Boix le impresionó uno de ellos de forma especial, el intitolado *Niño dormido en el bosque*, al que consagraría luego uno de sus poemas, *Al excelente pintor D. Ricardo Bucelli. El niño dormido en el bosque. Cuadro del mismo* (80).

Decoraciones para el Teatro de Requena pintadas por D. José Vicente Pérez. Costumbres populares de Valencia (81), aunque aparece anónimo, el artículo es de Vicente Boix; él llevaba la sección artística. El artículo nos da una descripción de las ocho decoraciones alegóricas realizadas en veinte días, según puntualizará el articulista.

- (63) Valencia, AM., Actas y documentos de 1853, D-296, núm. 150.
 (64) Idem.
 (65) Idem., núm. 203.
 (66) Idem.
 (67) Valencia, AM., Actas de 1855, D-298, núm. 796.
 (68) Idem., núm. 891.
 (69) Valencia, AM., Actas de 1856, D-300, núm. 1.145.
 (70) Idem., núm. 149.
 (71) Idem., núm. 439.
 (72) Idem., núm. 1.145.
 (73) *El Fénix*, núm. 52, 27-9-1846, pp. 44-46; núm. 63, 13-12-1846, p. 165; núm. 53, 4-10-1846, pp. 49-50; núm. 54, 11-10-1846, pp. 68-69.
 (74) Valencia, AM., Actas de 1847, D-290, núm. 509 y 538.
 (75) Valencia, AM., Actas y documentos de 1853, D-296, núm. 185.
 (76) *El Fénix*, núm. 64, 20-12-1846, pp. 172-4.
 (77) *El Fénix*, núm. 71, 7-2-1847, p. 229.
 (78) A mi amigo el excelente artista D. Ceferino Guerra (poema), en *El Fénix*, núm. 72, 14-2-1847, p. 234.
 (79) *El Fénix*, núm. 92, 4-7-1847, pág. 405.
 (80) *El Fénix*, núm. 93, 11-7-1847, pp. 419-420.
 (81) *El Fénix*, núm. 49, 6-9-1856, pp. 10-11.

Exposición pública (82) vuelve a ser la crónica puntual de cuanto ocurrió aquel año de 1847. Vicente Boix señala, destacándose sobre otros cuadros, *La Concepción* de Vicente López y *La horchatería valenciana* de Juan Ramón Amérigo.

Apuntes biográficos. D. Rafael Esteve (83), como el mismo título lo indica, termina siendo una biografía del célebre artista valenciano. No podemos menos de transcribir aquí este texto por lo expresivo que es: "Hemos visto, durante la pasada sangrienta lucha civil, y en el mismo día en que un ejército enemigo bloqueaba nuestra capital, correr presurosos maestros y discípulos al pacífico santuario de las artes, para presenciar la distribución de premios, abandonando aquellos por un momento sus tranquilos hogares, y éstos las armas que empuñaban para venir a la Academia, y después de pocas horas volver a empuñarlas para volar a las murallas y escuchar el funesto estampido de los cañones y los alaridos de la guerra. Así hemos visto a los profesores, ancianos la mayor parte, dedicarse a la enseñanza, sin percibir en muchos meses sus pobres honorarios, al paso de la Academia se ha encontrado casi siempre indecisa en la distribución de premios, porque los jóvenes opositores rivalizaban y se igualaban en conocimientos. Durante los tiempos calamitosos, que tantas lágrimas y sangre han hecho verter a nuestro desventurado país, ni un solo día se han cerrado las escuelas, ni se han echado de menos un solo día la afluencia admirable de los alumnos, llegando esta aplicación hasta el extremo plausible de abrir las clases en las horas de sol, porque la falta de recursos y las circunstancias de la época impedían aprovecharse de las luces artificiales" (84).

Vicente Boix estaba impresionado por la muerte de su amigo Miguel Parra, "no hace mucho que el excelente pintor de cámara D. Miguel Parra trasladaba al lienzo sus colores, la transparencia y hasta los perfumes, si se me permite esta expresión, de todas las flores que engalanan nuestros jardines" (85). Ahora se le viene a añadir la pérdida de otro amigo, la de Rafael Esteve, 1 de octubre de 1847. Rafael Esteve, primer grabador de cámara de S. M., había nacido en Valencia el 1 de julio de 1772. Su padre, José Esteve, escultor de cámara de S. M., había sido el autor de las estatuas de Santo Tomás de Villanueva, San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir que decoran la capilla de la Virgen de los Desamparados. Rafael, su hijo, había ingresado en la Academia de San Carlos como académico de número el 6 de marzo de 1796 por una estampa de San Bruno que realizó. El 4 de abril de 1802 Carlos IV le había nombrado grabador de cámara de S. M. En 1839 había presentado a la Exposición de París su magnífico grabado *Las aguas de Moisés*, por el que mereciera la felicitación del rey Luis Felipe, y que Rafael Esteve obsequiaría a la Academia de San Carlos de Valencia en noviembre de 1839, con esta sentida dedicatoria: "A la Academia de San Carlos de Valencia, en que recibí las primeras lecciones de grabado, ofrece este fruto de ellas Rafael Esteve".

La Academia de San Carlos acordó en la sesión ordinaria del 21 de noviembre de 1847 que Vicente Boix escribiera la memoria biográfica de Rafael Esteve. Era entonces director de la sección de escultura Antonio Esteve sobrino del académico fallecido. Vicente Boix publicó primero en *El Fénix* la serie de reportajes, que luego serían publicados en volumen aparte (86).

VALENCIA Y SU LENGUA

El 4 de octubre de 1846 Vicente Boix publicaba en *El Fénix* un artículo intitulado *Idea del Limosín, o sea la lengua valenciana, comparada con otros idiomas* (87);

artículo con el que iniciaba una lenta pero fecunda lucha en pro de la recuperación de la lengua valenciana. "¿Por qué no hemos de estudiar el idioma que hablaron nuestros mayores, en que están escritos nuestros fueros, y en que se hallan estendidos los más interesantes documentos públicos y particulares? Desgraciadamente nos preocupa demasiado el siglo actual porque es inmenso su ruido y multiplicados sus acontecimientos, y he aquí por qué nuestra juventud, ávida de saber, se ocupa poco de la venerable antigüedad que es necesario conocer muy bien para comparar unas épocas con otras, unos siglos con otros y unas generaciones con otras. Estudiamos a los extranjeros, como si nuestra historia literaria sólo datara desde la invasión francesa, y no recordamos que antes de ahora el inmortal Petrarca comentaba a nuestros bardos limosines, y que la Corona de Aragón, rica en saber, poderosa por sus leyes y sus armas dictaba en limosín aquellos tratados que respetaba París y que los príncipes de Italia recibían de rodillas... Preciso es estar completamente alucinados por la ridícula manía de imitar y traducir, para no conocer que nos rodea un campo fértil y abundante donde la juventud puede encontrar estímulos y ejemplos tan puros y originales como la lengua de Mosén Jordi".

Ya en su *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*, en el apéndice al tomo I, publicó: "Algunas noticias sobre la lengua limosina en relación con Valencia". No sería justo olvidar entre los pre-renacentistas valencianos a Vicente Boix. Ahora, con ocasión de la publicación del *Diccionario Valenciano-Castellano* de José Escrig Martínez (88), Vicente Boix insertará en él la censura oficial (89), que lleva la fecha del 8 de agosto de 1850, en donde hace una breve historia de la lengua valenciana "comprendida por los geógrafos modernos en las seis grandes familias en que subdividen las lenguas europeas, agregándola a la thracopelasgica o greco-latina".

Sus ideas tal vez hoy no sean totalmente compartidas por todos los sectores, pero no por ello hemos de silenciarlas por lo orientativas que son. "Nuestra lengua, escribe, aunque catalana, no es sustancialmente diferente más que en el dialecto, pronunciación, conjunto de voces y vocablos árabes, vulgares y romanos. Con el heredamiento y asiento que hicieron en Valencia los castellanos, navarros, portugueses, provenzales, romanos, aragoneses y catalanes agregándose a la lengua catalana varias voces que, añadidas a las vulgares de los moros que subsistieron en el país después de la conquista y hasta el año 1607, se formó un nuevo romance provincial, según declaró ya entonces el mismo rey conquistador: "Los juzges en romanz diguen les sentencies que donarán" (89 bis).

Pocos años antes de morir, Vicente Boix fue invitado como moderador de los Juegos Florales de Barcelona de 1877, en donde, tras rendir pleitesía a los escritores catalanes hablando en valenciano, les dice que no lo va a hacer "con la dulce severidad de vuestra vigorosa pronunciación, sino con la suave, pero no ya genuina, dicción de mi idolatrada patria, que, aunque hermana vuesa-

(82) *El Fénix*, núm. 116, 19-12-1847, p. 159.

(83) *El Fénix*, núm. 146, 16-7-1848, pp. 393-4; núm. 147, 23-7-1848, pp. 401-402; núm. 148, 30-7-1848, pp. 409-411.

(84) a. c., pág. 394.

(85) a. c., pág. 401.

(86) Boix, Vicente, *Memoria para escribir la biografía de don Rafael Esteve*, primer grabador de Cámara de S. M. publicada por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos de Valencia, s. l. (Valencia), imprenta de D. Benito Monfort, 1848, 36 pp. n. n.

(87) *El Fénix*, núm. 53, 4-10-1846, p. 59.

(88) Valencia, J. Ferrer de Orga, 1851, 18-900 pp. más 1 hoj.

(89 bis) o. c., pág. xiv.

tra y tan querida ha dulcificado con el desarrollo de su belleza y con el perfume de sus flores y con los brillantes colores de su luz el carácter primitivo de su origen" (90).

LA INDUSTRIA VALENCIANA

Al año siguiente, 7 de febrero de 1847, Vicente Boix publicaba también en *El Fénix* un artículo explosivo intitulado *Industria valenciana* (91); artículo que publicó a raíz de una visita que hiciera a la fábrica "Fundición de hierro colado y bronce" de los señores Bofill, Batlles y Compañía, fundada en Valencia en 1844 y situada en casa del Conde de Carlet. En él podemos leer: "La fundición produce piezas de todas las dimensiones tanto para objetos domésticos y de ornato, como para otros aplicables a diferentes ramos de agricultura, industria y artes. De este mismo taller de construcción salen máquinas de cardar, hilar y teger la lana y el algodón, así como para el hilado y torcido de la seda, sierras mecánicas de serrar maderas y mármoles..., prensas de aceite y vino..., cocinas económicas..., litografías..., bombas para elevar el agua..., molinos para el chocolate, barnices y colores, etc.

"Para premiar tales esfuerzos y estimular más y más este ramo de industria naciente todavía bastaría, en nuestro concepto, que el gobierno quitase las trabas y removiese los obstáculos que embarazan su marcha. Pudiérase esto conseguir, en gran parte, aboliendo desde luego esos privilegios para introducir del extranjero libres de derechos muchos artículos, que se elaboran ya en las fábricas nacionales... o bien si las fábricas nacionales se les concediera igual gracia para introducir, libre de derecho, las primeras materias que hasta ahora necesariamente han de importarse del extranjero, adeudando con rigor a su entrada todos los derechos de arancel. Las fábricas del país podrían de este modo rivalizar con las de fuera, y era fácil que cediesen sus productos al mismo precio que aquéllas en igualdad de circunstancias y que en el día no pueden esponder a ese mismo precio, cuando varios artículos extranjeros disfrutan la exención del pago de derechos que gravitan sobre los del país... Un tubo de hierro colado, por ejemplo, de los que se emplean para cañerías de agua o en la canalización del gas para el alumbrado, se fabrica ya hoy en España igual a otro inglés..., el tubo inglés no paga derecho alguno, al paso que el español ha pagado un treinta por ciento cuando menos al tiempo de introducir el hierro o el carbón, que son su primera materia; resultando de esta monstruosa diferencia perjuicios sin cuenta a nuestra industria... Ciérrase la entrada en la Península a todos los objetos de hierro elaborado extranjero que se fabrican ya en los talleres españoles; o a lo menos exfáseles el derecho de arancel que pagan los fabricantes del país por las primeras materias..., así se fomentará este ramo de industria nacional, digno por tantos títulos de la protección de un gobierno ilustre, amante de la prosperidad y glorias de su país".

Vicente Boix, valenciano por los cuatro costados, quería ver a su ciudad ocupando un puesto de honor en la nueva historia moderna de España. Valencia estaba en esos momentos instalando el alumbrado de gas en sus calles y el agua corriente en sus hogares (92).

VICENTE BOIX, ARQUEÓLOGO

No hay acto importante en la historia de la Valencia del siglo XIX en el que Vicente Boix no intervenga. Está en todas partes; actúa en todo; se preocupa por todo cuanto haga referencia a la historia de Valencia y su Reino.

Memorias antiguas. Colonias romanas (93) le sirve para remontarse a la historia de Valencia romana. Quiere conocer todo su pasado, recuperar toda su historia.

En *Antigüedades del Marquesado de Lombay. Catadau, 21 de agosto de 1848* (94), propone se construya un pantano al norte de Llobay, en el punto que llaman el *Arquillo*, para contener las aguas de la rambla de Algemesí; dicho embalse vendría a costar millón y medio de reales, nos dice, y subsanaría toda una serie de males, inundaciones o carencia de agua para el riego.

En verano, durante el período de vacaciones, que para él son de fecundo trabajo, en vez de hacer largos viajes, cruzando mares en pos de extraños países, prefiere recorrer su tierra y estudiar sus problemas. "Con tales pensamientos recorría yo este bello, variado y pacífico país, cuando vínome a las mientes el deseo de convertirme en *anticuario*, a pesar de las hermosísimas burlas de Walter Scott, y llevado de esta idea, reconocí diferentes antigüedades, sin darlas por esto una exagerada importancia, como pudiera verificarlo imitando a Duma y otros ciento, para quienes la España solo se compone de toreros, matones y africanos" (95).

Vicente Boix quiere completar los datos suministrados por Cabanilles y Madoz acerca de Alfarp y de las ruinas de Alhedua, que quedó desierto a la expulsión de los moriscos en 1609.

Alhedua ocupaba la falda de una pequeña colina al norte de Alfarp. Desapareció el pueblo. No hablan de él ni Escolano, ni Beuter. Tenía una torre, tal vez de 200 vecinos. Vicente Boix nos dice que conoció a un agricultor anciano establecido en Catadau, procedente de Alhedua, que se llamaba Pedro Juan Flordelís, que tenía una escultura representando al Padre Eterno cifiendo con espléndida diadema la frente de la Virgen; el sol y la luna formaban su cascabel, a uno y otro lado un león alado y un toro, símbolo de los evangelistas. Posiblemente era una imagen del siglo XV.

El castillo de Alfarp, de arquitectura árabe, fue reconstruido en tiempo de Pedro IV. En el ángulo de la torre había una piedra romana con la inscripción "Herculi invicto", trazada sobre un trozo de ara romana. En la pared de una casa y puesta al revés, Vicente Boix encontró una lápida sepulcral, en la que se leía "Ano/Timo/H.S.E."

En Catadau, en un campo de Mariano Royo, se conservan restos de obra romana, parte de un arco. Por las explicaciones de los campesinos: que si hallaban piedras, mosaicos, deben encontrarse restos y vestigios romanos. "Los restos que yo he visto, escribe V. Boix, y sobre todo el punto que ocupa, me hicieron creer que allí ha existido un arco de triunfo consagrado a las victorias de Sertorio" (96).

En abril de este mismo año, 1848, el Ayuntamiento de Valencia había acordado abrir una suscripción popular para contribuir en la erección de un monumento en honor de Jaime Balmes, que iba a levantarse en su villa natal, Vich (97). Vicente Boix era nombrado secretario de la comisión encargada de la recaudación de fondos. Con él la formaron también el Marqués de Cáceres y el canó-

(90) *Las Provincias*, 24-5-1877.

(91) *El Fénix*, núm. 71, 7-2-1847. pp. 227-8.

(92) *Valencia, AM.*, Actas y documentos de 1848, D-291: 17-2-1848.

(93) *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (Valencia)*, 4 (1846-47), 89-96; 133-137; 162-163.

(94) *Revista Edetana (Valencia)*, 1849, pp. 65-67; 97-99.

(95) a. c., pág. 65.

(96) a. c., pág. 98.

(97) *Valencia, AM.*, Actas y documentos de 1848, D-291, núm. 659, fol. 169v-170r.



Sepulcro paleocristiano, supuesto de San Vicente mártir, en cuyo salvamento fue decisiva la acción de D. Vicente Boix. Museo Bellas Artes de Valencia.

nigo Pedro Aris. Vicente Boix, para llamar la atención y difundir la idea escribió en la *Revista Edetana* de 1849 el artículo intitulado *Panteón de Balmes. Comisión de Valencia* (98).

Vicente Boix, que formaba parte del equipo redactor de la *Revista Edetana*, junto con Rafael de Carvajal y Luis Miquel Roca, albergó en su mente la feliz idea de dar a conocer a los suscriptores de *El Fénix* los principales monumentos de Valencia a través de láminas en colores y en blanco y negro. Con este propósito publica su artículo *Valencia monumental y pintoresca* (99). En él se repartió una magnífica litografía del claustro de Santo Domingo, acompañada de cuatro páginas de introducción histórico-artística escritas por el propio Vicente Boix.

En esta misma línea hemos de señalar también la carta que Vicente Boix escribe al Ayuntamiento de Valencia el 30 de julio de 1850, proponiéndole adquiriera un cuadro sobre Luis Vives, propiedad en otros tiempos del Patriarca San Juan de Ribera (doc. 10). Cuadro que no se llegó a comprar y que hoy ignoramos de cuál podría tratarse. El mismo día propondría también la adquisición del Manual de Paleografía de Palouzié, con el que los estudiosos podrían aprender a leer y transcribir los principales documentos de la historia de Valencia (doc. 11).

Pasando por alto muchas de sus actividades, especialmente docentes, y limitándonos a su afición arqueológica, hemos de señalar la carta que Antonio M. Marco, secretario del entonces gobernador de Valencia, Antonio Blanco, escribe el 29 de marzo de 1853 al director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, en la que comunica que Vicente Boix le ha presentado un proyecto para constituir en Valencia una sociedad arqueológica para la conservación de sus monumentos artísticos, arqueológicos y literarios; a la vez solicitaba de dicho director el nombramiento de tres miembros para reunirse al día siguiente en el gobierno civil y estudiar dicho proyecto (doc. 12). En las actas de sesiones de la junta ordinaria de la Real Sociedad Económica de Amigos del País del 13 de abril leemos: "El Sr. Vice Director dió cuenta a la Sociedad de haber asistido en representación de la misma y asociado de los S. S. D. José Ortiz y D. José Christoval Sorní a la reunión para que había sido invitado de la Corporación por el Sr. Gobernador civil, a fin de instalar la Asociación arqueológica que había proyectado el Socio D. Vicente Boix, en cuya reunión después de aprobar y discutir un proyecto de Reglamento, se acordó elevarlo en consulta para su aprobación al Gobierno de S. M., quedando terminada por lo mismo la reunión convocada al efecto y de consiguiente también la honorífica misión que el Sr. Vice Director y demás compañeros habían merecido de la Sociedad" (100). Sabemos que Vicente Boix, como padre de la idea, tomó

parte en aquella reunión, en la que pronunciaría un discurso sobre el tema, que sería posteriormente editado por José Rius (101).

El 14 de abril Antonio M. Marco volvería a escribir al director de la Sociedad Económica de Amigos del País para ofrecerle el nombramiento que había hecho de los socios solicitados (doc. 13). El hasta entonces gobernador, Antonio Blanco, dejaría el cargo el 29 de aquel mismo mes, aunque continuaría desempeñándolo hasta el 16 de mayo, en que se haría cargo de la gobernación el nuevo gobernador, Ramón de Campoamor.

Tal vez tengamos que ver en la idea de Vicente Boix los inicios de lo que con el tiempo sería luego, a partir de 1871, la *Sociedad Arqueológica Valenciana* (102), de la que Vicente Boix formó también parte con el número 19 de socio numerario (103).

Vicente Boix, como aficionado a la arqueología, vela para que la piqueta no se lleve consigo obras maestras, a la vez que vigila todo tipo de obras que se realizan en Valencia, con la sola intención de salvar cuanto pueda. Así, por ejemplo, el 30 de abril de 1853 informará al alcalde corregidor de la ciudad de dos piezas arqueológicas encontradas en la plaza de San Lorenzo con ocasión de abrir una zanja para la conducción de aguas (doc. 14). Una de ellas es el ara para la estatua de Marco Aurelio Claudio II, que sucedió a Galieno en el imperio en el año 268 de nuestra era, hoy depositada en nuestro Museo provincial (104). Sobre ella remitiría el 28 de julio de aquel mismo año un informe el Conde de Ripalda, escrito por el canónigo Cortés (doc. 15). Años más tarde sería estudiada por José Sanchis Sivera (105), y lo había sido ya por Vicente del Olmo en su *Lithología* o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las zanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, 1655. También lo fue por la Sociedad Arqueológica Valenciana (106).

(98) *Revista Edetana* (Valencia), 1849, pp. 220-221.

(99) *Idem.*, pp. 447-448.

(100) *Libro de Actas de las Sesiones*, t. XII: 1852-1855 (Valencia, RSEAPV).

(101) Valencia, por José Rius, 8.º, 16 pp.

(102) Cf. *Goberna Valencia*, María Victoria, «La Sociedad Arqueológica Valenciana», en *Archivo de Prehistoria Levantina* (Valencia), 16 (1981), 575-609.

(103) *Memoria de los trabajos llevados a cabo por la Sociedad Arqueológica Valenciana*, desde su creación, que tuvo lugar el 22 de abril de 1871, hasta el 31 de diciembre del propio año. Valencia, imprenta de José de Orga, 1872, pág. 19.

(104) Núm. 1.539.

(105) Sanchis Sivera, José, *La Diócesis Valenciana. Estudios históricos*. Valencia, imprenta «La Voz Valenciana», 1920, pág. 175, núm. 452.

(106) *Memoria de los... Sociedad Arqueológica Valenciana de 1872*. Valencia, imprenta de Ferrer de Orga, 1873, pág. 22.

La otra, de menor importancia, lleva consigo el anagrama cristiano.

Por iniciativa de Vicente Boix se introdujeron también en el Museo Provincial, que sepamos, cuatro piezas más, de las que nos hablan Sanchis Sivera (107) y Gerardo Pereira Menaut (108).

En esta misma línea, aunque con miras mucho más amplias, hemos de situar su obra *Xàtiva. Memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad* (109). En ella podemos leer: "Al escribir, pues; y cumpliendo la misión, que me está confiada, seguiré recogiendo cuantas piedras y monumentos puedan hallarse sepultados en polvo, no para erigir un Capitolio a mi querida Valencia, sino para facilitar el trabajo a otra mano más digna, que sepa, mejor que yo, reconstruir el templo derribado de la antigua gloria de mi patria" (p. viii). Vicente Boix sabe, como historiador que es, que la historia no puede reconstruirse si no se dispone de datos. Para ello tiene que recopilarlo todo; no puede desechar nada.

Memorias de Sagunto (110) es una obra escrita por Vicente Boix dentro de esta misma temática. Es, como él mismo nos dice, una obra "sin pretensiones de ninguna clase y sin otro objeto que el de recoger, como he practicado hasta ahora, los múltiples vestigios de un pueblo inmortal" (p. 1). En su elaboración, Vicente Boix utiliza sobre todo y se sirve de Antonio Valcárcel Pío de Saboya, Príncipe Pío, de quien toma los datos que necesita. "Lejos, muy lejos está de mi insignificancia literaria, la presuntuosa idea de ofrecer un trabajo completamente académico: mis aspiraciones no han alcanzado jamás a esa altura; y lo confieso con toda la sinceridad de mi alma. Mi objeto es coleccionar cuanto ha llegado a mi conocimiento y cuanto he visto y observado, para reunir en un solo opúsculo los vestigios históricos que he encontrado en las obras importantes de los historiadores y memorias de otros escritores, más dignos que el humilde cronista de Valencia, en la mitad del siglo xix" (p. 3-4).

En la sesión del 4 de noviembre de 1871 de la Sociedad Arqueológica Valenciana, uno de sus socios propondría se estudiase las marcas y contramarcas de oficina encontradas en los objetos de barro de Sagunto. Idea que fue aceptada. En ella se nombrarían los socios de la Comisión de lápidas e inscripciones para que estudiase las 113 lápidas, publicadas ya por el Príncipe Pío y por Vicente Boix (111).

Vicente Boix propone al Ayuntamiento de Valencia, 20 de abril de 1854, que se coloquen lápidas a lo largo de la ciudad para recordar las principales efemérides de su historia (112). La idea fue aceptada por la Corporación municipal. En la sesión del 15 de mayo de 1865, por ejemplo, se acuerda que Vicente León, clavero mayor de Montesa, pueda colocar una lápida en el torreón del Temple, en la pared lateral de la iglesia de dicho nombre, en recuerdo de los viejos caballeros del Temple, pero Vicente Boix será encargado de redactar el texto de la inscripción (113).

Otra será colocada el 20 de diciembre de 1874 en el Portal de Vallidigna con motivo del IV Centenario de la imprenta, para recordar así la impresión del primer libro que se publicara en Valencia (114).

El 26 de mayo de 1854, Vicente Boix escribirá al Ayuntamiento de Valencia ofreciéndose a vigilar el derribo de las Casas Consistoriales y salvar cuanto pueda de inscripciones y restos (115).

VALENCIA DERRIBA SUS MURALLAS

Con motivo de las obras que el Ayuntamiento quiere llevar a cabo para el ensanchamiento urbano de Valencia, la piqueta comenzó a derribar sus murallas, a

abrir nuevas vías de comunicación. Vicente Boix, como cronista del Ayuntamiento, está presente en todo, vigilando, atento siempre a salvar cuanto puede. En 1859 la imprenta de la Regeneración Tipográfica publicó una *Memoria para el ensanche de Valencia* (116). Aunque apareció anónima, sabemos que Vicente Boix intervino en su composición, como podemos leer en uno de sus textos: "se dio lectura a la memoria y presupuesto de las obras para el ensanche de esta ciudad, que presenta la Comisión del ramo, suscrita en 22 del corriente mes (diciembre de 1858), y cuyos trabajos se deben en la parte histórica al Cronista de la ciudad don Vicente Boix, en la higiénica al concejal don Manuel Encinas y en la de arquitectura al concejal también don Sebastián Monleón, con el auxilio de los arquitectos D. Timoteo Calvo y D. Antonino Sancho" (117).

Las principales entidades de entonces dieron cada una su informe, como por ejemplo lo hiciera la Sociedad Económica de Amigos del País (118), al proyecto o Memoria que le remitiera el Ayuntamiento el 21 de julio de 1859 (119). Conocemos una serie de ellos (120).

Vicente Boix, consciente de que con la piqueta se van a ir también los recuerdos y parte de la historia local, escribe su obra *Valencia histórica y topográfica. Relación de sus calles, plazas y puertas, origen de sus nombres, hechos célebres ocurridos en ellas y demás noticias importantes relativas a esta capital* (121). Quiere salvarlo todo: "próximos a desaparecer los antiguos y venerados vestigios de la Valencia romana y árabe, para dar lugar a las grandes construcciones, que han transformado el carácter primitivo de nuestra población; admitidos por el uso multitud de variaciones que han hecho perder los nombres con que se conocieron en otros tiempos sus calles y plazas, y olvidada casi por completo la memoria de los apellidos, y hechos notables" (p. v.), Vicente Boix

(107) o. c., n.º 431, p. 167 (Hüb. 3774); Lumières n.º 316, p. 92. n.º 422, p. 163 (Hüb. 3771); Lumières n.º 322, p. 94. n.º 432, p. 167 (Hüb. 3727); Lumières n.º 327, p. 96. n.º 446, p. 172 (Hüb. 3740); Lumières n.º 428, p. 99.

(108) *Inscripciones romanas de Valencia*. Valencia, Servicio de Investigación Prehistórica, Diputación Provincial de Valencia, Serie de trabajos varios, núm. 64, 1979; 97 pp. 46 láms., núm. 39, p. 59; núm. 37, p. 57-8; núm. 3, pp. 24-25; núm. 35, p. 55.

(109) *Xàtiva*, imprenta y librería de Blas Bellver, 1857, XII-439 pp.

(110) Valencia, imprenta de José Rius, 1865, 160 pp.; Valencia, Ediciones Bonaire, 1974, ed. facsimil.

(111) Cf. nota 103, o. c., pág. 10.

(112) Valencia, AM., Actas y documentos de 1854, D-297, núm. 148.

(113) Valencia, Actas y documentos de 1865, D-310, núm. 234.

(114) «Fiestas Centenarias en Valencia en el siglo XIX», en *Almanaque de «Las Provincias»*, año 1902, pág. 311.

(115) Valencia, AM., Actas y documentos de 1854, D-297, número 199.

(116) Valencia, imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1859, 26 pp. 2 h., plano a mano (Valencia, Archivo del Reino, F. 487).

(117) o. c., pág. 27.

(118) Dictamen de la Sociedad Económica de Amigos del País sobre la consulta que pasó el Excmo. Ayuntamiento acerca del ensanche de Valencia (Valencia, RSEAPV, 12 (1860-1861), pp. 87-97).

(119) Valencia, RSEAPV, 1860, C-146. VI. Varios, núm. 13.

(120) El Ayuntamiento remite Memoria del ensanche a la RSEAPV para que dé un informe (Valencia, 21-7-1859).

Se notifica al Ayuntamiento que se ha recibido (Valencia, 31 agosto 1859).

Informa la Comisión de Agricultura (Valencia, 7-9-1859).

Se nombra una comisión especial (Valencia, 9-9-1859).

El Ayuntamiento remite el plano del proyecto (Valencia, 15 noviembre 1859).

Vicente Ferrer y Fuster, Antonio M. García y José Mercé dan un informe sobre ego (Valencia, 20-10-1859), 19 pp.

También lo dan José Pizcueta, Antonio M. García y Antonio Quilis (Valencia, 22-12-1859), 13 pp.

(121) Valencia, imprenta de José Rius, Editor de la Biblioteca del Diario Mercantil, 1862, I, XXVI más 373; II, 289 pp. Copias facsimil. Librerías Paris-Valencia, 1979.

cogerá su pluma para que el recuerdo perdure. La memoria amarga de la infancia pasó un instante por su mente al describir la breve historia de la calle de Desquarterats, Escuarterats, del Penchat y Esconcha-rosins, en la que viviera solo y abandonado (121 bis); calle de tan tristes recuerdos para los valencianos. Gaspar Guerau de Montmajor, el poeta satírico, hará esta alusión:

"Mestre Cordero
ab son sombrero
e barret fort,
que de la mort
es adjutor,
lo portador
al degollar
e sentenciar
los desdichats
esquarterats
fins al suplici" (122).

En 1867 Vicente Boix sería invitado por los editores Rubio, Gilo y Vitturi, de Madrid, para que colaborase en la *Crónica general de España*, en la que redactará las Crónicas de las Provincias de Alicante (123) y Valencia (124). Vicente Boix, que luchó toda su vida por conseguir una autonomía local, ve con nostalgia y amargor que su esfuerzo ha sido inútil. "No es ya posible la autonomía de ciertas localidades" (p. v.), escribe. Y en otro lugar: "Admitida ya como un gran principio de alta administración moderna la centralización en un punto de todas las fuerzas de la nación, abolidos los privilegios, y sujetos todos los pasos del individuo y de la colectividad a la espesa urdimbre de la fiscalización suprema hasta los más pequeños detalles de la vida social y política, las provincias son nada, el centro es todo. Los extremos languidecen, y el centro se ahoga de hartura: y por lo mismo la provincia va desfalleciendo amortiguándose y con la vitalidad pierde su importancia, su nombre y todo su pasado. Sólo se la despierta y se la llama para los sacrificios, rara vez para escuchar su voz y sus deseos" (p. v.).

VICENTE BOIX, COLECCIONISTA

El 22 de enero de 1872, Vicente Boix remitiría al Rector de la Universidad de Valencia, como director del Instituto que era entonces, un inventario de muebles y enseres propiedad del Colegio de Na Monforta; colegio que iba a desaparecer como entidad. En él propone que los cuadros de pintura y obras de arte que pasasen al Museo provincial (doc. 16).

Lo mismo hace con el antiguo Colegio de San Pablo. Al desaparecer aquél para convertirse en Instituto y albergar el alumnado de estudios medios, dejando éstos las aulas del viejo pabellón universitario de la calle de La Nave, se impone una remodelación, cambios importantes y obras de todo tipo. Vicente Boix, como director del Instituto, será el responsable de las nuevas obras que se llevan a cabo. El 22 de marzo de 1872 informaría al Rector de la Universidad que las obras se habían concluido (doc. 17). El había sido responsable moral del nuevo reciclaje a que fue sometido el edificio.

Por un Decreto del 13 de agosto de 1876 sabemos que el Gobierno de S. M. creó una junta especial encargada de reunir retratos, bustos, medallas y documentos iconográficos para con ellos formar la Iconoteca Nacional. El 4 de abril de 1877 el gobierno de la provincia se dirigía a la Real Sociedad Económica de Amigos del País para que nombrase una comisión que llevara a cabo en la provincia el deseo del Gobierno (doc. 18). Vicente Boix fue nombrado miembro y presidente de la misma (doc. 19).

Sin exageraciones ni ambages podemos decir que en gran parte, de las cosas que se fueron recogiendo y salvando en nuestros museos, fueron gracias a Vicente Boix; este hombre de poca estatura, de ojos menudos, que dio su vida por y al servicio de Valencia.

Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX (125) es una historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la que dedicó no pocas horas de su vida y consagró gran parte de su trabajo. Las noticias que en ellas recopila en torno a los artistas valencianos del siglo XIX; noticias que nos da por orden alfabético, no tenían otra finalidad que formar aquí, entre nosotros, el gran Museo de hombres ilustres de Valencia.

En 1878 se creaba en Valencia *Lo Rat-Penat. Societat d'aimadors de les glories de Valencia i son antic realme*. Vicente Boix, ya mayor y próximo a su muerte, era nombrado su presidente honorario. El regionalismo estaba en mantillas; comenzaba a forjarse. Nadie como él había combatido tanto por la historia de Valencia, por sus tradiciones y por sus fueros prohibidos.

Su última obra, que no llegó a ver inaugurada, pero que sobrevivió hasta el final, fue el monumento a Luis Vives, que la Universidad de Valencia erigió en su honor en el patio de la vieja Universidad (126).

Vicente Boix descansaba en su retiro veraniego de Jávea cuando un día le llegó la noticia de que su mejor discípulo, Teodoro Llorente, acababa de ser premiado con la flor natural en los Juegos Florales de Lo Rat-Penat. A Vicente Boix le faltó tiempo para escribirle el 25 de julio de aquel año, 1879, esta preciosa carta que nos refleja todo cuanto sentía en aquel momento:

"Jávea 25 Joliol de 1879.

Al molt honrat en Teodor Llorente.

Habeu rebut la joia més preuada. Lo vostre nom escrit i guardat resta sagellat ab lo sagell de la sabiesa en lo libre de la gloria literaria de Valencia. ¡Beneit siga lo cantor i més encara sia lo pare de tal Reina! I llaors i gloria als altres germans que han donat un jorn de orgull a la ciutat de Ausias March.

Jo, arrinconat en aquesta soletat, entre la mar i lo cel, he sentit batre lo cor de plaer. Sanglotant, com un pobre vell, he dit a la soletat: "Valencia está reblida del geni i la sabiesa; sos fills han restaurat la gloria de nostres avis. Valencia es gran... Deu la conserve per tot segles... Valencia tú ets la Reina encara...; que ton Reialme sia beneit!

Si jo fos un sabi, diría, al contemplar eixe cel de artistes i de cantors: Llorente, Labaila, Ferrer, Torromé, Pizcueta, Pascual i Genis i altres cents: "Son mos deixebles". Pero soch tan poch, que apartant la vista del pasat, soch un débil vell, que al vórer pasar eixa joventut, honra de la patria, sento caurer les llágrimas i lloant a Deu repeteix moltes vegades... Gracies, Deu meu, que'm deixes conéixer la bondat en aixixos fills primogénits, que valen més que jo! Fills meus, rebeu el record, l'abráis i la benedició de vostre sempre company. Vicente Boix" (127).

(121 bis) o. c., I, pág. 289.

(122) *Revue Hispanique*, 34 (1915), 543-565, vv. 445-456.

(123) Boix, Vicente, *Crónica de la provincia de Alicante*. Madrid, Editores Rubio, Grillo y Vitturi, 1868, 63 pp.

(124) Boix, Vicente, *Crónica de la provincia de Valencia*. Madrid, Editores Rubio y compañía, 1867, 111 pp.

(125) Valencia, imprenta de Manuel Alufre, 1877, 70 pp.

(126) Robles, Laureano, «La estatua de J. L. Vives del Claustro Universitario», en *Primer Coloquio de Arte Valenciano*, Universidad Literaria de Valencia, 1981, pp. 113-120.

(127) Fenollar, Jordi de, «Del Temps. Vell. Vicent Boix», en *Las Provincias*, 3-2-1935, pág. 18.

Pocos meses más tarde, el domingo 7 de diciembre de 1879, tenía lugar la apertura del Curso académico de dicha entidad. Una vez más, Vicente Boix tuvo en aquella ocasión el discurso de apertura (128). Iba a ser el último que pronunciara en su vida. Unos meses más tarde, el 7 de marzo de 1880, tras haber dado un paseo por las calles de su amada ciudad, como era costumbre en él, moría víctima de un ataque cardíaco (129). Valencia perdía a uno de sus mejores hijos del siglo XIX. Allegados, discípulos y amigos lloraron su muerte y le honraron con toda suerte de homenajes (130). La revista *Lectura Catalana* escribió con tal ocasión: "No había surgit lo renaiximent literari de la llengua valenciana a la época en que florí aquest escriptor, pero be pot afirmarse que Vicent Boix fon un dels regionalistes més entusiastes del seu temps, i dels que més influïren, des de la cátedra i en sos llibres, per a que aquelles idees esclatassin, com ho demostrá'l fet de que, al constituirse en 1878 la Societat d'amadors de les glories patries, Lo Rat-Penat, que va unida a tota la vida valencianista, fon nomenat president honorari. Com historiador escrigué la "Historia de Valencia", en tres tomos; la de Xàtiva, unes memories sobre Sagunto, i com a literat una colecció de poesies castellanes, varies novelses històriques d'assuntos valencians i algunes composicions poètiques també en valencià. Estem segurs que si hagués naixcut aquest escriptor vint anys arrere, tota, o la major part de sa copiosa llabor literaria haguera segut escrita en valencià. Tota la colla de poetes del renaiximent foren deixebles d'ell, i com a mestre el reconegueren sempre" (131).

Teodoro Llorente, director entonces de *Las Provincias*, editaba como homenaje una selección de sus obras literarias (132), a la vez que abría en el periódico una suscripción popular para construirle un sepulcro digno de su nombre (133).

Permítase terminar con el recuerdo que de él guardó siempre otro gran valenciano, Teodoro Llorente y Falcó: "Yo aprendí a admirar a don Vicente Boix por los grandes elogios que de él hacía mi buen padre. Era el patriarca de aquella gloriosa generación de escritores renacentistas de los años 1870 a 1880. Sin apenas haber escrito en valenciano, más que muy contadas veces, se le consideraba como el precursor de aquel movimiento de renacimiento de la personalidad regional en sus variados aspectos. Era historiador, novelista, orador elocuente. Su fantasía le hizo incurrir en algunos pecadillos cuando hablaba de la Valencia de otros tiempos. Llevaba, además, muy dentro el espíritu de la época. Yo guardo muchas de sus obras como un tesoro de valencianismo.

Y aquel hombre eminentísimo, de una cultura extraordinaria, catedrático de Geografía y de las Historias de España y Universal en nuestro Instituto provincial, enseñaba con unos libritos que apenas si llegaban a las 150 páginas de una gran "elementalidad", pero que echaban raíces en el cerebro. ¡Qué diferencia de los de ahora, muchos de ellos de una pedantería que espanta! Aún parece que le estoy viendo con su bigotillo y perilla blancas, no muy alto, enjuto de carnes y unas gafas para corregir su miopía" (134).

Eso fue Vicente Boix a lo largo de su vida: un valenciano de cuerpo entero; un hombre que consagró su vida entera por y para Valencia.

LAUREANO ROBLES

DOCUMENTOS

Miguel Antonio Camacho, jefe político de Valencia, crea una Junta provincial de antigüedades y solicita de la R.S.E.A.P.V. nombre a uno de sus socios para que forme parte de la misma (Valencia, 18-IV-1843).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1842, C9-107, VI. Varios, n. 13.2)

Deseando conservar el precioso depósito que en los monumentos antiguos de gloria española nos dejaron nuestros antepasados, y que resistiendo a la injuria del tiempo y a los tiros de los emulos de nuestra Patria, todavía parecen desafiar al mundo después de treinta siglos; he dispuesto crear una Junta Provincial de antigüedades bajo mi presidencia, cuyo objeto sea velar por la conservación de dichos monumentos, descubrir e indagar los puntos en donde otros existan, e ilustrar la historia antigua del pueblo español, con especialidad la de esta Provincia.

Lo digo a V.SS. para su inteligencia, y a fin de que se sirvan proceder al nombramiento de un individuo de su seno, para que lo sea de la referida Junta; poniéndolo en mi conocimiento a los efectos correspondientes.

Dios gue. a V.SS. ms. as.

Valencia 18 de Abril de 1842.

Miguel Antonio Camacho

Sres. de la Sociedad economica de amigos del Pais de esta Ciudad.

El diputado Roque Paulin pide a los Amigos del Pais, de parte del Gefe político una relación de los monumentos históricos de la Provincia (Valencia, 18-III-1844).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1844, C-113, VI. Varios, n.º 3)

El Sor. Gefe Superior Político se ha dirigido a esta Diputación pidiendo una razón circunstanciada, reclamada por el Gobierno, de los Templos de esta Provincia en que existen sepulcros, que por serlo de Reyes, o personajes célebres, o por la belleza y mérito de su construcción merezcan conservarse cuidadosamente, con una descripción de su mérito artístico, entendiéndose lo mismo respecto de cualquiera otro monumento no cinerario que sea digno de mencionarse.

En su vista y con el fin de que esta Corporación pueda evacuar con la debida exactitud y acierto el informe que S.S. le tiene pedido, ha de merecer a V.SS, se sirvan suministrarla cuantas noticias les sean posibles acerca de los extremos arriba indicados.

Dios gue. a V.SS. ms. as.

Valencia, 18 de Marzo de 1844.

El Diputado
Roque Paulin

Francisco Brotom
Secretario

A la Sociedad de Amigos del Pais.

Miguel Vicente Almazán, secretario del Gobierno político de Valencia, solicita de la R.S.E.A.P. un informe sobre el estado de edificios religiosos (Valencia, 16-IV-1844).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1844, C-113, VI. Varios, n.º 17.5)

El Esmo. Sr. Ministro de la Gobernación de la Peninsula con fecha 2 del actual me dice lo siguiente:

(128) «Discurso de apertura», en *Las Provincias*, 10-12-1879.

(129) «Don Vicente Boix. Apuntes Necrológicos», en *Las Provincias*, 10-3-1880, pág. 1.

(130) C. Pascual y Genís, «A la memoria de En Vicent Boix», en *Las Provincias*, 24-3-1880; Labaila, Jacinto, «7 de marzo de 1880», en *Idem*.

(131) «Del temps Vell. Vicent Boix», en *Las Provincias*, 3-2-1935, pág. 18.

(132) *Obras literarias selectas: La corona de espinas*. Guillem Sorolla. Horas de silencio. Los recuerdos. Valencia, Teodoro Llorente y compañía, Editores, 1880, 352 pp.

(133) «El sepulcro de Boix», en *Almanaque de «Las Provincias»*, 1889, pp. 119-120.

(134) «Memorias de un setentón. Contestando a una consulta», en *Las Provincias*, 30-9-1948, pág. 8.

«Entre los edificios que pertenecieron a las Comunidades religiosas y otras corporaciones suprimidas, y que han pasado al dominio del Estado, existen algunos cuya belleza es la admiración de los inteligentes, o que encierran en su recinto monumentos que por más de un título son dignos de respeto y conservación. Desgraciadamente, la mano de la revolución y de la codicia ha pasado por muchos de ellos, y ha hecho desaparecer tesoros artísticos que eran la gloria de nuestra Patria; y deseando la Reyna que se salven de una vez los restos preciosos que todavía quedan, se ha servido disponer que en el término de un mes pase V.S. a este Ministerio de mi cargo una nota de todos los edificios, monumentos y objetos artísticos, de cualquiera especie que sean, que se hallen en este caso, y que bien por la belleza de su construcción, bien por su antigüedad, por su origen, el destino que han tenido o los recuerdos históricos que ofrecen, merezcan ser conservados; a fin de que en su vista se adopten las medidas convenientes. S.M. espera que penetranse V.S. de cuanto interesa esta medida a la gloria nacional, no omitir diligencia alguna para que estas noticias sean tan extensas y exactas como requiere su objeto, para lo cual se informará V.S. de los artistas y personas inteligentes que residan en esa provincia y que puedan suministrar datos útiles o dar un voto en la materia. De Real Orden lo comunico a V.S. para su inteligencia y cumplimiento.»

Y lo traslado a V.S.S. a fin de que inmediatamente y dentro del término marcado por S.M. se sirvan facilitarme las noticias que se exigen en la presente Real orden circular.

Dios gue. a V.S.S. ms. as.

Valencia, 16 de Abril de 1844.

El Scio. G.P.B.
Miguel Vicente Almazán

S.S. de la Sociedad Económica.

Miguel Vicente Almazán, Secretario del gobierno político de Valencia, vuelve a solicitar de la R.S.E.A.P.V. informe sobre el estado de edificios religiosos (Valencia, 17-IV-1844).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1944, C-113, VI. Varios, n.º 17.6)

Con fecha 15 de mayo del año pasado 1840 (sic) dije a V.S.S. lo siguiente:

El Esmo. Señor Ministro de Estado y de despacho de la Gobernación de la Peninsula con fecha 3 del último me dice lo que sigue:

«Habiendo hecho presente a este Ministerio la Academia de la Historia, al evacuar un informe que se le pidió con motivo de la proyectada traslación a la Yglesia catedral de Barcelona de los restos mortales del Conde Berenguer 3.º, que, según noticias seguras, los sepulcros de los Reyes de Aragón que se hallaban en el Monasterio de Poblet, habían sido profanados en la época de 835, quebrándose las urnas que contenían sus cenizas, se ha servido S.M. mandar, que no solo se la informe circunstanciadamente acerca del estado en que se halla el panteón de Poblet, sino que todos los Gefes políticos remitan a este Ministerio noticia de los Templos de su respectiva provincia en que existan sepulcros que, por serlo de Reyes o personas célebres, o por la belleza y mérito de su construcción, merezcan conservarse cuidadosamente, entendiéndose lo mismo respecto de cualquier otro monumento no cinerario no cinerario (sic), que sea digno de mencionarse. De R.Ord. lo digo a V.S. pa su inteligencia y fines esperados» = Lo que traslado a V.S.S. pa que se sirvan manifestarme las noticias que tengan sobre el particular».

Y como no me hayan facilitado V.S.S. las esperadas noticias, espero se servirán verificarlo, para dar cumplimiento a lo mandado por S.M.

Dios gue. a V.S.S. ms. as.

Valencia 17 de Abril 1844.

El Scio. G.P.Y.
Miguel Vicente Almazán

Señores de la Sociedad Económica.

Francisco Carbonell, gobernador de Valencia, pide a la R.S.E.A.P. de el informe que se solicitó sobre el estado de edificios religiosos (Valencia, 7-V-1844).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1844, C-113, VI. Varios, n.º 17.5)

Con fecha 16 de Abril último les trasladé a V.S.S. la Real orden de 2 del mismo, relativa a que se faciliten ciertas noticias acerca de los edificios pertenecientes a las comunidades religiosas y otras corporaciones suprimidas, y que han pasado al dominio del Estado, que sean dignos de conservarse y como no he recibido contestación alguna de V.S.S. y haya finado el término marcado por S.M. para la remisión de las espresadas noticias, lo recuerdo a V.S.S. para que se sirvan verificarlo dentro de tercero dia para contestar al Gobierno.

Dios gue. a V.S.S. ms. as.

Valencia, 7 de Mayo de 1844.

Francisco Carbonell

Sres. de la Sociedad Económica del Pais.

Informe al Ayuntamiento del estado de las Capillas del antiguo Convento de Predicadores (Valencia, 1-VII-1845).

(VALENCIA, AM., Instrumentos 1845. D-228)

Esmo. Sor.:

Al celo de la Real academia de San Carlos se debe la apertura de los dos insignes monumentos de las Artes, las capillas de San Vicente Ferrer y de los Reyes en el exconvento de Predicadores de esta Capital, las cuales el distinguido cuerpo de artillería, justo apreciador de su mérito, supo conservar en medio del conflicto de la guerra y las precipitadas y ruinosas operaciones a que durante aquella estuvieron destinadas. El cuantioso deposito de polvora que en una de ellas se custodiaba, amenazaba de continuo una catastrophe que alcanzara a toda la población: yo he tenido la complacencia de allanar las grandes dificultades que ofrecía conciliar la seguridad e independencia del parque de artillería, con el decoro y dignidad del culto religioso, a que dichas capillas eran destinadas y reclamaba la piedad del pueblo valenciano.

Mi domicilio junto a dichos edificios me ha precisado a observar más de cerca y admirar su belleza e importancia, las cuales con sentimiento veo deteriorarse de cada dia por el absoluto abandono en que se hallan sus tejados, espuestos a una capital ruina, si no se acude prontamente a repararlos y paralizar la acción destructora del tiempo que obra directamente sobre ellos. Interiormente reclama aseo, esteriormente dignidad y hermosura. Los restos de una torre suntuosa que la guerra mutiló, ecsijen (sic) que la filantropía de una época reparadora, regularice sus formas, ofreciendo al público un cuerpo de arquitectura, digno del sitio que ocupa, y según lo tiene aprobado la comisión de arquitectura de la Real academia, con lo cual se proporcionará al mismo tiempo la comodidad de colocar en él un reloj que a larga distancia dé la hora a los vecinos y concurrentes a dicho sitio.

Para ello, son indispensables fondos, y el interés del culto religioso, la gloria de las artes y la pública utilidad, me impelen a recurrir al patriótico desprendimiento de V.E. a fin de que se sirva votar a continuación de la presente esquila la cantidad que tenga a bien ofrecer para en el caso de llevar a efecto el indicado proyecto, y me prometo que no será desairada la intención que me guía, en justo obsequio a tan recomendables objetos.

La Comisión mista que entendió en la apertura de las indicados Capillas compuesta de los Sres. D. Mariano A. Manglano, D. Vicente Marzo, D. Vicente Boix, Marqués de Montortal y D. Salvador Oliag por la Real academia de San Carlos, del Coronel D. Vicente Martí Doderó por la Capitanía General, y de D. Luis Michel y D. Vicente Minguet por el Ayuntamiento, es la encargada de la recaudación y ejecución de la obra y depositario el indicado Sr. Marqués de Montortal.

Dios gue. a V.E. ms. as.

Valencia, 1.º de Julio de 1845.

(sin firmar)

Esmo. Ayuntamiento de esta Capital.

Vicente Boix, secretario de la Comisión protectora de la Capilla de San Vicente Ferrer, notifica al Ayuntamiento de Valencia que convendría poner un reloj en la Torre de Sto. Domingo del ex-convento de Predicadores (Valencia, 5-XI-1845).

(VALENCIA, AM., Instrumentos 1845, D-288)

Comisión protectora de la Capilla de Sant Vicente Ferrer.

Exmo. Sor.:

Esta comisión tiene el honor de anunciar a V. E. que acaba de ver terminadas las mejoras de la elegante torre de Sto. Domingo, cuya reparación y belleza será muy pronto aumentada con el nuevo reloj, fabricado en esta Capital. El público no dejará de apreciar este útil adorno de la torre, que a larga distancia de la Catedral, servirá también de regulador a los habitantes de la vecina huerta en las altas horas de la noche, destinadas para los riegos. Pero el horario ofrecerá otra nueva ventaja, si se ilumina por la noche; y solo vor el aparato de gas puede proporcionarse este brillante resultado. V.E. pues es el único, que está en el caso de facilitar esta ventaja al público a quien representa. Con este objeto tiene la comisión el honor de dirigirse a V.E. a fin de que por una nueva prueba de su ilustración se sirva costear la iluminación por el gas del horario que va a colocarse, contando ésta entre las luces destinadas al servicio del público, en la inteligencia de que su duración será igual a los que alumbran delante de la Capitanía General.

La Comisión se promete del celo de V.E. este obsequio especial en favor de un pueblo cuyas mejoras tanto se deben a V.E.

Dios güe. a V.E. ms. as.

Valencia, 5 de Noviembre de 1845.

Mariano A. Manglano
presidente

Vicente Boix
Vocal-secretario

Excmo. Ayuntamiento Constl. de Vala.

Letra autógrafa de Boix.

Vicente Boix, secretario de la «Comisión de la Capilla de San Vicente y de los Reyes», informa a los académicos de San Carlos sobre el estado y obras de reparación de la torre del ex-convento de Predicadores (Valencia, 12-IV-1846).

(VALENCIA, Academia de San Carlos, leg. 77, 1846)

Comisión de la Capilla de San Vicente Ferrer y de los Reyes

Excmo. Sr.:

Ha llegado a noticia de esta Comisión. que el Sr. Presidente del Excmo. Ayuntamiento ha participado al Excmo. Sr. Capitán General la necesidad de hermosear la torre del estinguido convento de Sto. Domingo. La Comisión creyó que avistándose con S.E. sabría apreciar la importancia de la obra que debía verificarse, y tuvo el sentimiento de ver que para dicha reforma de la torre se calcula un presupuesto de 22.000 rs. sin contar el que debía importar la colocación del reloj destinado a aquel punto. En vista de esto la Comisión no tuvo por conveniente insistir en la conservación de la torre; y como se halla anunciada su demolición en caso de no poderse verificar su reforma, la Comisión cree participar a V.E. para que con arreglo a lo prevenido en la real orden en que S.M. concedía la Capilla de los Reyes a la Academia, disponga lo que crea más de su representación, pues la Comisión no se halla para esto facultada.

Dios Gue. a V.E. ms. as. Valencia, 12 de Abril de 1846.

El Presidente
Mariano A. Manglano

Vicente Boix
Vocal-Secretario

SS. de la Real Academia de S Carlos.

Vicente Boix notifica a Vicente Marzo, Secretario de la Academia de San Carlos de Valencia, de unas gestiones llevadas a cabo en Madrid (Madrid, 27-VII-1846).

(VALENCIA, Academia de San Carlos, Leg. 77, 1846)

Madrid, 27 mayo (1846)

Mi querido amigo; son las diez de la noche y aprovecho media hora antes de la salida del Correo, para manifestarle que hemos convenido en la reunión habida en casa de Garelly. Se ha resuelto pues personarnos pasado mañana con el Ministro, y con el omnipotente Gil y Zarate, para sacar el mejor partido; aunque Pura-Real ha tentado algunos pasos y todos los cree imposibles, por razones que mañana comunicaré a V.

Es cuanto ha dispuesto la comisión participar a V. como lo hago de su orden, repitiéndome de V. afmo. amigo, q.s.m.v.

Vicente Boix,

Sr. D. Vicente Marzo

Secretario de la Academia de San Carlos
Valencia

Por el matasellos: «30 May. 846»

Vicente Boix propone al Ayuntamiento de Valencia que compre un cuadro sobre Luis Vives, que perteneció al Patriarca de Valencia, para que sea colocado en él (Valencia, 30-VII-1850).

(VALENCIA, AM., Actas, 1850, D-293)

Exmo. Sor.:

Entre los hijos distinguidos de este pais, privilegiado por la naturaleza, reconoce la culta Europa como el más ilustre al inmortal humanista y filósofo Luis Vives. Su retrato debía ya hace tiempo adornar los muros de nuestra hermosa casa capitular; y ahora puede V.E. aprovechar esta ocasión.

Una persona ilustrada en este ramo ha adquirido el escelente retrato de aquel célebre escritor; y lo creo original, porque es de la escuela flamenca, del estilo de Rafael y de la época precisamente en que Luis Vives se hallaba en los Países Bajos publicando sus obras. Este retrato perteneció al Venerable Patriarca y arzobispo D. Juan de Ribera que lo tenía conservado en su palacio de Burjasot. El buen gusto de aquel prelado me hace creer que procuraría conservar una obra buena por su exactitud y su acabamiento.

Este cuadro, pues, se halla en venta y fuera muy posible que un extranjero nos privara de él. Puede V.E., pues, enviar una comisión inteligente que examinara la pintura, y al efecto procuraré tenerla en mi poder para cuando V.E. disponga esponerla en el seno de la municipalidad, si V.E. lo cree oportuno.

Dios gue. a V.E. ms. as.

Valencia, 30 de Julio de 1850.

El cronista
Vicente Boix

Sr. Alcalde-Corregidor Presidte. del Ayuntamiento.

En el fol. superior: «Rdo. 31 Julio 1850. L.E. fo. 215 N.º 1314 Se comisionó al Sr. Conde de Soto-ameno para que examinase el cuadro (n.º 382, fol. 124r).

El 5 de agosto de 1850 se dio cuenta en la sesión del Ayuntamiento de que el Sr. Conde había visto el cuadro de Vives, dudando de que fuera el original o el de la Murta; cuadro de cortas dimensiones. Pedían 500 reales por él. Se acordó no comprarlo (n.º 397, fol. 128 v).

Vicente Boix propone al Ayuntamiento de Valencia que adquiera el libro de Paluzie sobre paleografía (Valencia, 30-VV-1850).

(VALENCIA, Am., Actas, 1850, D-393)

Exmo. Sr.

La necesidad de entender perfectamente los manuscritos de nuestros archivos del antiguo reino y la falta de una buena Paleografía son tan reconocidos, que me creo dispensado de hacer de ellas una estensa esplanación. Una obra de esta clase puede facilitar la inteligencia de muchos originales de los siglos 14.º, 15.º y 16.º, cuyas cifras son tan oscuras como inteligibles.

Tengo, pues, el honor de proponer a V.E. para su adquisición la Paleografía española de Paluzie que ha mejorado la Biblioteca universal de Rodríguez, la Paleografía española de Terreros y Pando y la escuela paleografiaca o de leer letras antiguas de Merino.

La obra que recomiendo dedicada a S.M. consta de más de 400 páginas en folio litografiadas: y contiene además de los geroglíficos

egipcios. alfabetos romanos, runos. ulfilanos. monacales. fenicios. caldeos, sirios. hebreos. armenios, griegos, romanos, islandeses, anglo-sajones, irlandeses y godos; rusos, servios, iliricos, arabes o hanscrit; lápidas romanas y godas, cristianas. arabes y hebreas, alfabetos de los siglos 9.º, 10.º, 11.º, 12.º, 13.º, 24.º, 15.º, 16.º y 17.º

Completan la obra unas tablas para la inteligencia de las abreviaturas de los escritos de los referidos siglos, con abundantes facsimiles de escrituras de aquellos tiempos. V.E. podrá hacer examinar el ejemplar que acabo de recibir de Barcelona, y cuyo importe no excede de 160 rs.

Dispense V.E. en fin, si por todos los medios posibles procuro adquirir para nuestro bello palacio municipal todo cuanto pueda recobrar su gloria artística y dar a conocer sus preciosos manuscritos.

Dios gue. a V.E. ms. as.
Valencia. 36 de Julio de 1850.

El Cronista,
Vicente Boix

Sr. Alcalde-Corregidor, Presidte. del Ayuntamiento.

En la parte superior del folio, otra mano: «Rdo. 31 Julio 1850 Lo C. fo. 213, n.º 1313».

En la sesión del 1 de agosto 1850 se acordó comprar la obra solicitada por V. Boix (n.º 381, fol. 224r).

Carta de Antonio M. Marco al Director de la Sociedad económica de amigos del país notificándole que Vicente Boix le ha presentado el proyecto de constitución de una Sociedad arqueológica para la conservación de monumentos artísticos, arqueológicos y literarios (Valencia, 29-III-1853).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1853, C-132, VI. Varios. n.º 4.3)

Dn. Vicente Boix, cronista de esta Capital, ha presentado a mi autoridad el proyecto de una Sociedad arqueológica que tenga por objeto la investigación y conservación de todos los monumentos artísticos, arqueológicos y literarios de las edades pasadas Para llevar a efecto este pensamiento, que he aceptado como beneficioso y útil se cuenta con la cooperación de las personas más notables de esta Capital; y al dirigirme a esa Sociedad Económica, tengo la grata satisfacción de creer que aceptará también por su parte la ocasión de contribuir al establecimiento de una sociedad digna de escitar el civismo de los valencianos.

Con el objeto, pues, de enterarse del proyecto y de resolver lo necesario para la instalación de la Sociedad, si las personas invitadas juzgarán conveniente llevarla a cabo, tengo el honor de invitar a esa Corporación para que se sirba nombrar una comisión compuesta de tres individuos de su seno a fin de que asista a la Junta que tendrá lugar en este Gobierno de provincia el día 31 del actual a la una de la tarde.

Dios gue. a V.S. su S. a s. Valencia 29 de Marzo de 1853.
Antonio M. Marco

Sr. Director de la Sociedad económica de amigos del País.

Antonio M. Marco da gracias al Director de la sociedad económica de amigos del país por el nombramiento de los miembros que formarían la comisión para la creación de la «Sociedad arqueológica» (Valencia, 14-IV-1853).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1853, C-132, VI. Varios, n.º 4.3)

Instrucción públca.:

Doy a V. y a la Corporación que tan dignamente dirige las más espresivas gracias por la fina deferencia con que correspondiendo a la indicación que le dirigí en oficio de 27 de Marzo próximo pasado se sirbió comisionar a D. José Pizcueta, D. José Ortíz y D. José Cristóbal Sorní para que formasen parte de la Junta que debía tratar de la conveniencia de establecer en esta Ciudad una Sociedad arqueológica. Atendiendo el servicio que dichos comisionados han prestado, con cuyo dictamen supongo estará de acuerdo esa Corporación y considerándolos muy dignos de contribuir con sus conocimientos al objeto de la Sociedad, no he dudado en disponer que en lo sucesivo se les cuente entre el número de los individuos que deben componerla si el Gobierno de S.M. tiene a bien autorizar su establecimiento y los interesados se sirven aceptar el nombramiento.

Dios gue. a v.m.a. Valencia 14 Abril de 1853.
Antonio M. Marco.

Sr. Director de la Sociedad económica.

Vicente Boix informa al Ayuntamiento de dos piezas encontradas en la Plaza de San Lorenzo; una de ellas, el ara para la estatua de Marco Aurelio Claudio II (Valencia, 30-IV-1853).

(VALENCIA, AM., Actas y documentos de 1853, D-296)

Acabo de examinar el monumento romano, que se ha extraído de la zanja abierta en la plaza de S. Lorenzo con el objeto de conducir las aguas a la fuente que se construye en aquel punto. El monumento es magnífico y es un ara de piedra marmol de Bussarró, destrizada en un ángulo por el efecto de los golpes recibidos en la extracción.

Contiene dos inscripciones: La primitiva, original, y única que tubo en un principio es una dedicación al emperador Claudio cuarto emperador Romano que pertenece a los primeros años de la era Cristiana. La dedican los Valencianos militares descendientes de los Ceutiberos, con el nombre de veteranos y soldados cumplidos con el nombre de viejos.

Adjunta la copia de esta inscripción tal como la he podido leer: «Es inédita y no tengo noticias lo haya publicado otro».

La otra inscripción contiene el signo de Cristo y un atberbio (sic) latino con una S. cuya significación daré inmediatamente.

Lo que participo a V.S. para que se sirva mandar recoger la referida ara y depositarla en las Casas Consistoriales por merecer su conservación completa.

Dios gue a V.S. ms. as.

Valencia 30 de Abril de 1853.

El Cronista
Vicente Boix

Sor. Alcalde Corregidor de esta Ciudad.

Otra mano, margen superior: «R(egistra)do fol. 41, n.º 273.»

El Ayuntamiento dió cuenta de la carta e informe de V. Boix en la Sesión del día 19 de mayo (Actas de sesiones, n.º 127).

En la hoja adjunta V. Boix hace esta transcripción:

1.ª
IMP CAE
CLAVDIO PIO
FELICI INVICTO
AVG PONT MAX
TRIB CONS
PP VALENTINI
VETERANI
ET VETERES

2.ª
MAGIS
+S
Boix (firma)

El Conde de Ripalda remite al Ayuntamiento de Valencia un informe editado y escrito por el canónigo Cortés en torno a las piezas romanas encontradas en la plaza de San Lorenzo, de las que dió un informe Vicente Boix el 30 de abril (Valencia, 28-VII-1853).

(VALENCIA, AM., Actas y documentos de 1853, D-296)

Tengo el honor de dirigir a V. S. un facsimile del pedestal antiguo que por orden de V.S. está depositado en el Museo provincial. Vá acompañado de una erudita esplicación hecha por el entendido Sor. canónigo Cortés. Con esto verá V.S. que esta Academia no deja en la obscuridad los objetos interesantes que se la confían y espero tendrá V.S. a bien remitir los que por sus dependientes se encontrasen.

Dios gue a V.S. ms. as.

El Conde de Ripalda

Valencia 28 de Julio de 1853.

M.I.S. Alcalde de esta Ciudad

Otra mano, margen superior: «R(egistrado) fo. 3 N.º 516.»

El informe escrito, que remite, está publicado con el título: **Arqueología** y firmado por M.C., pp.215-220 del Boletín de la R.S.E.A.P.V., 1853. Se dió cuenta del hallazgo en el **Diario Mercantil**

el 3 de mayo de 1853. En la Sesión del Ayuntamiento del 4 de agosto se dio cuenta de haber recibido la carta del Conde de Ripalda (Acta de Sesiones, n.º 2141). Según el canónigo Cortés se trata del pedestal para la estatua del emperador Marco Aurelio Claudio II, que sucedió a Galieno en el imperio el año 278 de nuestra era.

Vicente Boix remite al Rector el inventario de muebles y enseres del Colegio de Na Monforta, a la vez que propone que los cuadros de pintura pasen al Museo provincial (Valencia, 22-I-1872).

(VALENCIA, AU., enseñanza media, 4, Sala III, núm. 138:

Instituto de Valencia, correspondencia 1869-1873, Col. Na Monforta, 9)

Exmo. Sor.

Adjunto remito a V.E. el inventario de los muebles y demas objetos pertenecientes al suprimido Colegio del Refugio y existentes en el edificio de Na Monforta, propiedad de este Ynstituto.

Al rogar a V.E. se sirva remitirlo a la Dirección general de Beneficencia, me atrevo a hacer presente la necesidad de que se resuelva pronto el destino que haya de darse a los indicados enseres, pues mientras permanezcan en el local del Colegio, no podrán establecerse en el mismo las enseñanzas acordadas.

Para ello propongo, que los cuadros todos se entreguen mediante inventario al Museo provincial a disposición de la Dirección general del ramo, y respecto a los demás enseres, todos de muy poco valor, que se donen a los establecimientos de Beneficencia de esta ciudad, harto escasos de material. Todo mi perjuicio de lo que estime V.E. conveniente proponer a la Dirección general de Beneficencia, que es la autoridad llamada a resolver este punto.

Valencia 22 de Enero de 1872.

Dios gue. a V.E. ms as.

El Director
Vicente Boix

Exmo. Sor. Rector de este Distrito universitario

Margen izquierdo, otra mano: «Valencia 31 Enero 1872. Remítase a la Dirección gral. de Beneficencia e infórmese segun minuta.» el N.º 10 es el informe que el Rector remite al Director general de Beneficencia, conforme a la propuesta formulada por Vicente Boix (Valencia, 31-I-1872). Está registrada fol. 415, n.º 43.

Vicente Boix informa al Rector de la Universidad de haber concluido las obras en el Colegio de San Pablo (Valencia, 32-III-1872).

(VALENCIA, AU., enseñanza media, 4, Sala III, núm. 138:

Instituto de Valencia, correspondencia 1869-1873, marzo 1872, n.º 1)

Exmo Sor.

Trasladado el Ynstituto de mi cargo al antiguo edificio del Colegio de San Pablo, por acuerdo de la Exma. Diputación provincial de 10 de Noviembre de 1868, me dediqué, con la asiduidad y celo que la Provincia tenia derecho a exigirme, a la habilitación de las localidades destinadas a Cátedras, gabinetes, bibliotecas y demás dependencias del establecimiento, logrando al fin verificar la solemne apertura de curso de 1869 a 1870 en el suntuoso edificio destinado a la segunda enseñanza.

Abiertas las clases y mientras el curso continuaba su marcha tranquila emprendí el derribo de la parte ruinosa del ángulo N.O. y su inmediata construcción, con arreglo a lo acordado por la misma Diputación en 28 de Julio de 1869, terminándola felizmente y merced a la buena dirección del Arquitecto Don Joaquin Belda y a la constancia de sus entendidos y laboriosos operarios.

Concluida esta obra importante que extendia el área del edificio y regularizaba la estensa fachada del Sur del edificio, fue preciso derribar la crugia contigua a la Estación del Ferro-carril, desplomada ya en su interior y desprendida por falta de cohesión de lo restante del Colegio. Verificado el derribo sin desgracia, ni accidente alguno, se ha construido un estenso salon en el piso bajo, destinado a Museo agronómico y sobre él una magnífica galeria necesaria para los trabajos de la enseñanza de Quimica, cuyo gabinete se ha surtido de agua potable. Al mismo tiempo se revocaron y regularizaron las grandes fachadas del Sur y del Este con-

tribuyendo de este modo al ornato público, tanto más indispensable cuanto la cubierta del valladar y derribo de la muralla han puesto en descubierto toda la gran masa de este edificio cuyo aspecto llama hoy con justicia la atención de los viajeros que afluyen a la Estación central del Ferro-carril.

Quedaba, empero, por realizar otra obra, sino tan visible como las otras, tan necesaria al menos como ellas. Desde los tiempos de la fundación existe el gran patio interior donde se reunen actualmente los numerosos alumnos del Ynstituto y de la Escuela industrial de Artesanos. El patio contenia dos galerias cubiertas o sea la mitad del claustro; cuya irregularidad no solo daba un aspecto triste a los elevados muros descubiertos, sino que no alberga convenientemente a los alumnos en los dias de lluvia y de frio excesivo, impidiendo algunas veces el acceso a los escusados. Con el objeto, pues, de hermosear el gran patio y ofrecer mayor comodidad a los escolares, se emprendió la construcción de dos nuevas galerias cubiertas, sugetandose al órden arquitectonico de las antiguas.

Tengo, pues, la honra y la satisfacción de participar a V.E. que esta obra utilissima e importante se halla ya terminada. Corona la obra de estos elegantes arcos una galeria corrida, ceñida por una barandilla o antepecho, que forma una especie de calado del mejor efecto a la vista. En su centro y frente a la puerta principal de la entrada se colocará un grupo alegórico, representando las Ciencias, las Letras y las Artes protegidas por un genio.

Faltan sin embargo algunas obras de detalle, que se ejecutarán con el tiempo y cuando la situación economica del Establecimiento lo permita; todo es susceptible todavia de mejora: pero las obras necesarias se hallan terminadas; el acuerdo de la Diputación cumplido en todas sus partes al autorizarme para emprender estos trabajos. A su tiempo presentaré a la Exma. Diputación las cuentas justificadas de estas obras, que se han ejecutado con la mas severa economia, como V.E. podrá observar en vista de los datos que se están reuniendo.

Al poner en el superior conocimiento de V.E. la terminación de las obras, no es mi ánimo ya frio por la edad, invocar una luz de gloria, ni una voz de aplauso, mi objeto, Exmo. Sor., es dar una prueba de la exactitud con que creo haber cumplido los acuerdos de la Diputación, procurando además a fuer de cronista y de amante de mi pais dotar a la capital de un gran monumento que parecia destinado a su desaparición. Si V.E. se digna visitar el Establecimiento e inspeccionar las obras ejecutadas, podrá apreciar debidamente, si hé sabido interpretar con lealtad los patrioticos deseos de V.E. y de la Diputación provincial, y si he respondido a lo que la Provincia y la Capital podían exigir de mi en el desempeño del cargo que se me habia confiado. La aprobación de V.E. y del público ilustrado serán una distinción honrosa para el Ynstituto a caso el primero de España por el edificio que ocupa y por las numerosas enseñanzas que proporciona a todas las clases sociales.

Lo que tengo la honra de participar a V.E. para su satisfacción ya que tanto se ha interesado V.E. en la ejecución de estas obras, alentándome con sus sabios consejos y sosteniendo mis fuerzas debiles por desgracia, y para que se sirva ponerlo en conocimiento del Gobierno de C.M. si lo cree digno de llamar su atención.

Dios gue. a V.E. ms. as.

Valencia 22 de Marzo 1872

El Director
Vicente Boix

Exmo. Sor. Rector de este Distrito.

12 pp.; 10-12 en blanco; p. 1, otra mano, margen izquierdo: «Valencia 27 de Marzo 1872. Visto. El Rector.»

Notificación al Presidente de la RSEAPV de la creación de una comisión general iconográfica (Valencia, 4 de abril de 1877).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1877, I)

(Sello: Gobierno de la Provincia de Valencia)
Sección de Fomento
Negociado Instrucción pública
Número 467.

El Excmo. Sr. Presidente de la Comisión general iconográfica con fecha 21 del ppdo. Marzo, me dice lo que sigue:

«No Ignora V.S. que S.M. el Rey, por Decreto de 13 de Agosto del año anterior, se dignó crear una Junta especial, encargada de reunir retratos, bustos, medallas y cualesquiera otros monumentos iconográficos, con los cuales llegue a formarse una gloriosa Yconoteca nacional, donde tomen, por decirlo así, cuerpo y vida los personajes famosos de la historia de España.= Monarcas, sabios, filósofos, poetas, santos, estadistas, guerreros, artistas; todos aquellos que con la virtud, el valor, el ingenio y la inspiración han dado lustre a nuestra patria, tienen lugar propio y legítimo en esta importante colección de las glorias nacionales; que será para literatos y artistas fuente de provechoso estudio, y para todos los españoles despertador del grande espíritu que animaba el corazón de nuestros padres.= Muchos de los monumentos iconográficos que conviene allegar para la realización de tal útil proyecto, están diseminados en las provincias españolas y en varias naciones de Europa y América, ya en los museos públicos y particulares, ya en las Yglesias, palacios de los Príncipes, Prelados y de los magnates, ya en el hogar escondido de algun curioso, ya por último en las casas de las familias herederas de aquellos personajes que honraron a la nación con sus hechos o con sus escritos.= Convencida la Comisión que tengo la honra de presidir, de la activa y sincera voluntad de V.S. para cooperar a cuanto pueda ser útil y glorioso al nombre español, me ha encargado ruego a V.S. que procure adquirir, por cuantos medios le dicten su ilustración y su buen deseo, noticia exacta de todos los bustos, estatuas, relieves, retratos, pintados o grabados; medallas, datos descriptivos, literarios o epigráficos; de cuanto pueda, en fin hallarse en esa provincia relativo a españoles ilustres, que sea adecuado para aumentar el caudal de iconografía española, que ha de formarse en Madrid bajo los auspicios de S.M. el Rey Don Alfonso XII.= La Comisión recibirá con sumo agradecimiento una lista de los mencionados monumentos iconográficos. En vista de ella, acordará cuales de estos monumentos convenga trasladar a Madrid, ya adquiriendo, si es posible, sus originales, ya por medio de copias fieles y esmeradas.= La Comisión confía en la bondad, celo y patriotismo de V.S. y espera que se complacerá en contribuir por su parte a realizar el noble pensamiento de S.M. y a verificar, coadyuvando a la creación del Museo iconográfico, las pasadas glorias de nuestra patria.»

Y lo transcribo a V.S. a fin de que sirviéndose esa Corporación prestar su concurso a objeto de tanta importancia, illustre a este Gobierno para la adquisición de las noticias que se piden.

Dios gue. a V.S. ms. as.

Valencia 4 Abril 1877

Fermín Figuera

Sr. Presidente de la Sociedad Económica de Amigos del Pais

Era entonces Presidente de la RSEAPV, Antonio Rodríguez de Cepeda Garrido, elegido el 10 de enero de 1877 y lo fue hasta el 10 de enero de 1883.

Es nombrado de la comisión iconográfica encargada de recoger las noticias y datos iconográficos referentes a la provincia de Valencia (Valencia, 16-IV-1877).

(VALENCIA, R.S.E.A.P.V., 1877, I)

D. Vicente Boix

D. Miguel Velasco

D. Alejandro Cerdá

Marqués de Cruilles

Esta Sociedad ha nombrado a V.S. en sesión del 4 de los corrientes y en unión de los señores notados al margen para reunir las noticias y datos iconográficos referentes a esta provincia que pide el Excmo. Sor. Gobernador de la misma trascribiendo una comunicación del Excmo. Sor. Presidente de la Comisión general iconográfica.

Siendo V.S. el socio más antiguo de los nombrados se lo participo a fin de que se sirva convocar a los demás y le remito como antecedente la adjunta copia de la ante dicha comunicación.

Dios guarde a V.S. muchos años.

Valencia 16 de Abril 1877

El Secretario

Sr. D. Vicente Boix

Es un oficio borrador

En la misma carpeta hay una carta del Marqués de Cruilles (Valencia, 19 de abril de 1877) dirigida al Secretario de la SEAPV aceptando el nombramiento que le han hecho. Los documentos referentes a este año no están catalogados.

El documento a que se refiere el texto es un oficio de Fermín Figuera dirigido al Presidente de la PSAPV (Valencia, 4-IV-1877).

LA ESTETICA Y EL MUSEO DE CAMON AZNAR

Frente al individualismo el principio de la solidaridad. El hombre recorre penosamente los senderos de la verdad. No son caminos amplios y sencillos, sino vericuetos difíciles y empinados, en cuyo tránsito se agota nuestra vida. Las fuerzas son desiguales pero siempre limitadas. El entusiasmo del hallazgo nos impulsa a conferir a nuestros descubrimientos validez universal sin advertir su unilateralidad. Sin embargo necesitamos relacionar nuestras andaduras, contrarrestar los resultados obtenidos por los otros y asimilar sus aspectos positivos que pueden convertirse, además, en estímulo para nuestro caminar.

El hombre se inserta con su actividad en el proceso general de la creación cósmica y biológica: puebla la tierra con sus propios objetos. Se presenta acuciante la elaboración de una filosofía del ente fáctico en su doble vertiente activa y pasiva. Destaca entre sus productos ese amplio conjunto de obras realizadas a través de toda su historia con una intencionalidad estética que subsume otras finalidades. Los pensadores griegos advirtieron ya la dificultad que ofrece la definición de ese mundo objetual.

Por sus cualidades personales y por su dedicación profesional, José Camón Aznar reunía condiciones óptimas para la investigación de esta temática. Dotado de gran talento y sensibilidad, poseía a la vez capacidad creadora y eminente aptitud para la intuición de los valores estéticos. Toda su vida estuvo dedicada al arte, lo que se proyecta en sus trabajos de filosofía e historia. Con la perspectiva del tiempo transcurrido desde su fallecimiento, vamos a analizar y comentar las ideas principales de su contribución estética. Pero antes parece conveniente una breve referencia de su obra total. Es forzosa también la alusión final a su gran aportación póstuma a la fundación del Museo e Instituto que llevan su nombre.

José Camón Aznar es uno de los principales representantes de la cultura española contemporánea. Desempeñó el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense y la dirección del Museo Lázaro Galdiano. Fue académico de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas. Perteneció también a la de San Carlos de Valencia, Sevilla, Zaragoza y a otras corporaciones académicas españolas y extran-



José Camón Aznar

teras. Fundó y dirigió dos revistas de arte y estética: *Goya* y la *Revista de Ideas Estéticas*. Publicó un extenso número de libros y artículos. Esta fecundidad creadora constituye uno de los aspectos principales de su talante. Su vigorosa personalidad se exteriorizaba en formas exultantes. Su naturaleza intuitiva se expresaba en estructuras de origen directo e inmediato. Su tenacidad mantiene viva la tensión creadora por encima de críticas y mezquindades. Su generoso humanismo le impulsaba a una apertura existencial a toda clase de temas y problemas: su intensa dedicación cultural se resolvía en las más diversas actividades. En su profunda religiosidad se manifestaban las robustas raíces de su iberismo.

Su producción abarca diversos géneros y disciplinas. Tiene trabajos de filosofía, teología, historia general, estética, crítica, teoría e historia del arte. A esta poligrafía se añade su labor de creación literaria. La continua dedicación al servicio de su vocación cultural se ofrece como el rasgo más importante de su biografía. En toda su obra se refleja a la vez su triple dimensión caracterológica de pensador, erudito y poeta. Frente a la tendencia moderna a la especialización muestra una vigorosa inclinación a la síntesis humanista. Un mismo impulso estilístico configura sus escritos, porque en todos ellos se proyecta su exultante personalidad. Comparados con las distintas direcciones del pensamiento contemporáneo, constituyen una aporta-



Patio del Museo e Instituto Camón Aznar, de Zaragoza.

ción original por la temática, la doctrina y la expresión. Se inserta su obra en la tendencia a la insobornable independencia que muestra en tantas ocasiones el intelectual hispano.

Su filosofía está expuesta principalmente en su libro *El ser en el espíritu* (1959). La dimensión trascendente de su pensamiento se confirma y desarrolla en otros escritos como *Dios en San Pablo* (1940, 2.^a ed. en 1968), libro en el que se comenta con exaltación paulina las ideas básicas de las cartas del Apóstol, tema que inspira también *Del eros griego a la caridad paulina* (1944). Camón siente profunda preocupación por el destino del hombre. Su humanismo se funda en el teocentrismo. La creación queda explicada en función de la caridad. El anhelo de divinidad caracterizaría al hombre. Las normas de su ética derivan de esta concepción viatoria divina. Su teocentrismo se refleja también en su teoría de conocimiento: su filosofía constituye un sistema tan clauso como una obra de arte.

Su bibliografía sobre temas de filosofía del arte es abrumadora: además de los libros *El arte desde su esencia* (1940; 2.^a ed. 1968) y *Filosofía del Arte*, publicó un número muy amplio de trabajos sobre

la teoría de las distintas artes: es forzoso destacar la riqueza de ideas y sugerencias de todos ellos en los que se clarifican los problemas estéticos más sutiles y complejos.

Si la preocupación humanista determina sus especulaciones filosóficas, explica asimismo sus investigaciones históricas. A Camón no le interesan sólo etapas concretas: le importa el origen y el destino del hombre. Por esto su temática abarca todas las épocas. Por razones de vocación y de docencia sus publicaciones versan principalmente sobre las artes plásticas, pero tiene también lúcidos estudios sobre la historia política, filosófica y de las restantes artes. En 1954 apareció el amplio volumen dedicado a *Las artes y los pueblos de la España primitiva*: aunque se trata de un libro muy denso (consta de 935 páginas), es admirable, y el sentido de unidad con que está concebido y la viveza narrativa con que expone los áridos y difíciles problemas de la prehistoria; a través de sus páginas resulta apasionante seguir el acontecer humano desde sus primeras manifestaciones peninsulares hasta la constancia histórica de su presencia. Por su interés para una filosofía de la historia de España, se ha de destacar su teoría de la cristalización de la variedad prehistórica de los pueblos peninsulares en la unidad racial patente en los orígenes de su historia.

La labor crítica de Camón es impresionante por el número de trabajos publicados, por su aplicación a todas las artes y por la lucidez de sus juicios; son asimismo admirables los valores estéticos de su expresión literaria. Su capacidad de reacción ante los más diversos estilos explica su superación del criterio de especialista y la publicación de voluminosos libros dedicados a todas las épocas. Todos ellos ofrecen la misma riqueza de sugerencias críticas expresadas con cálida efusión estilística.

Sobresalen en su producción de historiador los cinco volúmenes que ha publicado integrados en la colección *Summa Artis* de Espasa-Calpe. En los extensos estudios de los períodos sobre los que versan, aparecen definidos estilos y obras con agudeza crítica y el más bello lenguaje expositivo. Los problemas de la persistencia del gótico, la asimilación de las formas italianas y la coincidencia de los distintos elementos en la solución hispana de unos criterios estilísticos de amplia difusión y desarrollo están minuciosamente analizados y valorados. Mérito grande de los estudios de Camón sobre el siglo XVI es la relevancia de la entidad estética de orfebrería y rejas: declara a éstas nada menos que cifra y apoteosis de las bellezas del Renacimiento.

La aptitud de Camón Aznar para desvelar la esencia de la obra de arte se hace especialmente ostensible en su *Filosofía del arte* (1965); con pasmosa capacidad de síntesis sistematiza las notas que

definen las diversas orientaciones del arte de nuestro siglo: proceso desintegrador, independencia de arquetipos históricos, subjetivismo absoluto, trascendencia de la realidad, integración de las formas en un orden mental, etc. En *El tiempo en el arte* propone una nueva categoría para la interpretación de los estilos de todas las épocas: la introducción de la dimensión temporal en la contemplación de las obras, la estimación del tiempo interno de sus formas.

La extensión de su mirada crítica se proyecta no sólo en estas grandes sumas de historia del arte: se refleja asimismo en sus vastas monografías sobre artistas determinados. Camón se ha sentido atraído con igual intensidad y compenetración crítica por la obra del Beato de Gerona que por la de Picasso. *Domenico Greco* significa una contribución fundamental a la bibliografía del cretense (dos vols., primera ed. 1950, segunda ed. 1970): Camón acertó a intuir la génesis espiritual de las figuraciones de sus criaturas y la raíz impresionista y expresionista de sus concepciones pictóricas. Caracteres semejantes ofrece su libro sobre Velázquez (dos vols. 1964); Camón expone su biografía y, sin que decaiga la tensión serena de su prosa, analiza, a través de mil páginas, cada uno de sus cuadros y los aspectos básicos de su arte en el orden estético, técnico y expresivo; con palabra idónea formula el valor catártico de sus lienzos. Al mismo ciclo pertenece *Miguel Angel* (1975): aunque acude a los testimonios clásicos para la exposición de su vida, es en el análisis de su arte donde encuentra la fuente principal para la concreción de su trayectoria vital: observa la calidad mental absolutamente abstracta y arquetípica de sus creaciones, la coincidencia de fluencia y módulo en sus estructuras, la tensión y pesimismo de sus figuras, la dimensión mística de su platonismo, la supresión del espacio en su pintura, el carácter escultórico de sus formas pictóricas y poéticas, la originalidad de sus concepciones arquitectónicas.

Camón concibe la crítica como obra de arte. Su capacidad creadora se hace ostensible en sus numerosos trabajos en los que la transposición literaria de la obra comentada y la traducción de sus experiencias contemplativas le inspiran la conformación de un lenguaje de rica expresividad estilística adecuada al objeto que lo suscita y configurado con exuberantes neologismos. Sin embargo, su actividad artística no ha quedado limitada a este género: ha desarrollado también una importante labor creadora original que comprende varios libros de poemas, novelas, obras teatrales y aforismos.

Su actitud filosófica y religiosa, su teoría del hombre condiciona e inspira su poesía y confirma la unidad de su producción porque el alma de Camón se vierte en todas sus obras. Su filosofía de

la historia inspira el poema *Canto a los siglos*: se objetivan en el mismo sus vivencias culturales más genuinas; con magnífica capacidad de síntesis define poéticamente los tiempos; cada verso de robusto y preciso diseño tiene una tensa y compleja significación expresiva porque la idea establece el ritmo y configura las estrofas.

Sus obras dramáticas se relacionan también con su filosofía. En general versan sobre un personaje primordial, porque plantean las tensiones íntimas del hombre en la creación de su destino: la contradicción de la tragedia se produce en el alma. En el fondo subyace siempre su tesis teocéntrica: la duda o la negación de la vocación divina origina el drama. Pero Camón confiere universalidad al problema humano de estas criaturas.

La labor creadora del polígrafo escritor (que implica la convergencia de varias personalidades) culmina en sus *Aforismos del solitario*. Esta forma se ha empleado en todas las épocas de la cultura europea aun con distinta intencionalidad y estilo: recordemos los de Hipócrates, Epicteto, Bacon, Gracián, Pascal, Nietesche, Wittgenstein, etc. Pero los de Camón no son pensamientos, reflexiones, sentencias, máximas morales o proposiciones: se trata de intuiciones rápidas e inmediatas que adquieren su configuración literaria en el mismo momento de sus vivencias.

Pasemos ahora a analizar brevemente los aspectos más importantes de su pensamiento estético. Se ha producido en nuestro siglo una rehabilitación del valor primordial del objeto en la investigación filosófica del arte. La *Crítica del juicio*, de Kant, contribuyó poderosamente al desarrollo de una orientación psicologista que encuentra en la escuela de la *Einfühlung* su formulación más extrema. Se comprende la reacción posterior que se produce en campos filosóficos muy diversos y aun antagónicos. Camón se inserta en esta dirección y se opone resueltamente al psicologismo estético. Por su capacidad crítica y artística supo advertir mejor que otros filósofos sus riesgos e inconvenientes: el objeto estético ha de ser considerado en sí mismo, con actitud libre de apriorismos que perturban la aprehensión de su entidad. Pero su orientación estética no queda definida con esta connotación. Supera igualmente el empirismo que reduce la investigación al análisis de las concreciones externas de la técnica (Ciencia del arte de Uitz, Dessoir y tantos otros teóricos positivistas de principios de nuestra centuria) y permanece asimismo al margen de un estructuralismo aplicado con excesiva preocupación formal y de un sociologismo que minimiza la actuación fáctica individual y disuelve el misterio ontológico de cada obra en un relativismo histórico circunstancial. Asimila, en cambio, la metodología fenomenológica.

Se justifica la elección. Tiende el artista de nuestra época a traducir con lenguaje sígnico personal sus interpretaciones cósmicas y antropológicas. Cada obra constituye un sistema semiológico concluso. Ciertamente que se imponen, difunden y reiteran las soluciones más valiosas y sugerentes, pero las fórmulas semióticas no adquieren la uniformidad significativa del símbolo de otros tiempos. La vivencia semiológica sería a su juicio el camino más eficaz para la intuición esencial. Advierte, incluso, una mayor correspondencia del arte contemporáneo con esta filosofía que la que observa con otras direcciones del pensamiento actual. Se refiere especialmente a su formulación original husserliana. Camón desarrolló este método en su libro *El arte desde su esencia*, cuya segunda edición tuvo la generosa amabilidad de dedicarme.

En general lo proyecta de manera espontánea en todas sus críticas. Geiger sistematizó su práctica y Heidegger mostró sus posibilidades: en el análisis de un solo cuadro de Van Gogh no sólo intuyó la razón de sus valores plásticos, sino la misma esencia del arte, de la belleza, del objeto útil y de la realidad cósmica. La firme convicción teocéntrica y el dinamismo Cristocéntrico de la antropología de Camón se avenía mal con los desesperanzados resultados de la estética heideggeriana, según los cuales la excelsa función desveladora del arte mostraría la firme vocación auto-ocultante de la materia. Sin embargo, consideramos que sus caminos estaban más próximos del filósofo germano que de la fenomenología francesa. Pero Camón no se detiene como Heidegger en nociones generales: en la obra encuentra respuesta a los problemas fundamentales de la filosofía del arte.

No podemos aspirar en esta ocasión más que a exponer una síntesis de sus teorías que permita demostrar esta afirmación. Veamos en primer lugar su interpretación de las relaciones entre arte y naturaleza. La conexión es a la vez más vinculante y más independiente que la de la ciencia. La obra tiene raíces telúricas, nace de la tierra. Por otra parte, la naturaleza se ofrece al artista como receptáculo de sugerencias calológicas. Pero al mismo tiempo la actividad de éste trasciende la función cognoscitiva. Transforma, modifica y enriquece la imagen: es decir, crea. Aristóteles supo ver la insuficiencia de una interpretación literal de la mimesis. Platón no logró superarla en la República. El estagirita no sólo estableció los fundamentos para la versión renacentista y neoclásica de la abstracción estética y de la corrección artística de la realidad, sino que ofreció las bases para la formulación de la teoría de la verosimilitud romántica. La *Poética* permite incluso justificar los más audaces atentados formales en la verificación pictórica del modelo. Las virtualidades

de este planteamiento no han tenido cumplido desarrollo hasta nuestro siglo, en el que el florecimiento del superrealismo y el expresionismo han supuesto una evolución de los criterios tradicionales en la asimilación plástica del objeto.

Consideramos que la teoría de Camón acerca de este tema parte de estos supuestos estilísticos. El esteta neoclásico señalaría el valor inspirativo de la forma en su concreción fenoménica de propiedades calológicas. Camón, en cambio, nota sus posibilidades expresivas. El artista vería en las cosas un estímulo para la creación de su código sígnico. No se trata de la corrección propugnada por los teóricos del buen gusto del siglo XVIII para la acentuación de la belleza singular, sino de la transmutación conformativa según las necesidades expresivas de nuestra personalidad, para la adaptación de las formas a estados de conciencia. La misma selección se efectuaría no por razón de hermosura, sino de capacidad para la objetivación de la intencionalidad comunicativa. Como puede observarse, esta interpretación de la mimesis constituye a su vez una explicación de los estilos que la sugieren. Indica, al mismo tiempo una apropiación del mundo que nos rodea al que se organiza desde nuestra intimidad.

El proceso de creciente subjetivación que caracterizó al arte posterior llevó a un distanciamiento de la realidad que no salvó el riesgo de hermetismo. Dadas las ilimitadas virtualidades semiológicas del mundo objetivo no parece muy necesaria una fractura radical. De hecho, a pesar de los caminos seguidos por diversas orientaciones del arte capaces de suscitar la reacción hiperrealista de los últimos años, podría estimarse, incluso impensable porque la experiencia se reflejaría aún de manera inconsciente. Camón veía siempre en el arte alusiones naturalistas. El empleo de rasgos figurativos de la realidad tendría la ventaja de establecer una comunicación más fácil entre el artista y el contemplador. Observaba, en efecto, que «la novedad de las modernas obras creacionistas llega a ese mutismo formal que provoca el desdén y el alejamiento de las masas de este tipo de arte». La exaltación de la creatividad que se manifiesta en nuestro tiempo se refleja en la rápida sucesión de los estilos y en la coexistencia de concepciones estéticas y artísticas dispares. El hecho puede ser a la vez signo de riqueza psíquica o de inseguridad psicológica del hombre moderno. El descrédito de la realidad y la exaltación de la subjetividad de algunas escuelas no ha eliminado el interés por la naturaleza de otras. El artista no ha limitado su interés por el objeto a su configuración externa. Ha pretendido desvelar su misterio óptico. En nuestro tiempo se ha intensificado también esta tendencia. Es la desocultación del noumeno lo que constituye la primordial preocupa-

ción de muchos pintores según sus propias declaraciones. Algunos no centran su atención en el objeto singular, sino que pretenden ofrecernos con sus geometrías las claves cosmológicas más profundas. Pero el arte no es sólo descubrimiento, sino comunicación y creación. En este sentido el artista de nuestra centuria no ha dudado en calcar el aspecto fenoménico de los seres para mostrar con más eficacia el núcleo de su interioridad entitativa. La transmutación formal operada en nuestros días no habría tenido sólo justificación semiológica, sino también representativa. La imitación adquiere así una dimensión esencial. La filosofía del arte de Camón incluye también esta versión de la mimesis. He aquí su explicación metodológica: «aparece primero la percepción sensible de una experiencia inmediata que transforma al objeto real y vivo en una forma o esencia que pasa a formar parte del contenido de la conciencia. Ello presupone su vivencia y su conversión en ente absoluto y universal, con autonomía del mundo natural. Y, en segundo lugar, esa vivencia se convierte en representación. Esta representación es una estructura a la vez inmanente y espiritual radicante en la conciencia y, sin embargo, convertida en realidad experimental... Esta reducción de las cosas a sus esencias crea la verdadera ontología del mundo, sobre todo desde nuestro punto de vista en el aspecto plástico».

Pero mientras la forma natural está inmersa en el devenir cósmico, su expresión artística la libera del proceso mutativo temporal y adquiere una existencia con vocación de perennidad. En la obra el artista patentiza el ser, o como quería Heidegger, se pone en operación la verdad.

Se deduce, pues, que la solución camoniana del tema de arte y naturaleza se corresponde con la actitud del artista contemporáneo frente a la realidad. Pero aun en las orientaciones más naturalistas, la obra es siempre original, ya que el pintor crea la imagen cromática y el escultor la plástica en su versión del objeto. Por esto se establece un hiato psíquico que le libera de la servidumbre determinativa del modelo.

La unidad ontológica de la obra derivaría de la intencionalidad expresiva que la genera. Todos los elementos del cuadro serían esenciales porque todos contribuirían a cumplir su función comunicativa. Cada pincelada sería relevante en la patencia de su autor. Las viejas distinciones entre forma y contenido y técnica e inspiración carecerían de sentido porque cada impulso tendría su traducción realizada con el oficio idóneo y adecuado. El artista genial transforma la sinergia en vivencia. La inspiración que no se concreta y queda balbuciente, y a la inversa, la reiteración virtuosista de un formalismo y de una técnica que se practica sin una cá-

lida motivación interna explicarían la fealdad como obra fallida o sin palpito artístico vital. Pero caben distintos tipos de realización comunicativa. Camón prefiere su verificación directa e inmediata a la translaticia y simbólica que convierte al objeto artístico en puro signo y grafía. En la obra ha de quedar calcinada la temporalidad. Hemos de contemplarla como una entidad absoluta, como un universo clauso que tiene en sí mismo la razón de su estructura. Conviene dejar apriorismos para acercarnos a ella libres de prejuicios que interfieran nuestra relación. La división dicotómica destruiría su esencia: el contenido ha de invivirse a través de los rasgos formales en los que cristaliza. Junto a la intuición sensible e intelectual tendríamos la estética que permite nuestra inmersión en la obra. Su verificación exigiría sensibilidad, adiestramiento y cultura. Existe una escala contemplativa: su realización más eficaz parece reducida a una élite privilegiada. En nuestro tiempo Hauser no se muestra muy optimista sobre las posibilidades de extensión de su ámbito social. Aristóteles era indulgente y observaba una correspondencia natural entre los distintos grados cualitativos de artistas y contemporáneos con justificación recíproca. Sin embargo, también las experiencias perceptivas son comunicativas.

Camón llega a una conclusión que en principio parece pesimista. La obra genial guarda celosamente su misterio: nunca llegamos a saciar las aspiraciones contemplativas que suscita. Sin embargo, esta insuficiencia se erige en estímulo y acicate: volvemos una y otra vez a oír la misma partitura, a mirar el mismo cuadro, porque nunca agotamos su capacidad de sugerencia y siempre encontramos nuevos motivos de admiración y gozosa sorpresa.

Con motivo de homenajes se han publicado varias coronas aureas en honor de Camón Aznar. En una de ellas Aldana hablaba de «la estremecedora magnitud alcanzada» por su obra; Alberto del Castillo reconocía en su personalidad «una dimensión gigantina», Julián Gállego admiraba su capacidad para «acercarse a los grandes artistas desde dentro, desde el alma»; Vintila Horia su metodología abierta; J. J. Martín González, su «maravillosa lección de crítica»; Pita Andrade, su «vida llena de hallazgos, fruto de una laboriosidad sin límites». El marqués de Lozoya decía con mucha gracia que «la sorpresa, el susto, de Aragón a la España de la postguerra se llama José Camón Aznar». Angel González Alvarez ha señalado el interés y la originalidad de su filosofía que ha comentado con amplitud y singular acierto. Con motivo de su fallecimiento, J. Iglesias publicó un artículo con el título «Fabuloso Camón». Gerardo Diego le llama «Magnus» y, tras de establecer algunos juegos de parejas, se pregunta: «¿Y a Camón por qué no oponerle otro gi-

gante, Miguel Angel?». Pardo Canalís señalaba «su capacidad creadora, preocupación filosófica, sensibilidad artística e inquietud literaria».

En las páginas precedentes he pretendido sintetizar las ideas de Camón, que han de ser integradas en el patrimonio de la historia del pensamiento estético. Aludía al comienzo de este trabajo al principio de solidaridad: la asunción crítica confiere a la contribución individual una validez social. En el caso de Camón esta dimensión se acentúa por la importancia de la faceta práctica de su actividad intelectual y artística. Así ha de interpretarse su labor en la dirección del Museo Lázaro y de las revistas *Goya* y *Revista de ideas estéticas*, en su ejercicio de la crítica en la prensa diaria, etc. A esta intención responde asimismo la génesis del gran proyecto concebido en sus últimos años: la formación de un Museo con las valiosas y numerosas obras que había ido coleccionando a través de su vida y el ofrecimiento a Zaragoza de este espléndido legado. A la realización de este magno acuerdo dedicó sus días postreros. En su verificación pudo aplicar su teoría museísta: trascendiendo el reconocimien-

to de la mera función expositiva, quiso dotarlo de una Biblioteca y convertirlo en Centro vivo de investigaciones estéticas y actividades artísticas. Para el cumplimiento de esta idea hizo también donación de su biblioteca y fundó un Patronato adscrito al Museo. Culminaba así su vida con el más bello gesto y munificente acción. Con este último acto ratificaba la tendencia al colosalismo de su obra y de su estilo.

Es justo destacar la comprensión que encontró en los directivos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, quienes con su generoso mecenazgo e inestimable colaboración han hecho posible la concreción material de su pensamiento. También parece obligado citar el talento, la tenacidad y el fervor con que su viuda, doña María Luisa Alvarez, y sus hijos contribuyeron a la terminación e inauguración del Museo y de la Institución y al desarrollo posterior de la idea del fundador. Entre todos ofrecen a España un Museo ejemplar.

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

URBANO FOS, PINTOR VALENCIANO DEL SIGLO XVII

Sorprendente resulta el silencio que las fuentes bibliográficas han guardado con respecto al pintor Urbano Fos, artista ciertamente interesante del segundo tercio del siglo XVII, cuyos cuadros no pocas veces incluso se llegaron a creer de mano de Ribalta. Ni Palomino, ni Orellana, ni Ceán, ni Alcahalí, ni demás repertorios al uso recogen su nombre; sin embargo, sabemos de su existencia y algo de su obra, gracias a unos mínimos datos contemplados en fecha reciente a los que habrá que sumar a partir de ahora las noticias que nos proporciona su testamento.

Los datos conocidos se referían a unas pinturas hechas en el área castellanense, cuyos pagos dejaban constancia de que a fines de 1647 y comienzos de 1648 pintó para el santuario de la Virgen de Lledó dos cuadros, uno de la *Anunciación* y otro de *Cristo en la cruz*, de los que todavía se conserva el segundo en dicho santuario (1). También, desde enero hasta abril de 1649 pintó en las mismas tierras otros cuadros con *San Cristóbal*, *San Sebastián* y *San Roque*, de los cuales sólo el último se ha identificado con el espléndido *San Roque* del Ayuntamiento de Castellón, antaño referido a Ribalta (2). Asimismo, debe



1. Urbano Fos. Cristo en la Cruz. Ermita de Lledó. Castellón.

ser nuestro hombre el "Urbano" que en 1650 se hallaba pintando en la Cartuja de Vall de Cristo unos episodios de la vida de San Bruno que tampoco se han conservado (3). Al poco tiempo debió pasar a Valencia, pues en 1654 el Real Colegio de Corpus Christi le encargaba un retrato de su fundador, el *Patriarca Juan de Ribera*. Este cuadro, por fortuna, ha llegado hasta nosotros (4), y sumándolo a los cuadros identificados en Castellón, esto es, el del *Crucificado* de Lledó y el *San Roque* del Ayuntamiento, constituyen los tres la única base para comenzar a delimitar su estilo (5).

Lo conocido de la obra de Fos aparece sobre lienzos de trama fina, con una pincelada fluida que, sin abundar en preparación rojiza, prefiere moverse en gamas frías utilizando tonalidades plateadas para la elaboración de sus fondos.

El *Cristo en la cruz* de Lledó (fig. 1), su más antigua obra identificada, poco tiene que ver con Ribalta, cuyos ejemplares homónimos de Poblet y de la Diputación de Valencia adquieren una naturaleza hercúlea de anchos hombros y recios miembros, y que con mayor preocupación claroscurosurista llegan a suprimir sus fondos mediante una oscuridad impenetrable. El Cristo de Fos, en cambio, presenta un modelo humano más frágil que se arquea sensiblemente como si su fuente de inspiración, con las debidas diferencias, hubiera sido algún cristo de marfil de los que Giovanus Antonio Gualterius, con distinta posición de cabeza, exportaba desde Nápoles a comienzos de la centuria (6). En el Cristo de Fos aparece además un paisaje de horizonte muy bajo con un santuario, árboles y unas lomas montañosas al fondo, elementos éstos que nunca empleó Ribalta en sus versiones.

El *San Roque* (fig. 2) del Ayuntamiento castellanense es quizá su cuadro más elaborado. Lo representa sentado con el báculo entre las piernas, cogiendo con una mano el pan que le sirve un mastín y señalando con la otra hacia un lugar impreciso que no es, desde luego, ninguna de las llagas con que la iconografía tradicional suele presentarlo. Notoria resulta la elaboración de su fondo paisajístico en el que se ve la arboleda de un valle y a espaldas del santo una loma en la que se sitúa el grueso tronco de un olmo y más arriba un conejillo. El rostro de este San Roque no se aleja demasiado del de Cristo en Lledó, pero la recreación por el paisaje resulta aquí mucho más evidente. Del éxito de esta representación del

(1) SANCHEZ GOZALBO: *Mejoras en Lledó*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», tomo XLII (1966), págs. 152-155. Doc. X y XIV.

(2) ROSAS ARTOLA: *Una pintura de San Roc falsament atribuïda a Francesc Ribalta*. «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», tomo LII (1976), págs. 124-130.

(3) PEREZ MARTIN: *Pintores y pintura en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecristo (Altura, Castellón)*. *Addenda a Pintores valencianos medievales y modernos*. «Archivo Español de Arte», tomo XII (1936), pág. 253.

(4) BENITO DOMENECH: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980, pág. 265.

(5) Una *Crucifixión* que en anterior ocasión relacionábamos con su quehacer es obra mucho más discutible por moverse en una coloración rojiza de ascendencia ribaltiana (BENITO DOMENECH, *ob. cit.*, pág. 266).

(6) Cf. ESTELLA MARCOS: *Algunas esculturas en marfil italianas en España*. «Archivo Español de Arte», tomo XLVI (1973), págs. 13-34.



2. Urbano Fos. San Roque. Ayuntamiento de Castellón.

santo habla el hecho de que se hiciera una copia de tamaño busto, aunque de inferior calidad, que circuló por la colección Sanz Aparicio, de Castellón, pasando luego a la colección Sanz de Bremond, de Barcelona (7).

Pongamos de relieve que Urbano Fos es el único pintor de cierto oficio que operó en Castellón en el segundo tercio del siglo XVII, y varios cuadros que la ciudad conserva precisamente de esta época, hay que referirlos con su quehacer antes que con Ribalta, ya que este último no vivió jamás en Castellón y es incluso fácil que ni siquiera llegara a conocer la ciudad, pese a toda la leyenda creada a partir del siglo XVIII, empeñada en sostener lo contrario.

De entre los cuadros castellanenses que responden al estilo de Fos citemos el de *San Eloy y Santa Lucía*, en la iglesia de San Agustín, donde se representa a ambos santos de cuerpo entero y en posición frontal con un canon un tanto alargado (8). En él, el ropaje de Santa

(7) Foto Mas. Clichés 26.863 y 32.061.

(8) Es curioso que FITZ DARBY se refiera a este cuadro atribuyéndolo a la misma mano del San Roque del Ayuntamiento castellanense, aunque desconociera el nombre del pintor al cual bautizó con el nombre de «Maestro de San Roque», sumándole además otras atribuciones, como el San Isidro del Museo de Valencia, que nosotros no compartimos (Francisco Ribalta and his school. Cambridge, 1938, figs. 77-80).

Posteriormente ESPRESATI mantenía la atribución a Ribalta para todos estos cuadros (Ribalta. Barcelona, 1948).

Lucía ofrece un plegado ampuloso que es primo hermano del de la túnica del referido San Roque, toda vez que la anatomía del cuello responde a idéntica concepción. La línea de horizonte es muy baja, de igual forma que en el Cristo de Lledó, y en ella una diminuta escena de una fragua alude al patronazgo de San Eloy sobre el gremio de plateros. A mayor abundamiento, el lienzo utilizado también es de fina trama, y su pincelada rehuye toda pastosidad, premisas todas vinculables con las características de los cuadros plenamente documentados de Fos.

A las mismas premisas respondía el desaparecido cuadro inédito de *San Lamberto y San Blas* (fig. 3), que conservó la ermita de Lledó hasta 1936. Dicho cuadro se hallaba, según un inventario de 1666, a izquierda de la puerta del santuario (9). Presentaba a San Blas con parecido rostro al citado San Eloy, si bien su capa pluvial, desprovista de bordados esta vez, adoptaba un plegado cercano al de la Santa Lucía acompañante. El rostro de San Lamberto, por su parte, con su mirada piadosa hacia lo alto, es claramente relacionable con el del San Roque del Ayuntamiento.



3. Urbano Fos. San Lamberto y San Blas (desaparecido).

En la castellonense iglesia de Santa María hay un cuadro de grandes dimensiones (2'10 × 1'50) representando también en forma pareada a *San Miguel y San Roque* que se diría pintado por la misma mano que los anteriores, ya que abunda en gamas frías y emplea el típico lienzo de trama fina. El San Miguel seguramente está tomado de una estampa de eco manierista, según se colige de lo ondulado de su actitud y, sobre todo, de la escorzada figura del Satán vencido a sus pies. El San Roque que lo acompaña, mucho más naturalista, no escapa a cierta influencia de Pedro Orrente, como bien se advierte en el zigzagueante brillo de sus telas plegadas al vivo. Los pies de este San Roque, anchos y recios, son los mismos que presenta la figura homónima del Ayuntamiento.

Nada podemos decir de los cuadros sobre la vida de San Bruno en la Cartuja de Vall de Cristo por ser obras perdidas, pero sí de la efigie del *Patriarca Juan de Ribera* que Urbano Fos pintó en 1654 para el Real Colegio de Corpus Christi en Valencia. Se trata de un retrato póstumo cuyo rostro está tomado de otro anterior que en 1607 había pintado Juan Sariñena en vida del santo prelado, pero Fos lo representaba ahora de cuerpo entero, haciéndole apoyar la mano en el libro de las Constituciones del Colegio, junto a una mesa de largo tapete al modo de los retratos oficiales "de gobierno" (10). La forma de hacer aquí el plegado de las mangas repite el trazo zigzagueante, y su fondo, con un vano abierto provisto de balaustrada recortada a contraluz, repite exactamente la idea ensayada en el cuadro de *San Lamberto y San Blas* de Lledó. Por lo demás, señalemos su pincelada ligera, su lienzo fino y la coloración azulada del fondo.

Con todo lo dicho, habría que plantearse si el problemático *San Miguel* del Ayuntamiento de Valencia, del que existen varias copias de calidad desigual, podría ser obra suya (11). La hipótesis quedaría planteada en base a que el cuadro del Ayuntamiento valenciano repite la misma efigie del de Santa María de Castellón, su lienzo es de fino tejido, la caligrafía de pincel ligera, y la coloración azulada del fondo no es tan habitual entre los discípulos de Ribalta como en los cuadros de Fos. Con ser ello cierto, también lo es que la versión del Ayuntamiento de Valencia es obra mucho más vaporosa y supondría para nuestro pintor una evolución hacia formas más sueltas; por tanto, esta hipótesis habrá que admitirla con las debidas reservas en espera de que la aparición de nuevas obras sirvan para explicar esa evolución en el caso de tratarse de obra suya.

Si la identificación del estilo de Fos se mueve todavía en la incertidumbre, más inciertas resultan las conclusiones en torno a su peripecia vital, a los factores de su aprendizaje y, por supuesto, a las razones que posibilitaron el silencio de historiadores en torno a su figura. La localización de su testamento puede dar alguna pista para aventurar opiniones, aunque tampoco nos aclare las cosas de la forma más deseable.

* * *

Bajo el epígrafe "Testamento de Urbano Fos, pintor", los índices del Archivo del Reino de Valencia (12) reseñan

(9) SANCHEZ GOZALBO: *Repertorios de inventarios del santuario de Nuestra Señora de Lledó*. Castellón, 1980, pág. 122.

(10) Véase nota 4.

(11) Cf. *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Valencia, 1981, pág. 56, núm. 22. Aquí se cataloga con interrogante como obra de Abdón Castañeda, y se da la relación de copias barajando hipotéticamente nombres de diversos pintores como Castañeda, Vicente Castelló y Gregorio Bausá. Las copias se localizan en Segorbe, Artana, Liria (desaparecida en 1936), arciprestal de Chelva, y también en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

(12) Archivo del Reino de Valencia (A. R. V.), Sección Clero, legajo 83. Agradezco a Joaquín Bérchez que me pusiera en aviso de ello. Asimismo agradezco a Milagros Cárcel la colaboración prestada en la transcripción del documento.

un legajo formado por varios cuadernos relativos a la herencia de este enigmático personaje, entre los que se incluyen su testamento, el acta de depósitos del cadáver y los inventarios de bienes del difunto.

Comencemos por transcribir el testamento, redactado el 19 de diciembre de 1678 y publicado el 22 de marzo de 1679. Dice así su contenido:

1678, diciembre, 19. Valencia.

Testamento de Urbano Fos ante el notario Joseph Salat (13).
«Die XVIII mensis Desenbris anno a nativitate Domini MDCLCCVIII. En nom de la Santissima Trinitat, Pare Fill y Sanct Esprit, etc...

Yo Urbano Fos prevere Doctor en sagrada theologia rector del Collegi y Seminari de Christo Crucificat sub titulo de misionistes de la Ciutat de Valencia habitador estant malalt en lo llit de greu malaltia corporal de la qual tem morir, empero en mon bon seny memoria integra clara y manifesta paraula (...) fas e ordene mon ultim y darrer testament, ultima y darrea voluntat mia en eser la forma seguent:

[1] Primerament revoque y he per revocats casats y anulats tots y qualsevols testament o testaments o qualsevol altra ultima disposicio per mi fets en ma y poder de qualsevols notaris sots qualsevol expresio de paraules.

[2] Ittem vull ordene y mane que tots mos deutes sien pagats aquells que constara y a esser tengut y obligat.

[3] Ittem prech per anima mia y en remisio de mos pecats y de mes fels diffunts sent lliures moneda reals de Valencia nomene en marmesors y del present meu ultim testament executors al Dotor Antoni Corda Selva prevere retor de la parroquial iglesia de Sant Marti, a Francisco Lopez y Jesualdo Catarroja preveres doctors en Sagrada theologia a tots junts y a qualsevol altre de aquells donantlos tot lo poder que a semblants marmesors es pot donar y vull ser soterrat ahon aquells voldran dexanto tot a sa voluntat.

[4] Ittem done deixe y llegue al Exelentissim y Illustrissim señor Arçobispo de Valencia sinc sous per part y per legitima y per tot y qualsevol dret que puixa tenir en mos bens y herentia. Et tots los altres bens y drets meus mobles e immobles sehents y semovents deutes drets y accions a mi pertanyents y pertañer podents y devents lluny o prop ara o en lo esdevenidor per qualsevol titol causa uso modo forma manera y raho hereu meu propi universal y en cas general a mi fas e institueich per dret de institusio a dit Dotor Francisco Lopez prevere a fer de dits bens y herensia mia a ses propies planes et lliberes voluntats com de cosa sua propia. Aquest es lo meu ultim y darrer testament ultima y darrera voluntat mia lo qual e la qual vull que valga per dret de darrer testament. Si per dret de darrer testament valer no porra vull que valga per dret de darrer codisil o per aquella ultima disposicio que millor se puixa aplicar a la mia intensio segons furs privilegis y qualsevol dispositio de justsia lo qual fonch fet en la ciutat de Valencia en denou dies del mes de Dehembre del any mil sisents setanta y huit signat de mi Urbano Fos prevere Dotor en Sagrada Theologia qui desus que el present meu ultim testament fas he y conferme.

Presentes foren per testimonis a la confesio y ordinasio de dit testament convocats pregats y demanats Juan Batiste Trobat Dotor en dret, Miquel Iries y Visent Ferre colegials del Colegi de Sant Thomas de Villanova de dita Ciutat habitants y los quals interrogats per mi Joseph Salat notari rebedor de dit testament si conexien a dit testador y si els pareixia estar aquell en disposissio de poder testar dixerem que si y dit testador y a mi dit notari rebedor y yo aquells y aquells a mi.

Aprés que contavem vintidos dies del mes de Març del any de la nativitat de Nostre Señor Jesuchrist de MDC setenta y nou lo desudit testament desde la primera linea fins la darrera inclusive per mi Joseph Salat notari a instansia y requesta del Dotor Francisco Lopez prevere habitador de Valencia hereu en dit testament nomenat en lo Collegi y Seminari desus dit fonch llest y publicat codicillum est et autori enti dix que acceptava com de fet accepta la herensia adaquell dexada en lo referit testament ab benefisist empero del inventari protestant que no vol ser tengut ultra vires hereditaria sino en tant quant basten les forces de dita herensia protestant etiam que per a fer dit inventari temps algu no li percorrega et etiam protesta de tal ço quant li es llist y permes protestar de totes les quals coses lo dit Dotor Francisco Lopez

prevere... de dit notari... es acte publich per averne memoria en lo esdevenidor lo qual per a mi lo fonch rebut en la ciutat de Valencia los dia e mes e any desus dits essent presents per testimonis Francisco Satorre y Jesualdo Catarroja, preveres doters en Sagrada Theologia de dita ciutat de Valencia habitants.

In quorum fidem ego Joseph Salat notari sig [signo notarial] navi.»

La atenta lectura del documento permite llamar la atención sobre algunos puntos que pueden ser muy reveladores. En primer lugar, Urbano Fos oculta su oficio de pintor titulándose Doctor en Sagrada Teología y rector del Colegio y Seminario de Cristo Crucificado, lo cual pone de manifiesto que hacia el final de su vida no se dedicaba a pintar, sino a dirigir un colegio-seminario, es decir, se trataba de un clérigo de cierta posición. Ello induce a pensar que tal omisión se deba a que hubiera ejercido la pintura de forma ocasional, más concretamente en una etapa anterior, y también a la menor consideración del oficio de artista frente a una titulación que suponía mayor prestigio intelectual y social.

Parece ser que Urbano Fos había amasado una cuantiosa fortuna, quizá procedente de alguna herencia, y con ella había fundado un colegio privado que desapareció tras su muerte, al dejarlo en herencia a otro clérigo, el doctor Francisco López, que dispondría de él como cosa propia (14). Al mismo clérigo le dejaba todos sus bienes, que como veremos por el documento del inventario ascendían a más de tres mil libras convertidas en censos de renta anual, además de casas y tierras. A su arzobispo, en cambio, le dejaba la irrisoria cantidad de cinco sueldos para cubrir simplemente un trámite legal, y se reservaba cien libras para sufragios de su propia alma.

A la vez que Fos hace su testamento, redacta otro escrito adicional (15) fijando las condiciones de la donación hecha al doctor Francisco López en previsión de que la muerte del testador se retrasara o que el tal Francisco López muriera antes que él. Interesa destacar el párrafo en que justificaba su decisión "per la molta confiança y satisfacio que tinch de vos, dit Dotor Francisco Lopez. Ittem ab pacte que desde ara queden en domini vostre totes les propietats dels bens que posehixcha asi en la present ciutat y Regne com en qualsevol altra ciutat, vila, loch, universitat o poblasió del Regne de Catalunya de tal manera que desde la hora de la present donassio pugau usar de dites propietats en cas de sobreviure, pero si fos cas que yo sobrevivix que es quede caduca la present donassio".

La mención a propiedades por Cataluña nos hace pensar en que el pintor tuviera origen catalán, pues por lo demás los documentos no señalan su lugar de procedencia ni aluden a familiares suyos.

Urbano Fos, que había redactado su testamento "estant malalt en lo llit de greu malaltia corporal de la qual tem morir", al parecer tenía los días contados, pues no llegaría a ver la luz del año entrante: el 30 de diciembre de 1678, en el convento de religiosas capuchinas de San Francisco, de Ruzafa, "Mariano Bernabeu, prevere habitador de dita ciutat (*de Valencia*) en nom del sindich de dit convent dix y confessa haverse depositat lo cadaver de Urbano Fos (...) en un ataut forrat de vayeta ab una creu de tafeta carmesi en la cuberta ab son pany y clau" (16) actuando de marmesor el sacerdote Jesualdo Catarroja, tras celebrarse misa cantada.

(13) A. R. V., *Ibidem*, núm. 7.

(14) Pese a nuestra búsqueda, no hemos podido hallar noticia bibliográfica de este colegio-seminario que se nos descubre como una novedad.

(15) A. R. V., *Ibidem*, núm. 1.

(16) A. R. V., *Ibidem*, núm. 2.

Al día siguiente, Francisco López, heredero del difunto, se presentaba en el colegio-seminario de Cristo Crucificado, situado junto a la valenciana plaza de las Barcas, lugar donde vivió y murió Urbano Fos, para hacer el inventario de bienes. Nada más revelador que el siguiente documento para conocer el medio que rodeó a nuestro hombre en los últimos años de su vida:

1678. Diciembre, 31. Valencia.

Inventario de propiedades de Urbano Fos, ante el notario Joseph Salat (17).

«Die XXXI mensis Desembris anno a nativitate Domini MDCLXXVIII. Cum ob doli maculam evitandam omnemque fraudis suspicionem tollendam et remonendam omnesque manumissores heredes tutores et curatores ceterisque diis administratores qui facere tenentur inventarium memoria ses repertorium sive pro ut brevium de omnibus singulis bonis in dictis manumissoria tutela cura herentia et administrationibus ne per lapsum temporis bona in dies recadentibus deperdi sculatitari valeant. Idcirco ego Franciscus Lopez presbiter sacrae theologiae doctor civitatis Valentiae habitator donatarius universalis bonorum omnium et lucrum quae quod fuerunt Urbani Fos quondam presbiteri sacrae theologiae Doctoris Rectoris collegii sive seminarii fundati in predicta civitate in parochia divini Andreae Apostoli in vico de les Barques appellato sub invocatione Christi Domini Crucifixi ut ap... et de donatione instrumento per subsignatum notarium desina nona die mensis desenbris anni preteriti millessimi sexcentessimi septuagessimi octavi recepto inventarium sive repertorium de omnibus bonis in dicta donatione recadentibus signe sanctae ac venerandae Cru + cis facio in modum sequentem et sunt bona que sequuntur.

Primo antes fare caure en bens de dita donasio los seguenta que foren atrobats en lo dit Colegi y Seminari ahon vivia y mori dit Dotor Fos quondam prevere:

Sis matalaps.

Item dos llits de bancs y de fusta de pi.

Item huit fracades mijanes o anques.

Item deu llançols de llens de text de casa usats.

Item dos dotzenes de torcaboques de text de casa usats.

Item huit tovalles de taula de fil y coto texides de casa.

Item dotze toalles de llens teixit de casa usades.

Item sis coixins ab ses coixineres de llens teixit de casa usades.

Item quatre coixineres pera galterits (sic) de llens teixit de casa usades.

Item un davant de llit de sis ab mostres a la antiga.

Item huit camises y huit sarahuells de llens teixit de casa usades.

Item quatre tocados de llens ordinari usats.

Item dos mocadors blancs de llens ordinari.

Item dos parelles de calces de coto usades.

Item una lloba y manteu de estamefia de villeria (sic) usats.

Item una capa de drap de color de ala de corp usada.

Item un sombrero sens forrar.

Item un censal de propietat de sent veintisinch lliures per a una pensio de sent veintisinch sous pagadors en trenta hu de Abril y octubre mijerament los quals foren venuts y originalment carregats per Juan Folgado y altres en favor de Miquel Alcherim semolor (?) ab acte rebut per Nofre Melet de Solina en 30 de octubre mil siscentos y set y a dit difunt pertanygua ab acte de transportasio rebut per Juan Gares notari de la ciutat de Tortosa en vintidos dies de lo mes de Janer mil siscentos sexanta y nou.

Item altre acte de carregament de sensal de propietat de duesentes lliures que es paga la pensio en vintisis dies dels mesos de març y setembre mijerament lo qual fonch venut y originalment carregat per Batiste Llorens y altres del lloch de Godella en Favor de dit Miquel Ascherim ab acte rebut per dit Nofre Melet en vintisinch dies del mes de març del any mil siscentos y quins.

Item un acte de carregament de sensal de propietat de huitentes lliures per a una pensio de huitentes sous tots anys pagadors per pacte en los primers dies dels mesos de Abril y de Octubre mejerament los quals foren venuts y originalment carregats per Andreu Ferrandis laurador del lloch de Paiporta aixi en son nom propi com de sindich de la comuna de Benacher y Fayta rebut per Luys Bertran notari en nou de Octubre del any mil sescentos setanta y dos.

Item un acte de carregament de sensal de propietat de mil lliures para una pensio de mil sous tots anys pagadors en tretze de Febrer y Agost mijerament los quals foren venuts y originalment carregats per Fray Severio Robres en nom de Santioch del convent

de Nostra Señora del Carmen en favor de dit difunct ab acte rebut per Jordi Visent Sanchis notari en tretze dies del mes de Agost del any mil siscentos setanta y dos.

Item un sensal de propietat de mil lliures para una pensio de mil sous tots anys pagadors en vintitres dies del mes de octubre en una paga los quals foren venuts y originalment carregats per Berthomeu Garsia y Visent Malonda ciutadans en favor de dit difunt ab acte rebut per Fortunato Añon notari en vintitres de Dehembre del any mil siscentos setanta quatre.

Item un acte de carregament de sensal de propietat de mil lliures per a una pensio de mil sous tots anys pagadors en onse dies dels mesos de Juny y Dehembre mijerament los quals foren venuts y originalment carregats per Fray Juan Batiste Fabregues prevere en nom de sindich del Real Convent de Nostra Señora de Vallidigna de la orde Sistertiense en favor de dit difunt ab acte rebut per Luys Bertran notari en deu de Dehembre del any mil siscentos setanta y sis.

Quan fos hora tarda sobreseques en la prosecutio de dit inventari prorrogant la continuasio de aquell pera altre dia que mes comoda pareguera protestant lo dit Doctor Francisco Lopez en lo dit nom no lifos causat periuhi algu pera que temps alguno li pre carrega pera continuar aquell ans be li resten salvats e illesos en tot y per tot les quals coses lo dit Doctor Francisco Lopez prevere en dit nom... lo notari infrascrit Luis Ebals acte publich pera averne memoria en lo esdevenidor lo qual per dit notari los fonch rebut en la ciutat de Valencia lo dia mes e any desus dits essent presents per testimonis Miquel Marçal fuster y Thomas Alamar estudiant de la dita ciutat de Valencia habitants.

1679, Marzo, 12. Valencia. **Continuación del inventario.**

Die XII mensis Martii anno a nativitate Domini MDCLXXVIII.

Anno a nativitate Domini millessimo sexcentessimo septuagessimo nono die vero intitulato duodesimo die mensis Martii lo dit Doctor Francisco Lopez prevere en lo dit nom de donatari universal continuant dit inventari confese... en bens de dita donasio los seguenta:

Primo en la primera pesa de dit seminari quatre cadires de vaqueta negra molt usades.

Item dos cadires de vaqueta colorada molt usades.

Item quatre cadires de vaqueta negra mijanes usades.

Item un quadro de quatre y tres pams sens guarnisio pintat de Cristo a la coluna.

Item un quadro de la mateixa medida de Sanc Francisco de Asis.

Item un quadro de Sant Felip Neri de la mateixa medida.

Item dos quadros de a tres y dos palms pintats al oli so es lo hu de Sanct Bernat martyr y lo altre de Sanct Juan Batiste.

Item un quadro de la mateixa medida de Sanct Felix Martir de Holanda ab guarnisio antiga.

Item un quadro de la mateixa medida de Nostra Señora ab un niño Jesus ab guarnisio de pi pintada al oli.

Item dos bufets de fusta de pi lo hu y lo altre de nogal.

Item una tauleta mijana de fusta de nogal ab son calaixo usada.

Item en la cunya una pastera cubierta de fusta de pi usada ab son sedas y escaleta.

Item una caldera mijana de coure.

Item un perol del mateix.

Item un poal de coure ab sacorriola.

Item dos candeleros de llautó.

Item dos cresols.

Item dos gavinets de tot servisi.

Item quatre dotzenes de plats escudelles y demes obra.

Item dos tonells de huit canters lo hu y lo altre de gunise.

Item dos cherres pera tenir oli.

Item una cherra pera tenir olmis (sic).

Item dotze quadros de tres y quatre ab guarnisios negres dels dotze tribus.

Item un quadro de quatre y sinch palms sens guarnisio de la degollasio de David a Goliat.

Item un quadro de tres y quatre palms ab guarnisio negra del retrato del Señor Don Juan de Austria.

Item un pais pintat en aquell una borrasca de tres y quatre pams sens guarnisio.

Item un quadro de Santa Agueda pintat sobre taula.

Item deu tomos de Suares.

Item obras del Azor tres tomos.

Item quatre tomos de Secana (?).

(17) A. R. V., Ibidem, núm. 4.

Ittem Millete dos tomos.
 Ittem dos tomos de Lisia.
 Ittem dos tomos de Barbosa.
 Ittem Araujo un tomo.
 Ittem tres tomos de Trullench.
 Ittem set tomos de Lugo (?).
 Ittem sis tomos de Calios Paleo (?).
 Ittem sinc tomos de Leandro.
 Ittem tres tomos de Bonacina.
 Ittem de Sanchis sis tomos.
 Ittem huit tomos de Escobar.
 Ittem de Diana onse tomos.
 Ittem dos tomos de Villalobos.
 Ittem dos tomos de Març.
 Ittem Lazman dos tomos.
 Ittem Henas dos tomos.
 Ittem Salon dos tomos.
 Ittem Henriquez dos tomos.
 Ittem Molina tres tomos y otros (volumenes en forma menor) de moral.
 Ittem un tomo de Plinio.
 Ittem Estela in Lucam un tomo.
 Ittem quatro tomos de glosa ab son indice.
 Ittem sinc tomos de Stapletam.
 Ittem Bibliotheca Veterum Patrum sis tomos.
 Ittem Bibliotheca Consonara huit tomos.
 Ittem Bibliotheca Sexto Senen un tomo.
 Ittem Calona un tomo.
 Ittem Laserda in Virgilium.
 Ittem un tomo de Calepino.
 Ittem Cumeori sapientia ano et ecclesia dos tomos.
 Ittem tres tomos de Rico.
 Ittem Flores Exemplorum dos tomos.
 Ittem Baeza menanguela quatre tomos.
 Ittem tres tomos de Pererio Nigenesimo (?).
 Ittem Speculum exemplorum tres tomos.
 Ittem dos tomos de Itinerario.
 Ittem de Sanct Suetonio sinc tomos.
 Ittem huit tomos de Furio.
 Ittem Anales Ecclesiasticos huyt tomos.
 Ittem les obres de Sancto Thomas.
 Ittem quatre tomos de Varones Ilustres de la Compañia.
 Ittem Flos Sanctorum tres tomos.
 Ittem sinch tomos de la Historia pontifical.
 Ittem sis tomos de Eusebio.
 Ittem dos tomos del Vocabulario de Suetonio.
 Ittem Vocabulario Ecclesiastico un tomo.
 Ittem Calepino un tomo.
 Ittem dos tomos de Mistica Theologia de Sanct Tomas.
 Ittem dos tomos de Adam Scubarit.
 Ittem Segarra un tomo.
 Ittem teatrum Sanctorum dos tomos.
 Ittem Mercadeto (?) de piscibus un tomo.
 Ittem Epitome Galeni.
 Ittem Monarquia ecclesiastica tres tomos.
 Ittem Aparatus censionatorum dos tomos.
 Ittem Tesoro de la Lengua Castellana.
 Ittem tres tomos de Berenguer.
 Ittem Guadalupe in Evangelio un tomo.
 Ittem tres tomos de Palaforis.
 Ittem Agricultura de Herrero un tomo.
 Ittem Genari Scriptura un tomo.
 Ittem Marçal de Bustos un tomo.
 Ittem tres tomos de exersisios de Rodrigues.
 Ittem Molina de Sacerdotes un tomo.
 Ittem quatre tomos de Baeça.
 Ittem un tomo de Marchan.
 Ittem Hernando Sapenerenos (?) un tomo.
 Ittem Calona in Ludioris un tomo.
 Ittem Stelam in Lucam un tomo.
 Ittem Laçerda in Virgilium un tomo.
 Ittem huyt tomos intitulats Bibliotheca Consonatoria.
 Ittem sinc tomos de Nicolau de Litra.
 Ittem sis tomos Bibliotheca Veterum Patrum.
 Ittem Teatrum Terrae Sanctae un tomo.
 Ittem quinse tomos intitulats Teatrum Vires Humanos.
 Ittem sinc tomos intitulats de Stapletano.
 Ittem deu tomos intitulats Terra super Sanctum Thomasis.
 Ittem Cerecantes in sapientiarum un tomo.

Ittem dos tomos intitulats Opusculos de San Buenaventura.
 Ittem dos tomos de Roberto Abat.
 Ittem dos tomos de Origenes.
 Ittem obras de San... un tomo.
 Ittem obras de San Laurenti Brastiano un tomo.
 Ittem sinc tomos intitulats Obras de San Juan Chrisostomo.
 Ittem sis tomos intitulats Obras de San Jeronimo.
 Ittem tres tomos intitulats Obras de San Gregorio.
 Ittem tres tomos intitulats Obras de San Ambrosio.
 Ittem dotze tomos intitulats Obras de San Agustin.
 Ittem un tomo intitulat Sanct Siro (?).
 Ittem Sanct Anselmo un tomo.
 Ittem Sanct Cipriano un tomo.
 Ittem Sanct Epifanio un tomo.
 Ittem Sanct Dionisio un tomo.
 Ittem Sanct Leon un tomo.
 Ittem Sanct Juan Damasceno un tomo.
 Ittem un tomo intitulat Opera Sancti Francisci Anethonis.
 Ittem Gilberto un tomo.
 Ittem dos tomos de San Bernardo.
 Ittem quatro tomos de San Bernardino.
 Ittem Tertuliano un tomo.
 Ittem dos tomos de Cayetano.
 Ittem tres tomos intitulats Hechos (?) de Sancta Victoria.
 Ittem sinc tomos intitulats Barradis in Evangelia.
 Ittem tres tomos intitulats Cornelio in cuan (sic) et Acta Apostolorum.
 Ittem dos tomos intitulats Maldonado in Evangelia et Profetis.
 Ittem dos tomos de Jansenio.
 Ittem Mendoga duplicado.
 Ittem Ludolfo in Evangelia un tomo.
 Ittem les obres de Hugo Cardenal.
 Ittem quatre tomos de Drexerio.
 Ittem tres tomos intitulats Lamio in Psalmos.
 Ittem dos tomos del mateix autor in Sapientiam et Profetas.
 Ittem dos tomos de incognito in Psalmos.
 Ittem dos tomos de Genebarodo.
 Ittem dos tomos de Justiniano in Epistolas Pauli.
 Ittem un tomo de Laureto.
 Ittem tres tomos de Bercano.
 Ittem dos tomos de Bordes.
 Ittem dos tomos intitulats Rosas in Evangelia.
 Ittem dos tomos de Escobar.
 Ittem set tomos intitulats Obras de Maluenda.
 Ittem tres tomos intitulats Pinto (?) Ramirez.
 Ittem quatre tomos intitulats Ossorio.
 Ittem tres tomos intitulats de Hector Pinto.
 Ittem un tomo intitulat Catena Sancti Thomae.
 Ittem un tomo de Palaria in Evangelio.
 Ittem sis tomos de Callada.
 Ittem dos Concordansies de la Biblia.
 Ittem dos Biblias.
 Ittem les obres de Felipe Dias.
 Ittem sinc tomos de Ilreno (?).
 Ittem les obres de Fary Luis de Granada.
 Ittem les obres de Santa Teresa y les cartes.
 Ittem tresentes vintidos tomos vues y bliquets (sic) (?).
 Ittem dos tomos Aparatus Consonatoris.
 Ittem un tomo de San Pedro Damiano.
 Ittem dos jochs de Breviaris.
 Ittem quatro tomos de Vinsensio Boelluesense.
 Ittem un tomo intitulat Esperança.
 Ittem dos cases situades en la present ciutat parrochia de San Marti en lo Carrer de Sanct Visent la una baixa y la altra escaleta que afronten la una ab la altra y apart davant ab casa de Miquel Marçal fuster.
 Ittem altra casa situada en la dita ciutat parrochia de Sant Juan del Mercat que afronta ab dita parrochial yglesia y ab lo forn dit de San Juan.
 Ittem quinse fanecades de terra campa poc mes o menys situades en la horta de Ruçafa dites de les quinse fanecades de la punta al tem lo que constara duires (sic) de les rentes y fruyts recahents en dita donasio.
 Ittem in dits efects vin lliures y per quant dels bens que esten en lo Regne de Cataluña no se entreinduxca notisia si be ho te encarregat a Don Miquel Sentis de la Ciutat de Tortosa a qui ha fet poder denique encontoriere (sic) qui tinga notisia dels bens y drets que es trobaran recaure en dita donasio y en dit Regne efehira a este inventario o en fassa altra de nou.

Haec autem sunt bona que ad pusadui (sic) nemore cadera in dicta donatione proteror quod si ni eventum aliqua alia aparuerint bona possum hinc inventario addere seu denorio aliud confitere adquem effectum protector tamen quod omne tempus et jus mihi saluum integrum et versum in omnibus ut per omnia remaneat quae fuerunt acta Valentiae die mense et ano prefixis partibus pro testibus Fransisco Satorre et Jesualdo Catarroja presbiteris sacrae theologiae Doctoribus curiae Valentiae habitadors.

In quorum fidem ego Joseph Salat notarius sig [signo notarial] avi».

Como hemos visto a través de este inventario, los bienes de Fos no eran escasos. Sus rentas eran cuantiosas y además poseía dos casas en la colación de San Martín, otra casa en la colación de San Juan del Mercado, quince hagenadas de huerta en Ruzafa y aún se sospechaban más posesiones en Cataluña, tal vez en las proximidades de Tortosa, que hacen suponer un posible patrimonio familiar no controlado por aquellas tierras. Muy importante es el número de volúmenes de su biblioteca, que se nos muestra como una típica biblioteca eclesiástica, propia de un hombre culto y doctorado en teología, pero carente de libros afines al campo del arte.

El hecho de que en todo el inventario no se mencionen útiles de pintar, delata a Fos como apartado totalmente de la pintura en sus últimos años. Sin embargo, los veintitrés cuadros que también se recogen, parece que son el único rescoldo que le quedaba de su antigua práctica. Entre ellos se citan un retrato (*Don Juan de Austria*) y un paisaje (*Un país con borrasca*); la mayoría eran de temas hagiográficos (*San Francisco de Asís*, *San Felipe Neri*, *San Bernardo*, *San Juan Bautista* y *San Félix*, además de un *Cristo a la columna* y una *Virgen con el Niño*); otros con *Las doce tribus*, se adentraban en temas bíblicos, así como un *David y Goliat* que quizá procediera de las almonedas del Patriarca Ribera (18).

En otro documento que acompaña a los anteriores, pero fechado en 4 de julio de 1679, el doctor Francisco López eleva queja de que "algunes personas de facto voldrien pasar a fer algunes declaracions de successions y vincles en los quals es diria recaure en los bens que el dit quondan Dotor Urbano Fos posehiria al temps de la sua mort y al present et supplicant, a lo que no es deu donar lloch...". Entre estas personas quizá estuviera el Juan Bautista Fos, colegial perpetuo del Colegio del Patriarca, que en 1682 fundó el convento carmelita de Corpus Christi cerca de la puerta de Ruzafa (19).

El 28 de julio siguiente, el doctor Francisco López acreditaba que los bienes recibidos habían pertenecido legítimamente a Urbano Fos durante "5, 10 y mes anys", y no podía tolerarse que después de heredados "algunes personas lo voldrien perturbar en dita quieta y pacífica possessio" (20).

* * *

Aventurando una hipótesis a modo de conclusión provisional, se podría conjeturar que Urbano Fos debió nacer en la primera década del siglo XVII, tal vez en las proximidades del área de Tortosa. Posteriormente pasó a Castellón, donde ejerció la pintura con cierta dedicación, sin descartar que viajara a Segorbe y a Valencia, donde pudo ver obras de los Ribalta y Orrente (recordemos que en Vall de Cristo hubo obra de Ribalta). Luego, viéndose dueño de una respetable fortuna, pasaría de modo estable a Valencia a mediados de siglo. Aquí practicaría ocasionalmente la pintura, pero ni montó taller ni tuvo discípulos, mostrándose cada vez más desligado del medio pictórico, dada su mejorada posición social, y dedicándose a la actividad intelectual y al estudio de Teología para acabar fundando el colegio-seminario de Cristo Crucificado al que dotó de una gran biblioteca.

Quizá las relaciones con su arzobispo o con los demás pintores valencianos no fueron las más apropiadas, pues escaso recuerdo dejaría de su estancia en la ciudad de Valencia cuando las crónicas eclesiásticas o artísticas jamás recogieron su nombre ni el del colegio-seminario por él fundado (21).

FERNANDO BENITO DOMENECH

(18) Entre los cuadros que se poseyó el Patriarca Ribera se citaba uno de idéntico tema y similar tamaño. Aquel cuadro fue vendido en almoneda al rector de Chert en 1615 y tal vez hubiera podido pasar luego a ser propiedad de Urbano Fos. (BENITO DOMENECH, ob. cit., pág. 196, núm. 294.)

(19) CRUILLES: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia, 1876. Vol. I, pág. 340.

(20) A. R. V., *Ibidem.*, núms. 5 y 6.

(21) A pesar de todo lo que en el presente artículo hemos recogido, pudiera ocurrir que el Urbano Fos del testamento no fuera el mismo Urbano Fos que se documenta como pintor. En tal caso, habría que corregir los índices del Archivo del Reino de Valencia que, al parecer, hacen de ambos una misma persona.



LOS ZURBARANES DEL CONVENTO DE CAPUCHINAS DE CASTELLON

En el convento de Monjas Capuchinas de Castellón de la Plana se encuentra una colección, única en España, que aparece citada por los antiguos tratadistas como de las más importantes del pintor barroco español Francisco de Zurbarán. Una colección de santos fundadores que, desde siempre, ha merecido la atención de eruditos e investigadores, pero que, curiosamente, está falta de una monografía en que se estudien sus valores plásticos e iconográficos, al par que se historia su origen, en una labor que centre las obras pictóricas en el campo de la Historia del Arte.

EL CONVENTO DE LAS MONJAS CAPUCHINAS

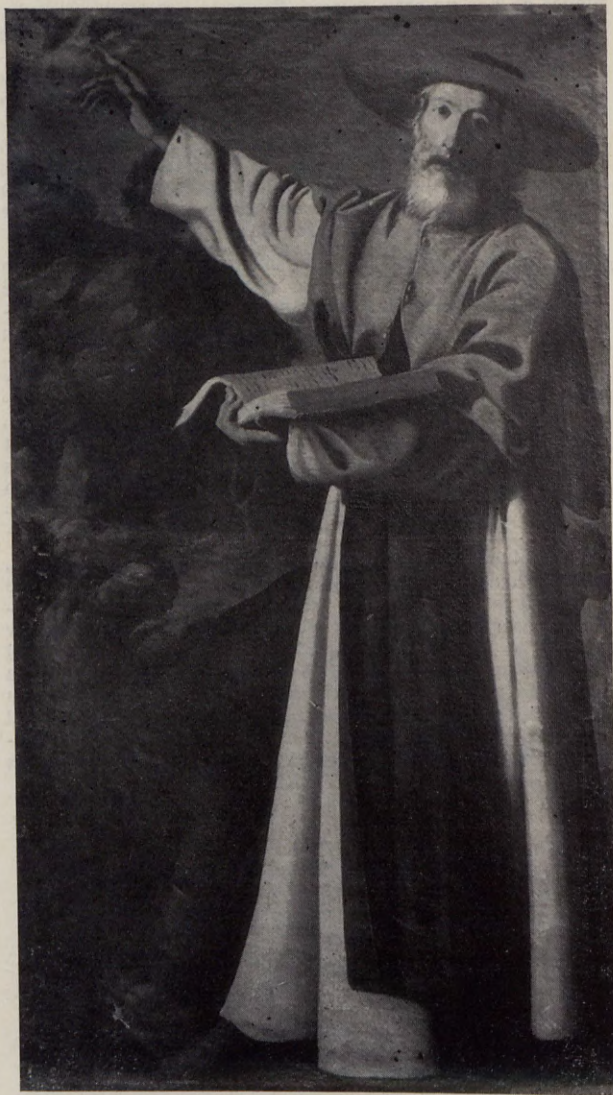
En la guerra civil española se destruyó el magnífico archivo del convento castellonense. No obstante, queda una obra que da cumplida referencia de los orígenes de la fundación religiosa. Se trata de *Idea de la perfecta religiosa en la vida de la venerable madre Sor Josepha María García* (1), que escribió en 1750 el padre Joseph Vela; en ella se indica cómo el muy ilustre sacerdote don Enrique Rabassa de Perellós y Rocafull, hermano de don Ginés Rabassa, primer Marqués de Dos Aguas, obtuvo las licencias respectivas del Pontífice Inocencio XII; del Arzobispo de Valencia, Tomás Rocaberti, y del Obispo de Tortosa (del que dependía eclesiásticamente Castellón en aquel tiempo), Fray Tomás Severo Autor, para fundar la comunidad.

Por acuerdo del Municipio de Castellón se lee un acuerdo en el Llibre de Consells de 1693, según el cual el Consistorio autoriza la fundación (2). Seguidamente, don Enrique de Rabassa adquirió unas casas en la calle de la Illeta, después llamada de "Les monges caputxines" y actualmente Núñez de Arce (precisamente en el lugar, en donde hoy, aun actualmente, se halla ubicado el convento) y las reformó para situar en ellas a las primeras religiosas. En efecto, el 16 de mayo de 1693 llegaron a Castellón cuatro monjas de la Orden, designadas por el Arzobispo de Valencia, que pertenecían al convento de Capuchinas de Alcira, y al día siguiente, ante la presencia de las primeras autoridades locales, se celebró misa, se expuso el Santísimo y se comenzó la observancia de la regla.

Dos años más tarde le pagan al maestro de obras Melchor Serrano treinta libras por mejoras que ha hecho en las obras que venía realizando para adaptar las fincas adquiridas a la vida conventual (3).

La casa fue incorporada al Patronato Real por decreto del Rey Carlos II, firmado el 16 de octubre de 1697. El documento reza así:

"El Rey: ilustre D. Alfonso Pérez de Guzmán, primo mio, lugarteniente y Capitan General (4) a instancia del Dr. D. Enrique de Perellós y Rocafull, Pbro., he venido en admitir el Patronato del Convento de Religiosas Capuchinas que fundó en la Villa de Castellón de la Plana de ese Reino, de que he querido avisaros, para que lo tengais entendido, y que esta carta incontinenti se incorpore en mis reales patronatos y se pongan y fijen en la parte principal de ella, mis reales armas, tomándose posesión en mi nombre real Y assi (sic) os encargo y mando,



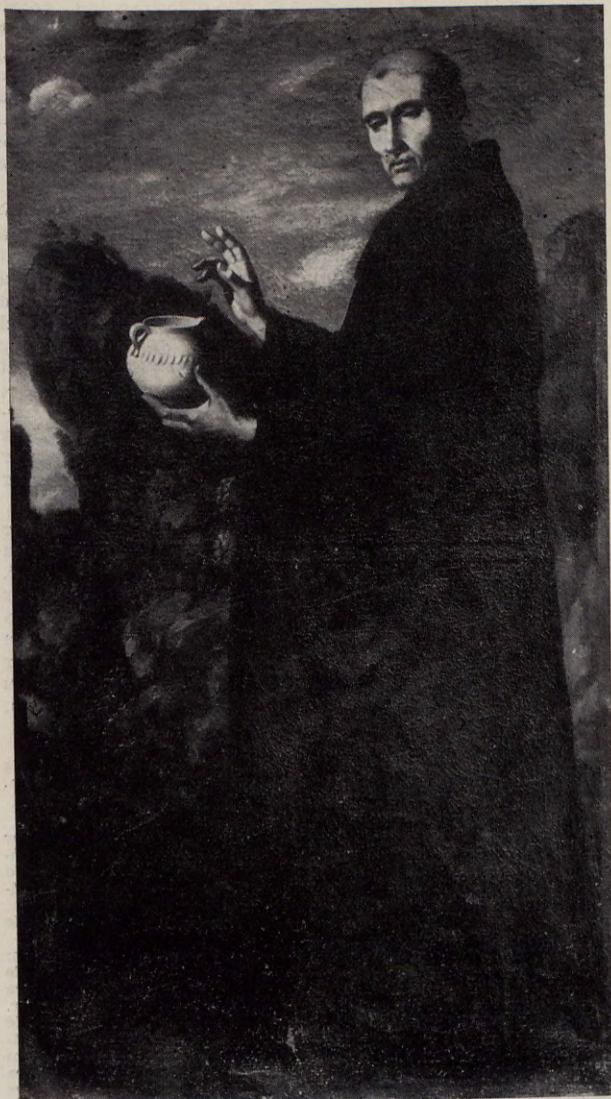
San Jerónimo.
Convento de Capuchinas. Castellón.

(1) Vela, Fr. Joseph de, *Idea de la Perfecta Religiosa en la Vida de la Ven. Madre Sor Josepha María García, primera hija del convento de Capuchinas de la Villa de Castellón de la Plana y Abadesa que murió del mismo*. Valencia, imp. Bordazar, 1750.

(2) Archivo Municipal de Castellón.

(3) Traver Tomás, Vicente, *Antigüedades de Castellón de la Plana*. Castellón, 1958, pág. 380.

(4) Vide, *Enciclopedia de la Región Valenciana*: Pérez de Guzmán, Alonso.



San Benito.
Convento de Capuchinas. Castellón.

deis la orden que convenga para que se ejecute, que esta es mi voluntad."

El Gobernador y Lugarteniente del Capitán General de Valencia, don Andrés de Montserrat y Ciurana, tomó posesión de dicho Patronato Real del convento el 9 de junio de 1699.

Constituido personalmente el gobernador en el convento y asistiendo la abadesa y comunidad, reunidas en la reja del coro, acompañado del síndico general de la casa y siendo testigos el Baile, Justicia, Jurat en Cap y los tres restantes más del Síndico y del Escribano de la villa con la nobleza y gente de la villa se leyó en alta voz el despacho antes citado y se declaró que se iba a tomar posesión del Patronato de la Iglesia en nombre del Rey. Desde ese momento el edificio luce, en el hastial de su puerta, el escudo real de los Austrias con el Toisón de Oro.

El fundador del convento fallece el año 1706 y en su testamento deja como heredero universal del remanente de su hacienda al convento de Capuchinas, para que la superiora utilice los recursos económicos en lo que crea más conveniente. Con ese dinero se acometió una modificación en las estructuras del convento y sobre todo en la iglesia, que queda con la cabecera mirando a oriente, tal y como se desprende de su actual situación y del plano anterior a la reforma, efectuada en los años cincuenta, que reproduce don Vicente Traver en su obra *Antigüedades de Castellón* (5).

La Iglesia, cuya cabecera se cerraba con la muralla que delimitaba parte del huerto de la comunidad, es una sencilla nave corintia de estructura trentina, de veinticinco metros de longitud y once de anchura interior. No posee ninguna particularidad arquitectónica, siendo toda su fábrica de mampuesto, salvo las jambas y las dovelas de la puerta que son de sillería.

LA DONACIÓN

El hecho de que se destruyera el archivo de la comunidad castellanense ha sido un grave problema para historiar el legado de los cuadros de Zurbarán y la fecha del mismo. Las monjas, recogiendo tradiciones orales, han compuesto un pequeño folleto en el que explicitan la donación de las pinturas; pero este folleto, hecho con la mejor voluntad, tiene errores, y algunos, como veremos, considerables.

Ponz (el ilustrado castellanense), en su *Viaje de España* (6) es el primero en referir la presencia de los cuadros de Zurbarán, cuando dice: "*En el Convento de Monjas Capuchinas vi, fuera de la clausura, unos cuantos cuadros de Zurbarán, que representan Santos Fundadores y los regaló la Señora Condesa de Campo Alange, gran bienhechora de esta Comunidad.*"

Esta cita de Ponz es la primera de la que tengamos noticias; seguidamente la referirán Cean Bermúdez (7) y otros eruditos.

Palomino, en su *Museo Pictórico y Escala Optica* (8) no dice nada de esta colección de cuadros, siendo, por tanto, la primera justificación la antes citada de Ponz, ya que al destruirse el archivo de la comunidad se perdió toda constancia documental de primera mano. El testimonio, por tanto, como veremos, más próximo al legado debió de ser el del abate castellanense.

En el libro del Padre Vela, anteriormente mentado y publicado en 1750, se lee: *dentro de la casa jamás se encuentra cosa de valor si se exceptúan las alhajas, ornamentos y piezas de sacristía y altar* (9). Es evidente, por tanto, que alrededor de esa fecha no había tenido aún lugar el legado (tengamos en cuenta que debió escribirse la obra tres o cuatro años antes de la edición).

El *Viaje* de Ponz (primero de cuantos atestiguan la presencia de los cuadros en el convento) se publica en 1788, pero el viajero castellanense atestigua en el texto que estuvo por estas tierras en 1785. Así, en la página 141 de la *Carta Quinta* del tomo XIII se lee: 44.—*esta iglesia (refiriéndose a la parroquial de Benicassim dedicada a Santo Tomás de Villanueva) la delineó e inventó el arquitecto D. Joaquín Ibañes García...*" (nota a pie de pá-

(5) Cfr. nota 3.

(6) Ponz, Antonio, *Viaje de España*. Tomo XII. Madrid, 1788, pág. 138, imp. Vda. dt Ibarra e Hijos.

(7) Cean Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, imp. Vda. de Ibarra.

(8) Palomino Castro, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Optica*. Madrid, 1724, reedic., Madrid, 1947.

(9) Cfr. nota núm. 1, pág. 32.

gina) "... Este arquitecto fué amigo del autor de este Viaje..., falleció en Xalapa el veintiocho de Julio del año pasado de 1784".

Por tanto, el legado debió de ser algo anterior a esa fecha (ya que Ponz lo da como cosa no nueva) y posterior a 1750 en que escribe la obra el Padre Vela, en la que no da noticias de conocer las pinturas.

Tampoco aparece cita alguna del regalo en la obra del Padre Rocafort *Libro de Cosas Notables de la Villa de Castellón de la Plana* (10), que comprende la cronología desde 1762 a 1829 (menos los años 1763 a 1768, ambos inclusive y pocas noticias hasta el año 1771) y en donde no falta la mención de otro legado que a las monjas hicieron los Condes de Campo Alange (11) concretamente, el cuerpo de la mártir Santa Festiva que trajo el Conde de Roma. Otro episodio curioso, reseñado particularmente en el libro, vuelve a hacer intervenir a don Manuel de Negrete (Conde de Campo Alange) en la pequeña historia de las capuchinas, consiguiendo que las dejen cocer el pan dentro de la clausura en el año de gracia de 1796.

Sin embargo, no hay mención de la donación en los textos del bueno del Padre Fray Joseph Rocafort (a menos que ésta se hiciera en los años 1763-71, cosa nada improbable, si se tiene en cuenta lo antes delimitado cronológicamente por el testimonio de Ponz y del P. Vela).

Balbás (el ilustre cronista castellonense) también, sin dar fechas, antepone el regalo de los zurbaranes al del cuerpo de la Santa Mártir (12). Es curioso que el pulcro archivero no investigue todos los documentos del convento donde aparecían inventariados los cuadros, a principios del XIX, al decir de Traver (13) sin firma ni procedencia.

El contacto de los donantes con el convento es algo que no se ha probado. Suponemos si algún lego o el síndico de la comunidad —que en contra de la creencia general mantenida en Castellón, por el opúsculo que hicieron las religiosas tras la guerra del 36, no era el conde de Campo Alange, tal como rezan las normas de la orden que cita el Padre Vela (14)— cuando fuesen a implorar las gracias del Real Patronato y a referir los milagros de la venerable Sor Josepha María García, en Madrid se relacionarían con dichos nobles.

Lo incuestionable es que los de Campo Alange contactaron con el convento de Castellón y lo colmaron de regalos, mercedes y beneficios. Quizá el Rey, que ostentaba el patronato del convento, designase como representante suyo, ante el mismo, a la noble familia que tenía el título de Grandeza de España, concedido por Carlos IV, de quien el Conde de Negrete era Secretario de Estado y luego Embajador.

PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

Los estudios que se hicieron de la colección la atribuían, indiscutiblemente, a Zurbarán, pero sin fijar procedencia, ni tener claro su origen. Don Angel Sánchez Gozalbo (15) nos habla de una obra de taller, con "cierta falta de suavidad y colorido"; sin embargo, es curioso constatar que mientras se creía que la obra se debía a los artífices del taller del maestro de Fuente de Cantos, nadie le ha dado la importancia que merece. Hoy estamos en condiciones de decir que la obra es muy próxima al pintor, y que de su paternidad zurbaranesca (que muchos han puesto en duda) no existen asomos de incertidumbre.

Como ya se ha dicho, los donantes de las obras fueron los Condes de Campo Alange, sin que los documentos o citas bibliográficas especifiquen más. La comparación del apellido de estos nobles con el que aparece en la obra de Rocafort, como protector del convento, no ofrece lugar a dudas y nos asegura que estamos en lo cierto cuando

afirmamos que Manuel de Negrete, segundo Conde de Campo Alange (por la cronología que comprende el hecho) es quien hizo la donación. Ahora bien, todos los textos hablan de que el obsequio lo llevó a efecto la condesa de tal nombre. En realidad el título lo tenía ella por su matrimonio, puesto que la ostentaba su marido, don Manuel de Negrete y de la Torre (1736-1818), y ella era condesa consorte (16).

El conde de Campo Alange, que merced a la protección de Godoy fue Embajador en Viena, Gentilhombre de Cámara del Rey, Grande de España, Teniente General y Marqués de Torremanzanal (17), casó con doña María Agustina de Adorno Sotomayor y Calderón, natural de Jerez de la Frontera, hija de Diego de Adorno, natural de la misma ciudad, y de María Luisa de Sotomayor y Tordera, natural de Trujillo (Cáceres). El porqué del legado de la Campo Alange se aclara más, sobre todo, viendo la vinculación de su segundo apellido con Zurbarán. Recientemente, la gran zurbaranista María Luisa Caturla ha puesto de relieve (18) el testamento del pintor y en él se ve que fue su heredera su tercera esposa, Leonor de Tordera.

En un poder que hace la mencionada Leonor de Tordera a favor de su hija, vemos que se le nombra heredera universal de todos los bienes del artista (19). Pero lo importante para nosotros es el nombre y primer apellido de esta hijastra, llamada María, e hija de Diego de Sotomayor, fallecido en Indias. Las conclusiones de este hallazgo son evidentes. Máxime cuando en el taller del pintor quedaban obras que debían venderse en las Indias y que constituían parte de su capital y herencia, según opina María Luisa Caturla (20).

(10) Rocafort, Fray José de, *Libro de Cosas Notables de la Villa de Castellón de la Plana*, Estudio y edición de Eduardo Codina, Castellón, 1945.

(11) Textualmente cita Rocafort (Cfr. nota anterior):

«79.—Entre otras de las consecuencias de la visita que el señor obispo de Tortosa Salinas, hizo en el convento de madres capuchinas de esta villa de Castellón en el año pasado 1791 y proseguí en este de 1792 (dexando aparte y no manifestando, el averlas privado a dichas [146] religiosas el cocer el pan dentro la clausura; * Esto se bolvió por empeño del señor Negrete, quando pasó de embajador a Viena.» Página 79.

Y asimismo esta obra cita en la que aparece nuestro hombre: «257.—En el año 803 el señor Negrete embió al convento de monjas capuchinas de esta villa de Castellón, el cuerpo de una santa que traxo de Roma, cuyo nombre es Santa Festiva Mártir. Se le hizo una hermosa urna y por estar desecho el cuerpo de dicha santa, se formó una de mazonería, se le hizo su bien adersado vestido, y haziéndole un cóncavo en el pecho, se colocaron en él las reliquias de la santa, pero pusieron en la cabeza de dicha imagen el cráneo o tapa de la cabeza de la misma santa, que estaba entero, y, a más de las partículas o reliquias pequeñas picadas, se hizo como una masa y con ella cubrieron todo el cuerpo de mazonería, cara, manos, pies y lo restante con las reliquias de la misma Santa Festiva. En el día 12 de febrero de 1804 el señor obispo Salinas la declaró por tal y le empezó a dar el culto devido, sellando la urna donde está la santa, con dos sellos.» Página 164.

(12) Balbás, Juan Antonio, *Casos y cosas de Castellón*, Estudios históricos, Castellón, 1884, págs. 205-206.

(13) Traver Tomás, Vicente, *Antigüedades...* op. cit., pág. 385.

(14) Vela, P. Joseph de, *Idea...* op. cit., pág. 32.

(15) Sánchez Gozalbo, Angel, *Catálogo exposición Zurbarán*. Castellón, 1962.

(16) D. Manuel Negrete y de la Torre, segundo conde de Campo Alange, nació en Reinos, el 1736 y murió en París en 1818, merced a la protección de Godoy obtuvo la Grandeza de España y fue embajador por Carlos IV en Viena, abrazó la causa del rey José quien le nombró Capitán General y Gran Canciller de su orden en 1809. No pudiendo volver a su patria cuando Fernando VII, ocupó el trono, murió en París, donde se había trasladado como embajador ante Napoleón.

(17) Cfr. *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispanoamericana* de García Carraffa, Alberto y Arturo, 73 vols. Madrid, 1919-54.

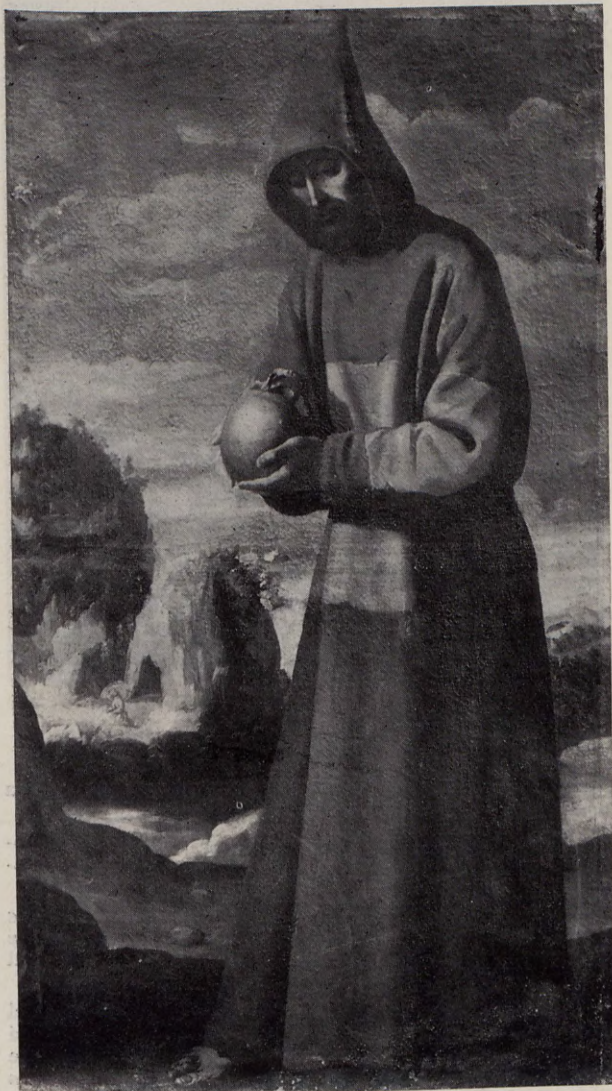
(18) Caturla, María Luisa, «Dos documentos sobre los descendientes de Zurbarán», *Academia*, Madrid, 1979, pág. 113.

(19) *Ibidem.*, pág. 115.

(20) *Ibidem.*, págs. 116 y sigs.

Vemos que el apellido conecta íntimamente con el pintor. La colección de monjes de Castellón era, por tanto, propiedad de la esposa del conde de Campo Alange, por herencia de sus antepasados maternos, los Sotomayor. Es, además, curioso constar que el conjunto de obras de Castellón sólo comparte su homogeneidad completa con otros dos, conservados en conventos americanos en Tlencatlán (México) y en la Buena Muerte de Lima (Perú), y que, junto con el legado pictórico, a las capuchinas de Castellón se les obsequió una Virgen de Guadalupe engastada en taracea de nácar y maderas, que descubre un nexo muy vivo con tierras extremeñas (que vieron las andaduras de Zurbarán) y americanas, donde fueron a parar conjuntos de santos fundadores casi gemelos al de nuestro estudio, que, como hemos dicho, es el único que se conserva en España de esas características.

Estos puntos, desconocidos hasta ahora por todos los zurbaranistas, dan mayor carácter y autenticidad al conjunto castellonense.



San Francisco.
Convento de Capuchinas. Castellón.

La colección de santos fundadores, formada por diez lienzos de dimensiones iguales, midiendo cada uno de ellos 1'90 x 1'10 metros, hizo sospechar a Paul Guinard dos cuestiones: una, si eran legítimos zurbaranes, cosa que se clarifica bastante con lo anteriormente expuesto, y que, no obstante, dilucidaremos aún más. Por otra parte, el investigador francés se preguntaba si el ciclo estaba completo con esos diez fundadores, faltando lógicamente algunos más, aunque de "rango inferior" a los representados en el grupo castellonense (21). El grupo guarda homogeneidad con otros, a los que hemos hecho referencia, conservados en Lima y México, y además existen réplicas de los mismos temas, con idéntica estructura, en colecciones europeas y americanas, amén de los museos y colecciones españolas. Sin embargo, el único ciclo de santos fundadores completo (aún con todas las reservas del caso) que se conserva en España es el de Castellón. Además el número de diez obras parece muy redondo y definitivo como para que no esté representada al completo toda la producción serial del tema. No creemos que los que encargaron este trabajo a Zurbarán quisieran un muestrario más amplio.

Las pinturas retratan, respectivamente, a San Benito, San Jerónimo, San Bruno, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Asís, San Pedro Nolasco, San Agustín, San Elías, Santo Domingo y San Basilio.

Este tipo de obras seriales las realizó Zurbarán para el mercado americano (cuando empezó a palidecer su estrella, a partir de 1640) (22), en donde tenían, en opinión de Guinard, una gran aceptación, buena prueba de ello es que encontramos réplicas en distintos puntos del Nuevo Continente, y aun en Europa y museos hispanos, que testimonian, documentalmente, el hecho de que estas pinturas estaban pensadas para ser exportadas.

Es indiscutible que Zurbarán no pudo pintar tanto, y es evidente que en su etapa sevillana poseyó un importante taller en el que aparecen nombres como los de Bernabé de Ayala, los hermanos Polanco, Martínez de Gradilla, Caro de Tavira, Cubrián, etc., sin contar a otros "destajistas" anónimos (23) de los que nos hablan los más antiguos biógrafos del maestro.

El estudio de las obras de las Capuchinas de Castellón nos lleva a pensar con Guinard (24) que pertenecen a la época de "crisis económica" en la que se abrió el mercado americano. Por otra parte, la comparación estilística con otras obras documentadas en la época de 1640-1650, como los conjuntos de Lima o México, y el Cristo con la Cruz a cuestras de la Catedral de Orleans, etc., muestran el mismo tipo de pérdida de color, el mismo ascetismo, el paisajismo de fondo, etc., que son detalles suficientes, así como el empaste, pincelada, etc., para que podamos atribuir, sin ningún género de dudas, estas obras a su época tardía.

Sin embargo discrepamos con Guinard en cuanto a la calidad del conjunto castellonense, como tendremos ocasión de probar más adelante (y conste que no hay en esta afirmación un "chauvinismo" provinciano), ya que de entrada hay que decir que los cuadros están faltos de una buena restauración, puesto que desde principios de siglo no han sido tocados, además aguantaron las inclemencias

(21) Guinard, Paul, «Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán, anotaciones a Cean Bermúdez (III)», *Archivo Español de Arte*, 1949, págs. 32-34.

(22) Guinard, Paul. *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid, 1967.

(23) Cean Bermúdez, Agustín, *Diccionario...* op. cit. Ponz, Antonio, *Viaje...* op. cit. tomo IX, cartas 3 y 56.

(24) Cfr. nota 22.

del traslado al Museo Provincial (pese a los buenos cuidados del doctor Esteve Gálvez) en el año 1931 y de la guerra civil, no habiéndose tocado desde entonces, con lo que muestran deficiencias importantes de colorido. Es más, pensamos que en las primeras décadas de nuestro siglo se hizo una restauración muy poco cuidada que adulteró bastante las calidades originarias, puesto que en una observación minuciosa hemos podido observar repintes que en un próximo futuro serán analizados con fotos infrarrojas y lámpara de cuarzo, para que podamos ver la realidad de las deformaciones cromáticas.

Seguidamente pasaremos revista a las distintas figuras que componen la serie, y señalaremos los paralelismos encontrados con obras de la misma temática y también salidas del pincel del pintor de Fuente de Cantos.

San Jerónimo, vestido de cardenal. — Repite el tema de San Jerónimo ocho veces, según cuadros conservados actualmente. La pieza de Castellón guarda estrechos paralelos con la conservada en la Galería de Artes de San Diego en California (que antes perteneció a la colección de Lord Heytesbury en Londres), con el del Museo de Málaga y el del Convento de la Buena Muerte de Lima; tanto es así que parecen calcos sacados del mismo original. La pregunta que cabe hacerse es ¿cuál de todos lo es?

San Bruno. — Hallamos el mismo asunto en siete obras que conocemos, con más o menos variantes, aunque las idénticas a la de las Capuchinas son las del convento de Lima y la del monasterio franciscano de Tlaneplanta en México.

San Pedro Nolasco. — Aunque el tema fue muy ejecutado por Zurbarán, sólo existe en el conjunto de Lima una obra similar a la de Castellón, con su mismo tema e idéntica forma.

San Francisco de Asís de pie contemplando un cráneo. Es uno de los temas más pintados por Zurbarán, el del santo mendicante en plena meditación sobre la muerte, ora en pie, ora arrodillado; tanto es así que podemos contar casi una veintena de obras de su pincel sobre este particular. Sin embargo, ninguna idéntica a la del grupo de Castellón; por lo que muy bien podemos decir que es una obra original y de las mejores del conjunto, donde, sobre todo el paisaje, tiene un verdadero protagonismo. Si acaso los cuadros que más se asemejan son el del Art Center de Milwaukee, en Wisconsin (EE. UU.), y el del Museo de Arte de San Luis (Missouri, USA), ambos dos sin paisaje en el fondo, resolviéndose éste con una tonalidad tenebrista uniforme.

No es válida la observación que hace don Angel Sánchez Gozalbo, el ilustre maestro castellanense (25), cuando habla de que hay similitudes con las obras de Villalba del Alcor (Huelva) y de la colección Muñoz de Ortiz en Berlín. Aunque el tema es el mismo, las variables sobre el particular son tan grandes que habría que citar a todos los San Franciscos que pintó Zurbarán. Lo que sí se puede decir, citando a Guinard (26), es que las referencias anteriores debieron pertenecer también a series, hoy incompletas y diseminadas, de santos fundadores.

Santo Domingo. — Tema también prolífico en las manos de nuestro pintor, aunque no encontramos similitudes exactas con ninguna de las obras catalogadas actualmente, si acaso tiene un cierto aire con el del palacio episcopal de Sevilla. Este hecho podría hacer pensar que se trata de originales y no de copias, ya que de otros santos encontramos auténticos calcos.

San Agustín. — Siete obras conservamos actualmente en las que se reproduce al fundador agustiniano. La de Castellón encuentra homónimos en las del Museo de la Academia de México y en la del convento de la



San Elias.
Convento de Capuchinas. Castellón.

Buena Muerte de Lima, que debió ser una copia de la nuestra.

San Basilio. — Dos piezas idénticas, la de las Capuchinas y la de Lima, sin que se conserven más para referenciar.

San Elias. — Tampoco encuentra paralelos idénticos actualmente, aunque se conservan otras tres telas que tocan el mismo asunto, nos volvemos a encontrar con el problema de que pueda tratarse de un original.

San Ignacio de Loyola. — Cuatro obras conocemos del santo jesuita debidas a la mano de Zurbarán, es quizá de lo menos interesante de la serie castellanense, esta que comentamos, que encuentra paralelos homónimos en las series de Lima y de Tlaneplanta (México).

(25) Cfr. nota 15.

(26) Cfr. nota 21.

San Benito. — La pintura de Castellón es idéntica a otras dos, una en el museo de Bellas Artes de Málaga, y otra, en opinión de Guinard, la original, conservada en la colección Heytesbury en Londres; sin embargo, la cabeza y el paisaje del santo de Castellón son de alta verdad artística, y si bien es cierto que el manto y la túnica pueden hacer pensar en una obra de taller, los detalles anatómicos son propios de mano maestra.

ESTUDIO DE LAS PINTURAS DEL CONVENTO DE LAS CAPUCHINAS DE CASTELLÓN

Dejaremos para un posterior artículo el estudio del simbolismo e iconografía de las imágenes del conjunto castellonense (27). Vamos a fijarnos ahora simplemente en los valores plásticos que presentan.

Es cierto que el conjunto tiene desigualdades, no alcanzándose la misma cotá de valor en todas las obras. Esta es la razón por la que Guinard pensó que se trataba de copias de originales perdidos. Sin embargo, hay piezas, como ya hemos dicho, que no encuentran paralelo con otras y además tienen un magnífico trazado.

Las anatomías son importantes en casi todas las obras, sobre todo las manos y las cabezas, siendo los peores del conjunto el citado San Ignacio y San Agustín, a quienes condiciona el hecho de llevar un hábito negro, con el cual el artista se ha planteado poca problemática de resolución de planos de luz o de volumen. Aquí hallamos indiscutiblemente la mano del taller.

Sin embargo, el estudio de los paños es excelente en San Basilio, San Bruno, San Francisco (en donde se delatan claramente las piezas remendadas del sayal del seráfico), Santo Domingo o San Pedro Nolasco, en el cual encontramos el mismo plegado con el que resuelve idéntica disposición con religiosos de su orden.

Los paisajes del fondo tienen importante interés, ya que no era Zurbarán paisajista propiamente. En ellos encontramos a veces, en el fondo, como pequeñas miniaturas que nos señalan escenas de la vida del santo que ocupa el resto de la tela. Así el diálogo de San Agustín con el ángel, sobre el misterio de la Trinidad; San Francisco en oración ante su cueva; San Benito en oración auyentando al maligno, en forma de dragón antropomorfo...

Casi todos los santos figurados tienen de común el ser santos eremitas; ello explica lo agreste y montaraz del paisaje y el que en casi todas las pinturas aparezcan roquedos y cuevas, como queriendo significar la vida retirada y contemplativa, lo cual hace pensar que el que encargó el ciclo debía pertenecer a alguna orden de las

de clausura o meditación, y es otro de los puntos que nos hacen sospechar que el ciclo está completo, ya que no echamos a faltar ninguno de los santos fundadores eremíticos dedicados a la oración contemplativa, o cuanto menos, que na hayan pasado por el retiro como vía purgativa.

Es aventurado hablar del colorido, máxime cuando estas obras van a ser sometidas a una importante restauración; pero, no obstante, podemos asegurar que no se encuentra en ellas la policromía y el valor desenfadado del ciclo de Guadalupe, por ejemplo; sin embargo, hay paralelismos con obras de su último período, que curiosamente, en calidad, es el más inferior de los producidos por el pintor extremeño, en donde su personalidad se torna insegura y vacilante, por influencia de la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo, o buscando unas formas más ascéticas, con lo que su dinámica es opuesta y poco fácil de precisar.

Esa misma imprecisión la encontramos en el desigual conjunto de Castellón, con unos paisajes claros, que están en la línea de las obras de los últimos momentos. No olvidemos la crisis que Zurbarán padece en los años 39 al 44 y de la que no se repondrá hasta algo antes de su muerte; buena prueba de ello es que abre las manos hacia el mercado americano (donde han ido a parar casi todos los homónimos de nuestro ciclo), convencido de que su buena estrella se está agotando en la península. El paisajismo claro del fondo contrasta firmemente con la grandeza de las figuras del primer término, jugando con un claroscuro de matiz *impresionista*, que no tenebrista. En ello encontramos un Zurbarán con ánimo de salirse de una moda en la que ya nadie cree, ni él mismo, y plantear sus obras dentro de un paisajismo cuyo contraste de luz sea básico para la matización colorística de la obra y su correspondiente articulación volumétrica y táctil. Buena prueba de ello son las incisiones lumínicas que se deducen de un paisaje que, aunque define el segundo plano, no está ni mucho menos olvidado.

En un próximo estudio analizaremos los pormenores de cada una de las telas que componen el ciclo, en la seguridad de que encontraremos aportaciones de interesante comentario.

ANTONIO JOSE GASCO SIDRO

(27) El prof. Santiago Sebastián se ha ocupado del estudio iconográfico de algunas obras de Zurbarán en su artículo «Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez», *Goya*, Madrid, 1975, págs. 82 y sigs. Tomo 128.

NOTICIA DEL "RETAULE DE SANCT SILVESTRE" DE VICENT REQUENA, EN ALZIRA

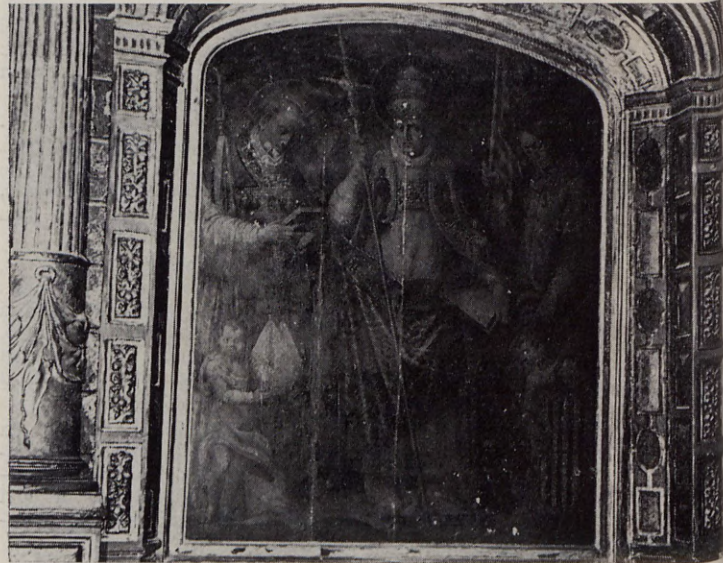
Si a la escasez de obras artísticas de cierto mérito en Alzira sumamos lo limitado de su conocimiento, estudio y difusión, perentorio resulta valorar el interesante "Retaule de Sanct Silvestre", adscribible hoy, con plena certeza, al insigne pintor valenciano Vicente Requena.

La primera noticia de su existencia fue proporcionada por don Elías Tormo en 1929, al redactar un estudio previo de expediente de declaración de Monumento Histórico-artístico de la fachada y crujía principal de la Casa-Ayuntamiento de Alzira (Valencia). Señalaba Tormo: "La fecha del gran retablo consta al pie del mismo: año 1597, siendo nula la rebusca de archivo acerca del pintor. No parece obra de Ribalta ni de Sariñena, ni mucho menos de Joan de Joanes el famoso (muerto dieciocho años antes) y al que se atribuye en Alcira el retablo, y será obra de alguno de los otros conocidos pintores del Salón de Cortes de la Diputación foral de Valencia (Mestre, Posso o Requena), o acaso del hijo de Joan, o la hija Margarita; de todos modos, es una obra de las más importantes de fines del siglo XVI en el arte valenciano, estrictamente el mismo de la capital, Valencia, no habiendo posibilidad aquí de pensar en artista alcireño. Es pictóricamente obra muy importante no citada."

La localización casual de una nota manuscrita a pie de página, de cierto artículo, probablemente autógrafo, del anterior archivero, reverendo don José María Parra, nos propició la localización del documento, cuya transcripción nos fue facilitada por don Antonio Furió: "Llibre dels Actes dels Jurats e Concell. Años 1595-99. Folio 197 vuelto y 198 recto. Die XX nadii anno a Nativitate Domini MDLXXXVII. Los Jurats de la vila de Algezira proveheixen que Domingo Merique, clavari, done y pague a Vicent Requena, pintor de la ciutat de València, setenta-cinch lliures a d'aquell degudes per haver pintat lo altar y retaula de Sanc Silvestre, y son a compliment de aquellos cent lliures en los quals fonch concretat per los Jurats predecessors nostres, ab acte rebut per Andreu Serreller notari, en cert calendari".

El referido altar y retablo se localiza en la actualidad en el Salón de Sesiones de la Casa Consistorial de Alzira. Tiene éste planta rectangular (19'5 x 6'5), y forma parte de la primera crujía del añoso inmueble gótico-renacentista, denominado comunmente Casa de los Marqueses de Santiago. Su cronología arranca del año 1547, bajo la dirección del maestro Jaime Piquer y diversos artífices locales. El conjunto del retablo presenta estas medidas: altura, 710 cm.; anchura, 420 cm., y profundidad, 112 cm.

El conjunto del retablo está modelado en escayola, con imprimaciones de pan de oro en los motivos ornamentales, particularmente los relieves, y tintas verdes y ocre en el resto de las superficies. Su ordenación se estructura a la manera de una portada, cuya luz será ocupada por la pintura. Cuatro recias columnas de ecléctica traza sustentan un friso corrido, con sendos escudos de la villa en los laterales, y tres angelotes alados en las metopas centrales. Destacan los curiosos motivos ornamentales de las columnas. Estas se emparejan asimétricamente. En las impares, ocupan el primer cuerpo, máscaras zoomórficas y elementos vegetales, con fustes de sogá helicoidal, mien-



tras que las pares simplifican su primer cuerpo con temas fitomórficos, y en el segundo su fuste es acanalado. Los remates de la cornisa se configuran en los lados a manera de acróteras, centralizando el escudo de la villa, con llave transversal sobre serie barrada. El cuerpo central queda enmarcado por dos pilastras a manera de jambas, con arquivoltas en gradiente, que cierran su luz en vistoso arco carpanel, todo él revestido de pan de oro. Retablo plétóricamente manierista, con acumulación de elementos ornamentales que desbordan el canon clasicista inicialmente asumido. Del documento citado se deduce que este retablo o altar fue modelado por Vicente Requena, o su taller, perviviendo hasta la actualidad en aceptable estado de conservación.

La pintura se asienta sobre un soporte de madera (cuatro tablas ensambladas), alcanzando una base de 158'5 cm., una altura máxima de 200 cm. (centro) y mínima de 180 cm (vertientes). La técnica utilizada es un temple graso, prácticamente óleo. La obra presenta en su conjunto una gran unidad. El centro geométrico lo ocupa el monumental San Silvestre (174 cm.), con visión frontal, flanqueado a su diestra por San Gregorio (157 cm.) abstraído en la lectura de un misal, y el Santo Angel (157 cm.), que inclina su testa y baja la mirada. A los pies de ambos, dos ángeles infantiles sustentan una mitra y el escudo de la villa de Alzira.

El nombre del titular nos queda reseñado en la propia denominación del retablo SANCT SILVESTRE. En el frontispicio del Aureun Opus del Archivo Municipal se lee: "La vespra del benaventurat Sant Silvestre fonc deliurada la insigne Vila de Algezira per lo glorios Rey en Jaume de poder de infels en lo any MCCXXXIII". Los jurados de la villa decidieron que este santo presidiese la composición. Está revestido con todos los atributos papales,

cercando su cabeza coronada por tiara de triple corona un áureo nimbo. La espléndida testa personaliza el rostro, con alta valoración naturalista. Mirada frontal, recio perfil y retraída boca. El claroscuro de una incipiente barba acentúa la valoración realista del rostro. Su diestra sustenta una monumental cruz de triple travesaño (191 cm.). Los blancos de la dalmática, de la que sobresale el alba, está valorada con acentuados claroscuros. Una amplia y rica capa pluvial, pieza casi de orfebrería, muestra el esgrafiado en oro, sobresaliendo la miniatura (21 cm), de cuatro santos, identificables San Pedro, San Pablo y San Andrés, por sus clásicos atributos: llave, espada y cruz. Unas descomunales manos (16 cm.) hacen presuponer colaboración del taller o mérito menor al artífice.

Su derecha (izquierda del espectador) es ocupada por la figura de SAN GREGORIO. La relación en este retablo se señala por el papel benefactor que deparaba a los alzireños frente a las salvajes avenidas del Júcar. Señala la crónica, que en el año 1571 aconteció una continua y fuerte avenida que amenazaba con sepultar a la villa. Los alzireños hicieron rogativas, siendo el día de San Gregorio, cuando decrecieron súbitamente las aguas. Los jurados acordaron labrar una escultura y ubicarla en uno de los contrafuertes del puente de Santa María, denominado entonces, y hasta su demolición, de San Gregorio. A raíz de ésta, la escultura fue entronizada en la iglesia de Santa María, perdiéndose durante el furor iconoclasta de 1936. En alguna publicación se confunde a este santo con San Bernardo. La suposición resulta inadmisibles tanto por el hábito cisterciense del santo alzireño, como por lo temprano de la fecha, dado que tan sólo desde su titularidad como patrono, a raíz de la elección de los jurados, en 1646, es cuando florecen y proliferan testimonios iconográficos, que culminarán con la erección en 1717 de sendas esculturas en los casilicios del puente de San Bernardo, con anterioridad denominado del Arrabal. Un nimbo áureo cerca su testa, plácidamente reclinada en apacible lectura, en misal que sustenta con ambas manos —éstas anatómicamente bien logradas—. De la rica capaternal sobresale el sobrepelliz del alba, que aflora igualmente en la amplia bocamanga diestra. En la capa se inscribe, en el pectoral, una generosa cruz latina, con esgrafiado primoroso de oro y diversas miniaturas con santoral. En el crucero, dos varones sin identificar centran al Padre y Espíritu Santo en el cuerpo de cruz, junto a cuatro santos en el centro, probablemente Santa Catalina (palma de martirio y bandeja oferente), patronímica del templo arciprestal de la villa. Un báculo, con hermoso remate helicoidal, cuerpo con nichos y largo fuste, del que penden cintas, queda sujeto por el brazo diestro. A sus pies un ángel niño. Ensortijados cabellos rubios y bucle sobre su frente. Rostro ancho y mofletudo. Viste túnica corta anudada en su hombro izquierdo y sustenta en sus manecillas una tiara. Apenas percep-

tibles son sus alas, descansando los pies desnudos en el suelo.

La tercera figura es un ANGEL CUSTODIO. Su ubicación en el retablo testimonia el tutelaje del Santo Angel sobre las villas reales. Este motivo iconográfico aparece reiteradamente en las pinturas coetáneas, particularmente es numeroso el conjunto del Palau de la Generalitat. En su Salón de Cortes, al representarse los estamentos que configuran los tres estamentos forales, el brazo eclesiástico tiene como patronímico a la Virgen con el Niño, el militar, a un caballero y las villas reales, al Santo Angel: Sariñena en la "Sitiada" (1592) y los "Cuatro jurados" (1593) y V. Mestre: "Los contadors del brazo popular" (1593). Esta intención patronímica queda bien recalçada en el retablo de Alzira. Junto a la heráldica de los tres relieves del friso y cornisa aparece este ángel, sustentando en la diestra la bandera y señalando con la izquierda al infante alado, que muestra el escudo de la villa. El nimbo corona la testa del Santo Angel, con rostro juvenil. Una rica vuelta de brocado ciñe al cuello. Bajo él una túnica rojiza, con valores tonales a los que dan luz los blancos. Nuevamente las descomunales manos restan belleza y serenidad a esta equilibrada composición.

El pintor, al utilizar un punto de vista bajo, ha ubicado sus figuras en un espacio intemporal. El suelo queda delimitado por estrecha franja con la única matización tonal de dos tintas, que simulan una sinuosidad, sobre la que descansa en la parte diestra la fecha de realización: AÑY 1597. La densidad de las figuras, con amplios ropajes, apenas hace vislumbrar un cielo abierto, sin referencias paisajísticas o urbanas (que hubiesen sido gratas a los alzireños, pero con justificada ausencia al ser pintada la obra en el taller de Valencia), con nimbos azulados en cobalto o celeste.

Valiosa e interesante es esta pintura, llegada a la actualidad con las servidumbres de desprendimientos parciales en su textura y lamentables retoques y repintados, precisando de limpieza y consolidación. Alto fue el precio pagado por los Jurados de Alzira a Vicente Requena, catalogado entre "los millors pintors que al present sont en la Ciutat com en lo Regne": las 100 libras abonadas, 2.000 sueldos (valorando el jornal de un operario en 2/3 sueldo) con cantidad nada despreciable en comparación con las 350 libras que abonaron al pintor por el retrato corporativo del Brazo Eclesiástico (6'92 m. y 18 personajes) en Valencia.

Este retablo, junto al "Aureum Opus", el "Apostolado" —fragmento de tabla gótica (círculo del maestro de Villahermosa)—, y un retrato de Isabel II, de Esquivel, configuran el parvo legado clásico de pinturas del salón de sesiones del Ayuntamiento de Alzira.

BERNARDO MONTAGUD PIERA

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO, SANTO DOMINGO DE GUZMAN Y SAN LUIS BERTRAN



La celebración del IV Centenario de la muerte de San Luis Bertrán da ocasión al estudio de un lienzo, anónimo, de 60 x 31 cm., de propiedad particular barcelonesa, que encierra indudable interés para la historia del arte valenciano y la temática por aquél representada.

En su descripción deberá comenzarse por la imagen de Nuestra Señora del Rosario, que tiene éste pendiente en su mano derecha, al final de cuyas cuentas se ve una cruz de filigrana de plata, unida a aquéllas por dos esferas de la misma labor. Con el brazo izquierdo sostiene el

Niño, que extiende su bracito izquierdo también hacia arriba, mirando a un cielo de querubines; desnudo, teniendo en aquella mano un pajarillo. La Virgen viste túnica anaranjada, manto verde y velo añil, coronada por las diez estrellas de su iconografía más propia; mira a la izquierda, alhajada con collar y pendientes, dejando ver su tocado gran parte del pelo; expresiva su mirada hacia un punto fijo, en la natural actitud, de extrema delicadeza, suavidad y hermosura, con que el artista la representó en esta composición, entrañablemente dominicana por sus acompañantes.

La historia de cada una de las representaciones del culto de hiperdulia en el Reino de Valencia está sin hacer todavía, por su casi inconmesurable extensión, exige aquí, al menos, un breve recuerdo de la advocación del Rosario, del *Roser*, que se remonta a los primeros tiempos dominicanos; esto es, al establecimiento de la Orden de Predicadores en este Reino (1).

Después de los años de la Reconquista tuvo la Orden otro momento culminante con San Vicente Ferrer (1350-1419), de quien pasó al culto popular, a los *goigs*, en diferentes iglesias valencianas.

La tradición atribuye al Apóstol de Europa los *Goigs de la Verge Maria del Roser*, compuestos para que los cantaran los penitentes acompañantes del predicador.

Francisco Almarche, en su *Goigs valencians, Segles XV al XIX*, escribía: "De la seua antiquetat testimonia un raríssim llibre titulat *Trellat sumariament fet de la bulla o Confraria del Psaltiri o Roser, e Cobles a lahor de la Sacratissima e intemerada Verge Maria del Roser*"; y sigue: "Entre varios cobles conté també: *Lahors del gloriós e benaventurat sent Vicent Ferrer, Patró e fill de la insigne ciutat de Valencia*... Estampat en Valencia a XVIII de Març any MDXLVI. Ab privilegi dels Senyors Jurats". (2).

Los *goigs* vicentinos son aquellos que comienzan: *Vostres goigs ab gran plaer / cantarem Verge Maria / Puix que vostra Senyoria / es la Verge del Roser*. Y acaban: *Puix mostrau vostre poder / fent miracles cada dia / preservau, Verge Maria, los Cofrades del Roser*.

A ellos siguieron las *Laors de la Verge Maria del Roser*, que comienzan: *Puix de vostra carn sagrada / se vestí Deu verdader / Dignament intitulada / sou la Verge del Roser*; y terminan con la *Tornada: Suplich vos, agraciada / que-ns vullau mercé aver / puix que sou intitulada / digna Verge del Roser*, refiriéndose a un milagro habido (3).

Obra maestra de la devoción al Rosario en el Reino de Valencia es el retablo, con catorce misterios, de la Capilla de las Congregaciones del Colegio de Santo Domingo, de Orihuela, de escuela de Juan de Juanes, en cuyos guardapolvos figuran santos dominicos (4).

Orellana, en su *Biografía pictórica valentina*, recuerda que entre los pintores que dedicaron sus pinceles a la Virgen del Rosario figura Antonio Richarte (n. Yecla, 1690; m. Valencia, 1764), autor de varios guiones y estandartes para Cofradías del Rosario en Valencia. "Era dicho profesor —escribe— de genio colérico, vivo, penetrante, lo que sin duda contribuyó a avivar su número y la valentía del entusiasmo; muy original en el colorido y en el dibujo" (5).

La segunda figura del lienzo que nos ocupa, a nuestra izquierda, derecha de Nuestra Señora, es la de Santo Domingo de Guzmán (1170-1223), fundador de la Orden de Predicadores en 1215; vistiendo su hábito, está arrodillado, mirando a la Virgen; lleva cayado, o báculo; sostiene con la derecha el Evangelio; posa su izquierda sobre el pecho; y a su derecha el mástil cuya cabeza gira a la izquierda de la composición. Santo Domingo, con nimbo, expresión vivaz, barba poblada, y su mirada abarcando a la Virgen Madre y al Niño, contrasta con la representación inmediata de San Luis Bertrán, absorto con el Crucifijo, arrodillado también; dos actitudes opuestas, pues mientras en la primera es el orante que se eleva a la Virgen, en la segunda se inclina ante el Crucificado, a la izquierda. Parece innecesario recordar la razón de los atributos en Santo Domingo de Guzmán (6).

La iconografía de San Luis Bertrán fue reunida hasta 1910 por Francisco de P. Vilanova y Pizcueta en su

Hagiografía Valenciana o Breve reseña biográfica de los Santos, Beatos y Venerables naturales del Reino de Valencia o en él venerados, con preferencia a otra región (7). El capítulo XI está dedicado a *San Luis Bertrán, C. Apóstol de las Indias* (10 de octubre). En páginas 230 a 233 menciona las representaciones escultóricas de la fachada de la Catedral de Valencia, y en los Santos Juanes; los frescos de esta iglesia y de la Capilla de la Virgen; la escultura, en plata, de la Metropolitana Basílica, destruida y fundido su metal en 1936, que se sacaba en las procesiones; y añadía: "Jacinto Jerónimo Espinosa fue, indudablemente, el pintor valenciano que mejor trasladó al lienzo la marcada expresión mística y las facciones demarcadas por la penitencia, de San Luis Bertrán", recordando que la canonización del santo (1671) coincidió con el apogeo de la fama de Espinosa, autor fallecido en 1680. Reseñaba a seguida los cinco grandes cuadros de la Vida del Santo que pintó para el Convento de Santo Domingo; entonces, en 1910 existentes en el Museo del Carmen. Pasó después Vilanova y Pizcueta a describir los azulejos del Hospital de Pobres Sacerdotes (Milagro) (8); la estatua de Ponzanelli, que había en el pretil del puente de San José, o Nuevo, que pasó al Museo del Carmen, al reformar dicho puente, y que después de 1939 ha sido colocada en el de la Trinidad. "Reseñar ahora —decía— los grabados y estampas del santo fuera labor ímproba".

Actualmente, con motivo de este centenario de la muerte del santo la ha recogido la colección de *Cuadernos de San Luis Bertrán*, reuniendo los materiales de la exposición artística referente al mismo y sirviendo de cubierta ilustrada de tan excelente publicación el óleo que se menciona más adelante.

Quizás deba recordarse aquí la pintura del santo, junto a la de San Vicente Ferrer, en el respaldo del púlpito de la iglesia de la Sangre de Liria, monumento nacional; y su emblema, del cáliz con la sierpecilla, en el friso azulejero del trasagrario de Cuatrecorda.

Oportuno resumir la cronología del santo; nace en Valencia el 1-1-1526, en la plaza de su nombre, frente al Almudín; siendo bautizado en San Esteban; en 26-8-1544 recibe el hábito en Santo Domingo de Valencia, de manos del P. Juan Micó; en 1547 canta su primera misa; es trasladado a la Santa Cruz, de Llombay, convento recién fundado por Francisco de Borja, el santo jesuita, y su esposa; fue su primer prior en el convento de Valencia, Fray Juan Micó; en 1547 hay peste en la ciudad;

(1) Las relaciones de Jaime I con los Dominicos en la conquista de Valencia tienen cronología muy temprana, 11-4-1239; la analiza Robert Ignatius Burns en su *The Crusader Kingdom of Valencia*, tomo I, con referencias a Teixidor, Chabás, Sanchis Sivera y otros autores.

(2) *Goigs Valencians* (Valencia, 1917), págs. 141-144; por errata se lee en pág. 142, MCXXXVI pero es la citada, como se ve en la pág. 147.

Véase José Ribelles Comín, *Bibliografía de la Lengua valenciana*, II, p. 72 y ss.; amplia información sobre ediciones de *Los set goigs de la Verge Maria*.

(3) Sobre el Rosario véase Valeri Serra i Boldú, *Llibre d'or del Rosari a Catalunya. Història. Etnografia. Folklore. Arqueologia. Imatgeria. Bibliografia*.

(4) Reproducido por Garín, *Historia del Arte de Valencia*, Valencia 1978, pág. 207.

(5) Pág. 553.

(6) Véase Guzmán, Domingo de, en *Diccionario de historia eclesiástica de España*, dirigido por Quintín Aldea Vaquero, Tomás Marín Martínez y José Vives Gatell (Madrid I. E. F., C. S. I. C.), año 1972, II, págs. 1.070-1072.

(7) Valencia, Impr. de Gombau, Vicent y Masía, calle del Milagro, 4; obra publicada en *Cuadernos*, el último de los cuales, el quinto, lleva la paginación 155-203.

(8) Los retablos cerámicos con escenas de la vida de San Luis Bertrán existentes en el patio del Milagro fueron divulgados por la *Revista de la Exposición Misional Española* y se han publicado también, en todo o en parte, en diferentes historias del arte.

pasa a Santa Ana de Albayda, como vicario, en cuyo valle un noble enojado con el santo predicador le sale al encuentro, a caballo, en pleno monte, y le amenaza con una pistola de la que, al hacer fray Luis la señal de la cruz, salió un crucifijo, perdonando el predicador al noble, y emendando éste sus culpas, hecho representado en un lienzo de Espinosa y en uno de los retablos de azulejos del Milagro, Hospital de Pobres Sacerdotes.

En 1548 está en Valencia por la muerte de su padre, 9 de noviembre de aquel año; en 1549 es Maestro de Novicios en Santo Domingo de Valencia, reelegido en 1551; en el 14-2-1562 embarcó para las Indias; en 1568-1569, prior de Santa Fe de Bogotá, pasando a Tubará, Cipacoa, Sepencoa, Petúa, Tenerife y Mompoix, islas de Santo Tomás y cabo de San Vicente; en 1569 regresó a España; Prior de San Onofre; en 15-5-1575, Prior en Santo Domingo. En Valencia, en íntima relación con los que serían Beatos; Nicolás Factor y Gaspar de Bono y el hoy santo arzobispo Juan de Ribera, quien le asistió en el Hospital de Pobres Sacerdotes; en 1580 estuvo en Xátiva y Torrent, donde bendijo la fuente que lleva su nombre; bendijo también otra fuente en Buñol y la de la Huerta de Valencia que, como aquéllas, lleva su nombre; falleció en Valencia el día de San Dionisio, 9 de octubre de 1581. En 1608 lo beatificó el Papa Paulo V (1605-1611) y en 12-4-1671 lo canonizó Clemente X (1670-1676).

Su cuerpo, que se hallaba en Santo Domingo, por la excomunión de 1835 fue llevado a San Esteban; asaltado éste en 1936, fue arrojado a la calle, quemándolo a las puertas del templo, que sufrió expolios como el de su órgano, pero no llegando a incendiar la iglesia; un grupo de artistas salvó el valiosísimo archivo parroquial, llevándolo al Museo del Carmen, siendo trasladado luego al Colegio del Patriarca, donde estuvo hasta la liberación, devolviéndose después a su parroquia (9).

La figura de San Luis Bertrán se halla arrodillada a la derecha del lienzo que ofrecemos, casi de cuerpo entero, pues solamente dejan de verse los pies; viste el hábito propio; sostiene con la mano derecha el crucifijo, al que besa; en su brazo izquierdo, el evangelario, en el que descansa la extremidad inferior de la cruz, y sobre el cual, además, el cáliz, con la serpiente, escasamente visible ésta, que hace referencia al portento ocurrido cuando el santo bebió un veneno del que se libró, representado éste por la sierpecilla que sale del vaso (10).

Juan Saranyena, 1545-1634, copió de Ribalta el San Luis Bertrán de los Dominicos; éste, divulgado ahora en *Murta*, número 3, por Josep Albinyana Vallés, "San Luis Bertrán" (1981), y en los mencionados *Cuadernos* (11).

Es un óleo sobre tela representando a San Luis Bertrán, con hábito, nimbo, mano derecha al pecho; que con la izquierda sostiene un crucifijo al que mira fijamente; de boca del santo el letrero "Domine hic non parcas ut in eternum parcas"; la cruz del crucifijo lleva la cartela con INRI; en la parte superior del óleo "Obiit 9 octo(bris) 1581".

En la *Guía del Museo del Patriarca* de Vicente Cárcel Ortí (Valencia, 1962), consta: "Ribalta Ortí, Francisco... San Luis Bertrán. Lienzo 1 x 1'348, en sala de Ribalta, antes en celda del Beato Juan de Ribera". En el Colegio del Patriarca también San Luis Bertrán predicando en América, cobre de José Orient (1649-1689) y otro San Luis Bertrán, lienzo de 0'985 x 0'885, del año 1609, obra de Juan de Saranyena (1545-1619) (12).

El lienzo de Ribalta de la celda del beato, hoy en el museo del Real Colegio, representa al santo de frente, ligeramente a izquierda, mirando el crucifijo que sostiene con la mano izquierda, representación gemela de la del

lienzo del mismo Francisco Ribalta, del Convento de los Dominicos; la composición y estilo pregonan un mismo autor o réplicas.

Martín S. Soria publicó "Un retrato de San Luis Bertrán por Zariñena" en *Archivo de Arte Valenciano* (1956), perteneciente a la colección Roberto Weigel, de Buenos Aires, diciendo: "En el cuadro de Weigel se ven tres inscripciones: arriba a la derecha "Vera Efigies", a la izquierda "B(eato) F(ray) L(uis) Bertrán" y saliendo de su boca "DOMINE HIC NON PARC(H)AS UT IN ETERNUM PARC(H)AS".

"Esta inscripción tiene el mismo texto e iguales caracteres y proporciones que en el retrato de San Luis Bertrán por Zariñena, en la celda del Beato Juan de Ribera, en su Real Colegio de Corpus Christi en Valencia. El retrato de la colección Weigel lleva, además, los monogramas de Jesús y de María, rodeados de esplendores de rayos.

(9) Como actos de desagravio a la memoria del santo, después de 1939, cabe recordar la erección por el Ayuntamiento de Valencia de la fuente instalada en la plaza de su nombre, con escultura de Vicente Rodilla, cuya cruz fue mutilada no hace muchos años; la pintura de un medallón por Vicente Navarro para la iglesia de Belén, en Barcelona, en la capilla de la Hermandad de Nuestra Señora de los Desamparados y la noticia que dio la Agencia Cifra así: «Sierra de En Garcerán (Castellón). En la iglesia parroquial de esta población se ha levantado un altar en el que figura un precioso cuadro al óleo obra del célebre pintor que fue Vicente López. Este cuadro, junto con otros de no menor valor, que representan a San Luis Bertrán y al obispo Felipe Bertrán, respectivamente, hijo de esta villa, fueron restaurados el año pasado por el artista valenciano Ramón Puig bajo los auspicios de la Diputación Valenciana. En dicho altar se ha colocado una reliquia de San Luis Bertrán cuyo cuerpo fue quemado durante la dominación roja. El retablo de este altar ha sido sufragado por los parientes de San Luis Bertrán (conde de Sástago, barón de Cárcer, barón de Terra-teig, etc.). «La noticia fue dada bajo el epígrafe **Un cuadro de Vicente López representando a San Luis Bertrán.**»

Es de advertir que por el linaje del apellido debe escribirse **Bertrán**; sin embargo, la forma **Beltrán** es la popular, e incluso se publicó una estampa reproduciendo una firma ¿autógrafa? **Luis Beltrán**, precedida de cruz y seguida de rúbrica prolongación de la letra ene final. Valencia, imprenta del Carmen.

Una estampa fototipia, con número 2145, escribe igualmente **Bertrán**; véanse los grabados publicados en los repetidos **Cuadernos San Luis Bertrán**; y recuérdese la variable ortografía que en su propio apellido usaría años después don Francisco de Quevedo (1580-1645).

En el *Diccionario de historia eclesiástica de España*, mencionado en la nota 5, va epigrafiado **Bertrán**; **Luis**, O. P. (Valencia 1-1-1526/9-X-1581), en excelente biografía, a pesar de su concisión, de J. M. de Garganta y Fábrega, O. P., en págs. 244-245.

Anualmente vienen publicándose durante su fiesta numerosos artículos; destacaremos sólo aquí, por vía de ejemplo: barón de San Petriello, «Los parientes de San Luis Bertrán», en *Las Provincias*; Luis B. Lluch Garín, «Ante la fiesta de San Luis Bertrán, una reliquia maravillosa», *Las Provincias*, domingo 20-X-1963; Enrique Taulet, Decano del Colegio Notarial, «San Luis Bertrán», *Las Provincias*, 11-IV-1968.

Las publicaciones del IV centenario de la muerte de San Luis Bertrán (1581-1981) recogen los diversos aspectos de la conmemoración, bibliografía, iconografía, etc.

(10) Vilanova y Pizcueta refiere así el episodio: «Según el P. Antist, cuando predicaba el santo en Santa Marta, Nueva Granada, o Colombia, llegó a un pueblo en el que no pudo hacer conversión alguna por guardarse allí los restos antiguos de un sacerdote cuyos huesos protegían al poblado: llevados a otro lugar por el santo, los ídolos concertaron que se le diese un veneno en un potaje, peligro mortal del que se libró al cabo de cinco días arrojando una serpiente por la boca. Y añadía que el P. Saburit, en cambio, afirma con el testimonio de dos caballeros valencianos, Rafael de Figuerola y Juan Vives de Canyamás, que el santo bebió el veneno voluntariamente para convencer al cacique de la verdad de la doctrina que predicaba.» Pág. 214 de la *Hagiografía* citada.

(11) Ramón Robres Lluch y Vicente Castell Maiques, *Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia* (segunda edición, 1951, pág. 19, núm. 7, y pág. 59, núm. 58, recibo de 1605).

Sobre el ambiente de aquellos años Ramón Robres Lluch, *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Arzobispo y Virrey de Valencia*. 1532-1611. Un obispo según el ideal de Trento (Barcelona, 1960).

(12) Ramón Robres Lluch y Vicente Castell Maiques, *Catálogo artístico*, citado en pág. 80. En la Capilla de Nuestra Señora.

El crucifijo, en manos del santo, pintado con finura y cariño extraordinarios, está vuelto un poco más hacia el espectador en el de Weigel que en el del Patriarca".

M. S. Soria lo fecha en los últimos años del xvi porque en 1584 el Patriarca pagó "a Sariñena pintor 70 R(eales) por el retrato del santo Padre Fray Luis Bertrán en lienzo" (13).

Con todo, la paleta más directamente relacionada con el santo fue la de Jerónimo Jacinto de Espinosa, quien ofreció a San Luis Bertrán pintar el lienzo de su capilla, por un voto de 1647 con motivo de la peste. Su obra pictórica llenó todo el Reino de Valencia, interpretando la tradición religiosa. De Espinosa es, procedente del Convento de Santo Domingo de padres dominicos, el *Tránsito de San Luis Bertrán*, pintado en 1653 para el mismo convento de Santo Domingo, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en acción de gracias al santo por haberse librado con su familia de dicha peste, que hizo estragos en Valencia el año 1646.

Apertada síntesis sobre este pintor en el *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, de Felipe María Garín Ortiz de Taranco, donde citando a Lafuente Ferrari se recuerda oportunamente la genealogía del artista: Jacinto Jerónimo Rodríguez de Espinosa y Lleó, nació en Cocentaina en 1600 y falleció en 1667; hijo de Jacinto Rodríguez de Espinosa, pintor vallisoletano; se le llama el Zurbarán valenciano, contemporáneo de la gran generación española, es pintor de frailes y asuntos religiosos, cuya paleta de tonos terrosos y rojizos deriva directamente de lo ribaltiano. Los blancos hábitos de los mercedarios no están en sus cuadros muy lejos de las calidades del pintor de Fuendecantos (14).

Además sintió honda la inspiración religiosa y la austeridad cristiana. Con Zurbarán es tan semejante a veces (sin perder la nota personal) que parece imposible que no se conocieran alguna vez en Sevilla o en otra parte (15).

Si por aproximación estilística, colorista y técnica hubiéramos de encuadrar en el tiempo y en la autoría el lienzo triicónico que presentamos, nos alejaríamos mucho de las producciones de Espinosa, situándolo con ecos lejanos suyos, cerca del preacademismo dieciochesco. Es obra aludida quizás, entre las no grandiosas, en aquel conjunto que en la carta dotal de Josefa María Ximeno y Espinosa, de 23-8-1723, se menciona en el correspondiente inventario, con el modesto epígrafe: *Otro sí, en precio de catorce libras quinze lienzos entre grandes y pequeños de diferentes invocaciones e historia, 14 libras*; bajísima tasación comparada con la ropa y otros objetos secundarios en el ajuar de la nieta del insigne artista; familia desgraciada, como narra, con emotivo estilo y documen-

tos abundantes, Tramoyeres Blasco; para fin de desdichas los restos de Espinosa, el II, que yacían en Santo Domingo, la exclaustración de 1835 y derribos de ella derivantes los hicieron perder para siempre (16).

* * *

Que el IV Centenario de la muerte de San Luis Bertrán sirva para reparar los ultrajes a la memoria de los insignes valencianos, retratistas y retratados, pintores y biogra fiados, cuyos lienzos no eran sólo repetida serie de frailes y asuntos místicos, sino que constituyeron verdaderamente páginas de la Historia del Reino, que en aquellos años los de Espinosa (1600-1667) y los de San Luis Bertrán (1526-1581) y con él el hoy San Juan de Ribera (1532-1611), y los aún Beatos Nicolás Factor (1520-1583) y Gaspar Bono (1530-1604) elevaban o hacían elevar aquellas impresionantes construcciones de la Valencia de los Felipes II, III y IV, en su cronología propia I, II y III, respectivamente, desde Santo Domingo al Colegio del Patriarca; del Monasterio de El Puig a la iglesia de Liria; de San Juan del Mercado al Palacio de Gandía; de San Pío V al Colegio de San Pablo; y numerosas iglesias y esbeltas cúpulas, torres y campanarios, monumentales fachadas, celebrados triunfos arquitectónicos (17), cuando brillaba "La gran figura del grandioso barroco valenciano, valiente arquitecto y admirable decorador que cada serie de documentos que aparecen define más, Juan Bautista Pérez (Pérez Castiel)", como escribe don Elías Tormo en su cada vez más necesaria, por las pérdidas y huecos habidos, guía de *Levante (Provincias valencianas y murcianas)* que salió en 1923 (18).

Este es, pues, el lienzo triicónico de Nuestra Señora del Rosario, con Santo Domingo de Guzmán y San Luis Bertrán que creemos oportuno presentar aquí en ocasión del IV Centenario de la muerte del apóstol valenciano de las Indias.

MARIA DOLORES MATEU IBARS

(13) «A. A. V.» (1956), págs. 42-46. El lienzo de los Dominicos en el *Catálogo de la Exposición Vicentina*, de Aguilera Cerni, número 37; otro en colección particular.

(14) En pág. 316 numeración de los cuadros del citado Museo: 565, 567, 568, 569, 570, 571, 571, 663, 665.

(15) Tormo, *Levante*, p. CXLIX-CL.

(16) A. A. V., núm. 4: «El final de una familia de pintores Jacinto de Espinosa y Castro», págs. 132-133.

(17) Felipe Mateu y Llopis, «Cúpulas y campanarios de Valencia», en *Boletín de Información Municipal* (1969), núm. 63, 55 p. con excelentes fotografías de José Penalba y Luis Vidal, siendo director Alejandro García Monerris.

(18) P. CXLVI; el estado actual en *Historia del arte de Valencia*, de Felipe María Garín Ortiz de Taranco (Edic. Caja de Ahorros de Valencia, 1978).

J. F. ORTIZ Y SANZ: CORRESPONDENCIA MANTENIDA DESDE ROMA A PROPOSITO DE SU TRADUCCION DE VITRUVIO (1780-1782)

Las cartas y escritos que siguen a estos comentarios fueron redactadas en su mayor parte por Josef Francisco Ortiz y Sanz desde Roma a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y al Secretario de Estado, el conde de Floridablanca, entre los años 1780 y 1782. Igualmente se incluyen dos informes, uno de José Nicolás Azara y otro de Eugenio Llaguno, destinados a Floridablanca, sobre Ortiz y Sanz y sus trabajos (1). Las relacionadas con la Academia de San Carlos de Valencia proceden de su Archivo, mientras que las restantes se encuentran en el Archivo Histórico Nacional. Todas ellas constituyen un testimonio de alto valor documental que revela las vicisitudes y zozobras que acompañó a la realización de una de las obras más importantes de la bibliografía arquitectónica de nuestro siglo XVIII: *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, traducidos y comentados por J. F. Ortiz y Sanz, y editados por la Imprenta Real de Madrid en el año 1787.

La importancia que en la década de los años setenta del siglo XVIII adquirió la obra de Vitruvio en el medio arquitectónico y académico español como medio para configurar un lenguaje arquitectónico clásico, motivó que se emprendiesen diversas tentativas de poner al alcance del alumnado académico y de los profesionales de la arquitectura dicho texto. El *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*, escrito por Cl. Perrault en 1674 y traducido al castellano por Josef Castañeda en 1761; la inédita traducción, realizada por esas fechas, del texto completo por el ingeniero y arquitecto Josef de Hermosilla; el conato de reedición de la renacentista obra *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), de Diego de Sagredo, considerada en esos momentos como un resumen de la obra de Vitruvio; las tentativas de Llaguno por traducir la excelente edición vitruviana de Galiani (Nápoles, 1758); los consejos de Diego Villanueva para reeditar y corregir en parte la defectuosa edición castellana del Vitruvio de Urrea (Alcalá de Henares, 1581)... constituyen muestras inequívocas de la necesidad y al mismo tiempo impotencia para acercar la compleja obra de Vitruvio a nuestra arquitectura y a nuestro idioma (2)

El nuevo concepto de la Antigüedad clásica, que en algunos países como Francia o Italia motivó el comienzo de la crisis del canon vitruviano, en España, por el contrario, alejada de las fuentes directas de las ruinas romanas y con un escaso o nulo pasado clasicista, supuso un factor más de recuperación de la obra de Vitruvio, un Vitruvio investigado con rigor filológico y contrastado con los restos existentes de la arquitectura de la Antigüedad clásica.

La correspondencia aquí transcrita muestra cómo Ortiz y Sanz, oscuro presbítero valenciano, aficionado a la arquitectura, emprendió de forma particular la traducción de Vitruvio, y, tras marchar a Italia, logró coronar su empresa conectando con el ambiente de necesidad e interés hacia el texto virtruviano por parte del academismo español. Sin embargo, lejos del tono oficialista con que el mismo Ortiz escribió en el prólogo de su Vitruvio

las características de la empresa traductora, o el que Menéndez Pelayo supuso en base a las afirmaciones del propio Ortiz, estas cartas, además de ampliar su perfil biográfico, ponen de manifiesto aspectos desconocidos o ignorados por la escasa bibliografía en torno al tema, como son la estrecha vinculación de Ortiz con la Academia de San Carlos de Valencia, su impulsiva marcha a Italia, las dificultades económicas de su práctica investigadora, la intención y características de su primera obra, *Abaton reseratum...*, los celos de Azara respecto a la capacidad de Ortiz para traducir a Vitruvio o el decidido pero calculado apoyo de Llaguno a su empresa.

En efecto, en lo que concierne a la biografía de Ortiz y Sanz, especialmente anterior a la edición de Vitruvio en 1787, las cartas enviadas desde Roma aportan numerosas precisiones, hasta ahora limitadas a las dadas por él mismo en el prólogo de su Vitruvio y a las transmitidas por Sempere Guarinos, Enguñanos, Fuster y Menéndez Pelayo (3). Se sabe que Ortiz nació en Ayelo de Malferit, aldea de Valencia, el 5 de septiembre de 1739. Sus padres, Francisco Ortiz y María Sanz, "honrados y medianos labradores" —según expresión de Enguñanos, vinculado familiarmente a Ortiz— no debieron ser muy sensibles a la temprana afición de su hijo por las artes, puesto que el mismo biógrafo refiere que "...tenían por deshonra que un hijo suyo se dedicase a ellas, así es que el Deán [Ortiz y Sanz] sufrió no sólo oposición, sino persecución por la afición que las profesaba, habiendo sido arrebatado y obligado a empuñar la esteba". No se sabe si por designios familiares o por un meditado cálculo de futuro del mismo Ortiz, éste escogió de momento la carrera eclesiástica. Las noticias contenidas en la relación de méritos adjunta a la primera instancia dirigida al rey Carlos III desde Roma (documento I, b) precisan las fechas y lugares en los que transcurrió su carrera eclesiástica. Primero estudió un curso de Filosofía Tomística en la Universidad de Valencia, que concluyó en el año 1760; a continuación marchó a la Universidad de Orihuela, donde obtuvo

(1) Los dos informes de Eugenio Llaguno y J. Nicolás Azara sobre la traducción de Vitruvio que en esos momentos realizaba Ortiz y Sanz, han sido reproducidos en mi estudio «La difusión de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo español», estudio introductorio al *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio*, de Claude Perrault, edición facsimil, Murcia, 1981. Igualmente se alude en él a algunas de las cartas aquí transcritas en su totalidad. El interés que tienen para la comprensión del hilo narrativo de esta correspondencia me ha inclinado a incluirlos, a pesar de su posible reiteración.

(2) Sobre la relación de la obra de Vitruvio y los comienzos del academismo español, J. Bérchez, *ob. cit.*, págs. XVIII-XLVII.

(3) Sobre la biografía de Ortiz, véase: J. Sempere Guarinos, *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del Reyno de Carlos III*, t. IV, Madrid, 1787, págs. 170-175, en donde reproduce casi los mismos datos que aporta el prólogo de Ortiz en su Vitruvio; T. Enguñanos, «Resumen de los méritos literarios, títulos, grados, etc., de don José Ortiz...» (firmado en Valencia, 6 de septiembre de 1824), *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LXXIX, cuadernos II-IV, agosto-octubre de 1921, págs. 362-368; J. P. Fuster, *Biblioteca Valenciana*, Valencia, 1830, t. II, pág. 425; M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 4.ª ed., Madrid, 1974, t. I, págs. 1.533-1.536.

ABATON RESERATVM,

Sive genuina declaratio duorum Locorum cap. ult.
lib. tert. architecturæ M. Vitruvii Pollionis, nus-
quam ad mentem Auctoris facta, scilicet;

*De Adiectione ad Stylobatas cum Po-
dio, seu ad Podium ipsum, per
Scamillos impares*

*Et item De secunda Adiectione in Epistyllis
facienda, prima respondente.*

SCRIBEBAT JOSEPH FRANCISCUS ORTIZ
Presb. Hispano-Valentinus.



...fulget tenebris aurora fugatis. Ovid. 2. Met.

ROMÆ Typis Michaelis Angeli Barbiellini 1781.

Superiorum facultate.

Portada de «Abaton reseratum...» (Roma, 1781), de J. Ortiz y Sanz. El grabado es obra de José Camarón y Meliá.

el grado de Bachiller en Derecho Canónico y Civil en el año 1764; al año siguiente debió volver de nuevo a Valencia, a estudiar tres años de Teología Moral, recibiendo en mayo de 1768 las órdenes sagradas a título de patrimonio; siendo estas noticias más fiables que las aportadas por Enguádanos, que sitúan todos sus estudios en la Universidad de Orihuela.

Tuvo que ser en sus últimos años de permanencia y estudio en Valencia cuando Ortiz frecuentó la recién inaugurada Junta Preparatoria de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, impulsado sin duda por la afición hacia las artes comentada por Enguádanos, puesto que en los libros de matrícula de la referida Academia figura inscrito un "D. Joseph Ortiz" en el curso 1766-67, en la sala de Modelo en Yeso, y en el curso siguiente, a partir del veinte de noviembre, en la sala del Natural (4), datos que concuerdan con la afirmación de Enguádanos de que durante quince meses dibujó en la Academia valenciana, pero sobre todo con las que el mismo Ortiz refiere a Floridablanca (doc. I, c) acerca de su "Exercicio en el Dibujo: i estudio teórico-práctico de Arquitectura, con otras facultades a ella necesarias, de Geometría, Aritmética, etc.", estudios estos últimos que debió continuar de una forma particular, ya que no existe constancia documental en los archivos de la Academia de su asistencia.

Entre los años 1768 y 1778, fechas ambas de su ordenación sacerdotal y de su partida a Italia, respectivamente, Ortiz ejerció de cura ecónomo en seis parroquias de la diócesis de Valencia (Genovés, Alcolecha, Mislata, Manises, Cárcer y Alfafar) y en 1774 de vicario mayor en la Colegiata de Xátiva (entonces San Felipe) (doc. I, b).

La vinculación de Ortiz con la Academia de San Carlos, a partir de su ordenación, debió persistir, ya que numerosos pueblos en los que ejerció su ministerio se encontraban a escasos kilómetros de la capital, como es el caso de Mislata o Manises. Así las continuas referencias que hace a la Academia en la correspondencia mantenida con ella desde Roma (doc. II, a-b) indican una relación mucho más estrecha de la que se podría suponer derivada de los dos años de estudios en ella. En estas cartas llama repetidas veces a la Academia, con auténtica devoción de discípulo, su "Madre"; la primera carta la dirige personalmente a Josef Vergara, a la sazón director de la misma, aludiendo a su amistad con él, entablada seguramente en los años de aprendizaje en la Academia; trata también con familiaridad a Tomás Bayarri, secretario de la misma; alude a la figura del arquitecto Joaquín Martínez, futuro director de arquitectura de la Academia, uno de los más importantes arquitectos neoclásicos valencianos, culto e ilustrado, con el que Ortiz debió estudiar en los años iniciales de la Academia y con el que debió mantener una fuerte amistad, como se desprende de la afirmación hecha en la carta citada de que estando Joaquín Martínez en Xátiva se alojaba en su casa (doc. II, a).

Pero, sin duda, la noticia que apuntala con mayor fuerza su relación con la Academia es la misma empresa traductora de la obra de Vitruvio, cuya idea directriz nace del ambiente académico que Ortiz conoció y en el que se desarrolló. La mejora de la enseñanza de la arquitectura en las Academias, particularmente en la de Valencia, se pone de manifiesto en su correspondencia con ésta cuando afirma: "Viendo io nuestra Juventud Valenciana a punto de tomar un elevado Buelo en las Artes del Dibujo, i hallandome no se si capaz de favorecerle con el Vitruvio por la Architectura..., determiné darle traducido en essa mi Ciudad..." (doc. II, a). Afirmaciones concretas que en las anteriores cartas al rey o a Floridablanca se diluyen en apreciaciones de carácter general. Precisamente en los años que Ortiz estuvo vinculado a la Academia de San Carlos, es decir, entre 1766

y 1778, ésta se encontraba dotándose de los mecanismos docentes necesarios para llevar adelante una enseñanza que transformase los presupuestos barrocos en otros neoclásicos; uno de los puntos esenciales de ese cambio lo proporcionaban los libros de arquitectura. Las noticias sobre la adquisición de manuales y formación de una biblioteca, en la que alumnos y profesores estudiaban y se familiarizaban con el nuevo espíritu que animaba la arquitectura del momento, salpican una y otra vez las actas académicas de esta inicial etapa. Es así como vemos al primer director de arquitectura, Vicente Gascó (quien se hizo retratar precisamente con la obra de Vitruvio en las manos), solicitar en la temprana fecha del 13 de septiembre de 1766 la compra del *Curso de Arquitectura* que la Academia de San Fernando había emprendido en años anteriores (5), o la obra de Robert Wood *The Ruins of Palmira in the Desert*. Por otra parte, la Academia de San Fernando en 1765 había acordado enviar a la filial de Valencia un conjunto de tratados como la edición de Vitruvio de Galiani (Nápoles, 1757); la *Regole delle cinque ordine d'architettura* (Roma, 1732), de Vignola; de Serlio la *Tutte l'opere d'architettura* (Venecia, 1619) y los seis tomos de la obra de Muttoni sobre Palladio *Architecture de Palladio contenant les cinq ordres d'architecture...* (Venecia, 1740) (6). Estos libros aparecen reseñados en el inventario de la Academia de San Carlos de Valencia del año 1767, junto a otros como el *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel quel si figurano alcune notabili antiquita di Roma* (Roma, 1557), o "dieciseis estampas de diferentes invenciones de Arquitectura y Perspectiva de Juan Piranesi" (7). En 1770 se vuelve a observar en el ánimo de los directores de arquitectura la necesidad de obras adecuadas a las reglas del diseño: "en función de la cortedad de medir de algunos discípulos de arquitectura, los directores pidieron, a costa de la Academia, se tome la obra de Palladio, y ésta se aplique al uso de dichos discípulos y al conocimiento de los directores" (8). Otra interesante petición de libros que, a juzgar por su cotejo con los inventarios, no fue satisfecha, pero que entraña gran interés por reflejar una corriente de opinión en el seno de la Academia favorable a la crítica arquitectónica, en parte de carácter racionalista, consistió en la petición de las obras: "Curso de Arquitectura de Mr. Blondel, Tratado de Arquitectura de Mr. Cordemoy, Ensayo de Arquitectura del P. Laugier, incluso en el mismo libro La proporción de los Edificios y Los Edificios antiguos de Mr. Godet. Cuyas Obras estan vendibles en París, y solicitan la Compra de ellas para el uso de la Academia..." (9). Todos estos libros indican,

(4) Libro I. Matrícula de la R. Academia de Sn. Carlos. Desde 18 de febrero de 1766 hasta 1799. Ms. en la Real Academia de San Carlos de Valencia. Carece de fecha el papel de los alumnos matriculados en la «Sala de modelo blanco» y en el que aparece inscrito José Ortiz; no obstante por afirmaciones del mismo T. Bayarri, según demuestra F. María Garín en su obra *La Academia valenciana de Bellas Artes* (Valencia, 1945), pág. 78, pertenece al curso anterior, es decir el de 1766-67.

(5) No se editó esta obra, y en la fecha de su petición por Vicente Gascó se estaba elaborando. No obstante, se copió las partes que para esa fecha se habían concluido. Véase a este respecto, J. Bérchez, «Noticias en torno a Diego de Villanueva en la Academia de San Carlos de Valencia: Láminas del tratado de delineación de los órdenes de arquitectura», *Academia*, núm. 50, Madrid, 1980, págs. 194 y siguientes.

(6) Cl. Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, pág. 357. También del mismo autor. «Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia de 1797: Inventario revelador de influencias artísticas», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 109, febrero-marzo, Madrid, 1970, págs. 43-54.

(7) Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia. Legajo 66, núm. 5.

(8) Libro I. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786. Ms. en la Real Academia de San Carlos de Valencia. Junta del 4 de marzo de 1770.

(9) *Ibidem*, Junta del 25 de octubre de 1772.

a pesar de la exigüedad de su volumen, una preocupación de carácter docente, en la que se aunan el interés por la crítica arquitectónica, la nueva valoración de las ruinas de la Antigüedad clásica y, sobre todo, el deseo de fundamentar el diseño arquitectónico sobre la base de los tratadistas clásicos. En este clima académico tomó Ortiz y Sanz la iniciativa de traducir y hacer asequible la obra de Vitruvio, autor, como se sabe, del único tratado de arquitectura de la Antigüedad, cuya obra se consideraba imprescindible para descifrar la complejidad estructural y estética de la arquitectura greco-romana.

Otro aspecto en el que abunda la correspondencia de Ortiz y Sanz con la Academia de San Carlos, y que delata una vez más su estrecha vinculación con la misma, es el tono de malestar y orgullo local frente a la posible asimilación del valor de su obra por parte de la Academia de San Fernando. Que existía malestar en la Academia valenciana por su dependencia respecto a la de San Fernando, lo ha demostrado Bédat en su estudio sobre dicha Academia (10), en donde, hablando de las relaciones entre ambas academias, alude a la voluntad de independencia de los académicos valencianos ante la situación de la relegación administrativa y artística frente a la de San Fernando que los reducía a un grado inferior. Estos malestares y susceptibilidades no sólo respondían a cuestiones protocolarias (11), sino que tenían una manifestación bien práctica como lo evidenciaba el hecho de que el control de la arquitectura que, a partir de 1777, ejercía la Academia de San Fernando, supervisando todos los proyectos de obras que se realizaban, incluyese también los comprendidos en el área geográfica del Reino de Valencia, menospreciando de esta forma la competencia de los académicos valencianos, a quienes en rigor debía corresponder esta función en los territorios de su competencia (12). Valga este ejemplo como muestra, aunque se ha de indicar que este clima de malestar no era único ni particularizado. El sentimiento foralista, reavivado por la política centralista de los Borbones, que hacía depender toda iniciativa artística o cultural de la Academia de San Fernando, tuvo su antecedente más inmediato en la Academia Valenciana de Historia (1742-1751), que, ante su negativa a vincularse y depender de la Academia de la Historia de Madrid, no obtuvo el favor regio ni la ayuda necesaria para su subsistencia (13).

Con estos antecedentes y hallándose la Academia de San Carlos en las circunstancias referidas, no es extraño encontrar, en su correspondencia con la misma, expresiones en las que insiste en su deseo de poner su obra "a los pies del Rei Nro. Señor por mano de essa Academia Madre" (Doc. II, a), o "i el honor que pueda resultar de ello quede en nuestra Casa; o, esta vez con cierta aspe- reza, "concluida la Obra, confío no faltaran en essa Ciudad personas amantes de la patria, i de las bellas Artes, que arrimen el hombro a la edición, sin que sea necesario partir el pan con los forasteros" (doc. II, b). No correspondió la Academia de San Carlos a estas peticiones, alegando que "esta Academia de San Carlos no se encuentra con medios ni tiene posibilidad para lo que dicho Dr. Ortiz pretende" (14). Razones en gran parte veraces, pues aunque por esas fechas se aumentó la dotación de la misma, no es menos cierto que tenía vedado tomar por su cuenta y riesgo cualquier acción de este tipo, que en todo momento correspondía a la de San Fernando.

Notemos, para concluir con este punto, que en su primera publicación, *Abaton reseratum...*, realiza en 1781 y en Roma, es decir, cuando aún tiene puesta la mirada en la Academia de Valencia, Ortiz firma su obra como "Presbyter Hispano-Valentinus".

Quizás uno de los aspectos que hace más interesante este bloque de cartas e instancias sea el de constituir

una crónica real de las vicisitudes por las que atravesó Ortiz y Sanz, precisamente en los momentos más importantes para su traducción: el de la redacción del conjunto de notas y apuntamientos recogidos al pie de las ruinas o en las bibliotecas de Italia. Antes se ha dicho cómo el mismo Ortiz en el prólogo de su Vitruvio, con cierto tono oficialista, disimulaba estos aspectos. En cierto modo, se limitó a reconstruir algunas fechas del proceso traductor, narrando cómo se hallaba de vicario mayor en Xátiva en 1777 cuando empezó la traducción con el único auxilio del Vitruvio de Philandro, el de Barbaro y el de Galiani, que ante las dificultades del empeño decidió, cuando llevaba ya traducidos los dos primeros libros y parte del tercero, marchar a Italia, donde podría examinar los códices manuscritos de Vitruvio y los edificios antiguos, pasos necesarios para poder concluir la obra sin los tropiezos en que habían caído otros traductores. "Dexé a España con el benéfico de S. M. en 11 de Agosto de 1778, y llegué felizmente a Roma en 26 del Septiembre siguiente", y tras narrar cómo recorrió los "inapreciables residuos de la antigüedad Griego-Romana que poseen aquellas felices regiones de Roma y su campaña, Nápoles, Baya, Pozzuolo, Herculano, Pompeya, Posidonia o Pesto y otras circunvecinas", afirma que en agosto de 1779 se estableció en Roma "y con el auxilio que me dio la generosidad del Rey, volví a mi traducción".

Quien coteje estas afirmaciones con las referidas en su correspondencia encontrará, además de algunas imprecisiones —en sus cartas Ortiz afirma que comienza su traducción en base a los textos de Fra Giocondo y Barbaro, y no con los de Philandro o Galiani—, que en la fecha de agosto 1779 en que se estableció en Roma el auxilio económico no se produjo, sino que éste fue mucho más tardío, a finales de 1781, es decir, transcurrieron dos años, que es el período que abarcan aproximadamente las cartas aquí presentadas. Estas afirmaciones de Ortiz fueron, sin duda, las que hicieron decir a Menéndez Pelayo: "Subvencionado con larga mano por el Gobierno de Carlos III, tan favorable a toda empresa científica, realizó su viaje a la alma ciudad en 1778" (15), afirmación a todas luces desmedida y en gran parte errónea.

Si tuviéramos que precisar qué personas intervinieron decisivamente en la feliz conclusión de esta obra, habría que citar además de Ortiz, cuya constancia y fanatismo por realizar la traducción se pone de relieve una y otra vez en la correspondencia, a Eugenio Llaguno, quien, conocedor de las necesidades reales de la arquitectura española y desde su puesto de primer oficial de la Secretaría de Estado, supo aprovechar con diplomacia y paciente gestión la oportunidad que brindaba la insólita iniciativa de Ortiz, influyendo directamente sobre Floridablanca para que prestase su apoyo oficial. J. Nicolás Azara, el culto y erudito ministro plenipotenciario en la Santa Sede y Agente de Preces, más tarde embajador, si bien no se negó a prestar apoyo a Ortiz, manifestó

(10) Cf. Bédat, *L'Académie...*, págs. 353 y siguientes.

(11) Bédat cita a este respecto la negativa de los académicos valencianos a convocar a sus juntas a los colegas madrileños, ya que éstos no lo hacían en Madrid con los valencianos. Véase, Bédat, *ob. cit.*, págs. 356-357.

(12) Esta situación se mantuvo hasta que por Real Orden del 24 de junio de 1784 se hizo el traspaso de funciones a la Academia de San Carlos.

(13) Antonio Mestre, *Historia, Fueros y actitudes políticas. Ma- yáns y la historiografía del siglo XVIII*, Valencia, 1970, págs. 391-399.

(14) Cit. por F. María Garín, *ob. cit.*, pág. 64.

(15) M. Menéndez Pelayo, *ob. cit.*, pág. 1.534. Enguidanos, *ob. cit.*, pág. 362, también se pronuncia en parecidos términos: "...enterado el Señor Don Carlos III de su instrucción en la arquitectura civil, que cultivaba por afición y gusto, le propuso trabarse una Traducción y comentarios de la Arquitectura de Vitruvio".

desde un principio una cierta desconfianza hacia él, argumentando inconvenientes como el de la falta de estilo (doc. III y V, a). Otras personas se citan en sus cartas apoyándole; así, por ejemplo, el pensionado por la Academia de San Fernando, el valenciano José Camarón, hijo del célebre pintor José Camarón Boronat, que no sólo le alentó en su obra ("deseo que Valencia ganase ésta que puede ser gloria nuestra", afirma en una de sus cartas Ortiz) (doc. II, a), sino que también realizó el grabado que, bajo la frase de Ovidio "fulget tenebris aurora fugatis", apareció en la portada de su libro *Abaton reseratum...* Pensionados también como José Guerra, Jaime Folc, Agustín Navarro o Ignacio Haan, serán recordados más tarde en las notas del Vitruvio, acompañándole en excavaciones practicadas en los alrededores de Roma (16). Desde un punto de vista estrictamente personal, no relacionado con el mundo de las artes, el oficial de la embajada española en Roma, Santiago Vázquez de Castro, le acoge en su casa, en los momentos de peor penuria económica de Ortiz, y le concede facilidades económicas para sacar adelante su *Abaton reseratum* (doc. IV). Preciado de la Vega, director de los pensionados en Roma, conocido por su obra *Arcadia pictórica* (Madrid, 1789), también se cita en su correspondencia, aunque sólo como persona de su confianza para enjuiciar sus trabajos. (doc. II, a).

Sin duda el medio a través del cual Ortiz y Sanz logró ver reconocidos sus esfuerzos fue el "Opúsculo Latino" que cita reiteradamente en sus cartas. Titulado *Abaton reseratum, sive genuina declaratio duorum Locorum cap. ult. lib. tert. architecturae M. Vitruvii Pollionis, nusquam ad mente Auctoris facta, scilicet; De Adjectione ad Stylobatas cum Podio, seu ad Podium ipsum, per Scamillos impares. Et item De secunda Adjectione in Spistyllis faciendi, primae respondente Roma, Imprenta Barbiellini, 1781*, Ortiz lo concibió desde un primer momento como un ensayo de la obra que preparaba (doc. I, c). El mismo título de la obra y el grabado de la portada, delataban el carácter de primicia y, al mismo tiempo, de acuciante atención que Ortiz reclamaba para su obra. Título y grabado, con un cierto tono teatral, al insistir sobre la dilucidación de lo inexplicado o en la figura de la Aurora resplandeciendo y ahuyentando las tinieblas, traslucían el deseo de Ortiz de entrar en el mundo literario de la compleja filología vitruviana. Como él mismo afirma al enviar esta pequeña obra a Floridablanca: "...más la estampé por publicarme, que por publicarle [a Vitruvio], pareciéndome necesario en mis pretensiones dar un pequeño indicio de la condición con que pretendo" (doc. IV). Igualmente, en la última carta que Ortiz dirige a la Academia de San Carlos, con la ayuda económica ya concedida, justifica la utilización de la lengua latina empleada en ella "por tratar un punto que pertenece más a la recta inteligencia del texto latino, que a la necesidad del Arquitecto practico, para quien bastará la explicación que sobre lo mismo pongo en mi Versión del Autor, en el lugar que le toca..." (doc. VI). De esta forma, Ortiz haciendo gala de la erudición y conocimientos vitruvianos que más tarde aparecerá en sus comentarios y notas, trató de la interpretación de dos oscuros textos del libro III, cap. III de la obra de Vitruvio, en torno al tema de los resaltes *per scamillos impares* (por escabelos desiguales) en los podios y en los correspondientes epistilos de los templos romanos, textos que ya habían ocupado la pluma de Bernaldino Baldi y de Giovanni Bertani, cuyos estudios, divulgados por el marqués de Poleni en su obra *Exercitationes Vitruvianae* (Padua, 1737), fueron criticados por Ortiz. Su interpretación fue bien acogida en los medios especializados de Roma, así el P. Jacquier y el matemático Pezutti, elogiaron sin reservas esta pequeña obra en la revista *Efemérides Literarias* de Roma (17). Llaguno, ya antes de esta acogida, advirtió la importancia del escrito de Ortiz

(doc. V, a), sirviéndole de argumento ante Floridablanca para recabar apoyo oficial a su traducción.

Para terminar estos comentarios, he de referirme a las iniciales intenciones de Ortiz y Sanz en el modo de presentar su obra fundamental, el Vitruvio. Tal como relata en sus cartas, Ortiz pretendía desde un principio realizar no sólo una traducción, sino también una versión latina de su obra, consultando los diversos códices manuscritos de la biblioteca Vaticana y las existentes en Florencia, Bolonia, Venecia, Padua, Cesena, etc. (doc. I, c; II; IV), y además cinco o seis Indices y unas cincuenta planchas. La complejidad de la versión latina y la urgencia de la edición castellana motivaron que el mismo Ortiz orillara de momento su elaboración, constando no obstante que a su muerte dejó manuscritos los cinco primeros libros de Vitruvio en latín (18). Igual ocurrió con los seis índices propuestos que se redujeron a uno solo, aunque bastante amplio. Las estampas, sin embargo, se aumentaron a cincuenta y cuatro y fueron delineadas por él mismo. Otras pretensiones iniciales, como era la elaboración de una "Apología" que restituyese el buen nombre de Vitruvio (doc. I, c), que pensaba publicar separadamente, al final se diluyó en la introducción, notas y comentarios de la edición de 1787.

La correspondencia desde Roma termina con la carta que Ortiz dirigió a la Academia de San Carlos en 1782, lamentando precisamente que en los momentos que más necesitado había estado de su ayuda no le hubiese contestado (doc. VI). Las gestiones de Llaguno tuvieron su materialización en la orden que se dio al duque de Grimaldi en octubre de 1781 para que, como embajador en Roma, le recomendase eficazmente ante el Papa con el fin de que se le otorgase una pieza eclesiástica de las reservadas por el Concordato; mientras tanto, para paliar su penosa situación económica, se le concedió una pensión de quince escudos mensuales (19). Con este auxilio, Ortiz permaneció en Roma trabajando su traducción hasta el año 1784, fecha en la que regresó a España para ocuparse directamente de la preparación y edición de su Vitruvio, que salió de la imprenta en 1787.

JOAQUÍN BÉRCEZ GÓMEZ

I

- a. Instancia de Josef Francisco Ortiz y Sanz suplicando al rey Carlos III de España auxilio económico para llevar a cabo la traducción y comentarios de la obra de Vitruvio. Roma, 10 de agosto de 1780.

Archivo Histórico Nacional. Estado, núm. 3244.

«Dn. Josef Ortiz Pbro., de la Diócesis de Valencia, con la maior veneracion i rendimiento a V. Magd. expone: Que hallandose con alguna inteligencia en la Architectura Civil, i no incapaz a su parecer de dar al Publico Español una traducción i Comentarios de la Architectura de Vitruvio en lengua Materna, segun han executado todas las Naciones cultas; obtuvo de V. Magd. por el mes de Maio de 1778 el Permiso para passar a esta Corte de Roma a dicho fin, sin cuiá, aunque penosa diligencia, tenia conocido ser sumamente dificil, i poco menos que imposible el executar lo a su satisfaccion.

En virtud, pues, de dicho Permiso hizo su viage a Roma; i llegado, comenzó a juntar materiales conducentes a su empresa, corriendo, i observando atentamente las Antigüedades de Architectura, que nos restan en esta Ciudad, i toda su Campaña; en Pozzuolo

(16) Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz... Madrid, 1787, nota 11, pág. 70 y nota 30, pág. 75.

(17) Cit. por J. Sempere Guarinos, ob. cit., pág. 171.

(18) Sobre los motivos por los que Ortiz dejó para más adelante la versión latina, y las noticias sobre el manuscrito de esta parte en latín de la obra de Vitruvio, véase J. Bércez, «La difusión de Vitruvio...», págs. LXVIII-LXXII.

(19) Archivo Histórico Nacional, Estado, núm. 3244: Memorial de Ortiz y Sanz solicitando continuar un viaje arquitectónico por España, con fecha de 16 de mayo de 1802.

lo, Baia, Hercolano, Pompeios, etc.* en Napoles, sin perdonar diligencia ni gasto alguno: i aunque por el espacio de 18 meses de trabajo ha tenido el gusto de ver vencida la maior parte de las dificultades por medio de dichas observaciones, i frecuencia a las Bibliothecas publicas, i Privadas, para compulsar los exemplares impresos, con los Codigos aun existentes de dicho Autor; pero finalmente le ha sobrevenido el desconsuelo de haver apurado quantos efectos traxo de España; y sin medio alguno para llevar al deseado complemento dicha Obra (que interesa todo el honor de su venida) por los crecidos gastos ocurridos en los referidos viajes, compras, i copias de libros, estampas, etc.* Por lo qual

Suplica a V. Mag. encarecidamente sea servido mandar habilitar expresamente al referido Pbro. para que pueda obtener alguna de las Dignidades, Plebendas, o Beneficios reservados a la Santa Sede, i Pensiones sobre ellos, para con este auxilio concluir la Obra referida, i reparar con ella a los R.es pies de V. Magd., en atención a los Méritos, i Servicios Eclesiasticos que expresa la Relación adjunta; dignandose V. Mag. mandar a su Embajador en esta Corte, o a quien supliere sus ausencias, prefiera al Suplicante a qualquiera otro Pretendiente, a fin que la Version referida tenga el mas pronto, i expedito complemento, de que no duda necessita la Juventud Española que se dedica a la Arquitectura: Gracia que espera el Suplicante, de la Rl. Innata Clemencia de V. Magd., que Dios Nro. Señor conserve los muchos años que el Mundo, i las Artes necesitan. Roma i Agosto 10. de 1780.

Josef Ortiz Pbro.*

[En el extremo superior de la primera página, con letra de Llaguno, figura el siguiente añadido: «Se pidió informe de este sugeto a Azara en 16. de Enero 1781.»]

b. **Relación de méritos eclesiásticos y universitarios de J. F. Ortiz y Sanz, adjuntada a la anterior instancia. Roma 4 y 5 de agosto de 1780.**

Archivo Histórico Nacional. Estado, núm. 3244.

«Resumen de los Meritos por maior, de Dn. Josef Ortiz Pbro. El año 1760. concluido el curso de Filosofia Thomistica en la Universidad de Valencia.

En el de 1764. concluido el de D /e/rechos Canonico, i Civil, obtuvo el Grado de este en la Universidad de Orihuela, con todos los votos, i **nemine discrepante**, dia 21 de Diciembre.

Estudió seguidamente tres años de theologia Moral, i hasta el Maio de 1768 recibio todos los Ordenes Sagrados a titulo de Patriomonio, i Suficiencia.

En 27 de Julio dicho año su Ordinario de Valencia le nombro Economo de la Parroquial Iglesia de Ginovés, i anexo Albói, que gobernó más de un año que duró la vacante.

En 29 de Agosto de 1769 fue embiado Economo de la Parroquial de Alcolecha y anexo Beniafé, que también regentó por más de un año.

En 5 de Noviembre de 1770. fue embiado Economo de la Parroquial de Mislata, que sirvió por tiempo de dos años.

En 14. de Diciembre de 1772. fue embiado Economo de la Parroquial de Manises.

De allí, en 10 de Noviembre de 1773 fue nombrado Economo de la Parroquial de Carcer.

De esta, en 20. de Octubre de 1774. fue embiado Economo de la Iglesia de Alfafar.

Y de esta finalmente le embió su Ordinario Vicario Maior de la Iglesia Colegial de la Ciudad de San Felipe, donde permaneció quatro años, con indecible trabajo, pues a mas de una feligresia de doce mil almas, tuvo a su cargo la administracion de Sacramentos a todo el Cuerpo de Invalidos que hai en aquella Ciudad.

Por el mes de Maio de dicho año obtuvo Rl. Permiso de Su Mag. para pasar a esta Corte de Rosa, con solo el fin de hacer con mas acierto la traducción, i Comentarios en idioma español, de la Arquitectura de Vitruvio, de que parece no debe carecer nuestra España sola: i en fin hizo su viaje, i llegó a esta Capital en Octubre del mismo año 1778.

Comenzo desde luego su tarea con el maior ahinco, no teniendo fatiga en examinar practicamente quantos Monumentos Antiguos pudieran conducir a la verdadera inteligencia del Autor en sus mas oscuros pasos; ia en Roma, i su Campaña, como tambien en el

Reino de Napoles; las quales diligencias, bien penosas, le nacen augurar una bien fundada esperanza de dar a su Patria el Vitruvio mas parecido a su Original que otra Nacion alguna, segun que ia tiene concluido de primera mano, i vencidas gravissimas dificultades.

Tiene tambien a punto de dar a la estampa un Opusculo latino sobre algunos pasages de dicho Autor, cuja verdadera inteligencia nunca se ha podido penetrar, i corrido hasta ahora sin explicacion, sin embargo de haver sido esta el empeño de los hombres mas eruditos del Mundo en este genero de ciencia, despues de la resurrección de las Artes.

Dexa a la consideracion agena los graves, i continuos trabajos que padecio en tantas i tan frecuentes mutaciones de Climas, aires, i paises sumamente destemplados en medio de los arrozales, mientras duraron sus economatos por casi toda la Diocesis de Valencia; como tambien el desproporcionado peso de la Vicaría de San Felipe, en todos once años que empleo en esta i aquellos.

Ni comprende en ello quatro Quaresmas predicadas, a saber, dos en Mislata, una en Carcer, i otra en Cotes. Como tampoco nueve Oposiciones a diferentes Curatos de la misma Diocesis; cuja verdad certifica, i jura, por carecer en el dia, de los Instrumentos que las acrediten.

Dexa tambien de notar los trabajos, peligros, i gastos de este Viaje a Italia, abandonando su casa, conveniencias, i honroso Empleo de su Vicaría, sin otro fin que el de servir a la Patria con una Obra que todos hechan de menos, principalmente en la Epoca feliz de Ntro. Augusto Monarca, que tan de proposito favorece las bellas Artes, i que van a subir al grado mas eminente de perfeccion.»

[Certifican los méritos y documentos presentados, los notarios públicos y apostólicos, españoles, residentes en Roma: Santiago Antonio Vázquez, Pedro de Castro y Antonio Aulí, en Roma, 4 de agosto de 1780; igualmente, certifica Manuel de Mendizábal, Oficial Mayor de la Secretaría de la Embajada en Roma, en 5 de agosto de 1780.]

c. **Ortiz y Sanz se dirige también a Floridablanca, explicitando sus conocimientos en arquitectura y méritos eclesiásticos, así como sus trabajos sobre Vitruvio. Roma, 12 de agosto de 1780.**

Archivo Histórico Nacional. Estado, núm. 3244.

«Excmo. Señor.

Mui Señor mio: Haviendose dignado V.E*. mandarme despachar el Pasaporte para esta Corte de Roma por el mes de Maio de 1778. en vista de mi suplica, a fin de hacer con la perfeccion posible la traduccion i comentarios sobre la Architectura de Vitruvio en lengua española, de que parece no debia carecer nuestra Nacion, a imitacion de las otras; executé finalmente mi viaje a esta Capital, donde sin perdida de tiempo emprendí mi trabajo con aplicacion tan activa, que en menos de 18 meses quedó concluida de primera mano la Version referida, procurando allanar los pasos mas dificiles del Autor, que son en gran numero, i tal vez hasta aora erradamente explicados, como confio demostrar en breve, con el patriomonio de V. Ex*.

Los insufribles gastos que se me han ofrecido en los preparativos, i prosecucion de dicha Obra, o digamos de lo trabajado hasta aora, han agotado los mil escudos, o poco menos que traxe, i pude recoger antes de mi partida de España, con la venta de quantas alhajas tenia en mi casa, i cercen de los gastos ordinarios. Teniame io figurado que dicha cantidad era suficiente para la consecucion de mi empresa; pero la practica me ha hecho ver que ni aun ha bastado para su mitad, como en la fundacion del templo de Jupiter Capitolino: que mucho ? ignoraba io la sagrada hambre de Oro que tienen los Italianos, especialmente español, que lo creen poco menos que suio.

En estos terminos Señor Excmo., biendo casi perdida la esperanza de conseguir mi buen deseo, i honesto fin de mi viaje, abandonando todo lo hasta aora trabajado con tanta fatiga, me ha sido preciso (aconsejado de personas bien capaces) acudir al superior de VE*. suplicandole con el maior encarecimiento, se digne tomar bajo su proteccion el Memorial, i Relacion adjuntos para Su Magd., en quienes solicito la habilitacion para poder obtener algunas de las Dignidades ó Beneficios que en adelante vacaren reservados a la S. Sede, o Pensiones sobre ellos, para con este auxilio llevar a complemento la Obra consabida, en que aun

necesito unos dos años mas de trabajo, a causa de las muchas notas, i erudicion historica que requiere su explicacion; como tambien por necesitar de cinco, o seis Indices copiosissimos; mas de 50. planchas en folio; i finalmente una Apologia que vindique a Vitruvio de muchos calumniadores etc.; bien que esta pienso darla separadamente.

Por todo lo qual imploro ansiosamente el alto patrocinio de V.Ex., suplicandole se digne aplicar su poderoso influxo, a fin de que venga io recomendado, i habilitado expressamente para obtener alguna de las arriba dichas Piezas Eclesiasticas, o Pensiones espirituales de tantas Iglesias que por tiempo de 11. años tengo regentadas en mi Diocesis de Valencia: Grado de Derecho Civil: Ejercicio en el Dibujo: i estudio teorico-practico de Arquitectura, con otras facultades a ella necessarias, Geometria, Aritmetica, etc. sin que todo esto me removiese de la debida suficiencia i principal estudio de Disciplina Moral, i Eclesiastica; como persuade la confianza de mis Superiores en encargarme tan respetables Iglesias.

Mientras estoi esperando en buen despacho de mi Suplica, dare a la estampa en esta Ciudad un Opusculo que ia esta concluido, i me servira de ensaio a la obra principal: lo que efectuado, tendre el honor de pasar a manos de V.Ex. un exemplar, en prenda de mi gratitud, por lo que debo, i espero merecer.

Ofrezcome con el maior rendimiento a las Ordenes de V. Ex. deseoso de su maior obsequio, i de que Dios Nro. Señor, guarde la preciosa vida de V. Ex. los muchos años que deseo, i necesito. Roma i Agosto 12. de 1780.

B.L.M. de V. Ex. su mas rendido, i obligado Servidor i Capellan

Excmo. Señor Conde de FloridaBlanca

Josef Ortíz Pbro.»

II

a. Escrito de Ortiz y Sanz dirigido a su amigo José Vergara, en esos momentos Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, explicitando pormenorizadamente su marcha y estancia en Roma, así como sus avatares económicos. Solicita ayuda a la Academia. Roma, 28 de setiembre de 1780.

Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia. Legajo 67, núm. 6.

«Roma i Setiembre 28 de 1780.

Mui Señor mio, i Amigo: Aunque he procurado siempre ocultar estudiosamente mis tareas en esta Corte de Roma, que son trabajar la traduccion, i Comentarios del Vitruvio en lengua Española, a cuió solo fin dexé mis honores, i conveniencias en la Ciudad de Sanfelipe, como es bien notorio; me es aora forzoso sin embargo ponerlo en noticia de Vm. primero que de otro alguno, como debido a su caracter.

La narrativa en compendio de mi empresa es que viendo io nuestra Juventud Valenciana a punto de tomar un elevado buelo en las Artes del Dibujo, i hallandome no se si capaz de favorecerle con el Vitruvio por la Architectura, tan recomendable entre las personas de gusto, determiné darle traducido en essa mi Ciudad, a imitacion de los Italianos, Franceses, i Alemanes, que lo han executado con el maior aplauso. Comenzé, pues, mi trabajo, siguiendo el texto antiguo de Jócundo, i Daniel Barbaro que poseia; pero brevemente eché de ver la imposibilidad de la empresa, sin venir a la Italia para consultar los Codigos M.S.S. de Vitruvio que quedan en sus Principales Bibliothecas, los Monumentos de la Antigüedad, i los pareceres de hombres ilustres, i sabios en la materia. No desmaie por ello, antes, pudiendo mas el honor de la Patria, que mis haveres, i comodidades, resolví abandonar unas i otros, i seguir mi empeño hasta la Italia, bien que disimulando siempre el fin de mi venida, para no ser desairado, si no me salia bien la cuenta: ni aun le manifesté a mi Amigo Joaquin Martinez Architecto de essa Academia, hallado a la sazón en Sanfelipe, i en mi casa. En efecto, io recogí mis dinerillos, vendí mis muebles, i junte hasta unos mil pesos fuertes; cantidad que creí suficiente para dar fin a mi empresa, i volver con mi Obra a punto de Estampa, a ponerla a los pies del Rei Nro. Señor por mano de essa Academia mi Madre: pero la esperiencia me ha demostrado mi engaño, pues el dinero ha dado fin, i el Libro no; merced a los costosos viajes a Hercolano, Pompeia, Stabia, Pozzuolo, i muchos otros Países del Reino de Napoles, como a todas las Anti-

güedades de Roma, i su Campaña en mas de 20 millas al contorno, Aqueductos, templos, sepulcros, etc. cuias diligencias son indispensables para el acierto de mi empresa.

Ha resultado pues de mis fatigas tener vencido el maior trabajo i hecha la traduccion comentada, de primera mano; i en este estado ha parado, porque necesito de el tiempo para buscar mi manutencion honestamente, con enseñar la lengua latina, Aritmética, i dibuixo a los hijos de una Persona, que me los encarga; bien que siempre con la confianza de que Dios abrirá algun camino a mi buen deseo.

En estos terminos, pienso no me huviera arrojado a escribir la presente, a no havermelo persuadido tanto mi Amigo Pepe Camaron, i sus compañeros, a quienes ha causado lastima mi pobre Libro; en especial a Camaron, deseoso que Valencia ganase esta que puede ser gloria nuestra; i los otros por ver sin fruto tantas fatigas mias. Vencido, pues de sus ruegos, he condescendido en embiar a Vm. la presente (que algunos querian se dirigiese a toda la Academia, pero io quiero primero ponerme en las manos de Vd. que no puede fallirme) cuió objeto parece ocioso repetir, dexando mas que supuesto el fin de toda ella. Si la proteccion de essa Academia mi Madre puede estederse a este su buen miembro, que se desvela tanto por su honor, le tendra de conducir a su sombra al deseado fin su consabido trabajo, con el auxilio divino; que podra tardar hasta unos dos años; necesitandose la edición colacionada del texto latino, varias lecciones, disertaciones bien dilatadas en defensa del Autor; mas de 50 Planchas en fol., seis Indices particulares a mas del General; i otras circunstancias que haran la obra recomendable sobre quantas hai en el dia. Promesa parece ardua la presente; pero la hare ver cierta dentro de breves dias, dando a la Estampa una Disertación Latina, que aora esta en mano del Señor Azara, para la revista, i que ia se ve imitada, antes de nacida. Confio que dicho Señor la tomara baxo su proteccion en su estampa, cuió favor no puedo rehusar; pero si no lo hiziese, seria mi maior favor la recibiese tambien essa Academia, como primicias de otros maiores tributos.

Perdonará Vm. esta incomodidad, i la de responder a ella con aquella mejor acogida que fuere dable, i bajo de aquellas consideraciones que conviniere; pues aunque mi manuscrito rehusa dexarse ver, toda via lo permitirá al Sr. Preciado, u otro Sujeto que se me ordenare, i sepa juzgar de su merito, i estado: bien, que, como digo, si la otra Disertación (que se reduce a unos 25. pl[el]gos de papel escrito) saliere a la luz en breve, ia todo podria parecer ocioso: tanta mi satisfaccion; i no suelo jamas enamormarme de ligero.

Remítome a la disposicion de Vm., por cuiá vida, i aumto. ruego al Cielo segun tengo oblign. etc.

B.L.M. de Vm. Su mas Seguro Servidor y aftto. Capellan

Sr. Dn. Josef Vergara M.S.M.

El Dr. Josef Ortíz, Pbro.

Podra Vm. ordenarme, mandarme, i escribirme lo que quisiere con la satisfaccion de Amigo.»

b. Nuevo escrito de Ortiz a la Academia de San Carlos de Valencia, dirigido esta vez a Tomás Bayarri, su Secretario. Envía una copia de la traduccion del primer libro de la obra de Vitruvio que realiza. Sugiere la idea de llevar a la Academia vaciados de restos arquitectónicos y solicita nuevamente ayuda. Roma, 15 de febrero de 1781.

Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia. Legajo 67, n.º 175

«Roma i Febrero 15. de 1781.

M.S.M. por medio del S. Dn. Josef Vergara mi Amigo hize saber a essa Itte. Academia el estado de la Version, i Comentarios de Vitruvio que estoi trayajando con el maior desvelo (de cuiá gran necesidad nadie duda) siempre con el animo de que essa Academia tome de su cargo la edición concluida la Obra, i el honor que pueda resultar de ello quede en nuestra casa. Era mi designio llevar la empresa tan oculta a su fin, que todos ignoraron el de mi venida a Roma, quantos la supieron: pero haviendo apurado mas de mil escudos que tenia en los 30. meses que estoi en Italia, ia en los viajes a Hercolano, Pompeia, Stabia, Pozzuolo, Baias, etc. recogiendo materiales para mi Obra, ia en las excursiones de esta Ciudad, i Campaña, por Aqueductos, monumentos, templos, etc., i sin embargo la Version necesita de otro tanto tiempo, i trabajo;

Codigos MSS. Vitruvianos, cuja copia me seria necesaria para las varias lecciones en la edicion del texto latino: i aun tambien para la Version, i Comentario. Es bien notorio, que no hai autor antiguo mas intrincado, i dificil, i hasta aora menos ilustrado, por tratar de un argumento retirado del comun conocimiento, i vulgar inteligencia: siendo por ventura el mas necesario a la vida civil.

Por todo lo qual, Excmo. espero que VE. no abandonara mis deseos i tareas, poniendome en estado de poder trabajar, i conducir al fin la referida Obra: i si concluido lo que en este asunto tengo meditado, todavia no huviere conseguido Pieza Eclesiastica, con que vivir lo que Dios fuere servido de permitirme en el mundo, tengo siempre el animo dispuesto para bolver a mis Curatos, i seguir hasta la muerte del modo que seguí mas de diez años antes de salir de España.

Excmo. Señor.

B.L.M. de V.E.ª Su seguro Servidor, etc.

Josef Ortiz Pbro.»

V

a. Informe de E. Llaguno dirigido a Floridablanca, apoyando decididamente la ayuda económica a Ortiz. Va sin fecha, aunque por su contenido se deduce que fue redactado tras la última carta de Ortiz del 20 de septiembre de 1781.

Archivo Histórico Nacional. Estado, núm. 3.244

«Exmo. Sr.: Incluyo el informe que hizo Azara acerca de este pobre clérigo y de su obra.

Yo creo que es asunto que merece la protección de VE. y que procure se le dé para subsistir interin logra alguna cosa Eclesiastica, a lo menos otro tanto como se dá a los Estudiantes de Pintura que llevó Mengs, que creo son siete reales y medio al dia.

La razon que para ello tengo es, que desde Felipe II, acá se desea en España una traduccion de Vitruvio, Obra maestra, y la mas principal para el adelantamiento de las Artes; y estamos pasando por la verguenza de no haber tenido quien la haga, quando no hay nacion culta que no tenga diferentes.

Sin embargo de lo que dice Azara, me parece que el tal Valenciano es capaz de hacerla mejor que la Francesa de Perrault y la Italiana de Galiani, que son las dos famosas, pues la Disertación que envía, prueba que ha entendido y explicado muy bien cosas que ellos no entendieron.

El estilo de sus cartas me parece regular, y lo que basta para traducir a Vitruvio, que no le tiene florido, pues él mismo dixo que escribía como Artista, no como Retórico; además de ser fácil que otro le dé un repaso, y le dexé corriente.

Azara es un poco rigorista. No tengo duda que para él sobran las nueve partes de los Comentarios; pero no se hace cargo de que la traduccion no ha de ser solo para los eruditos, sino principalmente para hombres que tienen pocos libros, y les conviene hallar en uno solo quanto se ha dicho en la materia, sin que les importe mucho el defecto que llaman pedantería.

Parece dificil que se halle en mucho tiempo otro fanático como este; y así juzgo muy conveniente proporcionarle algún medio de que lleve adelante su manía, concluya su obra, venga después con ella, se corrija e imprima.»

[En el extremo superior del informe de Llaguno, figura con letra que parece responder a la Floridablanca, la siguiente anotación: «No es menester la Dedicatoria, y en lo demas vease lo que moderadamente se le podra dar en gastos extraordinarios.»]

b. Borrador con letra de Llaguno del escrito que Floridablanca debió enviar a Ortiz, comunicándole la concesión de ayuda económica para la terminación de la traducción de la obra de Vitruvio. Sin fecha.

Archivo Histórico Nacional. Estado, núm. 3.244

«Por el I. Embajador Duque de Grimaldi sabrá Vm. la gracia que el Rey le ha concedido para que pueda subsistir en esa capital y continuar su empresa de traducir y comentar en Castellano los Libros de Arquitectura de Vitruvio. Desea SM. que Vm. forme una Obra que no solamente por la Doctrina, sino tambien por el metodo y estilo le haga honor, y sea util a la Nación, convidando ella misma a que la lean los Profesores: y para conseguirlo juzga conveniente que consultando Vm. sus trabajos con Dn. Joseph Nicolas de Azara, que tiene inteligencia, critica y gusto en las Artes, siga sus consejos.

Quando Vm. haya concluido su obra, me lo avisará, para que se determine lo que se haya de hacer con ella, en el supuesto de que se deberá imprimir en España, por estar prohibida la introducción de libros Castellanos impresos fuera de ella. Y por lo que mira a la dedicatoria que Vm. piensa hacerme de la Disertación que ha impreso, y quiere publicar, la tengo por escusada, aunque la aprecio mucho.

Dios guarde, etc.»

VI

Escrito de Ortiz a Tomás Bayarri, Secretario de la Real Academia de San Carlos de Valencia, enviándole seis ejemplares de su obra «Abaton reseratum...» Roma, 3 de junio de 1782.

Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia. Legajo. 67. n.º 136

«Roma i Junio 3. de 1782.

Muy Señor mio i Amigo: Sin embargo de que esa Rl. Academia me dexó tan desconsolado en tiempo que más necesitaba de socorro, escusandose con el bello pretextto de los maiores gastos que han cargado sobre la nueva dotacion, embio a Vm. seis exemplares de un pequeño ensaio de la Obra que estoi trabajando en beneficio de la Patria (unica utilidad que de ello me resulta, i que prefiero a la mia propia) para que Vm. se sirva regalarles de mi parte a aquellos SS. de la Academia que me quisieren favorecer en recibirles. Le ha estampado solamente para que los Inteligentes de Architectura puedan hacer concepto de lo que será la Obra que le seguira en breve, como en él se anuncia. Escrivile en lengua Latina, no tanto porque pueda correr todas las Naciones cultas, quanto por tratar un punto que pertenece mas a la recta inteligencia del texto Latino, que a la necesidad del Architecto practico, para quien bastará la explicación que sobre lo mismo pongo en mi Version del Autor en el lugar que le toca, como también en los Comentarios i texto Latinos que voi meditando.

Quedo a su disposicion i rogandó al Cielo, le queda m. a.

Sr. Dn. Thomas Baiarri

B.L.M. de Vm. su seg. Serv. i Capn.

Dr. Josef Ortiz Pbro.»

LAS ESTAMPAS Y PLANCHAS DE LA REAL ACADEMIA Y MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

(II)

Esta segunda parte del estudio y catalogación de las estampas y planchas en la Real Academia y Museo de Bellas Artes de Valencia es continuación de la que se publicó en el número anterior, año 1980, donde aparece una introducción al estudio, procedencia e historia de esta colección, de la cual se dio una relación por orden alfabético de grabadores y estampas hasta la letra "F". Esta segunda parte comprende desde la letra "G" hasta la letra "N".

GALVAN, JOSE MARIA (conclusión)

- 1.207 (C. 30 - 2). *Una casa de locos.*
- 1.208 (C. 30 - 3). *Los disciplinantes.*
- 1.209 (C. 30 - 4). *Contemplación mística de S. Agustín.*
- 1.210 (C. 30 - 5). *La casta Susana.*
- 1.211 (C. 30 - 8). *(Asunto místico).*
- 1.212 (C. 30 - 10). *José Luis Munáriz.*
- 1.213 (C. 30 - 12). *Tribunal de la Inquisición.*
- 1.214 (C. 30 - 16). *Corrida de toros en un lugar.*
- 1.215 (C. 43 - 15). *Santa Isabel, reina de Hungría.*

GAMBORINO, MIGUEL

- N. en Valencia en 1760 y m. en Madrid en 1828. Discípulo de la Academia de San Carlos, donde ganó el primer premio de grabado. Contribuyó a la propagación de la litografía, publicando un "San José con el niño Jesús".
- 1.216 (C. 5 - 8). *Dulce sueño de Jesús en los brazos de María.*
- 1.217 (C. 39 - 3). *La Purísima Concepción.*

GANDINI

- 1.218 (C. 19 - 4). *Estatua de Moisés.*

GARAVAGLIA, GIOVITA

- N. en Pavia 1790 - m. en Florencia 1835. Estudió bajo la dirección de Andeiloni y con Longhi. Sucesor de Morghen como profesor de grabado en la Academia de Florencia en 1833.
- 1.219 (C. 41 - 3). *Luigi Malaspina.*

GARNER, T.

- 1.220 (C. 29 - 20). *L'allegro.*

GARNIER, HIPOLITO LUIS

- N. París 1802 - m. en 1855. Discípulo de Hersent. Pintor, grabador y litógrafo, reprodujo marinas y paisajes.
- 1.221 (C. 58 - 1). *Le sauveur du monde.*

GELEE, ¿ANTONIO FRANCISCO?

- N. y m. en París 1796-1860. Estudia en la Escuela de Bellas Artes, siendo discípulo de Girodet y de Pauquet.
- 1.222 (Enc. 1 - 16). *La chute des anges.*

GHIGI, PIETRO

- Trabaja en Roma en la primera mitad del ochocientos.
- 1.223 (C. 67 - 13). *Pintura mural: Cupido - Venere - Mercurio.*

- 1.224 (C. 67 - 15). *Pintura mural: Cupido - Psiche - Marte.*

GIBELE, J. N.

- 1.225 (C. 45 - 9). *Le gage d'amour.*

GIL, JERONIMO ANTONIO

- N. en Zamora en 1732 - m. en Méjico en 1798. Fue de los primeros alumnos de la Academia de San Fernando.
- 1.226 (C. 63 - 5). *La plaza de San Antonio en el Real Sitio de Aranjuez.*

GIRARDEL, AQ.

- 1.227 (C. 16 - 10). *Fête a Bacchus.*

GIRARDIN, I.

- 1.228 (C. 42 - 5). *Iesus amabilis.*

GLAIRON-MONDET, E. J.

- París. 1798.
- 1.229 (C. 24 - 33). *Fósiles de peces.*

GLETER, GREGORIO

- 1.230 (C. 39 - 8). *La Dolorosa.*

GMELIN, GUILLERMO FEDERICO

- N. en Badenweiler 1760 - m. en Roma 1820. Estudió en Basilea, pasando a Italia en 1787. Grabó originales a Poussin y Lorena.
- 1.231 (E. - 1). *Veduta principale delle grande e piccole cascatelle di Tivoli (1808).*
- 1.232 (E. - 45). *Veduta reale delle grandi cascatelle di Tivoli (1807).*

GODFREY, J.

- 1.233 (C. 29 - 1). *The Council of war at courtray.*
- 1.234 (C. 29 - 15). *Milking time.*

GOLTZIUS, ENRIQUE

- N. en Mulebrecht 1558 - m. Harlem 1617. Discípulo de Teodoro Coornhert. Gran entusiasta de Felipe Galle. Con Goltzius y su escuela se asegura la transición entre el Renacimiento y el siglo XVII.
- 1.235 (C. 16 - 9). ? (1589).
- 1.236 (C. 2 - 12). *¿Santa? (1612).*

GOMEZ, ANTONIO

- Granada, 1668.
- 1.237 (C. 15 - 5). *Ilustración literaria.*

GOMEZ, JOSE

- Granada, 1802.
- 1.488 (C. 14 - 11). *Virgen de los Desamparados (1811).*
(Con MIRANDA, F.)

GOMEZ DE NAVIA, JOSE (ver NAVIA)

GONZALEZ-VELAZQUEZ Y TOLOSA, ISIDRO

N. en Madrid 1764 - m. 1840. Arquitecto, dibujante y grabador. Pensionado en Roma, discípulo de Villanueva y Académico de la de San Fernando.

1.239 (E. - 80). *Vista del Prado de Madrid.*

1.240 (E. - 82). *Vista del Prado de Madrid tomada por la espalda de la fuente de Neptuno.*

GONZALEZ, MATEO

N. en Daroca - m. en 1807. Se instaló en Zaragoza, realizando obras religiosas y retratos.

1.241 (C. 13 - 16). *Ntra. Sra. del Tremedal.*

GOODALL, EDUARDO

Grabador inglés n. en 1795 y m. en Londres en 1870.

1.242 (C. 29 - 6). *Raising the may pole.*

1.243 (C. 29 - 8). *The bridge of Toledo.*

1.244 (C. 29 - 11). *A summer holiday.*

GOOTFRIED GROHIUS, MARTIN

1.245 (C. 22 - 13). *Premier livre de differents morceaux.*

1.246 (C. 22 - 14). *Rocalla.*

GOOTFRIED, THELAD

1.247 (C. 58 - 5). *Varias escenas religiosas enmarcadas por una rocalla.*

GOTTL, HEISS B.

1.248 (C. 42 - 12). *Desollación de un santo.*

GOUAZ, Y. LE

1.249 (C. 18 - 3). *Vue de l'entrée de la rivière de Sierra Leone.*

GOUF, THELOT, COH.

1.250 (S. - 106). *Hercule et Onphale.*

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE

N. Fuendetodos (Zaragoza) en 1746 - m. en Burdeos en 1828.

1.251 (E. - 207). *Esopo.*

1.252 (E. - 208). *Menipo.*

2.435 al 2.502 (Enc. VI - del 1 al 66). *Serie "Los Caprichos"* (la serie consta de 80 estampas; en ésta faltan 14, las correspondientes a los números 13, 14, 17, 18, 25, 32, 44, 52, 58, 66, 68, 69; 70 y 71).

GABRIELLI, A.

1.253 (E. - 18). *Le Port de Camaret.*

1.254 (E. - 20). *Thee shing les batteurs.*

GRANDI, CAROLOS

1.255 (C. 41 - 14). *El martirio de S*

GREATBACH, W.

1.256 (C. 29 - 25). *Mary Antointing the feet of Crist.*

GREGORI, FERDINANDO

N. en Florencia 1743 - m. 1804. Discípulo de su padre, Carlos y de Vangelists, más tarde trabaja en París con Wille.

1.257 (C. 3 - 22). *Antonio Schooniäns.*

1.258 (C. 51 - 12). *Giuventu, Virilita e Vecchiezza.*

1.259 (C. 51 - 13). *Paseo colla testa di medusa.*

1.260 (C. 51 - 14). *Aiace Telamónio.*

1.261 (C. 51 - 15). *Combate con un centauro.*

1.262 (C. 51 - 16). *Laconte.*

1.263 (C. 51 - 17). *Hercule et Iole.*

1.264 (C. 51 - 18). *Adán y Eva.*

1.265 (C. 51 - 20). *Hercule che soffoga anteo.*

1.266 (C. 51 - 21). *La vertu che donna il vizio.*

1.267 (C. 51 - 22). *Ercile...*

1.268 (C. 51 - 23). *Venere Medicea.*

GUAST, P.

1.269 (E. - 201). *Los triunfos y la gloria* (con Wuestein y Mortier).

GUERARD, N.

1.270 (C. 50 - 4). *Pasage del rey nuestro señor.*

1.271 (C. 50 - 6). *Aspecto del Real Palacio de Madrid y su plaza.*

GUIGUET

950 (C. 66 - 24). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

951 (C. 66 - 25). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

952 (C. 66 - 26). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

953 (C. 66 - 27). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

954 (C. 66 - 28). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

955 (C. 66 - 29). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

956 (C. 66 - 30). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

957 (C. 66 - 31). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

958 (C. 66 - 32). *Tablea des principes de la Geometrie* (con Chamouin).

GUILLEN Y OREJON, JOSE

N. y m. Madrid 1847 - 1880.

1.272 (C. 30 - 6). *Retrato de Fernando VI.*

1.273 (C. 30 - 15). *Sn. Gerónimo.*

HELMAN, ¿ISIDRO ESTANISLAO?

N. en Lila 1743, m. París 1803. Discípulo de Felipe Le Bas.

1.274 (E. - 131). *Vue de Naples.*

HENRIQUEZ, B. L.

París, finales siglo XVIII.

1.275 (Enc. V - 10). *San Juan Bautista.*

HENRY, ALEX.

1.276 (C. 50 - 15). *London and Greenwich.*

HERNANDEZ, DOMINGO CARLOS

De la escuela de Sevilla trabaja en la mitad del s. XVII.

1.277 (C. 7 - 14). *San Carlos Borromeo.*

HERISSET

1.278 (C. 37 - 9). *B. Vincentius sacerdots* (con Burinpar).

HERT, JOHAN DANIEL

1.279 (C. 19 - 10) *(Una figura romana).*

HEU

1.280 (C. 46 - 4). *Arrivé de l'amour dans l'ille de Calypso.*

HOGG, PA

1.281 (C. 17 - 8). *The Hand - Maid.*

HOLL, W.

1.282 (C. 8 - 11). *Arrepentimiento del hijo pródigo*.

HOOL, C.

1.283 (C. 29 - 23). *A Bacchante*.

HORTEMELS, FREDERIC

1.284 (C. 6 - 10). *L'interieur de la Sainte Vierge*.

HORTIGOSA, PEDRO

N. en Segovia 1811 y m. Madrid 1870. Estudió pintura con Vicente López en la Academia de San Fernando, se dedicó al grabado y fue nombrado profesor de la Escuela de Santa Isabel de Hungría (Sevilla), en 1855.

1.285 (C. 36 - 7). *Mater Dolorosa*.

HUQUIER

1.286 (C. 24 - 21). (*Símbolos heráldicos*).

1.287 (C. 24 - 22). (*Símbolos heráldicos*).

1.288 (C. 24 - 23). *Livre nouveau de diferents trophees*.

1.289 (C. 25 - 4). (*Un jarrón*).

1.290 (C. 25 - 5). (*Un jarrón*).

HURET, GREGORIO

N. en Lyon 1606 m. en 1670. Se inicia en Lyon y más tarde en París; en 1663 ingresa en la Real Academia, presentando para su recepción la serie de 32 obras de la "Pasión de Jesucristo". Realizó excepcionales retratos.

1.291 (E. - 76). *Lámina XXI: En el Calvario*.

1.292 (E. - 130). *Lámina XVI: Cristo con la Cruz*.

1.293 (E. - 154). *Lamina. Estación XIV: Coronación de Espinas*.

1.294 (E. - 181). *Lámina. Estación XX: Cristo en la Cruz*.

1.295 (E. - 182). *Lamina. Estación XXIII: Entierro de Jesús*.

1.296 (E. - 193). *Lámina. Estación XVII: Una caída*.

1.297 (E. - 184). *Lámina. Estación XVIII: La Crucifixión*.

1.298 (E. - 185). *Lámina. Estación XV: ?*

1.299 (E. - 186). *Lámina. Estación XXX: ?*

1.300 (E. - 187). *Lámina. Estación X: ?*

1.301 (E. - 188). *Lámina. Estación XIII: La flagelación*.

1.302 (E. - 189). *Lámina. Estación XII: ?*

1.303 (E. - 190). *Lámina. Estación XXXII: ?*

1.304 (E. - 191). *Lámina. Estación VII: ?*

1.305 (E. - 192). *Lámina. Estación VIII: ?*

1.306 (E. - 193). *Lámina. Estación IX: ?*

1.307 (C. 44 - 8). (*Via Crucis "XVI Estación"*).

1.308 (C. 44 - 10). (*Jesús arroja del templo a los mercaderes*).

HUVERT

1.309 (Enc. V - 25). *El nacimiento del Hijo de Dios*.

INGOUF, FRANCISCO ROBERTO (junior)

N. y m. en París (1748-1812). Fue, como su hermano Pedro Carlos, discípulo de Felipart.

713 (E. - V - 7). *San Bartolomé* (con Ribault y Andouin).

1.310 (C. 16 - 7). (1795).

1.311 (C. 54 - 15). *Canadiens au tombeau de leur enfant* (1786).

1.312 (C. 54 - 16) (bis 15). *Canadiens au tombeau de leur enfant* (1786).

IODE, PETRUS DE

1.313 (E. - 205). *Iudicy universalis paradigma*.

JALENAR, A.

1.314 (C. 21 - 4). (*Personaje romano*).

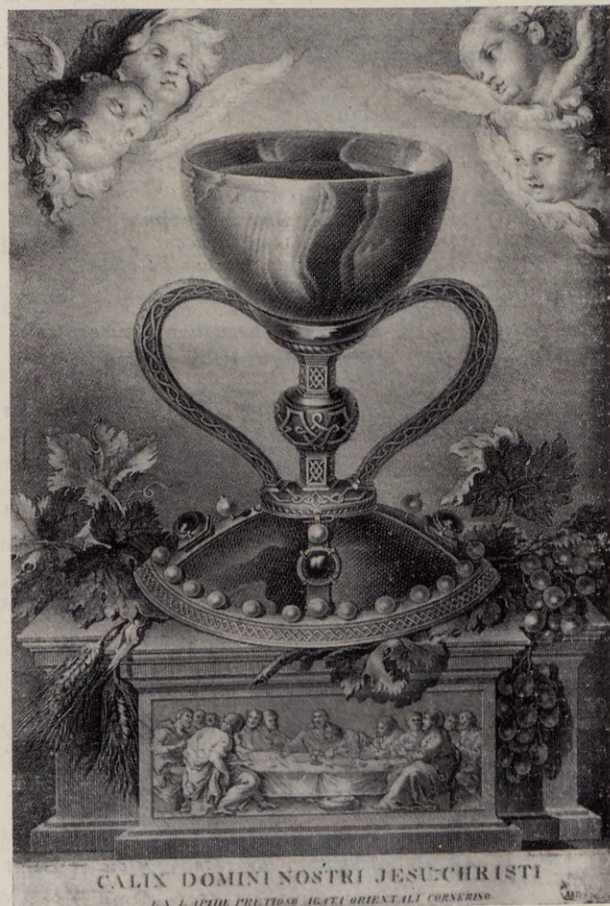
JEURAT, E.

1.315 (C. 46 - 1). (*Tema mitológico*).

JORDAN, FRANCISCO

N. en Muro (Alicante), 1778 y m. en Porta Coeli (Valencia), 1832. Académico de la Real de San Carlos de Valencia.

2.204 (E. - 216). *Nuestra Señora de los Desamparados* (retocado por Antonio Badía en 1859).



Jordán, Francisco.

El Santo Cáliz (1319 E. 218).

1.316 (E. - 177). (*Diploma: Título de Académico de la Real Academia de San Carlos*).

2.431 (E. - 217) (bis E - 177). (*Diploma: Título de Académico de la Real Academia de San Carlos*).

1.317 (C. 5 - 29). *San Luis Bertrán* (1826).

2.434 (E. - 219). *San Luis Bertrán* (1826).

1.318 (C. 14 - 2). *San Ramón*.

1.319 (C. 14 - 16). (*El Santo Cáliz*).

2.432 (E. - 218). (*El Santo Cáliz*).

1.320 (C. 14 - 17). *Nuestra Señora del Rosario*.

- 1.321 (C. 39 - 1) (bis C. 14 - 17). *Nuestra Señora del Rosario*.
- 1.322 (C. 55 - 2) (bis E - 177). *Diploma de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.
- 1.323 (C. 55 - 3). *Diploma o título académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.
- 1.324 (C. 55 - 4). *Diploma de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.
- 1.326 (C. 55 - 6). *Diploma de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.
- 1.327 (C. 55 - 7). *Diploma de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*.
- 1.328 (C. 64 - 18). *Cenotafio para la Reina Doña María Isabel de Braganza*.
- 1.329 (C. 64 - 19) (bis 18). *Cenotafio para la Reina Doña María Isabel de Braganza*.
- JOUANNIN**
- 1.331 (Enc. I - 12). *Satán Blesse*.
- KELLER, FRANCISCUS**
- 1.332 (C. 11 - 16). *Nativitas Chisti*.
- 1.333 (C. 11 - 17). *Joannes Baptzat Jesum*.
- 1.334 (C. 11 - 18). *Apostoli Dormientes*.
- 1.335 (C. 11 - 19). *Comendatio ovium Petro*.
- KLAUBER CATH, JOAN**
- 1.336 (C. 37 - 12). *Luis de Gonzaga* (con Klauber, Jos).
- 1.431 (C. 7 - 10). (*Tres estampas religiosas con tres vírgenes*).
- 1.337 (C. 7 - 11). (*Tres estampas religiosas con tres Vírgenes*).
- KLAUBER CATH, JOS**
- 1.336 (C. 37 - 12). *Luis de Gonzaga* (con Klauber Cath, Joan).
- KOCH, J. PH.**
- 1.338 (C. 12 - 1). *Via Crucis*.
- 1.339 (C. 12 - 2). *Statio IV*.
- 1.340 (C. 12 - 3). *Statio VI*.
- 1.341 (C. 12 - 4). *Statio VII*.
- 1.342 (C. 12 - 5). *Statio X*.
- LACOUR, PEDRO**
- N. y m. en Burdeos (1778-1859). Pintor grabador y arqueólogo. Hijo del pintor del mismo nombre.
- 1.734 (E. - 35). *Le menage hollandais* (con Pigeot).
- LAINDEL**
- 1.343 (C. 64 - 21). *Elevation du grand portail de Saint Sulpice*.
- LALASSE**
- 1.344 (Enc. I - 1). *Eve se mirant dan l'eau*.
- 1.345 (Enc. I - 2). *Eve effevillants des roses*.
- 1.346 (Enc. I - 3). *Eve cuille la pomme*.
- 1.347 (Enc. I - 4). *Eve donne la pomme a Adam*.
- 1.348 (Enc. I - 5). *Le reveir d'Eve*.
- 1.349 (Enc. I - 6). *Adan et Eve chasses du Paradis*.
- LAMBERT, A.**
- 1.350 (E. - 180). *Diploma: El Colegio Oficial de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria de Valencia y su Provincia*.
- LANNAY, DE** (el joven)
- 1.351 (C. 20 - 8). *Le vendeur d'oeufs*.
- LARMESSIN, NICOLAS**
- Existen dos hermanos y un hijo que llevaron el mismo nombre (Nicolás), por lo que se hace difícil su identificación; los primeros vivieron entre 1636 y 1694 y el segundo n. y m. en París (1684-1755).
- 1.352 (C. 35 - 4). *Portrait de Carondelet*.
- LARROSA, CARLOS**
- Grabador valenciano del XIX, existen varios Larrosa.
- 1.353 (C. 24 - 2). *Dos niños portando unas coronas de laurel*.
- LASINIO, R. CARLO**
- N. en Treviso 1759 - m. en Pisa 1838. Fue conservador de la Galería de Pisa, donde residió. Su hijo Juan Fablo (1796-1855) fue también grabador.
- 1.354 (C. 64 - 6). *Logge del Vaticano*.
- 1.355 (C. 64 - 7). *Logge del Vaticano*.
- 1.356 (C. 64 - 8). *Logge del Vaticano*.
- LAUGIER**
- N. 1785 - m. 1865.
- 1.357 (C. 35 - 16). *Jacques de Lille*.
- L'AUREND**
- 1.358 (C. 47 - 17). *Sensibilité d'Henri IV*.
- LE BAS, JACOBO FELIPE**
- N. París (1707-1783). Maestro de Eissen, Cochín, Moreau el joven, Strange y Ryland. Fue primer grabador del rey.
- 1.359 (E. - 153). *De part pour la peche*.
- 1.360 (C. 63 - 1). *L'entrée du port de Marseille* (1760). (Con Cochín).
- 1.361 (C. 68 - 2). *1ere fete flamande*.
- LEGRAND**
- 1.362 (C. 47 - 2). *Paisaje de una ciudad oriental*.
- LEMUS Y OLMOS, EUGENIO**
- Trabaja en Madrid en el último tercio del XIX. Profesor de San Fernando. Medalla Nacional en 1871 y 1884.
- 1.363 (Enc. V - 12). *Entierro de San Lorenzo*.
- 1.364 (C. 4 - 8). *Julián Calleja* (1897).
- 1.365 (C. 4 - 10). *Emilio Nieto*.
- 1.366 (C. 43 - 8). *El Cristo de Velázquez*.
- 1.367 (C. 68 - 1). *Aparición de un ángel a un santo*.
- LEONETTI, GIOVANNI BATTISTA**
- Trabaja sobre principios del siglo XIX.
- 1.368 (C. 67 - 1). *Paneles alegóricos: Cupido y Mercurio*.
- 1.369 (C. 67 - 2). *Paneles alegóricos: Mercurio*.
- LEROUX**
- 1788-1871.
- 1.370 (Enc. I - 15). *Satán, la mort, le peche*.
- LE VEAU**
- 1.371 (E. - 100). *Combat de Trafalgar livré par la flotte française*.
- 1.372 (C. 50 - 9). *Vue proche du Mont-Ferrat*.
- 1.373 (C. 50 - 14). *L'aurore d'un beau matin*.
- LE VILLAIN, GERARD RENE**
- N. París 1797, donde trabaja como grabador y litógrafo.
- 1.374 (Enc. V - 23). *Marte de Velázquez*.

LEVY, Gustave

- 1.375 (C. 38 - 2). *La Vierge aux candelabres.*
804 (C. 38 - 3). *La Madonne de Saint Sixte* (con Blanchar).

LIGHFOOT, P.

- 1.376 (C. 29 - 21). *The firs Born.*
1.377 (C. 29 - 30). *The duchess of Devonshire* (1784).

LIGNON, FREDERIC

- 1.378 (C. 61 - 16). *Atala.*

LIMPACH, MAXIS IOSEPH

- 1.379 (C. 22 - 11). *Una copa.*

LITRET

- 1.380 (C. 25 - 8). *Tombeau antique.*
1.381 (C. 25 - 9). *Tombeau antique.*

LOIR, ALEJO

- N. París (1640 - 1713). Fue nombrado académico en 1678.
1.382 (F. - 8). *L'education de la Reine.*
1.383 (C. 54 - 2). *Le tems de couvre la verité.*
1.384 (C. 54 - 4). *La Reine prend le parti de la paix.*



López Enguïdanos, Tomás (según Vicente López).
Devota imagen del Patriarca San José.

LOPEZ ENGUIDANOS Y PERLES, TOMAS

- N. en Valencia 1773 - m. Madrid 1814. Discípulo de la Academia de San Carlos. Grabador de Cámara de Carlos IV. Fue nombrado académico de las de Valencia y Madrid.
E. - 220). *San Vicente Ferrer.*
1.385 (E. - 43). *La caridad romana.*
1.386 (Enc. V - 17) (bis). *La caridad romana.*
1.387 (C. 43 - 18) (bis). *La caridad romana.*
1.388 (E. - 163). *El general Urrutia.*
1.389 (C. 33 -- 23) (bis). *El general Urrutia.*
1.390 (E. - 174). *Retrato ecuestre de Manuel Godoy.*
1.391 (C. 33 - 25) (bis). *Retrato ecuestre de Manuel Godoy.*
1.392 (E. - 195). *Devota imagen del Patriarca S. José.*
1.393 (C. 36 - 18) (bis). *Devota imagen del Patriarca San José.*
1.394 (C. 33 - 21). *El general don Ventura Caro.*
1.395 (C. 33 - 22) (bis). *El general don Ventura Caro.*
1.396 (C. 33 - 24). *El general Espartero.*
1.397 (C. 49 - 13). *Vista de Cádiz.*
1.398 (C. 49 - 14). *Vista en perspectiva de la nueva plaza del Rey en Algeciras.*

LUCIEN

- 1.399 (C. 64 - 9). *Elementos arquitectónicos.*

LUDY, FRIED

- 1.400 (C. 11 - 7). *Annuntiatio B. Mariae.*
1.401 (C. 11 - 8). *Jonnes est nomen Eius.*
1.402 (C. 11 - 9). *Peccatris ungit dedes Jesu.*
1.403 (C. 11 - 10). *Vae Jesu in pharisaeos.*
1.404 (C. 11 - 11). *Herodes et Pilatius fiunt anuci.*
1.405 (C. 11 - 12). *Crucifixio Jesu Christi.*
1.406 (C. 11 - 13). *Sepultura Chisti.*
1.407 (C. 11 - 14). *Suscitatio Lazari.*
1.408 (C. 11 - 15). *Vocatio Mathaei.*

MABON, ANTONIO

- 1.409 (E. - 8). *Marie de Lorraine duchese de Guise.*

MALGO, B.

- 1.410 (E. - 65). *Vue de la source de l'arve.*
1.411 (E. - 66). *Vue du torrent de la Lutschinen en Suisse.*
1.412 (E. - 68). *Vue de la Source de l'Arrveiron.*

MARCHETTI DOMENICO

- N. en Roma 1780 - m. sobre 1844).
1.413 (E. - 123). *Partenza di S. S. Pio VI dal convento dei P. P. Agostiniani di Siena.*

MARCO, JN.

- 1.414 (C. 21 - 6). *Centurión. Soldado romano.*

MARIAGE

- 1.415 (C. 34 - 1). *Le perfide conseil.*
1.416 (C. 34 - 2). *Psiche dans le temple de Ceres.*
1.417 (C. 34 - 3). *Psiche implorant Junon.*
1.418 (C. 34 - 4). *Generosité de Psiche envers ses soeurs.*
1.419 (C. 34 - 5). *Tout l'Olympe en Rumeur.*
1.420 (C. 34 - 6). *Le banquet des dieux.*

MARIANI Y TODOLI, VICENTE

- N. Valencia? - m. Madrid 1819.
1.421 (C. 4 - 5). *D. Andrés Laguna.*
1.422 (C. 21 - 12). *Niño con un gato.*
1.423 (C. 33 - 5). *Señor don Carlos de los Ríos y Rohan.*
1.424 (C. 33 - 6) (bis). *Señor don Carlos de los Ríos y Rohan.*
1.425 (C. 49 - 11). *Vista de Luarca.*
1.426 (C. 49 - 12). *Vista de Sevilla.*

MARIETTE, ¿JUAN?

Juan Mariette (1654-1742) París. Grabador e impresor, su nombre figura en muchos grabados que no fueron de su mano, pero que se editaron en su imprenta. Otro Mariette (Pedro Juan) París. 1694-1774, también fue impresor.

1.427 (C. 6 - 14). *Santus Sebastianus*.

MARTI, FRANCISCO DE PAULA

N. Játiva - m. en Lisboa (1762-1827). Grabador, taquígrafo y literato. Director de la escuela de taquigrafía de Madrid. Grabador de la Imprenta Real en Cádiz. Académico de San Fernando, Madrid.

1.649 (C. 2 - 7). *Don Juan de Austria (hijo de Felipe IV)*.

1.429 (C. 13 - 6). *Santiago Apóstol* (1786).

1.430 (C. 64 - 14). *Arco triunfal*.

MARTINEZ

1.432 (C. 36 - 6). *Una Virgen o Santa*.

1.029 (C. 42 - 3). *Ecce Homo* (con Desvachez).

MARTINEZ, ANGEL ANTONIO

1.433 (C. 58 - 11). *Carlos II ante la jerarquía eclesiástica* (1690).

MARTINEZ APARISI, DOMINGO

N. en Valencia 1822 - m. en Madrid 1892. Discípulo de R. Esteve. Pensionado en París, estudió con Calamata; 1885, profesor de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Madrid; 1849, Académico de la Real Academia de Valencia.

1.434 (C. 58 - 14). *Santa Isabel Reina de Hungría* (1874).

1.436 (C. 4 - 11). *El cardenal Ximénez de Cisneros*.

1.437 (Enc. V - 21). *El sueño de José*.

1.438 (C. 30 - 11). *Cristo difunto en brazos de la Virgen*.

1.439 (C. 30 - 21). *F. Francisco Zumel*.

1.440 (C. 39 - 2). *La Virgen*.

1.441 (C. 52 - 11). *La bella jardinera*.

1.442 (C. 58 - 13) (bis Enc. V - 21). *El sueño de José*.

MARTINEZ, CRISOSTOMO

Valenciano (1628-1694). Pensionado en París por el Ayuntamiento de Valencia para realizar el famoso Atlas anatómico. Grabó también retratos.

1.435 (C. 1 - 3). *Doctor Melchor Fuster*.

MAS DE XAXARS, ESTEBAN

Trabaja en Barcelona, segunda mitad del XIX.

1.443 (C. 10 - 4). *Tres figuras*.

MAS, JULIAN

N. en Alcora 1770-1832. Fue premiado en los concursos de la Academia de San Carlos en los años 1792, 1795 y 1798.

1.444 (C. 1 - 34). *La V. Luisa de Marillac y de Marillac y de Gras* (V. 1832).

1.445 (C. 1 - 35) (bis 34). *La V. Luisa de Marillac y de Marillac y de Gras* (V. 1832).

1.446 (C. 5 - 22). *Cuarto-estancia de San Luis de Bertrán, enfermo*.

1.447 (C. 14 - 9). *Ecce Homo*.

1.448 (C. 14 - 21). *San Vicente de Paul*.

1.449 (C. 14 - 22) (bis 21). *San Vicente de Paul*.

MASETTI

1.450 (C. 15 - 4). *The marriage of Sigismonda with G. Viscardo* (con Singleton).

1.451 (C. 15 - 19). *Jegismonda raccibes the meart of her murder'd husband*.

MASFERRER, JUAN

Barcelona, sobre 1840.

1.452 (E. - 98). *Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón*. Año 1808.

MASQUELIER, LUIS JOSE

N. en Asoing 1741 - m. en París 1811. Discípulo de Le Bas.

1.453 (C. 18 - 2). *Vue de l'isle d'Ottahyti*.

MASSARD, JEAN

Francés; n. en Bellème (1740-1822). Grabó láminas para la obra de Voltaire, la Metamorfosis de Ovidio, así como cuadros del Museo del Louvre. Su hijo fue también grabador.

1.454 (C. 37 - 6). *La plus belles des meres*.

1.455 (C. 61 - 12). *La mort de Socrate*.

MASSAUF, Franz

1.456 (C. 11 - 1). *Infanticidium*.

1.457 (C. 11 - 2). *Ecce Homo*.

MASSE, T. B.

1.458 (C. 54 - 9). *Marie de Medicis* (1708).

MASSON, ANTONIO

N. en 1636 - m. en 1770, francés.

1.459 (E. - 6). *Guillaume de Brisacier* (1664).

1.460 (E. - 173). *Henri de Lorraine* (1676).

1.461 (C. 3 - 16). *D. Carlos 2.º*

1.462 (C. 3 - 17). *D.ª Isabel 1.ª*

1.463 (C. 3 - 18). *D.º Fernando 7.º*

1.464 (C. 3 - 19). *D.º Felipe 2.º*

1.465 (C. 20 - 4). *Une rue a yedo*.

1.466 (C. 32 - 17). *Hardovin de Perefixe*.

MATHIEU, S.

1.467 (E. - 171). *Le jermant d'amour*.

MAURA Y MONTANER, BARTOLOME

N. Palma de Mallorca 1842 - m. Madrid 1926. Primera Medalla Nacional en 1876. Grabador del Banco de España, administrador de la Calcografía Nacional y director de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

1.468 (Enc. V - 5). *Retrato de Felipe IV*.

1.469 (C. 2 - 5). *Retrato de dos mujeres desconocidas*.

1.470 (C. 2 - 6) (bis). *Retrato de dos mujeres desconocidas*.

1.471 (C. 4 - 6). *R. Cánovas*.

1.472 (C. 30 - 9). *Retrato de la Excm. Sra. D.ª María Ysabel Parreño y Arce Marquesa de Llano*.

1.473 (C. 68 - 3). *Familia real de Carlos IV* (1885).

MECOU, ¿JOSE?

José Mecou, n. en Grenoble (1774-1838).

1.474 (E. - 61). *Mirate che bel visino*.

1.475 (C. 20 - 19). *Henry che sciagura*.

1.330 (C. 20 - 20). *On che piacere*.

MELLAN, GALLUS CLAUDE

N. en Abbeville 1598 - m. París 1688. Discípulo de Bonnet, a los 16 años se trasladó a Roma, creando una técnica original, trazando con buril líneas paralelas variando su intensidad y valorando la forma.

1.476 (E. - 37). *Foematur unicus una (Santa Faz)* (1649).

1.477 (C. 3 - 31). *Henry de Mesmes*.

1.478 (C. 44 - 4). *La intelectualidad, memoria y voluntad*.

MERCURY, PABLO

N. en Italia 1818 - m. 1871. Estudió y se estableció en París. Sucedió a Valadier en la dirección de la Calcografía Vaticana (1847).

1.479 (C. 61 - 4). *Jane Gray*.

MERIGOT, J.

1.480 (E. - 67). *Vue de la source du Trient*.

METZMACHER Pedro Guillermo

Escuela francesa, 1815- ?

1.481 (C. 38 - 6). *La Vierge au Voile*.

MICHEL, JUAN BAUTISTA

N. París (1748-1804). Grabó obras de Rubens, Teniers y Frans Hals.

1.482 (C. 17 - 7). *Peasants with fruit and flowers*.

MIGNERE, L.

1.483 (Enc. I - 8). *Raphael dans l'air*.

1.484 (Enc. I - 11). *Satán sort du couffre*.

MILTON, T.

1.485 (C. 18 - 6). *The scalp in the co: de Wicklow*.

MINGUET, JUAN

N. en Barcelona 1737. Fue uno de los primeros discípulos de la Real Academia de San Fernando. Estudió bajo la dirección de Juan Palomino.

1.486 (C. 63 - 6). *Real Palacio de Aranjuez*.

MIRANDA, FRANCISCO

Madrid, 1798-1807; Valencia, 1811.

1.487 (C. 5 - 4). *S. Judas Taddeus*.

1.488 (C. 14 - 11). *Virgen de los Desamparados* (con Gómez, José).

MOCCHETTI, ALESANDRO

N. en Roma sobre 1760 - m. sobre 1812.

1.489 (E. - 119). *Ordine del Direttorio Esecutivo di Parigi presentato a S. S. Pio IV*.

1.490 (E. - 121). *Partenza da Roma di S. S. Pio VI per Siena alcom^o da dragoni francesi*.

1.491 (E. - 159). *Arribo del Sommo Pontifice Pio VI, in Grenoble*.

1.492 (C. 67 - 12). *Pintura mural: Venere-Psiche-Cupido*.

MOITTE, ANG.

1.493 (C. 20 - 14). *L'oeuf casse*.

1.494 (C. 46 - 7). *L'orage*.

MOLES, PEDRO PASCUAL

N. Valencia en 1741 - m. en 1797. Discípulo de V. Vergara, J. Camarón, V. Galcerán y en 1759 de F. Tramullas en Barcelona. Pensionado en París durante ocho años, trabajó con Dupuis. Creó la Escuela de Dibujo de Barcelona. Fue miembro de las Academias de París (1774), de Valencia (1769) y de Madrid (1770).

1.495 (E. - 9). *S. Gregorio el Magno rehusa el pontificado*.

1.496 (E. - 112). *S. Baptiste François de la Mi Chodiere* (1775).

1.497 (T. I - 1). *Máscara Real*.

1.498 (T. I - 2). *Máscara Real*.

1.499 (T. I - 3). *Máscara Real*.

1.500 (T. I - 4). *Máscara Real*.

1.501 (T. I - 5). *Letra inicial*.

1.502 (T. I - 6). *Máscara Real*.

1.503 (T. I - 7). *Letra inicial "A"*.

1.504 (T. I - 8). *Letra inicial "P"*.

1.505 (T. I - 10). *Letra inicial "E"*.

1.506 (T. I - 12). *Letra inicial "S"*.

1.507 (T. I - 13). *Máscara Real*.

1.508 (T. I - 15). *Letra inicial "N"*.

1.509 (T. I - 16). *Máscara Real*.

1.510 (T. I - 18). *Letra inicial "S"*.

1.511 (T. I - 20). *Letra inicial "E"*.

1.512 (T. I - 22). *Letra inicial "E"*.

1.513 (T. I - 24). *Letra inicial "P"*.

1.514 (T. I - 26). *Letra inicial "E"*.

1.515 (T. I - 27). *Máscara Real*.

1.516 (C. 1 - 30). *D. Esteban Manuel de Villegas*.

1.517 (C. 1 - 31). *L'abbe Nollet (1771)*.

1.518 (C. 32 - 19). *Retrato desconocido*.

1.519 (C. 33 - 30). *Carolus Hispanis (su nacimiento)*.

1.520 (C. 36 - 8). *San Gregorio Magno rehusa el pontificado*.

1.521 (C. 36 - 9). *San Juan Bautista*.

1.522 (C. 52 - 16). *La priere a l'amor (plegaria al amor)*.

1.523 (C. 52 - 17) (bis 16). *La priere a l'amoru (plegaria al amor)*.

MONCONNET, ¿D.?

1.525 (C. 7 - 6). *Sainte Margarite*.

MONDE, GLAIRON

1.526 (Enc. V - 3). *La fragua de Vulcano*.

MONFORT, E.

1.527 (C. 1 - 27). *Salusti usautor*.

MONFORT ASENSI, MANUEL

N. y m. en Valencia (1736-1806). Hijo de Benito, familia de impresores. En 1765 es nombrado director de la clase de Grabado de la Academia de San Carlos y en 1784 director de la Imprenta Real. Fue Académico de San Fernando.

1.529 (C. 26 - 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.530 (C. 26 - 2) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.531 (C. 26 - 3) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.532 (C. 26 - 4) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.533 (S. 26 - 5) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.534 (C. 26 - 6) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.535 (C. 26 - 7) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.536 (C. 26 - 8) (bis 1). *Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*.

1.537 (C. 26 - 9). *Escudo o emblema de la Academia*.

1.538 (C. 26 - 10) (bis 9). *Escudo o emblema de la Academia*.

1.539 (C. 31 - 31) (bis C. 26 - 1). *Escudo Real Academia*.

1.540 (C. 54 - 1). *D. Gabrieli Antonio de Borbón (1761)*.

MONIN

1.541 (C. 40 - 4). *Florenzio Luigi Leleu*.

MOREL, ALEX

Contemporáneo de Boucher-Desnoyers y de Tardier. Finales del siglo XIX.

1.542 (C. 59 - 10). *Belisaire*.

MORELLI, FRANCISCO

N. sobre 1768 en Contea Franca - m. después de 1800.

1.543 (E. - 48). *Veduta della fontana dell'acqua vergine (1787)*.

1.544 (E. - 62). *Veduta del Campidoglio sul Monte capitolino (1796)*.

1.545 (E. - 83). *Veduta del tempio d'Ercole nella antica città di Cora*.

- 1.524 (E. - 84). *Veduta del sepolcro di Cecilia Metella.*
 1.546 (E. - 85). *Veduta dell'antico foro romano* (1796).
 1.547 (E. - 150). *Veduta degli avanzi del templo detto di serapide de presso la città di Palestrina.*
 1.548 (E. - 151). *Veduta dell'anfiteatro Flavio detto il Colosseo.*
 1.549 (E. - 152). *Veduta dell'arco comunemente detto di Giand Luadri.*

MORENO TEJADA, JUAN

- N. 1739 - m. 1805. Académico de la Real Academia de San Carlos y San Fernando. Grabador de cámara de Carlos IV.
 1.550 (C. 1 - 4). *Joseph Francis Isla Hispan. Obijt.*
 1.551 (C. 63 - 9). *Sitio Real de Aranjuez.*

MORGHEN, RAFAEL

- N. en Florencia 1758 - m. 1833. Discípulo de Volpato y más tarde su yerno. Reprodujo gran cantidad de pinturas de Leonardo, Rafael, Rubens, Guido Reni, etc., pero también son importantes sus retratos originales. Su obra, reunida por su discípulo Palmerini, fue adquirida por el duque de Buckingham.
 1.552 (E. - 104). ?
 1.553 (E. - 172) (bis C. 35 - 14). *Imagen equestre de Francisco de Moncada.*
 1.554 (F. - 3). ?
 1.555 (F. - 15). ?
 1.556 (F. - 19). *Adoración de los pastores.*
 1.557 (C. 2 - 10). *Retrato desconocido.*
 1.558 (C. 3 - 11). *El cardenal Turchi.*



Morghen, Raphael (según Van Dyck).
 Francisco de Moncada.

- 1.559 (C. 3 - 12). *Leonardo de Vinci.*
 1.560 (C. 3 - 13). *La Fornarina de Raphael.*
 1.561 (C. 3 - 14). *Iohannes Vulpatus Caelator Eximius ann LXVII.*
 1.562 (C. 3 - 15). *¿Retrato?*
 1.161 (C. 5 - 27). *Cabeza de San Juan Bautista* (con Fontanals).
 1.563 (C. 33 - 31). *Francisco de Moncada.*
 1.564 (C. 35 - 14) (bis E. - 172). *Imagen equestre de Francisco de Moncada.*
 1.565 (C. 44 - 14). *Sagrada Familia.*
 1.566 (C. 44 - 15) (bis F. - 19). *Adoración de los Reyes.*
 1.567 (C. 44 - 16). *San Juan Bautista.*
 1.568 (C. 45 - 6). *Angelica e Medoro.*
 1.569 (C. 46 - 5). *Le peinture.*
 1.570 (C. 46 - 6). *La poesie.*
 1.571 (C. 59 - 4). *Sagrada Familia.*
 1.572 (C. 59 - 5). *La Transfiguración.*
 1.573 (C. 59 - 6) (bis F. - 19). *Adoración de los pastores.*
 1.574 (C. 61 - 8). *La danza de la lujuria y el amor* (con Volpato).
 1.575 (C. 61 - 13). *Alegoría sobre la belleza femenina.*
 1.576 (C. 61 - 15). *Composición de cuatro figuras.*

MORTIER, D.

- 1.269 (E. - 201). *Los triunfos y la gloria* (con Guast y Westein).
 2.111 (E. - 202). *Victoria de Alejandro sobre Darío* (con Westein).

MULINARI

- 1.577 (C. 17 - 6). *¿Anne y Cupido?* (1782).

MULLER, JUAN FEDERICO GUILLERMO

- N. en Stuttgart 1782 - m. en Pirna 1816. Discípulo de su padre, en 1802 marchó a París e Italia. En 1814 fue nombrado profesor de Grabado en Dresde.
 1.578 (C. 57 - 6). *La Virgen de San Sixto de Rafael.*

MUNTANER Y MONER, FRANCISCO

- N. en 1743 en Mallorca - m. en Madrid 1805. Discípulo de Palomino, académico de la Academia de San Fernando en 1767.
 1.579 (Enc. V - 9) (bis C. 57 - 2). *Aparición de la Santísima Virgen a San Bernardo.*
 1.580 (C. 14 - 20). *San Andreas.*
 1.581 (C. 33 - 16). *El R. P. F. Martín Sarmiento.*
 1.582 (C. 33 - 17). *Retrato de Tomás Moro.*
 1.583 (C. 33 - 18) (bis 17). *Retrato de Tomás Moro.*
 1.584 (C. 49 - 16). *La casa de las vacas.*
 1.585 (C. 52 - 8). *Diego de Acedo, enano de Felipe IV.*
 1.586 (C. 57 - 2) (bis Enc. V - 9). *Aparición de la Santísima Virgen a San Bernardo.*
 1.587 (C. 57 - 3) (bis Enc. V - 9). *Aparición de Santísima Virgen a San Bernardo.*

NANTEUIL, ROBERT

- Nació en Reims (1626-1678). Se estableció en París, fue nombrado dibujante del gabinete de Luis XIV, de técnica muy depurada como lo demuestra el retrato de Ana de Austria, Reina de Francia y con gran diferencia de sus primeros trabajos. Luis XIV elevó el Grabado a la categoría de dignidad de las demás artes liberales con los privilegios de éstos, gracias a la influencia ejercida por Nanteuil.
 1.588 (E. - 3). *Le cardinal Mazarin* (1653).
 1.589 (C. 3 - 34). *Iean Francois Serrasin, Conseiller Ordinaire du Roy* (1656).
 1.590 (C. 3 - 35). *Pierre Secuire* (1659).
 1.591 (C. 3 - 36). *Petrus Poncet Regi Cristians* (1673).

NARGEOT, ADRIAN

- 1.592 (C. 6 - 4). *Sainte Catherine de Sienne*.
1.593 (C. 8 - 13). *La nuit*.
1.594 (C. 8 - 14). *Mariage de la Vierge*.
1.595 (C. 15 - 2). *Laure Devilliers*.

NAVARRETE Y FOS, FEDERICO

- Valencia, segunda mitad del siglo XIX, en 1865, profesor de grabado de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona; en 1878 obtiene la tercera medalla y en 1884 la segunda medalla. Murió en 1888.
1.596 (C. 5 - 17). *La beata Catalina Tomás*.
1.597 (C. 30 - 19). *San Diego de Alcalá*.
1.598 (C. 30 - 23). *La serpiente de metal*.

NAVIA, JOSE GOMEZ DE

- N. en San Ildefonso (Segovia) 1757. Discípulo de Carmona (Manuel). Premio de Grabado en 1784.
1.599 (C. 61 - 20). *Origen de la pintura*.

NEFS, JACOBUS

- Trabaja como discípulo en la Escuela Nacional de Grabado de Rubens, así como en los tórculos de Plantin-Moretus. Contemporáneo de Sootman, Natali, etc.
1.600 (C. 8 - 7). *¿Jesús ante Pilato?*

NEGGES J. S.

- 1.601 (C. 20 - 11). *Winter l'hiver hiems*.

NICOLAS, FAUSTINO

- Grabador español, n. en 1839. Estudió en la Academia de San Carlos de Valencia.
1.602 (C. 21 - 11). *La lectora*.

NOEL, ALFONSO LEON

- N. y m. en París (1807-1879).
1.603 (C. 16 - 2). *Le desir*.
1.604 (C. 16 - 3). *L'amitié*.

NORMAND, CARLOS LEON

- Arquitecto francés. N. en Geyencourt (Soma) y m. en París (1765-1840). Fue alumno de la Escuela Real de Dibujo.
1.605 (C. 66 - 2). *Temas arquitectónicos*.
1.606 (C. 66 - 3). *Temas arquitectónicos*.
1.607 (C. 66 - 4). *Temas arquitectónicos*.
1.608 (C. 66 - 7). *Temas arquitectónicos*.
1.609 (C. 66 - 9). *Temas arquitectónicos*.
1.610 (C. 66 - 10). *Temas arquitectónicos*.
1.611 (C. 66 - 13). *Temas arquitectónicos*.
1.612 (C. 66 - 14). *Temas arquitectónicos*.
1.613 (C. 66 - 15). *Temas arquitectónicos*.
1.614 (C. 66 - 16). *Temas arquitectónicos*.
1.615 (C. 66 - 17). *Temas arquitectónicos*.
1.616 (C. 66 - 21). *Temas arquitectónicos*.

NORMAND, D.

- 1.617 (C. 66 - 1). *Tema arquitectónico*.

NUSSER, HEINZ

- 1.618 (C. 11 - 27). *Jesus flagellatur*.
1.619 (C. 11 - 28). *Jesus ligatus ad principem sacerdotum ducitur*.
1.620 (C. 11 - 29). *Adventus magorum*.

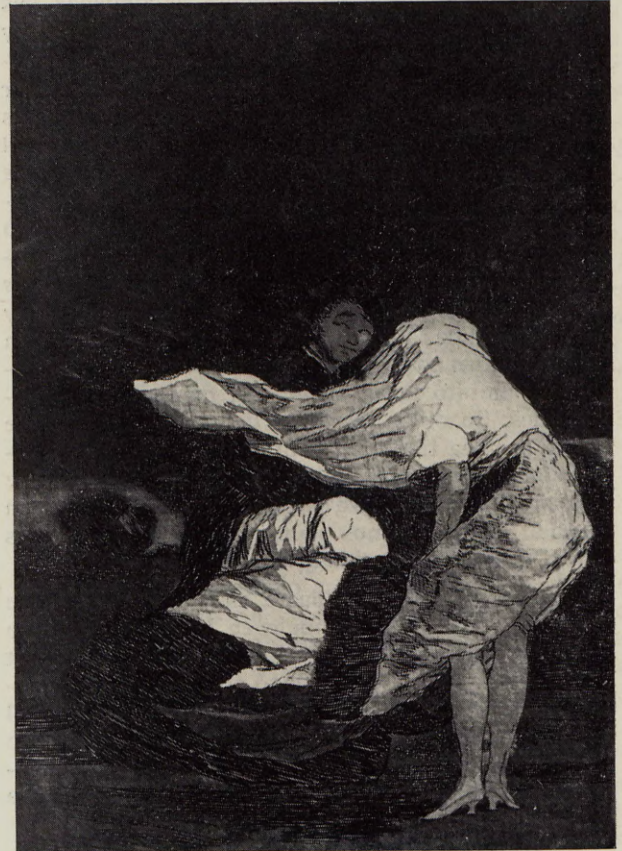
NUTTER, W.

- 1.621 (C. 46 - 3). *The moralist*.

NYON

- 1.622 (Enc. 5 - 9). *Satan coyoyant les murs du ciel*.

ANTONIO TOMAS SANMARTIN
y MANUEL SILVESTRE VISA



Goya: «Mala noche»

APORTACION A LA OBRA DEL GRABADOR VICENTE CAPILLA

Prosiguiendo con el estudio del grabado valenciano —tan insuficientemente tratado hasta el momento— nos centramos ahora en la obra de Vicente Capilla Gil, artista cuya trayectoria fue totalmente diferente a la de Fernando Selma, del cual nos ocupamos en el número anterior. Fernando Selma, si bien nace en Valencia y comienza sus estudios en la Real Academia de San Carlos, muy pronto pasa a Madrid, donde completa su formación y culmina su carrera. Ello le permite participar en las grandes empresas de la época, auspiciadas por la Real Academia de San Fernando y la Real Calcografía —como la *Compañía para grabados de los cuadros del Rey*, las *Vistas de Aranjuez*, el *Quijote* de Ibarra— e incluso abandonar el grabado propiamente «artístico» por otro de carácter científico-matemático, como las ilustraciones para el *Atlas Marítimo y Español* de V. Tofiño de San Miguel y J. Varela Ulloa. Vicente Capilla, sin embargo, es un grabador formado únicamente en Valencia, circunscrito al ámbito local, siendo así menores sus posibilidades. Su obra, sin dejar de ser interesante, se ciñe a la línea tradicional, predominando en su producción las estampas religiosas, devocionales. Este localismo explica quizá la escasez de biografía en torno al artista que nos ocupa, conociéndose escasos datos acerca de su vida y su obra (1).

Vicente Capilla Gil nació en Valencia el 7 de marzo de 1767. Fue discípulo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Manuel Monfort y Luis Planes. En 1789 alcanzó el único premio concedido por la citada Corporación a la sección del Grabado, siendo elegido poco después Académico de Mérito. Posteriormente, de 1812 a 1817, desempeñó el cargo de Teniente Director de Grabado de la misma Academia.

Como hemos señalado, en su producción predomina la estampa religiosa, devota, de ejecución correcta, cuidada, sin grandes innovaciones pero demostrando un completo dominio del aguafuerte y buril —técnicas que combina en la mayor parte de sus obras—. Conviene resaltar su colaboración con el pintor Vicente López, grabando muchas de sus composiciones (2).

En 1787, con motivo de la celebración en Valencia de la beatificación de fray Nicolás Factor, diseñó una medalla conmemorativa por encargo de la Real Academia de San Carlos (3). Más tarde, en

1789, grabó una lámina dedicada por los libreros e impresores de Valencia al rey Carlos IV en su proclamación. Otras de sus obras destacadas fueron las estampas del *Devoto ejercicio de la vía sacra*, según dibujos de José Camarón, pintor éste con el que Vicente Capilla también colaboró en repetidas ocasiones. Realizó asimismo numerosas viñetas para aucas.

Se desconoce la fecha de su muerte.

Habiéndose catalogado sus obras conservadas en la Real Academia de San Carlos (4) —diez láminas en total—, completamos ahora el repertorio de su producción artística con un sucinto catálogo de las estampas pertenecientes a la colección calcográfica del Museo Histórico Municipal de Valencia, procedentes todas ellas de la colección de don Miguel Martí Esteve, adquirida por el Ayuntamiento de Valencia en 1951 (5).

EL BEATO GASPAR BONO

Representación idealizada de este religioso mínimo con el hábito de su Orden, el Crucifijo en las manos y la vara de lirios conforme a su iconografía tradicional. Base formada por nubes y dos cabezas de ángeles niños, lo que, unido al nimbo que corona

(1) Se han ocupado de este grabador los siguientes autores: ALCAHALÍ, B. de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, pág. 85; OSSORIO, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1884, pág. 127; ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica Valentina*. Valencia 1967 (2.^a edic.), pág. 485; FERRÁN SALVADOR, V., *Historia del Grabado en Valencia*. Valencia, 1943, pág. 94.

(2) Además de Vicente Capilla grabaron obras de Vicente López los grabadores Fernando Selma, Rafael Esteve, Vicente Jordán y López Enguñados.

(3) Con este motivo se publicó un impreso titulado *Explicación y grabado de la medalla del beato Nicolás Factor acuñada por la Real Academia de San Carlos y parte que tomó ésta en dichas fiestas*, descrito por CARRES ZACARÉS en su *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Valencia, 1925, t. II, pág. 444.

(4) Vid. ANTONIO TOMÁS y MANUEL SILVESTRE *Las estampas y planchas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, en "Archivo de Arte Valenciano", enero-diciembre 1980, pág. 85.

(5) Hemos seguido en lo fundamental las *Instrucciones para la catalogación de dibujos y grabados*, publicadas en Madrid en 1959, por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, todavía vigentes.

la cabeza del beato, denota la imagen glorificada con que lo muestra la estampa.

En el ángulo inferior izquierdo, S. P. En el ángulo inferior derecho, V. C. Al pie, la siguiente inscripción: *El B. Gaspar Bono | Natural de Valencia.*

Aguafuerte y buril.
100 × 70 mm.

LA SAGRADA FAMILIA

Según dibujo de Vicente López.

Composición situada en el interior de una vivienda y cuyas figuras parecen representar, en lugar de a la Virgen, San José y el Niño, como el título sugiere, a San Joaquín y Santa Ana, en actitud de enseñar a leer a la Virgen, cuyo rostro, visiblemente femenino, aparece circundado, significativamente, por una corona de estrellas.

En ángulo inferior izquierdo, V.^{te} López lo dib. En ángulo inferior derecho, V.^{te} Capilla la g. En la base: *La Sagrada Familia.*

Aguafuerte y buril.
160 × 105 mm.

IMAGEN YACENTE DE LA VIRGEN

Representación algo poetizada de una imagen yacente de la Virgen (posiblemente la de Nuestra Señora de la Seo, titular de la Catedral, venerada en la iglesia del Hospital de Pobres Sacerdotes o capilla del Milagro), colocada sobre rico catafalco. Un ángel arroja desde lo alto un puñado de flores; otros dos, visibles solo las cabezas, contemplan a la Virgen. A la derecha de ésta y en primer término figura un pebetero.

En ángulo inferior izquierdo, A. R. En ángulo inferior derecho, V. C. En base, la siguiente inscripción: *En la Asunción de María S. S. se alegran los Angeles. | La Iglesia en el Oficio del día.*

Aguafuerte y buril.
115 × 80 mm.

Observaciones: Difiere en pequeños detalles, pero no en la imagen, sustancialmente idéntica, una composición dibujada y grabada por Teodoro Blasco Soler, incluida como ilustración del impreso titulado *Devota novena en festiva celebración del feliz glorioso tránsito de la Santísima Virgen María (...) de N.^{tra} S.^{ra} de la Seo, vulgo del Milagro, que se venera en la Iglesia del Hospital y Cofradía de Pobres Sacerdotes de la Ciudad de Valencia.* Valencia, 1854, imprenta de don Benito Montfort.

LA VIRGEN DE GRACIA

Versión literal de la pintura atribuida a Pablo Mattei que se conserva, bastante repintada, en una capilla de la iglesia del convento de Sancti Spiritu.

En ángulo inferior izquierdo, *Capilla la g.* En base, *La Virgen Madre de la Divina Gracia | principal protectora de las Misiones del Colegio de S.^{to} Espíritu: rezando una Ave María se ganan 1.300 días de | indulgencia.*

Aguafuerte y buril.
120 × 80 mm.

SAN FRANCISCO DE PAULA

Representación de medio cuerpo de San Francisco de Paula dirigiendo su mirada, como es constante iconográfica, a un sol radiante en cuyo campo se lee la palabra CHARITAS.

En el ángulo inferior izquierdo, *Capilla.* En base: *S. Francisco de Paula.* Al dorso, pero figurando en la impronta al lado mismo de la estampa, se lee la siguiente oración: *Gloriosísimo S.ⁿ Francisco de Paula pro | tector mío, que por vuestra gran caridad | hicisteis tantos milagros y fuisteis un tesoro | de bendición y gracia: os suplico me al | cancéis el perdón de mis pecados, pues de | todos me arrepiento ahora, y me preservéis | de toda desgracia, así espiritual como | temporal. Logradme, Santo mío, esta gra | cia por los méritos de la Virgen María, | y por las cinco llagas de mi Señor Jesu | cristo, a las cuales deseo unir espiritualmente | te mi alma, para gozar después con Vos | la bienaventuranza eterna. Omén. | Un Padre nuestro y Ave María por las almas del Purgatorio.*

Aguafuerte y buril.
90 × 130 mm.

SAN JOSÉ DE CALASANZ

Representación glorificada del fundador de las Escuelas Pías, portando en la mano derecha báculo crucífero, propio de los fundadores de Ordenes o Congregaciones religiosas. Báculo y mitra de renunciación a sus pies, y a uno y otro lado ángel niño portando el emblema de las Escuelas Pías —la cifra de María en caracteres griegos bajo una corona— y niño vestido andrajosamente con un librito abierto.

En ángulo inferior izquierdo, *F. Grau lo dib.* En ángulo inferior derecho, V. *Capilla lo g.^o* En base, *San Josef de Calasanz | Fundador de las Escuelas Pías.*

Aguafuerte y buril.
210 × 145 mm. (205 × 125 mm.) (6).

Observaciones: La Real Academia de San Carlos conserva otro ejemplar en mejor estado de conservación, catalogado con el número 935 (C. 14-14) (7).

(6) Siguiendo las indicaciones de las citadas *Instrucciones*, en las estampas en que no se percibe la huella de la plancha se consignan dos medidas, las totales de la pieza y las del campo de la composición.

(7) ANTONIO TOMÁS y MANUEL SILVESTRE, art. cit., pág. 85.

SANTA URSULA

Según dibujo de Vicente López.

Representación glorificada de la santa conforme su usual iconografía de mártir.

En el ángulo inferior izquierdo, *V. López lo dib.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.º* En base la siguiente inscripción, *Santa Ursula | y once mil Vírgenes Mártires; especiales abo | gadas para la hora de la muerte.*

Aguafuerte y buril.

250 × 70 mm.

EL BUEN PASTOR

En ángulo inferior izquierdo, *A. Rodríguez lo dib.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.* En base: *El Buen Pastor | venerado por el Hermandad y Cofradía | en los Claustros del R.º Conv.º de S. Fran.º de Val.º.*

Aguafuerte y buril.

200 × 130 mm.

LA VIRGEN DE GRACIA

Según dibujo de Vicente López.

Es otra versión, muy similar a la anteriormente citada, de pintura atribuida a Pablo Mattei, conservada en la iglesia del convento de Sancti Spiritu.

En ángulo inferior izquierdo, *V. López lo dib.* En el centro, *T. Blasco Soler lo r.º.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo grab.* En la base, *La Virgen Madre de la | Divina Gracia | principal Misionera del Colegio de S.º Espíritu en | el Reyno de Valencia. Por cada Ave María q.º se le | rezare rogando a Dios por la exaltación de la | S.ª Fe y demás fines de la Iglesia se ganarán 2.040 días de Indulg.ª.*

Aguafuerte y buril.

225 × 160 mm.

EL PATRIARCA SAN JOSÉ

Representado en éxtasis, entre nubes y ángeles, según imagen venerada en el convento de carmelitas descalzos de Valencia, vulgo «felipets».

En ángulo inferior derecho, *Capilla lo g.º.* En ángulo inferior izquierdo, *F. Grau lo dib.* En la base, *Devota imagen del Patr.ª S. José | venerada por su Ilte. Esclav.ª y Cof.ª en el Conv.º de Carm.ª Desc.ª de Val.ª.*

Aguafuerte y buril.

300 × 201 mm.

NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED

Según dibujo de Vicente López.

El presente grabado se inspira en la imagen de Nuestra Señora de la Merced, venerada por la Ilustre Archicofradía del Real Convento mercedario de Valencia. La Virgen aparece ataviada con el hábito de la Merced, rodeada de nubes y ángeles niños.

En ángulo inferior, *V. L.* En ángulo inferior derecho, *V. C.* En la base, sobre una especie de pedestal, la inscripción *Imagen de N.ª S.ª de la Merced | de la 1.ª Archicofradía del Real Convento de Valencia.*

Aguafuerte y buril.

295 × 200 mm.

Observaciones: Se conserva la plancha original y varias copias modernas. Existe otra estampa idéntica en la Real Academia de San Carlos de Valencia, figurando en su inventario calcográfico con el número 933 (C. 14-7) (8).

LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA A LOS CIELOS

Según dibujo de José Camarón.

Representación de la Virgen Asunta siguiendo su iconografía más usual, entre nubes y ángeles niños; en la parte inferior, los Apóstoles contemplan sorprendidos el sepulcro vacío.

En ángulo inferior izquierdo, *D. Jo.º Camarón lo dib.*

En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.º* En la base, *La Asunción de N.ª Señora a los Cielos.*

Aguafuerte y buril.

200 × 130 mm.

Observaciones: Se conserva la plancha original y una reproducción moderna.

CRISTO DE LA BUENA MUERTE

Basado en la imagen, erróneamente atribuida a Alonso Cano, venerada actualmente en una capilla de la girola de la catedral de Valencia, obra probable de Juan Muñoz.

En ángulo inferior izquierdo, *Alonso Cano lo sculpió.* En el centro, *An.ª Crua lo dib.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.º* En la base: *Verd.ª efigie del | S. S. Christo de la Buena Muerte | que se venera en su capilla de la Ygle.ª de N. S. del Socorro de Val.ª Orden de S. Agus.ª | el Exmo. e Ilmo. S. D. Joaquín Company Arzob. de Val.ª concede 80 días de ind.ª a los que rezaren un Credo ante esta Ymagen.*

Aguafuerte y buril.

208 × 190 mm.

Observaciones: Se conserva la plancha original y varias copias modernas.

(8) *Ibíd.*, pág. 85.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA SANTÍSIMA
DEDICADA A NUESTRO CATÓLICO MONARCA
DON CARLOS IV

Constituye este grabado un importante ejemplo de las denominadas representaciones dogmático-históricas de la Inmaculada Concepción, en las que, de acuerdo con un programa detallado, ideado frecuentemente por un teólogo, se reúnen en torno a la Inmaculada Concepción sus principales defensores, convirtiéndose en auténticos tratados, plásticamente expresados, en favor de este controvertido privilegio mariano.

La composición aparece estructurada en varios planos, horizontalmente superpuestos, correspondientes a distintos ámbitos o zonas bien diferenciadas.

Primeramente, de arriba abajo figura la Santísima Trinidad, entre masas de nubes y ángeles infantiles. Más abajo, en el centro, la Inmaculada Concepción, también sobre nubes. A su derecha aparece un grupo de ángeles como defensores de este privilegio mariano, y a la izquierda diversos personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, entre ellos Adán y Eva, Moisés, Noé, San Juan Bautista...

En un plano inferior se ve una serie de santos defensores asimismo de la Inmaculada Concepción, como San Bruno, San Pedro Pascual, San Ignacio de Loyola, San Agustín, San Vicente Ferrer... Termina con ellos la visión celeste, lo sobrenatural.

Más abajo, ya en el plano terrenal, según explica la leyenda que figura en la base, se halla la Iglesia congregada en el Concilio de Trento, determinando en su quinta sesión que María estaba totalmente exenta de pecado original. Destacan los tres cardenales sentados en la mesa presidencial. A la izquierda de dicha mesa figura un grupo de pontífices que concedieron gracias y bulas en favor de la causa inmaculista, como Sixto IV, León X, San Pío V, Gregorio XV... Sobresale entre ellos, en primer término, Alejandro VII, junto al rey Felipe IV, monarca que consiguió del citado papa la promulgación de la bula *Sollicitudo Omnium*, en 1661, importante avance en la defensa de la Concepción Inmaculada de María.

En otro grupo, a la derecha de la citada mesa presidencial, figuran diversos religiosos de todas las órdenes, así como rectores de las Universidades que apoyaron la causa inmaculista. Entre ellas podemos identificar a Sor María de Jesús de Agreda, franciscana, que tanto influyó en la devoción profesada por Felipe IV a la Inmaculada. Junto a ella Ramón Llull, Duns Scotto, don Luis Crespí de Borja, embajador de Felipe IV ante el papa Alejandro VII...

Finalmente, en primer plano, ante la mesa, arrodillados, dirigiendo devotamente su mirada ante la Virgen, se encuentran Carlos III y su hijo Carlos IV.

Según indica Orellana, esta composición fue



LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE MARÍA SS.

ideada y realizada a expensas de Dom Jaime Roig, monje cartujo de Porta Coeli.

En ángulo inferior izquierdo, *B.ª Suñer lo inv. y dib. en 1791.* En ángulo inferior derecho, *V.ª Capilla lo g. en Val.ª año 92.* En el centro, *Ad devot. R. P. D. J. R. P. C. P. C.* En la base figura una extensa inscripción explicativa de lo representado.

Buril.

415 × 235 mm.

Bibliografía: Orellana, *Biografía Pictórica Valencina*, Valencia, 1967 (2.ª edic.), pág. 485. Ferrán Salvador, *Historia del Grabado en Valencia*, Valencia, 1943, pág. 94.

RETRATO DE JUAN MARTÍN, EL EMPECINADO

Retrato de medio cuerpo del famoso guerrillero de la Guerra de la Independencia, vistiendo uniforme del ejército español. Una corona de laurel ciñe la espada, colocada en la base, aludiendo a su condición de héroe.

En ángulo inferior derecho, *V.ª Capilla lo g.º*
En ángulo inferior izquierdo, *B.ª Suñer lo dib.*

Buril.

210 × 151 mm.

RETRATO DE DON DOMINGO IRIARTE

Retrato del político Domingo Iriarte, hermano del célebre escritor. Busto de perfil izquierdo inscrito en medallón ovalado que resalta sobre el fuste de una columna parcialmente cubierta por un paño. Sostiene este medallón un Mercurio, representado según su iconografía más característica, sentado en un pedestal o base. El retratado ostenta visiblemente la gran cruz de la Orden de Carlos III.

En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.º* En la base, *D.ª Domingo Yriarte.*

Buril.

205 × 150 mm.

Observaciones: Se conservan tres copias. Existe un ejemplar idéntico en la Real Academia de San Carlos de Valencia inventariado con el núm. 931 (C. 1 - 6) (9).

RETRATO DE FRAY JOAQUÍN COMPANYY

Retrato de busto, de frente, inscrito en medallón oval. En la base báculo y dos mitras, alusivas a haber regido, sucesivamente, en sedes de Zaragoza y Valencia. El retratado ostenta cruz pectoral y gran cruz de Carlos III.

En la base, la inscripción siguiente: **RETRATO DEL EX.ª MO e ILL.ª MO S.ª OR D.ª N FRAI / JOAQUIN COMPANYY / Caballero Gran Cruz de la R.ª distinguida Orden de Carlos / III. Arzobispo antes de Zaragoza y despues de Valencia.**

En ángulo inferior izquierdo, *J. Piquer lo dib.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.º*

Buril.

260 × 175 mm.

Observaciones: Se conserva la plancha original y copias modernas. Se inspira este grabado en un retrato de mismo arzobispo pintado por Goya que existía en la sacristía de la iglesia parroquial de San Martín de Valencia, destruido o desaparecido durante la guerra civil (10).

MARBETE DE FÁBRICA DE SEDERÍAS

Según dibujo de Vicente López.

Interesante alegoría del comercio en la que aparece en primer término, bajo un árbol frondoso —ante el cual dos angelillos extienden una cartela con el nombre de la fábrica—, la figura de Mercurio, representado según su iconografía más usual —caduceo, tirso, sandalias aladas—. Se apoya en



**El Arzobispo Company. Grabado de Capilla,
Según dibujo de Piquer.**

una serie de paquetes y cajas de mercancías y señalada con la mano izquierda el mar surcado por un galón. A su lado, un *putti* o amorcillo alado sostiene una cornucopia rebosante de flores y frutos, símbolo de prosperidad.

En ángulo inferior izquierdo, *V. Lopez lo dib.* En ángulo inferior derecho, *Capilla lo g.* En cartela, **FABRICA DE SEDERIAS / DE Novella padre e hijo / en S. Felipe. R.ª de Valencia.**

Aguafuerte y buril.

140 × 100 mm.

(9) *Ibidem*, pág. 85.

(10) Dan noticia de este cuadro MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ en *Goya en Valencia*, "Museum", 1914, pág. 445, y MANUEL GÓMEZ MORENO en *Más obras inéditas de Goya*, "Archivo Español de Arte", núm. 105, t. XXVII, 1954, pág. 63.

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA DE LOS ESTATUTOS DE LA REAL MAESTRANZA DE ZARAGOZA

Dentro de una orla rectangular, constituida por una guirnalda decorativa realizada con emblemas alusivos a la Real Maestranza, emblema de ésta formado por un San Jorge ecuestre y la leyenda *EQUITES PRIMUM ME ELIGISTIS IN REGNUM ARAGOIUM*, todo surmontado por la corona real. Debajo de este escudo, león coronado con los dos blasones de Aragón, moderno, cuatribarrado, y antiguo, con la cruz de San Jorge y las cuatro cabezas de los moros de Alcaraz.

En ángulo inferior izquierdo, *Narciso Lalama lo dib. en Zarag.^a* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo grabó en Val.^a*

Buril.

300 × 210 mm. (180 × 120 mm.).

Observaciones: En las portadas de los Estatutos de las Reales Maestranzas de Valencia y Ronda hemos visto ilustraciones bastante similares a ésta; la de Valencia —de 1776— según dibujo de José Camarón y grabado de Vicente Galcerán, y la de Ronda, impreso en Madrid en 1817, por José Ribero y J. M. de la Vega.

ILUSTRACIÓN DE UN SUCESO DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN BARCELONA

Representa los prolegómenos de la ejecución por los franceses, el 3 de junio de 1809, de los cinco héroes de Barcelona, Massana, Aulet, Navarro, Pou y Gallifa, escena que tuvo lugar en la explanada de la Ciudadela, según explica el correspondiente texto al pie del grabado.

En ángulo inferior izquierdo, *Buenave.^a Planells lo dib. en Barcelona.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo g.^o en Val.^a*

Aguafuerte y buril.

350 × 250 mm. (270 × 160 mm.).

Observaciones: En el ángulo superior izquierdo se lee *Lam. III.* Se conserva, en esta misma colección la lámina V de esta serie, alusiva al suceso que paralelamente al descrito se desarrollaba en la catedral de Barcelona, grabado por el también valenciano Vicente Peleguer. Uno y otro grabado constituyen un interesante precedente del cuadro romántico de historia.

CÉDULA DE PROFESIÓN DE LA V. O. T. DE SAN FRANCISCO

Contornea la fórmula de profesión guirnalda con ocho ángeles y filactería con la inscripción *QVINQVMQVE HAN REGVLAM SECVTI FVERVNT. PAX EVPER ILLOS ET MISERICORDIA DEL. EGO ENIM STGMA DOMINI NOSTRI JESUCHRISTI CORPORE MEO PORTO.* En el ter-

cio superior del recuadro, composición formada por la Inmaculada Concepción, San Francisco de Asís a sus plantas, ángeles y emblema de la Orden de Menores. En el tercio inferior del mismo recuadro, al centro, emblema de la V. O. T. en Valencia formado por un óvalo con dos escudos de Valencia y el propio de la Orden franciscana, San Francisco de Asís y a sus plantas San Luis de Francia y Santa Isabel de Portugal, patronos de los terciarios, todo surmontado por la corona real y circundado por la inscripción *DE LA TER. ORDEN DE PENITENCIA DE N. P. S. FRANCISCO DE VALENCIA.*

En ángulo inferior izquierdo, *M. Camarón lo inv. i dibujó.* En ángulo inferior derecho, *V. Capilla lo grabó.*

Aguafuerte y buril.

460 × 310 mm.

Observaciones: La figura de la Inmaculada Concepción sigue literalmente la de la stampa dibujada por José Camarón y grabada por Vicente Galcerán y Alaponte, que ilustra los *Estatutos de la Real Maestranza de Caballería de Valencia*, impresos en esta ciudad en 1776. Esta cédula aparece expedida a nombre de *Madalena Antolí*, en *4 de marzo de 1798*; firmanla, *el Marqués de Malferit, Ministro, Fr. Fran.^{co} Ferrer, Visitador, y Rafael Vic.^{te} Tortajada y Alagon, Sec.^o*

RETRATO DE FRAY ANDRÉS DE VALLDIGNA

Según dibujo de Vicente López.

En ángulo inferior izquierdo, *V.^{te} Lopez lo pintó y dib.* En ángulo inferior derecho, *V.^{te} Capilla lo g.* En la base la inscripción *El R. P. F. Andrés de Valldigna exprovincial de Capuchinos de Valencia Predicador eximio | del Siglo 18 murió día 23 de Agosto de 1600.*

Aguafuerte y buril.

170 × 100 mm.

SANTA ISABEL DE PORTUGAL

Estampa de Santa Isabel de Portugal socorriendo a los pobres.

En ángulo inferior izquierdo, *V. L.* En ángulo inferior derecho, *V. C.* En la base, *S.^{ta} Ysabel.*

Aguafuerte y buril.

100 × 65 mm.

OCHO VIÑETAS DE «ALELUYAS»

Este grabado reproduce ocho viñetas para ser cortadas independientemente. Todas contienen la inscripción *ALLELUIA ALLELUIA* y las iniciales *A. R.* y

V. C., en ángulo inferior derecho e izquierdo, respectivamente.

Representan, de izquierda a derecha y de arriba abajo el Sacrificio de Abel, alegoría formada por racimos y espigas y espada y escudo, la viña de la Tierra de Promisión, el Arca de Noé, el rey David, la zarza de Moisés, Elías y el ángel, y Sansón luchando con el león.

En la base del conjunto figura la siguiente referencia: *Se venden en Val. en la Botiga el Pozal.*

ALEGORÍA DE LA SABIDURÍA

Según dibujo de Pedro Vicente Calado.

Bella composición en la que una matrona con casco y lanza, representación de Minerva —diosa de la inteligencia, la sabiduría y las artes— derriba a una figura con rostro de sátiro, símbolo quizá de la ignorancia. Minerva señala con su mano izquierda el templo de la Fama, accesible gracias a algunas de las virtudes personificadas por los amorcillos que aparecen en torno a la diosa: el discernimiento de sí mismo o la instrucción (amorcillo con espejo y la inscripción NOSCE TE IPSUM), conocimiento espiritual (amorcillo con libro abierto con la inscripción DE ANIMA ET DEO), la felicidad (amorcillo con el globo terráqueo) y la fidelidad (amorcillo con la llave). Los libros, la regla, el compás y un plano con figuras geométricas complementa el contexto en que se mueve Minerva, cuyo escudo, situado en el ángulo inferior derecho, ostenta las armas de Valencia, lo que denota el patrocinio de la Municipalidad valentina sobre la Universidad.

En ángulo inferior izquierdo, *Calado del.* En ángulo inferior derecho, *Capilla.*

Aguafuerte y buril.

210 × 160 mm.

Observaciones: Este grabado constituye, seguramente, una de las ilustraciones para actos literarios de la Universidad que, según Orellana, realizó Vicente Capilla.

ALEGORÍA DE LA SABIDURÍA

Según dibujo de Camarón.

Minerva, sentada sobre un trono, ofrece una corona de laurel a una doncella y un niño, personificaciones, quizá, de la aplicación y el estudio. El escudo de Minerva ostenta las armas de Valencia y la diosa, como protectora de la paz, lleva una rama de olivo. A la derecha, un sátiro, símbolo de la ignorancia, se aleja enojado mientras que, sobre el horizonte, sale el sol, manifestación metafórica, posiblemente, de la intelectualidad y la sabiduría.

En ángulo inferior izquierdo, *Camarón lo dibujó.* En ángulo inferior derecho, *Capilla lo g.*

Aguafuerte y buril.

200 × 155 mm.

Observaciones: Esta lámina debió grabarse también para alguna celebración académica de la Universidad.

ALEGORÍA DE LA CIENCIA ?

Según dibujo de Vicente López.

Hermosa y compleja composición, presidida por una matrona que empuña doble daga con su mano derecha. A su alrededor figuran cuatro personajes: doncella con libro abierto con la inscripción HAC DVCE RERV NATURA PENETRATVR, guerrero cuya coraza se adorna con curioso ceñidor ornado con cifras arábigas aplastando a un león (¿Hércules?), doncella con sombrero alado exhibiendo tablas con figuras geométricas y matrona en actitud pensativa y con los ojos vendados apoyando el brazo izquierdo sobre un globo terráqueo y el pie izquierdo sobre un reloj de sol.

En ángulo inferior izquierdo, *V.^{te} López lo inv. y dib.* En ángulo inferior derecho, *V.^{te} Capilla lo grabó.*

Aguafuerte y buril.

240 × 200 mm.

Observaciones: Esta lámina ilustra también, posiblemente, algún acto académico de la Universidad.

MARGARITA LLORENS HERRERO

ANA DE BORJA Y LA "PSALMODIA EUCARISTICA" DE PRIETO

COMENTARIO A UN GRABADO DEL SIGLO XVII

Hace tan sólo una década salía a la luz en la ciudad alemana de Münster un estudio de gran enjundia, debido a Ewald M. Vetter, titulado «Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucarística des Melchor Prieto von 1622». A la vez que se reeditaba tan singular obra, el autor hacía un magnífico acopio de fuentes y un desarrollo histórico de la iconografía eucarística prodigada en el libro del fraile mercedario.

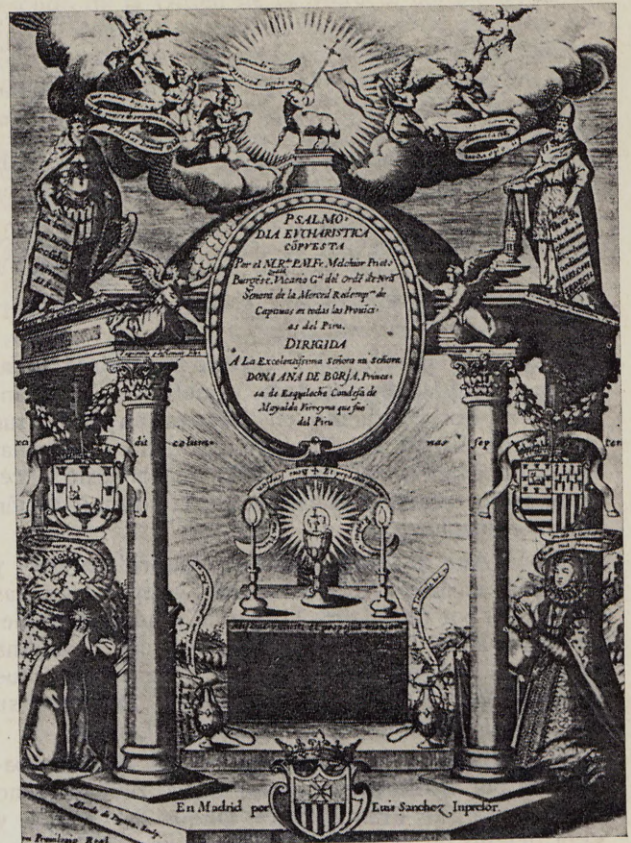
La labor de Vetter desentraña toda la riqueza de este personaje y su ambiente barroco, para pasar luego al estudio de los grabadores galos y flamencos presentes en España en la primera mitad del siglo XVII. De los nombres de Pieter Perrat, Frans Heylan, Herman Pannels, Jan Schorken y otros, tiene fundamentalmente los de Jean de Courbes y Allart van Popma, autores de casi todos los grabados que ilustran la «Psalmodia» de Prieto. Por sus páginas desfilan, con grave orquestación barroca de ordenados ritmos y fundamento teológico, los temas iconográficos de la Eucaristía, de raíces medievales y cristianas primitivas, que Vetter estudia con abundancia de fuentes escritas y artísticas, a las que completa un severo y erudito aparato crítico. Sus investigaciones en torno a las prefiguraciones y símbolos eucarísticos, tan pródigos en todos los grabados, tratan asuntos tan interesantes como Cristo en el lagar, la fuente mística de la vida, la nave de la Iglesia, Cristo Varón de Dolores, Misa de San Gregorio, aparte de otros de carácter bíblico e histórico.

Dejando para otra ocasión los comentarios que nos sugieren tan importantes cobres, vamos a centrar hoy nuestra pequeña aportación a uno de los personajes que, de modo indirecto, contribuyó a la edición en 1622 de esta incomparable obra. Nos referimos a doña Ana de Borja, cuya ascendencia genealógica legitima la inclusión de este artículo en una revista valenciana.

El padre Melchor Prieto dedicó a dicha dama su «Psalmodia Eucarística», según se lee en la misma: «A la Excelentí(s)ima, Señora mi Señora Doña Ana de Borja, Princesa de Esquilache, Condesa de Mayalde, Virreyna que fue del Pyru», a fin de expresar su gratitud por las mercedes que le había hecho: «Todo mi intento es conozca V. Excelencia quan grato le estoy a las mercedes que me ha

hecho, y pues estas las pagan los pobres con tenerlas en la memoria, que yo las tengo tan en ella, que quiero, que este mi libro, que ha de durar mucho más que yo, en las de los que han de vivir en los siglos futuros... Su menor Capellán de V. Excelencia...».

La obra, que salió en Madrid de la imprenta de Luis Sánchez el año 1622, incluía quince láminas con complicadas alegorías de las Antífonas de los Salmos de Vísperas y Maitines del oficio del Santísimo Sacramento, compuesto por Santo Tomás de Aquino. Todas fueron dibujadas por Melchor Prieto y grabadas por Alardo de Popma, Juan de Courbes y Juan Schorquens. La primera de ellas presenta la efigie de doña Ana de Borja, recogiendo la idea que ya aparece en el protocolo de Pedro de



Torres de 1621, folio 250 (publicado por A. López Quintás en «Una obra eucarística del siglo XVII». *Estudios*, VIII, 1952, págs. 315-319) según la cual «...en la primera del principio del dicho libro (Juan de Courbes) ha de retratar a sus Magestades, Rey y Reyna nuestros señores, o a otras dos personas que le dixera al dicho Padre Maestro Fray Melchor Prieto dándole los retratos dellos». Los elegidos fueron Santo Tomás de Aquino y doña Ana de Borja, mas el autor de esta primera lámina no fue Juan de Courbes, sino Alardo de Popma, ya que aquél dio a éste «la mitad de la obra y escultura de las dichas láminas por el mesmo precio e condiciones que él se obligó de cumplir con el dicho Padre Maestro Fray Melchor Prieto», según reza el referido protocolo (fol. 256).

Por estas fechas el Padre Prieto era Vicario Provincial de la Provincia de Castilla de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos, de la cual había sido Vicario General en todas las

provincias del Perú. Los resultados de su visita se reflejaron en la aprobación de su persona y proceder por parte del Virrey del Perú, Audiencia de Lima y Arzobispo, así como todos los obispos preladados de las Ordenes y gobernadores de los distritos que visitó (Archivo General de Indias, Sección: Audiencia de Charcas, leg. núm. 2).

En 1622 el Virrey del Perú y su esposa, Ana de Borja, regresaron de América y se establecieron en Madrid, dedicándose aquél a actividades culturales y literarias varias en las que se reveló como inspirado poeta.

Ana de Borja y Pignatelli, Princesa de Esquilache (o Squilacce) era hija de Pedro, Príncipe de Esquilache. Su bisabuelo, Francisco, fue hijo de Jofré de Borja, primer Príncipe de Esquilache, hijo, a su vez, de Alejandro VI y, por lo tanto, hermano de los primeros Duques Borja de Gandía, Pedro Luis y Juan, según puede observarse en este esquema genealógico:

Pedro Luis de Borja...hermanos... I Duque de Gandía	Juan I Borja.....hermanos..... II Duque de Gandía	Jofré de Borja I Príncipe de Esquilache
	Juan II Borja.....primos 1..... III Duque de Gandía	Francisco de Borja II Príncipe de Esquilache
	(San Francisco de Borja.....primos... 2..... IV Duque de Gandía	Juan de Borja III Príncipe de Esquilache
	Juan de Borja.....primos 3..... I Conde de Mayalde	Pedro de Borja IV Príncipe de Esquilache
Fernando de Borja III Conde de Mayalde	Francisco de Borja.....primos 4..... II Conde de Mayalde	ANA DE BORJA V Princesa de Esquilache
	María Francisca de Borjasobrina	VI Princesa de Esquilache

Ana casó en 1602 con Francisco de Borja, II Conde de Mayalde, hijo de Juan y nieto de San Francisco de Borja. Nacido en Génova, en 1577, fue nombrado Virrey del Perú en 1614, donde permaneció ocho años con una estela de gobierno excelente en lo tocante a la política, a la administración y a la cultura.

Doña Ana de Borja murió en Madrid en 1644 y su esposo en 1655. Años más tarde, y según las notas facilitadas por don Felipe G. Perles, graduado en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria, aparece otra Ana de Borja, sobrina lejana de la Virreina, que fue también Virreina del Perú, de 1667 a 1669, por su matrimonio con el Virrey Conde de Lemos.

Es interesante constatar que doña Ana, emparentada por doble línea con los Borja, tuviera como antecesor a San Francisco, IV Duque de Gandía, y gran devoto de la Eucaristía, de la que la Princesa

de Esquilache aparece en la portada como personificación de la fe, en el Sacramento, de la nobleza española. El buey de los Borja que campea en el escudo que se yergue sobre su cabeza, tiene su correspondencia en el de Santo Tomás de Aquino, quien, de rodillas, como la piadosa dama, adora al Augusto Misterio. Esta correlación la explica el propio Padre Prieto aludiendo al apelativo de «buey mudo» con que calificaron sus condiscípulos al Santo.

El grabado de la portada de la «Psalmódia eucarística» guarda una casi absoluta simetría que, de algún modo, repiten otros grabados de la misma obra. Lleva la firma «Alardo de Popma. sculp.», así como el lugar y fecha de impresión: «En Madrid, por Luís Sánchez Impresor. Año de 1622».

Un templete central cupulado, de tejas imbricadas, ostenta en su frontis un ancho óvalo, sostenido

por ángeles tenantes, rematado con sencillo roleo en su parte inferior en el cual se lee el título y dedicación:

PSALMO
DIA EUCHARISTICA
COPUESTA

Por el M. Rdo. P. M. Fr. Melchor Prieto
Burgese, Vicario Gal del Orde de Nra
Señora de la Merced Redemp^{on} de
Captivos en todas las-Provinci
as del Piru

DIRIGIDA

A La Excelentissima Señora mi Señora
DON^a ANA DE BORJA, Prince-
sa de Esquilache Condesa de
Mayalde Virreyna que fue
del Piru

La parte superior de la cúpula sostiene el «Agnus Deia» con el estandarte crucífero, envuelto en resplandores y nubes de ángeles músicos. De la boca del Cordero sale esta inscripción: «Qui tollit peccata mundi».

Columnas corintias sustentan el entablamiento con guirnaldas colgantes de las que penden los antedichos escudos sobre las cabezas de Santo Tomás y doña Ana de Borja. La leyenda de la parte inferior del entablamiento: «Sapientia edificavit sibi domum» se corresponde con la que circunda las columnas: «Excidit columnas septem» y con la del frontal del altar que cobija la cúpula: «Miscuit vinum et proposuit mensam». La cita está tomada del Libro de los Proverbios y tiene una clara significación eucarística de invitación al banquete.

Sobre el altar, un cáliz con la Sagrada Hostia, radiante, y dos velas a los lados, centra la composición; sus luces simbolizan el poder de la Teología católica y el de la fe religiosa de la nobleza española, una y otra personificadas en Santo Tomás de

Aquino y en la Condesa de Mayalde, claramente aludidos en las filacterias que envuelven los cirios: «Bene scripsisti de me, Thoma» y «Et praebebit delicias regibus».

A los pies del altar dos ánforas, con sendos panes, atravesados por un cuchillo, en su boca, llevan inscripciones alusivas al vino que engendra vírgenes: «vinum germinans virgines» y al vino que alegra a Dios y a los hombres: «vinum quod laetificat Deum et homines».

No faltan las filacterias que salen de la boca del Aquinate y doña Ana: «Dulcis amor Patriae ratione valentior omni» y «Qua tua facerunt scripta retextit opus», así como otras que describen simétricas ondulaciones y que brotan de la boca de David y Melchisedech apostados a uno y otro de los extremos del entablamiento: «Tollebat David citharam recedebatque a Saul spiritus malus» y «In odorem suavitatis».

David, con regias vestiduras y con el arpa, lleva en su diestra una cartela con el texto: «Ex semine David secudum carnem»; Melchisedech, con incensario y vestido pontifical, otra referente al sacerdocio de Cristo: «Tu es sacerdos in eternum secundum ordinem Melchisedech».

Sobre el estilobato, centrando la composición, el escudo de la Orden de la Merced, coronado, en armonía con los otros dos, que, junto al pedestal con el «Agnus Dei», forman los cuatro vértices de una figura romboidal en estrecha relación con los principales sujetos de la Psalmodia: la Eucaristía como centro temático, Santo Tomás como autor, el Padre Prieto como comentarista y doña Ana de Borja como símbolo de la ferviente religiosidad de la España católica. Humilde y devota, a la par que erigida, cual las figuras de los monumentos funerarios de El Escorial, su efigie evoca el espíritu combativo que las huestes del primer Austria pregonaron por Europa y la sumisión del Imperio al ideal de la Contrarreforma.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

MAS SOBRE PINTURAS Y PINTORES EN EL REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI

La benevolencia con que la crítica más especializada ha acogido el libro *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi* (1), publicado hace ahora un año, obliga a quien esto escribe a expresar su más honda gratitud como autor. Pero la verdadera razón de estas líneas, al margen de lo dicho, estriba en constatar con satisfacción el interés que por el caudal artístico del Real Colegio de Corpus Christi se ha vuelto a despertar desde la realización del mencionado libro y dar cuenta de las novedades surgidas desde entonces que vienen a confirmar hipótesis, a puntualizar otras y, en cualquier caso, a completar las noticias relacionadas con la pinacoteca del Colegio.

En primer lugar, hay que dejar constancia de las serias labores de restauración y limpieza de cuadros que paulatinamente se han venido haciendo en los últimos meses, comenzando por aquellas piezas que reclamaban, por su importancia o por su estado de conservación, más urgente tratamiento. En este sentido se estimó conveniente trasladar los cuatro grandes cuadros que ocupaban las cuatro esquinas del claustro del Colegio, casi a la intemperie, y cuyo estado peligraba de continuar en su primitivo emplazamiento. Uno de ellos, la *Adoración de los Pas-*

tores (catalogado con el número 301), que tradicionalmente había sido atribuido a Martín de Vos y que descartando dicha atribución indicábamos podría tratarse de obra de discípulo de Alessandro Allori, consignándolo prudentemente como anónimo florentino de fines del siglo XVI, permite, tras su limpieza, conocer su exacta paternidad gracias a haber aparecido la firma de su autor y el año de su ejecución. En efecto, junto al borde izquierdo se puede leer: "1586. Joanis Bezzallius flor", confirmando plenamente nuestra hipótesis por tratarse de obra del pintor florentino Giovanni Bizzelli, de quien hasta ahora ninguna obra suya había sido identificada en España (fig. 1).

Giovanni Bizzelli (1556-1612) formóse en Florencia como pintor a la sombra de Alessandro Allori. Junto a Allori realizó, entre 1580 y 1582, la decoración de grutescos de los primeros corredores de los Uffizi, así como los frescos del coro de Santa Agueda en Florencia, y también allí hizo un gran cuadro de altar con la *Madonna con Santos* (1584). Comitentes suyos fueron Eleonora de Medici, para quien pintaría una *Anunciación*, hoy en Uffizi, y Sansoneto de Bardi, a cuya solicitud pintó un *Descendimiento* para Castell Vernio. También la Congregación de Florentinos, en Roma, le encarga para su iglesia de San Giovanni Decollato una *Crucifixión con María y San Juan*. Pinturas de su mano se conservan aún en el refectorio del Convento de San Marcos en Florencia y en la iglesia de las Agustinas de Poppi, en Casentino. Un autorretrato suyo se puede ver en el Museo de los Uffizi (2). Giovanni Bizzelli no tuvo relación con el Patriarca San Juan de Ribera, pero la estancia del pintor en Roma posibilitaría que algún cuadro suyo fuera comprado por algún agente del Patriarca en la Ciudad Eterna, llegando por ese conducto a Valencia.

Enlazando de nuevo con las labores de limpieza de cuadros en el Colegio de Corpus Christi, anotemos que se han limpiado varias obras de Sariñena, como el *Cristo a la Columna* (cat. núm. 245) y los retratos de *Sor Margarita Agullona* (cat. núm. 250) y *San Ignacio de Loyola* (cat. núm. 251), lo cual permite conocer con mayor precisión la gama cromática de este interesante pintor.

Otra obra que reclamaba a voces una profunda limpieza era la hermosa tabla de Luis de Morales representando el *Nazareno* (cat. núm. 124) y que ahora muestra su colorido original desde su impecable factura, destacándose por su calidad entre todas las versiones que sobre este mismo tema realizara el pintor extremeño. Igual suerte ha merecido el lienzo de Scipione Pulzone que representa a *Santa Clara* (cat. núm. 168).

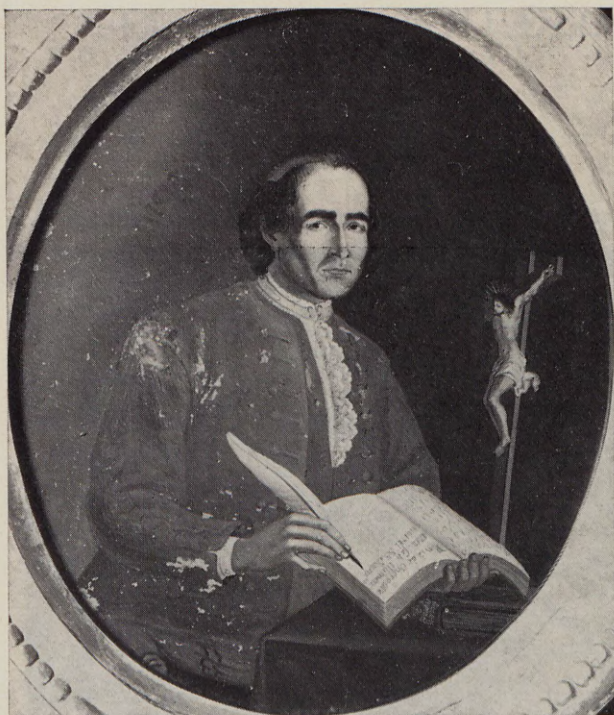
Hay que confirmar como obra segura de Francisco Ribalta el *Nacimiento* que preside el ático del retablo mayor de la capilla del Colegio (cat. núm. 183), pues a causa de su incómodo emplazamiento presentaba dificultades de análisis y su visión aún se entorpecía por la gruesa

(1) Editado por Federico Doménech, S. A. Valencia, 1980. Las referencias a números de catálogo que aparecen a lo largo del presente artículo, naturalmente remiten a la numeración ofrecida en dicho libro.

(2) THIEME - BECKER: *Algemeines Künstlerlexikon*. Leipzig, segunda edición. 1940-50. Vol. III, pág. 76.



1. Giovanni Bizzelli: Adoración de los pastores. Colegio del Patriarca. Valencia.



2. José Espinós: Don Manuel Fuster y Membrado. Valencia. Colección particular.

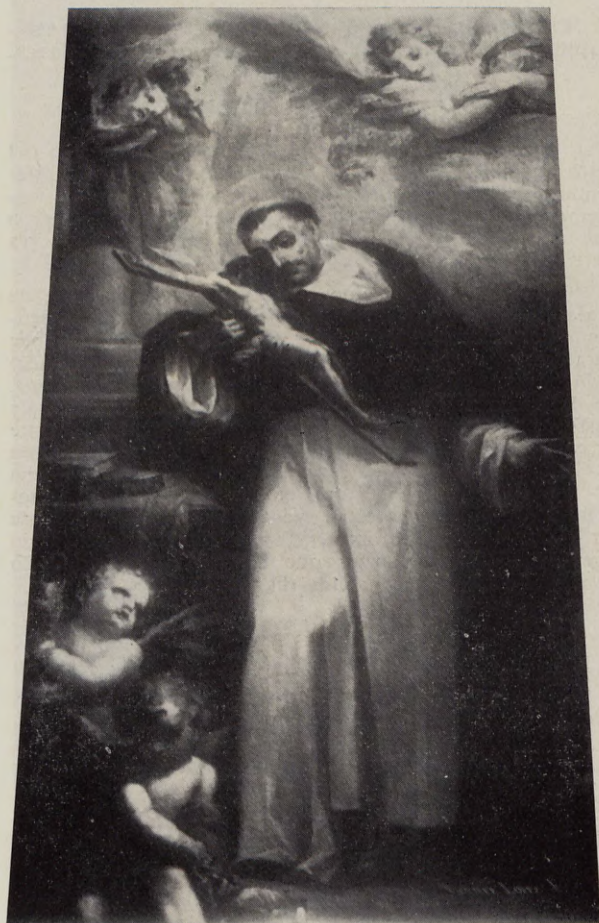
capa de suciedad acumulada. El lienzo en cuestión ha sido bajado del ático y analizado detalladamente con luz adecuada, pudiéndose advertir en él la factura suelta del pincel ribaltiano a pesar de desafortunados repintes que en determinado momento hicieron dudosa su total adscripción a la propia mano del maestro.

Fruto del azar más fortuito ha sido el descubrimiento en una colección particular de Valencia, de un cuadrito, pintado sobre cristal con el retrato de *Don Manuel Fuster y Membrado*, firmado por José Espinós, que dimos por perdido al referirnos a su dibujo preparatorio descubierto en el Colegio (cat. núm. 38). Mucho nos complace ahora, pues, este segundo descubrimiento en tanto que constituye la única muestra detectada de la pintura de este artista valenciano tan ponderado por Orellana (3) (fig. 2).

Otra grata noticia ha sido el hallazgo de un gran cuadro de altar en la iglesia de Sierra Engarcerán que, con la firma "VICENTE LÓPEZ F.", representa un *San Luis Bertrán* (fig. 3). Dicho cuadro no es sino la versión definitiva de un boceto que con tema homónimo recogimos en el Colegio de Corpus Christi (cat. núm. 293) bajo la atribución a José Zapata que venía anotada en su bastidor. Ya en aquella ocasión dejamos constancia de que debía tratarse de boceto preparatorio para algún cuadro de altar, dado su punto de vista de "soto in su". Así, pues, a partir de ahora habrá que considerar el boceto del Colegio obra de López y no de Zapata ante la prueba documental que representa la firma del autor en la versión final de Sierra Engarcerán. En tal caso, sólo cabe pensar que el nombre de Zapata estuviese aludiendo al antiguo propietario del boceto.

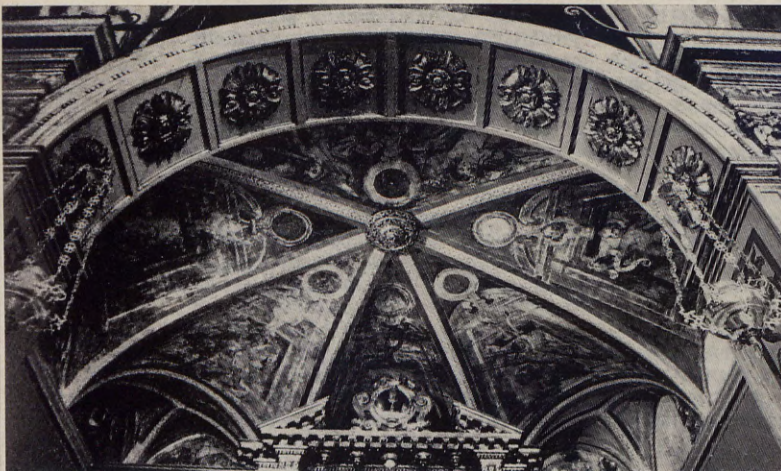
Refirámonos finalmente al ignorado conjunto de frescos que en el presbiterio de la Capilla del Monumento del Colegio de Corpus Christi (fig. 4) ha salido a la luz

de forma aún más inesperada. El hecho se ha producido en el curso de las restauraciones de dicha capilla al lavar la bóveda nervada del presbiterio que a la sazón se hallaba decorada al temple con motivos "neobizantinos", hechos a principios de siglo, a base de pequeñas estrellas doradas sobre fondo añil. Al advertirse debajo de la moderna pintura la presencia de unos frescos antiguos, se optó por rescatar la primitiva decoración, eliminando el moderno repinte. El resultado, por fortuna, no ha podido ser más satisfactorio, ya que el conjunto es perfectamente recuperable, saliendo beneficiado el recinto al serle devuelto su carácter original. Las pinturas descubiertas ocupan los seis compartimentos de plementería de la bóveda con un motivo similar de origen genovés concebido a base de marcos arquitectónicos fingidos a modo de ventanas ciegas flanqueadas de pilastras, con frontón partido y óculos en la parte superior. Cada una de estas ventanas, con perspectiva forzada, alberga un angelillo portador de atributos de la Pasión (lanza, escalera, esponja, flagelos, etc.). Los lunetos se reservan para figuras de centinelas dormidos.



3. Vicente López: San Luis Bertrán. Iglesia de Sierra Engarcerán. (Foto facilitada por don Fernando Marin.)

(3) Cf. ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*. Valencia, 1967, páginas 482-484.



4. Bartolomé Matarana y Tomás Hernández: Frescos del presbiterio de la capilla del Monumento en el Colegio del Patriarca. Valencia.

Todo ello viene a completar el programa iconográfico del resto de las pinturas de la Capilla del Monumento referentes a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, tradicionalmente consideradas de Tomás Hernández, pero que a nuestro juicio obedecen a las pautas del genovés Bartolomé Matarana.

Para terminar, pongamos de relieve el autorretrato de Matarana que hemos identificado entre las numerosas figuras que llenan la Capilla de Corpus Christi. Su efigie surge entre los asistentes del gran mural de la *Predicación de San Vicente Ferrer en el Compromiso de Caspe*. Se le reconoce fácilmente por ser el único personaje vestido con gorguera contemporánea mirando de frente al espectador. Aparenta una edad alrededor de cincuenta y cinco años, lo cual se aviene perfectamente a la fecha de nacimiento de 1550 que en nuestro estudio proponíamos. Sus facciones están más perfiladas, advirtiéndose en él una mirada estrábica, y su rostro, más iluminado que los demás personajes que le rodean, está pintado con una pincelada más sólida (fig. 5).

F. B. D.



5. Autorretrato de Bartolomé Matarana en el fresco de la Predicación de S. Vicente Ferrer en el Compromiso de Caspe. Iglesia del Patriarca. Valencia.

EL TESTAMENTO DEL PINTOR AGUSTIN ESTEVE

Siempre que se habla o escribe de Esteve hay que recordar al gran hispanista Martín Soria (1). Su obra sigue viva en los estudiosos de la gran figura de aquel buen retratista valenciano cuya colección de retratos de personajes madrileños tanto se ha confundido con los de Goya y por quien, éste, sentía gran admiración, tanto que en una carta a Zapater, el día 23 de abril de 1794, le decía que Esteve tenía tal habilidad para la miniatura que si estuviera en Madrid el retrato (que le hizo a Zapater) de él, sacaría una miniatura bellísima. Pues bien; en la obra de Soria queda un poco en nebulosa la parte biográfica y el testamento de Esteve encontrado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid viene a aclarar muchas cuestiones.

Nació Agustín Esteve, como nos demostró el Barón de Alcahalí, en Valencia el día 12 de mayo de 1753 y allí pasó su juventud siendo discípulo de dibujo de su padre, que era escultor, y luego en la Escuela de la Academia de San Carlos, ganando un primer premio en dibujo; pero, con menos de veinte años, se traslada a Madrid y aquí ya le tenemos teniendo mala suerte en sus trabajos para la entrada en la Escuela de la Academia de Madrid; en cambio, muy joven empezó a retratar a la nobleza madrileña. Su arte era muy influenciado por el académico Mengs, pero en el año 1781 entra como ayudante de Goya y cambia por completo su estilo. Se hace muy goyesco, es su pintura más suelta, de ahí que sea muy difícil distinguir sus obras de las de su maestro. Cuando éste ya fue Pintor de Cámara, las demandas de retratos reales eran tantas que muchas réplicas eran de mano de Esteve, de ahí que pudiera Goya hacer tantos Carlos IV.

Esteve, en un memorandum al Rey en el año 1800, ya escribe que hizo seis cuadros grandes de los reyes y dos de don Luis y de doña María Luisa, los dos infantes, cobrando por cada uno de ellos 240 reales.

También por este tiempo, que es su gran época de retratista, es cuando hace los retratos del Marqués de Ariza, los de los Duques de Osuna, la copia del cuadro del General Urrutia, de Goya, y cuadros de las grandes casas de los Alba, Aliaga, Infantado, Rivas, Medinaceli y Veragua. En cambio no son de él, los del Arzobispo don Antonio Caballero y Góngora, virrey que había sido de Nueva Granada, quien tenía su retratista particular Francisco Agustín Grande, el que muchas veces firmaba

«Agustín», lo que le indujo a Soria al error de atribuirle alguna obra del catalán, pero avecindado en Córdoba, Francisco Agustín. Este era muy estilo Mengs y después muy neoclásico, pero de una gran finura, y lo estudiamos desde las páginas del Boletín de la Real Academia de Córdoba en el año 1965.



María Teresa Ruiz de Apodaca de Sesma. Colección Firma Mayor de Estévez Yáñez. Rosario (Argentina).

(1) *Agustín Esteve y Goya*. Valencia. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo, 1957. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Edición dirigida por F. M. Garín.

Cuando la francesada, al igual que su jefe Goya, también retrata a personajes de la corte de José I y algunos cuadros del mismo rey, como es uno de una colección madrileña, que acusa ambas manos; la del discípulo, en el cuerpo, y en la cara, la fuerte de Goya. Como es natural, al ser, los dos, pintores de Cámara, tenían que atender a las demandas de las autoridades provinciales de tener un retrato del Intruso presidiéndoles, retratos que, al cambiar la situación, fueron al fuego por lo general para ocultar veleidades colaboracionistas.

Esteve tuvo que colaborar con los franceses, incluso pecuniariamente, pues hay constancia que, al igual que Goya e Inza, pagara un cuarto de su sueldo de pintor de Cámara como contribución al invasor. Pero esto le perjudicó en su quehacer artístico y, al igual que Goya, no fue perdonado por Fernando VII, quien aunque le sigue pagando el sueldo sin subida alguna, por más que Esteve la pide una y otra vez, no le hace encargo alguno. Es Vicente López el que le desplaza, y así como antes fue, por decirlo así, desplazado por Goya, al caer éste en la enemistad real, es otro valenciano el que le sucede en el favor regio. Sigue siendo su arte postergado y un artista, al que tanto se le ha confundido con Goya, no merecía ese trato.

Solamente una vez retrata a Fernando VII y es cuando la doble boda de éste con Isabel de Braganza al mismo tiempo que su hermano Carlos con doña María Francisca de Asís Braganza. Vivía postergado y hace algunos viajes a Valencia, uno de los cuales nos relata Garín cuando nos habla de su asistencia a la célebre Junta General de la Academia de San Carlos de Valencia, de 22 de abril de 1814.

Esteve vivía en Madrid en la plazuela del Gato en compañía de la que llamaba su sobrina doña Mariana Altet, la que llevaba muchos años separada de su marido, don Mariano González, personaje tan odiado por Esteve que sí volvía, de su ignorado paradero, ya no iban sus bienes para su esposa ni para la hija de ambos, Saturnina González Altet, la que sería al fin y a la postre su heredera. Y rodeado de cuadros hermosos como es el de la Santísima Trinidad, de José de Ribera, del que no quiso jamás desprenderse aunque se le ofreció por el coleccionista don Tomás Veri una fuerte suma, por intermedio de Vicente López, pero él no quiso que saliera de Madrid, y aunque estaba necesitado lo ofreció al Rey, para el recién creado Museo del Prado, el 6 de diciembre de 1819, en la modesta suma de 20.000 reales. Pocos meses antes —el 20 de septiembre— le había escrito un memorandum más a Fernando VII pidiéndole ser jubilado con 6.000 reales de gajes de pintor de cámara y no con la miseria que le daban, pues dice que «son sesenta

y siete años los que tiene, padece vahídos de cabeza y está casi sin vista, habiéndole aconsejado los médicos que se fuera a Valencia». Creo yo que la oferta de venta del cuadro de Ribera en tan corta suma es lo que inclinó el ánimo del monarca a que se accediera a ello en el año 1820 y se le dieran los seis mil reales. Con esto levantó la casa de Madrid y se fue a Valencia, pues ya no se tienen más noticias de él hasta que, en las cuentas de la casa ducal de Osuna aparece la partida de 16 de junio de 1836 de haberse abonado 750 reales a la heredera de Agustín Esteve, doña Saturnina González, por la pintura hecha por Esteve de un cuadro de vara y media de alto por más de vara de ancho con las armas del Duque.

Acompañamos a estas líneas una fotografía de un detalle del cuadro de la segunda condesa de Casa Flores, doña María Rafaela González de Terán, pintado por Esteve alrededor de 1795, esposa que fue del embajador de España en Viena y San Petersburgo, don José de Flores, Teniente General de los Reales ejércitos y que ha sido tenido como de Goya por Mayer, Beruete y Calleja, y solamente



Esteve. «La segunda condesa de Casa Flores». Museo de Sao Paulo (Brasil).

por Soria es tenido, como es verdad, como obra de Esteve, y que es orgullo del Museo de Sao Paulo en el Brasil. Mide 112 centímetros por 79 y es una de las grandes obras de la pintura española. Asimismo, reproducción del retrato de doña María Teresa Ruiz de Apodaca de Sesma.

Apéndice documental

Testamento de don Agustín Esteve. Escritura de 4 de diciembre de 1817 ante don FÉLIX RODRÍGUEZ, del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Tomo 20.230. Folio 867.

«En el nombre de Dios Todopoderoso amén. Sea notorio como yo DON AGUSTÍN ESTEVE, pintor de cámara de su Majestad, vecino de esta villa y corte de Madrid, natural de la ciudad de Valencia, de estado soltero e hijo legítimo de legítimo matrimonio de don AGUSTÍN ESTEVE y de doña ANTONIA MARQUÉS, difuntos, naturales que fueron de dicha ciudad, hallándome con salud a la Divina Majestad gracias y, por la Infinita Misericordia, en mi juicio y entendimiento natural creyéndome, como firmemente creo, en el inefable misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un sólo Dios verdadero y en todo lo demás que cree y confiesa la santa Madre Iglesia, católica, apostólica y romana, en cuyas fe y creencias he vivido y protesto vivir y morir como católico y cristiano, temeroso de la muerte cierta a todo viviente y su hora dudosa, deseando estar prevenido y para cuando llegue, tomo por su abogada a María Santísima, Angel de mi guarda, señora de mi nombre y devoción y demás de la corte celestial para que intercedan con mi redentor Jesucristo lleve mi alma a su santa gloria, y, bajo de esta protestación e invocación divina, otorgo que hago mi testamento en la forma siguiente:

Encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que creó y redimió con su preciosa sangre, pasión y muerte y el cuerpo mando a la tierra de que fue formado, el cual, siendo amortajado con el hábito que pareciere a mi heredera y colocado en la caja ataúd, se le dará sepultura, en público o secreto, en el sitio o paraje que la misma eligiese, a cuyo arbitrio dejo también la forma, hora, acompañamiento y disposición de mi entierro, funeral y demás incidente por ser así mi voluntad.

Que, a más de la de cuerpo presente, se celebren por mi alma e intereses cincuenta misas rezadas con limosna de seis reales cada una, la cuarta parte en la iglesia parroquial donde acaeciere mi fallecimiento y las restantes donde parezca a la propia mi heredera.

Que a los santos Lugares de Jerusalén y redención de cautivos cristianos se les dé, por una vez,

cien reales de vellón y trescientos veinte de la misma especie a los reales Hospitales, General y Pasion, de esta corte, también por una vez, con lo que les separo a unos y otros del derecho que pudieren tener a mis bienes.

Que igualmente se entregue con destino al socorro de prisioneros y de sus familiares doce reales de vellón, por una vez, en cumplimiento de reales órdenes.

Mando a mi sobrino, JOSÉ ALVAREZ, vecino de la ciudad de Valencia, trescientos ducados, por una vez, en dinero metálico.

A doña MARÍA DEL CARMEN ALVAREZ, igualmente, mi sobrina, hermana del dicho don JOSÉ, vecina de Valencia, trescientos ducados en dinero, también por una vez.

A doña MARÍA ISABEL BURILLO, hija de don TOMÁS y de doña MARÍA VICENTA BAYONA, ésta difunta, mi sobrina, mando doscientos ducados de vellón, por una vez, en el caso de sobrevivirme, y si falleciese antes que yo recaerá en mi heredera este legado.

Asimismo mando que por mi heredera se entreguen a los señores diputados de la plazuela del barrio del Gato de esta corte, ciento cincuenta ducados de vellón, por una sola vez, en dinero metálico, para que los susodichos los distribuyan entre pobres del mismo barrio que consideren más necesitados y les encarga me encomienden a Dios.

Igualmente mando, y es mi voluntad, que por la dicha mi heredera se repartan y distribuyan como mejor le parezca otros ciento cincuenta ducados, por una sola vez, entre aquellos pobres y necesitados que juzgue acreedores a ello, procurando ser con la equidad que corresponde y pidiéndoles me encomienden a la Divina Majestad.

Declaro que si al tiempo de mi fallecimiento se hallare alguna memoria, o papel firmado de mi puño, en que manifieste o prevenga cosas o asuntos concernientes a mi última voluntad y esta disposición, mando que su contenido se guarde y cumpla como parte esencial de ella con la que se protocolizará para que conste.

Y para cumplir y pagar lo contenido en este testamento, memoria o papel citado, si lo deja y demás que legítimamente se deba, nombra por mis albaceas y testamentarios a mi sobrina doña MARIANA ALTET, que se haya en mi casa y compañía, al presbítero don LAUREANO BONILLA y a don PEDRO NOLASCO GASCÓ, de esta vecindad y a cada uno *in solidum* y les doy poder para cumplirlo según se requiera para que, verificado su fallecimiento, se apoderen y entreguen de todos mis bienes y tomando y vendiendo los necesarios en pública almoneda, o

fuera de ella, satisfagan cuanto queda expuesto, durándoles el citado cargo el tiempo que necesitaren, aunque, para él, precisaren en derecho y mucho más que les prorrogó.

Y en el remanente de todos mis bienes, caudal, créditos, derechos, acciones y futuras sucesiones que, en esta corte, dentro de mi país u otras partes dondequiera que sea que me pudieran tocar o pertenecer, instituye y nombra por mi heredera respecto de no tenerlos forzosos a la prenotada doña MARIANA ALTET, mi sobrina, que de muchos años a esta parte se halla en mi compañía asistiéndome y cuidándome con el esmero que es notorio, casada con don MARIANO GONZÁLEZ, ausente de esta corte hace bastantes años e ignorarse su existencia y paradero, y si es vivo o ha muerto y, si falleciese la citada doña MARIANA antes que yo, hago igual nombramiento de mi única heredera en doña SATURNINA GONZÁLEZ y ALTET, de estado soltera e hija legítima de los susodichos, que también se haya en mi casa y compañía desde su tierna infancia, para que cada una, en su tiempo y caso, lo haya y lleve con la bendición de Dios y la mía, a quien me encomienden con la precisa e indispensable condición de que si se presentase el don MARIANO GONZÁLEZ en esta dicha villa, no haya de poder tomar conocimiento, percibir, manejar ni entregarse de ninguno

de los bienes, caudal y haberes de mi herencia, de que desde ahora para entonces le prohibo por justas causas que para ello me asisten y, para que así se cumpla todo, encargo la conciencia a quien tocare su observancia.

Y revoco y doy por nulos de ningún valor ni efecto cuales testamentos, poderes para hacerlos, codicilos y demás disposiciones que antes de ahora haya hecho u otorgado por escrito, de palabra o en otra forma, para que ninguno valga ni haga fe, en juicio ni fuera de él, y sólo valga este testamento y la memoria o papel citado si lo dejare, y ha de guardar y cumplir por mi última voluntad en la forma que haya lugar en derecho y en su testimonio así lo otorgo ante el presente escribano público, de número, en esta villa de Madrid, a cuatro días del mes de diciembre de 1817, años siendo testigos don VALENTÍN RODRÍGUEZ, don ALEJANDRO FAURE, don JUAN OLFOS, ALFONSO ALVAREZ y FRANCISCO SALAMANCA, residentes en esta corte, y el otorgante, a quien doy fe conozco, lo firmó. AGUSTÍN ESTEVE, ANTE MÍ, FÉLIX RODRÍGUEZ. Rubricadas.»

JOSE VALVERDE MADRID

*Académico correspondiente
de San Carlos*

MAYANS Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

II.º Centenario de la muerte del erudito valenciano

Sumándose al homenaje tributado a la memoria del erudito ilustrado valenciano don Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) en el bicenario de su muerte, la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO me invita a que escriba unas breves notas sobre su figura en relación con la Academia de San Carlos de Valencia, aspecto éste del que recientemente me he ocupado abordando el conflicto originado al pronunciar en la misma el discurso académico del año 1776 (*). Este discurso, como se sabe, fue el origen de su libro *Arte de Pintar*, que, tras la negativa académica a publicarlo, permaneció inédito durante casi un siglo. En 1854, renovada la Academia con unos criterios estéticos diferentes y bajo los auspicios de la misma, se publicó en la imprenta Rius de Valencia, encargándose de la edición un familiar cercano a Mayáns.

Esta relación de Mayáns con la Academia de San Carlos, olvidada por la abundante bibliografía en torno a su persona y obra, fue no obstante dada a conocer, a través de las noticias inéditas contenidas en las actas de la Academia, por Felipe María Garín en su obra *La Academia valenciana de Bellas Artes* (Valencia, 1945), en donde puso de relieve las razones oficiales que la Academia esgrimió para no publicar en su momento el discurso de Mayáns. El hallazgo de la documentación original de la censura completa a dicho discurso, la consulta del manuscrito del mismo, así como el conocimiento de otras noticias relativas a la opinión del propio Mayáns sobre la prohibición de su discurso, me permitió establecer dos posibles interpretaciones del conflicto. Una primera interpretación vendría determinada por el obvio enfrentamiento entre la fuerte personalidad de Mayáns que difícilmente se avino a las peculiares características de estos discursos y la actitud de los académicos, reacios a no cumplir la legislación académica, impulsados sin duda por la altanería con que Mayáns se presentó ante ellos. Sin embargo, cabría establecer una segunda valoración de los hechos en base a la disparidad de criterios existentes entre Mayáns y los académicos sobre el modelo de Academia, principalmente en lo concerniente a la importancia asignada a los conocimientos artísticos, siendo este último hecho el que configura



Retrato de Gregorio Mayáns. Grabado de Joaquín Giner, según dibujo de José Vergara.

este incidente como un capítulo más en el difícil desenvolvimiento del academicismo español del siglo XVIII.

(*) J. BÉRCEZ GÓMEZ: *Origen y censura del Arte de Pintar de Mayans*, en "Academia", núm. 53, segundo semestre, Madrid, 1981. Las notas que siguen suponen un resumen del citado artículo pero también amplían y revisan las conclusiones del mismo.

Mui señor mio. Por muchas causas
me considero obligado a V.ª.

Por el favor de avirme propuesto por
Académico de Honor de la Real Aca-
demia de las Nobles Artes con el título
de San Carlos: por el unanime consen-
timiento de los señores Académicos,
que generosamente asintieron a la
Propuesta de V.ª. i últimamente por
su aviso, que me causa tanta confusión,
como honra. No puedo dejar de aceptar
la que V.ª. por su buen gusto de favorecerme
me ha facilitado; pues tendré yo la dicha de
ver i admitir de mas cerca los mara-
villosos progresos de una ingeniosísima
fuerza aplicada a imitar, i remedar
(en lo que permite la posibilidad hu-
mana) las obras visibles del supremo
i único Autor de la Naturaleza.

Por a V.ª. las dudas que me quedan: i voy
a pedir a V.ª. nuestro señor, que nos comu-
niquen el gozo de que esta Real Aca-

Los hechos narrados en apretado resumen trans-
currieron del siguiente modo. Nombrado Mayáns
académico de honor en 1774, escribió con tal moti-
vo al Marqués de Jura Real, viceconsiliario de la
Academia, una carta en la que, haciendo gala de
una amable educación protocolaria, agradecía el
nombramiento, al mismo tiempo que dejaba entre-
ver una cierta apreciación artística al aludir a los
progresos del alumnado académico dedicado «a imi-
tar i remedar (en lo que permite la posibilidad hu-
mana) las obras visibles del supremo i único Autor
de la Naturaleza».

Dos años más tarde, con motivo de la celebra-

ción de la Academia, de que es V.ª. dignísimo
Presidente, merezca su esplandida
de todas las Naciones.

La Divina Majestad guarde a V.ª.
muchos años, como duco. Valencia
en mi estudio a 21 de Marzo de
1774.

B. S. M. de V.ª.

su mas seguro servidor,

Don Stej. Mayáns i Siscar.

Reproducción facsimil de la carta de Mayáns al
Marqués de Jura Real agradeciendo el nombramiento
de Académico de Honor en 1774.

ción de los actos de la Junta Pública del año 1776,
la Academia acordó encargar a Mayáns la Oración
que tradicionalmente se pronunciaba, a modo de
colofón, en estos actos académicos. Es preciso ad-
vertir que estos discursos, según estipulaban los
estatutos, debían pronunciarse haciendo especial hin-
capié en el carácter de las artes, características éstas
que alejaban estos discursos del tono erudito y teó-
rico que había configurado el academicismo europeo
en general y, por el contrario, los inclinaba a un
contenido en el que la propensión al halago oficia-
lista se compaginaba con la divulgación de una vaga
estética clasicista, más literaria que artística. Mayáns
aceptó el encargo y el 6 de noviembre pronunció
la Oración.

La siguiente noticia que aportan las actas aca-
démicas sobre el discurso de Mayáns, se produce
a los dos meses, en la cual la Academia, descon-
tenta con el contenido y la forma del discurso de
Mayáns, acordó dar comisión al Marqués de Jura
Real para que lo examinase y expusiese si lo con-
sideraba apto o no para imprimirse. La censura fue
presentada por el Marqués de Jura Real a los dos
meses aproximadamente, exponiendo diversos re-
paros que, según clasificación del Marqués, dividía en
eruditos y de estricto cumplimiento estatutario. En-
tre los primeros, la mirada censora del Marqués

de Jura Real encontró reparables algunas frases pronunciadas por Mayáns, por ejemplo, una en la que, según opinión del Marqués, Mayáns confundía el carácter ideal de la Pintura con el de la copia, a propósito del ejemplo, manido ejemplo en la literatura artística, de la anécdota de Helena y las cinco doncellas crotoniatas pintadas por Zeuxis. Otras censuras eruditas apuntaban hacia la confusión de Mayáns a la hora de designar con propiedad los instrumentos específicos de los artistas, como era el caso del buril, atribuido erróneamente a los escultores; o encontraba también reprochable que Mayáns, al referirse a la afición profesada por los hombres ilustres a la pintura, citase —con una erudición no exenta de gracia y pintoquesquismo— la propensión del emperador Adriano hacia las calabazas como objeto de sus afanes pictóricos. Pero sin duda fue la alusión despectiva hacia el profesorado y, tras ella, a la configuración de la misma Academia, la que actuó como mar de fondo en todo este conflicto. En efecto, Mayáns concluía el capítulo dedicado a los afectos representados en las figuras, según se deduce de la transcripción presentada por el Marqués de Jura Real, expresando que se contentaba con haber apuntado algunos pensamientos que podrían haber contribuido a la mayor perfección de la pintura, pero añadía la siguiente frase: «dexando lo demás *para quando esten mejor instruidos sus Profesores*», frase lapidaria para el profesorado, pues como recalca el Marqués de Jura Real en su censura «manifiesta incapacidad en estos para ser ahora instruidos en tan esencial punto, dexandoles con el sentimiento de aver oido esta censura, quando esperaban de el Autor algun Elogio». No era esta frase despectiva la única que dedicaba Mayáns al profesorado. Encontramos en el texto publicado en 1854, bastante avanzado ya, alusiones al mismo tema como, por ejemplo, cuando recomienda a los principiantes en la pintura que escojan un profesor entre los que hayan adquirido alguna celebridad en la ciudad, ignorando, precisamente en su propio recinto, a la Academia y a su profesorado en unos momentos en los que ésta intentaba reglar los estudios y las titulaciones académicas... El Marqués de Jura Real concluía este capítulo de censuras resaltando la confusión que se derivaba de la repetición de los nombres de pintores y escultores sin guardar un orden cronológico y adecuado al tiempo en que florecieron.

Las siguientes objeciones afectaban ya el estricto cumplimiento estatutario, y fueron las que recogieron las actas académicas. Se basaban en que, al tomar como exclusivo objeto de disertación a la Pintura, faltaba a lo mandado por los estatutos que hacían extensible el discurso a las otras dos artes. El Marqués de Jura Real apuraba también la crí-

tica objetando que aun en el supuesto de que se considerase válida la reducción a la Pintura, la exposición se basaba solamente en la enumeración de reglas y preceptos, recordando con ironía malévolamente que “así como si se le encargase a dicho Señor Dn. Gregorio el hazer una Oración laudatoria de la Retórica, no cumpliría en el encargo dando preceptos, y reglas de Retórica, tampoco se ve cumplida la mente de S. M., ni el encargo de la Academia, viendo reducida a preceptos de un solo Arte, como es la Pintura, lo que deve ser en Elogio de el Instituto, y de las Artes”, frase ésta con la que el Marqués de Jura Real citando y apoyándose en la obra de Mayáns, “Rethórica”, criticaba justamente la Oración del mismo autor.

Por todo ello el Marqués de Jura Real aconsejó que el discurso no se imprimiese. Igualmente solicitó testimonio escrito del Secretario de la Academia de la extensión del discurso (155 hojas), así como de la certeza de sus críticas, incluidas las palabras transcritas en el informe, argumentando la posibilidad de que Mayáns, sabedor de las censuras y con el manuscrito en su poder, pudiese alterarlo.

A los dos días de presentarse el informe, la Academia dictaminó que la Oración de Mayáns sólo se publicaría mientras redujese su contenido, se incluyese el estudio de la Escultura y la Arquitectura y, conforme a lo prevenido por los estatutos, se hiciera un elogio de las artes, de la aplicación de los alumnos y de la función del día. Como era fácil de prever y en perfecta sintonía con la actitud adoptada desde un primer momento, Mayáns no aceptó.

En carta escrita en los meses posteriores a estos hechos, a su amigo Francisco Cerdá Rico, Mayáns evocaría este conflicto de forma malhumorada, achacando la negativa de la Academia a publicar su Oración a rencillas locales entre los nobles adscritos a la Academia, a los que denominaba “hombres de cascos ligeros”, y su hermano Antonio Mayáns, canónigo y rector de la Universidad de Valencia en esos momentos, a propósito de la elección de una canongía. “Fue tal el odio contra mi hermano i contra mí, que en nada intervine —afirma Mayáns en la carta—, que se nos ha seguido una persecución inquisitísima de nuestros Patricios, hombres de cascos ligeros, que no atienden al mérito, sino a sostener sus facciones: i mi Oración no se ha impreso, en odio del autor, que la imprimiré quando se me antojará, i será leida i estimada de todos los eruditos de Europa”. En efecto, según se puede observar en el manuscrito existente de la Oración en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, Mayáns añadió 26 hojas más al original que preparó para la Academia, alterando el orden inicial y, según se puede inferir a través de la crítica del Marqués de Jura Real, pudo alterar algunas partes de la misma, con-

cretamente, la referida a la incapacidad teórica del profesorado, que en el texto existente y publicado más tarde aparece trocada, leyéndose "estando mejor instruidos sus profesores", frase en cierto modo elogiosa, aunque no exenta de ambigüedad, ya que en el texto aparece forzada.

Mayáns no pudo ver cumplido su deseo, pues por ese tiempo, con setenta y siete años, afectado por la muerte de su esposa y preocupado por el porvenir de sus hijos, debió abandonar la idea de su publicación, quedando inédita en su biblioteca.

De esta forma concluyó el incidente de la Oración de Mayáns en la Academia de San Carlos. La impresión que pueden dar estos hechos, si bien —como decíamos al principio—, pueden interpretarse como un desgraciado capítulo de la intolerancia de los académicos y aun del mismo Mayáns, esconde sin embargo dos concepciones diferentes sobre el papel de las Academias. Mayáns, cuya formación era universitaria y erudita, y tenía por otra parte una sobrada experiencia en el campo del academicismo valenciano de mediados del siglo XVIII, especialmente en el de la Historia, no debió ver con buenos ojos cómo unos artistas, sin notables conocimientos teóricos y con una pasada formación gremial, más mecánica que liberal, se erigían en profesores académicos, según las nuevas directrices ilustradas del academicismo artístico español. Su modelo de Academia, según se advierte en el texto de su discurso o en el tono erudito del mismo, parecía entroncar con el academicismo de siglos pasados orientado hacia un público selecto e instruido y, a su vez, compuesto por artistas de una gran cultura y conocimiento de la pintura y ciencias afines. Así, no deja de extrañar que en un momento de su discurso al elogiar la figura del rey Carlos III, lo haga en función no del patronazgo dispensado a las Academias de Bellas Artes erigidas en España, sino al

dispensado precisamente a las excavaciones de Herculano cuando era rey de Nápoles, así como por instituir allí una Academia compuesta —puntualiza Mayáns— «por hombres eruditísimos, llamados *Herulanenses*, dignamente empleados en la ilustración de tantos y tan varias piezas de la antigüedad».

Por el contrario, las Academias creadas bajo el signo de la Ilustración en España, no estaban concebidas únicamente como un lugar de encuentro de hombres sabios y conocedores profundos de las artes. En el caso concreto de las Oraciones, los estatutos recogían en cierto modo el parecer de Mengs a cuya influencia se debió buena parte de la orientación neoclásica de nuestro academicismo, según el cual las Oraciones académicas debían procurar al mismo tiempo que un pensamiento artístico uniforme, un didactismo de sus principios tanto para profesores y discípulos, habida cuenta del atraso de los conocimientos artísticos en España. Por otra parte, otras cuestiones, alejadas de la estricta preocupación erudita de Mayáns, ocupaban los fines de las Academias en esos momentos, como eran las relacionadas con la libertad de la profesión artística frente a las trabas gremiales, o con la difusión de un gusto artístico uniforme, de carácter clasicista y abierto a la sociedad. Los académicos, al negarse a la Oración de Mayáns, no hicieron otra cosa que cumplir unos estatutos que en realidad salvaguardaban unos principios, mitad didácticos, mitad oficiales, que inspiraban el academicismo artístico español de esos momentos. Mayáns, ilustrado de la generación anterior, y con una concepción más restringida de la función académica y, por lo tanto, de mayores vuelos teóricos, no vio o no quiso ver esa nueva realidad.

J. B. G.

APROXIMACION AL ARTE DE JOSE ESTEVE BONET A TRAVES DE UNOS BOCETOS INEDITOS

Al Académico don Antonio Igual Ubeda, historiador de J. Esteve Bonet y de la escultura valenciana.

Una de las mayores dificultades existentes a la hora de fijar una valoración de conjunto de la obra del escultor valenciano José Esteve Bonet es la pérdida de tantísimas imágenes suyas, circunstancia especialmente sensible en la que constituyó la natural área geográfica a que iba destinada su producción, el Reino de Valencia, la capital especialmente, pero también un número sorprendente de poblaciones entre las que se cuentan Alcoy, Játiva, Orihuela, Alicante, Castellón, Biar, Sagunto, Villena, Gandía, Torrente, etc., poseedoras, hasta 1936, de muchas obras de Esteve; sin embargo, obras realizadas esporádicamente por este escultor para puntos tan distantes entre sí como Jerez, Madrid, Marsella, Toledo, Mallorca o Sevilla se han conservado por fortuna (1).

Ello constituye, repito, un *handicap* importante, insuperable, lo que no arredró a A. Igual Ubeda para publicar la casi única monografía importante sobre un escultor valenciano no estrictamente moderno, laguna ésta que, con la destrucción generalizada, sistemática, durante la pasada guerra civil, explica en cierto modo la escasa repercusión que halla la plástica escultórica valenciana en las historias generales al uso (2).

Sin pretender por mi parte añadir nada nuevo a las conclusiones prácticamente definitivas aportadas en el citado estudio de Igual Ubeda, tan conocedor, por otra parte, de la historia de nuestra escultura (3), me limito a llamar la atención en las siguientes líneas sobre una serie de bocetos que prácticamente inadvertidos hasta la fecha, pudieron salir, en el mejor de los casos, de manos del propio Esteve Bonet; a su taller pertenecen indiscutiblemente y aunque no me ha sido posible verificar la pertinente comprobación documental (4), existen probados indicios para mantener esta afirmación.

Estos bocetos pertenecen al Museo Histórico Municipal de Valencia desde 1951, fecha en que fueron adquiridos formando parte de los fondos artísticos, arqueológicos y numismáticos de don Miguel Martí Esteve; éste, como es sabido, reunió su heterogénea colección (5) sobre la base de muchos objetos artísticos pertenecientes al propio Esteve Bonet tatarabuelo de Martí Esteve por línea materna. El que un hijo de Esteve Bonet, José Esteve Villella, e incluso un hijo de éste, Antonio Esteve Romero, fueran también escultores, imagineros más concretamente, dificulta empero toda aseveración categórica sobre la paternidad de Esteve, hijo de escultor asimismo, en todo el conjunto de bocetos, casi cuarenta en total. Excluimos intencionadamente aquellos otros que nos ofrecen mayores dudas o que, positivamente, no guardan relación con su estilo. Entre los primeros, como se ha hecho notar ya respecto a los de Salzillo (6), se advierte también la insinuación de unos valores plásticos más sugeridos que ejecutados, una mayor inventiva, calidad de resolución y valentía de ejecución que en las obras definitivas. En algunos *bozzetti* de Esteve es posible constatar, efectivamente, una concepción plástica densa, extraordinariamente trabada, superior sin duda a la que traducen muchas de sus imágenes, pulcras, correctísimas, pero algo carentes de

auténtico genio. El elevado emplazamiento de muchas de éstas, su subordinación a determinados ámbitos al integrarse en los grandiosos retablos de la época, etc., permitía al escultor una mera insinuación de los valores volumétricos, una posibilidad de sustraerse al enfoque visual, totalizador, desde diversos ángulos. Añádase, además, las urgencias de la ejecución, la participación de colaboradores, la acumulación de encargos, el "maquillaje" de encarnaduras y policromado, etc., para valorar el interés de estos bocetos tan inmediatos a la creación original del maestro, de cuya mente no existe otra mediación que sus propias manos. Wittkower ha subrayado insistentemente (7) el papel central del *bozzetto* en el proceso creativo de la escultura; si este investigador, a propósito de Bernini, cree hallar en sus bocetos un desplazamiento de unos principios clásicos a un estilo innovador, el de sus obras definitivas, en Esteve se diría que sucede un proceso inverso: partiendo de un concepto barroco, libremente plasmado en sus bocetos de barro, desemboca en una realidad definitiva progresivamente más depurada y contenida. La frialdad que se ha reprochado a algunas de sus obras —inexistente en sus bocetos— presupone unos condicionamientos estéticos ambientales a los que nunca se entregó nuestro autor con pleno convencimiento.

Angel.—32 cm. de altura. En la base del dorso se lee la siguiente inscripción, grabada sobre el barro tierno: *en 4 Novemb. 1763*. Este boceto constituye una bella muestra del ideal devoto y amable que informa la producción más tradicional de Esteve Bonet, especialmente anclada en las viejas fórmulas artesanales en este momento inicial de su fecunda trayectoria artística: sólo un año antes, en 1762, cuando apenas contaba diecisiete años,

(1) En el folleto de José Vicente Martí Mayol, *Biografía de don José Esteve Bonet* (Castellón, 1867), escrito a partir de abundante material documental perteneciente al ilocalizado archivo de la familia Esteve —el autor estaba casado con Filomena Esteve Badia, biznieta de Esteve Bonet— aparece una exhaustiva relación de obras ordenadas según su ubicación geográfica.

(2) Vid. A. Igual Ubeda, *José Esteve Bonet, imaginario valenciano del siglo XVIII* (Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1971), pág. 189.

(3) Es fundamental a este respecto también su monografía *Leonardo Julio Capuz, escultor valenciano del siglo XVIII* (Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1953) o sus artículos sobre Ignacio Vergara publicados en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1929) o *Archivo de Arte Valenciano* (1974), así como también su *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII* (Castellón, 1933), escrito en colaboración con Francisco Morote Chapa.

(4) En el Archivo Municipal no me han podido facilitar explicación a tiempo sobre el paradero de los legajos manuscritos pertenecientes a la colección de don Miguel Martí Esteve, adquirida por el Ayuntamiento de Valencia en 1951.

(5) Vid. el folleto *La colección «Martí Esteve» en el Excmo. Ayuntamiento de Valencia* (1956). «La escultura —se lee en este impreso— se halla copiosamente representada por bronceos helénicos, piedras romanas, mármoles del Renacimiento, alguna talla de escuela española, numerosos bocetos de Esteve y Vergara y una curiosa serie de imágenes de San Miguel, cuyo nombre llevaba el coleccionista.»

(6) En «Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura barroca», por Cristóbal Belda Navarro, publicado en *Goya*, núm. 136, enero-febrero 1977, págs. 226-233.

(7) Vid. *Sculptura*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth; existe traducción española editada por Alianza Editorial, «Alianza Forma», en 1980 y 1981, con el título *La escultura: procesos y principios*.



Angel.

comienza a apuntar en su *Libro de la Verdad* la relación de sus trabajos, que hasta el mes de abril de 1764 compartió, a efectos de beneficio económico, con su maestro Francisco Esteve. Desconozco si este boceto pudo plasmarse en obra definitiva, ya que lo más relacionable cronológicamente con él son los cuatro serafines que según el citado *Libro de la Verdad* (8), realizó en enero de 1764 para un retablo de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes, desgraciadamente destruido.

Angel.—33 cm. de altura. Forma pareja con el anterior. En la base del dorso se lee el siguiente dato: *en 8 de Noviembre de 1763*. La rotura de ambos brazos y del ala izquierda altera sensiblemente el efecto de conjunto de este boceto que, resuelto asimismo con una sensibilidad más propiamente rococó que barroca, no alcanza la soltura del anterior; en aquél, más que en éste, la complicación de los vuelos de la túnica y manto o la misma contorsión de la figura se resuelve como un juego, como un *divertimento*, que extrae de la masa de barro el modelo ejemplar de una figura, de una forma, plena de dinamismo.

Imagen femenina.—32 cm. de altura. Al dorso se lee grabada la inscripción: *en 1 de abril de 1767*. El inventario de bienes municipales impreso en 1958 (epigrafe *Museo de*

la Ciudad. Sección de Escultura) identifica esta obra con el número 936 y los datos siguientes: "Imagen de la Purísima Concepción en barro cocido con pérdida de brazo derecho y mano izquierda. 33 cm. de altura. Boceto, obra de taller de José Esteve con intervención del Maestro, fechada en 1767." No me parece seguro, sin embargo, que se trate de una Inmaculada Concepción por la actitud sedente de la figura sobre un trono de nubes y la ausencia de otros detalles iconográficos. Desde el punto de vista plástico, aparece en este boceto ese modelado algodonoso, formando trazos espirales, de las nubes, casi

(8) Publicado íntegramente en la citada obra de A. Igual Ubeda, págs. 25-88.



San Bruno.

una constante en las imágenes de Esteve; la intensificación de los volúmenes que no contradice la sensación de ligereza de la figura, viene dada por el entrecruzamiento de los pliegues del manto, como agitado por el viento, y por la separación de los brazos.



San Vicente mártir.

Imagen de San Miguel Arcángel.—30 cm. de altura. Al dorso la inscripción: *en 10 de mayo de 1769*. Este boceto, incompleto, al carecer la figura de la cabeza, brazos y otros elementos, constituye con todo un buen ejemplo de cómo Esteve resuelve fácilmente una actitud forzada —la de alancear al dragón— que él intensifica por la profunda torsión del tronco, afrontando así un nuevo problema resuelto con la gracia de un movimiento de danza, gentil y ceremonioso. El boceto, por lo demás, parece pensado para imagen procesional o destinada a camarín u hornacina espaciosa, elevada; el plegado minucioso, sutil, del manto y faldellín, o la tersura de la coraza, no estorba, como en otros casos, la percepción del volumen anatómico, manifestado con toda la arrogancia de un cuerpo joven, flexible. ¿Será éste el boceto del San Miguel

que Esteve dice haber concluido para Alcoy el día 21 de septiembre de ese año de 1769? (9). La ausencia de un documento fotográfico nos impide asegurar esta suposición probable.

San Francisco de Asís.—14 cm. de altura. Figura recostada, tal como aparece, por ejemplo, en el famoso lienzo de Ribalta, de los capuchinos, existente en el Museo del Prado. Carece del brazo derecho y en el libro que sostiene con la mano izquierda se lee la inscripción: *en 20 de junio de 1769*. En ese mes su *Libro de la Verdad* sólo consigna la realización de un “remiendo” para una Virgen, una Santa Teresa de vestir y una Inmaculada también para vestir, o sea, bastante menos que lo habitual; en algún rato libre Esteve pudo recrearse en el modelado de este boceto, acerca de cuya paternidad tampoco existe duda en el citado inventario municipal (número 937 del mismo).

San Vicente Mártir.—36 cm. de altura. Al dorso se lee la inscripción: *en 10 de (oc)tubre de 1777*. El modelo de este boceto parece una anticipación de la estatua de mármol de San Vicente Mártir existente en la basílica de la Virgen, realizada veintidós años después, apenas diferenciada de este boceto por la posición de la cabeza, cuya mirada parece dirigida a lo alto por simple conveniencia de su situación concreta. Adviértese ya en este boceto esa depuración del estilo de Esteve que Igual hace arrancar de 1772, fecha en que ingresa en la Real Academia de San Carlos como académico de mérito y es punto de arranque del que dicho autor denomina período de *ordenación*, en el que “las ideas se serenán, se ajustan a un rígido patrón y las obras adquieren equilibrio bien sabido y bien repetido” (10). Corporeidad plástica, sustantividad volumétrica, ausencia de efectismos son las notas destacadas de este boceto en el que, sin embargo, no está del todo ausente esa complacencia en el claroscuro brindada por los pliegues sedosos del alba. El *Libro de la Verdad* no reseña en ese año ni tampoco en ninguno de los más inmediatos o precedentes ninguna imagen de San Vicente Mártir, lo que entendemos como una relativa autonomía de muchos de estos bocetos, realizados posiblemente por Esteve para su propio goce o perfeccionamiento de oficio o a modo de propuesta de trabajo para futuros encargos, pero no necesariamente urgidos como modelo de encargos concretos. El aludido inventario municipal indica por error, que este boceto (número 917 del mismo) corresponde al modelo de la imagen realizada por Esteve para el gremio de sastres que se conserva en el Museo Histórico de la Ciudad. Pero ni las fechas —esta imagen fue tallada en 1783— ni la forma hallan correspondencia posible.

Cristo Resucitado.—32 cm. de altura. La menor atracción que parece sentir Esteve hacia el desnudo —hecho del que se resiente también su único Crucificado, el Cristo de la Agonía de Orihuela— en beneficio del modelado realista con que resuelve los complicados pliegues de los ropajes o de la importancia que concede a la “pose”, ejemplifícase en este boceto del que no existe, como tampoco en los siguientes, inscripciones de ningún tipo. En el tantas veces citado *Libro de la Verdad* Esteve sólo anota haber realizado “una Resurrección de 4 pals. con trono que sale del Sepulcro, para la Ollería”, el día 22 de enero de 1784; consecuentemente no podemos afirmar ni negar que este boceto tenga relación con aquella imagen.

Inmaculada Concepción.—27 cm. de altura. Este boceto presenta la particularidad de ofrecer vestigios de un ensayo cerámico de vidriado policromado totalmente inusitado. Por lo demás, el boceto plasma ese ideal devoto, algo acara-

(9) *Ibidem*, pág. 49.

(10) *Ibidem*, pág. 207.

melado, pero sin concesiones a un efectismo desmelenado, del que adolecen las obras de otros imagineros de su época.

Inmaculada Concepción.—30 cm. de altura. El deterioro que presenta esta terracota —conserva, en cambio los módulos originales para su ejecución en materia definitiva— no permite asegurar se trate de un modelo de la famosa Inmaculada Concepción de la Catedral de Valencia, obra de 1781; pero la disposición de la figura, que ligeramente gravita sobre la pierna izquierda, apoyada sobre una esfera, la misma actitud, de los brazos cruzados, el plegado rítmico de la túnica o el vuelo del manto suavemente inclinado hacia su lado derecho, se corresponden bastante con el esquema volumétrico de aquella importante obra suya, definitivamente destruida en 1936.

San Bruno.—27 cm. de altura. Pese a que en el *Libro de la Verdad* no hemos encontrado declaración explícita de haber realizado Esteve ninguna imagen de San Bruno, parece evidente su intervención en este boceto, finamente modelado, en el que no sabemos si admirar más la expresión fija, estática, de San Bruno hacia el inexistente crucifijo que debía sustentar en sus manos, o esa complacencia a que nos tiene acostumbrados este escultor en el plegado y replegado del hábito, ampuloso y solemne en este caso, del que extrae tantas posibilidades volumétricas y de claroscuro al desplazar el escapulario a un lado por la fuerte flexión de la rodilla izquierda, apoyada sobre el simbólico mundo, y al que otorga un vuelo suplementario las *trabas* laterales. ¿Será este boceto de la época en que trabajó Esteve para la cartuja de Ara Christi o para la cartuja de Jerez? El *Libro de la Verdad* sólo consigna haber realizado en 1772 cuatro niños para el retablo de Ara Christi; Martí Mayol, utilizando otras fuentes documentales (11) le atribuye, por su parte, la Virgen de los Dolores y Nuestra Señora de la Definición, que, realizadas entre 1793 y 1794, actualmente en la catedral de Cádiz, le fueron encargadas por los cartujos de Jerez. A esta época de plenitud, de perfecto dominio técnico, corresponde en mi opinión este boceto, acaso no plasmado en obra definitiva.

San Francisco de Paula.—28 cm. de altura. Este boceto muestra señales de despique a lápiz para sacar puntos para la obra definitiva. Denota una menor preocupación

en los detalles secundarios y muestra, en cambio, una concentración en el estudio psicológico de la actitud del santo que, con la mano derecha en el corazón y la mirada extraviada hacia lo alto, parece suspendido en un momento de arrobamiento místico. El *Libro de la Verdad* consigna al menos seis imágenes de este santo, aparte las realizadas "solo para vestir".

San Ignacio de Loyola.—19 cm. de altura. Indudablemente se trata de un modelo para fundir en bronce a la cera perdida, de ahí la pulcritud de su acabado, que no descuida la menor arruga del rostro o el más insignificante pliegue de la sotana. ¿Será el modelo de la "cabeza y busto de Sn. Ig.^o de Loyola para el Dr. Ig.^o Monseñor en Campanar" que, con estas palabras, dice haber concluido por tres libras el día 28 de julio de 1769?

Santa Bárbara.—27 cm. de altura. El vuelo del manto, que majestuosamente compensa el volumen singularizado de la simbólica torre, sobre la que la santa apoya su mano izquierda, parece la mayor preocupación planteada en este boceto. Pero la arrogancia de la figura, otro de los rasgos nunca desatendidos por Esteve, cífrase magníficamente en el brazo izquierdo dirigido a lo alto y en la actitud aplomada, victoriosa, de la santa.

San Esteban.—36 cm. de altura. Boceto, probablemente, de la última obra documentada de J. Esteve Bonet realizada para la iglesia de San Esteban en marzo de 1802, poco antes de su muerte. Es interesante comprobar en el boceto un barroquismo volcado en el plegado de la dalmática, ligeramente ladeada por la decidida elevación del brazo izquierdo, y más aún en el alba, barroquismo ausente, o al menos refrenado, en la obra definitiva, prueba de que Esteve trata de lograr una depuración formal, una contención de los volúmenes, acomodada al gusto oficial de la época —más académica que propiamente neoclásica— en pugna con su consustancial barroquismo espontáneo.

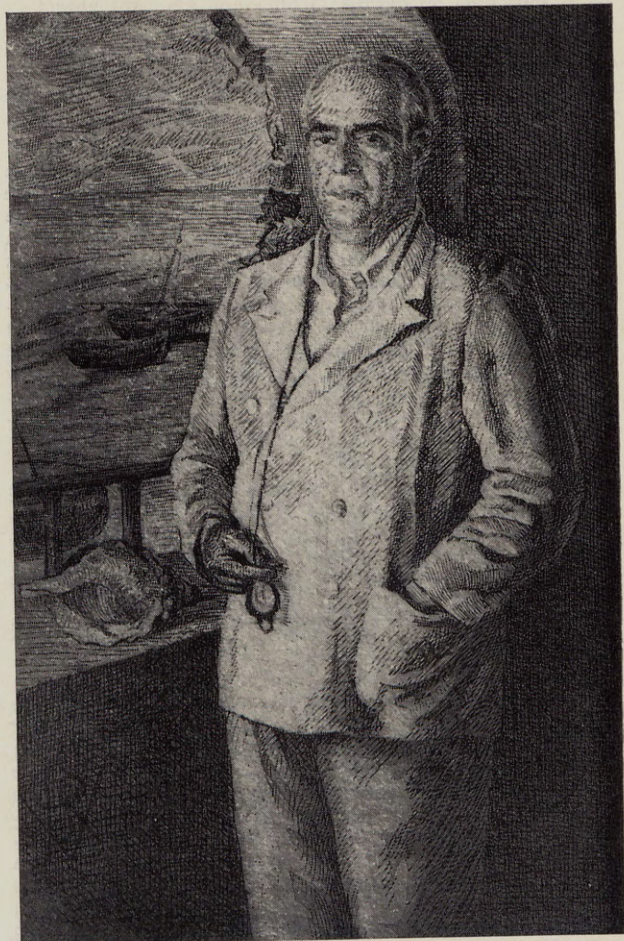
MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES

(11) Op. supra indicada, págs. 29 y 30. Los cartujos de Porta Coeli, que encargaron a José Puchol, eterno rival de Esteve, el San Bruno de piedra de la fachada de la iglesia del monasterio, se limitaron a encargar a este último, en 1795, según el citado Mayol (pág. 40) un «trono de nubes con dos mancebos y dos serafines».

EUGENIO D'ORS Y VALENCIA

El centenario de «Xenius» (1881-1954) es buena ocasión, ineludible, para recordar, e incluso sacar a luz, ciertas connotaciones, no pocas ni livianas, que en su vida y en su obra tuvo nuestra tierra, la región y la ciudad, aquella por él calificada con «las tres sílabas deliciosas, un día olientes a azahar, a brisa marina y a Mediterráneo», y la segunda, como «una ciudad con Angel renacentista y mediterráneo» (1).

El «maestro» que, casi sin específica docencia, fue siempre así llamado, amaba a Valencia y los valencianos, entre los que halló varios de sus más fieles amigos. En Valencia dio algunas de sus resonantes lecciones: en el Seminario, en el C. E. M., en San Carlos —Escuela— donde ofreció las primicias de «Tres lecciones de crítica de arte», y en la Academia, en Conferencia Club, en la Universidad, en la Cátedra Luis Vives, en el Consistorio cuando el centenario de este humanista, etc. Aquí, además, vio editado alguno de sus libros más preciados; en la nombrada Escuela de Arte citada ensayó sus reformas de la enseñanza artística y la docencia, inédita hasta entonces, del Arte Sacro y la Liturgia; en el propio centro dialogó y se halló, como en casa, ante los aguafuertes de Furió, que le hizo uno sobre cierto retrato de Rosario de Velasco que reproducimos; ante las medallas de Giner, cuya acuñación comentaba; ante las ideas y preferencias estéticas de Alfonso Roig, los primores dibujísticos de Sanchis Yago y la fidelidad intelectual y personal de Lozano y nuestra. Por Valencia gustaba de hacer la ruta Barcelona-Madrid, pretextando su preferencia en una mayor y problemática templanza del camino y en la calefacción de sus hospedajes. Aquí halló muchas firmas para el «plumaje» de su Angel, tallado por Marés en su Barcelona natal; aquí gustaba de hacer reposar a su renqueante «Rolls», y en Valencia —la de las tres sílabas maravillosas— vino a ver sus fallas, como gran realidad plástica que no podía ignorar, sin verlas *in situ* el «primer crítico de arte de Europa», como le calificó Daudet, inspirándole nuestra fiesta única algunas «glosas» definitivas. En Valencia prolongaba sus estancias gustosamente, con cualquier pretexto, callejeando, admirando sus piedras, «raonant» como uno de la tierra, con aquella prosa hablada y como silbante, a la vez crítica y castiza —aunque esta última palabra no le gustara— como su pensamiento. A Valencia, cualquiera de cuyas torres le parecía «La Bien Plantada» —pues abundan las que lo son— como el personaje de su novela venía, y de Valencia, para estar unas horas más, salía en un correo lentísimo, con frugal merienda que



Eugenio d'Ors. Grabado por E. Furió, según óleo de Rosario de Velasco.

convertía en el único yantar durante horas y horas, cuando no, por apurar el tiempo en el andén, tardando en montar al vagón, quedaba colgado del estribo hasta salir de agujas, con grave desazón de los que le despedíamos. A Valencia, en San Juan de la Ribera, con el padre Roig, disfrutaba de una liturgia auténtica, que era para él, con el idioma y el arte, cosa fundamentalísima. Quizás por eso, ya que asocia arte y liturgia, le enamoró ese prodigio que es el valencianísimo Misterio de Elche: la «Festa»...

Que no falte su recuerdo, en este portavoz del academismo valenciano, para quien fue, sobre todo, clásico y esteta, amigo noble y artista del pensamiento.

F. M.^a G.

(1) *Nuevo Glosario III*. Madrid, 1949, págs. 761-762.

EL PRIMER ARTE VALENCIANO, NUEVOS HALLAZGOS (1981)

I

INTRODUCCIÓN

Resulta sorprendente el hecho de que a un año vista de la publicación en *Archivo de Arte Valenciano* de los hallazgos acaecidos entre 1977-1980 (1), donde se recogían tanto los de 1980 como los no recogidos en la publicación de 1979, primera de esta serie (2), podamos presentar nuevos descubrimientos, o recientes publicaciones de viejos hallazgos que cobran ahora carta de naturaleza y que merecen su divulgación. Lo cual viene a corroborar y confirmar nuestras repetidas afirmaciones de que "todavía no está dicha la última palabra", en cuanto al arte prehistórico se refiere, y que en el futuro nuevos hallazgos han de causar auténtica conmoción; sospechando, incluso, que hay más representaciones todavía por descubrir que descubiertas.

Durante 1981 se han realizado hallazgos de notable interés, así en el Barranc de Malafí (Castell de Castells, Alicante) se han proseguido los descubrimientos de nuevas cavidades, y también en el término de Alcoy y en sus alrededores, aunque salvo escasas noticias de prensa no se han dado a conocer con la suficiente extensión para que podamos tratar sobre ello, limitándonos a dar noticia de lo siguiente.

II

LOS NUEVOS HALLAZGOS

Cova Roca (Vall d'Alcalá, Alicante). — Don Vicente Pascual Pérez, años antes de su fallecimiento, en su calidad de colaborador del S. I. P., nos trajo diverso material arqueológico procedente de esta cavidad, interesándonos en su investigación ya que la juzgaba de gran trascendencia. A pesar de que le prometimos interesarnos por ella, nunca pudimos cumplir la promesa, aunque la casualidad puso en nuestras manos la obra de arte que comentaremos.

En los últimos años la cavidad fue blanco de visitantes y coleccionistas que efectuaron remociones en su sedimentación, hasta que, como consecuencia de las excavaciones que realizó la señorita Asquerino Fernández, se dio a conocer su manifiesta importancia y se interesó por ella Carmen Cacho, la cual como primera providencia consiguió una subvención de la Subdirección General de Arqueología para su cierre metálico protector, que realizó el Centre d'Estudis Contestans.

Miembros de este último, en una de las numerosas visitas realizadas al yacimiento, recogieron, entre las tierras caídas de uno de los taludes abiertos en anteriores trabajos, varias piedras calizas que presentaban manchas rojas ocre, junto a una inmensa cantidad de útiles líticos.

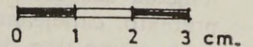
Con ocasión de la redacción de nuestra tesis doctoral visitamos el Centre con la finalidad de examinar los restos paleolíticos allí almacenados, lo que dio ocasión a Pere Ferrer, miembro del mismo, a que nos mostrara las piedras en cuestión. El detenido examen de la superficie plana de una de ellas nos permitió observar la existencia de tenues líneas incisas susceptibles de organizarse formalmente, lo que se confirmó al proyectar sobre ella

una potente luz rasante, pudiendo ver que se trataba de una cabra y de una cierva (fig. 1).

Ambas están hechas con la técnica de la iniciación, múltiple en el caso de la cierva, que además está repre-



A



Cabra y arquero de la Cova del Mas dels Ous.

(1) APARICIO P.: «El primer arte valenciano. Nuevos hallazgos (1977-1980)». *Archivo de Arte Valenciano*, año LI, págs. 98-100. Valencia, 1980.

(2) IBIDEM: «Novedades en el arte rupestre valenciano». *Archivo de Arte Valenciano*, año L, págs. 105-110. Valencia, 1979.

sentada con la típica forma parpallonense del "pie de bota" que tan expresivamente estableciera Pericot para similares representaciones de la Cova del Parpalló.

La cabra, macho cabrío evidentemente, está representada casi completa, salvo las patas delanteras, que faltan, destacando los grandes cuernos curvos y el detalle de la oreja. Hemos de resaltar, estilísticamente, la gran desproporción entre la cabeza y el cuerpo del animal.

De la cierva únicamente se representan el cuello y la cabeza, que corta la de la cabra a la altura del ojo y del inicio del cuello, faltando cualquier detalle anatómico.

Debajo de la cabra y junto al cuello de la cierva hay numerosas incisiones, sin orden aparente en su mayor parte, salvo la posible representación de una pata de caballo, a juzgar por el posible casco en que remata.

El estudio del material lítico recogido en las exploraciones efectuadas por el Centre d'Estudis Contestans y otros estudiosos permite considerar la homogeneidad cultural de todo el conjunto contenido en toda la sedimentación, de acuerdo con lo cual hemos establecido su pertenencia al Mesolítico I-B, en fechas absolutas entre el 9.500 y el 8.500 antes de Cristo.

Esta dotación, de confirmarse, sería de suma importancia, puesto que nos aseguraría la permanencia del Arte Parpallonés en fechas posteriores al abandono de la cueva gandiense, y, por lo tanto, la continuidad del arte mueble en fechas postpaleolíticas, obligando a efectuar las necesarias correcciones en nuestra estructuración del arte prehistórico en Valencia.

Cova del Mas dels Ous (Xert, Castellón). — El abrigo rupestre conocido con este nombre se abre en roca caliza de la Serra Seguera o Monte Blanco, a unos 650 m. S.N.M., al iniciarse la abrupta zona del Maestrazgo, pasadas las llanuras costeras de Vinaroz y Benicarló.

Fue descubierto por don Tomás Sales Sales y la noticia comunicada al S. I. P. por don Javier Guimerá, encargándose de su estudio don Vicente Meseguer Folch, a quien se deben los datos y la parte gráfica que reproducimos, puestos amablemente a nuestra disposición.

Se trata de un conjunto de pintura de estilo "naturalista levantino", según la nomenclatura al uso, representadas sobre la pared del abrigo, en color rojo vinoso.

En el estudio preliminar realizado se ha comprobado la existencia de figuras animales y humanas, entre las primeras cuatro cabras casi completas y un protomo de otra; entre las segundas, tres arqueros, uno de ellos al acecho y dos corriendo (fig. 2).

De las cabras hay que destacar la que representamos, conservada completa, en actitud de carrera o salto; otra de ellas presenta una flecha o venablo clavado en el vientre y debajo la posible representación de la sangre que mana por la herida; en una tercera percibimos la actitud expectante del animal que presiente algún peligro próximo y se prepara para la huida.

De las figuras humanas hemos elegido la del arquero-guerrero-cazador por encontrarse casi completa y, además, por la singularidad de los adornos de brazos y piernas que pueden verse representados.

Millares (Valencia). — Esta población se encuentra próxima a Bicorp, célebre esta última por las pinturas ru-

pestres que en su término se encuentran, las de la Cueva de la Araña, importancia incrementada con los últimos hallazgos del Buitre, siendo ambos términos colindantes.

Desde 1961 era conocido el Abrigo de las Cañas, y en el S. I. P. se guardaban los dibujos y calcos que realizara don Vicente Pascual Pérez, comisionado por el S. I. P., a la espera de su ulterior comprobación, con el fin de efectuar su publicación junto con las del Sordo y otras de los alrededores.

En 1980 se descubrió la Cueva del Cerro por don José Martínez, quien se puso en contacto con nosotros a través del S. I. P., esperando momento adecuado para examinar la cavidad y comprobar la noticia.

En 1981 el S. I. P. ha publicado las representaciones de ambas cavidades (3), que vienen a significar el enlace geográfico entre las de Bicorp y las de Dos Aguas, términos colindantes ambos con el de Millares.

La Cueva del Cerro presenta escaso interés, como ya nos manifestara don José Martínez en su primera visita al S. I. P., y entre diversas representaciones informales hemos de destacar cuatro antropomorfos y restos de dos cuadrúpedos.

Mucho mayor interés presenta, por el contrario, el Abrigo de las Cañas, como conocíamos a través de los calcos; restos de un ciervo macho, de una cierva y parte de otra, así como una cabra completa, significaban un buen conjunto, cuyo interés crecía enormemente ante la existencia de un posible bóvido infrapuesto a una representación humana, un arquero, en movimiento.

El interés principal quedaba centrado en el bóvido, especialmente por la representación de dos a modo de cuernos en forma de ese hacia delante, representación típica y exclusiva de los bóvidos parpallonenses y de otras representaciones artísticas paleolíticas mediterráneas. Interés e importancia motivada porque significaba la prueba fehaciente de la derivación directa del Arte Rupestre Levantino del Arte Parpallonés, y ello sin paliativos (fig. 3).

Sin embargo, el examen atento de la excelente reproducción gráfica del fotógrafo Gil Carles, que ha tenido la amabilidad de prestarla para su reproducción en esta revista, nos permite deducir que los cuernos no son tal, sino parte de la cornamenta de las grandes astas de un ciervo macho y, por lo tanto, aquella prueba debe quedar descartada.

III

CONSIDERACIÓN FINAL

Sucintamente expuestos, éstos son los últimos descubrimientos realizados durante 1981 y de los cuales tenemos suficiente información, cumpliendo *Archivo de Arte Valenciano* por lo que al Arte Prehistórico Valenciano se refiere, un papel importante en cuanto a su recopilación y divulgación.

JOSE APARICIO PEREZ

(3) VILLAVERDE BONILLA, V.; PEÑA SANCHEZ, J. L., y BERNABEU AUBAN, J.: «Dos nuevas estaciones de arte rupestre levantino en Millares (Valencia)». *Archivo de Prehistoria Levantina*, vol. XVI, págs. 307-318. Valencia, 1981.

ANOTACIONES HISTORICAS Y DOCUMENTALES SOBRE "EL ULTIMO DIA DE SAGUNTO", DE FRANCISCO DOMINGO

El cuadro de referencia (1) fue realizado por Francisco Domingo, como obra final de su pensión en Roma, en el año 1869 (2).

Esta pintura supone una novedad fundamental dentro de la pintura valenciana contemporánea, plantear un tema heroico, con una evidente grandeza de composición en un reducido formato. El tema es conocido, la entrada violenta de las tropas cartaginesas en la ciudad de Sa-

gunto atropellando a la población civil, mujeres y niños fundamentalmente. El sentido y la composición serán lo importante. En este cuadro de historia, frente a la convención académica, no se enaltece el heroísmo y las glorias militares; antes bien, se evidencia la desesperación y la muerte de personas inocentes. No se exalta un triunfo, sino que se patentizan, como ya había hecho antes Goya, las consecuencias de la guerra.



(1) **El último día de Sagunto**, óleo sobre lienzo, 0'85x1'38 m., firmado «F. Domingo/Roma/Mayo 1869», con rúbrica en ángulo inferior derecho. Inventario folio: 61-5, núm. orden 35. Se conserva desde 1978 en el despacho de la presidencia de la Excm. Diputación de Valencia.

Sobre este cuadro puede consultarse: BOIX, V.: *Noticia de pintores valencianos del siglo XIX*. Imprenta de Manuel Alufre, Valencia, 1977, págs. 27 y 68. OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. 1884, edición facsímil, Gaudi, Madrid, 1975, págs. 184-185. ALCAHALI, barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, páginas 99-100. Memoria elevada a la Dirección General de Administración por el secretario de la Excm. Diputación Provincial de Valencia. Referente a la gestión administrativa de la Comisión Gestora en 1942. Imprenta Casa de Beneficencia de Valencia, páginas 255 y siguientes, donde se publican los principales documentos de la pensión de Domingo en Roma. RODRIGUEZ GARCIA, S.: *El pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su vida y significación de su obra*. Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1950, páginas 22 y siguientes. RODRIGUEZ GARCIA, S.: «*El último día de Sagunto*», de Francisco Domingo Marqués. *Historia del cuadro y su consecuencia*. «Generalitat», núm. 3, junio 1963, págs. 67-68. ZABALA, A.: *Las primitivas pensiones de pintura de la Diputación*. «Generalitat», núm. 4-5, diciembre 1963-marzo 1964, págs. 10 y ss. ZABALA, A.: *Los primeros pensionados*. Bernardo Ferrandis, Francisco Domingo, José María Fenollera. Prec. al título: *Un siglo de Arte Valenciano*. Exposiciones conmemorativas de las pensiones de Bellas Artes de la Diputación de Valencia, 1965. GRACIA, C.: *El cuadro de Historia y la crisis política. Las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1876*. «Archivo de Arte Valenciano», 1980, pág. 95.

En el Salón Dorado del Palacio de la Generalidad se conserva un boceto, óleo sobre lienzo 0'60x1'01, sin firmar. Inventario folio: 53-5, núm. orden 29.

(2) Sobre la ejecución de esta obra puede considerarse la siguiente documentación:

Sr. Presidente

Con arreglo á la condición cuarta que obra en la credencial expedida en el nombramiento de pensionado por la Diputación Provincial participo á V. S. que sigo mis estudios en esta ciudad de Roma residiendo en la misma casa que en mi anterior día de cuenta á V. S. y además alquilado un estudio situado en las afueras de la Puerta de Popolo capaz para poder llevar á cabo la obra que pienso ejecutar ocupandome en el momento en pintar el cuadro que cada uno de los tres primeros años de pensionado tengo que hacer con destino á esa Diputación Provincial cuyo asunto es (Ultimo día de Sagunto) para el cual se encuentra en esta muchos medios; además me ocupo en hacer estudios para una obra de grandes dimensiones con destino á la exposición de Madrid.

Espero se servirá V. S. ponerlo en conocimiento de esa Diputación Provincial.

Dios que guarde á V. S. muchos años

Roma 28 de julio de 1869

Francisco Domingo

La Corporación Provincial queda enterada en la Sesión de 18 de agosto de 1868. (Cfr. Actas de la Diputación años 1867-68.)

Se leyó una comunicación de D. Francisco Domingo, alumno pensionado por la Corporación para perfeccionar los estudios en país extranjero, donde cuenta de estar continuándolos en Roma y pintar un cuadro cuyo asunto es «el último día de Sagunto» y que lo destinará á esta Diputación. Se acordó quedar enterada y aceptar la oferta.

Por último, en las Actas de la Diputación 1868-69, Sesión de 10 de abril de 1869, se lee:

«Igualmente se leyó una comunicación de D. Francisco Domingo pintor pensionado por esta Diputación en Roma, manifestando que tiene ya concluido el cuadro que debe entregar "Ultimo día de Sagunto" perteneciente á este año ofreciéndose á pintar en compensación del próximo...»

Sin embargo, el punto de referencia de esta pintura no es, a mi juicio, la obra de Goya (3), sino *Le radeau de la Meduse* de Gericault (4). En ambas obras una misma constante, la falta de claridad compositiva, según criterios académicos; una masa de cuerpos humanos entrecruzados que sufren idéntica impotencia o yacen, ya sin vida, en el suelo. Existe el mismo escalonamiento en cuanto a la composición: desde un primer plano bajo, donde se extienden en desorden los cadáveres, un segundo plano medio, de los que se resisten a morir y que todavía luchan por defenderse, hasta la zona culminante, centrada en el cuadro de Gericault por el oteador del buque, y en el de Domingo por la figura del general. Cabe, a pesar de todo, señalar una notable diferencia en cuanto a la propia composición; mientras que en la obra de Gericault la figura cumbre, en el extremo derecho está situada de espaldas y vuelta hacia la derecha y los escorzos de la parte baja se abren en líneas diagonales, acentuando el sentido piramidal del conjunto; en la obra de Domingo la figura cumbre, situada en el mismo lugar, se presenta de frente y dirigiendo el brazo hacia la izquierda, al tiempo que los escorzos de la parte baja se inclinan hacia el centro, ayudando a delimitar una composición cerrada. La oposición entre la marea humana en la mitad inferior del cuadro de Gericault con el cielo tempestuoso de la parte alta, se repite en el cuadro de Domingo, entre el abigarrado conjunto de los grupos humanos y animales y el cielo cubierto por nubes de humo y polvo. Por otro lado, convendría señalar cierto paralelismo entre los caballos encabritados de *El último día de Sagunto*, y los pintados por Gericault en diferentes obras, especialmente el caballo del general, en el cuadro de Domingo, cuya cabeza parece seguir el diseño de la cabeza del caballo de *Cuirassier blessé quittant le feu* (5).

El origen de esta influencia de Gericault es dudoso, pues no consta una visita de Domingo a París antes de 1875 (6). Tampoco es posible que la sugerencia de esta inspiración viniera dada por el director del trabajo, Eduardo Rosales (7), quien si bien en 1866 gana una medalla de oro en la Exposición Universal de París, no pudo viajar a esta ciudad por encontrarse en esos momentos ingresado en un hospital (8). Cabe, únicamente, que llegara a manos de Domingo algún grabado sobre dichas obras, o bien la monografía de C. Clement: *Gericault. Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'oeuvre du maître*, publicado en París el año 1867, es decir, un año antes del inicio del cuadro.

No creo, como se ha afirmado, que "la anécdota queda en segundo lugar, porque gana una jugosísima plasticidad sobria e intensa, un sabor de cálido heroísmo..." (9), sino que más bien la anécdota, el hecho concretamente histórico, como ocurre en la obra de Gericault y en las pinturas de guerra de Goya, deja de constituir el eje central del contenido, que se convierte, por el contrario, en un juicio general sobre la problemática en torno al heroísmo, al sentido de la vida y de la muerte; confiando así un valor universal a un pasaje de la historia local.

Este cuadro pronto se constituye en central dentro de la cultura artística valenciana. En cierto modo será posible seguir sus avatares documental e históricamente, de modo que no resulta difícil apreciar marcados altibajos en los juicios críticos vertidos sobre él.

La primera exposición oficial de *Los últimos días de Sagunto*, data de 1883. Con fecha 29 de mayo de este año, una Real disposición dirigida por el Ministro de Fomento al Presidente de la Diputación, solicita el envío de este cuadro de Domingo Marqués a la Exposición de Bellas Artes de Munich (10). En fecha posiblemente muy próxima (11), en telegrama desde París, Domingo pide a la Diputación que consienta en mandar el cuadro.

Posteriormente esta misma obra es presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915. La solicitud de Domingo para mandar el cuadro a dicha exposición es del 2 de abril de 1915 (12), y en la sesión de 8 de abril la Comisión provincial acuerda acceder a lo solicitado por el pintor. Una nueva carta de Domingo, fechada en Madrid el 12 de abril (13), autoriza a José Benlliure para hacerse cargo, en su nombre, del cuadro y de su traslado a Madrid, a lo que accede igualmente la Corporación el día 14 de abril (14).

El último día de Sagunto fue enviado a la Exposición Nacional de 1915, por Domingo Marqués, junto a otras treinta y dos obras, entre las cuales se encontraba *Santa Clara, Retrato de mi madre, Los saltimbanquis, Cena en Carnaval y Un perro*, para optar a la medalla de honor. El número total de aspirantes a esta medalla era de seis: Santiago Rusiñol, Francisco Domingo y Manuel Benedito,

(3) Pese a todo, no conviene olvidar la persistente huella de Goya en gran parte de la obra de Domingo Marqués, tal como ya señaló Lafuente Ferrari. (Cfr. *Breve historia de la Pintura Española*, Madrid, Tecnos, 1953, págs. 501 y ss.)

(4) Oleo sobre lienzo 4'91x7'16 m. pintado entre 1818 y 1819. Es presentado al Salón de 1819 bajo el título: «Escena de naufragio». Pertenece a la colección de Carlos X. Adquirido en la venta póstuma del artista, 1824, núm. 1. Actualmente se conserva en el Museo del Louvre, Inventario 4884, Cat. Brière 338, Cat. Charles Sterling y Hélène Adhémar, núm. 947. Clement, Ch. op. cit. cat. número 97.

(5) Oleo sobre lienzo 2'92x2'27 m. pintado en 1914. Es presentado al Salón de 1814. Venta póstuma del artista, 1824, núm. 3. Adquirido por el Louvre a su venta por Luis Felipe. Inventario 4886, Cat. Brière 341, Cat. Charles Sterling y Hélène Adhémar, núm. 935. Clement, op. cit. cat. núm. 52.

(6) Los datos biográficos más asequibles, por el momento, pueden encontrarse en RODRIGUEZ, S.: *El pintor Francisco Domingo Marqués...* op. cit. págs. 11-53.

(7) En carta fechada en Roma, 28 abril 1868, y dirigida a la Diputación, Domingo afirma estar estudiando bajo la dirección de don Eduardo Rosales.

La Comisión Permanente de la Excm. Diputación se dará por enterada de esta carta en la Sesión Plenaria de 30 mayo 1868. (Cfr. Expediente General del Pensionado Domingo Marqués. Archivo de la Diputación. Sección E Fomento. Subsección 18. Arqueología.)

(8) Cfr. LAFUENTE FERRARI, E.: op. cit. pág. 490.

(9) Cfr. RODRIGUEZ, S.: «El último día de Sagunto», de Francisco Domingo Marqués... op. cit. págs. 67-68.

(10) Anteriormente había figurado en la exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes de San Carlos con motivo de la venida a Valencia de S. M. el rey D. Alfonso XII en febrero de 1877. (Cfr. BOIX, V.: op. cit. pág. 68.)

La real disposición citada se conserva en el Expediente General de pintor Archivo de la Diputación loc. cit.

(11) La fecha exacta no figura con claridad. (Cfr. Expediente General ibídem.)

(12) Excmo. Sr. Presidente de la Diputación Provincial de Valencia.

Desearo que el cuadro titulado «Ultimo día de Sagunto» del que soy autor, figure en la próxima Exposición de Bellas Artes que se ha de celebrar en Madrid el próximo día 2 de mayo.

Suplica a V. E. se sirva autorizar el envío a esta corte de dicho cuadro, ofreciendome por mi parte a dar toda clase de seguridades y garantías para que la referida obra vuelva a la terminación de dicho certamen en perfecto estado de conservación.

Gracia que espera conseguir de V. E. Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid 2 abril 1915. Francisco Domingo y Marqués

Cfr. Expediente General ibídem.)

(13) Excmo. Señor Presidente de la Diputación Provincial de Valencia.

Autorizo al Excmo. Señor Dn. José Benlliure, para que en mi nombre pueda incautarse del cuadro titulado «Ultimo día de Sagunto»; existente en esa Excm. Diputación a fin de que pueda figurar dicha obra en la Exposición Nacional de Bellas Artes, que ha de abrirse en Madrid, el día dos de Mayo próximo y en la Sala destinada, exclusivamente, para exponer mis obras, con arreglo a las condiciones acordadas por esa Corporación.

Dios guarde a V. E. muchos años
Madrid 12 de abril 1915

Francisco Domingo y Marqués

(Cfr. Expediente General ibídem.)

(14) Cfr. Expediente General ibídem.

que la solicitaban expresamente, y Gonzalo Bilbao, Romero de Torres y López Mezquita, sin expresa solicitud. Ninguno de todos consigue, sin embargo, la medalla por no alcanzar el mínimo de treinta y seis votos requeridos. El más votado será Domingo, con veinticuatro votos (15).

A pesar de que el catálogo de la Exposición señalaba que "se ha obtenido la honrosa asistencia de un gran prestigio del arte pictórico, largos años ausente de España, como Domingo Marqués..." (16), como ya advierte B. de Pantorba (17), Domingo pretendía "un poco a deshora la medalla de honor..., logrando por virtud de su historia y de su edad más votos que los cinco restantes artistas". Se comprende, pues, que su presencia, incluso más que la de los restantes pintores, levantara polémicas encontradas. Si bien para los críticos más conservadores sus cuadros fueron los mejores de la exposición, otras veces la crítica fue extremadamente dura: "Pintura, la de Domingo, vieja, inexpressiva, de postizas nerviosidades y de pegadizos casticismos; si de algo ha servido ahora es precisamente para mostrar hasta qué punto ha evolucionado la pintura española. Representante de un siglo, Francisco Domingo desentona de tal modo en esta exposición que el más profano nota el enorme divorcio —no ya de técnica, de procedimiento, sino de ideales, de propósitos— que existe entre esa pintura y la de los artistas de hoy" (18).

Quizás como consecuencia del cambio de gusto en el juicio artístico que evidencia la crítica anterior, el cuadro de Domingo cae un poco en el olvido y empieza a dete-

riorarse lentamente, hasta que en 1924 un amplio informe firmado por el restaurador de la Real Academia de San Carlos, José Renau (19), inicia las discusiones en torno a la posible restauración de la obra.

En este informe se destaca, además de los detalles técnicos del estado de conservación del cuadro y los posibles procedimientos de restauración, un intento de situarlo estilísticamente dentro de la significativa influencia de la pintura barroca en el arte del siglo XIX. Destaca la inspiración en el claroscuro de Caravaggio y en la simplificación de la forma de Velázquez, pero sobre todo en el colorismo de Rubens y particularmente en su cuadro *El jardín del amor*, que, según afirmación de Renau, Domingo conocía y le había impresionado vivamente. A pesar de que, a mi juicio, son muy discutibles las citadas influencias, resulta importante este informe por cuanto intenta estudiar la obra de Domingo dentro de un contexto cultural más amplio, donde quedaría implicada la cultura artística del pintor.

Sin embargo, tres años después, José Albiol, restaurador de la Diputación, en su correspondiente informe (20) minimiza el mal estado de conservación del cuadro, pues considera que simplemente necesita una ligera limpieza y atirantamiento de la tela.

Ante este nuevo informe, la Comisión Permanente de la Diputación queda enterada y pide informes a la Real Academia de San Carlos (21) sobre la necesidad de practicar restauraciones en la citada obra. El informe de contestación que emite la Real Academia repite puntualmente los defectos de conservación y las propuestas de

En último lugar y por lo dicho en el párrafo anterior se deduce el proceso de su restauración que es el siguiente:

Aforación planchado y estirado del lienzo; estiración del barniz por procedimiento a seco o por el sistema Pettencofer, según circunstancias.

Finalmente como la obra es de carácter oficial será conveniente y hasta religioso la cooperación de muchos competentes, siendo muy plausible en este caso la formación de una comisión técnica presidida por el Excmo. Sr. Don José Benlliure como Delegado Regio y representaciones de la Excmo. Diputación y de la Real Academia de Bellas Artes, con la finalidad de inspeccionar las operaciones de dicha reparación.

Los honorarios de estos trabajos según el criterio del que suscribe, se pueden presupuestar con 200 ptas. dada la importancia de la mencionada (sic) pintura avalorada (sic) por la fama en un millón de pesetas.

Es cuanto a V. E. cree exponer el firmante según su leal saber y entender.

Dios guarde a V. E. muchos años

Valencia a 18 de junio de 1924

El Restaurador

José Renau

(Cfr. Informe conservado en el Expediente General loc cit.)

(20) Excmo. Sr.:

Como restaurador de las Obras de Arte de esa Excmo. Diputación Provincial de su merecida Presidencia, tengo el honor de poner en conocimiento de V. E. que el cuadro «Últimos días de Sagunto» (sic) de Francisco Domingo, una de las mejores joyas de Arte que posee la Diputación Provincial, está averiándose bastante deprisa por el mal estado de conservación en que se encuentra; y, mas falta es una ligera limpieza, ponerlo en condiciones de que esté la tela tirante y colocar el cristal en el sitio que le corresponde.

Dios guarde a V. E. muchos años

Valencia 10 Junio 1927

José Albiol

(Cfr. Informe conservado en el Expediente General loc cit.)

(21) Se acordó: quedar enterada de la comunicación que con fecha 10 de los corrientes dirije el Restaurador de obras de arte de esta Corporación, participando que el «Últimos días de Sagunto» pintado por Francisco Domingo se encuentra en mal estado de conservación, siendo conveniente una ligera limpieza y ponerlo en condiciones de que esté la tela tirante, y rogar a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, se sirva informar sobre la oportunidad y conveniencia de que se practiquen las operaciones indicadas, o cualquiera otra que aconsejen la probada competencia y extraordinario celo de la Real Academia

El presidente

Comisión Provincial Permanente. Actas sesión de 23 junio de 1927 (loc. cit.).

El acuerdo es cumplido el 27 de junio según minuta que se adjunta (loc. cit.).

(15) Más amplia información sobre la problemática de esta Exposición Nacional puede encontrarse en: PANTORBA, Bernardino de: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Ediciones Alcor, Madrid, 1948, págs. 216-226.

(16) Cit. por PANTORBA op. cit. pág. 217.

(17) *Ibidem*, pág. 224.

(18) Cit. por PANTORBA *ibidem*, pág. 225. Sin dar el nombre del crítico.

(19) Excmo. Sr.:

José Renau Montoro, Restaurador del Museo Provincial de Bellas Artes y de la Real Academia de San Carlos de Valencia a V. E. expone: Que habiendo reconocido el cuadro de Domingo Marqués «Último día de Sagunto» propiedad de la Excmo. Diputación para restaurar su deterioro, desea en primer lugar poner de manifiesto su relevante mérito.

De todas las obras de este ilustre artista, esta es la más sublime. Pertenece a las postrimerias del período romántico del siglo XIX. La poderosa vigorosidad de su claro y oscuro intucia (sic) es del energico Caravaggio, como de la magica tecnica del gran Velazquez, es su simplicación (sic) intuitiva (sic) de la forma. Aun tiene otra mas extraordinaria.

De todos es conocido el gran genio, Rubens, el colorista maravilloso y estupendo compositor cuya exuberante fantasia decorará la suntuosidad de los Palacios y grandes Museos de Europa, dejando una estela esplendorosa y decorativa de carnosas y voluptuosas mugeres (sic) de graciosos y morvidos niños, abundantes guirnaldas de flores y frutos y profusión de objetos de rico ornato. Pues bien, el más celebrado de sus cuadros de este soberbio colorista, coloso del arte, es «El Jardín del Amor». Domingo vió y su espíritu (sic) impresionable fué sugestionado profundamente por esta contemplación, de tal manera que hizo una traducción al temperamento Español en el «Último día de Sagunto».

Esta obra es la que más culmina entre todas las suyas, por su brillante y sentido color de tan extraordinaria belleza cromática que es una sinfonia pectorica (sic).

No obstante, esta influencias (sic) son superficiales y como en todos los grandes genios no trascienden al fondo, pues el alma del inmortal Domingo, es tan grande que tiene una personalidad propia e independiente.

Toda la pompa encomiástica de la fraseología, tanto de la Literatura como de la crítica sería de su tiempo fué agotada al ponderar tan excelsa obra.

Y he aquí, Excmo. Señor con malos rasgos y pocas novedades expuesta la importancia de la pintura que nos ocupa.

En segundo lugar expone el firmante el estado de esta pintura que es deplorable, de tal manera que pone de gran relieve, no ignorancia, sino algo peor, una apatia crónica e imperdonable.

Su tela completamente libre y lacia (los bordes que sirven para fijarla con el bastidor estan podridos) hondula con peligro de ser resquebrajada, la cual se ve abrillantada por gruesa capa de barniz que le da el aspecto de un crustáceo acharolado de coloración amarillenta y rancia que le quitó el encanto de su bellissimo color. Además en su parte posterior se observan unas perforaciones.

restauración sugeridas tres años antes por José Renau, lo que hace pensar que está directamente inspirado por aquél (22).

La Comisión permanente queda enterada (23) y encarga al señor Diputado Ponente de Bellas Artes, don Enrique Castell Oria, determinar quién ha de encargarse de dicha restauración.

Finalmente se acuerda encargar el trabajo a José Renau, bajo la inspección de José Benlliure, Manuel Sigüenza y Ricardo Verde, con el fin de que no se prive a dicha pintura de la pátina del tiempo (24). Los últimos datos documentales sobre este tema son la carta del Presidente de la Academia trasladando la petición a los interesados: Renau, Benlliure, Sigüenza y Verde (25), el informe positivo firmado el 17 de noviembre de 1927 sobre el trabajo de Renau, firmado por José Benlliure, Manuel Sigüenza y Ricardo Verde, y la serie de acuerdos posteriores a la entrega del cuadro (26).

(22) Excmo. Sr.:

En contestación a su atento oficio de 27 de junio último y para que surta los efectos que crea convenientes, me es muy grato transcribirle el dictamen que me comunican los Sres. Académicos de la sección de pintura que fueron designados para realizar la inspección ocular y emitir el informe que se interesaba de esta Presidencia. Dice así: «Ilmo Sr.: En cumplimiento del honroso en cargo que tuvo V. I. la atención de confiarnos con fecha 28 del pasado junio, nos personamos ayer en la Diputación provincial de Valencia, en donde se nos expuso el famoso cuadro del glorioso paisano D. Francisco Domingo y Marqués, conocido por «Los últimos días de Sagunto».

Ante todo, debemos informar a V. I. que el referido cuadro se encuentra en deplorable estado de conservación, presentando en su superficie una gruesa capa de barniz. La tela del cuadro se halla agrietada en los bordes que debieran sujetarla al bastidor, y efecto de ello presenta abolladuras en el lienzo que hacen indispensable de todo punto la cuidada restauración y conservación del mismo.

En concepto de los dicentes se deben practicar en la mencionada y rica obra pictórica las operaciones siguientes:

a) Aforración, planchado y estirado del lienzo, a la manera como se ha practicado por los grandes maestros de las restauraciones pictóricas, y como ha realizado frecuente y recientemente en varios cuadros de nuestro Museo provincial el artista D. José Renau y Montoro, restaurador del mismo y de esta Academia.

b) Extirpación del barniz o densa capa que cubre el lienzo, bien por el procedimiento llamado en seco o por el reputado de Petten koffer, que es el más usado en los Museos extranjeros.

c) Que dicha obra de restauración sea inspeccionada constantemente por personas técnicas en las varias manipulaciones que se lleven a cabo, con objeto de que no se prive a tan importante obra de arte de la pátina que en ella ha impreso la acción del tiempo.

Es cuanto podemos informar a V. I. respecto a la conveniencia y oportunidad de la restauración del cuadro que posee la Excm. Diputación provincial de Valencia.

Dios guarde a V. I. muchos años - Valencia 2 julio de 1927. José Benlliure (rubricado) Manuel Sigüenza (rubricado) Ricardo Verde (rubricado) - Ilmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Es cuanto puede comunicar a V. E. cuya vida guarde Dios mu chos años.

Valencia 9 julio de 1927

El Presidente

(Oficio conservado en el Expediente General loc. cit.)

(23) Se acordó: quedar enterada del informe emitido por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos... y encargar al Sr. Diputado Ponente de Bellas Artes D. Enrique Castell Oria... determine quien se ha de encargar de dicha restauración...
El presidente El secretario

La estima que tradicionalmente había tenido la Diputación por este cuadro, acrecentada posiblemente por una nueva valoración crítica de signo positivo, justifica que la Corporación no dudará en 1966 en adquirir un tapiz de Bruselas (27) cuyo presunto título es «La destrucción de Sagunto», ofrecido por el anticuario señor Reyna, bajo el supuesto de haber sido el elemento de inspiración del cuadro de Domingo. No existe, sin embargo, relación alguna entre ambas obras, ni en cuanto al tamaño, ni en cuanto a la composición y temática, pues si la obra de Domingo representa el saqueo y abusos de un ejército triunfador sobre un grupo de civiles, el tapiz del Salón Dorado representa una escena de batalla, es decir, el enfrentamiento entre dos ejércitos.

CARMEN GRACIA BENEYTO

Comisión Provincial Permanente. Actas sesión de 14 de julio 1927 (loc. cit.).

El acuerdo se cumple el 15 de julio, según minuta adjunta (loc. cit.).

(24) Se acordó: encargar al Restaurador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, D. José Renau y Montoro la restauración del cuadro «Los últimos días de Sagunto», original del glorioso pintor valenciano D. Francisco Domingo Marqués y propiedad de la Diputación Provincial de Valencia, debiendo llevarse a cabo en dicho cuadro las operaciones indicadas por la citada Real Academia en su informe de 2 de julio corrientes; rogar a los Sres. Académicos D. José Benlliure, D. Manuel Sigüenza y D. Ricardo Verde, se sirvan inspeccionar las varias manipulaciones que se lleven a cabo, con objeto de que no se prive a tan importante obra de arte de la pátina que en ella ha impreso la acción del tiempo; y autorizar al Sr. Diputado Ponente de Bellas Artes D. Enrique Castell Oria, para que con las debidas formalidades entregue a D. José Renau y Montoro, el citado cuadro de D. Francisco Domingo Marqués, «Los Últimos Días de Sagunto» para que por dicho Sr. Renau se practiquen las operaciones de que antes se ha hecho mención

El secretario

El presidente

Comisión Provincial Permanente. Actas sesión de 28 julio de 1927 (loc. cit.).

El acuerdo se cumple el 30 de julio según minuta adjunta (loc. cit.).

(25) La carta fechada en Valencia el 3 de agosto de 1927, se conserva en el Expediente General loc. cit.

(26) Loc. cit. Comisión Provincial Permanente. Sesión de 9 de noviembre de 1927 (loc. cit.).

En la Crónica Académica de Archivo de Arte Valenciano 1927, pág. 131, se da noticia de la actuación de Renau en la restauración del cuadro en estudio.

(27) Quedo enterada la Corporación de la oferta del anticuario señor Reyna sobre propuesta de adquisición por la Diputación Provincial de un lote compuesto por un tapiz de Bruselas de 5'05 m de largo por 2'90 de alto y dos cabezas de bargueños del siglo XVI. El tapiz representa La destrucción de Sagunto y parece ser que el pintor pensionado de esta Diputación D. Francisco Domingo se inspiró en el mismo para la realización del cuadro propiedad de esta Corporación y que se considera uno de las mayores joyas pictóricas que se conservan en la misma, y entendiéndose que por el tema y relación existentes entre el tapiz y el cuadro del pintor Domingo resulta no sólo interesante la oferta sino necesaria la adquisición del lote indicado, hasta una cantidad de 350.000 ptas. se facultó a la presidencia para tal adquisición exceptuandola de los tramites de concurso o subasta.

(Sesión 25 febrero 1966, publicado en: Adquisición de obras de arte. «Generalitat», 13-14 enero-junio 1966, pág. 59.



«La Jura de Santa Gadea».
A. Menocal. Casa Ayuntamiento de Alfafar (Valencia).

EL CID EN ALFAFAR, UN CUADRO DE HISTORIA

El “descubrimiento” en la Casa Ayuntamiento de Alfafar de un notable cuadro de tema cidiano, siempre enlazable a Valencia, firmado en 1887 por Armando Menocal, artista nacido en La Habana en 1861 y muerto en 1890, pintado al óleo, que mide 3'60×3'60 metros, es noticia que a ARCHIVO no puede ser ajena.

Representa la obra el citado acto histórico y legendario del juramento, en la iglesia de Santa Gadea, de Burgos, prestado, a requerimiento de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, por el rey de Castilla Alfonso VI, de no haber tenido parte en la muerte de su antecesor don Sancho.

El cuadro fue presentado en el año de su firma, 1887, a la Exposición Nacional de Bellas Artes, primera celebrada en el Palacio de las Artes e Industrias —que subsiste— al final del Paseo de la Castellana, sobre una elevación del terreno, que se inauguró con este certamen el día 21 de mayo, asistiendo la Reina Regente, doña María Cristina. El palacio es descrito minuciosamente por B. de Pantorba en su *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1948, página 118, nota (1), quien, asimismo, nos da el nombre de Menocal entre los artistas que figuraban en la Sección de Pintura, sin duda buscando la Segunda —o Primera— Medalla, pues había obtenido la “Tercera” en la anterior Exposición de 1884, con su cuadro “Generosidad Castellana”.

Otros dos cuadros del mismo tema, “Jura de Santa Gadea”, habían sido presentados a anteriores “nacionales”: el de Serafín Martínez del Rincón, en la de 1862 —celebrada en la nueva Casa de la Moneda, a partir del 10 de octubre, y el de Marcos Hiráldez Acosta, en la de 1864, inaugurada en el Ministerio de Fomento el 13 de octubre, en la que dicho cuadro cidiano obtuvo medalla de Segunda clase.

Sobre el de Menocal escribió Edgar Neville en su cuento “La calle Mayor”, editado en la “Antología” de sus obras selectas (Madrid, 1969), donde cuenta pasajes de la vida en el palacio (él lo llama “case-rón”) de Alfafar, de su abuelo el Conde de Romrée,

y de toda la familia, con nombres supuestos, tanto del pueblo “Mudela del Río” como de los personajes que en el citado cuento aparecen: “Al segundo piso se llegaba por una escalera de honor, que en su rellano se abría en dos. La escalera de mármol blanco, las barandillas de madera pintada al óleo. En el rellano había un arca gótica... Encima del arca se hallaba colgado un enorme lienzo, primer premio de la Exposición Nacional de 1867 (a Edgar le falló la memoria al citar el año 1867) que representaba “La jura de Santa Gadea”, y en él aparecía Alfonso VI arrodillado y con una expresión que no dejaba dudas sobre la falsedad de su juramento. Unos cortesanos —dice— le observan desde un segundo término con aire reprobatorio...”.

El cuadro pertenece de lleno a la pintura “de historia”, otrora denostada sin más justificación que lo artificioso de sus temas, que, no obstante, dieron pie a trozos excelentes de buen hacer pictórico, o sea, dibujo seguro y firme, colorido generoso, composición ambiciosa y bien dispuesta, tipos humanos “plantados” con gracia y con esa misma naturalidad, que falta en lo rebuscado de sus composiciones. Este cuadro de Alfafar, antes del palacio de Romrée (que aún pudimos recorrer y admirar en los años 40) reúne aquellas características positivas mencionadas, pues, en efecto, el estudio histórico y arqueológico es, en general, notable; el dibujo, precioso; la ambientación, densa y graduada, fiel a la mejor tradición de la escuela española —aunque en otra gama: en ella, fría; aquí cálida— y los personajes, lección de trazo y pose; además de las “calidades” —captación de la naturaleza y condición de las cosas: tejidos, pieles, metales, carnes, realmente conseguidas— incluso los elementos arquitectónicos del retablo —entre bizantinizante y románico— son de admirar; como las banderolas, las llamas de los cirios, y, no digamos, la alfombra, cuyo realismo pondera Neville. La disponibilidad de reproducción adecuada y fiel, gracias al Ayuntamiento de Alfafar, ha permitido a ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO ofrecer esta noticia ilustrada, un testimonio más de la riqueza del patrimonio valentino.

F. M.^a GARIN

ICONOGRAFIA RELIGIOSA EN PICASSO*

Picasso, español universal —ilustrísimos académicos, señoras y señores—, salta una vez más a las ondas de la radio, la prensa y la televisión. La sociedad, a escala internacional, celebra el primer centenario de su nacimiento. La Real Academia de San Carlos de Valencia, con la cooperación del Museo de Bellas Artes, suma su homenaje a los numerosos rendidos por las naciones de todo color. Desde el dintel de esta conferencia quiero dejar constancia del reconocimiento al Excmo. Sr. Presidente de la Academia, Dr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, por la deferencia al elegirme portavoz de la noble entidad que preside, en el recuerdo a Pablo Ruiz Picasso.

La pluma, hace décadas, a modo de cincel, viene tallando la figura de Picasso, colosal cantera de donde continuamente se extraen nuevos bloques de perspectivas. Hoy, sirviéndonos de la relectura interdisciplinar, intentamos sondear los fondos iconográficos religiosos depositados a lo largo de la obra picassiana. La metodología a seguir va a ser la utilizada por los sociólogos y psicólogos, quienes, por la vía de la encuesta y el muestreo, establecen conclusiones orientadoras de los principios de acción (1). Quizá el título "Iconografía religiosa en Picasso", colocado como frontispicio, lacere, cual trallazo rudo, la opinión sobre materias relacionadas con el espíritu, habida por el genial malagueño nacido en la soleada plaza de la Merced un 25 de octubre de 1881. Lo desconcertante del tema de la charla está sincronizado con el comportamiento bastante peculiar de los españoles. Más de una sorpresa deparará la paciente exploración de cuanto salió de las excepcionales manos de Pablo, conducidas por singularísimo espíritu plástico.

La aplicación de la relectura directa de las obras arroja luz. Luis Vives soñaba con el conocimiento de los textos originales por los alumnos de la Universidad. Los resúmenes o apuntes —según él— deforman. Hoy se alzan voces contra los sintéticos textos oficiales, porque dogmatizan al alumno impidiendo la elaboración de un criterio propio. El lamento de nuestro gran humanista valenciano salpica con sus lágrimas hasta las páginas de la teología. Hacía tiempo que la lectura directa de la Biblia era omitida. Vacío denunciado reiteradamente en el siglo XIII por el primer canciller de la universidad de Oxford Roberto Grosseteste —luego obispo de Lincoln—, uno de los más sólidos antecedentes del arte cinético por sus investigaciones sobre las lentes. Por lo general, en la Baja Edad Media imperaba en las aulas universitarias la escolástica, con Santo Tomás de Aquino como fuente básica, posteriormente glosada por los profesores en gruesos volúmenes. Entre otros recordamos, por la popularidad alcanzada, al renacentista "Cayetano", seudónimo de Tomás de Vio. Los comentarios fueron reduciéndose en extensión hasta configurar los sintéticos manuales preconciarios del siglo XX, donde se exponía más lo afirmado por los sistemas teológico-especulativos, que lo revelado por la Escritura. De ahí que al proponer Juan XXIII el regreso a las "fuentes", la Biblia recuperara su puesto de principal texto de documentación.

(*) Texto de la conferencia pronunciada en la Academia por su miembro correspondiente Ilmo. Sr. Dr. Juan Cantó Rubio, el 19 de noviembre de 1981.

CONTEXTOS HISTÓRICOS

Antes de proceder a excavar mediante la relectura interdisciplinar la "Iconografía religiosa en Picasso", conviene familiarizarse con el medio ambiente al suceder su nacimiento. Es interesante y luminoso rastrear las ideas dominantes durante los primeros años de cualquier hombre por ser los conceptos más madrugadores, volcados sobre la inteligencia, los que producen mayor impacto por aquello de Aristóteles de ser la mente "tabla rasa en la que nada se ha escrito". Las primeras semillas depositadas dentro del futuro hombre le acompañarán toda la vida. Por ello, lo elemental de reconstruir los contextos históricos vigentes cuando se produce el desembarco en el puente de la vida.

Unas pinceladas sobre el clima teológico-religioso de finales del siglo XIX pueden facilitar el caminar por el problema espiritual de Picasso. Las ciencias eclesiológicas aspiraban a un mejoramiento. Por auparla a más altas cumbres lucharon los Papas desde León XIII a nuestros días. Por las fechas del nacimiento de nuestro pintor, en Roma hay un Papa, León XIII, intentando el reencuentro de la Iglesia Católica con la sociedad. El monje camaldulense Gregorio XVI, uno de sus antecesores, congeló actitudes de apertura ante las libertades modernas, retirándose más bien a los cuarteles de invierno. El Vaticano II intenta romper el aislamiento tendiendo la pasarela hacia la problemática contemporánea. León XIII peleó con pastoral de águila para afianzar postulados considerados tradicionales. Pocos meses antes de nacer Picasso publicó la encíclica *Diuturnum*, sobre el origen divino del poder. Teoría escorada, con visos de naufragio, a causa de situarse la fuente del dominio político en las urnas (2). Un acto decisivo para inyectar calidad y densidad a la cultura de los eclesiológicos fue la Constitución *Studiorum Duce*, del año 1931, de Pío XI, señalando las exigencias necesarias para pervivir, en el futuro, las universidades pontificias. En España, por no reunir las condiciones requeridas, fueron suprimidas todas a excepción de Comillas. ¡Hasta la leyendaria de Salamanca desapareció!

En la Málaga natal, de Picasso, la situación clerical andaba más bien por zonas grises con tendencia a la baja. A principios de siglo ocupa la sede un obispo bondadoso, oriundo de Antequera, don Juan Muñoz Herrera, e imperceptibles fueron sus esfuerzos por reorientar hacia áreas de más calidad la formación del clero; será su sucesor don Manuel González García, quien acometa la tarea de mejorar la preparación cultural-espiritual de los futuros pastores de almas. Conocida es la anécdota del peligro que encerraba, en opiniones de ciertos clérigos proyectos, el propósito del obispo González de construir

(1) A este propósito escribe Jacques Leclercq: «No es que haga falta contrastar todos los hechos de una manera exhaustiva. Hay muchos que son parecidos: lo esencial es escoger un número suficiente de hechos significativos. Es la misma ley que se aplica en todas las ciencias, lo mismo en las ciencias que estudian al hombre como las que estudian la naturaleza infrahumana. Especialmente en psicología y sociología, se reúnen escrupulosamente un determinado número de hechos significativos y no se empeña uno en coleccionar todos los datos.» *Filosofía e historia de la civilización*, Madrid, 1965, Guadarrama, 47. Puede consultarse también Alberdi, Lorente, Moreno, *Metodología e investigación por muestreo*, Madrid, 1969, Euramérica.

(2) Cantó Rubio, J., *Las tendencias políticas en el arte*, Estudios Políticos, 213-214 (1987), 188. Madrid.

un seminario en las afueras de la ciudad. El gran riesgo consistía en que si se producía una rebelión de los seminaristas contra el rector, el prelado llegaría tarde. Hasta entonces el seminario estaba ubicado dentro del Palacio Episcopal.

Estético

Un índice del clima laico imperante por los tiempos de la arribada de Picasso al mundo es el ballet "Excelsior", estrenado en el teatro "Scala" de Milán, el 11 de enero de 1881. El espectáculo fue muy del gusto de la sociedad calificada de buen paladar, más de cien representaciones tuvo aquel año. En seis partes y once cuadros ofrece un documento importante, de matiz laico, de la cultura italiana (¡y por qué no de otros países!) de finales del siglo XIX. De él se ha dicho que es "el producto perfecto de la gran ilusión reformista, y un monumento a la inteligencia del hombre que finalmente consigue doblegar las fuerzas naturales a sus deseos... Con su fe ilimitada en el progreso científico interpretaba el optimismo de las nuevas clases, que veían en la industria y en los descubrimientos el modo de rescatar a la humanidad de sus antiguos males. El oscurantismo representado por la España de la Inquisición lucha con la luz que va a ser el progreso" (3).

En pintura, el año 1884, la escuela neo-impresionista, con su exposición en el "Salón de los Independientes", se da a conocer del público. Serán años de auge para los nombres de Seurat y Paul Signac.

La sinceridad de Picasso

Primordial para adentrarse por el tema es consultar a la sinceridad de Pablo. La sinceridad de Picasso está fuera de toda duda. La "Comida frugal", pintada el año 1904, constituye patente testimonio. Manifiesta con claridad un tramo de la vida caracterizado por la estrechez económica del pintor, quien no poseía blanca en el bolsillo. Los momentos felices de las mujeres que desfilaron por su corazón resaltan con sus reiteradas maternidades. El padre chiflado por su vástago lo percibimos en las interpretaciones de Pablito.

La sensibilidad rebasa los límites de la estética para difundirse por las relaciones humanas con los deudos y amigos. En diciembre de 1915 escribe a Gertrudis Stein contándole la situación personal a causa de la dolencia que corría la salud de Eva. "Mi vida es un infierno. Eva está cada día más enferma. Voy al hospital y paso la mayor parte del tiempo en el metro". ¿El trallazo a sus sentimientos estaba acompañado de una sacudida espiritual? He aquí una hipótesis de trabajo. Por entonces da salida a su interior pintando el "Arlequín". Esta figura, uno de los tipos fundamentales de la "Comedia del Arte" italiana, evolucionó desde 1596 al siglo XX. Primero encarna al criado patán y zafio, después a la ignorancia y astucia. El actor Dominique lo transforma ante los ojos de los parisinos en personaje elegante y espiritual. El Romanticismo lo contempla como la posibilidad de evadirse de sí mismo. En nuestro siglo, simboliza al hombre que cambia constantemente de opinión; en otras ocasiones "es portavoz —según Aeppli— de la intensidad de la vida urdida por la oscuridad del morir, del saber entorno de la muerte" (4). Picasso, cuya preocupación por el tema de la muerte es proverbial, se interesa por el Arlequín igual que lo hicieron Degas, Cézanne, Derain...

Trasladando la reflexión al terreno de la iconografía religiosa como expresión directa de su "yo espiritual", detectamos cuadros religiosos ejecutados a lápiz y carboncillo, es decir, para vaciar la intimidad. Lápiz y carboncillo sirven de canales de desahogo del alma sobre

el papel que asume las veces de interlocutor en esta conversación personal. Eran para disfrute propio, ajenos a la venta; aquí localizamos una cota para otear el contenido religioso que subyace en la obra de Picasso. Tema de esas obras de sinceridad espiritual es la "Crucifixión" reiteradamente interpretada. La prensa recogió la conversación de Picasso con el párroco de Vallauris, en la que a propósito de sus interrogantes sobre "¿Qué es Dios?", decía el artista: "Me gustaría hablar con un padre que me lo explicara con claridad, todos los padres que hablan conmigo se dirigen en un lenguaje que difícilmente capto. Se tendrían que dar cuenta de que soy un lego en este sentido". Palabras reveladoras. Primero, manifiesta abiertamente que conversaba con sacerdotes; no rehuía, pues, el trato. Luego, con franqueza cargada de humildad, confiesa no entender el vocabulario de los clérigos y para mayor abundamiento se proclama lego.

Quizá de haberse producido antes el retorno a las fuentes proclamado por Juan XXIII, tanto Picasso, como Ortega, Unamuno..., por mencionar a algunos, replantearían distintamente su postura religiosa. Papini hace escribir a su imaginario papa Celestino VI el reproche a los teólogos de servir los caldos de la teología en ollas del siglo XIII; la presentación del manjar influye en la inapetencia. Posiblemente otra de las causas de esa carencia de sincronización entre los clérigos y Pablo se deba a las sumarias ideas estéticas de la "Suma Teológica", y, en consecuencia, los comentaristas de Santo Tomás tampoco se detienen con extensión al explicitarlas. De ahí la tibieza de la docencia estética en la formación de la clerecía, hecho paradójico dado que el arte integra el conjunto de *loci theologici* o "fuentes básicas" de la Teología. Las ligeras pinceladas del Aquinate pueden ser motivadas por la influencia árabe y por la concepción del arte de los dominicos. El trato de favor dispensado a Averroes es manifiesto, la pintura y escultura —las manifestaciones plásticas más familiarizadas con los criterios estéticos del hombre de la calle— no son precisamente el fuerte el arte árabe (5). Los dominicos, entregados a la palabra, o sermón, y a la docencia de cátedra, prefieren la idea y la especulación sobre la imagen. La decoración mural transmisora del mensaje cristiano a las masas típica del monje románico cede el puesto a la voz y a la letra, características del fraile mendicante, promotor de la espiritualidad de la ciudad o burguesa. El monje promocionó la iconografía y el fraile la idea. Canónicamente monje y fraile son dos estados religiosos distintos que reflejan también mentalidad diferente.

Posiblemente si los "padres" con quienes conversaba Picasso hubieran poseído sólida formación estética con su correspondiente vocabulario específico estaría resuelto el problema de "ese lenguaje" que estaba demandando Pablo. Desde la Prehistoria hasta tiempos no muy lejanos, el "Arte y la Religión" eran hermanos siameses. Herbert Read señala el Alto Renacimiento como el momento aproximado "cuando se presenta el síntoma de una escisión definitiva" (6); más adelante, al indagar sobre la

(3) Cfr. El ballet, Enciclopedia del Arte Coreográfico, Madrid, 1980, Aguilar, 137-9.

(4) Pérez-Rioja, J. A., Diccionario de símbolos y mitos, Madrid, 1971, Tecnos, 77-78.

(5) De la vinculación de Santo Tomás de Aquino al mundo intelectual árabe escribe Montgomery: «Entre el Toledo cristiano y la Córdoba islámica de finales del siglo XII, cuando Anverroes se encontraba en la cima de su prestigio, no había ningún «telón de acero», y el pensamiento del gran aristotélico penetró con mayor facilidad en la Europa cristiana que en los centros islámicos de Oriente, constituyendo un factor importante entre los que posibilitaron la mayor realización intelectual de la Cristiandad medieval: la filosofía de Santo Tomás de Aquino.» Historia de la España Islámica, Madrid, 1970, Alianza Editorial, 189.

(6) Read, Herbert, El significado del arte, Madrid, 1974, Novelas y Cuentos, 75.

historia del arte occidental desde el Renacimiento a nuestros días, afirma: "... comenzamos a considerar que no puede haber arte grande, o grandes períodos de arte, sin que exista un íntimo eslabón entre arte y religión" (7). Todavía más esclarecedor resulta, a nuestro propósito, su punto de vista cuando dice: "Aun cuando grandes artistas han creado sus obras maestras aparentemente apartados de cualquier tipo de fe religiosa, cuanto más de cerca consideremos sus vidas, es más probable que lleguemos a descubrir la presencia de lo que únicamente podemos denominar sensibilidad religiosa" (8).

De los conocimientos de Picasso referentes a los libros de espiritualidad cristiana, poseemos un rasgo altamente revelador. En un momento dado, el poeta Max Jacob decide ingresar en la familia cristiana. Picasso fue el padrino de bautismo, regalando a su ahijado, como recuerdo de tan trascendental acto, el "Kempis" o "Imitación de Cristo". Detalle válido para elucubrar sobre sus inquietudes religiosas. La íntima amistad que les unía permite suponer que mantuvieron más de una charla acerca del paso a dar por el poeta y de las causas que le movían. Sería decisivo poder reconstruir el diario privado de los dos amigos correspondiente a los tiempos anteriores y posteriores a la recepción del primer sacramento cristiano. Max Jacob, escritor por vocación, es presumible haya dejado retazos manuscritos de las vicisitudes de su incorporación a la Iglesia Católica.

ICONOGRAFÍA RELIGIOSA

Al hablar de iconografía religiosa, nuestra atención se dirige a la cristiana y a la extra-cristiana, por juzgarlo más de acuerdo con lo pintado por Picasso. Preferimos esta metodología por varias razones.

Primero: después de la derrota infligida por Japón a Rusia en Port-Arthur, año 1905, que conmocionó a Europa al ser la primera vez que en tiempos contemporáneos un pueblo de los llamados de "raza blanca" era vencido por un amarillo; y después de la Segunda Guerra mundial, cuando los pueblos colonizados reclaman la independencia, cultura nativa, costumbres y religión propias, es obligado valorar, por la más estricta justicia, a la iconografía extra-cristiana como expresión de una fe. La sinrazón del hombre europeo dominador ha llegado a tratar con ligereza, superficialidad y hasta desnaturalizar objetos de culto de alto valor religioso para los hombres de otras geografías. Ejemplar en este sentido es la extirpación del contenido sacro practicada con las máscaras negras y la caligrafía chino-japonesa tratadas con asepsia de fe.

Segundo: la palabra "teología", como se sabe, etimológicamente significa "ciencia de Dios". Para Aristóteles, "Teología y Mitología" eran conceptos idénticos. Los estoicos entendían por "Teología" los estudios relativos a Dios verificados en el campo de la mitología, liturgia o filosofía. El cristianismo tardó en aceptar el término por considerarlo contaminado de paganismo. En el área cristiana de Egipto y del Próximo Oriente, dos egipcios, Clemente de Alejandría y Orígenes, especialmente éste, fueron los primeros en incorporarla a sus escritos. Con Eusebio de Cesarea, adquiere carta de naturaleza de modo permanente en el lenguaje teológico de la cristiandad oriental. La iglesia de habla latina tarda hasta Abelardo (1079-1142) para generalizarla; en su lugar, durante mucho tiempo, utilizó la fórmula "doctrina sacra" (9) y "página sacra".

Tercero: ciertas obras del arte español manifiestan síntomas de infravaloración e incluso ridiculizan pensamientos religiosos diferentes al cristiano. Eco de ese desnudar de lo sacro a la mitología griega son los lienzos de Velázquez "Los borrachos" y la "Fragua de Vulcano". Amén de la escasa cabida del tema religioso heleno entre los asuntos preferidos de nuestro Siglo de Oro. En el

fondo late falta de lógica si volvemos la mirada a la pintura Paleocristiana, la cual con asuntos de filiación pagana exornó los muros de las catacumbas mediante el procedimiento del simbolismo.

En resumen, para detectar los vestigios de motivos religiosos en Picasso es elemental iniciar la cuenta atrás, poner la hora cero e iniciar la exploración sobre su plástica de raíz religiosa.

ICONOGRAFÍA RELIGIOSA POR DÉCADAS

El rastreo de la iconografía religiosa en Picasso lo efectuamos por décadas.

Antes de los veinte años

"... hay también —dice Theodore Reff— en las primeras obras de Picasso una tendencia religiosa, inspirada tanto por la persistente vena mística de la vida y del arte españoles como por el renacimiento de la temática sagrada que se produjo a finales del siglo XIX en el arte europeo" (10). En ese retorno la acción de los prerrafaelistas fue sobresaliente.

Picasso antes de cumplir los veinte años había pintado, entre otras, las de "Primera comunión", "Ciencia y Caridad", "La Última Cena de Cristo con sus discípulos", "La



Picasso. «La Primera Comunión». Dibujo preparatorio (Museo Picasso, Barcelona).

(7) O. C. 75.

(8) O. C. 75.

(9) Schmaus, Michael, *Teología dogmática*, Madrid, 1960, Rialp, I, 17-8.

(10) Theodore Reff, *Cfr. Picasso 1881-1973*, Barcelona, 1974, G. Gili, 13.

Natividad", "Muchacha en oración" y "Descanso en la Huída a Egipto", éste de 1895, que reproduce Gaya Nuño y tiene 50 x 36 cm.

El tema de la comunión es de ascendencia barroca, como consecuencia de la iconografía dictada por el Concilio de Trento. En el medioevo y en los siglos XV y XVI se representaba la "Última Cena", pero no la comunión de los santos. El artista, obedeciendo órdenes del clérigo-mecenas o de católicos piadosos, escenifica la recepción del "Pan" por santos de gran popularidad para reafirmar la presencia de Cristo en la Eucaristía cuestionada por los protestantes. El valenciano Jerónimo Jacinto Espinosa —continuador del estilo de Ribalta—, conectado con la escuela andaluza, pintó la "Comunión de la Magdalena". Antes, "El Domenichino" —divulgador del estilo clásico de los Carracci en Roma— captó la "Comunión de San Jerónimo". Rubens, inspirándose en el italiano, plasmó "La última comunión de San Francisco de Asís". Goya, aunque alejado temporalmente de Trento, realizó el lienzo de la "Última comunión de San José de Calasanz". Picasso con "Primera comunión" mantiene la tradición. La niña vestida de "casi novia", costumbre muy arraigada entonces entre los primocomulgantes, aparece enmarcada por los padres. El tema revela la importancia del acto para la familia española. Hay dibujos preparatorios de este cuadro.

Con "Ciencia y Caridad" exhibe un testimonio de reconocimiento de la acción caritativa de la Iglesia a través de las Hijas de la Caridad de San Vicente Paúl. Al reproducir la cara de su padre en la del médico, además de expresar la devoción filial, afirma la estima del servicio de la Iglesia al prójimo. De esta obra hay varios bocetos y apuntes previos.

Al fotografiar pictóricamente la escena de un monaguillo vertiendo aceite, destinado a la lámpara del Sagrario, de la alcuza a la redoma de una vieja con apariencia necesitada, revela que el suceso le era familiar.

De los 20 a los 30 años

La estancia en París, con todo cuanto conlleva de apertura, crisis y asimilación de nuevas ideas, lejos de borrar la iconografía de cariz religioso, la acentúa aunque la mantenga de forma velada.

El "Entierro de Casagemas", su gran amigo, que se suicidó tras el fracaso amoroso, engarza con la vieja tradición plástica cristiana donde se enumeran los entierros pintados por Giotto, por Miguel Ángel, con su Cristo atléptico; del "Conde de Orgaz" de El Greco y las procesiones barrocas sobre el tema. De pequeño pudo contemplar la procesión del Santo Entierro, de la Semana Santa malagueña. Picasso camufla el asunto tradicional, pero en el fondo podemos palpar el valor sacro del muerto.

El mismo año que cumplía los veinte, pinta, sobre los muros del Café Zut, de Montmartre, "La tentación de San Antonio". Sabartés refiere que al exclamar uno de los que contemplaban el trabajo: "¡La tentación de San Antonio!", Pablo detuvo la composición. Ref, al glosar el mural, dice: «... la elección de Picasso era personalmente muy significativa, pues resumía las atracciones simultáneas que ejercían sobre él los temas de la sensualidad y la inspiración espiritual, el erotismo abierto y el remordimiento religioso, algo que impregnó su primera obra y se manifestó incluso en "Las señoritas de Aviñón" y en varias de las primeras composiciones cubistas, incluida una curiosa variante de la propia "Tentación de San Antonio"» (11).

El lienzo "Dos hermanas" está inspirado en la iconografía de los encuentros entre la Virgen María y su prima Santa Isabel, muy del agrado de la plástica románico-gótica.

En "La vida", el hombre y la mujer acurrucados, del fondo, recuerdan cierta iconografía alusiva al pasaje bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. La mujer portando al niño en sus brazos evoca la verticalidad de postura y caída de pliegues de las Panateneas del Partenón de Atenas, labradas por Fidias, y ciertas madonnas renacentistas. La mirada penetrante de la madre y la boca cerrada expresan significativamente la profunda meditación. En un dibujo preparatorio, en que en lugar de la cabeza de Casagemas, traza la suya propia, su mano derecha con el dedo índice, señala claramente al cielo.



«La vida», por Picasso (dibujo).

Al período rosa, ventana abierta a la esperanza, pertenece la familia del acróbata. A los cuatro siglos justos de pintar Rafael la Sagrada Familia con San José imberbe (1505) realiza Picasso "La familia del acróbata con mono" (1905). Calcando al de Urbino, reemplaza el atuendo tradicional de los personajes sacros por la ceñida vestidura circense del acróbata. Los gestos de José y María son reproducidos con fidelidad. A José ni siquiera tuvo que raparle la barba, lo cual le venía de perilla para su rostro del acróbata. Al Niño-Jesús desnudo, que pasa a ser el hijo de la familia, nada tuvo que emendarle. ¿Novedad aportada por Picasso? el brochazo negro-parduzo del mono.

Aglae, Eufrosina y Talía, las tres hijas de Zeus sirvieron repetidas veces de temas a pintores y escultores con la denominación de "Las Tres Gracias". Picasso retoma el asunto sacro de los griegos al pintar "Tres muchachas holandesas".

El año 1906, estando Picasso en Gosol, pintó "Los dos hermanos". Al más pequeño lo representa encaramado sobre los hombros del mayor, la actitud superficialmente observada puede dar la sensación de cotidiana y, si se quiere, hasta trivial, pero analizada al tras luz de la iconografía tradicional, constituye versión moderna del

(11) O. C. 13. Santiago Amón señala como fuente de inspiración de las «Señoritas de Avignon» la obra de El Greco «El Quinto sello del Apocalipsis». Cfr. Picasso, Madrid, 1973, Editorial Cuadernos para el Diálogo. Ilustración gráfica.

viejo tema religioso de San Cristóbal. Entre otros, tratan antaño el tema el "Grabado en madera de San Cristóbal, pormenor de una Anunciación" atribuida a Jacques Deret, hacia 1435 (hoy en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas) y Joachim Patinir, cuya obra puede admirarse en El Escorial. Cristóbal es el gigante que portó al Niño Jesús, ayudándole a vadear el río. Santo que, a pesar de haber sido apeado del martirologio después de las investigaciones de los Bolandistas, sirvió de pretexto para el asunto plástico sacro.

El mismo año en Gosol pinta "Desnudo acostado", el cual recuerda a las "Venus" echadas del Giorgione y Tiziano, entre otros. La nueva versión del tema, democratizado, la de Picasso con la "Parodia de la Olimpia de Manet". REMPLA pluma y lápiz. Dos hombres arrojan a la mujer recostada sobre el lecho, no falta la mujer negra y, a los pies, coloca la doble compañía del perro y el gato, animales domésticos por excelencia. Finalmente incorpora al grupo un hombre llevando una pieza de cerámica con frutas similares a las que luego aparecerán en las "Señoritas de Aviñón".

La correcta interpretación del desnudo exige retornar al pretérito. En la Prehistoria el desnudo encarna y simboliza los altos valores de la fecundidad, el culto y el afán de pervivencia. En Egipto era signo de la posición ocupada. Entre los sumerios, en remotos tiempos, era el desnudo la actitud litúrgica en uso y más tarde denotó la condición del prisionero. En Grecia estaba vinculado con los dioses, la defensa de la patria y la gimnasia. La Iglesia, a causa de una lejana influencia perso-judía, observa la actitud del rechazo respecto al desnudo. España tiene una versión peculiar. Para la adecuada comprensión del problema se precisa educación estética, base para la realización de la esencia moral del hombre. El hombre coetáneo está falto de un lavado de mente para redescubrir el sentido sacro del desnudo. Jesús exhibe su cuerpo sin ningún ropaje en los "Nacimientos" y, frecuentemente, cuando Niño aparece vinculado a la Madre, María. Los faraones del Imperio Antiguo dejaban sin cubrir extensas zonas corporales, como signo de divinidad; por el mismo sendero discurre cierta escultórica de los emperadores romanos y, a la vuelta de la esquina, en nuestro tiempo, Ingres, inspirándose en la apoteosis de los primeros emperadores romanos, pinta la "Apoteosis de Bonaparte" (1853) representando desnudo a Napoleón camino del cielo, sobre carro tirado por corceles, mientras le corona la diosa Victoria. Composición de matiz clásico, para trasladar al corso el aspecto religioso del culto al César.

El cambio de óptica respecto al desnudo exige actualizar el pensamiento de Platón, quien en su "República" enseña la necesidad de impartir la educación estética como paso previo y fundamento de la perfección moral. A un mundo sin educación estética de las masas podemos preguntarle, ¿dónde está la perfección moral? Pío XII diagnosticó a nuestro entorno al exclamar: "Es todo un mundo lo que tenemos que reconstruir desde los cimientos, lo que es necesario transformar de salvaje en humano y de humano en divino" (12). Primero, pues, formación estética y luego perfección moral. El desnudo, en resumen, asimilado con espíritu noble, desempeña el oficio de pedagogo eficaz en la educación del hombre y lo catapultaba hacia lo religioso.

El año 1906 es prolífico en pinturas picassianas de reminiscencias religiosas. "Hombre, mujer y niño", realizado en París, recuerda a las composiciones de la Sagrada Familia.

En la década de los veinte a los treinta años de la vida de Picasso, encontramos una serie de cuadros sobre la "Madre e hijo", personajes cuyo árbol genealógico

iconográfico se remonta a "Isis y Horus", antecedente de las Vírgenes románicas y góticas. Los coptos mantienen viva la ancestral tradición icónica del milenario país del Nilo con "Isis y Harpócrates". Sería una sensible laguna el dejar de mencionar en este momento a las Madonnas del renacimiento. El tema, pues, de "Madre e hijo", históricamente, es de raigambre y ascendencia sacra.

De los 30 a los 40 años

La "Crucifixión", asunto acariciado por los artistas románicos, góticos, renacentistas y barrocos, surge, sin embargo, esporádicamente en las vanguardias del siglo xx. Los escultores románicos presentaban a Cristo clavado en la cruz pero con los ojos abiertos de par en par, vistiendo indumentaria elegante: el imaginero efigia al "Señor-Dios". Los pintores y escultores góticos lo presentan casi desnudo y sangriento; ahora el burgués —estamento recién incorporado a la estructura social— con los crucificados lacerados, dice al pueblo: lucharemos, saldremos con heridas, pero venceremos como El. En los renacentistas, debido al más perfecto conocimiento de la anatomía humana, merced a los avances de la cirugía —gracias a las disecciones comenzadas por Vesalio en Padua— los Cristos crucificados, sin abandonar el aspecto doloroso, son auténticos estudios del cuerpo humano, que presentan más bien a un atleta. Aleccionadores son los de Castagno, Mantegna y Miguel Ángel. El barroco sigue la línea de la exhibición anatómica de corte musculoso, con Rubens, pero acentuando el sufrimiento padecido por el Redentor al recomprar al hombre. En las vanguardias plásticas del siglo xx tienen personalidad propia los de Rouault.

Picasso lo hará nacer del lápiz y del carboncillo repetidas veces. Hacia 1902, siendo mozo dibujó un Crucificado de empaque románico y de hechuras fantásticas. ¿Por qué toma el tema cuando navega entre los 30 y 40 años? ¿Estará su espíritu sacudido por alguna conmoción religiosa? Una cosa parece cierta: su proverbial sentido de la muerte le ambienta para la interpretación. El que pinta ahora en París, por las dimensiones del paño de pureza es de estirpe barroca. El motivo de la Crucifixión le estanca en el sentido trágico del Cristianismo. Se detiene en el Viernes Santo, con la aparente catástrofe del Calvario, sin dejar correr al calendario hasta el Domingo de Resurrección, que es lo verdaderamente cristiano. Cristo muere para resucitar, de ahí el vaho de alegría que impregna al mensaje pascual. Odo Casel, en su libro *Misterio de la Cruz*, afirma que en los primeros siglos cristianos existía una corriente de opinión opuesta a la adoración de la Cruz por considerarlo pagano, tal es el caso del apologista Minucio Félix (s. III). La aceptación cristiana de la Cruz, cuando sea admitida más adelante, será porque veneran en ella a Cristo. "Los cristianos —dice— debemos adorar la Cruz de manera distinta de como adoran los paganos a sus ídolos; nosotros no podemos adorar una simple madera" (13). La razón del profundo optimismo de las primeras generaciones estriba en que vivían, como punto central, la Resurrección de Jesús.

Pablo continúa en París. Durante esos momentos de intimidad y diálogo consigo mismo a través del lápiz, delinea "Mujer con rosario", devoción entonces muy difundida y arraigada, de pequeño seguramente habría visto en esa actitud a su madre y el tema no era extraño a

(12) Pío XII. Alocución sobre «El mundo mejor», 10 febrero 1952.

(13) Odo Cassel. *Misterio de la Cruz*, Madrid, 1957. Guadarrama, págs. 243-4.

su hogar, puesto que un hermano de su padre era canónigo de la catedral de Málaga. El rosario —a pesar de su popularidad— es la sustitución del Salterio allá por el siglo XIII, al dejar de ser los salmos oraciones dominadas por las masas cristianas.

El buceo por el hecho religioso lo practica Picasso también por aguas extracristianas sumiéndose en las profundidades de la mitología griega, excitante espiritual de los helenos. El episodio de Dayanira, la mujer de Heracles, con Nessu, lo recuerda por dos veces durante el mes de noviembre a lápiz.

De los 40 a 50 años

La madurez mantiene tensa la avidez por la iconografía religiosa. Espigando entre la producción de la etapa de su vida comprendida entre los cuarenta y cincuenta años, aborda: la flauta de Pan, Minotauro, Crucifixión, Crucifixión según Grünewald, Sileno danzando y Guernica.

La estancia en Antibes será el momento de llevar al lienzo, con el óleo, el asunto de "La flauta de Pan", corría el año 1923. En la mitología griega el dios Pan alimenta la espiritualidad de los pastores.

En papel pegado sobre tela, utilizando el carboncillo, dibuja el año 1928 "Minotauro". Habita entonces en París. El "Minotauro" será uno de sus temas predilectos. Con él rinde pleitesía al culto minoico del toro, una de las grandes profesiones de fe religiosa en el Mediterráneo de los siglos anteriores al nacimiento de Jesucristo. Cuando Picasso habla de Minotauro recoge esencias diseminadas por teologías no-cristianas. Champolión advierte de la analogía encontrada, por el área de los pueblos orientales, entre los cuernos y los rayos del sol (14). "El sol —dice Cirlot— teogónicamente, expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes que se verifica a través de las generaciones de deidades" (15). Respecto a los cuernos, escribe el mismo autor: "... en todas las tradiciones primitivas los cuernos implican la idea de fuerza y de poder..., en la composición decorativa y ornamental de los templos asiáticos... se consideraban de valor sacro" (16). Uno de los nombres dados en el Antiguo Testamento a Dios es Elohim, que significa poder, emblema del poder son los cuernos. En Egipto el dios Amón se caracteriza por los cuernos. El tema, como puede apreciarse, es amplio. En la fuente bautismal de la iglesia de S. Barthelemy de Lieja (obra de Renier de Huy (1107-1118) los doce toros que la sustentan simbolizan a los apóstoles.

Boisgeloup será el medio ambiente donde el 17 de septiembre de 1932 hará hasta tres interpretaciones el mismo día de la "Crucifixión de Grünewald". Muy obsesionado tenía que estar con el tema, puesto que lo repite otras tantas veces el día 19 del mismo mes, dos el 4 de octubre, y el 7 de este último mes, tras hacer diferentes estudios sobre el asunto, realiza una ejecución completa.

Sileno, hijo de Pan según unos y de Hermes y una Ninfa en versión de otros, le ocupa la atención en 1933. Regresa nuevamente a la mitología para exaltar la gran sabiduría, atributo típico de Sileno. Al presentarlo danzando destaca lo religioso, ya que la danza poseía ese talante para el griego.

El legendario "Guernica" tampoco se exime de aportar, entre sus elementos componentes, las referencias a la iconografía religiosa. La mujer aullando con el hijo en regazo enzarza con la "Pietà", de origen gótico, popularizada por Miguel Ángel. Entre los siglos XIV y XV Europa va a padecer la peste negra de 1348 y la guerra de los Cien Años, desgracias que barrieron del mapa a más de veinticinco millones, según cálculos de los ex-

ptos. Frecuente era la escena de la madre con el hijo muerto sobre las rodillas; la Iglesia, con fino sentido pastoral para aproximarse al pueblo machacado por el dolor, lanza el temario pictórico y escultórico de la imagen de una Virgen María con el Hijo muerto, al que sirve de apoyo. La mujer del "Guernica", con sus trazas de triángulo —que ya habla de un clasicismo— entronca, con su desgarrado grito, con las medievales "piedades". La gran bombilla que preside el cuadro es afín al ojo de Osiris, signo de presencia y afirmación. El toro es pariente de los antropomorfos asirios.

De los 50 a los 60 años

Al doblar Picasso el cabo de los cincuenta años, a tres obras queremos referirnos: hombre con cordero, bodegón con calavera y a David y Betsabé.

La casualidad quiso que Pablo, inspirándose en el sumerio "Hombre con cordero", en la escultura griega arcaica del "Moscófoco", u hombre con ternero, y en los paleocristianos "Buen Pastor", ejecutara a estas alturas de su existencia, para el pueblo de Vallauris, el "Hombre con cordero" (1944), obra realizada tras haberla ensayado desde febrero de 1943, empleando material tan ligado a la iconografía religiosa griega como era el bronce. Interesante sería descascarillar la escultura "Hombre con cordero" y otear qué quiso encerrar dentro de ella... Pienso que hubo algo más que un simple acontecer si tenemos presente que, para los exegetas de la obra de Pablo Picasso, el declive del malagueño comienza en 1942. ¿Fue un retornar a las fuentes de la espiritualidad cuando su agudo ingenio le hacía ver que en realidad todo estaba ya consumado? (17).

El año 1945, en el París de sus mocedades y tantas etapas de su vida, pinta "Bodegón con calavera, pueros y cacharros de barro". El barroco español más castizo y religioso, está presente en la obra. La calavera es tratada con frecuencia por los pintores y escultores del Siglo de Oro. La simbología la emplea para designar lo efímero de lo terreno y lo vacío de las ostentaciones mundanas. En arte encarna el emblema de santos penitentes, v. gr. San Jerónimo y María Magdalena. Holbein recurre a la calavera para expresar la "Danza de la Muerte", asunto obsesivo durante los siglos XIV y XV para el hombre medieval europeo. Personaje familiar es la calavera a Valdés Leal, el de las "Postrimerías" del Hospital de la Caridad de Sevilla. Prototípica, al particular, es la efigie de San Bruno con la calavera en la mano e imponiendo silencio con el dedo sellando la boca. Clásico es el cuadro de Pereda "El sueño del caballero", con magnífico cráneo bien perfilado. El cartujo Sánchez Cotán deja constancia de la abstinencia de su orden, con los vegetales de los bodegones. El bodegón, que ya apareció en el convencionalmente llamado "Segundo estilo pompeyano", equivale a pintura de alta dosis de filosofía, siendo muy preferido por las épocas de crisis. Veámoslo. Sila, aficionado a suprimir la oposición política con baños de sangre, gobierna durante el período que corresponde al citado estilo pompeyano. El siglo XVII, con la crucial crisis política compañera de la guerra de los Treinta Años, cuyo remate final fue la paz de Westfalia (donde desaparece la Europa vertical —Papa y Emperador— para dar paso a

(14) Portal, F. *Les Symboles des Égyptiens*. París, 1979. Editions de la Maisnie, págs. 46.

(15) Cirlot, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1969, Labor, 428.

(16) O. C. 168.

(17) Constantino colocó en Bizancio escultura del «Buen Pastor» para dar una fisonomía peculiar a la ciudad. Aquella vieja praxis es resucitada en Vallauris con el «Hombre con cordero», situado en la plaza del mercado de dicha localidad.

la horizontal o del equilibrio entre las naciones), coloca entre la temática preferida de los artistas tanto del área católica como protestante, el bodegón. Las vanguardias del siglo xx, exponente de las crisis y anhelos de nuestra centuria, también echan mano de él. Picasso, en las "Señoritas de Aviñón", sitúa en primer plano un extraordinario bodegón, asunto acariciado por Gris, Braque, Julio González, Zobel...

Finalmente seleccionamos el tema "David y Betsabé", sucedido narrado en el libro segundo de Samuel (18). Picaso lo reinterpreta según Cranach el Viejo, ejecutando tres trabajos sobre el asunto el día 30 de marzo de 1947; sobre él volverá en 1949. Rembrandt ya había tratado el pasaje bíblico presentando a una Betsabé turbada y sacada de la sombra por la luz, como dorado fruto apetitoso.

CONCLUSIÓN

El método sociológico del muestreo —decíamos al principio— ha sido el instrumento empleado para la

relectura interdisciplinar de Pablo Ruiz Picasso, desde la óptica de la iconografía religiosa dentro de su obra esculto-pictórica. Ramillete plástico que hace pensar su alineación entre los famosos liberales del pasado siglo xix, quienes presumían de asepsia religiosa, pero en los que en momentos cruciales salía a relucir el fraile que llevaban dentro. Del factor religioso, como advierte Unamuno, no se puede prescindir si queremos ser objetivos al interpretar la cultura occidental (19). En los instantes postreros de esta charla pido comprensión para el trabajador estético Pablo Ruiz Picasso, obrero incansable, desconcertante como el siglo xx. Hombre que quiso aclarar su fe y solapadamente envolvió sus interrogantes e inquietudes con el arte. Habrá que descubrirlo.

JUAN CANTO RUBIO

(18) 2 Samuel, 11 a 12.

(19) *Cartas inéditas de Unamuno*, Santiago de Chile - Madrid, 1972, Ediciones Zig-Zag, Ediciones Rodas, 89.

IN MEMORIAM, DOS ESCULTORES

RAMON MATEU MONTESINOS (1891-1981)

Aunque no pocos artistas plásticos suelen gozar de una larga vida y lógicamente mueren alrededor de la octava o novena década, es cierto que precisamente por su persistencia vital creadora, los creemos casi inmortales y sus óbitos nos entristecen y aún sorprenden, más cuando han seguido pintando, dibujando o modelando en sus últimos años.

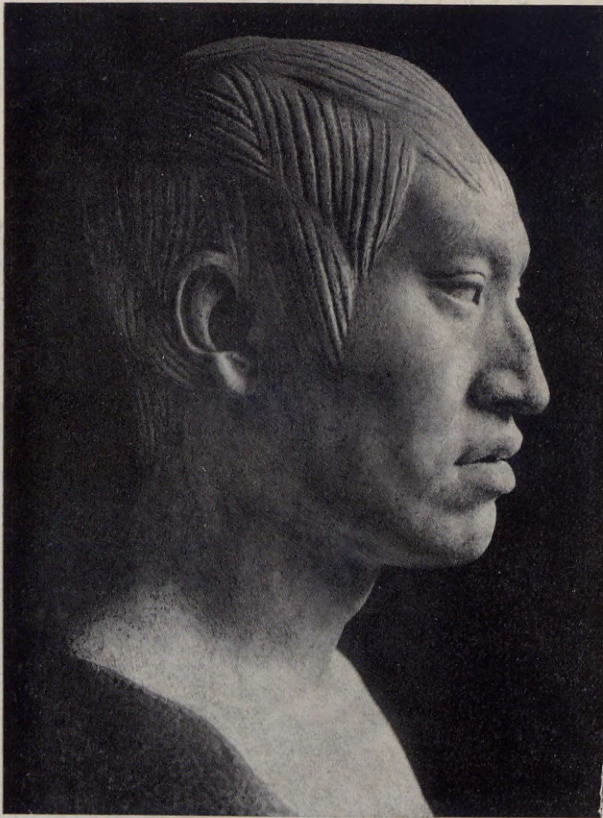
Ramón Mateu Montesinos era uno de esos últimos grandes escultores valentinos ya admirados hace más de cincuenta años por sus compatriotas, los españoles, por los cubanos y por los peruanos. Ha muerto en Madrid, donde alcanzara grandes triunfos oficiales, y después de haberse consagrado para la mayoría de sus paisanos —nació en la calle de Sagunto en 1891— que, un poco tardíamente, lo consideraron como un gran artista de la estatuaria, rindiéndose, desde los años cuarenta, ante obras tan admirables como el Sagrado Corazón, de nuestro Ayuntamiento; el Cristo Crucificado, en nogal, de la Iglesia de Santa Catalina; la Virgen del Carmen, del Portal Nou; el busto de Luis Vives, en la plaza de los Pinazo, y el de Aguirre Matiol, en el Puerto. Pero con mucha anterioridad, Mateu había destacado ya en los mundos de habla hispánica y alcanzado numerosos premios y recompensas en los más altos certámenes, como la primera medalla en la Exposición Nacional de 1941 por su talla en madera «Cristo muerto». Se ha dicho (Catalá) que su estilo conecta con el de Donatello a través de Thorwaldsen y Canova, especialmente por lo que respecta a su producción para el Centro Valenciano de la Habana, y en la *Historia del Arte de Valencia*, Garín Ortiz de Taranco le caracteriza como escultor «sobrio y preciso» y cultivador feliz de los tipos aborígenes americanos.

Al lado de Capuz, Adsuara, Ortells, Navarro, Beltrán, Alfonso Gabino, Pinazo Martínez, Víctor-Hino, Porcar, Julio y Carmelo Vicent, Bayarri. Peyró, Luis y Francisco Bolinches, Giner y Marco Díaz-Pintado, etc., Mateu, renovador figurativo académico, formaba en la vanguardia de esos grandes escultores de la primera mitad de este siglo y, siempre luchador, buscó más allá del Atlántico nuevas victorias (como luego Just, el mismo Victorio Macho y Esteve Edo), que logrará, sobre todo en Cuba y en Chile con sus monumentos al doctor Finlay, al poeta y mártir cubano Juan Clemente Zenea y a Maceo y Gómez Toro, y bustos como los del car-



Detalle de busto de Luis Vives, en el jardincillo de la plaza de los Pinazo, original de Ramón Mateu, igual al existente en Brujas.

denal Arteaga, las periodistas Aramburu y Rivero, el presidente de la República cubana, Leguía, y el filántropo Pérez Aranibar, aparte de los conseguidos con su «Poema Andino» y la caracterización —recordando los bustos de «La Raza», de Julio Antonio— de esos tipos notabilísimos incaicos, que realizará en El Cuzco, como el poeta Amauta, Cholla cuzqueña, Yupanqui, Kantuta y Keshua, cabeza emotiva e impresionante que donó a nuestra Real



Keshua, por Ramón Mateu
(Real Academia Bellas Artes S. Carlos. Valencia).

Academia de Bellas Artes de San Carlos cuando ingresara en la misma como académico de honor el 9 de abril de 1975, pronunciando un discurso devotísimo sobre la escultura de Mariano Benlliure, aunque no siguiera su estilo impresionista, un tanto pictórico y rico en detalles, y sí corrientes europeas más modernas, tras su juvenil aprendizaje con Francisco Paredes en nuestra Escuela.

Si en sus retratos y bustos realizara, con fina sensibilidad y elegancia, docenas de ellos desde artistas como los del pintor José Pinazo Martínez, la reina Fabiola, el rey Don Juan Carlos I, sin dejar de lado los muchos de sus familiares, resaltando

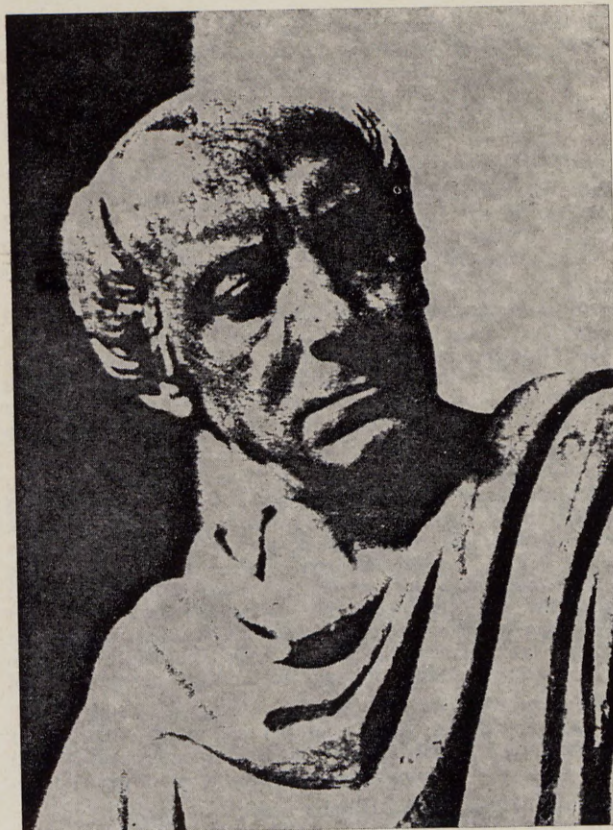
los de sus hijos y nietos, brilla asimismo su conjunto pagano, sus desnudos femeninos para la Residencia Presidencial de Lima, simbolizando la Primavera, el Verano, el Otoño y el Invierno, de gran tamaño y en bronce.

En el conjunto de su numerosa obra religiosa o de imaginería, este creativo artista —a más de ser profesor de Término por oposición de Modelado, Vaciado y Composición decorativa en las Escuelas de Artes y Oficios de Jaén y Madrid— nos ha legado dos excelsas Crucifixiones (Madrid y Valencia), imágenes notables de la Virgen y el Niño (del Carmen, de Loreto, de Lourdes, del Santísimo Sacramento, del Pilar...) y relieves en la Cripta del Valle de los Caídos (Cuelgamuros), siendo su primer biógrafo y analista penetrante el valenciano José María Bayarri, que le consagra en su Colección de Artistas Valencianos un estudio, como hiciera con los pintores Pinazo, Sanchis Yago, Merenciano, Mulet, Tuset y otros artistas de Valencia. En Madrid, Valencia, Jaén, Ubrique, Lima, Trujillo, París, Brujas, Bruselas, Nueva York, La Habana, Colombia y Montevideo pueden admirarse obras suyas. El rey Don Juan Carlos I, hace menos de dos años, el 12 de febrero de 1980, le entregó la Medalla del Centenario del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en que conviviera con grandes artistas de toda España, siendo unánimemente querido y admirado.

Monumentos, desnudos, niños, retratos, imágenes, alegorías y, últimamente, como Navarro y Pinazo Martínez, óleos y deliciosos dibujos y apuntes realizados en Madrid y en Denia, donde pasaba sus vacaciones, colman toda la vida de un artista fecundo, que, por dominar todos los problemas escultóricos, hizo, en el año 1931, el boceto de una estatua ecuestre de Francisco Pizarro por encargo del Ayuntamiento de Lima y que ya en 1915 fue autor del grupo «Embeleso», tercera medalla; seguido por «Héroe», segunda (1926), y por «Cristo del Mar», primera (1941); además de recibir premios nacionales de Grabado (1941) y de Escultura (1947) por su proyecto del monumento de Miguel de Cervantes para Alcalá de Henares, sin dejar, tampoco, como casi todos los escultores de su época, de esculpir a Francisco Franco.

ENRIQUE PEREZ COMENDADOR (1900-1981)

Entre las más encumbradas glorias de la escultura española figurativa (junto al gran decano, el catalán Federico Marés) y perteneciente a la generación de Juan Cristóbal, Rebull, Laviada, Barral y Avalos, figuraba el extremeño de nacimiento (de Hervás) forjado en Sevilla y Madrid, primero; y, luego, durante seis años largos, en Roma, Enrique Pérez Comendador, quien a todos sus lauros en exposiciones y obras encargadas, habría de añadir su estupenda serie de conferencias, y las lecciones de "Modelado y Composición Escultórica" en la Escuela Superior de San Fernando, desde 1940 hasta 1970. Al morir, en Madrid, el día 2 de marzo de 1981, recién cumplidos sus ochenta años, España perdía a uno de sus racionales escultores más importantes, paladín de una de las escuelas figurativas más acendradamente renovadoras de Occidente y con el título innegable de "escultor de la Hispanidad", por la serie de sobrias e impresionantes obras que nos ha legado de Cisneros, Hernán Cortés, Pedro de Valdivia, Núñez de Balboa, Francisco de Pizarro, junto a



Autorretrato de E. Pérez Comendador, como José de Arimatea en el Paso del Entierro de Cristo, del Museo de Santillana del Mar.

las de San Pedro de Alcántara, Fray Juan Ramos de Lara y, sobre todo, la consagrada a Hernando de Soto en su grandioso monumento de La Florida.

Sus contactos con Valencia y Alicante se remontan a los años cincuenta, y pertenecía como académico correspondiente a la Academia San Carlos; como miembro de número a la de San Fernando y a tantas otras Academias nacionales y extranjeras (Roma, París, Lisboa, Chile, Hispanic Society of America...). Lo conocí personalmente con motivo del homenaje al escultor valenciano José Capuz Mamano, al que aportó el máximo entusiasmo en consonancia con su sincera admiración, tratándole en los estudios de aquél, de Lahuerta, del suyo propio en Madrid y en sus paseos por Valencia y los Jardines de Monforte, que le sugirieran tan bellas palabras. Habló en el Ateneo Mercantil sobre la escultura del creador del monumento al Doctor Moliner; en "Conferencia Club" sobre "Martínez Montañés y nuestro tiempo" (1955) y en la Escuela de Artes y Oficios del Grao en torno a su viaje por Egipto, junto a su esposa la pintora francesa Magdalena Leroux. Juntos, expusieron algunas de sus selectas producciones en la inolvidable sala de arte Mateu. Sentíase feliz y enamorado de Valencia y tuvo como propia la tragedia de la riada de 1957. Pero sería en Alicante donde arraigaría durante los estíos en La Albufereta, y en donde queda obra suya, importante, en los relieves de la fachada de la Caja Provincial de Ahorros. Si en nuestro Museo Provincial nada suyo existe, en particular colección podemos admirar su "Ceres" (barro cocido) y recordando sus personalísimas y latinas obras del Museo de Arte Moderno de Madrid, del de Barcelona, del cacereño y del de la Real Academia de San Fernando, no pudiendo olvidar su famosa "Veneciana" (mortero policromado al fresco), sus femeninos desnudos en mármol, en bronce, en barro cocido; su "Juventud", su "Amanecer" (madera) y retratos suyos tan sobresalientes como el de Vera von Ritchter (madera policromada), el de su esposa, el de Francisco Rodríguez Marín (bronce)... Admirado ha sido también como imaginero, con inspiración andaluza, como prueban su San Sebastián, su Santísimo Cristo de la Buena Muerte, Nuestra Señora del Primer Dolor...

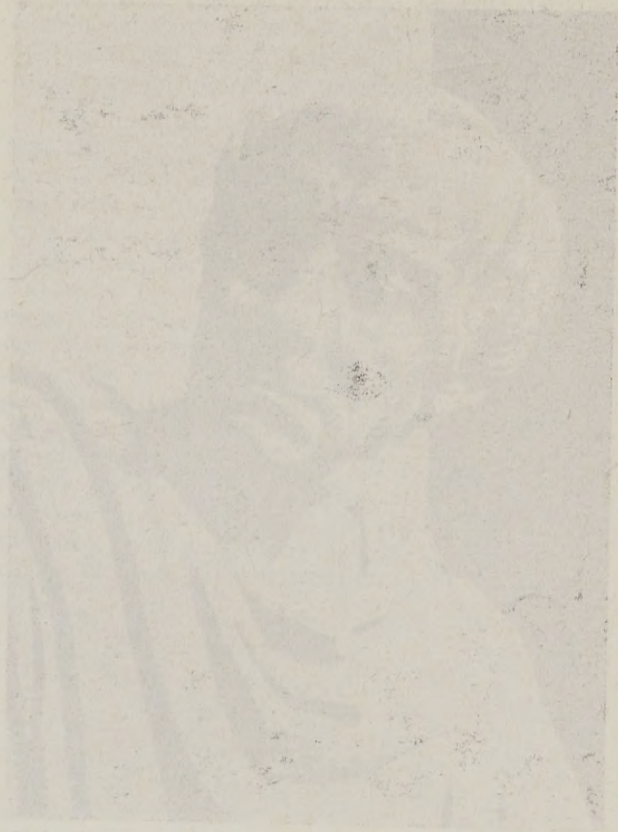
Una de sus últimas obras más celebradas, en Madrid, es el monumento a Ramón Gómez de la Serna.

Sus dibujos escultóricos, desde los años treinta, romanos, son aurora de otros igualmente magníficos que sabía, generoso, regalar a sus admiradores, ya que su fino trato y su innata bondad se extendían, cordiales, a todo el que sabía degustar las artes plásticas. Lafuente Ferrari, en 1947, le consagró un agudo estudio, ya definitivo, al frente de un ilustrado folleto sobre "Esculturas y dibujos" (Ediciones Nueva Epoca, S. A. Madrid), que pudiera, sí, completarse, pero no superarse en profundidad. Al preguntarle en cierta ocasión don Miguel de Unamuno si era escultor o modelador, le contestó: "las dos cosas", definición de toda su estética, tan enraizada en el oficio como en la poética sensibilidad inspirada en el eterno femenino o su braveza epopéyica ante las vidas de Carlos I, el cardenal Cisneros, Pizarro, etc. Pedro Mourlane Michelena escribe así sobre la serie de sus plásticas reinventiones de figuras de héroes de la Espada y la Cruz: "En todas infunde el escultor dignidad, aliento y firmeza, pues

que son gente dura, aparte de ser la sal de su estirpe y la luz de los suyos. Las cuatro virtudes de España han sido: amar, viajar, fundar y renunciar; y nuestro artista da fe, sobre materia resistente, con la que el tiempo no puede." Rubén Darío hubiese exclamado: "Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...", y Ramiro de Maeztu hubiérase sentido feliz en lo más hondo de su hispanismo. En mi pequeño rincón lírico, me conmueve más que todo esa media docena de esculturas femeninas, en toda clase de materias y con las policromías más atra-yentes, que con tanto placer he contemplado, moroso, en su estudio de Madrid, y que ahora, al cabo de tantos años,

rebusco por tantos museos españoles para saludar en ellas la elegancia, el equilibrio, la ponderación, el buen gusto, la serenidad quieta, el orden latino que traspasaba la vida y el arte creacional de aquel fino don Enrique que se nos fue, ya cumplida su permanente obra, sin descendencia humana, pero legándonos los hijos de sus manos, de sus conocimientos estéticos, de sus estados anímicos, siempre humanista y entusiasta de su palentino Victorio Macho, de su valenciano Capuz, de su salmanticense Mateo Hernández...

FERNANDO DICENTA DE VERA



EL MUSEO, EN 1981



No han sido pocos ni sin importancia los hechos reseñables en dicho año en orden al Museo de Bellas Artes de Valencia, que ordenamos como sigue:

PERSONAL

En el mes de octubre y destinado por la Dirección Provincial de Cultura, se incorporó al equipo directivo del Museo don Andrés Margallo Galán, funcionario técnico del Ministerio de Cultura. Desarrolla su cometido en las tareas de organización que le son encomendadas.

A primeros de noviembre, destinada igualmente por la Dirección Provincial de Cultura, se incorporó al Museo doña Angeles Cifuentes Evangelista, que, con categoría de administrativa, se hizo cargo del cometido que le es propio, lo que ha supuesto una notoria ayuda en el desenvolvimiento de los necesarios trabajos de oficina que todo centro de estas características lleva consigo.

Continuaron durante el año 1981 las actividades de prácticas profesionales en el Museo por los titulados que, previa solicitud, fueron admitidos por la Dirección: doña María Luisa Siles González, don Angel Luis López Villacañas y don José Antonio Gisbert Santonja, este último, además, en el Museo de Sagunto, quienes realizan sus tareas, tendentes todas a mejorar su capacidad en lo relativo a conservación de obras de arte y su adecuada muestra al público en salas y exposiciones, y en otros aspectos didácticos, para lo que la Dirección del Museo les propone en síntesis los siguientes objetivos:

a) Alcanzar un conocimiento directo del Museo, con la capacidad científica necesaria para poderlo explicar a las distintas personas y grupos que lo visiten, adoptando el nivel pedagógico que los mismos requieran.

b) Realizar un trabajo concreto en el centro museal, con el requisito de que dejen constancia escrita y les sirva de experiencia investigadora.

Con independencia de las prácticas normalizadas, y bajo la Dirección de quien suscribe, continúa en marcha el

equipo de clasificación y ordenación de los cuadros y demás fondos existentes referidos al siglo XIX.

CONSERVACIÓN

En este concepto, deben reseñarse principalmente los trabajos de restauración no sin dejar antes constancia de otros extremos:

Obras ingresadas

Por donación de sus propios autores o allegados de los mismos, son de reseñar:

En febrero, por parte de doña Inés y doña Francisca Ros, un lienzo al óleo (muy deteriorado) del siglo XVIII representando una Purísima (50 x 37 cm.). En marzo: de don Vicente Fillol Roig, "Collita d'olives", lienzo al óleo de 100 x 81 cm. En abril, por donación del autor, don Fidel Bofill: "Paisaje", lienzo al óleo de 54'5 x 65 cm. En el mes de septiembre, las donaciones siguientes: de don Tomás Harris, "tríptico creación de Adán y Eva", óleo sobre lienzo; "Creación de Adán", de 208 x 85 cm.; "Creación de Eva", de 208 x 85 cm.; "Pecado original", de 208 x 185 cm.; "Paisaje con árboles y fondo de mar", óleo de 88 x 122 cm., y "Retrato", óleo de 54 x 41 cm.

En el mismo mes de septiembre, los siguientes: de doña Rosario Marín, "La noche de un pensador", óleo de 71 x 65 cm. del que es autora; de doña Carmen Sabater, las obras de su padre, Daniel Sabater, "Cocaína", de 100 x 81 cm., y "El progreso humano", ambos óleo sobre lienzo, de las mismas medidas.

Y con especial satisfacción por lo que tiene de representativo en el arte valenciano y aún en el español, la adquisición por la Dirección General de Bellas Artes para nuestro Museo del importante cuadro de Sorolla, "Grupa valenciana", de 2 x 1'93 m.

Finalmente, en octubre, por donativo de Jorge Ballester, del Equipo Realidad, "Cartel Exposición de la Guerra Civil", de 57 x 43'5 cm.

Obras e instalaciones

Se ha continuado, especialmente en las mejoras en seguridad y blindaje, la labor iniciada anteriormente, con beneficio positivo para la garantía de la pinacoteca y demás secciones del Museo.

Restauraciones

En el Centro Nacional de Restauración del Papel continúan los trabajos de regeneración de libros y documentos de la Academia y del Museo que tan eficaces fueron anteriormente, en especial de los siglos XVI y XVII al XIX.

En el taller del Museo, a cuyo frente se encuentra la señorita doña Asunción Tena:

Con tratamiento de Conservación (barnizado), el retrato ecuestre de Francisco de Moncada por Antón Van Dyck y el San Sebastián de Ribera.

Y con tratamiento de restauración: limpieza, descubrimiento de la inscripción "San Bruno" y otros trabajos, el "Monje", atribuido a Zurbarán. Asimismo, limpieza y restauración en "Retrato", atribuido a Murillo. Diversos cuidados en "San Pedro", anónimo del siglo XVI y una de las tablas de Santo Domingo, de Felipe Pablo, "de San Leocadio".

Ensamblaje de grieta, estucado, reintegración y barnizado en tabla de Yáñez.

Con motivo de la Exposición Pinazo, diversos tratamientos restauradores: levantamiento de repintes, limpieza, estucado, reintegración y barnizado en "Guardavía" y "Juegos Icaríos".

Y otros trabajos en la colección de Pinazo, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Valencia, como el descubrimiento de la firma en el "Retrato de Teresa", del mismo maestro.

Para dicha exposición se extendió el cuidado preparatorio a otras obras ajenas al Museo, de colecciones particulares, a más de la citada, de la Casa Pinazo de Godela, antigua colección Jaumandreu, etc.

Especial mención requiere lo hecho en "La Grupa", de Joaquín Sorolla, cuya mejora es bien visible.

Actualmente están en tratamiento: "San Pedro", anónimo del siglo XVII; "Presentación en el templo", Anónimo, y "Autorretrato", de Fillol, etc.

Aparte de ello, toda la labor llevada a cabo en diferentes montajes de exposiciones, como las de María Dolores Casanova, del Equipo Realidad, de Marco Díaz-Pintado, etc.

FUNDICIONES

Se han llevado a cabo las de las dos esculturas de San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, de Marco Díaz-Pintado, entre otras.

VISITANTES ILUSTRES

Entre otros muchos, son de recordar:

En enero: don Osvaldo Guayamasn, pintor ecuatoriano. En febrero: don Santiago Amón, crítico. En marzo: don Giorgio Banglioli, Alcalde de Bolonia, al frente de una representación municipal de dicha ciudad italiana. En abril: el artista José Guerrero. En mayo: don Tomás Gómez Ortiz, Director General de Servicios del Ministerio de Cultura. En junio: Hert W. Meyer, Director del Instituto Universitario Holandés de Historia del Arte, en Florencia. En septiembre, y con motivo de la inauguración de la exposición antológica de Pinazo, el excelentísimo señor don Iñigo Caverro Lataillade, Ministro de Cultura, y el Director General de Bellas Artes, señor Tusell, así como los familiares del autor, entre otras muchísimas personas que llenaron el Museo, como autoridades de Valencia, artistas, críticos, etc. En octubre, y con ocasión de la incorporación al Museo del cuadro conocido por "La Grupa", de Joaquín Sorolla: don Alfonso Ramil y su esposa, doña M.^a Jesús Navarro, ambos pintores, como numerosas representaciones de la prensa y los artistas. En noviembre, don Fernando Chueca Goitia, presidente del Instituto de España, y don Juan Cantó Rubio, Director de la Cátedra de Arte Cinético de la Diputación de Alicante. En diciembre, con diversas personalidades nacionales y extranjeras, don Juan Genovés y don Vicente Fillol, pintores, y grupos de escolares con sus maestros.

NÚMERO DE VISITANTES EN GENERAL

Se distribuyeron en los meses del año del modo que especificamos:

Enero	1.494
Febrero	2.412
Marzo	2.709
Abril	3.436
Mayo	3.068
Junio	2.862
Julio	2.612
Agosto	2.634
Septiembre ...	6.028
Octubre	13.631
Noviembre ...	5.243
Diciembre ...	2.617

Así, el total de visitantes del Museo durante 1981 ha sido de 48.746.

Entre ellos hay que incluirse 452 grupos, que dieron la cifra de 17.529 visitantes, respondiendo éstos en su formación y procedencia, por orden de mayor a menor número de integrantes: a) estudiantes de Centros de Enseñanza, debiendo en este epígrafe destacar la mayoritaria asistencia de alumnos de Colegios Nacionales en visitas programadas por los señores profesores de E. G. B., bajo la coordinación y el asesoramiento de los señores De Pablo y Sánchez Navarrete, autor éste de folletos sobre el Museo, muy útiles para estas visitas, así como las "casetes" explicativas, de igual origen, todo auspiciado por la colaboración y apoyo de la Caja de Ahorros de Valencia. Siguen en número los investigadores, los turistas, los socios de Cooperativas y de las entidades de la provincia, estudiantes y, finalmente, jubilados.

ACTOS CULTURALES CELEBRADOS

Exposiciones:

Tapices de Tamara Jaworska, del 6 al 26 de febrero, en colaboración con la Embajada de Canadá en Madrid.

Conjunto de óleos pintados por la artista María Dolores Casanova, dedicados a la obra "Cañas y barro" de Blasco Ibáñez, y donados al Museo en 1974. Del 6 al 22 de marzo.

Luis Muro, del 11 al 31 de marzo.

Certamen Juvenil de Artes Plásticas, del 24 al 31 de marzo, en colaboración con la Delegación Provincial de la Juventud del Ministerio de Cultura, ocupando, no solo la sala de exposiciones, sino además el claustro, con óleos, dibujos, esculturas, etc.

Tomás Harris, del 25 al 29 de mayo.

Francisco Marco Díaz-Pintado, del 31 de mayo al 28 de junio. Exposición antológica con motivo de su reciente fallecimiento.

Antológica de Manuel Boix, del 17 de junio al 12 de julio. Con motivo de haberle otorgado el Ministerio de Cultura el Premio Nacional de Artes Plásticas, se expuso la obra que había estado en la muestra realizada en el Palacio de Velázquez, de Madrid.

Ignacio Pinazo Camarlench, del 21 de septiembre al 8 de noviembre. Extensa exposición que, realizada primero en Madrid, tuvo extraordinaria aceptación de crítica y público, permitiendo enseñar más de doscientas obras de nuestro artista, nunca hasta la fecha bien conocido.



Acto inaugural de la Exposición - homenaje al Académico de número que fue, Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado, escultor, 31 de mayo de 1981.

Del Equipo "Realidad", del 14 al 30 de octubre, coincidiendo con la exposición de la Guerra Civil, que organizada por el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial, se estaba celebrando en la Lonja.

De Vicente Gómez García: Valencia. Desarrollo de una investigación estética, del 4 al 30 de noviembre.

Y de Leonardo Nierman: de Pintura y Escultura, del 18 de diciembre al 11 de enero de 1982.



Apertura de la exposición de Vicente Gómez García, sobre Valencia vista desde el Miguelete, el día 4 de noviembre de 1981, en el Museo.

OTROS ACTOS CULTURALES

El 22 de enero, visita del Gremio de Sastres al Museo, especialmente dedicada al sarcófago paleocristiano tenido por eminentes arqueólogos como el que contuvo los restos del joven mártir, siguiendo una tradicional costumbre gremial.



Portada del catálogo de la exposición antológica de Ignacio Pinazo, en el Museo.

El 3 de mayo, Concierto de la "Coral Polifónica Valenciana" (en colaboración de la Academia y el Museo).

El 15 de mayo, por el doctor Laureano Robles, Conferencia sobre "Vicente Boix y la Valencia del siglo XIX", en Játiva (Academia, Museo y Ayuntamiento de Játiva).

El 17 de mayo, por doña María E. Navarro, Concierto de Fiano (Academia y Museo).

Ensems-81, del 25 al 29 de mayo, cuatro conciertos de música contemporánea en colaboración con Juventudes Musicales de Valencia.

El 31 de mayo, Concierto por la soprano María Angeles López Artiga y la pianista Margarita Conte (Academia y Museo).

El 14 de octubre, Mesa Redonda sobre la Exposición de la Guerra Civil, a cargo de Jorge Ballester, el profesor Román de la Calle y otros.

El 4 de noviembre, conferencia de don Fernando Chueca Goitia, sobre "La Torre del Miguelete y la Catedral de Valencia".

El 19 de noviembre, Conferencia sobre "Iconografía religiosa en Picasso", por el doctor Juan Cantó Rubio.

El 2 de diciembre, visita del Colegio Farmacéutico al Museo, con explicación de "Los Primitivos", por el Director. Después, concierto por Trío de Pulso y Púa.

* * *

Estas actividades mutuas, reseñadas en extracto, entre el Museo y el público, entre lo expuesto y los que, con su prestigio o su interés, hacen más válida la lección de las obras maestras, es, quizás, el mejor contenido de nuestra pequeña crónica museal y, como colofón de ella, la cifra de lo que, en estas parcelas de la vida cultural valenciana, supone la que comenzó siendo una valiosa pinacoteca y es hoy mucho más, el Museo, por antonomasia, de Valencia.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART
Director Conservador del Museo



PARTICIPACION VALENCIANA EN EL X CONGRESO DE LA UNION INTERNACIONAL DE CIENCIAS PREHISTORICAS Y PROTOHISTORICAS: México, octubre 1981

Durante el mes de octubre de 1981 se celebró en México, capital federal, las sesiones del X Congreso de la U. I. C. P. y P., a las que asistimos con el apoyo de la Diputación Provincial, participando como congresista y miembro de la Comisión Internacional nombrada en el pasado congreso de Niza para estudio del proceso de transición Mesolítico - Neolítico, lo que conocemos como Neolitización, proceso que duró en tierras valencianas unos mil años, desde mediados del sexto milenio hasta la primera mitad del quinto.

Como congresista presentamos una comunicación sobre la cronología del Arte Rupestre Levantino, tema de gran conflictividad en el momento actual y gran trascendencia por el alto valor etno-histórico que posee, junto al puramente artístico.

Como miembro de la Comisión número 14, expusimos un trabajo sobre el proceso de Neolitización en Valencia, trabajo que fue publicado previamente y distribuido entre todos los asistentes al Congreso.

El Comité Ejecutivo y el Permanente, a propuesta de la "residencia de la 14 Comisión, aceptaron la celebración de un Coloquio Internacional sobre el Mesolítico en los Países del Mediterráneo Occidental y Portugal durante 1984, eligiéndose a Valencia como sede del mismo.

Todo lo cual reafirma, una vez más, el alto prestigio que en el campo de la investigación prehistórica y protohistórica han alcanzado las instituciones valencianas, especialmente nuestro S. I. P. de la Diputación Provincial y las Universidades valencianas.

J. A. P.

CRONICA ACADEMICA

En cumplimiento de los preceptos reglamentarios que rigen nuestro Instituto, ofrecemos un resumen de las actividades y actos públicos de mayor relieve que tuvieron efecto en la vida corporativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el curso 1980-1981. Para su redacción, he tenido a la vista la Memoria leída en sesión pública por nuestro Secretario General y Académico de número, don Miguel Angel Catalá

Sesión inaugural

Coincidiendo con la festividad de San Carlos Borromeo, se celebró la sesión inaugural del curso académico, con la intervención del Miembro de Número Ilmo. Sr. Dr. don Francisco José León Tello, catedrático de Estética de la Universidad Complutense, quien pronunció una documentada y brillante conferencia sobre «Mengs y el Neoclasicismo español», acontecimiento del que ya dimos cuenta en la Crónica del curso pasado. Precisamente en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO vino íntegra la citada conferencia. Solemnidad que organizó la Academia para asociarse a los actos programados con motivo del II Centenario de la muerte del gran pintor cortesano del siglo XVIII, y aun podemos decir ahora —porque no lo consignamos entonces— que Antonio Rafael Mengs, nacido en Aussig (Bohemia) el 12 de marzo de 1728, y que perteneció a esta Academia, nos interesa por muchas razones; una de ellas, porque ejerció cierta influencia sobre nuestro Francisco de Goya, ya que éste, sin duda, por indicación de Bayeu, su cuñado, recibió de Mengs el encargo de los «cartones» de los tapices que debían adornar el dormitorio y comedor de los Príncipes de Asturias en el Real Sitio de El Pardo. De la apasionante historia del artista bohemio, me atrevo a reproducir lo que él escribió en cierta ocasión: «El pintor que desee acertar con el gusto mejor, debería aprenderlo de los cuatro maestros siguientes: De la antigüedad: el gusto por la belleza; de Rafael, el gusto por el significado y la expresión; de Corregio, el gusto por lo agradable y armonioso, y de Tiziano, el gusto por la verdad y el color.»

Otras sesiones extraordinarias y ordinarias

Se convocaron ocho sesiones ordinarias; el desarrollo de las reuniones quedó plasmado en las actas correspondientes a cada una; las sesiones públicas extraordinarias fueron tres; la del 28 de noviembre

estuvo dedicada al inolvidable Académico de Honor e Hijo Predilecto de Valencia don José Iturbi Bágüena; sesión coincidente con el 85 aniversario del natalicio de mi buen amigo Iturbi, en la que intervinó el Académico de Número e inspirado compositor José Bágüena Soler. Del acto ya dimos cuenta en la Crónica del pasado año, pero su referencia alcanza también la presente.

La sesión del 17 de febrero, celebrada en fecha inmediata a la que la Academia, como es tradicional, conmemora su fundación por Carlos III, estuvo dedicada este año al Cronista de Valencia don Vicente Boix Ricarte, por cumplirse también el centenario de su muerte; en la sesión intervinieron el Académico de Número don Francisco Lozano Sánchez y el profesor de la Universidad Literaria de Valencia doctor don Laureano Robles Carcedo.



El doctor don Laureano Robles Carcedo, en su disertación sobre el que fue ilustre historiador y Presidente de la Academia, don Vicente Boix Ricarte, en su centenario, 17 de febrero de 1981.

En otra ocasión le dediqué una crónica y hoy me limito a recordar que, además de Cronista de Valencia, era Correspondiente de la Sociedad de Arqueología y de la Real Academia de la Historia de Madrid; del Instituto Arqueológico de Roma y Berlín; presidente de nuestra Real Academia de Bellas Artes y director del Instituto de Segunda Enseñanza. Sus obras principales fueron «Historia de la Ciudad y Reino de Valencia», «Fiestas en el siglo IV de la canonización de San Vicente Ferrer», «Fiestas del II Centenario de la Virgen de los Des-

amparados», «La inundación de la Ribera», etc. Murió el 7 de marzo de 1880.

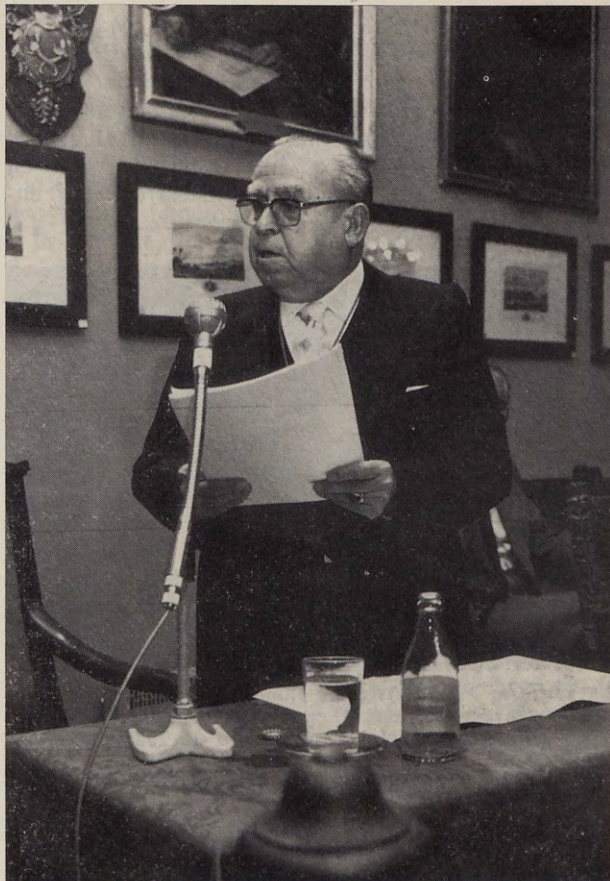
El 9 de abril tuvo efecto el solemne acto de recepción como Académico de Número en la sección de pintura del Ilmo. Sr. don Luis Arcas Brauner. Su disertación versó «Sobre el artista, mito y realidad»;



El nuevo académico, Ilmo. Sr. D. Luis Arcas Brauner, durante la lectura de su discurso de ingreso.

le contestó en nombre de la Corporación el Académico de Número y Consiliario primero, Ilmo. Sr. don Ernesto Furió Navarro. Tanto el nuevo académico como su padrino, el veterano artista y académico don Ernesto Furió, estuvieron muy acertados en sus brillantísimas intervenciones.

Arcas Brauner, nacido en 1934, estudió en la Escuela de San Carlos de Valencia; amplió estudios en París y Madrid, y ha expuesto en España y en el extranjero. En el acto entregó un paisaje, de su mano, y ofreció el retrato de S. M. el Rey D. Juan Carlos I, asimismo obra suya, para la Academia.



El Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, Consiliario Primero de la Academia, en su discurso de contestación al del señor Arcas Brauner.

Otros actos públicos

En el salón de actos de la Real Academia se celebraron brillantes conciertos los días 3, 17 y 31 de mayo, con intervención, respectivamente, de la



La Coral Polifónica Valentina, en el concierto organizado por la Academia el 3 de mayo de 1981.

Coral Polifónica Valentina, la soprano María Angeles López Artiga y las pianistas María Enriqueta Navarro y Margarita Conte. Quiero recordar que en los últimos años la Coral Polifónica actuó varias veces en nuestra Academia, en 1976, en el que se le dedicó un homenaje al Rey Don Jaime I, y en 1978 con motivo del tributado al maestro Palau, entre otras ocasiones.



La soprano María Angeles López Artiga y la pianista Margarita Conte, en el concierto organizado por la Academia el 17 de mayo de 1981.

Exposición homenaje a F. Marco Díaz-Pintado

Coincidiendo con el último de los conciertos antes citados, el 31 de mayo se procedió a la inauguración de la exposición antológica dedicada al escultor don Francisco Marco Díaz-Pintado, Académico de Número y Consiliario primero que fue de nuestra Academia, fallecido el 23 de junio de 1980. Algunas de las notables esculturas que figuran en la exposición forman ya parte del patrimonio artístico de nuestra Casa, por deseo expreso del autor y de su familia.

En la nota necrológica de la Crónica del pasado año, di una extensa referencia de la vida y obra de este extraordinario artista valenciano, que acudía puntualmente todas las tardes a nuestra tertulia de «Lara» y que por su larga vida y su amistad con Sorolla era un testimonio vivo de la vida artística valenciana de ayer.

Nombramiento de nuevos Académicos

En la vacante causada por el fallecimiento de don Francisco Marco (q. e. p. d.) en sesión extraordinaria del 21 de febrero, fue elegido por la sección de escultura el también escultor y catedrático emérito de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, don Manuel Silvestre Montesinos. Nacido en Liria y conocido artísticamente como Silvestre de Edeta, fue primera medalla en el Salón de Otoño de Madrid en 1959 y obtuvo el premio Senyera de 1963, entre

otros importantes galardones. Es autor, entre otras obras, de la fuente de la plaza de la Virgen, de Valencia, referida al Turia y sus acequias.

En sesión ordinaria de 3 de febrero, fueron nombrados académicos correspondientes en Madrid y Gandía, respectivamente, don Antonio Fernández-Cid y don Felipe Perles Martí. De Antonio Fernández-Cid, entusiasta musicólogo admirador de los músicos valencianos, he de decir algo que muchos ignoran y es que es hijo del Notario electo de Valencia don Luis Fernández-Cid Sotelo, fallecido antes de venir a Valencia a hacerse cargo de su notaría.

Don Felipe G. Perles Martí es el bibliotecario de la Sociedad Fomento de la Agricultura, Industria y Comercio de Gandía. Director del Grupo Escolar San Francisco de Borja, Delegado de Cultura y Cronista de Gandía, a más de Diplomado en Genealogía y Heráldica.

En sesión ordinaria de 3 de febrero, fueron nombrados Académicos correspondientes don Manuel Real Alarcón y don Francisco Rafael Borrás, por Cuenca y Manises, respectivamente. Don Manuel Real Alarcón es persona conocidísima en Valencia —leemos en «Valencia Atracción»— y ha dedicado parte de su vida a la actividad literaria, crítica y a la investigación artística. Fue presidente de la Asociación de pintores y escultores valencianos, y ha sido cofundador del Salón de Marzo de pintura y escultura que presidió en varias ocasiones. Como escritor ha publicado numerosas novelas, y como crítico de arte es autor de una biografía del pintor castellanense Vidal Serulla y también del pintor tan vinculado a Valencia, José Cózar. Como articulista ha obtenido los premios Aumer y Ciudad de Cuenca y en 1979 fue nombrado Académico de Número de la Real Academia de Letras y Artes de Cuenca. Es miembro de la Academia Europea de las Artes de París y creador del Museo de Pintura-Cerámica Contemporánea.

Francisco R. Borrás Sanchis es notable publicista sobre temas artísticos, cerámicos especialmente; alma del Ateneo de Manises «Cant i Fum», director de la revista «Els Arcs», conocedor de los Museos de Europa y ambas Américas, y activo crítico de arte, promotor y prologuista de exposiciones, técnico industrial diplomado y musicólogo.

En calidad de Académico correspondiente en París fue elegido el pintor valenciano, allí residente, don Vicente Fillol Roig, artista notable, reciente ilustrador y aún copista artístico de la edición de «Platero y yo», próxima a aparecer en edición oficial con motivo del centenario de Juan Ramón Jiménez.

Tribunales

La Real Academia ha estado representada por el señor Esteve Edo, en el Tribunal Calificador del Premio Senyera del excelentísimo Ayuntamiento de

Valencia; en los Jurados de los premios de pintura de las ciudades de Gandía y Carcagente, por su Presidente y el señor Lozano; asimismo por la presidencia en el de los premios a los mejores proyectos arquitectónicos, concedidos por el Colegio de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria; en el Premio Ciudad de Valencia, de periodismo, instituido por la Caja de Ahorros por el señor Ombuena; en el Jurado Calificador del Premio «Castillo de Játiva» de pintura, por el Presidente; en el Tribunal que juzgó los premios Jacomart y Damián Forment de pintura y escultura, respectivamente, convocados por la Caja de Ahorros de Valencia por el señor Arcas; y en los de los Premios Fin de Carrera del Conservatorio de Música, por los señores Giner, Arcas, Mora y Bágüena.

Informes

La Real Academia recibe numerosas peticiones de informes en infinidad de problemas relativos a obras e inmuebles y monumentos de interés artístico; en todo momento, con gran objetividad y siempre con acopio de datos y razones, da su parecer y estos dictámenes son tenidos en cuenta para la ulterior decisión en los casos planteados. No es necesario advertir que estas resoluciones siempre se inspiran y tienen como norma la defensa e integridad de los monumentos de positivo valor, así como las obras que no deben ser destruidas atendiendo a sus méritos; en otras ocasiones nos hemos referido a lo actuado en defensa de la iglesia de Santa Catalina de Valencia, puentes y petriles del río Turia, ermita de Santa Ana de Llosa de Ranes, casa de Alarcó de Játiva y otros muchos. En su momento, solicitó las pertinentes declaraciones de monumentos histórico-artísticos de las iglesias de Tuéjar, Cheste, Chelva y Alcalá de Chivert, edificio del Colegio del Arte Mayor de la Seda y otros, viendo con la natural satisfacción que en la mayoría de los casos la intervención de la Academia ha sido decisiva.

Como balance y resultado de esta actuación, hoy podemos dar cuenta de una serie de declaraciones que son consecuencia de una labor constante y callada, pero tenaz y seguida sin desmayo con una valiosa aportación de datos, estudios y antecedentes.

Así, han sido declarados, o están en vísperas de serlo, monumentos histórico-artísticos: el edificio de la Universidad Literaria, la iglesia de Santo Tomás y el Palacio de Justicia, la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, la Casa del Arte Mayor de la Seda; la iglesia y la torre de Santa Catalina, la iglesia de San Nicolás y las setabenses de San Francisco y San Agustín y el Hospital, asimismo, de Játiva.

De la iglesia de Santa Catalina ya hemos hablado en la Crónica del pasado año, con datos tomados de la «Historia del Arte de Valencia», de nuestro Pre-

sidente (1); la iglesia de Santo Tomás se construyó entre 1725 y 1736; su campanario lleva fecha de 1732 y en su interior se admira un espléndido retablo y pinturas muy interesantes. El Palacio de Justicia es el antiguo edificio de la Aduana, de estilo barroco tardío; se admira en la fachada el escudo de Carlos III y en el remate la estatua de dicho rey con dos figuras femeninas que simbolizan la Prudencia y la Justicia. La Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados es bien conocida, así como las obras artísticas que contiene, a tono con la animada severidad protobarroca de su fábrica, obra del requeñense Martín Ponce de Urrana.

Catalogación de fondos de la Academia

Además de la publicación en 1979 del libro de Adela Espinós sobre los dibujos de los siglos XVI y XVII del Museo y de la Academia, durante el pasado ejercicio se dio fin a los trabajos de catalogación de los valiosos fondos bibliográficos de «San Carlos», hecha por la profesora del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Literaria, doctora Carmen Gracia Beneyto.

De otra parte, los profesores de la Facultad de Bellas Artes don Antonio Tomás Sanmartín y don Manuel Silvestre Visa, han hecho entrega de cinco gruesos volúmenes con la transcripción del inventario de la totalidad de grabados y planchas calcográficas propiedad de la Real Academia, importantísimo trabajo de clasificación e investigación; a tales efectos, les fue concedida una beca por la Dirección General de Bellas Artes y se espera la publicación de tan valioso «corpus», reseñando una de las colecciones de grabados más ricas de Europa.

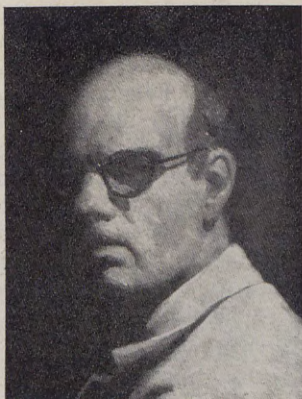
Asimismo, está en prensa el volumen «Catálogo de diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. 1768-1846», que edita el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, obra de los investigadores don Joaquín Bérchez y don Vicente Corell, que llevan adelante esta tarea de colaboración entre ambas entidades.

Buen fruto, logrado desde cuatro distintos frentes, de la necesaria y utilísima catalogación del tesoro gráfico y escritos de nuestra bisecular Academia.

Fallecimientos

En este triste capítulo hay que lamentar el del Académico de Número, ilustrísimo señor don José Ros Ferrandis, gran amigo del que esto escribe. El óbito se produjo el 4 de febrero. Don José Ros había nacido en Valencia en 1901; estudió en la Academia de San Carlos de nuestra ciudad, estuvo pensionado en Roma en 1922 y más tarde en la Casa de

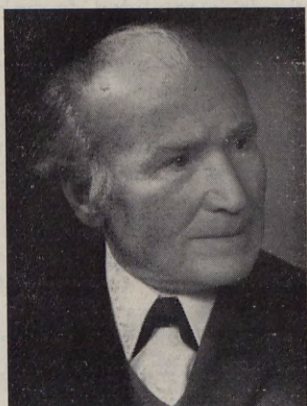
(1) «Historia del Arte de Valencia», de Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco, Valencia, 1948, pág. 229.



Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis.
Académico de número.

Velázquez. Catedrático de Procedimientos pictóricos en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, era en la actualidad Académico de Número de la Corporación y de la Academia de las Ciencias y las Artes de Francia. En nuestro Museo puede admirarse su magnífico cuadro «El pescador de Burano». José Ros era además ceramista excepcional.

Especial sentimiento produjo en la Academia y en los ambientes artísticos valencianos la muerte en Madrid, tras penosa enfermedad, sobrellevada con buen ánimo cristiano, el 22 de noviembre, del Académico de honor, y gran artista laureado de la es-



Excmo. Sr. D. Ramón Mateu Montesinos.
Académico de Honor.

cultura, Excmo. Sr. D. Ramón Mateu Montesinos, valenciano entusiasta, autor de diversas obras en nuestra ciudad, y fuera de ella, del que ARCHIVO inserta una especial colaboración sobre su arte.

Con gran dolor asimismo registramos la muerte del también escultor, Académico Correspondiente, excelentísimo señor don Enrique Pérez Comendador. Había nacido en Hervás en 1900; antes de salir para Roma, obtiene el Primer Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, con un desnudo en mármol; era Catedrático de la Escuela de Bellas Artes y Académico de San Fernando, en la que fue elegido en febrero de 1955 para ocupar la vacante de don Jacinto Higuera.

En el «Boletín de la Academia de San Fernando» he visto numerosos trabajos suyos sobre temas de arte. La vida y la obra de esta destacada personalidad del arte escultórico español aparecen en el libro de José Guillot Carratalá, con prólogo de García Sanchis, «Doce escultores españoles contemporáneos» (Madrid, 1953); y obtienen una especial referencia en este número de ARCHIVO.

Descansen en paz.

Archivo de Arte Valenciano

Un año más ha visto la luz el órgano de la Corporación ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, correspondiente al número 51 de su ya larga vida, pues inició su publicación en 1915.

En este volumen, que obtuvo una aceptación y un éxito destacados, aparecen los siguientes trabajos:

«Antonio Rafael Mengs y el Neoclasicismo Español», de Francisco José León Tello, del que ya hemos hablado al principio de esta Crónica; «José Iturbi», por José Báguena Soler; «Lectura iconográfica de la Última Cena de la Catedral de Segorbe», por Asunción Alejos Morán; «Noticia de unas tablas valencianas», por Antonio José Pitarch; «El Monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia», por Daniel Benito Goerlich; «La Girola de la Catedral de Valencia», por J. A. Oñate; «Una singular visita a las obras de la Catedral de Valencia» por Francisco J. Llop Lluch; «Los socarrats», por Aurora Postiguillo; «Imágenes y símbolos en los túmulos barrocos valencianos», por Salvador Aldana; «A propósito del IV Centenario del nacimiento de Pedro de Orrente, una serie de Abraham en el Museo Diocesano de Valencia», por Miguel Angel Catalá Gorgues; «Valores artísticos en Santa Ana de Orihuela», por Deodado Carbajo; «Noticias sobre cuatro retratos de Vicente López», por Mariano González Baldoví; «Unos frescos olvidados de Vicente López», por Fernando Benito Doménech; «Aportación al estudio de la obra del grabador valenciano Fernando Selma», por Margarita Llorens Herrero; «Las estampas y planchas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, I», por Antonio Tomás y Manuel Silvestre; «Algunos datos sobre el pintor alicantino José Aparicio», por José Valverde Madrid; «El cuadro de historia y la crisis política. Las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1683 y 1876», por Carmen Gracia Beneyto; «El primer arte valenciano. Nuevos hallazgos. 1977-1980», por José Aparicio Pérez; «En torno a Francisco Marco Díaz-Pintado», por Fernando Dicenta de Vera; «Don Crisanto», por Carlos Valcárcel; «Vicente Asensio Ruano», por J. B.; «En el centenario del compositor valenciano Manuel Penella», por F. J. León Tello; «El Museo durante 1980», por Felipe Vicente Garín Llombart, y «Bibliografía».

Acuerdos y visitas

Entre las resoluciones tomadas por la Academia, merece destacarse la propuesta de erigir un monumento en memoria de los insignes pianistas de fama mundial José y Amparo Iturbi, de cuyo proyecto escultórico es autor el Académico de Número y Decano de la Facultad de Bellas Artes, don José Esteve Edo.

La Academia se asoció, en su día —15 de mayo— a los actos celebrados en Játiva en conmemoración del centenario de don Vicente Boix, setabense ilustre, y anteriormente, en 13 de marzo, en la misma ciudad, en recuerdo del pintor José Estruch, hijo de la comarca, en San Juan de Enova, con una exposición de obras suyas. A ambos actos asistió su Presidente, que hizo uso de la palabra en el segundo, por ser el arte de dicho pintor objeto de su especial estudio.

En la exposición de pinturas restauradas, en Játiva, representaron a la Academia los señores Garín Llombart y Perles, y en el homenaje a Mariano Benlliure, en Crevillente, los señores Espí Valdés y Magro Magro.

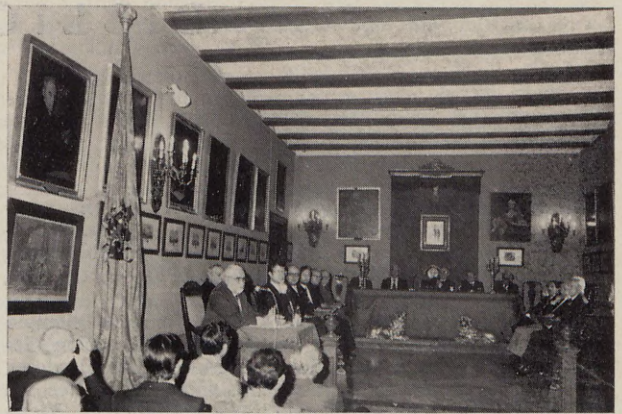
Procede también destacar el concurso de nuestra Corporación en la exposición antológica dedicada a Ignacio Pinazo Camarlench, presentada en Madrid y Valencia, sucesivamente, así como en las gestiones en pro de la recuperación para Valencia de una importante obra de Joaquín Sorolla, «Grupa valenciana», adquirida en Bilbao, para el Museo de Bellas Artes de Valencia, por el Ministerio de Cultura, que la entregó públicamente el 21 de septiembre.

Del constante celo de la Academia y su preocupación por la conservación del patrimonio artístico local, son exponente las visitas giradas a Játiva, Algemés, Llombay, Gandía, Biar, Alicante, Utiel, Castellón, Benicarló, Segorbe, Caudiel, Elche, Onil, Castalla, Morella, Orihuela, Gilet (Sancti Spiritu), Vinaroz, Onteniente, Jávea, Tabernes de Valldigna, Manuel, Crevillente y Rocafort.

La Real Academia confió al excelentísimo señor don Fernando Chueca Goitia, Miembro Correspondiente en Madrid, doctor arquitecto y Presidente del Instituto de España, la disertación en el acto de apertura de curso, 4 de noviembre, festividad de San Carlos, conmemorativo del VI centenario del comienzo de las obras de la torre del Miguelete. Su texto figura en este número de ARCHIVO.

Asimismo, el también Académico Correspondiente, Director de la Cátedra de Arte Cinético de la Diputación de Alicante, doctor don Juan Cantó Rubio, disertó en la Academia el día 19 de noviembre, sobre «Iconografía religiosa en Picasso», con motivo de su centenario, insertándose también su contenido en esta revista.

Fiel a la tradición, la Academia se asoció una



El Excmo. Sr. Presidente del Instituto de España, don Fernando Chueca Goitia, en su disertación durante el acto de apertura del ejercicio académico, el 4 de noviembre de 1981.



El Ilmo. Dr. D. Juan Cantó Rubio, en el acto celebrado en la Academia para conmemorar el centenario del pintor Pablo Ruiz Picasso, el 19 de noviembre de 1981.

vez más, en enero, al acto celebrado en el Museo, por el Gremio de Maestros Sastres, ante el sarcófago de San Vicente Mártir y su escultura allí existente, en honor de este Patrono de la Ciudad de Valencia, que lo es, asimismo, de aquel gremio histórico; en abril, a la llegada, procesionalmente, de la imagen de San Vicente Ferrer a la iglesia —hoy castrense— del Convento de Santo Domingo, en que profesara y viviera el taumaturgo valenciano y en cuya salvación para el arte, en días aciagos, tanto intervino la Academia como lo reconoció, en su día, la Corona; y en mayo a las festividades de Nuestra Señora de los Desamparados y del Santísimo Corpus Christi, representándola los Académicos de número, señores Mora, Báguena, Garín Llombart, Catalá y los correspondientes, señores Arenas y Real.

Aquí doy fin a la Crónica del ejercicio 1981; con la esperanza que renueve, en esta ocasión, de mejores y más lisonjeros acontecimientos y noticias sobre arte valenciano en 1982.

ENRIQUE TAULET
Cronista honorario de la Academia

BIBLIOGRAFIA

Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centro europeas. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Museo del Prado. Madrid, diciembre 1981 - enero 1982.

La muestra exhibida en el Prado como un ejemplo de conjunción entre la Haus der Kunst, la Dirección General de Bellas Artes española, el Museo del Prado y otros museos europeos de notorio significado, ofrece las primicias de la que se inaugurará en Munich y Viena próximamente, con fondos de obras españolas salidas de nuestro país desde el siglo XVIII hasta fechas más recientes. El catálogo de dicha Exposición, calificada por el comisario de la misma, Alfonso E. Pérez Sánchez, como la de mayor importancia objetiva por la calidad de sus obras y singularidad de su procedencia que se haya montado en el Prado, ofrece sustanciosos estudios acerca de la "Historia de la colección de obras españolas de la 'Alte Pinakothek' de Munich" (Johan Goorg); "El retrato cortesano español, en Austria, de Sánchez Coello a Juan Carreño de Miranda" (F. Klauner); "Historia de la colección española del Museo de Bellas Artes de Budapest" (Eva Nyerges) y una "Notas complementarias sobre el ambiente cultural español en Centroeuropa de 1550 a 1800" (Manuel Muñoz Cortés).

Los comentarios de los distintos cuadros corren a cuenta de los conservadores de los museos de donde proceden (Budapest, Munich y Viena), lo cual implica ciertas diferencias, añadiéndose las biografías de los artistas redactadas en el Museo del Prado, así como algunas precisiones que completan las fichas originales. Todo ello proporciona magníficos elementos para la intelección de esta fructífera época del arte español y, sobre todo, de esas pinturas que, salvo los más privilegiados, jamás pudimos contemplar.

La exposición ofrece un total de cincuenta y cuatro obras de primerísimas firmas: Velázquez, Goya, El Greco, Ribera, Murillo, Zurbarán, Alonso Cano, Orrente, Luis de Morales, Francisco de Herrera, Juan Bautista del Mazo, Juan Valdés Leal, Antolínez, Carreño, Mateo Cerezo, Claudio Coello, Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello, Luis Meléndez y pocos más, cuya simple enumeración es lo bastante elocuente para testificar la magnitud de la muestra.

Aparte de las reproducciones en blanco y negro, se destacan algunas en color como la bellísima "Inmaculada" de Ribera (colección privada, Austria), la "Infanta Ana de Austria, niña" de Pantoja de la Cruz (Viena), los magníficos retratos de Velázquez con la efigie de "La infanta Margarita Teresa en traje blanco" o "La infanta María Teresa de Austria" (ambas en Viena), la deliciosa "Familia del pintor" de Martínez del Mazo (Viena), el renombrado "Pintor pobre" de Antolínez (Munich) o la "Aguadora" de Francisco de Goya (Budapest). Una bibliografía general de los artistas de la época completa la específica de cada ficha. Todo ello contribuye a la valoración positiva del presente catálogo, que emula la trayectoria de otros, también recientes, que le han precedido, con fines igualmente elogiados.

Colección Pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (primera parte). Introducción y fichas de Miguel Angel Catalá. Valencia, 1981.

El Ayuntamiento de Valencia, poseedor de un importante patrimonio pictórico, con motivo de una exposición antológica de sus fondos, celebrada el pasado mes de abril, ha editado un magnífico catálogo con ilustraciones a todo color que anuncia ser la primera parte de una serie de ediciones sobre el conjunto de tan interesante patrimonio. Tras la valoración, historia, realidades frustrantes actuales, proyectos esperanzadores, futuras posibilidades auténticas, etcétera, del Museo Histórico de la ciudad, en el que aquellos fondos se integran —desgraciadamente no expuestos o expuestos del modo no más idóneo, como se lamenta su director, Miguel Angel Catalá, en la introducción— se aborda seguidamente una clasificación sistemática, por orden cronológico, de las setenta obras seleccionadas para esta exposición algunas ciertamente importantes. Entre éstas merece ser destacada la tabla del *Juicio Final*, obra documentada de Vrancke van der Stock, colaborador de Van der Weyden, como es sabido; la *tabla de Juan de Juanes*, procedente de la iglesia parroquial de San Nicolás; el *Sacrificio de Isaac* o la *Coronación de la Virgen*, de Espinosa; el *San Miguel*, de Gregorio Castañeda; una preciosa copia del *Crucificado*, de Miguel Angel; el excelente retrato de *Fernando VII*, de Vicente López, o ya entre las obras más modernas el lienzo *Mi familia*, de Joaquín Sorolla, tan interesante por retratarse el pintor en su contexto más íntimo; el excelente desnudo femenino de Salvador Tuset o el muy representativo óleo de Ignacio Zuloaga, retrato de *Juan Belmonte*. La revisión y actualización de datos propuesta por Miguel Angel Catalá, la incorporación de otros inéditos, fruto de su rebusca en el propio Archivo Municipal, la misma reproducción fotográfica de cada obra, avalora un trabajo que permite, por primera vez, un conocimiento cabal riguroso de esta colección, en visión conjunta y pormenorizada. Por deseo expreso del autor —académico, secretario de San Carlos— incluyese al final del catálogo una relación inventariada del total de pinturas que posee el Ayuntamiento, más de quinientas entre lienzos y tablas, sin contar las realizadas con posterioridad a 1940, objeto, seguramente, de otra edición. Ello evidencia la necesidad, inaplazable, del Ayuntamiento de Valencia de afrontar una política de puesta a punto (conservación, restauración, limpieza, museabilidad en definitiva) de tantas obras dignas de ser expuestas en un edificio digno, adecuado, medio éste sin el cual se sustrae a los valencianos la posibilidad de contactar permanentemente con un patrimonio que sí, rico en pinturas, no lo es menor en grabados, monedas, medallas, arqueología, etc.

Sólo plácemes merece el recopilador y prologuista, tan laborioso glosador crítico con el más riguroso sentido histórico-estético, Miguel Angel Catalá, director de los Museos Municipales de Arte de Valencia; y, por consecuencia, también el Ayuntamiento poseedor de tales tesoros artísticos, que con tanta oportunidad organizó esta muestra, que fue casi un museo efímero.

La Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico del Ayuntamiento de Xàtiva ha editado un magnífico impreso de 51 páginas con motivo de la restauración de veintiuna pinturas pertenecientes a los fondos del Museo Histórico Municipal de esa ciudad. Entre estas pinturas destaca una tabla atribuida a Nicolau Falcó, el San Matías de Ribera (depósito del Museo del Prado), el retrato de Fernando VII de Vicente López y otros tres retratos reales del pintor setabense del siglo XVIII José Amorós, entre ellos el famoso de Felipe V, por la particularidad de estar ¿todavía? colgado cabeza abajo. A subrayar el acierto de incluir en este catálogo, junto a la ficha museográfica, que incluye las dimensiones de cada obra, identificación o atribución del autor, procedencia, exposiciones, bibliografía, etc., redactada por Mariano González Baldoví, concejal Delegado de Cultura y especialista en estos temas, contribuye la ficha técnica de la restauración, labor ésta magníficamente desempeñada por especialistas del Instituto Nacional de Restauración. Las citadas fichas museográficas constituyen un interesante resumen de los datos conocidos acerca de estas pinturas, casi todos ellos entresacados de las investigaciones de nuestro recordado Académico correspondiente el doctor don Carlos Sarthou Carreres; sobre estos datos, Mariano González Baldoví aporta sugerencias, estimaciones valorativas, posibles procedencias, etc., todo ello enfocado desde una perspectiva rigurosamente crítica y sobre la base de una revisión de las referencias documentales. Las fichas técnicas de la restauración, elaboradas por Carlos Sala Benimeli, conservador del Museo, resumen el proceso del tratamiento efectuado por cada restaurador; el informe que antecede, pormenorizando el estado de conservación de cada obra antes de su restauración, señala particularidades muy estimables acerca del soporte, preparación de los pigmentos, barnices, etc., algo que significa una aproximación nada desdeñable al conocimiento de la ejecución material de cada pintura.

Acompaña al texto la reproducción fotográfica de todas las obras, antes y después de su restauración, lo que constituye ya un testimonio incuestionable sobre la oportunidad, conveniencia y acierto de la Comisión de Cultura y Patrimonio Artístico del Ayuntamiento de Xàtiva al decidir la restauración de un legado pictórico, no por relativamente modesto menos necesitado de una adecuada, insoslayable, conservación, tarea ésta harto descuidada por corporaciones y entidades públicas a cuyo cargo figuran conjuntos, series, colecciones, muy representativas de nuestro patrimonio histórico-artístico.

M. A. C.

Het lichteffect in Spaanse schilderkunst van de XIX en XXste EEUW. (Los efectos de la luz en la pintura española de los siglos XIX y XXI. Exposición organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

Bajo los auspicios de la Embajada de España en Bruselas, y con el impulso de la Reina Doña Fabiola, se ha montado esta exposición con motivo de la conmemoración del 50 aniversario de la Asociación belgo-ibero-americana, en el marco del acuerdo cultural hispano-belga.

El catálogo, en edición bilingüe hispano-flamenca, recoge la muestra de 72 obras con sus respectivas fotografías en blanco y negro, destacando, entre otras, las pinturas de Anglada Camarasa, Ramón Casas, Mariano Fortuny, Carlos de Haes, Muñoz Degrain, Ignacio Pinazo, Regoyos, Sorolla, Emilio Grau, Genaro Lahuerta, Francisco

Lozano, Juan Bautista Porcar, José Gutiérrez Solana, Salvador Tuset y Vázquez Díaz, siendo muy nutrida la representación valenciana.

La introducción del catálogo corre a cargo de Felipe María Garín Ortiz de Taranco y Juan A. Maragall, en sendos artículos alusivos a la significación de la luz en la pintura y a su incidencia en la producción española. El primero hace un análisis histórico de la luz en el arte pictórico desde el Oriente antiguo, pasando por el servicio a los volúmenes del Renacimiento y el derroche veneciano, la luz tranquila de Velázquez y Veermer, la tramoya de Rembrandt, los efectos ópticos de Goya, hasta su culminación en el impresionismo, del que los españoles celebran su triunfo con Pinazo, Beruete, Regoyos y la apotheosis final del Sorolla luminista. Tras él surge la luz crepuscular de Tuset, el resplandor mágico de Anglada Camarasa, la luz artificial y selénica de Segrelles o la luz filtrada de los paisajes mediterráneos de Lahuerta y Lozano. Maragall insiste en el denominador común de la luz en las distintas regiones del área hispana, lo cual justifica esta exposición del arte en un país que no puede vivir ajeno a la luminosidad radiante de su entorno ambiental.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

JESÚS FAUS LOZANO: *El Temple de Valencia*. Valencia, 1981.

Obra de consulta indispensable para cuantos quieran conocer el proceso de construcción de uno de los monumentos más importantes, representativos, de la Valencia de la Ilustración; su autor, el P. Faus, aborda, con un planteamiento muy ambicioso, la propia historia de la Orden de Montesa, a la que el edificio del Temple se halla indisolublemente unido (el terremoto que destruyó en 1748 el castillo de Montesa significó el traslado del Sacro Convento a Valencia y la construcción de la magnífica iglesia y del edificio sede actual del Gobierno Civil), sin renunciar, inclusive, a disquisiciones más tangenciales al núcleo esencial del libro, como es la historia de la torre del Temple, hipotético vestigio singular de la Valencia romana, o la de los moradores que antecedieron a los montesianos, los caballeros del Temple, esa mítica y todavía enigmática Orden de la que su, en este caso, pervivencia toponímica, a pesar de los siglos transcurridos desde su polémica extinción, no deja de resultar sorprendente...

El discurso algo sermoneador del texto, en el que se intercalan frecuentes apreciaciones subjetivas cuando no francamente innecesarias, engorrosas, en un trabajo de investigación, perjudica, a mi entender —más que los reiterados *excursus* o divagaciones aludidas—, la aportación documental ingente, meticulosa, esforzada, del voluntarioso P. Faus, a quien hemos de agradecer sobremanera el esclarecimiento de datos tan importantes como la intervención protagonista, aunque distanciada físicamente, del arquitecto madrileño Miguel Fernández, eficazmente secundada por el maestro de obras Diego Cubillas, que supo interpretar cabalmente los planos remitidos desde la Corte por el citado Fernández, autor, incluso, del espléndido tabernáculo que ya reprodujo Ponz, inusitadamente, con un grabado de Ballester, en su famoso *Viage* —publicado cuando aún no había concluido totalmente las obras—, y cuya paternidad, la del tabernáculo, gratuitamente adjudicada a Gilabert por Vicente Boix, y erróneamente creída por tantos otros, queda excluida definitivamente. Gracias a las investigaciones del P. Faus concéncese al detalle los recibos, cuentas, encargos, etc., que la construcción de nueva planta de un edificio de esta naturaleza, generosamente sufragada por Carlos III como Administrador Perpetuo de Montesa (Gran Maestre *de facto*) hubo de comportar, y

así nombres de artistas bien conocidos como Francisco Gutiérrez, José Puchol, José Vergara, José Camarón o Felipe Fontana, desfilan al lado de otros prácticamente olvidados, como el citado Diego Cubillas, Juan Bautista Ravnals, autor de la sillería del coro bajo y alto; Fermín Usarralde, maestro organero; Estanislao Martínez, platero; Domingo Urquiza, orfebre, o José Lleonart, fundador de campanas. De José Esteve Bonet, autor de la Piedad o Cristo yacente que existió hasta 1936 —fecha en que tantas cosas se perdieron para siempre, no obstante residir entonces como ahora en el propio edificio la máxima autoridad gubernativa, responsable a la sazón de tan escandalosa, trágica, inhibición—, me atrevo a comunicarle al autor, desde estas líneas, la intervención asimismo del famoso imaginero en los ángeles o “4 Mansebos de 3 Pals. de yeso” de la capilla de la Comunión, de lo que existe testimonio del propio escultor en su *Libro de la Verdad* publicado por Igual Ubeda.

También la historia íntima, cotidiana, coetánea o inmediatamente posterior a la construcción del Temple neoclásico, narrada sobre sólida base documental en el capítulo XII, *Cómo se vivía en el Sacro Convento de Montesa. Presupuestos generales*, resulta abarcada en la visión totalizadora del P. Faus, entrañablemente vinculado al edificio del Temple por residir en dependencias del mismo como superior de los PP. Redentoristas; la trayectoria de éstos al frente de la iglesia desde 1917 es el objeto de la cuarta parte de la obra, lógicamente más centrada en afares espirituales vividos aun hoy mismo que en supuestos, datos, nombres, etc., concernientes a la historia del arte valenciano, a la de un edificio especialmente que desde 1978 goza del rango de monumento histórico-artístico nacional.

Al principio del libro insértase un atinado prólogo del actual Gobernador civil de la Provincia, don José María Fernández del Río, al que su condición de doctor arquitecto añade un criterio solvente, profesional. La impresión de este libro, de 415 páginas, más otras profusamente ilustradas, ha corrido a cargo de J. Marí Montañana.

M. A. C.

BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: *Museo del Patriarca. Catálogo de pinturas*. Valencia, 1980.

A los catálogos del Museo del Patriarca se añade uno nuevo, realizado gracias a las investigaciones de Fernando Benito publicadas con el título “Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi” (Valencia, 1980), de cuya obra procede. Con todo rigor y sentido crítico analiza los cuadros expuestos, de origen diverso, y cuya cronología se sitúa en los siglos XVI y XVII, con alguna salvedad.

El estudio ordenado de las cinco salas del Museo se acompaña de la biografía de los pintores a los que se atribuyen obras más o menos originales. Se catalogan en total 58, según la reciente remodelación, atenta al espíritu del Colegio. Con los nuevos criterios de investigación se postergan atribuciones de antaño que hoy no pueden ya justificarse.

Del elenco de cuadros, algunos con muy buenas reproducciones fotográficas, cabe destacar, entre otros, los de Juan de Juanes, Yáñez de la Almedina, Juan Sariñena, Francisco Ribalta, Pedro Orrente, J. J. Espinosa, Luis de Morales y, como excepción por la época, un “Cristo yacente”, de Ignacio Pinazo. De los extranjeros, el magnífico tríptico de la Pasión, atribuido a Roger van der Weyden por la mayoría de las bibliografías locales, y clasificada por Benito Doménech como de Dirck Bouts; las distintas pinturas de El Greco con la extraña “Alegoría

de la Orden Camaldulense”, el tapiz con el “Descendimiento” de Pedro de Campaña, la “Santa Clara” que atribuye a Scipione Pulzone, “Cristo aguardando la flagelación” de J. Gossaert y algunas copias de Federico Barocci, Van der Weyden, Rafael o Caravaggio.

El catálogo, además de cumplir ampliamente con su cometido, es de gran utilidad por cuanto suministra datos de los artistas, que ayudan a su conocimiento en un contexto de mayor alcance. Por todo ello, se hace indispensable el conocimiento de este nuevo libro que acerca al público, erudito o simple aficionado, a una buena muestra de la pintura europea de los siglos XVI y XVII.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

GASCÓ SIDRO, ANTONIO J.: *La Cofradía de la Sangre, un capítulo de la Historia y del Arte de Castellón*. Excma. Diputación Provincial. Castellón, 1981.

El libro pretende ser una obra de divulgación acerca de los orígenes y desarrollo de la Cofradía de la Sangre de Castellón, íntimamente ligada desde su inicio al denominado Hospital de Trullols. El primer documento sobre la Cofradía es de 1549, lo que da pie para datar su origen en las primeras décadas del siglo XVI. Tras relatar algunos de sus avatares, se estudian los pormenores arquitectónicos de la iglesia de la Sangre y capilla del Sepulcro que se levantaron en el último tercio del siglo XVI y primero del XVIII, respectivamente, pasando luego a relatar lo que la tradición oral ha conservado de las procesiones celebradas en la Semana Santa y fiesta de la Magdalena.

La segunda mitad del libro se dedica a la imaginería y pintura, ocupando lugar preferente el Cristo Yacente o Santo Sepulcro, en el que intercala el autor un artículo suyo publicado con anterioridad en “Millars VI”, revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana, donde ya expresa una doble hipótesis acerca de su autor, bien Alfonso Cano, bien Juan Muñoz.

Las imágenes de devoción popular integran otro capítulo, destacando el Crucificado y la Dolorosa, de Adusara; la Virgen de la Soledad, Nuestra Señora del Amor Hermoso y Nuestro Señor en el Huerto.

Más interés ofrecen las pinturas del antiguo retablo de la Sangre, reducidas hoy a cuatro tablas, que Gascó Sidro atribuye a los epígonos del taller de Joan de Joanes, y cuyos temas son la Flagelación, la Coronación de espinas, Jesús ante Pilatos y el beso de Judas.

Finalmente trata de los siete lienzos de José Vergara que se hallan situados en la Capilla del Santo Sepulcro, seis de los cuales tienen forma oval y el séptimo cuadrangular, y cuya técnica y composición están más cerca del barroco que del academicismo del pintor. Destaca la Santa Cena, inspirada en la de Ribalta, y el lienzo que cubría el camarín del Santo Sepulcro, único no oval, que evoca el Santo Entierro del mismo Ribalta del Museo del Patriarca de Valencia.

El libro se completa con una serie de láminas alusivas a la imaginería y pinturas estudiadas, todo lo cual cumple debidamente con el cometido de divulgación impuesto a esta obra.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

GASCÓ SIDRO, ANTONIO J.: *El Cristo Yacente de la Sangre de Castellón*. “Millars VI”. Revista del Colegio Universitario de Castellón de la Plana. 1979.

El tema del Cristo Yacente de la Sangre, que fue ya tratado por Carlos G. Espresati, es abordado de nuevo por Antonio J. Gascó, que intenta desentrañar los proble-

mas acerca del autor de este Cristo barroco, considerado como la mejor obra de imaginería de su época en Castellón. Para ello realiza en primer lugar el estudio de la Cofradía de la Purísima Sangre, cuya iglesia sufrió varias reformas en 1569, 1606 y 1729, dando origen en esta última fecha a la construcción de la Capilla aneja del Santo Sepulcro, todavía existente hoy. La investigación recae fundamentalmente en el Cristo Yacente, del que no existen datos documentales fehacientes, pero que haciendo conjeturas sobre diversas referencias cabría situar en la primera mitad del siglo XVII, asignando posiblemente su paternidad a Alonso Cano, que anduvo por Valencia fugitivo de Madrid, y cuyo estilo no repugna su atribución, aunque debió recibir el influjo de Francisco Ribalta. En todo caso, si hubiera que descartar la hipótesis de la autoría de Cano, Gascó Sidro propone a Juan Muñoz, cuyo Cristo del Colegio de Corpus Christi de Valencia tiene semejanza con el Sepulcro de Castellón y con obras del propio Cano.

La imagen, a pesar de algunas alteraciones de la policromía original, muestra un gran realismo y un estudio de la musculatura de enorme exactitud pese a ciertos defectos.

A pesar de no haber podido dar con el documento que explique el origen y autor del Cristo Yacente de Castellón, el intento de Antonio J. Gascó es laudable y ha dado pistas para su posible atribución.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

Orfebrería de la Catedral de Orihuela. Exposición celebrada en la Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Del 17 de noviembre al 16 de diciembre de 1981. Selección y estudio: GUADALUPE FRANCÉS LÓPEZ.

La muestra ha dado pie para confeccionar este librito, cuya parte principal, y más extensa, se dedica a la descripción y estudio de las piezas que componen el conjunto de la Catedral de Orihuela, todas ellas del siglo XVIII, realizadas en su mayoría por orfebres del Colegio de Plateros de Valencia y algunos murcianos, orcelitanos y toledanos. Se incluye también al artífice Miguel de Vera, de la segunda mitad del siglo XVI, con interesantes muestras y posible precedente de la posterior orfebrería.

Destacan las andas para la procesión del Corpus, del toledano Juan Antonio Domínguez, así como la custodia —tipo sol— para dichas andas, del mismo maestro; las obras de José Martínez; las del anónimo autor que responde a la marca AVBO y, sobre todo, el valenciano Estanislao Martínez, digno representante del rococó en su primera época e introductor de las fórmulas del neoclásico en su posterior evolución. La decoración neoclásica de Fernando Martínez triunfa de modo pleno en la urna para el Monumento de Semana Santa de Luis Perales.

Se describen en el librito las distintas piezas de la Exposición, acompañadas de buenas reproducciones fotográficas, así como las marcas de los orfebres, a lo cual se añade un diccionario de los artífices que trabajaron en la Catedral de Orihuela y una compendiada referencia bibliográfica. Todo ello hace muy útil el estudio de Guadalupe Francés, que contribuye, sin duda, a un mejor conocimiento de la orfebrería valenciana.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

PERRAULT, CLAUDE: *Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio.* Traducción de Joseph Castañeda. Edición facsímil de la de 1761. Estudio introductorio de Joaquín Bérchez Gómez. Edita la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos

Técnicos, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura del Consejo Regional. Murcia, 1981.

El célebre *Abrégé des dix livres de l'architecture de Vitruve*, de Claude Perrault, publicado en París en el año 1764, al año de su importante edición de la obra completa de Vitruvio, conoció una rápida difusión a través de sucesivas ediciones que se hicieron en francés, inglés, italiano y alemán. Una de las últimas fue precisamente esta castellana, publicada a instancias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el año 1761. Con este libro la Academia inauguró su política editorial destinada a proporcionar libros, asequibles y fáciles de lectura, a los que principiaban en su recinto los estudios de arquitectura.

Este prontuario de la compleja obra vitruviana constituye, por su método y conexión con las ideas clasicistas del momento en que se realiza, una excelente muestra de la situación cultural desde la cual el texto vitruviano es recuperado y asimilado. En efecto, Claude Perrault, al estructurar los capítulos, adoptó criterios selectivos derivados de la célebre *querelle des Anciens et des Modernes*, que dividió a la Academia francesa en la segunda mitad del siglo XVII. Así el libro se clasificó en dos grandes apartados, diferenciando en la obra de Vitruvio los aspectos antiguos y modernos, ofreciendo Perrault una clara opción por los últimos al darles mayor desarrollo y amplitud. Pero también incorporó criterios propios, como se aprecia en el decisivo capítulo dedicado a la belleza o hermosura arquitectónica, en donde desarrolló Perrault su importante tesis relativa a la doble fundamentación de la belleza en positiva y arbitraria, tesis llevada a tener una gran fortuna crítica en el siguiente siglo. El texto, breve y conciso, se acompañaba de once láminas copiadas de la citada edición completa de Vitruvio del año 1673.

La edición española, realizada ochenta y ocho años más tarde, tuvo presente otra italiana del año 1737. Al igual que ella, incorporó el excelente grabado que acompañaba la edición de la obra completa de Vitruvio del año 1673, donde en un marco decorativo genuinamente francés se representaba la transposición de los principios de Vitruvio (libro abierto de Vitruvio) en la arquitectura clásica francesa (diversas obras arquitectónicas de Perrault). Sin embargo, la edición española transformó las características específicamente francesas en otras netamente españolas, en donde las austeras formas arquitectónicas escorialesenses, de tanto arraigo en la cultura artística española de esos años, desplazaron no sólo la representación de obras francesas, sino también al mismo libro de Vitruvio.

La difusión de este *Compendio* en España, y más particularmente en sus Academias, fue muy amplia hasta que en el año 1787 se publicó la excelente edición castellana de la obra completa de Vitruvio a cargo del valenciano José Francisco Ortiz y Sanz.

La edición facsímil del *Compendio* que comentamos viene precedida de un amplio estudio sobre la difusión de la obra de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo español. A lo largo de más de noventa apretadas páginas se intenta un acercamiento a la recepción de Vitruvio en el pensamiento arquitectónico de nuestro siglo XVIII y mitad del XIX. Como afirma el autor, este acercamiento se intenta realizar a través de las ediciones de la obra de Vitruvio, de tratados y manuales de arquitectura, actas académicas o comentarios epistolares, informes facultativos de obras o diseños académicos..., "fuentes todas ellas que nos van a servir para poder aproximarnos a una valoración del grado de influencia y los distintos momentos de ésta que el fenómeno vitruviano tuvo sobre el pensamiento arquitectónico de nuestro neoclasicismo".

Estructurado desde este punto de vista, se estudia bajo el título de "Antecedentes" la invocación a la autoridad

de Vitruvio por parte de arquitectos y tratadistas del Barroco tardío español como palanca para criticar la progresiva concepción de la arquitectura como un exponente plástico —adorno—, o para reivindicar el carácter liberal del arquitecto, reducido en manos de los gremios a pura arte mecánica. Fray Pedro Martínez, Teodoro Ardemans o Bartolomé Ferrer, se estudian desde esta perspectiva. También se comenta el cambio de valoración de la obra de Vitruvio que trajo consigo la renovación de los saberes fisicomatemáticos y su influencia en autores como Tosca, Corachán y Brizguz, matemáticos que aspiraron a convertir a la arquitectura en una ciencia de aplicación considerada como un componente más de las matemáticas. Sigue un segundo capítulo en donde se analiza los intentos de sistematización del lenguaje arquitectónico bajo una perspectiva clasicista, fenómeno éste que se produce en los comienzos del academicismo español. La publicación de este *Compendio de Vitruvio* (1761), de los *Elementos de toda Arquitectura Civil* (Madrid, 1763) de los padres jesuitas Rieger y Benavente, el conato de reedición de la renacentista obra de Diego de Sagredo (1526), *Medidas del Romano*; la contradictoria valoración de la obra de Vitruvio que hace el polémico e importante arquitecto Diego de Villanueva, o la noticia de traducción de la obra completa de Vitruvio por parte del ingeniero y arquitecto español José de Hermosilla, configuran este capítulo de nuestro academicismo caracterizado en sus años iniciales por un vasto eclecticismo teórico, en el cual Vitruvio se difunde pero sin el carácter prioritario que adquirirá años más tarde.

Es en la década de los años setenta del siglo XVIII cuando se produce el auténtico auge de la obra de Vitruvio en España. La crisis de los prontuarios de arquitectura o, sobre todo, el nuevo concepto de la Antigüedad que durante el último cuarto de siglo imprime un decidido sello neoclásico a la arquitectura, se traduce en la valoración y conocimiento que gran parte de nuestros más importantes neoclásicos (Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Pedro Arnal, Vicente Gascó, Silvestre Pérez e Ignacio Haan) hacen de su obra. El divulgador libro *Viage de España*, de Antonio Ponz, o las *Conversaciones sobre la Escultura* (Pamplona, 1786), de Celedonio N. Arce y Cacho, contribuyen también a su difusión desde perspectivas diversas. La materialización de esta corriente de fervor vitruviana se produce en el año 1787, al publicarse en la Imprenta Real *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión*, traducido y ampliamente comentado por José Francisco Ortiz y Sanz, presbítero valenciano que con el asesoramiento y protección de Llaguno, logró ver realizados sus afanes filológicos y arqueológicos en Italia. Un capítulo dedicado a esta excelente versión nos revela, a través de fuentes y documentos inéditos, las características de la que, sin duda, fue la mejor versión española de la obra de Vitruvio. Al finalizar el siglo se realiza un nuevo aporte a la bibliografía vitruviana, esta vez de la mano del jesuita mejicano Pedro Márquez quien, expulsado como los demás miembros de la Compañía de Jesús, marchó a Roma y fue acogido bajo la protección del erudito e ilustrado protector de las artes, J. Nicolás de Azara, y, desde el ambiente artístico romano creado en torno a él, produjo Márquez la obra *Delle case di città degli antichi Romani, secondo la dottrina di Vitruvio* (Roma, 1795), dedicada a la Academia de San Fernando de Madrid. Continúa el estudio introductorio mostrando cómo se realizó el desenvolvimiento de la doctrina vitruviana en las bibliotecas de nuestras Academias, en los programas de reforma de la enseñanza de arquitectura o en las investigaciones arqueológicas de la época. La necesidad de sistematizar el corpus vitruviano además del variado mundo de la Antigüedad llevó a reducir el carácter abierto y especulativo de la teoría vitruviana a una normativa de aplicación concreta.

La mejor expresión de este fenómeno que se produce en los últimos momentos del academicismo español, la muestra el libro del arquitecto valenciano Manuel Fornés Gurrea titulado *Album de proyectos originales de arquitectura acompañado de lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble Arte* (Madrid, 1845). Con la creación de la Escuela de Arquitectura en 1844 y la entrada en los estudios de arquitectura de los nuevos materiales constructivos, los medievalismos, o la problemática de las nuevas necesidades constructivas tras la desamortización, se dirigieron numerosas críticas a la Academias y principalmente al cuerpo doctrinal, en el que se habían sustentado. Como se refiere al final de este estudio que comentamos, se “marcaba una dirección que alejaba a Vitruvio del papel tutelar que durante siglos había desempeñado en la arquitectura”.

El estudio introductorio consta también de once láminas y finaliza con un apéndice en donde se da detallada relación bibliográfica de la edición de Vitruvio y de los escritos en torno a él en el período estudiado.

Por todo ello, en esta labor de presentar en modo accesible, bien acompañada de un aparato documental, merece plácemes, sin reparo, el esforzado y cultísimo autor del estudio introductorio y afortunado responsable de la edición del compendio del inmortal texto vitruviano, clásico entre los clásicos en la literatura técnica de la arquitectura universal.

F. M. G.

BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1980.

Dentro de la historia del arte español, y más concretamente de la referida al Reino de Valencia, existe un período bastante oscuro: aquel que se extiende desde la muerte de Juan de Juanes hasta la aparición de Francisco Ribalta.

La obra de Juanes nos es conocida gracias a la monografía de Albi y la de Ribalta ha sido objeto de diversos trabajos (Fitz Darby, Espresati, Ainaud, Camón, etc.), recientemente y con la publicación de “Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi”, de Fernando Benito, este período lleno de incógnitas, pero esencial en la gestión del naturalismo español, aparece más delimitado y esclarecido.

El libro que comentamos, tesis doctoral erudita y con el rigor científico de los trabajos de esta índole, supone una innovación y modificación, de los numerosos tópicos que, hasta ahora, se habían señalado y utilizado para explicar la floración artística del siglo XVII en Valencia.

En un primer capítulo, el doctor Benito traza una escueta biografía del Patriarca Ribera y de su cultura a través de la excelente e interesante biblioteca conservada en el Colegio, para pasar, seguidamente, a ordenar, sistemáticamente, la enorme cantidad de material inédito y ofrecer una relación de los artistas documentados con respecto a San Juan de Ribera, aportando, como señala don Diego Angulo en el prólogo, “una rica serie de biografías de artistas del pincel en no pequeña parte ignorados hasta ahora”.

Tras una pequeña biografía, publica, ordenados cronológicamente, los documentos alusivos a cada uno de ellos. Merecen destacarse en este sentido las nuevas noticias sobre Sariñena, Matarana, Luis de Morales, Ribalta, y los Requena, así como en un plano más reducido, las referentes a Abdón Castañeda (con obras en las Agustinas de Segorbe), Tomás Hernández y Juan Bautista Pastor (que desarrolla su arte en Cati y Villafranca).

Pero es sobre todo en el capítulo de Catálogo de Pinturas —al entablar conexión entre obra y documento—, donde el joven investigador nos demuestra su gran preparación, buen hacer y erudición, al tiempo destaca su extraordinaria información de la bibliografía tanto nacional como extranjera.

Catalogación excelente y modélica, no exenta de dificultades —al ser las pinturas existentes en el Colegio de diferentes escuelas—, que el autor, con agudo sentido crítico, ha sabido resolver con gran acierto, realizando nuevas atribuciones y revisión, al tiempo que desecha muchas de las tópicas y típicas repeticiones en las que han caído investigadores anteriores. Así, recordemos las nuevas obras que incorpora a la biografía de Baglione (número 8 del Catálogo), Conti (número 33), Flamingo (números 66 a 69), Pulzone (número 168), A. Ricci (números 209 a 224) etc., y las de Castañeda (número 29), Luciano Salvador (número 233) y Urbano Fos (números 70 y 71).

En suma, una obra modélica, de gran utilidad —que debe figurar en toda biblioteca de pintura española—, y que supone un hito en la bibliografía valenciana, ya que, a partir de este libro, la historia de la pintura valenciana del siglo XVII toma nuevos y esperanzadores rumbos.

FERNANDO OLUCHA

SALA SEVA, Federico: *Acontecimientos notables en la iglesia de San Nicolás de Alicante (1245-1980)*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1980.

La historia viva del arte no es solo la de las "piedras", entendida esta expresión en el mejor y más comprensible

sentido, sino la reseña de cómo cualquiera de las obras artísticas, en general, en este caso la arquitectura, sus productos estéticos y constructivos, recogen, por partida doble, el palpito de la vida humana: primero, al dar forma a las vivencias creativas; luego, al ser testigo y, en los edificios, receptáculo del bullir social, no siendo, tampoco, los cuadros y las estatuas ajenas a este latir, ya que plasmando imágenes, polarizando cultos, centrando afectos e intereses, vibran con el hombre desde el principio al fin. Mas, quizás, que ningunas otras, las obras de la arquitectura, arte social por excelencia que, en el caso de templos distinguidos —histórica y humanamente hablando— son metas de visitas importantes, lugar de celebraciones religiosas memorables, escenario de actos colectivos diversos de resonancia añeja, secular a veces, etcétera.

En esta línea, la antigua, bella y espaciosísima iglesia de San Nicolás —conatedral, hoy— de Alicante, centrande, al sur del Reino de Valencia, la vida religiosocial, es rica en un pasado denso, brillante, incluso glorioso, con sucesos que, en cierto modo, jalonan la historia alicantina: episodios de su construcción y aditamentos —como la bella capilla eucarística— rogativas y traslaciones, muy especialmente las de la Santa Faz, en aquellas tierras radicada desde 1634, exequias y entierros célebres, los José Antonio Primo de Rivera, por ejemplo, en 1939; visitas reales y principescas, etc.

Por recogerlo todo o casi todo, haciendo palpitante la historia de "San Nicolás", el libro de Federico Sala Seva merece plácemes y debe promover la imitación de estudios así en otros edificios vernáculos.

F. M.^a G.

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1981

- Altea*.—Boletín informativo. Ayuntamiento de Altea. Altea (Alicante), 1980.
- Al-Yamahiria*.—Boletín de la Embajada de Libia en Madrid. Madrid, 1980.
- Archivo Hispalense*.—Revista histórica, literaria y artística. Sevilla, 1980.
- Al-Arabi*.—Revista de la Liga de Estados Arabes. Madrid, 1980.
- Abrante*.—Revista de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario. La Coruña, 1980.
- Annu*.—Revista del Instituto Español de Historia Eclesiástica. Roma, 1980.
- Arabismo*.—Boletín informativo Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1980.
- Amistad Islamo-Cristiana*.—Boletín Instituto Hispano-árabe. Madrid, 1980.
- B. I. M.*—Boletín Informativo Municipal. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1980.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*.—Castellón de la Plana, 1980.
- Boletín del Museo del Prado*.—Madrid, 1981.
- Boletín del Instituto "Camón Aznar"*.—Zaragoza, 1981.
- Boletín de la Real Academia de la Historia*.—Madrid, 1981.
- Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras*.—Córdoba, enero-diciembre 1981.
- Boletín Salesiano*.—Revista de la obra de Dom Bosco. Madrid, 1981.
- BSAA*.—Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid. Valladolid, 1981.
- Catálogo de las pinturas de la antigua colección d'Estoup de Murcia*.—Editado por la Academia "Alfonso X el Sabio". Murcia, 1981.
- Cronicó del Regne de València*.—Revista de los Cronistas oficiales del Reino de Valencia. Valencia, 1981.
- Els Arcs*.—Revista de divulgación del Ateneu "Cant i Fum". Manises, 1981.
- Enguera*.—Programa de Ferias y Fiestas. Enguera (Valencia), 1981.
- Gandía*.—Catálogo-programa de fiestas del Ayuntamiento. Gandía (Valencia), 1981.
- MOI*.—Boletín de información del Medio Oriente. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981.
- Goya*.—Revista de Arte de la Fundación "Lázaro Galdiano". Madrid, 1981.
- Penyagolosa*.—Revista anual de la Diputación de Castellón de la plana. Castellón de la Plana, 1981.
- QS*.—Boletín de información de prensa de la Embajada de Iraq. Madrid, 1981.
- Tribuna alemana*.—Selección de la prensa alemana. Hamburgo, noviembre 1981.
- Valencia Atracción*.—Revista de la Sociedad Valenciana Fomento del Turismo de Valencia. Enero-diciembre 1981.
- Vida Local*.—Instituto Nacional de Estudios de Administración Local. Madrid, 1981.
- Yturalde*.—Catálogo de la Fundación "Joan Miró". Valencia, 1981.
- LUQUE*.—Catálogo de dibujos y biografía del autor. Valencia, 1981.
- Palazzo Spinelli*.—Instituto per l'arte e il restauro. Florencia, 1981.
- Presupuesto ordinario y presupuesto especial*.—Ayuntamiento de Valencia, 1981.
- 400 años de pintura española*.—Catálogo. Museo de Bellas Artes de Caracas. Caracas, 1981.
- Informaciones*.—Boletín de la Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1981.
- Programa de los actos para 1980-81*.—Conservatorio de Música de Valencia.
- Valentia*.—Revista del Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1981.
- Tirant lo Blanch*.—Ed. Hesperia. Valencia, 1981.
- OÑATE*.—*La Catedral de Valencia* (guía turística). Valencia, 1981.
- LOZANO, FRANCISCO*.—*Catálogo de la Exposición en la "Galería Biosca" de Madrid*. Madrid, 1981.
- LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ, y SANZ SANZ, M. V.*—*Tratadistas españoles del arte en Italia en el s. XVIII y Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Valencia, 1981.
- GARCÍA DE VARGAS*.—*El escultor valenciano Francisco Marco Díaz-Pintado*. Valencia, 1981.
- DOMÍNGUEZ MOLTÓ, ADOLFO*.—*Martí Gadea, su vida y su obra*. Alicante, 1981.
- CERVERA VERA, LUIS*.—*María de Alvaro, primera mujer de Juan de Herrera. Inventario de los bienes de Juan de Herrera. El Monasterio de la Madre de Dios en la villa de Lerma*. Madrid, 1981.
- CARBAJO, DEODATO*.—*Medio siglo de servicio a Centro América de la provincia de Cartagena (España)*. Madrid, 1981.
- Concurso de monografías*.—Archivo Hispalense. Sevilla, 1981.
- LEO MORELLI y MICHELE VALLARELLI*.—*Mostra itinerante Espagna*. Madrid, 1981.
- BÁGUENA SOLER, JOSÉ*.—*El laboratorio de la Música*. Publicaciones del Conservatorio de Música de Valencia. Valencia, 1981.
- FLETCHER VALLS, DOMINGO*.—*Los plomos ibéricos de Yátova*. Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia. Valencia, 1981.
- SÁNCHEZ, JOSÉ LUIS*.—*Catálogo editado por el Ministerio de Cultura Casi treinta años de oficio de escultor*. Madrid, 1981.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1981

ACADEMICOS DE HONOR

- Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 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. Estudio: Artistas, 2,
Madrid-20. Teléfono 253 46 12.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. Calle General Yagüe, 11, 4.º,
letra I. Tel. 455 55 69. Madrid-20.
- Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López. Avenida del Primado Reig, 124.
Tels. 369 41 65 y 131 09 69. Valencia-10. Y Paseo del
Prado, 16. Tel. 468 62 10. Madrid-14.
- Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso. Plaza del País Va-
lenciano, 29. Tel. 321 00 11. Valencia-2.
- Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. Calle General Asensio Cabani-
llas, 15. Tel. 234 09 20. Madrid-3.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Rieta Sister. Calle Colón, 7, 22.ª. Tel. 327 61 94.
Valencia-5.

ACADEMICOS DE NUMERO

- | <u>Fecha de
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- 4-1953 | Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amo-
rós, 80, 4.º Tel. 322 03 40. Valencia-4. |
| 21- 6-1956 | Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle Cronista
Carreres, 10, 4.º Tel. 321 28 32. Valencia-3. Y Madrid-1.
Villanueva, 36. Tel. 276 61 44. |
| 5- 6-1960 | Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle de Gorgos, 9.
Teléfono 369 45 51. Valencia-21. |
| 27- 6-1963 | Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle Llano
de la Zaidía, 3. Tels. 365 65 69 y 331 81 63. Valencia-9.
Y Madrid-8. Avenida Valladolid, 81. Tel. 342 37 52. |
| 19-11-1964 | Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 47. Telé-
fono 322 38 80. Valencia-3. |
| 11- 6-1968 | Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá. Gran Vía de Fer-
nando el Católico, 14, 12.ª Tel. 331 60 92. Valencia-8. |

- 23- 4-1969 Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Calle de Gorgos, número 18, 9.^a Tel. 369 58 29. Valencia-21.
- 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. Y Madrid-16. Serrano, 230, 2.^o B. Tel. 259 43 63.
- 28-11-1969 Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello. Calle del Doctor Gil y Morte, 2. Tel. 341 24 14. Valencia-7. Y Madrid-15. Fernando el Católico, 77, 4.^o Tel. 449 25 89.
- 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. 322 78 94 y 321 63 14. Valencia-4.
- 21- 4-1970 Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno. Calle del Marqués de Dos Aguas, 4. Tel. 322 47 44. Valencia-2.
- 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. 340 23 58. 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, 23. Tel. 369 50 42. Valencia-11.
- 7- 5-1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. Calle de En Sanz, número 12. Tels. 322 10 07 y 331 17 06. Valencia-1.
- 2- 6-1976 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. Calle de Alvaro de Bazán, 8, 13.^a Tel. 369 07 76, y Colón, 82. Tels. 321 09 74 y 147 07 00. Valencia-10.
- 23- 6-1977 M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques. Plaza del Conde del Real, 1. Tel. 331 92 25. Valencia-3.
- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Calle Torrente, número 18, escalera 4.^a, puerta 23. Teléfono 357 43 04. Valencia-14.
- 14-12-1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. Calle Reloj Viejo, 10. Teléfonos 331 13 27 y 331 29 29. Valencia-1.
- 9- 4-1981 Ilmo. Sr. D. Luis Arcas Brauner. Calle Poeta Querol, número 8, 17.^a Tels. 321 58 22 y 321 23 67. Valencia.
- Electo. Ilmo. Sr. D. Emilio Rieta López. Calle Colón, 7, 22.^a Teléfono 327 61 94. Valencia-5.
- Electo. Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. Calle Juan de Mena, 21, 12.^a Tels. 331 45 41 y 331 33 84. Valencia-8.
- Académico supernumerario: Ilmo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos. Abadía de la Santa Cruz. Padres Benedictinos. San Lorenzo de El Escorial. Tel. 896 02 00 (Madrid).

ENTIDAD BENEMERITA

Caja de Ahorros de Valencia.
Pintor Sorolla, 8. Valencia-2, y
General Tovar, 3. Valencia-3.

JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.
Consiliario 1.º: Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro.
Consiliario 2.º: Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis.
Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes.
Tesorero: Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.
Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.
Secretario general: Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues.
Domicilio: Palacio de San Pío V. San Pío V, 9. Valencia-10.
Teléfonos de la Academia: 360 57 93 y 369 30 88.
Auxiliar de Secretaría: D. Manuel Marzal Barberá. Calle Marqués de
Montortal, 32, 9.º Teléfono 366 09 06. Valencia-19.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom- bramiento		Residencia
9- 1-1943	Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch. Pedro de Valdivia, 4. Teléfono 261 15 14	Madrid-6.
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. Lagasca, 125	Madrid-16.
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9-A, bajo B. Tel. 45 64 61	Sevilla.
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milián Boix. San Miguel, 5	Vinaroz (Castellón).
5- 4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales. Juan de Reyes, 11	Málaga.
5- 5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago. San Bernardo, 81 ...	Madrid-8.
6- 5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Moreno Pardo. Real de Alhambra, número 57	Granada.
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5.º, 2.ª Tel. 224 07 59.	Barcelona-15.
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol. Condes de Barcelona, 10. Teléfono 310 58 00	Barcelona-2.
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Avenida de Concha Espina, 47, 5.º Tel. 259 02 69	Madrid-16.
28- 5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13	Córdoba.
7- 1-1958	Ilmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Avenida de Bonn, 10, 4.º, 2 (Parque Avenidas). T. 245 28 80.	Madrid-28.
3- 3-1959	Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, 40	Castellón.
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastiá. General Mola, 33, 4.º	Villarreal (Castellón).
10-12-1963	Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Ruiz de Alarcón, 13, y plaza de las Salesas, 10, 7.º Teléfonos 222 12 90 y 419 54 63 ...	Madrid-14.
5- 5-1964	Ilmo. Sr. D. José Gudiol Ricart. Córcega, 317. Tel. 228 20 13	Barcelona-9.
7- 3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Morellá. Nicasio C. Jover, 14. Teléfono 20 21 17	Alicante.
5- 4-1966	Ilmo. Sr. D. Luis Marco Pérez. Duque de Sesto, 26	Madrid-9.

Fecha nom- bramiento		Residencia
4- 4-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos	Málaga.
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7	Murcia.
7- 1-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Zona residencial El Bosque, chalet, 14, manzana 2. ^a	Madrid-16.
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. (Cronista Oficial de Córdoba.) Paseo de Eduardo Dato, 17, 1.º, d. ^a Tel. 410 08 76	Madrid-10.
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7.º Tel. 33 76 10. (Y Alicante, Virgen Socorro, número 117, 13.º Tel. 26 53 27)	Alicoy (Alicante).
3- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76. (Y Valencia-5, Maestro Gozalbo, 10.)	Sagunto (Valencia).
7- 1-1972	Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñiguez. Doctor Gómez Ulla, 8. Teléfono 246 04 67	Madrid-2.
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert. Claudio Coello, 101	Madrid-6.
6- 6-1972	Ilmo. Sr. D. José Guerrero Lovillo. Don Remondo, 11. Tel. 21 22 16.	Sevilla-4.
9- 1-1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras. Canónigo y director del Museo Diocesano. Colón, 19. Teléfono 11 01 00. (Y Benicásim, Apartamentos Tritón. Avda. Ferrandis Salvador, s/n. Teléfono 30 21 40.)	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. (Y Valencia-3, General To-var, 2. Tel. 321 81 37.)	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. Teléfono 21 72 24	Alicante.
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer. San Pablo, 1 bis (Y Elda. Ali-cante.)	Barcelona-1.

Fecha nom- bramiento		Residencia
9- 7-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Mar- tínez. Residencia de Profesores. C. Universitaria, s/n.	Zaragoza.
4- 3-1975	Ilma. Sra. D. ^a Concepción Blanco Mínguez. Museo de Bellas Artes.	Cádiz
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Antonio Navarro San- tafé. General Mola, 46. (Y Ma- drid. Avda. los Toreros, 16. Te- léfono 245 68 69.)	Villena (Alicante).
4-11-1975	Ilma. Sra. D. ^a Lidia Sarthou Vila. República Argentina, 13, 4. ^o , 7. ^a Teléfono 288 12 09	Játiva (Valencia).
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan. Doctor Albiñana, 16	Enguera (Valencia).
8- 6-1976	Excmo. Sr. D. Manuel Chamoso Lam- mas. Federico Tapia, 49, 4. ^o , izq.	La Coruña.
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Oficial. Calle Cronista Ballester, 16	Callosa de Segura (Alicante).
4-11-1977	Ilma. Sra. D. ^a Asunción Alejos Mo- rán. (Y Valencia-7, Alcira, 25, 15. ^a Tel. 326 03 87.)	Moncada (Valencia).
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Si- dro. Cataluña, 6, 4. ^o , 2. ^a Teléfo- no 21 53 41	Castellón.
10- 1-1978	Ilmo. Sr. D. Eusebio Sempere Juan. (Y Madrid-23, Avda. de la Vic- toria, 80. El Plantío.)	Onil (Alicante).
6- 2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez.	Elche (Alicante).
8- 7-1978	Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vela. Juan de Mena, 19. Tel. 232 54 24.	Madrid-4.
8- 7-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Arenas Andú- jar. (Y Valencia-5, Joaquín Cos- ta, 18, 9. ^a Tel. 327 47 05.)	Burjasot (Valencia).
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Calle San Francisco de Sales, 7, 7. ^o C. Tel. 243 85 50 ...	Madrid-3.
9- 1-1979	Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villa- nueva. Juan Gris, 5	Madrid-20.
9- 1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. (Y Va- lencia-10, Menéndez Pelayo, 5, 1. ^o , 2. ^a Tel. 360 25 13.)	Jávea (Alicante).
8- 5-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Igle- sias. Avda. Miraflores, 35	Madrid-20.
8- 5-1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó. Ga- lileo, 102, 2. ^a Tel. 234 20 73	Madrid-3.

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4.º, 7.ª Tel. 241 32 25	Alzira (Valencia).
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Pla- za Doctor Gómez Ulla, 14. Telé- fonos 20 72 37, 20 10 00 y 26 39 21.	Alicante.
5-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sán- chez. Alberto Aguilera, 69. Telé- fono 243 80 09	Madrid-19.
4-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Cana- lis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel. 254 64 53	Madrid-3.
5- 2-1980	Excma. Sra. D.ª Magdalena Leroux de Pérez Comendador. Tambre, número 31. Tel. 261 16 27	Madrid-2.
4- 5-1980	Ilmo. Sr. D. Francisco Giménez Ma- teo. Músico Carlos Moreno, 3, 6.º izq. Tel. 30 21 63	Orihuela (Alicante).
14- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Cam- pos. (Y Valencia 10. San Pío V, núm. 9. Tels. 360 57 93 y 369 30 88)	Paterna (Valencia).
3- 2-1981	Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Mar- tí. Abad Sola, 7, 3.º Teléfonos 286 06 17 - 287 12 83 - 287 15 00.	Gandía (Valencia).
3- 2-1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández- Cid de Temes. Avda. de Améri- ca, 16. Teléfono 256 36 64	Madrid-2.
3- 2-1981	Ilmo. Sr. D. José Rico de Estasen. (Y Madrid-7. Alejandro Ferrant, número 4). Tel. 228 75 60	Ayora (Valencia).
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás San- chis. Mayor, 18 y Corazón de Je- sus, 10 (Ateneo). Tel. 154 58 02.	Manises (Valencia).
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Manuel Real Alarcón. (Y Valencia-7. S. Vicente Már- tir, 98 y Jesús, 44, 4.ª Teléfonos 321 90 94 - 377 37 07 - 326 73 74) ...	Cuenca.
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Mono- gráfico Mariano Benlliure. S. Ca- yetano, 1. Apartado 18. Teléfono 40 05 34	Crevillente (Alicante).

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Prof. Emile Schaub-Kock 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	Bologna (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).
9- 1-1973	Sr. Mohamed Sabry. Desouk Street, n.º 30. Giza Agouza. (Y Madrid-2, López de Hoyos, 198, 6.º A. Te- léfono 418 05 95.)	Cairo (Egipto).
4- 2-1974	D. Theodore S. Breadsley. Director The Hispanic Society of América. 613 West 155 Street	New York, N. Y. 10032 (EE. UU.).
4- 3-1975	D. Ricardo Lancaster - Jones. Ave- nida Colón, 73, despacho 507	Guadalajara, Jalisco (México).
8- 6-1976	D. Mathieu Heriard Dubreuil. 40 bis. Av. Suffren. 75015	Paris (Francia).
6-11-1978	D. Pavel Stepanec. V. Stihlach, 1311.	14200 Praga Kre (Checoslovaquia).
8- 7-1979	R. P. Deodato Carbajo López. (Y Murcia. Santa Catalina del Monte. Verdolay. Murcia. Teléfo- no 84 01 90)	Guatemala (Guatemala).
10- 6-1980	D. Salvador Moreno Manzano. (Y Barcelona-3. Paseo Nacional, 74, B, ático 2.) Burdeos 37-302	Ciudad de México-6. D. F. (México).
10-11-1981	D. Vicente Fillol Roig. 41 Rue de la Fontaine au Roi	75011 París (Francia).

INDICE DE MATERIAS

	Páginas
El Miguelete de Valencia, por <i>Fernando Chueca Goitia</i>	3
El Cimborio de la Catedral de Valencia, por <i>Juan A. Oñate</i>	13
+ Vicente Boix, Historiador y Académico, por <i>Laureano Robles</i>	19
La estética y el Museo de Camón Aznar, por <i>Francisco José León Tello</i>	37
Urbano Fos, pintor valenciano del siglo XVII, por <i>Fernando Benito Doménech</i> ...	43
Los zurbaranes del Convento de Capuchinas de Castellón, por <i>Antonio José Gascó Sidro</i>	50
Noticia del "Retaule de Sanct Silvestre", de Vicent Requena, en Alzira, por <i>Bernardo Montagud Piera</i>	56
Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo de Guzmán y San Luis Bertrán, por <i>María Dolores Mateu Ibars</i>	58
J. F. Ortiz y Sanz: Correspondencia mantenida desde Roma, a propósito de su traducción de Vitruvio (1780-1782), por <i>Joaquín Bérchez Gómez</i>	62
Las estampas y planchas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, por <i>Antonio Tomás Sanmartín y Manuel Silvestre Visa</i>	71
Aportación a la obra del grabador Vicente Capilla, por <i>Margarita Lloréns Herrero</i> .	80
Ana de Borja y la "Psalmodia Eucarística", de Prieto, por <i>Asunción Alejos Morán</i>	87
Más sobre pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi, por <i>F. B. D.</i>	90
El testamento del pintor Agustín Esteve, por <i>José Valverde Madrid</i>	93
Mayáns y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, por <i>J. B. G.</i>	97
Aproximación al arte de José Esteve Bonet, a través de unos bocetos inéditos, por <i>Miguel Angel Catalá</i>	101
Eugenio d'Ors y Valencia, por <i>F. M.^a G.</i>	105
El primer Arte Valenciano, nuevos hallazgos (1981), por <i>José Aparicio Pérez</i> ...	106
Anotaciones históricas y documentales sobre "El último día de Sagunto", de Francisco Domingo Marqués, por <i>Carmen Gracia Beneyto</i>	108
El Cid en Alfafar, un cuadro de historia, por <i>F. M.^a Garín</i>	113
+ Iconografía religiosa en Picasso, por <i>Juan Cantó Rubio</i>	114
<i>In memoriam, dos escultores:</i>	
Ramón Mateu Montesinos (1891-1981)	121
Enrique Pérez Comendador (1900-1981), por <i>Fernando Dicenta de Vera</i>	123
El Museo, en 1981, por <i>Felipe Vicente Garín Llombart</i>	125

Participación valenciana en el X congreso de la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas y Protohistóricas; México, octubre 1981, por <i>J. A. P.</i>	129
Crónica académica, por <i>Enrique Taulet</i>	130
Bibliografía	136
Publicaciones recibidas en 1981	142
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Relación de sus individuos	143
Índice de materias	151
Índice de ilustraciones	153

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<i>Páginas</i>
<i>Parte superior del Miguelete</i>	3
Catedral de Valencia. <i>Puerta románica del Palau (siglo XIII)</i>	9
Catedral de Valencia. <i>Puerta principal, barroca</i>	11
Catedral de Valencia. <i>Obras de repriminación</i>	12
Catedral de Valencia. <i>Girola</i>	12
Catedral de Valencia. <i>Cimborio</i>	13
Catedral de Valencia. <i>Portada del Palau y Cimborio</i>	15
<i>Retrato de Vicente Boix</i>	19
<i>Sepulcro paleocristiano de San Vicente mártir, en cuyo salvamento fue decisiva la acción de don Vicente Boix. Museo de Bellas Artes de Valencia</i>	28
<i>Retrato de don José Camón Aznar</i>	37
<i>Patio del Museo e Instituto Camón Aznar, de Zaragoza</i>	38
<i>Urbano Fos. Cristo en la Cruz. Ermita de Lledó. Castellón</i>	43
<i>Urbano Fos. San Roque. Ayuntamiento de Castellón</i>	44
<i>Urbano Fos. San Lamberto y San Blas. (Desaparecido)</i>	45
<i>Zurbarán. San Jerónimo. Convento de Capuchinas. Castellón</i>	50
<i>Zurbarán. San Benito. Convento de Capuchinas. Castellón</i>	51
<i>Zurbarán. San Francisco. Convento de Capuchinas. Castellón</i>	53
<i>Zurbarán. San Elías. Convento de Capuchinas. Castellón</i>	54
<i>Vicent Requena. "Retaule de Sanct Silvestre." Alzira</i>	56
<i>Lienzo de Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo de Guzmán y San Luis Bertrán</i>	58
<i>Portada de "Abaton reseratum..." (Roma, 1781), de J. Ortiz y Sanz. El grabado es obra de José Camarón y Meliá</i>	63
<i>Jordán, Francisco. El Santo Cáliz</i>	73
<i>López Enguidanos, Tomás (según Vicente López). Devota imagen del Patriarca San José</i>	75
<i>Morghen, Raphael (según Van Dyck). Francisco de Moncada</i>	78
<i>Goya y Lucientes, Francisco de. Mala noche</i>	79
<i>Grabado de Vicente Capilla. La Inmaculada Concepción (según dibujo de Bautista Súnier)</i>	83
<i>Grabado de Vicente Capilla. El Arzobispo Company (según dibujo de Piquer).</i>	84
<i>Melchor Prieto. Dibujo de la "Psalmodia Eucarística", a doña Ana de Borja.</i>	87
<i>Giovanni Bizzelli. Adoración de los pastores. Colegio del Patriarca. Valencia.</i>	90
<i>José Espinós. Don Manuel Fuster y Membrado. Colección particular. Valencia.</i>	91
<i>Vicente López. San Luis Bertrán. Iglesia de Sierra Engorcerán</i>	91
<i>Bartolomé Matarana y Tomás Hernández. Frescos del Presbiterio de la capilla del Monumento. Colegio del Patriarca. Valencia</i>	92
<i>Bartolomé Matarana. Autorretrato. En el fresco de la Predicación de San Vicente Ferrer en el Compromiso de Caspe. Iglesia del Patriarca. Valencia</i> ...	92
<i>Agustín Esteve, María Teresa Ruiz de Apodaca y Sesma. Colección Firma Mayor de Estévez Yáñez. Rosario (Argentina)</i>	93

Agustín Esteve. "La segunda condesa de Casa Flores". Museo de São Paulo. Brasil	94
Retrato de Gregorio Mayáns. Grabado de Joaquín Giner, según dibujo de José Vergara.	97
Reproducción facsímil de la carta de G. Mayáns al marqués de Jura	98
José Esteve Bonet. Angel	102
José Esteve Bonet. San Bruno	102
José Esteve Bonet. San Vicente mártir	103
Eugenio d'Ors. Grabado de E. Furió, según óleo de Rosario de Velasco	105
Cabra y arquero de la Cova del Mas dels Ous	106
Francisco Domingo Marqués. "El último día de Sagunto"	108
A. Menocal. "La Jura de Santa Gadea". Casa Ayuntamiento de Alfafar (Valencia).	112
Picasso. "La Primera Comunión". Dibujo preparatorio. (Museo Picasso, Barcelona).	116
Picasso. "La vida" (dibujo)	117
Ramón Mateu Montesinos. Detalle del busto de Luis Vives, en la plaza de los Pinazo. Valencia	121
Ramón Mateu Montesinos. Keshua. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia	122
Autorretrato de E. Pérez Comendador, como José de Arimatea. Museo de Santillana del Mar	123
Dibujo de la fachada del Museo de Bellas Artes. Valencia	125
Acto inaugural de la exposición-homenaje al Académico de número que fue Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado (mayo 1981)	127
Apertura de la exposición de Vicente Gómez García, en el Museo (noviembre 1981)	127
Portada del catálogo de la exposición antológica de Ignacio Pinazo, en el Museo.	127
Dibujo de San Vicente mártir	128
El doctor D. Laureano Robles Carcedo, en su disertación sobre el que fue ilustre historiador y Presidente de la Academia, don Vicente Boix Ricarte, en su centenario (febrero 1981)	130
Ilmo. Sr. Dn. Luis Arcas Brauner, durante su discurso de ingreso como académico	131
El Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, Consiliario Primero de la Academia, en su discurso de contestación al del Sr. Arcas Brauner	131
La Coral Polifónica Valentina, en el concierto organizado por la Academia (mayo 1981)	131
La Soprano María Angeles López Artiga y la pianista Margarita Conte, en el concierto organizado por la Academia (mayo 1981)	132
Ilmo. Sr. D. José Ros Ferrandis	134
Excmo. Sr. Dn. Ramón Mateu Montesinos	134
El Excmo. Sr. Presidente del Instituto de España, don Fernando Chueca Goitia, durante el acto de apertura del ejercicio académico (noviembre 1981)	135
El Ilmo. Sr. Dn. Juan Cantó Rubio, en el acto celebrado en la Academia para conmemorar el centenario del pintor Pablo Ruiz Picasso (noviembre 1981).	135

Sres. Académicos de la Real de San Carlos
que forman el

Consejo de Redacción
de Archivo de Arte Valenciano

Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco

Presidente, Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro

Consiliario 1.º

Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis

Consiliario 2.º

Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes

Consiliario 3.º

Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Lombart

Bibliotecario

Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues

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.

Redacción y Administración: Calle San Pio V, 9 - Valencia-10.

Teléfonos 360 57 93 y 369 30 88.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1981, 750 ptas.

Números atrasados, 800 pesetas.



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON LA AYUDA
DE LA CAJA DE AHORROS DE VALENCIA, Y DE
LAS DIPUTACIONES PROVINCIALES DE
ALICANTE Y VALENCIA.



