

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXXVIII

1967

Número único



En portada: «San Miguel Arcángel»,
escultura monumental de piedra, de
Isidoro Garnelo, que figuró desde
1928 en la fachada principal de la
parroquia de Enguera. Destruída
en 1936.

(Foto José Gascón)

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1967



VALENCIA

Archivos de Arte y Arquitectura

Publicación

de

El Instituto de Bellas Artes de San Carlos

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

1968



Depósito legal: V. 585-1958

Sucesor de Vives Mora - Hernán Cortés, 8 - Tel. 21 40 55 - Valencia, 1968

VIDA Y OBRA DE FERNANDO CABRERA CANTÓ

Se halla bastante extendida la creencia de que las poblaciones industriales son meramente una manifestación del maquinismo, desligadas por entero del pasado y preocupadas solamente de lo material. Afortunadamente no es así; pero, aunque por desgracia lo fuese, la ciudad de Alcoy, tan amada por todos los valencianos, constituiría una excepción. Porque Alcoy, en buena hora se diga, es, sí, una población industrial en alto grado, sobre todo si se considera el país donde se encuentra; pero al mismo tiempo rinde culto a sus tradiciones —como lo demuestra la fiesta de *Moros i Cristians*— y no escasea en actividades espirituales, entendidas en el más amplio significado.

Actividad artística y, por lo tanto, espiritual es la pintura, que ha florecido fecundamente en Alcoy a lo largo del siglo XIX, sin que se haya agostado, ni mucho menos, en la centuria actual.

Por lo que hace al ochocientos, bastará recordar los nombres de Plácido Francés, Antonio Gisbert, Ricardo Navarrete —los tres, nacidos en 1834— y Lorenzo Casanova —que vino al mundo en 1845— y Emilio Sala, que vio la luz primera en 1850.

Ellos y otros pueden inducir a la tentación de referirse a una escuela alcoyana de pintura. Pero, como la palabra «escuela», empleada en este sentido, implica la existencia de comunes características estéticas, será suficiente, cuando se presente la ocasión, hablar del «foco» pictórico alcoyano.

A esa pléyade de artistas vino a unirse Fernando Cabrera Cantó.

Había nacido en la ciudad del Serpis el 8 de octubre de 1866, lo cual significa que hace unos meses se cumplió el centenario de su nacimiento, centenario que precisamente motiva la presente conmemoración.

El padre de Fernando Cabrera Cantó, llamado Fernando Cabrera Lloréns, fue primero impresor y después empleado en una fábrica de cerillas: la de Agustín Gisbert Vidal, nombre que conviene retener. Y estuvo casado en segundas nupcias con Agustina Cantó Santonja.

Fernando Cabrera Cantó sintió tempranamente inclinación a la práctica de la pintura, lo cual no fue contrariado por su padre. Se ha dicho que el muchacho se inició en el arte pictórico bajo la dirección de Casto Plasencia. Este pintor, cuyo segundo apellido era el de Maestro, pudo —cronológicamente— contar como discípulo al joven alcoyano; pero convendría saber en qué circunstancias.

Lo positivo es que fue discípulo del mencionado Lorenzo Casanova. Este pintor había estudiado en

la ciudad de Valencia y concretamente en la Escuela de San Carlos, donde conoció a Antonio Cortina, de quien algo pudo aprender. Después estudió en Madrid, donde tuvo como maestro a Federico de Madrazo y como condiscípulos a Eduardo Rosales y a Mariano Fortuny. Pensionado por la Diputación Provincial de Alicante, estuvo en Roma. Y a su regreso estableció en Alcoy un centro artístico dedicado a la enseñanza, que después trasladó a Alicante con el nombre de Academia de Bellas Artes. Por lo demás, Lorenzo Casanova, buen pintor, no dio de sí todo cuanto se había esperado de él. Quizá se debió a su temperamento enfermizo; acaso tuvo por causa la abulia que le dominó en la última etapa de su vida. Un escritor dijo de Lorenzo Casanova que era «hombre bueno y artista profundo y exquisito que supo renunciar serena y voluptuosamente a la gloria placera». Y todavía añadió: «Era de los pocos pintores que en su tiempo leían.» Aquel escritor era sobrino de la esposa de Lorenzo Casanova y se llamaba Gabriel Miró.

Volviendo a la antedicha Academia particular de Bellas Artes, conviene hacer constar que fue eficaz, que contribuyó a mejorar el ambiente artístico de Alicante y que facilitó provechosas enseñanzas a Fernando Cabrera Cantó.

De todos modos, el joven alcoyano, buscando perfeccionarse, pasó a la ciudad del Turia, donde fue alumno de la ya mencionada Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

De Valencia a Madrid. En la capital de España se instaló cuando tenía veinte años. Allí se ejerció en el Museo del Prado haciendo copias y en su modesto estudio trabajando con modelo vivo.

Hacia 1890 la Diputación Provincial de Alicante convocó oposiciones a una plaza de pensionado en Roma, las cuales fueron ganadas brillantemente por Cabrera Cantó. Y en consecuencia se trasladó a Italia, donde experimentó el deslumbramiento producido no solamente por la Ciudad Eterna, sino también por Florencia, Nápoles, Venecia... Además, trabajó intensamente, enriqueciendo lo que de oficio habría en su arte, pues se aplicó con parejo interés a los distintos géneros y a las diversas técnicas de la pintura.

A la vuelta de Italia el pintor alcoyano se quedó a vivir en su ciudad natal. Y en 1896, cuando contaba casi treinta años de edad, se casó con Milagros Gisbert Carbonell, hija del precitado fabricante de cerillas Agustín Gisbert Vidal. En junio del año siguiente nació un hijo del matrimonio, al que pusieron el nombre del progenitor. Y veintisiete días

después del alumbramiento falleció la madre. Al cabo de varios años, en 1902, Cabrera Cantó contrajo nuevas nupcias, entonces con Elvira Brutinel Terol, viuda, con tres hijos pequeños y cuñada de la primera esposa de su nuevo marido. De este enlace no resultó descendencia.

Pero dejando ya estos aspectos familiares, parece llegado el momento de seguir hablando sobre las actividades artísticas de Cabrera Cantó. En aquellos tiempos no era habitual que los pintores celebraran exposiciones unipersonales. Y ello constituía una razón, de no existir otras, para concurrir a los certámenes públicos y, especialmente, a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; con todos sus inconvenientes, desde luego, pero también con todas sus ventajas.

La primera vez que el pintor alcoyano concurrió a uno de los mencionados certámenes nacionales fue en 1890. Entonces presentó un cuadro de grandes dimensiones titulado *Huérfanos*, que representaba, en el ambiente sombrío de una habitación modesta, a un padre y varios hijos sumidos en el dolor producido por la defunción de la madre. Aquel cuadro obtuvo una medalla de segunda clase. Y Augusto Comas, un crítico que a la sazón gozaba de predicamento, dijo que era «no sólo el lienzo más hermoso del certamen, sino uno de los más notables de cuantos han producido nuestros pintores de varios años a esta parte».

Al siguiente —1891— Fernando Cabrera Cantó envió a la Exposición Nacional de Barcelona los cuadros titulados *En el coro*, *La muerte de un santo*, *Meditación* y *Huérfanos*. El primero, premiado con diploma de honor, quedó en el Museo de Barcelona.

En 1892 presentó en la correspondiente Exposición Nacional de Madrid tres retratos y tres cuadros rotulados *El primer disgusto*, *Aves y flores* y *¡Tierra!* Este último fue galardonado con otra segunda medalla.

En 1894 concurrió con diversas obras a sendas exposiciones colectivas celebradas en Bilbao y en Alicante, donde le concedieron una medalla de oro.

Al certamen nacional matritense de 1895 aportó tres cuadros: *Náufrago*, *Un voto a la Madonna* y *Arabe*. No hubo medalla para el autor, sino condecoración, pues el jurado le propuso para la Encomienda de Isabel la Católica, que le fue concedida según práctica acostumbrada por aquellos años.

En la Exposición Nacional de 1899 presentó Cabrera Cantó una de sus obras más importantes: el lienzo, también de grandes dimensiones, titulado *Mors in vita*. Representa el ámbito frío y escueto de una sala de hospital en que dos hombres se llevan un cadáver mientras sobre una cama queda el cuerpo inerte de una joven semidesnuda. Pero no todo es tétrico en la composición, porque por un ventanal se ve un jardín en la gloria luminosa de una primavera pródigamente florida... En aquel certamen

se concedieron tres medallas de primera clase, una de ellas a Ignacio Pinazo Camarlench por *Lección de memoria*. Y aun cuando fueron muchos quienes creyeron que *Mors in vita* merecía una medalla de igual categoría, lo cierto es que no se le concedió. Quizá influyó en ello el hecho de que en el repetido certamen hubo demasiadas obras de cariz dramático o melodramático. A propósito de esto, el festivo escritor Luis Taboada dijo: «Hay cuadros que producen en el alma del visitante penosísima impresión. Al verlos se le saltan a uno las lágrimas. ¡Cuánto enfermo! ¡Cuántas desdichas! ¡Cuánta gente con la carne color de besugo!»

En el certamen nacional de 1901 el pintor alcoyano estuvo representado por un paisaje, varios apuntes, el cuadro *¡Eterna víctima!*, que reanuda el tema y el tono de *Huérfanos*, y el lienzo *¿Necesita usted modelo?*, más bien placentero y jovial. En aquel certamen se otorgaron dos medallas de primera clase efectivas a Gonzalo Bilbao y a José María López Mezquita. Además, se concedieron quince «consideraciones y honores de primera medalla», una de las cuales recayó en Cabrera Cantó. Y es de advertir que estas quince recompensas tan especiales adquirieron catorce años más tarde categoría de medallas efectivas.

1904. Cabrera Cantó presentó a la correspondiente Exposición Nacional nada menos que ocho obras, cuya enumeración resultaría prolija, por lo que bastará con destacar *La calera*, atrevida composición en torno a un horno de cal, donde contrastan la viveza del fuego y la densidad del humo.

Respecto al siguiente certamen nacional escribió un comentarista: «El carácter general de la Exposición de 1906 es el de la placidez.» Sin embargo, no podía aplicarse esta condición a la importante obra enviada por Fernando Cabrera Cantó. *Al abismo* —que tal era su título— estaba concebida con la ambición de un Gustavo Doré interpretando a Dante Alighieri. Y obtuvo medalla de primera clase discernida por un jurado del que formaba parte el pintor valenciano Salvador Martínez Cubells. Otras medallas de la misma clase fueron concedidas a Fernando Alvarez de Sotomayor, a Manuel Benedito y a Eliseo Meifrén.

Cabrera Cantó tenía entonces cuarenta años. Y con la obtención de aquel premio —sin «consideraciones» y con toda «efectividad» desde el principio— se incorporaba al conjunto de ilustres pintores del Reino de Valencia formado por Francisco Domingo Marqués (nacido en 1842), Antonio Muñoz Degraín (en 1843), Ignacio Pinazo (en 1849), Joaquín Sorolla (en 1863), el citado Manuel Benedito (en 1875), José Pinazo Martínez (en 1879), etc.

A partir de entonces el autor de *Al abismo* sólo esporádicamente concurrió a alguna Exposición Nacional, así como al Salón de Otoño celebrado asimismo en Madrid. Pero conviene registrar aquí que en 1915 envió a la Exposición Internacional de San

Francisco de California su gran lienzo *El santo del abuelo*, que fue galardonado con una medalla de oro. Tanto aquel cuadro como otros del mismo autor fueron exhibidos posteriormente en las Galerías Anderson, de Nueva York, y en el Museo de Historia, Ciencia y Arte, de Los Angeles. En cuanto a la rica

Valencia. Originado en una escena que el pintor presencié en un pueblo de la provincia alicantina bastante conocido en el ámbito literario, constituye un acierto de dibujo, colorido y composición. Y fue donado a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por el propio autor, cumpliendo con ello una



«Sermón soporífero». Cuadro de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia.

composición que es *El santo del abuelo* cabría definirla como un jubiloso canto a la vejez, en el que son destacables —y no por razones únicamente pictóricas— las dos mujeres vestidas a la antigua usanza de las labradoras valencianas.

Aunque Fernando Cabrera Cantó, en su noble estudio alcoyano y en el aire libre de las tierras que le eran familiares, pintó sin prisas, no se crea por ello que su producción quedó limitada a las obras enumeradas. En su haber se cuentan muchos más apuntes, cuadros, murales, entre los cuales figuran no pocos de indiscutible mérito. Como ejemplo de ellos puede citarse el titulado *Sermón soporífero*, que figura en el Museo Provincial de Bellas Artes de

promesa que había hecho particularmente al académico don Manuel Sigüenza cuando éste visitó el estudio de Cabrera Cantó a finales de 1932.

Teniendo en cuenta la totalidad de la labor pictórica del ilustre pintor alcoyano, se ve que forma dos grandes grupos, los cuales, *grosso modo*, pueden juzgarse integrados, respectivamente, por la producción del siglo XIX y por la producción del siglo XX. La primera, dicho sea en términos generales, abunda en temas literarios y, hasta en cierta guisa, filosóficos, mientras la segunda —siempre hablando en términos generales— prescinde de argumentos más o menos trascendentales para buscar la belleza en sí misma. Esta dualidad tiene un paralelismo en

la técnica, pues el Cabrera Cantó del ochocientos actúa con cierta sujeción literal a las normas consagradas, mientras el Cabrera Cantó del novecientos asimila nuevas corrientes y, concretamente, el impresionismo. El cuadro *Patio de mi estudio* —un jardín—, pintado en 1918, pudiera confundirse, al menos a primera vista, con algún cuadro de Sorolla de asunto parecido. Y el mismo impresionismo palpitante se admira en el bellísimo *Idilio* de 1934.

No vivió mucho más el artista, que, tras larga y dolorosa enfermedad, falleció el día 1.º de enero de 1937, en su ciudad nativa, donde quiso vivir y morir, dando un ejemplo de alcoyanismo tanto más simpático y laudable cuanto posiblemente perjudicó al conocimiento de su obra y, por consiguiente, al renombre de su nombre.

Para que éste resuene como se merece fueron organizadas exposiciones de las obras de Cabrera Cantó en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid, 1943), en el Salón de Fiestas del Ayuntamiento de Valencia (1944) y en las Galerías Pallarés (Barcelona, 1945).

«Si en la prensa madrileña los críticos militantes apenas comentaron la obra del ilustre artista, lo mismo puede decirse de los periódicos barceloneses.» Eso ha afirmado el excelente escritor y pintor que firma Bernardino de Pantorba. El cual —biógrafo de Cabrera Cantó— arremete a seguida contra la crítica de Barcelona en términos durísimos, que habrían sido reproducidos aquí si Pantorba hubiera explicado asimismo los motivos que tuvieron los críticos matritenses para su parquedad...

La ciudad de Valencia, representada entonces por su Ayuntamiento, ahora por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y siempre por sus elementos intelectuales, actúa de muy distinta manera. Porque en esta capital se siente fraternalmente todo cuanto afecta a las poblaciones del antiguo Reino y, por lo tanto, a la histórica, a la progresiva, a la cultísima ciudad de Alcoy (1).

† FRANCISCO ALMELA Y VIVES

BIBLIOGRAFÍA

- BARÓN DE ALCAHALÍ, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897.
- BERNARDINO DE PANTORBA (José López Jiménez), *El pintor Cabrera Cantó*. Madrid, 1945. (Esta obra y la siguiente han sido especialmente utilizadas al redactar las anteriores páginas.)
- BERNARDINO DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, 1948.
- P. LUIS FULLANA, *El arte de Fernando Cabrera (1866-1937)*. Barcelona, 1950. (Reproducciones en color. Tirada de 100 ejemplares.)
- RAFAEL COLOMA, *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*. Alcoy, 1962.
- ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, varios artículos en diarios y revistas con motivo del centenario de Cabrera Cantó.

(1) Discurso pronunciado por su autor en la solemne sesión pública de la Real Academia de San Carlos, celebrada en conmemoración del centenario del pintor cabrera Cantó el día 15 de febrero de 1967.

ILUSTRISIMO SEÑOR DON FRANCISCO ALMELA Y VIVES

Penosa misión, por razón de mi cargo, rememorar en estas páginas las valiosas cualidades y méritos culturales que concurrían en la genial personalidad del extinto compañero y amigo entrañable, ilustrísimo señor don Francisco Almela y Vives.



Ilustrísimo señor don Francisco Almela y Vives, académico de número

Múltiples fueron sus actividades literarias; mas a la que dedicó su tesonero e ilusionado afán fue la de incansable investigador de nuestra historia valenciana, su arte, costumbres y tradiciones, con centenaria producción bibliográfica, destacando en la misma *Valencia y su Reino* (1965), completo trabajo en el que con amplia, objetiva y humana visión ayuda al lector a penetrar en el conocimiento de la entidad geográfico-histórica a que se refiere el título.

Una de las facetas interesantes que ofrece la personalidad cultural de Francisco Almela y Vives y que merece especial mención y recuerdo es la que

ofrece en su condición de académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En el quehacer corporativo —desde su ingreso— demostró reiteradamente un sincero y entusiasmado amor a nuestra querida Valencia y un ferviente afán por todo lo que redundara en la defensa y exaltación de los valores artísticos y urbanísticos de la gran ciudad del Turia, para lo que prestó su valiosa colaboración en todos los órdenes.

Fecha feliz para nuestros anales académicos fue la del 22 de mayo de 1958, que merece ser recordada con agradable nostalgia. El histórico palacio de San Pío V —sede de la dicha Real Academia— vistió de sus muros y estancias pompa y gala para una gran solemnidad; alfombras, plantas, luces... y un selecto público en el salón de actos en espera de que una de las figuras de más alto prestigio cultural valenciano, Francisco Almela y Vives, tomara posesión de su plaza de académico de número de la dos veces centenaria Real Academia de San Carlos. En el estrado, las autoridades valencianas, académicos, representación de las diversas corporaciones culturales y científicas... Almela y Vives, en pie, ante la tribuna especial, en medio de un silencio de ilusionada expectación, daba lectura al reglamentario discurso de recepción. Venía a ocupar el sillón vacante que dejara, por muerte llorada, aquel ilustre prócer, gran amante y pleno conocedor de nuestra historia, defensor a ultranza de las viejas casonas solariegas y de los barrios de antañón abolengo de nuestra ciudad, cantor enamorado —como marino— de las glorias pretéritas de nuestras armadas y sus ilustres personajes, como fue el estudioso investigador José Caruana y Reig, barón de San Petrillo, director decano del Centro de Cultura Valenciana.

Almela y Vives, después de ensalzar el bello y admirable quehacer de su antecesor, entró en el fondo de su propio discurso, magistral por su contenido, erudito por su prosa clara y acertada. «Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano» fue el tema elegido, materia de acuciente interés, en cuyo desarrollo aparecen, tratados con abundancia de documentación y curiosas citas bibliográficas de máxima utilidad, las numerosas pérdidas y destrucciones... voluntarias e inevitables, del glorioso acervo artístico valenciano. La voz firme de Almela adquiría en aquellos momentos resonancias muy emotivas, calando hondo en la fina sensibilidad de los oyentes, que rubricaron con aplausos tan curiosa investigación que, como ofrenda de eterna valencianía, presentaba el nuevo académico.

Dos meses escasos después de dicha efemérides,

con idéntico ceremonial, verificaba yo la toma de posesión como académico de número de dicha Real Corporación; por razón de protocolo y amistad me acompañó Almela y Vives en el ingreso al estrado. Después de aquello la antigua y buena amistad, mantenida a través de los años y quehaceres culturales y de investigación, se consolidó de manera más íntima, más leal y sincera.

Durante el transcurso de la convivencia académica pude apreciar más de cerca las especiales características del académico Almela: gran ecuanimidad, rápida comprensión de los problemas artísticos y urbanísticos presentados a estudio y consideración y, sobre todo, un alto y claro concepto de su propia responsabilidad, individual y corporativa, ante Valencia, su historia y tradición. Este claro y honesto sentir, manifestado sin titubeos en los momentos oportunos, pronto conquistó el afecto y consideración de sus nuevos compañeros.

Sabido es que Almela y Vives era un erudito y bien cuidado escritor, de prosa clara y amena, uniéndolo a ello la preciada condición de certero investigador; así, pues, no es de extrañar que se buscara su colaboración en esta revista, colaboración completa que prestó en distintas ocasiones. Son muy interesantes los trabajos en ella publicados; debemos resaltar, por las curiosas inéditas noticias que proporciona, el referente a «Pere Balaguer y las Torres de los Serranos», completo estudio muy documentado acerca de la vida y diversas actuaciones de este gran cantero del período medieval, *maestre mayor* de las famosas y hermosas torres, joya muy valiosa del rico acervo artístico valenciano. Muy completo estudio biográfico de un ilustre prócer valenciano del siglo XVIII es el titulado «Don Antonio Pascual y García de Almunia, amigo de las Bellas Artes». En él, con gran lujo de detalles y copiosas menciones bibliográficas, relata los pormenores de la vida de este ilustre personaje de Valencia, que a más de su categoría de regidor de la ciudad unía las preclaras de ser académico de la de San Carlos y gran coleccionador de pinturas y esculturas, las que describe detallándolas. No puede olvidarse otro valioso trabajo, «Notas y nómulas sobre artistas valencianos», aportación de acuciente interés por la relación de diversos artistas que ofrece para otros estudios.

Singular referencia y grato recuerdo merecen dos brillantes actuaciones de nuestro Almela y Vives en actos solemnes y públicos celebrados por la Real de Bellas Artes de San Carlos. En 1960 tomaba posesión de su plaza de académico de número de dicha corporación un laureado pintor valenciano, Gabriel Esteve Fuertes, siendo el encargado de contestar al recipiendario Almela y Vives, que con palabras muy emotivas trazó una perfecta y completa semblanza del antiguo amigo y nuevo compañero.

Merece destacarse su última actuación pública en acto solemne de la Academia. El 15 de febrero

del corriente año la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos tributó un rendido homenaje al gran pintor alcoyano y miembro ilustre de la misma Francisco Cabrera Cantó, en conmemoración del centenario de su nacimiento. Con emoción recuerdo que éramos los dos encargados para intervenir en nombre de la corporación en tan merecido homenaje. De manera magistral, con pleno dominio de la materia, Almela trazó una completa biografía del preclaro pintor alcoyano, analizando su labor artística, describiendo sus obras y su sentido estilístico. Su brillante disertación fue rubricada con cálidos y entusiastas aplausos. ¡Qué lejos de pensar que su voz autorizada sería por última vez la que resonara en los ámbitos del egregio palacio de nuestra Academia.

En este corto esbozo de la personalidad académica de Francisco Almela y Vives no estará de más decir que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, reconoció su competencia en arte nombrándole su correspondiente en nuestra ciudad. En el honroso cumplimiento de este importante cargo, y a requerimiento de la docta corporación, fueron varios los dictámenes por él emitidos referentes a muy importantes asuntos relacionados con el patrimonio artístico y monumental de la ciudad.

El súbito e inesperado fallecimiento, ocurrido el 24 de septiembre último, del entrañable y querido buen amigo y compañero Francisco Almela y Vives produce dolor y sentimiento unánime entre todos los que le conocieron y supieron apreciar su gran y sentido amor a Valencia, su historia, sus monumentos y excelsos artistas. Por ello el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, reconociendo ese entusiasmado amor y cariño por nuestras glorias, un día le nombró cronista oficial de la ciudad, y otro, considerando las muchas pruebas de eterna y sana valencianía, le otorgó el título de hijo adoptivo. Así lo era porque Almela y Vives llevaba a Valencia en su buen corazón, demostrándolo en su conversación y en sus escritos.

Añadiremos, como complemento de su genial personalidad, que a más de ser cronista oficial de Valencia era director de número del Centro de Cultura Valenciana, correspondiente de las Reales Academias Española y de la Historia, de Madrid; de la de Buenas Letras, de Barcelona, y de The Hispanic Society of America, de Nueva York. Miembro colaborador del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución «Alfonso el Magnánimo», de la Diputación Provincial.

En 1966 dicha Institución le concedió, mediante concurso de méritos, el prestigioso premio Francisco Cerdá Reig por su labor investigadora, premio que no pudo recibir personalmente por su repentino óbito.

Sean estas líneas de conmovido recuerdo de la Academia y mío al compañero y amigo entrañable. Descanse en paz.

V. F. S.

EXCELENTISIMO SEÑOR DON LEANDRO DE SARALEGUI Y LOPEZ-CASTRO

El 15 de septiembre del corriente año se extinguió en nuestra ciudad, donde residía desde 1925, la vida de uno de los hombres de existencia y actuación más ejemplares, modelo de caballeros y de esposo, leal y excelente amigo, gran enamorado de nuestra historia, tierra y arte, a cuyo conocimiento y comprensión dedicó afanes, entusiasmos y tesoneras vigiliadas de estudio y meditación. Este hombre, cuyo recuerdo debe ser constante en la mente de los buenos valencianos, fue don Leandro de Saralegui y López-Castro.

Resulta difícil, por no decir imposible, resaltar en corto espacio los rasgos más característicos del magnífico perfil humano y cultural que ofrece su relevante personalidad.

En este intento bastará decir que, nacido en El Ferrol del Caudillo en 1892, fiel a las tradiciones familiares, ingresó en la Academia Militar de Avila, del Cuerpo de Intendencia, de la que años más tarde, y por su pleno dominio de idiomas, fue nombrado profesor, captándose desde los primeros momentos el afecto y respeto de las diversas promociones, respeto y afecto que no se enfriaron ni con los años ni con diversas situaciones.

Dejando aparte la faceta militar para mejor ocasión, encontramos ya a don Leandro de Saralegui en Valencia con dedicación plena al estudio y discriminación de pintores y sus obras del difícil período medieval, especialidad en la que bien pronto alcanzó gran y prestigioso renombre. Destaquemos que Saralegui fue siempre caballerosamente modesto, gustaba muy poco hablar de sí mismo, rehusando elogios que prodigaba a los demás. Su conversación era amena y erudita, que cautivaba desde el primer momento.

A su recoleto hogar de la calle de los Plátanos acudía gran número de personas en súplica de su valioso y certero dictamen sobre pinturas de tan interesante época, dictamen que siempre acompañaba de curiosos datos relativos al autor de la tabla o retablo, todo gratuitamente, pues entendía que era obligación moral el realizar este servicio como ofrenda preciada a su querida Valencia, procurando la máxima difusión de los valores artísticos.

Los que nos honramos con su sincera amistad, en varias ocasiones hemos contemplado con satisfacción íntima su mesa de trabajo materialmente cubierta por libros de consulta, papeles y fotografías de su valioso archivo, enfrascado en descubrir la personalidad de un artista del período medieval, puntualizando procedencias y artistas coetáneos.

Característica muy destacada de don Leandro de

Saralegui fue la ingente y continua labor de investigador del arte valenciano, que dio óptimo fruto en gran número de trabajos —verdaderas monografías—, difundidos en revistas de la especialidad, que eran siempre muy estimados, por la gran abundan-



Excelentísimo señor don Leandro de Saralegui López-Castro, académico de honor.

cia de datos inéditos y curiosa bibliografía e ilustraciones.

Al afincar en Valencia confirmó personalmente la anterior amistad escrita con los investigadores valencianos Sanchis Sivera, Rodrigo Pertegás, Sánchez Gozalbo, Tramoyeres y otros más, los cuales insistieron en solicitar su valiosa colaboración para la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, publicando interesantes estudios de amplia y rigurosa investigación. De ellos merece ser destacado *Notas sobre la iconografía valenciana de los Santos Lázaro, Marta y Magdalena*, apurado estudio de las distintas pinturas del siglo XV referentes a ellos, con detallada consideración de sus tradiciones y leyendas.

Así también la prestigiosa revista *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* abrió sus páginas para insertar diversos trabajos sobre pinturas medievales en la región, puntualizando sus realizadores.

Igualmente, la revista *Archivo Español de Arte*, del Instituto «Diego Velázquez», del Consejo Supe-

rior de Investigaciones Científicas, de Madrid, publicó diferentes trabajos, muestra de su laboriosa investigación.

El eco erudito de estos estudios tan completos llegó pronto a las universidades de América, y los profesores especializados en nuestro arte, como Post y Martín Soria, buscaron su amistad y asesoramiento, dando origen a muy interesante y asidua correspondencia.

La prestigiosa entidad The Hispanic Society of America, de Nueva York, le nombró su socio correspondiente.

Nuestra Academia, atendiendo a su constante labor investigadora, le eligió académico de número, verificando su ingreso en 15 de mayo de 1936, versando su discurso de recepción sobre la vida y admirable quehacer del pintor cortesano del siglo XIV Lorenzo Zaragoza, autor de grandes pinturas en distintas localidades del antiguo reino valenciano, como Jérica y Vall de Almonacid. En tan solemne recepción le contestó el también académico, canónigo de la catedral valentina y docto conocedor del arte medieval, ilustrísimo señor don José Sanchis Sivera.

Al reanudarse en 1952 la publicación de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO fue nombrado miembro del consejo de redacción, y su colaboración continúa hasta el día sobre este período medieval. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, como merecido homenaje a su ingente labor, le nombró recientemente académico de honor. Otras corporaciones culturales de España y el extranjero le otorgaron

recompensas y honores, y la Institución «Alfonso el Magnánimo», de la Diputación Provincial, le designó como miembro de la Junta de Gobierno.

El Servicio de Estudios Artísticos de dicha Institución le publicó en 1949 un interesante estudio: *El maestro de Santa Ana y su escuela*. Trabajo de profunda investigación sobre la vida y obra de este gran pintor de la época del rey Alfonso V.

Más tarde, en 1954, sacó de imprenta un nuevo volumen: *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas 1.ª y 2.ª de primitivos valencianos*. Completo estudio en el que describe y analiza tan importantes pinturas.

Ambas publicaciones van avaloradas con gran profusión de ilustraciones.

Ultimamente, en el lecho del dolor, sobreponiéndose a éste, pensaba aún, con ilusionada esperanza, planes sobre nuevos artículos... Sencillamente, como lo fue toda su vida, ésta se apagó, pero quedó su ingente labor de amor y cariño a Valencia y su arte. Ojalá que algún día no lejano pudieran recogerse en un volumen los diversos artículos publicados en las diferentes revistas especializadas, que por su carácter y corta tirada no pueden llegar a manos de los amantes del arte valenciano, para lección perpetua, elocuente y esplendorosa de un entusiasmado afán.

Sirvan las anteriores notas de sincero testimonio corporativo y propio de sentida condolencia por su óbito, con el deseo de que Dios le haya otorgado el descanso y paz eterna.

V. F. S.

ALMELA Y VIVES Y EL ARTE VALENCIANO

Quisiera evocar la figura de Almela y Vives, más cercana cuanto más se va alejando en el tiempo, como historiador del arte valenciano, subrayando también su vinculación a la Real Academia de San Carlos, que le contaba, como miembro, entre los más calificados, y como investigador del arte, como uno de los más asiduos colaboradores de ARCHIVO.

Vamos a prescindir, de intento, de toda su labor como articulista para ceñirnos a su otra producción.

Da Almela su primer trabajo sobre arte valenciano en 1927, con una pequeña monografía dedicada a *La catedral de Valencia*. Tres años más tarde publica *Las Torres de Serranos* y la primera *Guía de Valencia* que sale de sus manos. Años más tarde volvería con sincero cariño sobre los tres temas.



El ilustrísimo señor don Francisco Almela y Vives



Don Francisco Almela y Vives en el acto de su solemne recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En 1935 aparece su cuidada monografía sobre *La Lonja de Valencia*, primera obra moderna que se realizaba sobre el preclaro monumento, base de trabajos posteriores.

Después de un largo paréntesis, en el cual ocurren hechos de todos conocidos, da a la imprenta (1941) su estudio fundamental sobre *El monasterio de Jerusalem. Un convento de franciscanos en Valencia*.

Nueve años más tarde aparece un trabajo, que su autor llama de divulgación, sobre *Monumentos góticos de Valencia*. Obtiene un éxito notabilísimo, debido a que encubre la erudición bajo capas de sencillez que no es afectada.

En ese mismo año de 1950 ve la luz, en colaboración con Igual Ubeda, una de las obras cumbre de Almela en el campo de la historiografía artística; nos referimos a la titulada *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, modelo de monografías, que se publica por el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo de nuestra ciudad, de cuyo Servicio era Almela y Vives colaborador insigne.

De 1953 es otro trabajo sobre *El Palacio de la Inquisición en Valencia y sus obras pictóricas*, interesante y amorosa muestra erudita sobre un monumento desaparecido.

También del mismo año es el documentado trabajo sobre *Las Atarazanas del Grao*, monumento histórico-artístico al que defendió desde la prensa diaria para que no cayera en el olvido de los valencianos y desapareciera absorbido por las «reformas».

En 1955 aparecen: *La casa natalicia de San Vicente Ferrer*, *Vida y pintura de José Benlliure* y *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*, trabajos para los que emplea documentos de primera mano.

Dos años más tarde publica en «Revista de Ideas Estéticas» uno de sus más importantes trabajos: *Los valores estéticos de San Vicente Ferrer*, en el que da cuenta de los sentimientos vicentinos hacia el arte. Trabajo sólo posible gracias a la conjunción de dos factores: la fina sensibilidad de Almela y su conocimiento de la obra vicentina.

También en 1957 da a conocer la primera monografía sobre *José Brel*, el famoso pintor de toros valenciano.

Por fin llegamos a 1958. En esa fecha hace Almela su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Elige un tema que le arañaba en lo hondo de su consciente valencianía: «Destrucción y dispersión del tesoro artístico valenciano.» Es de nuevo la dolorida voz de quien contempla todo un rico acervo artístico desmantelado, de quien estaba viendo desaparecer los últimos vestigios en medio de la indiferencia de tanta gente como aseguraba amar a la tierra de sus mayores.

En 1959 vuelve sobre uno de sus más queridos temas: *Pere Balaguer y las Torres de los Serranos*, y publica otra monografía definitiva: *Ramón Stolz y sus pinturas en la sala de los Fueros*. Estudia desahogadamente la figura del gran pintor valenciano

y presenta su obra en la sala de los Fueros del Ayuntamiento de Valencia.

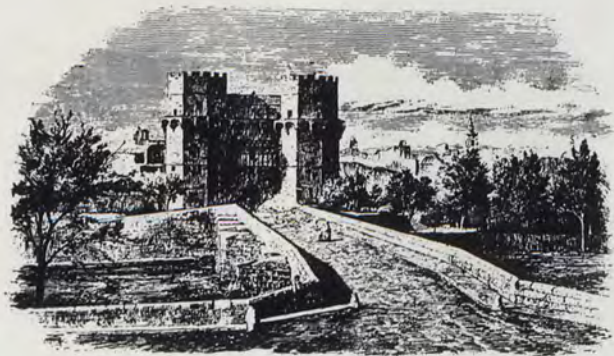
Por último, aparte del discurso sobre el pintor Cabrera Cantó que reproduce este número de ARCHIVO, no podemos dejar de referirnos a dos obras: primero, a la monumental *Valencia y su Reino*, obra primorosa en la que el asombro del lector no proviene sólo de lo que Almela le ofrece, sino de lo que intuye que sabe y deja para otra ocasión, y después a la póstuma *Guía de Valencia*, en la que un acertado y selecto grupo de fotografías de temas valencianos hallan el eficaz comentario en la pluma, siempre ágil, de Almela.

Ese guardar, de momento, para sí y luego darlo todo generosamente, nos ha impedido gozar la tantas veces prometida *Guía artística de Valencia*. El arte valenciano espera la mano que ponga en marcha, con reverencia, lo que Almela dejara esbozado.

Para quien le conocía bien, esos, a veces, largos paréntesis, en los que no citamos ninguna publicación artística, sabe se debían a que estaban saliendo de sus manos otras obras en otros campos en los que se movía también con igual soltura.

Recordar a Almela como historiador del arte valenciano es hablar de un antes y un después, de un verbo popular y cálido y a la vez aristocrático, de un vacío que será muy difícil de cubrir con eficacia.

SALVADOR ALDANA



MISCELANEA PICTORICA LEVANTINA AL TERCER CENTENARIO DE LA MUERTE DE ALONSO CANO

Escribo bajo la impresión de haber perdido a mi paternal maestro don Leandro de Saralegui, muy dolorosa desaparición para los que tanto lo quisimos e irreparable su vacío, cual el de Chandler R. Post, para la ordenación de la pintura española hasta el Renacimiento.

La tabla que historiamos (fig. 1), propiedad de la familia López Mesas, da esplendor a su murciana morada, hallándose representada la Virgen con el Niño en cadenciosa correspondencia de ternuras propias de los flamencos, más cuando se han introducido elementos italianos. Pintura de final del siglo xv al xvi, de fondo oscuro, resaltando deliciosamente, en claras encarnaciones nórdicas, con el Niño en la misma desproporción que *La Virgen con el Niño*, de Petrus Cristus (Francfort), discípulo de Van Eyck; de Brujas, y activo de 1446 a 1467. Cual la de Murcia, *Virgenes con manto*, sujeta la túnica por cinta a un botón filigranado subclavicular, de izquierda a derecha la murciana. Como también en escultura (véase, entre otras, *La Virgen con Niño* flamenca, del 1500, de bellísimo modelado, de los talleres de Bruselas, en el Museo del Louvre), vírgenes sentadas, con el manto abierto y en quebrados suavizados pliegues, en amplitud descendente; cabellera rubia, suelta y esponjosa. Pueden hallarse ligeras coincidencias de la Virgen de López Mesas con *La Virgen y el Niño* del tudesco Lucas Cranach (1472-1553), saturado de Durero, pero más con la *Madonna* de Luc-ca, de Jan van Eyck, el maestro de Petrus Cristus (relacionémoslas con la referida de Petrus Cristus). Motivos de la murciana Virgen se dan en la célebre *Madonna del Burgomaestre*, de Hans Holbein el Joven, alemán de principio del xvi, consistentes en pañosidades, cinta y botón sujeto al manto, cabellos crespos cayendo a los lados; sedas transparentes en las mangas de la Virgen, como las del Niño de la tabla murciana. En *La Virgen de la Adoración de los Pastores*, de Van der Goes, y en la *Reina de los cielos* del flamenco de *La leyenda de Santa Lucía*, se aprecian tales coincidencias con la de Murcia. Y apreciándose comunes elementos con pintores italianos de la época, Mantegna, Leonardo, Botticelli, Rafael, sobre todo en la *Madonna del Granduca*, de Florencia, y en la del Cordellino.

Y más que a todas las referidas se aproxima al tríptico de Santa Ana de Gerardo David (1450-1523), la María de la *Despedida de Cristo y su Madre*, y a *La Virgen y el Niño*, también del Museo del Estado

de Berlín, ambas también de Gerardo David, como la Virgen de una *Huida a Egipto* existente en el Museo del Prado. En David, a través de sus maestros, se introducen fórmulas italianas, precisamente de Piero della Francesca.

Pero asombrosa es la semejanza con la murciana de la pintura, en mucho menor tamaño, de *La Virgen con el Niño*, de Ambrosio Benson (conocido desde 1519 a 1560), en H. E. Huntington, San Marino, California, tanto en la Virgen y su flamenquísimo velo en casquete e indumentaria toda, como en la morfología del Niño, aunque en otra actitud, ambas sentadas y el contrapecho de un ventanal y el borde de la tabla limitando la pintura de la Virgen hasta la rodilla. Asimismo de Ambrosio Benson, a cuya

Fig. 1.—Anónimo flamenco: «Virgen con el Niño». Colección López Mesas, Murcia.





Fig. 2.—Anónimo flamenco: «Descendimiento». Colección Viudes, Murcia.

traza, en escuela, se aproxima más que a ningún otro pintor de los por mí conocidos la tabla murciana, un tríptico de San Antonio del Museo de Beilas Artes de Bruselas tiene extraordinarias concomitancias con la mariana tabla de López Mesas, de Murcia.

Interesa a este propósito conocer *La Virgen con el Niño* del Museo del Sacromonte, de Granada, debida a Gerardo David, y de Ambrosio Benson, *La Virgen con el Niño, Santa Catalina y otra santa*, en tríptico. También incumbe tener presente un cuadro de *La Adoración de los Reyes*, anónimo flamenco, con la Virgen del todo semejante a la de López Mesas, perteneciente a Enrique Traumann, de Madrid. Asimismo, un tríptico flamenco del Museo Arqueológico de Madrid.

Mide la tabla murciana 105 de alto por 44 cm. Siendo rectangular, se mixtifica en un medio punto superior, frecuente en la pintura flamenca, y se adapta una moldura, pudiendo ser la tabla central de un tríptico, como también es frecuente. Al marco han acoplado, en su parte superior, unos adornos barrocos. Tiras de papel escrito del siglo XVIII, pegado, fijan el lienzo al marco.

* * *

Me permito dar cuenta de una tabla flamenca que en Murcia posee la familia de don José Viudes, representando el Descendimiento, cuyo tamaño aproximado es un metro y que reproducimos (fig. 2). Pintura de escaso fondo, pues está llena por las cuatro figuras de Cristo, José Arimatea, Nicodemus y un donante, al parecer, en amplio rictus de dolor

en un orondo limpio rostro. Nos hace pensar ser de un conocedor del maestro del tríptico de Brunswick, aunque no en sus fondos. También nos recuerda al referido Ambrosio Benson esta tabla, que le aproximan a Jerónimo van Aeken por su dureza e impronta febril.

* * *

De la colección Noguera ha pasado al Museo Salzillo, de Murcia, una gran tabla del Calvario, y a los lados de Jesús Crucificado, la Virgen, San Juan y la Magdalena están San Francisco de Asís, un santo anacoreta y Santas Bárbara y Catalina, con donantes en pequeño tamaño (fig. 3); pintura sevillano-cordobesa, de savia flamenca, de clara y más suave interpretación que la castellana, que tanto pesa en Sevilla. Cuadro de perspectivas y presentación escénica reflejando tendencias de los últimos cuatrocentistas, pero envuelta en efluvios renacentistas. He pensado ante ella en Alejo Fernández, de formación cordobesa, cual Bartolomé Bermejo, y en Juan Sánchez y Diego Pareja, pero la veo más afín a Pedro Fernández, que Post sospecha y Valverde asegura sea de Córdoba, hijo de Juan de Córdoba, admirablemente estudiado por Valverde Madrid, que aportó a Chandler R. Post varias de las noticias que éste refiere del mismo en su monumental *A History of Spanish Painting*, donde hace un estudio comparativo de la obra de Pedro Fernández, en el que me

Fig. 3.—Pedro Fernández (siglo XV al XVI): «Calvario». Museo Salzillo (procede de la colección Noguera), Murcia.



baso para asignar este sevillano Calvario a Pedro Fernández, como en *Pintores cordobeses del Renacimiento*, del Prof. Angulo Iñíguez («Archivo Español de Arte», 1944), y en la doctrina de Valverde Madrid

—*brand* significa *tizón* o *brasa* en lengua alemana, según me hizo saber don Diego Angulo Iñíguez—), y desde el año 1950 por escrituras me han sido reveladas probables obras suyas en las diócesis de



Fig. 4.—Estela de Llanos: «Apostolado y Sagrada Cena» (bancos de retablo). Convento de Santa Clara, Murcia

(*La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI*, «Archivo Hispalense», 1956).

* * *

En la capilla del Martirio de San Bartolomé, de la catedral de Murcia, con lienzo del titular pintado y firmado por el escultor Antonio Dupar, también probable autor de los ángeles del remate de su retablo, hoy horriblemente repintados y trasladados al nuevo altar de la Virgen del Pilar en dicho primer templo, hay una tabla del final del siglo XVI representación de la Cena del Señor. Baquero la asocia a las tablas laterales del Cristo del Milagro, con altar en la misma iglesia catedralicia, imaginando procedan todas de un mismo retablo y hubieran sido pintadas por Artus Brand (conste que en los días de Baquero no había obra alguna documentada de Brand, que algunas veces también firma *Tizón*

Orihuela y Murcia (varias en la actual diócesis y provincia de Albacete). También pudiéramos pensar ante dichas tablas en Jerónimo de Córdoba, Jerónimo de Castro y otros de los que, finando el siglo XVI y montado el siglo XVII, pintaron historias para los templos de Murcia, Caravaca, Lorca, Huércal, Alhama, Cartagena, Letur, Chinchilla, Alcaraz, Albacete, Orihuela, Alcantarilla, Alguazas (cito estas localidades por haber hallado escrituras de encargo o entrega de retablos pintados para sus templos).

Dios quiera que esta hierática tabla catedralicia no se pierda, cual ha sucedido con un lienzo de San Juan Bautista, que estaba por la claustra, cerca del vestuario, y lo tenía señalado como única obra conocida de Juan de Alvarado; con una tabla repintada procedente de la sacristía de la capilla de los Vélez (la tengo fotografiada) y con algunos lienzos que erróneamente creyeron carecían de interés, y también con un ángel compañero del existente en el

museo catedralicio, de la primera mitad del siglo XVI.

Todo el año es de pasión para los amantes de las bellas artes.

* * *

Al escribirme Mr. Andrew H. Spencer, profesor de Fine Arts del National College of Canada, consultándome acerca de dos bancos de retablo existen-

a Murcia y quizá del reino de Murcia oriundo, que para la murciana catedral trabajó, es inmediato antepasado del pintor Andrés de los Llanos y de Melchor de los Llanos y de un médico, en sus días muy prestigioso, como el llamado Fernando de los Llanos. Los protocolos me revelan médicos en varias familias de pintores de los siglos XVI al XIX. En el otro banco referido del convento de Santa Clara, de



Fig. 5.—Maestro de Albacete: «Entierro de Cristo» (siglo XVI). Ermita de la Fuensanta (reino de Murcia)

tes en el convento de Santa Clara, de Murcia, con unos apostolados, del siglo XVI, le he enviado las fotografías que me ha facilitado Cristóbal Belda, fundador y propietario del Archivo Fotográfico de Arte Murciano (fig. 4). El convento de Santa Clara, de Murcia, aun después de la pasada aciaga destrucción política, continúa siendo rico en arte. De ambos apostolados uno se refiere a la Sagrada Cena; y cotejándolos, en primer lugar, con la hermosa tabla del Juicio Final, en propiedad de un coleccionista de Valencia, creo ser de Fernando de los Llanos, o de muy próximo seguidor o discípulo directo, dicho banco de la Cena y la pintura del Apocalipsis de San Juan, también en dicho monasterio, de la que acabo de escribir en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Fernando de los Llanos, el Ferrante español, que fue

Murcia, representados los doce apóstoles sin el Señor, veo la sola intervención de seguidor de Llanos y encaja entre las tablas finales que el Prof. Felipe M.^a Garín recoge en su magistral obra *Yáñez de la Almedina, pintor español*, abriéndonos extraordinarios horizontes en el estudio de tablas, aún sin estudiar, radicantes en los obispados de Orihuela, Murcia y Albacete; el valiosísimo trabajo del profesor Ferrán Salvador *Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, publicado en «Saitabi», haciéndose imprescindible los trabajos sobre algunas tablas españolas publicados en «Archivo Español de Arte» por don Leandro de Saralegui en 1945, 46 y 48.

* * *

Reproducimos una tabla del siglo XVI perteneciente a la ermita de la Fuensanta, en el reino de Murcia, tabla apaisada de varias figuras (Cristo, su Madre, las tres Marías, San Juan, Arimatea y Nicodemus), y un paisaje levantino del interior con un castillo que me recuerda el de Almansa, sin ser idéntico (fig. 5). De una manera de pintar que parece derivado del retablillo de las santas mártires de Requena-Rubiales, procedente del convento de la Puridad, de Valencia, hoy en el Museo de San Carlos, a cuyo pintar Post y Saralegui incorporaban, mientras no surgiera el auténtico pintor, otras tablas de Murcia, Orihuela y otros lugares del bajo Levante y del que documentalmente hemos separado las tablas de Santa Bárbara y Santa Ursula, en la catedral de Murcia, al asignarlas a Ginés de la Lanza, autor de varios retablos y miembro de una familia de pintores.

La tabla del Santo Entierro, de la ermita de la Fuensanta, se corresponde como de misma mano con las tablas de la iglesia de Letur (*Nacimiento, San Sebastián, Angustias o Piedad, Anunciación, Resurrección, Santiago*) y con algunas otras de pueblos de la provincia de Albacete (Alcaraz, Chinchilla, Jorquera, Albacete...), que Saralegui asigna a un mismo ejecutante, que al desconocerse le designa con nombre de laboratorio de maestro de Albacete, y que opino —a partir de obras documentadas que me van siendo reveladas— sea uno o unos de los varios pintores que asentaban en Murcia, preocupándose en lugar preferente la obra de Artus Brand, que recibió repetidos encargos de los pueblos que hoy, como provincia, se agrupan en torno a Albacete, y del que publicaré, D. m., un trabajo en «Arte Español».

* * *

En el número anterior de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, en la página 5 de nuestro trabajo *Correspondencia pictórica valenciano-murciana*, dedicamos unas breves líneas al pintor de mitad del siglo XVI Alonso de Monreal, que en 1566 se decía vecino de Abarán, y hoy reproducimos la única tabla de la segunda mitad de dicho siglo conservada en dicha localidad murciana, enmarcada en un sagrario, representando un Cristo eucarístico (fig. 6) que allí asignan a Juan de Juanes, siendo corriente en estas diócesis de Cartagena y Orihuela atribuir todo lo de esta tendencia al propio maestro hijo de Macip. A más de lo expuesto en el referido trabajo, hemos visto escrituras de encargo en 1566, por los escultores entalladores Francisco y Diego de Ayala, de la pintura de un retablo a Alonso de Monreal para la iglesia de Yecla; en 1572, pintar por el mismo un retablo fabricado por Juan de Oria, maestro de obras de la catedral de Almería, para Yeste, y en 1575, los retablos de la capilla mayor de Caravaca y de Alhama. Asimismo hallamos su testamento, otorgado en

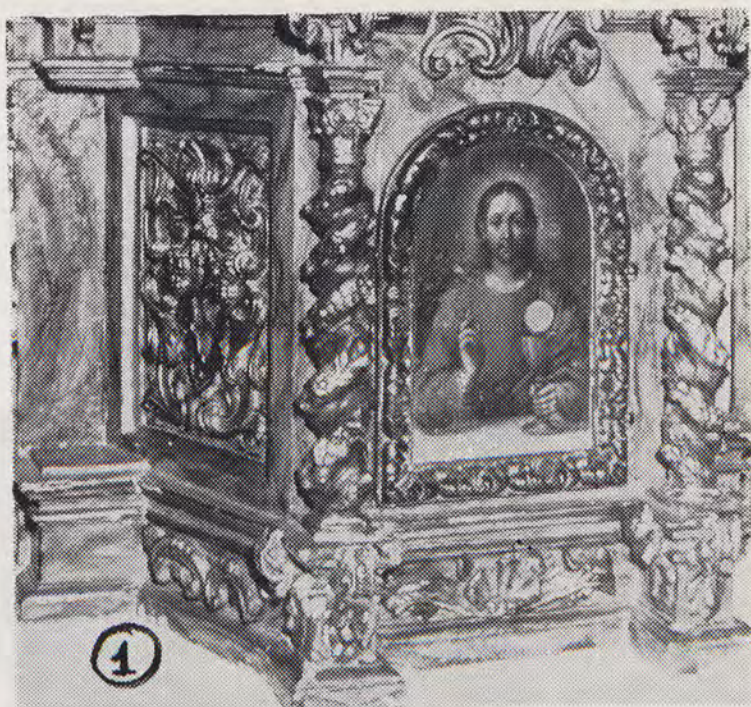


Fig. 6. —Alonso de Monreal?: «Cristo Eucarístico» (tabla de sagrario). Iglesia parroquial, Abarán (Murcia).

mayo de 1574, declarando haber sido desposado en tres nupcias, tener su morada en la colación de Santa María, de Murcia, y querer ser enterrado en la capilla del Rosel. En la pintura de alguno de los retablos intervino su hijo Francisco de Monreal, según expusimos en el mencionado trabajo.

* * *

Las religiosas justinianas, de origen veneciano, al perder su convento fundacional de 1490, ocupan en Murcia las casas edificadas en el solar del taller de Salzillo, partiendo de ellas las ramificaciones de la orden de Albacete y Onil (Alicante).

Fig. 7. —Anónimo italiano: «Visitación de la Virgen a Santa Isabel». Convento de Madre de Dios, Murcia.



Forman una comunidad de mucho abolengo; díganlo, si no, las obras de arte que, salvando saqueos, marejadas y proposiciones aparentemente ventajosas de venta, con intervención a veces de los más insospechados intermediarios, poseen. En el fondo del coro bajo, frente a la *croata ferrata*, luce un amplio lienzo de *La Visitación de la Virgen a su prima Santa*

En esta iglesia, sobre la reja de dicho coro, luce un amplísimo cuadro, de unos tres metros de ancho por dos de alto (medidas aproximadas); pintura de holandés o español por Flandes influido, representando *La coronación de espinas*, copia, con variaciones, del homónimo lienzo de Antón van Dyck que luce en el Museo del Prado. Ciertamente que el Se-



Fig. 8.—Anónimo: «Variante de la Coronación de Espinas, de Van Dyck». Convento de Madre de Dios, Murcia

Isabel, bien caracterizada pintura italiana de la época iniciada en Roma con Miguel Angel Merisi, el Caravaggio (1553-1610). Magistral pintura, por cierto sin estudiar, que encaja en el lenguaje caravagesco de Orazio Gentileschi, autor de la *Prédica de San Ramón Nonato* que se ve en San Adriano, de Roma, y el mantuano Bartolomé Manfredi. De esta tendencia, pero con gran influjo veneciano, hay en España trabajos de Orazio Borgianni que recuerdan al Greco. Opino que el lienzo de la Visitación es muy afín al referido Bartolomé Manfredi. En esta tendencia, entre tantos, están Juan Seridone, Andrés Sachi y el gran Carlo Maratta (1625-1713, Roma). El movimiento caravagesco fue seguido por varios grandes maestros del seiscientos europeo (fig. 7).

ñor es más dulce y alguna de las figuras copiadas adolecen de dibujo incorrecto, más gesticulantes y hasta deformes, con introducción de los soldados a la derecha del Señor y la desaparición de la luminosa ventana enrejada (fig. 8).

Radicando el cuadro en Murcia, lo inmediato es pensar en holandeses que en el siglo XVII trabajaran en esta ciudad. Baquero cita a Cornelio de Beer, refiriendo que vino alrededor de 1630, del que conocimos el desaparecido gran lienzo de figuras pequeñas representando *La exaltación del Santísimo Sacramento*, titular del murciano convento de monjas capuchinas, y los tres grandísimos cuadros por él mismo firmados de la iglesia colegial de San Patricio, de Lorca, de figuras gigantescas, y a ellos

comparables las telas de arcángeles que lucen en el crucero de la iglesia de San Miguel, de Murcia. De fines del siglo XVI hay en Murcia un escultor tallista llamado Pedro de Flandes, que cita Espín Rael a propósito de un retablo de Cartagena pintado por Artus Brand y del que hemos hallado documentación de los años 1575 a 1583, en que murió, denunciando ser cuñado del escultor Francisco de Ayala (Flandes, casado con Ginesa Campoy, y Ayala, con Luisa Campoy) y trabajando en Jumilla, Alcantarilla y Orihuela (sagraria para San Miguel de la Peña, con Jerónimo de Córdoba, pintor). De mitad del siglo XVI encontramos un Cornelio de Amberes, relacionado éste con el canónigo Alejandro Grasso, genovés, en la capilla de la Resurrección y Nuestra Señora del Socorro de la catedral de Murcia. Espín Rael fija una grabadora llamada Ana Heylan, a la que encargaron un mapa de las tierras del campo de Lorca, hija del pintor holandés Francisco Heylan, establecido en Granada, grabador e impresor. Y en Orihuela nos ha correspondido hallar a Juan Arderí, flamenco, en 1591, comprometiéndose con el pintor Miguel Utiel a pintar las puertas del armario y retablo de Nuestra Señora del Rosell, de Callosa; un retablo en sarga con las figuras de Santa Catalina (central), dos santos a los lados y Calvario en lo alto, para la catedral de Orihuela, como también un retablo de los tres Reyes Magos; un organista flamenco llamado Juan Bienoso o Bremoro, natural de Nemurs, cobrando en el año 1591 mil ducados castellanos por un órgano que hizo para dicha catedral, y un pintor, Juan Pitarén, vecino de Elche en 1607. En el Museo de Bellas Artes de Murcia nos ha sorprendido, ya que antes no lo habíamos visto, un panel de unos dos metros y medio de alto, pintado por ambas caras, holandés, de gran influencia italiana, cuyos motivos representados interpreto ser los mártires de Sebaste y la Torre de Babel según el mismo motivo de Pieter Brueghel el Viejo, con una figura miguelangelesca arrancada, según parece, de la *Crucifixión de San Pedro* en la vaticana capilla Paolina.

Y volviendo al gran lienzo de *La coronación de espinas*, siempre en el convento murciano de Madre de Dios, aun no constando en inventarios donde no reseñan pintura alguna y sólo preocupa lo relacionado con el culto, consideremos que las comunidades monjiles rara vez encargan lienzos, procediendo los existentes casi siempre de herencias, y entre estas religiosas canonesas regulares justinianas hubo miembros de familias de gran posición de Murcia, emparentadas —cual nos muestran los protocolos— con estirpes valencianas, castellanas, andaluzas —de Granada, principalmente— y relacionadas con Italia y Flandes. Pensemos en el primero y gran brote del arte de Amberes, surgido en España meridional, que no se agota, Granada, de donde en todo el Renacimiento se trasladan artistas a la vecina Murcia, y



Fig. 9.—Giulio Cesare Procaccini (1570-1625): «Beso de Judas». Colección privada.

las escrituras nos han revelado numerosas noticias biográficas y de trabajos de Juan Oria, Pedro Rexil, Juan Ortín, Cristóbal de Salazar, Juan Pérez de Artá (nos cupo descubrir ser de estos dos los profetas y las sibilas de la capilla de Junterón, en la catedral de Murcia, por haberles trasladado el maestro mayor Pedro Monte el encargo que recibiera), Sánchez Cordobés..., y de Cano, Cieza, Bocanegra, Risueño, etcétera, hallamos noticia, con cita de cuadros y autores, en algunos inventarios de testamentos (véase *Un inventario de cuadros en 1706*, por JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1959, año XXX). En Durero, los venecianos, Correggio, Rubens y Van Dyck está la fuente de inspiración de Cano. Por tradición es el pintor granadino Pedro de Moya, discípulo de Van Dyck, el intermediario de las corrientes flamencas al foco andaluz, que es inagotable en Miguel Manrique. Siguen esta influencia en Granada los hijos de Cieza (José y Vicente); Felipe y Francisco Gómez, de Valencia;



Fig. 10.—Jerónimo de Zabala, discípulo de Villacis: «Sagrada Cena». Catedral de Murcia.

Ambrosio Martínez y José Risueño. Cano influye en todos.

Preferentemente pienso en Granada y en artista muy próximo a Van Dyck ante el lienzo de *La coronación de espinas* del convento murciano de Madre



Fig. 11.—Alonso Cano: «Santa Rosa de Lima». Iglesia colegial de San Patricio, Lorca (Murcia).

de Dios, desistiendo de atribuirlo a Cornelio de Beer, pues no coincide en composición, trazos ni tonalidades.

* * *

Por su curiosidad doy noticia de una imitación que de *La coronación de espinas*, de Van Dyck, posee el Museo de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, pintada en el año 1862 por José Zapata; mide 2'77 por 2'05 m. Se encuentra en el piso segundo, en lo alto de la escalera.

* * *

Como la más natural sospecha ante un lienzo velazqueño radicante desde Murcia a Alicante, Hellín y Lorca, se ha dicho si el cuadro lorquino *Santa Rosa de Lima* sería de Villacis. Sin censurar errores naturales en los tanteos comparativos para llegar por exclusión a un fin, evítese adelantar juicios, al saber de la obra de Villacis tan sólo por referencias (véase nuestro trabajo sobre Villacis publicado el año 1964 en el «Boletín del Seminario de Arte de la Universidad de Valladolid» y lo aportado en nuestro trabajo *Correspondencia pictórica valenciano-murciana*, salido en el número del año 1966 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO). Hoy, tras conocer algo cierto de Villacis y con esta base haber deducido probables obras suyas o de su círculo y conocido pinturas de Francesco Torriani, su cuñado, cerca del cual trabajó en Roma, Mendrisio y quizá en Varallo, y de su discípulo Giovanni Franchinetti (*Francesco Torriani*, por Giuseppe Martinola, «Catálogo della Mostra, Mendrisio», 1958), y después de habernos introducido por pinacotecas, cuaderías y templos más o menos conocidos de Milán, podemos establecer que la pintura por nosotros conocida de Villacis y la de los referidos de Mendrisio está impregnada de la escuela Crespi el Cerano, en primer lugar, de Procaccini (fig. 9), el mismo Villacis y Franchinetti, cuya influencia se manifiesta hasta en la amplísima *Cena*, única pintura conocida de su discípulo murciano Jerónimo de Zabala, de oscurismo y claror de brillantes rostros, testas y figuras tendentes a lo supranormal en torno a la redonda mesa de la Cena; grupo intensamente movido y oportunas superposiciones en torno a Jesús, en este gran lienzo colocado en el testero derecho de la capilla de la Soledad, en la catedral de Murcia (fig. 10).

La *Santa Rosa* del coro de la colegial de Lorca, ignorada su procedencia y habiendo sido casi totalmente destruido el archivo de San Patricio, donde puede que constase algo, es un lienzo medianamente conservado (fig. 11). Don Francisco Escobar, en su libro *Esculturas de Bussi, Salzillo y don Roque López, en Lorca*, editado en 1919, y en su apéndice publicado diez años más tarde, lo cree de José Matheos Ferrer, pintor lorquino. Fue elogiado este

lienzo por el Marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari y Gaya Nuño, interesándoseles su procedencia. Ante el lienzo he pensado en Carreño de Miranda, Martínez del Mazo y Juan Pareja. De José Matheos, de Lorca, sólo se conocieron sus obras en Santa María de Huertas, de la cuarta parte del siglo XVII. En su referido apéndice, manifestando recoger la opinión de don Elías Tormo, Escobar escribe: «Más me parece [José Matheos Ferrer] discípulo de Velázquez que ninguno de los dos tenidos por tales, ecuaníme y de serena perfección estrictamente pictórica [colorido].» Y por su parte, el mismo Escobar añade: «Yo estoy creyendo que pueden ser de Matheos el interesantísimo cuadro de *Santa Rosa de Lima*, de la sacristía de San Patricio (así lo sospechaba también Tormo), y el zurbaranesco lienzo de *San Buena-ventura*, en el crucero del santuario de las Huertas...» (lienzo que creo hoy no existe).

Y ahora exponamos nuestra opinión respecto al lorquino lienzo de *Santa Rosa de Lima*. De facciones, sombras de abajo a la izquierda y disposición del rostro semejante al ángel de *Cristo muerto sostenido por un ángel*, de Alonso Cano, en el Museo del Prado, y también al *Cristo de la columna*, del convento de monjas carmelitas de Avila. Las telas de nuestra bienaventurada dominica parecen esculpidas en tronco, a lo que contribuye su resequedad, siendo las más parecidas en técnica a las de San José, de la iglesia de la Magdalena, de Getafe. Idénticas son las luces de Santa Rosa a las de los ángeles, también iluminados de abajo a izquierda del que mira, en *Escena alegórica*, propiedad de José A. de Bohilla, Jaén. Todas de Alonso Cano.

Dominante atmósfera vacía, sin figuras celestes ni árboles, en el cuadro de Santa Rosa. Dominantes atmósferas en Velázquez, en su *Cristo y el alma de la criatura* y en el ecuestre del Conde-Duque, y en *Cristo en el limbo*, de Alonso Cano. Me refiero a atmósferas vacías, oscuras en lo alto, como difuminadas, y claror abajo, como en los cuadros de Santa Isabel y Santa Ana.

Los paños de Alonso Cano, a veces, los vemos más movidos que están los vestidos de nuestra santa limeña, de hábito caído, lacio y reseco, cual a veces también se da en éste. De gran realidad son las estameñas de mano de Velázquez; por ejemplo, en el cuadro de Santo Tomás, de Orihuela; en el retrato de don Cristóbal Suárez de Ribera, arrodillado; en el de doña Jerónima de la Fuente; en las tablas de monseñor Segni, mayordomo de Inocencio X, y en el retrato del marqués de Castelrodrigo. Pero también Alonso Cano, en su *Retrato de un caballero an-ciano*, así lo da, cual en su *San Francisco de Borja*.

Santa Rosa, como todo lo de Alonso Cano, sin excesos expresivos, con sobriedad y justeza.

En casi todas las pinturas de Alonso Cano hay niños. El niño del cuadro de Santa Rosa es como los niños de Alonso Cano en el cuadro de la Purí-

sima de la catedral de Granada, no muy moletudo y largo, y en el de la Sagrada Familia, del granadino convento de los Angeles, con el rostro muy semejante al ángel más bajo de este cuadro y a los de la Anunciación, de la catedral de Granada. El Niño Jesús de la lorquina tela que historiamos tiene

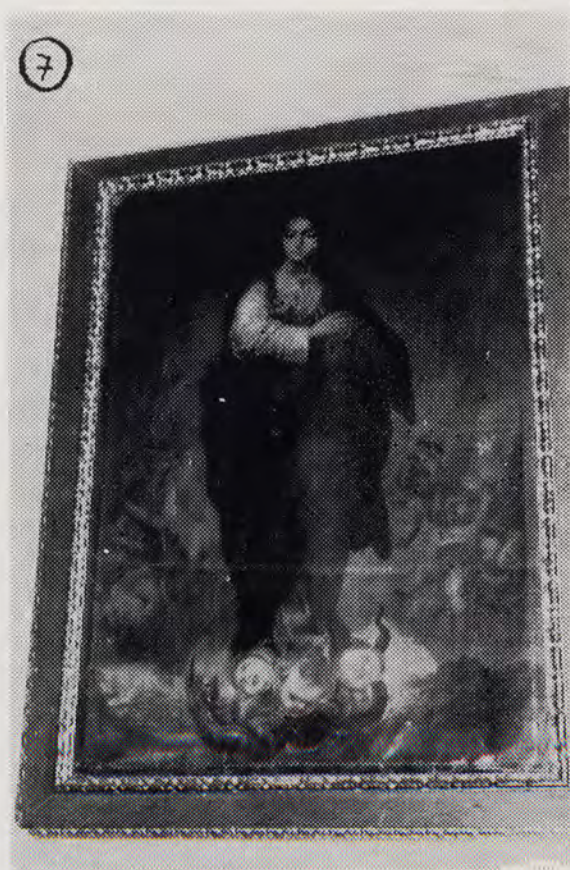


Fig. 12.—Círculo de Alonso Cano: «Inmaculada». Iglesia de la Magdalena (sacristía), Cehegín (Murcia).

la fisonomía de los niños de Alonso Cano y no de los pocos que conozco de Carreño (*Bautismo de Cristo*, por ejemplo); idéntico al Niño de *San José* y al Niño de la *Circuncisión*, de Alonso Cano.

Después de haber publicado en «Línea» (diario de Murcia) recientemente nuestro trabajo titulado *Una valiosa pintura del círculo de Alonso Cano en Lorca* y escrito para ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO el presente trabajo, he visitado Lorca en compañía de don José Valverde Madrid, historiador de arte de fecunda labor en Andalucía, y ante el lienzo de Santa Rosa corrobora mi certeza de ser obra de Alonso Cano, en estrecha unidad con la Virgen por él identificada del gran artista granadino, mejor es-

cultor y dibujante que pintor, perteneciente a la colección Pablo, de Marbella (JOSÉ VALVERDE MADRID, *Un cuadro inédito de Alonso Cano*, «Informaciones», Córdoba, 1 de mayo de 1967).

La celebración centenaria de la muerte del genial artista granadino (4 de septiembre de 1667), pintor del Conde-Duque de Olivares y luego del rey, justo

Albacete, con una deliciosa Purísima adolescente apacible, en perfecta idealización con veladuras venecianas, cual los otros lienzos representando a San Antonio y San José, de serena e íntima belleza, entre nubes y niños, como arrancados de lo auténtico de Alonso Cano (figs. 13, 14 y 15), y de menos perfección en el dibujo el lienzo del ángel y ánimas,



Fig. 13.—Círculo de Alonso Cano: «Purísima». Iglesia parroquial de Férrez (Albacete).



Fig. 14.—Círculo de Alonso Cano: «San Antonio». Iglesia parroquial de Férrez (Albacete).

es que Valencia la conmemore, pues tras la misteriosa muerte de su esposa y quedar sin hogar buscó la paz refugiándose en la valenciana cartuja de Portaceli, donde elaboró obras hoy imprecisables.

Numerosos artistas recibieron el influjo de Alonso Cano y tuvo una turba de imitadores.

En la sacristía de la iglesia de la Magdalena, de Cehegín, desde hace veintitantos años vemos una *Purísima*, de ignorada procedencia, muy próxima al maestro o de alguno de sus más puros seguidores (fig. 12); y de su estela, incursos en idealismos casi dieciochescos, hay cuatro amplios lienzos en la ruínosa iglesia parroquial de Férrez, en la provincia de

que en su composición y movimiento recuerda los amplísimos cuadros angélicos de la murciana iglesia de San Miguel, con impronta de Beer.

Probable de su discípulo Miguel de Tobar es la *Purísima* que luce en el domicilio del médico murciano Dr. García Aráez, y un santo anacoreta en el del farmacéutico de Cantoria (Almería), uno y otro en poder de familias originarias de Granada y Sevilla. En todos los referidos lienzos domina el comedimiento y la realidad idealizada, no habiendo excesos expresivos.

De los discípulos y seguidores de Alonso Cano destaca una *Virgen con Niño y ángel* (fig. 16), per-

teneciente a don Angel Gómez, de Alcantarilla, que asignamos a Pedro Atanasio Bocanegra, natural de Granada (1638), y en un principio discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza (sobre este lienzo publicamos un trabajo de «Archivo Español de Arte»). También juzgo ser de Bocanegra una tela de mediano tamaño de los *Desposorios de la Virgen y San José*, en poder de los herederos de doña Clara Pérez de los Cobos Cano-Manuel (Murcia-Jumilla), también poseedores de una colección dedicada a la vida de la Virgen, ejecutada por los mejicanos Páez y Vallejo. Don Elías Tormo asigna a Bocanegra el gran cuadro de *San Francisco de Paula* que vemos en el crucero de la iglesia de San Bartolomé, en Murcia, y uno de *La Purísima* en la capilla del Sagrario de la colegial de San Patricio, de Lorca.

* * *

Una pintura expresionista del grupo ribalteño, que reproducimos (fig. 17), fija nuestra atención: rostro vivo que parece retrato, cual recoge Orellana de alguna obra del mismo Francisco Ribalta; también parecen retratos los rostros pintados por otros ribalteños, hasta muy posteriores al maestro, enlazados con los March, Espinosa, Bausá, Pontón, que trabajaron en las diócesis de Orihuela y Murcia-Cartagena, cuales Gilarte, Conchillos, Senén Vila y algunos lorquinos que de ellos tomaron. Mas este lienzo de Santiago Apóstol es ribalteño, y no de los conocidos valencianos trasladados a Alicante, Elche, Orihuela y Murcia, sino directamente filial de los maestros que en Valencia quedaron. De los ribalteños de Murcia es el apostolado, en contraste zurbaranesco de luces y plasticidad de recortados volúmenes, de muy acabado el siglo XVII, y el gran lienzo de *El Buen Pastor* (idéntico al del Museo de Bellas Artes de Murcia) y los retratos de las venerables madres Angela de Astorch y Gertrudis Díaz de Béjar, con luces tenues y azulinas, casi dieciochesco este último y como envuelto en un velo atmosférico, mientras que tenebroso y en tonos tostados, documentado de Senén Vila, el de la madre Angela; todos ellos en el ubérrimo en arte convento de las monjas capuchinas de Murcia. También en Murcia, en poder de Francisco Pérez Beltrán, hay tres lienzos de un apostolado directamente valenciano, Ribalta-Ribera.

Pese a incorrecciones en el dibujo, hay en el rostro del apóstol Santiago que historiamos una agudeza expresiva y tal vigor en sus manos que impresiona, habiendo preocupado ante todo la fuerza emotiva.

El cuadro, que es de un metro de alto por ochenta y cinco centímetros de ancho, está en una dieciochesca casa de Elda, propiedad de los herederos de don Lamberto Amat, que usufructúa doña Encarnación de Todo, entre otros cuadros de menor cali-



Fig. 15.—Círculo de Alonso Cano: «San José y Niño», Iglesia parroquial de Férrez (Albacete).

dad, profusión de objetos religiosos y una devota imagen esculturada de Jesús Nazareno en tamaño casi normal, del siglo XVIII. Uno de los herederos, señor muy culto, de edad de ochenta y dos años, dice que entre los participantes de estos bienes hay repartidos más cuadros y esculturas religiosas, constando en un manuscrito que algunos lienzos fueron traídos de Cerdeña al terminar la Guerra de Sucesión.

* * *

Desconocemos el origen de la asignación al pintor, hijo de Murcia, don Nicolás de Villacis del lienzo con una Virgen que hasta hace bien poco como de él se daba en el Museo Longchamp de Marsella, y Gaya Nuño cita esta catalogación en su libro sobre *Pinturas extranjeras perdidas por España*. Con la cartela anunciadora de tal paternidad lo vimos por el año 60 ó 62, y poco antes Muñoz Barberán. Hoy, desde que Mme. Mortari y M. Michel Lec'otte (con-

bautismo (en la murciana iglesia de Santa Catalina, a la vez que la de Pedro de Orrente, que resultó ser hijo de un marsellés llamado Jaime de Horrente), que a invitación del catedrático de Historia del Arte Dr. J. J. Martín González todo lo publiqué en el «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», como los sucesivos hallazgos, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, gracias al Dr. F. M.^a Garín Ortiz de Taranco, cate-



Fig. 16.—Pedro Atanasio Bocanegra (1638-89): «Virgen, Niño y ángel». Colección de don Angel Gómez Provencio, Alcantarilla (Murcia).

servador en jefe del Museo del Louvre) lo atribuyen al genovés Bernardo Strozzi, le han variado la etiqueta, desapareciendo el nombre del pintor compatriota nuestro que trabajó de Roma a Mendrisio, Como y Murcia (fig. 18).

En verdad que con las pocas obras ciertas de Villacis, que son las murales transvertidas a lienzo conservadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia, no había suficientes referencias para enjuiciar sobre un pintor.

Hoy, por consejo de la ilustre becaria francesa Mme. Cloulas, que en la Casa de Velázquez, de Madrid, estudia la pintura y la escultura españolas de los siglos XVI al XVIII, M. J. Guillevic, asistente de los museos de Bellas Artes de Marsella (Museo Cantini), solicita mi opinión respecto del lienzo, remitiéndome excelentes fotografías; y mi opinión, despojada incluso del natural interés patrio, quiero manifestarla desde el prestigioso organismo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, ya que en anteriores números he dado nuevas noticias sobre el pintor Villacis.

Muchísimos documentos de la vida del artista me habían sido revelados; entre otros, su partida de

drático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y director de aquella Escuela de Bellas Artes; mas no me he atrevido a darlo a organismo alguno murciano, al no hacerse eco los que debieran interesarse por la cultura del pueblo de Villacis, que es el mío, llamando de ello recientemente la atención desde la prensa el crítico de arte Cayetano Molina.

En tales circunstancias, por abril o mayo de 1967 el joven estudioso David López García, vocacional de la historia del arte como una revelación, acudió a comunicarme haber hallado en las galerías de la iglesia de Santo Domingo, de la orden de predicadores (hoy en poder de jesuitas, que van retirando los símbolos dominicos, últimamente los cuatro lienzos bien pintados, del siglo XVIII, en las pechinas, con santos de la dominicana orden), el único lienzo que conocíamos documentado de Villacis, de más de un metro y medio de alto, representando a *San Lorenzo mártir*, que todos creíamos perdido, y ante él comprendí la razón de don Elías Tormo en atribuir al mismo pintor el lienzo de *San Bruno*, conservado en la catedral de Murcia; y con tales hitos, sucesivamente nos ha sido posible dar como de Villacis

otras pinturas, hasta entonces sin paternidad conocida, radicantes en Murcia y poseer la certeza de haber captado la manera de pintar del maestro hijo de Murcia, presunto discípulo de Velázquez.

Tras unos meses de feliz entrega a la obra de Villacis, en el verano de 1967 llegó la ocasión de ausentarme, cual en años anteriores, a Italia; y primero en Génova, ante el lienzo de *San Félix de Cantalicio*, pintado por Bernardo Strozzi, existente en el santuario capuchino del Santo Padre, y principalmente en Milán, delante de lo vario de Giulio Cesare Procaccini, recordaba lo auténtico y atribuible que de Villacis había dejado en Murcia. Conste que en Murcia, antes de confrontarme con lo indudable auténtico de Villacis, había sospechado, y a este tenor escrito, pudieran ser de Villacis los cuadros de *San Pedro de Arbués* (Museo Provincial de Bellas Artes); *Alegoría trinitaria de la entrega de la ciudad*, pintura repintada en su primer término (Diputación Provincial); *San Ignacio de Loyola* (catedral), basándome en lo cronológico y al no encajar estilísticamente en los demás pintores conocidos de la ciudad y región, mas sin fijar en ellos grandemente la atención. En Milán, decididamente, creí fuera de Villacis un cuadro de San Carlos Borromeo con altar en la iglesita de San Tommaso, en Via Broletto, que resultó ser de Procaccini, y que en anteriores visitas mías a este templo, antes de introducirme en la obra de Villacis, jamás me había llamado la atención.

Villacis, en edad temprana, marchó a Italia, adies-trándose en Roma en la pintura al fresco, trasladándose a Mendrisio (Lombardía) con su íntimo Francesco Torriani (nacido en 1612, con fama de discípulo de Guido Reni, en Bolonia, y haber trabajado con Domenico Pozzi e iniciarse su temporada romana en 1639). Allí desposó con Antonia Torriani, hermana de su amigo, y tuvo por discípulo a Giovanni Franchinetti, que a su vez casó con una hija de Francesco Torriani. El profesor Giuseppe Martinola registra en el taller de Torriani los siguientes discípulos: Carlo Baroschi (Mendrisio), Girolamo Belasio (Mendrisio), Michele Clericetti (Muggio), Carlo Perti (Vacallo).

Aprecio que las obras de Villacis están ligadas, en primer lugar, a Propaccini (discípulo de G. B. Crespi, el Cerano), mientras que la de su cuñado Torriani parece filial de la maestría de Gianfrancesco Mazzuchelli el Morazzone y hasta de Tintoretto, al punto de hacerme pensar si el espectral *San Francisco en éxtasis* de la Galería del Castillo Sforzesco de la capital lombarda, que unos asignan a Mazzuchelli y otros a Francesco del Cairo, sea del cuñado de Villacis, dada su semejanza asombrosa con *Jesús en el huerto*, *La coronación de espinas*, *David y Goliath*, de este pintor, radicantes en Mendrisio; mientras que en las dos telas de las mártires Santas Polonia y Lucía, del por dos años discípulo de Villacis, G. B. Franchinetti, resueltamente destaca la



Fig. 17.—Escuela de Francisco Ribalta: «Apóstol Santiago». De los herederos de don Lamberto Amat, Elda (Alicante).

impronta de Villacis, que a pesar del expuesto «maz-zuchellismo» de Torriani también se aprecia en el cuadro del *Martirio de Santa Ursula*, de este pintor, creyendo —merced dominar en él lo tendente a Pro-



Fig. 18.—Tradicionalmente asignado a Nicolás de Villacis, dudando hoy si será de Bernardo Strozzi: «Virgen». Museo Longchamp, Marsella.

caccini— interviniera Villacis o Franchinetti en su hechura (Mendrisio, San Sisinio alla Torre, 1645).

Según Füsler (recogido por G. Martinola, de Lugano), Torriani pintó muchísimos cuadros que se repartieron por toda Europa. En 1643 su amigo de Roma y cuñado, el español Nicolás de Villacis, de Murcia, habita y trabaja en su casa de Mendrisio (burgo de mil habitantes), que allí desposa y tiene dos hijas. ¿Dónde han ido a parar los 180 cuadros inventariados de la casa Torriani y los 152 de los patricios Stabio, ambas en Mendrisio? ¿Y los que Torriani, Villacis y discípulos vendían en el *bottegone* de Baroschi? ¿Qué hace en Mendrisio sino pintar grupo tan numeroso de artistas? ¿Dónde han ido a parar las colecciones de los *borgos* vecinos? ¿Y las de las casas patricias de Como y Lugano?

En realidad, algo de lo milanés que figura en colecciones y museos, fluctuando sus atribuciones en esa época lombarda, como de los dichos y de sus influidos, Daniele Crespi, Tenzo di Varallo, Francesco del Cairo..., habrá salido de Torriani, Villacis y los demás ticineses. Y a pesar de ello, sin conocer la manera de pintar de Villacis, hoy se le despoja en Marsella de una de sus atribuciones que está en consonancia con lo que nos ha sido revelado no poder ser más que de Villacis.

Al ser conocido por muchos la manera de pintar del genovés Bernardo Strozzi, la han hecho absorbente de pinturas de origen dudoso en las catalogaciones. Y como poquísimos conocen la manera de pintar del también «ceranESCO» grupo de Mendrisio, a éstos nada de cuanto en pintura lombarda circula sin paternidad de autor les es asignado. Y a la obra de los de Mendrisio únese lo poco que en Murcia aparece con sello de la escuela de Crespi el Cerano realizado en la segunda mitad del siglo XVII. La obra de Villacis en Mendrisio, Como y Lugano se desperdigaría al deshacerse las colecciones; y en sus posteriores destinos, nada quedaría del recuerdo de su procedencia.

Contacto con los milaneses, sobre todo con Cerano y Procaccini, tuvieron algunos de los mejores exponentes de la pintura genovesa del seiscientos (y tras las fuentes del gusto local vienen recuerdos, entre otros del Barocci y sus secuaces, los clásicos venecianos y el Caravaggio..., confluyendo todos) y también la contribución flamenca (Rubens y su discípulo Van Dyck, que en Génova estuvo de 1621 al 27).

Bernardo Strozzi (1581-1644), de exuberante sensibilidad colorística, formado por las más variadas experiencias barrocas, milanesas, rubensianas y caravagescas, ha sido últimamente estudiado a través de sus obras en España por Alfonso Pérez Sánchez, en «Archivo Español de Arte» (*Algunas obras de Strozzi en España*, n.º 132, año 1960). Con razón advierte la confusión con que se atribuye a Strozzi la *Samaritana* del vestuario de la catedral de Toledo, y expresa su identidad con la de Galería Corsini, de

Roma, creyendo ser ambas de Giovanni Battista Crespi, cual en un principio se creyó. Así, unos y otros vamos haciendo ciencia.

Esta nuestra experiencia solamente la he comunicado a don José Valverde Madrid, don David López García y don Angel Luis Carrión López.

Antes de conocer la obra de Villacis dudaba ser de él la *Virgen* del Museo de Marsella. No conocíamos su manera de pintar y no habían más referencias que ser español, discípulo de Velázquez, poseer taller en Mendrisio y Como y haber vuelto a Murcia, donde poco trabajó, dada su condición de rico gentil-hombre; y en realidad, yo, que he recibido el baño de la obra de Villacis, de los milaneses y de Strozzi, puedo afirmar que Villacis, trabajando, fue más milanés que Strozzi y que esta *Virgen* está en estrecha unidad con lo conocido de nuestro pintor y con lo que hemos visto del grupo familiar de Medrisio.

* * *

Para consulta de la última parte del presente trabajo, además de la bibliografía referida a través del texto, solamente damos la que creemos menos conocida:

MARZOLI FESLIKENIAN, MARIA LUISA, *A proposito della Mostra di Giambattista Crespi detto il Cerano* (maggio-agosto 1964, Novara).

Comentarios en la «Revista de la Universidad Católica de Milán» (septiembre de 1964).

Catalogo della Mostra di Tanzio di Varallo (Turín, 1960).

Mostra del Barocco Piemontese (Turín, 1963).

GREGORI, NINA, *Percorso del Morazzone, nel Catalogo della Mostra del Morazzone* (Varese, 1962).

BRIZIO, ANA MARIA, *Prefazione al Catalogo della Mostra del Cerano* (Novara, 1964).

Cerano, pintor sacro, verdadero intérprete de la contrarreforma y el mundo de San Ignacio de Loyola.

CARBONERI, NINO, *Andrea Pozzo, architetto* (Trento, 1961).

SPINA BARELLI, EMMA, *A proposito di alcuni disegni Lombardi della Biblioteca Ambrosiana* (Milán, 1957). Dice algo interesante sobre Camilo Procaccini y el Cerano joven.

TESTORI, *Inediti del Cerano giovane* (Paragone, 1955).

G. PONZONI, *Le Chiese di Milano* (Milán, 1930).

PROF. DELL'ACQUA, *Pittura a Milano alla metà del XVI sec. al 1630* (St. di Milano, 1957).

NOTAS

— En los cálidos días consagrados a la exaltación del Santísimo Sacramento, Corpus y octavario hasta el Corazón de Jesús, Murcia ardía en devoción eucarística. Todos sus templos eran ascuas de luces en torno al ostensorio y todo el año era así en la iglesia de las observantísimas monjas capuchinas, titulada de la Exaltación del Santísimo Sacramento, cual de los Triunfos del Santísimo Sacramento las agustinas murcianas de San Juan de Ribera, fundadas por las nietas del duque Cataneo Pinelo, que tiene su efigie en alabastro en el zaguán del municipio de Génova

la Serenísima. En la iglesia de nuestras monjas capuchinas el áureo —a pesar de capuchino— retablo era el severo marco barroco aún no afrancesado donde se entronizaba la custodia, siempre adorada por dos anhelantes figuras de San Francisco y Santa Clara, auténticas del mismo Salzillo según proclaman en su magisterio más elocuente que un documento con firma y rúbrica; lienzos del valenciano Senén Vila llenaban los espacios, que eran historias del Calvario, la Inmaculada, San José, San Pedro de Alcántara, San Buenaventura, Santo Tobío de Mogrovejo y otros de menor tamaño en el banco, amén de una pintura alusiva al título eucarístico en el bocaporte (fig. 19).

El primitivo monasterio pereció en la contienda de 1936, mas fue salvado el retablo con sus lienzos y muchísimas más obras de arte, yendo todo a parar al nuevo convento levantado en una finca de la familia Hilla Tuero, radicante en la carretera de Espinardo y barrio de San Antón, de la ciudad del Segura.

Retablo de diez soberbias columnas torsas en oportuna talla frutal, con movimiento de espiras, bien encajados capiteles y altos ábacos, salientes cornisas y relieves de tanta precisión, que, sin serme conocido el autor, una vez sabido documentalmente que la portada como retablo de Santa María de Elche es de Nicolás de Bussy he sospechado si este retablo —aunque otro fuera su ensamblador, quizá un oriolano— estaría diseñado o al menos orientado por Nicolás de Bussy, compañero desde el reino de Valencia del pintor de los lienzos que llenan el retablo, el referido Senén Vila.

Integro ha permanecido en poder de la comunidad, siempre dispuesto para ser armado, hasta que un día del año 1967 apareció en Murcia un matrimonio de Córdoba dedicado al mercado de estos despojos, y por veinte mil duros se llevó del claustro de las monjas fundadas por la venerable madre Angela de Astorch las diez columnas de primorosísima talla del retablo para el Santísimo Sacramento y las cuatro admirables pinturas angélicas de las pechinas de la antigua iglesia.

Más lienzos y bellas muestras hubieran salido desde entonces de este claustro, que bien pudiera ser museo —así me decía el profesor Otero Tuñez—, cual el gilarteño cuadro de la *Sagrada Familia* orlada de flores, de la que escribimos hace años en «Línea» y después en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, asignándola a Gilarte o su inmediato círculo, y magistralmente Alfonso Pérez Sánchez en su trabajo *Gilarte, un pintor casi zurbaranesco*, salido en «Archivo Español de Arte».

Al decirme las religiosas, cuando hace pocas semanas las visitaba como mérito: «Don Crisanto, hubiéramos querido fuera usted tasador de las columnas del retablo y demás objetos...», respondí: «No hubiera salido nada del convento.»

Cierta elevada personalidad académica, con la que



Fig. 19.—Retablo principal del templo de religiosas capuchinas de Murcia, con pinturas de Senén Vila.

estoy en estrecho contacto, al cual comunico todo el desgraciado movimiento de nuestro tesoro artístico, en carta de hace pocos días me escribe así: «Es muy lamentable cuanto sucede; en arquitectura, alterando y demoliendo..., y en los demás órdenes..., pues están desnudándoles de cuanto interesante existe.»

— Desde el año 1958, ininterrumpidamente, aportamos nuestras comunicaciones artísticas a ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, complementándose el presente estudio con lo que dimos en los dos números anteriores, titulados *Enseñanzas de unas pinturas* y *Correspondencia pictórica valenciano-murciana, siglos XVI y XVII*.

— La región levantina está sufriendo una racha de pérdidas en su tesoro artístico y monumental que ya debiera cesar. Demoliciones, pésimas restauraciones e incontroladas ventas se han sucedido, con el común denominador de ser manejadas las Bellas Artes por quienes sólo ansían medrar a su costa sin entenderlas, impidiendo que místicos y verdaderos entendedores las manejen, que éstos sean conocidos a

través de su ciencia y cerrándoles las publicaciones que funcionan bajo su control.

— En las galerías altas de la iglesia parroquial de San Juan Bautista, de Murcia, habían agrupados treinta y tantos cuadros, predominando los apaisados, con escenas del Antiguo Testamento y pastoriles, tipo Bassano y Orrente. Recientemente todos han sido vendidos, juntamente con unos que de este tipo habían en las paredes del templo. Asimismo una escultura de Santa Lucía de final del siglo xvi, un terno bordado de la Inmaculada y unos brazos neoclásicos de lámparas. Esta iglesia era la de Nicolás de Villacis, que le otorgó en su testamento algunos de sus bienes.

— Con fecha 20 de noviembre de 1967 me escribió don Gratiniano Nieto, director general de Bellas Artes, comunicándome haber solicitado del superior de los jesuitas de Murcia, que regentan la iglesia de Santo Domingo, autorice la restauración exclusivamente conservadora, y sin costas para ellos, del interesantísimo *San Lorenzo, mártir*, única pintura documen-

tada de haber sido realizada directamente en lienzo por Nicolás de Villacis, indispensable referencia para otras asignaciones.

— Recientemente ha sido demolida la portada del siglo xvi del maestro mayor Juan Rodríguez, según acabamos de documentar, en la iglesia parroquial de Alcantarilla (Murcia).

— En la iglesia de La Nava (Albacete) han convertido en leña para el hogar un bello retablo barroco de su iglesia, dejando solamente una mesa para celebrar. Casos semejantes me comunican de otras provincias.

— Incumbe inculcar cultura artística en los seminarios y conciencia de que por el arte se llega a Dios.

— Cualquier comunicación o consulta suplicamos nos la hagan llegar a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, o directamente a calle de la Platería, n.º 68, Murcia.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

ISIDORO GARNELO FILLOL, PINTOR Y MAESTRO (1867-1939)

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO ha querido unirse a la conmemoración del primer centenario natalicio del insigne artista enguerino Isidoro Garnelo Fillol. Y como ya hiciera en 1966 con otra figura magistral, la de José Garnelo y Alda, estas páginas van a reflejar, más que con nuestra pluma, con el juicio, el comentario o el recuerdo del propio artista, de quienes le conocieron y de sus discípulos y admiradores, lo que fue una vida rectilínea, laboriosa, entregada al cultivo y a la docencia del arte, de su técnica y sus secretos.

AUTOBIOGRAFÍA

Nada mejor para comenzar que la reproducción, casi íntegra, de los *Apuntes autobiográficos* que Isidoro Garnelo pergeñó con sencillez, a petición de su amigo y paisano el doctor don José María Albiñana Sanz, para que encabezase el capítulo XXX—que empieza con «La dinastía de los Garnelo»—de su obra inédita *Historia de Enguera y sus hijos ilustres*, premiada por la Real Academia de la Historia, en concurso convocado por el Ayuntamiento de Enguera en la tercera década de este siglo. He aquí lo que dice don Isidoro Garnelo:

«A los cinco años de edad (1) se despertó en mí una fuerte vocación al arte, tanto en las manifestaciones pictóricas como escultóricas. Una tarde de invierno, viviendo nosotros en la calle de Gracia (2), llovía abundantemente y estábamos reunidos en el comedor, donde mi tío Pepe Garnelo, médico y hermano de mi padre, tenía un techo pintado, que tal vez existe todavía. Mi padre, para distraernos a todos sus hijos, recogió un pedazo de barro y comenzó a modelar una figura yacente de Cristo; es seguro que estaría muy mal, pero yo, que recuerdo perfectamente la impresión que me hizo, me pareció una gran cosa.

A partir de esta fecha mi vocación por el arte

fue decidida y aumentando cada día, de tal manera que yo no vivía sino para el arte, y por esta razón fui desaplicado en la escuela, donde yo no asistí más que hasta la edad de ocho años; en clase solamente me fijaba en las láminas del Antiguo y Nuevo Testamento, colgadas en las paredes de la escuela.

Mi hermano Salustiano, que vino de Montilla, donde estaba con mi tío José Garnelo, que vivía en aquel pueblo, trajo una importante cantidad de dibujos hechos por él, que a mí me causaron gran admiración; y esta circunstancia contribuyó también a aumentar mis aficiones artísticas. Por otra parte, las imágenes de la iglesia y del convento, que con mucha frecuencia veía y admiraba, eran para mí modelos acabados de perfección y estudio; y estimulaba mi enseñanza imitándolas, aprovechando el barro cuando llovía, o bien con cera cuando podía proporcionármela en alguna ocasión; y reproducía todas las imágenes que veía, hasta el extremo de llenar de figuritas todos los rincones de mi casa. También el papel y el lápiz o pluma eran para mí de gran aprecio, porque me permitían el placer de dibujar figuras y composiciones.

El color producía en mi alma unas exaltadas sensaciones que entonces no tenían explicación, por no haber ninguna persona que comprendiera en mí aquellos fenómenos de tan fuerte impresión, que dieron lugar a que un día se me ocurriera recorrer las calles del pueblo buscando pedazos de papel de cualquier color para con ellos hacer mis combinaciones y gozar de su contemplación.

Las flores naturales de todas clases producían las mismas sensaciones en mi alma, por su color y forma, y con frecuencia iba al campo a cogerlas, o las pedía a las personas que las cuidaban en sus patios o jardines, pues aún sigo creyendo que las flores son una bendición que Dios ha dado al hombre para hacerle agradable la vida en este mundo, por el deleite que su contemplación proporciona a los sentidos.

Dibujaba todos los grabados y estampas de los libros con tal pasión y entusiasmo, que ello explica la razón por la que cuando ingresé en las clases de dibujo de nuestras escuelas de Valencia vencía fácilmente a todos los alumnos, ganando todos los premios, no obstante mi escasa edad de doce años.

El 24 de septiembre de 1875 fui, con mi hermano Manuel, a Valencia, llamados por mis padres, que a ella se habían trasladado de modo definitivo; mi intención era ingresar en la Escuela de Bellas Artes, lo que no pude conseguir por mi corta edad, teniendo que ir a una escuela de primera enseñan-

(1) En la parroquia de San Miguel Arcángel, de Enguera, y en el Libro de Bautismos de 1867, fol. 173 v., aparece la partida núm. 85, que dice así: «En la Villa de Enguera, Provincia de Valencia, día veinte de marzo de mil ochocientos sesenta y siete, el infrafirmado Vicario de esta Parroquia bautizó solemnemente a ISIDORO, nacido hoy a la una de la mañana, hijo legítimo de Manuel Garnelo y de Teresa Fillol. Abuelos paternos: Manuel y Josefa González. Maternos: Jayme y Teresa Palop, todos naturales de ésta. Padrinos: Miguel Ángel Garnelo y Ana María Fillol, a quienes previne el parentesco y demás obligaciones contraídas. De que certifico. = Francisco M.^a Sanchiz, Vicario.»

(2) Calle de Gracia, núm. 7, de Enguera.

za, la cual dejé al año para aprender algo que se relacionase con la pintura o la escultura. Estuve con un mal escultor que trabajaba en una alfarería haciendo figuras de barro, y como este trabajo no me satisfacía, pasé a casa de un pintor de abanicos, donde tampoco estuve mucho tiempo. Pasé a casa de otro pintor, sevillano, que pintaba imágenes muy mal hechas, y también tuve que dejarlo.

Los recursos, con estos aprendizajes, eran tan escasos que no podía ingresar en las escuelas de dibujo que entonces había en Valencia, hasta que mi padre logró que me admitieran en la Escuela del Ateneo Casino Obrero, establecida en la calle de Ruzaña, que existía por el año 1878.

La clase era nocturna y simpatiqué con otro alumno, muchacho joven como yo, que trabajaba en un taller de escultura, y al coincidir con mis aficiones quedó en hablar con el maestro para que yo fuera también allí a aprender, y el maestro no tuvo inconveniente en admitirme, lo que tanto a mí como a mi familia proporcionó grandísima alegría.

Mi madre me acompañó al taller que tenía en la calle de Quevedo el maestro José Guzmán Guallar, llevando algunas figuritas más para que las viera, las que le produjeron grata sorpresa, dedicándome a modelar extremidades y cabezas, sin hacerme dibujar como a los principiantes. Al año de este ejercicio, viendo mi aplicación, se decidió a darme un trozo de madera para que yo hiciera un pie, y al ver lo bien que lo hice me dio a hacer otro, confirmando que yo sería capaz de hacer una figura si me obligaban. Y al efecto, me propuso que hiciera una figura de *Aurora* que le encargaron, la cual hice, encargándome otra figura más difícil; y plenamente satisfecho, hacía todos los trabajos que le encargaban a él, aumentándome el jornal hasta el extremo de que cuando salí de aquella casa, después de nueve años, ganaba seis pesetas diarias, sueldo crecido para aquella época.

Un año antes de morir mi padre, cuya muerte fue el día 30 de abril de 1890, salí de aquel taller sin aceptar las halagüeñas proposiciones que me hizo el dueño para asociarnos, partir ganancias, etc.; no quise, y a los dos años de dejar el taller donde tantas ganancias dejé al maestro dio la casualidad de que el gran pintor Joaquín Sorolla había concluido la pensión que estaba disfrutando en Roma de la Diputación de Valencia; y esta plaza salió a oposición en 1888, para lo cual me presenté en lucha con otros opositores, cuatro de los cuales habían ganado ya medallas de tercera clase en exposiciones nacionales. Entre todos sobresalía Juan Zapater Rodríguez, a quien se consideraba como el futuro pensionado, además de por sus prestigios artísticos, por disponer de gran apoyo político.

Durante la realización de estas oposiciones ocurrió un incidente que malogró los ejercicios ya practicados, y sólo faltaba hacer el último, el de mayor compromiso, puesto que consistía en pintar un cua-

dro del tamaño de dos metros por uno y medio, el cual tocó en suerte con el tema *Entrada de San Vicente Ferrer en Valencia*. Primeramente dibujamos un boceto al carbón, en medio pliego de papel, para examinarlo el tribunal, aprobar los que mejor le pareciesen y eliminar a los demás; pero de esta eliminación surgió una protesta que dio por resultado la anulación de las oposiciones.

Transcurrido un año, se convocaron nuevamente, y concurrimos todos los de la anterior y algunos más, entre ellos mi hermano Jaime. Los ejercicios consistieron: 1.º, pintar una figura al óleo en un lienzo de un metro de alto, copia del modelo desnudo; 2.º, pintar una composición, sacada a la suerte entre varias, y 3.º, pintar en un lienzo de dos metros de largo el mismo asunto de la composición que anteriormente nos hicieron pintar, siendo el tema un asunto bíblico titulado *La resurrección de la hija de Jairo*. Dios me inspiró tal acierto en el boceto del cuadro, que el pintor Agrasot, Eduardo Soler y otros decían públicamente, sin temor a comprometerse, a pesar de ser vocales del tribunal, que si Garnelo tenía el acierto de interpretar el cuadro tan bien como el boceto, tenían la seguridad de que ganaría la pensión. Para pintar el referido cuadro, tres meses de tiempo. Cuadros presentados, finalmente, seis, entre los cuales figuraban el mío y el de mi hermano Jaime.

El tribunal se encontraba en una situación comprometidísima ante el mérito de mis trabajos y las influencias que todo el mundo sabía que tenía mi contrincante señor Zapater. Venció el mérito, porque el Tribunal, ante estas dos fuerzas, creyó justo darme la pensión, dándome con este triunfo, que considero el más trascendental de mi vida artística, acceso a los beneficios artísticos que me ha reportado en el transcurso de mi ya larga vida de trabajo.

La Diputación de Valencia confirmó mi nombramiento para la pensión en Roma, designado por el tribunal en 1891. Salí de Valencia en los días de Carnaval de 1892, y en Roma, donde estuve cuatro años, me junté con mis primos Pepe y Manuel Garnelo (3); el primero, pensionado por el Estado en otras oposiciones de pintura que hizo en Madrid. En la Academia Española de San Pietro in Montorio, que está en el monte Janículo, de Roma, estuvimos solamente medio año, porque mi primo Pepe, al terminar su pensión, regresó a España, mientras yo quedaba en Italia. Fui a despedirle a Siena, en-

(3) José y Manuel Garnelo Alda. El primero, nacido en Enguera, insigne pintor, catedrático y académico de la de Bellas Artes de San Fernando. El segundo, nacido en Montilla (Córdoba), al trasladar su residencia el matrimonio enguerino que le dio el ser, fue un inspirado escultor que dirigió la Escuela de Artes y Oficios de Granada y dejó en Enguera el monumento al héroe local teniente coronel José Ibáñez Marín, muerto en el barranco del Lobo (véase ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1966, JAIME BARBERÁN JUAN, *José Garnelo y Alda en su centenario: 1866-1966*).

fermo, y allí quedé restableciéndome y pintando alguna cosa de poca importancia.

Vuelto a Roma, comencé a trabajar en los estudios que venía obligado a presentar cada año a la Diputación de Valencia; pero la nostalgia producida por el alejamiento desde hacía tres meses, sin ver a mi madre y hermanos (mi padre ya había fallecido),

pensión, y en aquella segunda etapa pinté el cuadro titulado *Profecía de San Vicente Ferrer al papa Calixto III como príncipe de la Iglesia* (5), que ganó segunda medalla en Madrid, en la Exposición Nacional de 1895. Al mismo tiempo hice dos estudios más para la Diputación de Valencia, como envío del segundo año de pensionado, y el Gobierno



«La profecía de San Vicente Ferrer al futuro Calixto III», óleo de Isidoro Garnelo (Roma, 1895). Palacio de la Diputación, Valencia. (Foto F. Sanchis, hijo.)

me tenía entristecido; y al venir a mi estudio un joven pintor español, que volvía a España, y decirme que al día siguiente partía para Toledo, de donde era, me animó y me decidí a acompañarle, saliendo al otro día para Ventimiglia, para embarcar en un trasatlántico que hizo escala en Barcelona, y seguí para Valencia en tren, despidiéndome de mi compañero, de quien no he vuelto a saber más.

De Valencia vine a Enguera, para ver a mi abuela, vieja y enferma, y mis paisanos me encargaron las figuras o grupos de San Rafael, que existen en el Hospital, y San Roque, que está en la iglesia (4).

Volví a Roma para cumplir mis obligaciones de

me compró uno de estos estudios, que era un niño dormido, de tamaño natural.

Al terminar el tiempo de mi pensión en Roma, después de visitar todos los museos y capitales del Norte y Sur de Italia, volví a mi amada España, a mi querida Valencia.

Continuando la marcha de mi carrera artística, concebí un cuadro para presentarlo en la primera exposición que se celebrara en Madrid, y para ello vine a Enguera, donde intenté realizarlo en casa de don

(5) Está en el Palacio de la Generalidad (Diputación) de Valencia y representa el momento en que San Vicente Ferrer anuncia al niño Rodrigo de Borja que será papa y le canonizará.

(4) Destruídos el 1.º de agosto de 1936.

Salvador Sánchez, que me atendió muy hospitalariamente, a cuyas atenciones quedé muy reconocido.

Cuando estaba de lleno trabajando en el cuadro titulado *Una venta de esclavos en la antigua Roma*, me llamó mi madre desde Valencia avisándome que el pintor don Carlos Giner me buscaba para encargarme, con mucho interés, una colección de cuadros. Fui seguidamente, vi al señor Giner y me pidió encarecidamente que yo pintara varios cuadros, de gran tamaño, para la iglesia de la Compañía, de los jesuitas de Valencia, y dado el poco tiempo de que disponía no pude hacer más que dos, en tres meses, y con auxilio de mi hermano Jaime, que ya entonces me ayudaba mucho.

Vacante en 1897 la cátedra de Colorido y Composición, tomé parte en las oposiciones, que llevaron consigo, corregidos y aumentados, los gatuperios de las de la pensión; pero, convocadas nuevamente al año siguiente, el tribunal formó una terna en la que iba mi nombre en primer lugar, y la Diputación, en sesión del 19 de abril de 1898, aprobó y confirmó la propuesta del tribunal nombrándome catedrático de la clase de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Valencia.

Habiendo fallecido el director, don Gonzalo Salvá, ocupé yo el cargo interinamente, por antigüedad, y en enero de 1927, reunido el claustro en Junta, el día 23 me eligió, por unanimidad, director, cargo que lleva en sí la representación en el Patronato de la Escuela de Bellas Artes. Por último, la Real Academia de San Carlos, de Valencia, me nombró académico de tan distinguida corporación, donde ingresé el 8 de noviembre de 1927.

La obra pictórica y escultórica realizada en mi vida es abundante y varia en ambas ramas y se halla diseminada por Cataluña, Andalucía, Aragón, Castilla y otras regiones españolas, como igualmente en América.

Pido a Dios que el día venturoso en que me llame pueda verle y gozarle con toda una nueva vida sin término, ya que durante la presente no me he ocupado de otra cosa sino de servirle y alabarle, para merecer en la otra vida la recompensa que Dios guarda a los que le sirvieron en la presente.» (6)

(6) El doctor ALBIÑANA apostilló la autobiografía de Isidoro Garnelo con estas notas:

«No puede darse mayor modestia que la que emplea Isidoro Garnelo al tratar de su copiosa labor artística. Entre todos sus cuadros destacan el referido de la *Profecía de San Vicente Ferrer*..., que se conserva en la Diputación Provincial de Valencia; el *Rapto de San Ignacio en el Hospital de Santa Lucía de Manresa*, que decora la iglesia de la Compañía de Jesús, de Valencia; un *grupo de ángeles rodeando a la Santísima Virgen*, en las Escuelas Pías de dicha ciudad, que es obra de gran mérito.

Hombre desinteresado, se distinguió, durante su pensionado en Roma, como excelente acuarelista, siendo tan famoso en esta manifestación artística, que muchos mercaderes y artistas de Italia y del extranjero le hicieron ventajosas

DON ISODORO EN SAN CARLOS

La vida de Garnelo quedó unida a la Escuela de San Carlos, según él mismo confiesa, desde su nombramiento, en 1898, como catedrático por oposición. Desde entonces todo giraría, para don Isidoro, alrededor de la amada Escuela y de su clase de Colorido y Composición. Don Felipe María Garín —gran publicista de arte y sucesor, con el tiempo, en la dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia— ha escrito una documentada evocación, plena de cariño y respeto, que transcribo seguidamente:

«Entre los más antiguos recuerdos de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, entonces llamada de *Pintura, Escultura y Grabado*, está, muy poco antes del 36, la figura venerable del catedrático de Colorido y Composición don Isidoro Garnelo Fiol, ilustre enguerino, miembro de una familia de artistas, fiel a la tradición estética de ese *genius loci* que diera aliento a Tolsá, el artista de las catedrales de Méjico y Puebla, y a Fray Francisco Cabezas, autor del magno templo nacional de San Francisco el Grande, que en tanto se termine la catedral de la Almudena viene haciendo, en cierto modo, los oficios de iglesia mayor de Madrid.

No recordamos cuándo fuimos, concreta y personalmente, presentados; más bien parece que una plural afinidad, manifestada en distintos terrenos, fue la que, sin formulismos, pese a la notable distancia en edad, nos puso pronto uno al lado de otro, salvadas las distancias, coincidiendo en una semejante manera de entender la vida y en un común amor al centro docente al que ambos servíamos, con tan distinto historial. Había cesado algo antes en la dirección, y precisamente por mantener lo que debía ser mantenido, don Antonio Blanco Lon, en quien, como escribiera el marqués de Lozoya, "se aunaban, de modo insólito, la erudición, la aptitud artística y la bondad"; ocupaba la dirección el catedrático de Escultura don Francisco Paredes García en circunstancias poco fáciles, hijas del clima general, preñado de amenazas. La inestabilidad ambiente, en uno de sus avatares, llevó del cargo al citado profesor, que dos lustros largos después,

proposiciones para adquirir la exclusiva de su producción; pero Isidoro sólo pintó unas cuantas, regresando con ellas a España, donde las vendió por escaso dinero.

Sus dos trabajos más recientes de escultura los ha ofrecido a Enguera, por cuya villa siente profundísimo afecto. Uno de ellos es la lápida que rotula la calle del Doctor Albiñana, bello bronce en el que aparece el busto del homenajeado maravillosamente reproducido y rodeado de atributos intelectuales y patrióticos. Se inauguró el 30 de septiembre de 1928.

El otro es una fuente monumental, diseñada por Garnelo y ejecutada, bajo su dirección, en piedra, por el marino señor Carbonell. Está instalada en la plaza de San Pedro, de Enguera, habiendo terminado su construcción en marzo de 1930.»

en el lecho del que ya no se alzaría, nos iba a hacer confidente, con admirable sinceridad, de las angustias e incertidumbres de aquella hora. En la crisis surgió de todos, por verdadera aclamación, el nombre de don Isidoro Garnelo, que, antes de emanciparse la Escuela de la Academia, ya había desempeñado, creemos, la dirección, como el único que

salidos de sus aulas y aun muy cotizados *ubi et orbi*.

Pasado el *diluvio*, nadie dudó que don Isidoro volviese a la dirección. Blas Lon había desaparecido trágicamente; los demás vivían, por fortuna, pero guardaban áspero sabor de su lucha en el puesto directivo; sólo Garnelo Fillol era el indiscutible.



«La resurrección de la hija de Jairo», óleo de Isidoro Garnelo (1891), con el que ganó la pensión de la Diputación, que se halla en el palacio de la Diputación de Valencia. (Foto. F. Sanchis, hijo.)

desde ésta podía pacificar en lo posible el panorama, que no era —repetimos— sino reflejo de otros, envolventes, de más amplitud y gravedad. *Nemine discrepante*, fue hecha la propuesta y aceptado Garnelo como director. Con suavidad, no exenta de energía, gobernó de nuevo la Escuela durante el invierno 35-36, hasta que, a mediados de febrero siguiente, por esa excesiva vinculación de lo académico y docente al acontecer político, una simple llamada telefónica, seguida luego del cese oficial, le apartó de la dirección y del papel algo paternal —aunque ahora no esté de moda invocar el *paternalismo*— que ejercía en la Escuela, norte de sus afanes pedagógicos. No sería ocioso, sino muy elocuente, hacer una lista de pintores con méritos y fama

Tampoco era fácil presidir la puesta a flote de aquella barca varada y en carena que era la Escuela en 1939; recordar su estado equivaldría a una sarta inacabable de pérdidas y desdichas en lo personal y lo material. Con tacto, con decisión —siempre segura, a veces admirable por su vigor, que una apariencia suave disimulaba—, fue don Isidoro reponiéndolo todo o haciendo que se repusiera, *limpiando, fijando y dando esplendor* nuevo a lo que sólo parecía posible en hipótesis...

Así, hasta que su muerte dejó de nuevo huérfana a la Escuela, no sin que su impulso y su ejemplo, como catedrático y como director, sirviera no poco a los que le sucedieron.

Y es que don Isidoro, de carácter y estilo fran-

ciscano, llevó a su vida profesional y pública ese criterio, para hacer o no hacer, tolerar o no permitir, que sólo da la sólida formación cristiana y ese temple que sólo la sobriedad y continencia, de que fue ejemplo Garnelo Fillol, puede inspirar.» (7)

JUICIO DE SUS COMPAÑEROS Y DISCÍPULOS

¿Cómo enjuician a Isidoro Garnelo —don Isidoro, como siempre se le nombró— quienes fueron compañeros suyos en la Escuela y en la Academia de Bellas Artes o recibieron los destellos de su sabiduría y de su bondad?

Don Manuel González Martí, patriarca y mecenas del arte de Valencia, resume sus recuerdos de esta manera:

«Su genio como pintor al óleo o la acuarela llega en plena juventud al logro de unas oposiciones de pensionado y una cátedra, y también alcanza recompensas en exposiciones. Bajo el concepto de pensionado de nuestra Diputación Provincial, deja, entre otras obras, los cuadros tan acertados de asunto como sabios de concepto y geniales de interpretación, titulados *La resurrección de la hija de Jairo* y *La predicción de San Vicente de que el niño Alfonso de Borja llegaría al solio pontificio*.

Como profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, deja un numeroso grupo de excelentes pintores que se vanaglorian, con toda sinceridad, de destacar el inmenso provecho alcanzado de las claras y contundentes observaciones que don Isidoro les precisaba, comparando el modelo con la copia que de él realizaban en el lienzo.

Al ingresar Isidoro Garnelo en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, entrega una de sus excepcionales acuarelas, y otras obras se ven recompensadas con meritísimas medallas en nuestra Exposición Regional y en algunas nacionales.

Pero como Isidoro Garnelo pertenece al grupo de los artistas geniales, su temperamento igualmente se manifiesta como escultor, y entre las obras de esta modalidad se destaca la imagen representando la Madre de Dios que hace para el nicho del altar mayor de la iglesia de las Escuelas Pías, de Valencia. ¡Qué divina expresión en aquel rostro!, ¡qué humildad en su apostura!, ¡qué estupenda ejecución!

Esto ocurría a comienzos del siglo, y en la festividad religiosa en que por primera vez se ofrecía tan admirable imagen a la devoción pública conocí al genial artista; entonces era yo profesor de Dibujo de los alumnos colegiales, y Garnelo, asiduo contertulio de los padres escolapios.

Después, nuestra amistad fue intimando y pude

advertir que aquel hombre tan entrañablemente religioso, tan serio ejecutante de sus obras, gozaba en la intimidad de un abierto optimismo, una jovial ironía, descubriendo en los sucesos más solemnes su parte ridícula o humorista.

Una anécdota como final... En cierta ocasión se encontraban en la secretaría de la Academia de San Carlos su presidente, don Juan Dorda; el secretario, don Luis Tramoyeres, y el director de la Escuela, don Gonzalo Salvá, deliberando sobre asuntos serios referidos a las enseñanzas artísticas. Al entrar Garnelo, y después de saludarles, sonriendo les dice: «Estoy pensando que ustedes podrían desempeñar los tres primeros papeles en una representación del drama *Don Juan Tenorio*.» (8)

Don José María Bayarri, tan vinculado a la creación y a la docencia artística, en vísperas del homenaje que Enguera iba a rendirle, escribía en relación a Isidoro Garnelo que «le tocó vivir en ese momento artístico valenciano del que ha dicho el Marqués de Lozoya: "No tiene similar en la coyuntura valorativa y fecunda más que en la escuela cuatrocentista italiana o en la francesa del XIX."»

Va dejado el academicismo tipo, derivado de Mengs, en Madrid, aquí pintaron, desde Agrasot a Benedito, una teoría de maestros que se llamaban Martínez Cubells, Pinazo, Muñoz Degrain, Emilio Sala, con gloriosos epinicios como Antonio Cortina y José Garnelo Alda —primo de Garnelo Fillol— y gemelos temperamentales de don Isidoro, como don Carlos Giner y don Eduardo Soler. ¡Ah!, y sólo tres años mayor que nuestro Garnelo, el inmenso Sorolla; otro émulo, *Navarret*, y la pléyade admirable de Peris Brell, Benlliure, Mongrell, Cabrera Cantó, Zapater, García Mas... Que para adquirir la personalidad determinante que tiene en el arte valenciano Garnelo Fillol era menester de todo el fervor, trabajo e ímpetu que tenía este "tímido formidable" que era nuestro enguerino.

En la docencia de las clases de la Academia de San Carlos, de Valencia, nos conocimos y nos identificamos en ideas estéticas y en conducta social y religiosa.

Después, en trágicos momentos, visitándole en su casa-estudio de la calle de las Comedias y en su casita frente a la estación de Benimámet, donde dibujaba y pintaba, durante los sucesos del trienio marxista, cuando destituidos de nuestros cargos docentes esperábamos aquel 30 de marzo de 1939, en

(8) MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ, *Isidoro Garnelo en el arte valenciano*. «Enguera», septiembre de 1960 y 1966. En el Museo Nacional de Cerámica conserva don Manuel González Martí dos joyas del arte garneliano: los bocetos, en barro, de la célebre Virgen de las Escuelas Pías y de San José de Calasanz, también venerado en el mismo templo valenciano. El señor González Martí consiguió que ambas estatuillas no fuesen destruidas por su autor, y hoy es el único recuerdo que queda de las espléndidas imágenes desaparecidas en los luctuosos días de julio de 1936.

(7) FELIPE MARÍA GARÍN, *Isidoro Garnelo en San Carlos*, «Enguera», septiembre de 1966.

que fuimos a su domicilio y lo reintegrábamos a la dirección de la Escuela de San Carlos, lo que, naturalmente, aprobaron las autoridades, y en cuyo cargo falleció aquel 7 de julio del mismo año.

Justos, muy justos, los actos de Enguera y los que pensamos se celebrarán en Valencia por la Academia de San Carlos.

Artes de San Carlos y que bien puede figurar entre los maestros Sorolla, Benlliure, Pinazo, Domingo, Sala y otros que con sus obras han pregonado por todo el mundo las excelencias de la Escuela Valenciana.» (10)

Don Rafael Pérez Contel, escultor y catedrático de Dibujo, que desde su niñez recibió el aliento y



«La muerte del gladiador», óleo de Isidoro Garnelo (Roma, 1895). D'putación de Valencia. (Foto F. Sanchis, hijo.)

Figura ilustre, artista pintor y escultor, maestro de maestros —como son los escultores Enrique Giner, Capuz, Ortells, Rubio y los pintores Carrilero, Esteve Gras, Ginesta, Moya— en las clases de la Academia.

Bien haya el Ayuntamiento de Enguera por estas faustas dedicaciones en memoria de sus grandes hombres, que de enguerinos se gloriaban a su vez.

¡Gran artista don Isidoro Garnelo Fillol!» (9)

Don Francisco Mora Berenguer, presidente de la Academia de Bellas Artes de Valencia y gran arquitecto, se unía oficialmente a las honras que Enguera rendiría a Garnelo con una sentida carta, de la que se reproduce este párrafo:

«Felicitó a ustedes por tal homenaje al gran pintor Garnelo, que fue académico de la Real de Bellas

orientación de don Isidoro, ha sintetizado su gratitud con emocionadas palabras:

«En el momento decisivo él fue quien me alentó, estimuló e influenció poderosamente. Su ejemplar acción fui siguiéndola, salvadas las distancias, en la medida de mis posibilidades, excepto en la consecución de la pensión de la Excma. Diputación, pues él fue pensionado de pintura y yo lo fui de escultura.

Ahorro las múltiples cosas de oficio que de él aprendí y que fueron muchas, pues don Isidoro conservaba las buenas tradiciones de taller. El mismo se elaboraba los ingredientes para las prácticas del oficio.

Su inteligencia y voluntad le hicieron un auténtico maestro como pintor y escultor.

Venero la memoria del ilustre enguerino, cuyo

(9) JOSÉ MARÍA BAYARRI, *Mi devoción a don Isidoro Garnelo Fillol, gran valenciano de Enguera*. «Enguera», septiembre de 1966.

(10) FRANCISCO MORA BERENGUER, carta al alcalde de Enguera. «Enguera», septiembre de 1960 y 1966.



«El Cardenal», acuarela de Isidoro Garnelo. Museo Provincial de Valencia. (Foto Fragar.)

magisterio directo e indirecto, estímulos y consejos, me orientaron desde la infancia.

Mi escrito no ha pretendido otra cosa que exaltar su magisterio en mi caso, uno entre los muchísimos que podrían haberse descrito.

Somos muchos los que debemos gran parte de nuestro nivel profesional a don Isidoro Garnelo Fillol.» (11)

HECHOS Y DICHOS GARNELIANOS

Don Santiago Rodríguez, catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, gran admirador

(11) RAFAEL PÉREZ CONTEL, *El magisterio de don Isidoro Garnelo Fillol*. «Enguera», septiembre de 1966.

de los Garnelo y acopiador incansable de referencias y datos, que deseamos le sirvan algún día para escribir el estudio biográfico que la insigne estirpe merece, ha dedicado unas páginas a Isidoro Garnelo, recordando «algunos hechos y dichos que nos acerquen a la dimensión humana para llegar al espíritu del hombre y del artista».

Se refiere a la universalidad de los conocimientos artísticos de don Isidoro, que, comprobados sensacionalmente en las oposiciones a la pensión de pintura convocadas por la Diputación valenciana, señala aquel espíritu de colaboración familiar que siempre brillaría en las relaciones de los ilustres parientes:

«Resulta que Isidoro Garnelo había hecho en la Escuela de San Carlos de Valencia estudios de escultura. Terminados éstos, y mientras esperaba oportunidad de que se convocara la correspondiente pensión para Roma, siguió con los de pintura, cuya convocatoria salió antes... y la firmó.

Ante la sorpresa de todos, que le tenían por escultor, ganó con todos los honores la pensión como pintor y marchó a Roma, donde estaba su primo Garnelo Alda.

Coincidieron algún tiempo como hermanos en trabajos, alegrías y diversiones, durante un momento de esfuerzo e ilusiones comunicadas mutuamente, con tanto más motivo cuanto que la coincidencia la provocaba el arte que ambos profesaban.

Pepe, que llegó antes, debía también regresar antes, y aún faltaban dos años a Isidoro cuando aquél preparó su retorno a España.

—Mira —le dijo—, como te vendrán bien, quédate, para completar tu estudio, los objetos que te hagan falta. Sé que los aprovecharás.

Y en efecto, en aquellos estudios de la época, repletos de muebles, telas, espejos, tapices y alfombras, a Isidoro, que los recibió con alegría, le vinieron bien los “trastos” de su primo... y los utilizó. En su próximo envío, *La profecía de San Vicente Ferrer relativa a Calixto III* (que se conserva en la Diputación valenciana), el sillón de época que figura en primer término y aun la alfombra, tan felizmente pintada, pertenecían a su primo Pepe.»

La obsesión del arte ocupaba de tal modo el espíritu de Isidoro que cualquier pormenor vulgar era capaz de ayudarlo en la resolución maestra de sus proyectos. Así nos lo demuestra Santiago Rodríguez:

«Gran trabajador, concienzudo y constante, Garnelo Fillol no sólo cumplió los envíos a que su pensión obligaba, sino que se ocupó en Roma en otras varias obras.

Uno de los cuadros que allí salieron de sus manos se tituló *Mercado de esclavos*. Representaba a una dama que, en una silla de manos, está en dicho lugar. Según Isidoro, la dama, los acompañantes, los esclavos y los accesorios, es decir, el ritmo y la mancha general del cuadro, tuvieron por origen el



ISIDORO GARNELO FILLOL.- LA RESURRECCION DE LA HIJA DE JAIR.- Museo del Patriarca.

Por cortesía de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia
y Litografía Hijos de S. Durá, S. A.

desconchado y la humedad de una pared frente a la que hubo de estar sentado con cierta frecuencia. Su mente y su entusiasmo trabajaban sobre cuanto le rodeaba, convirtiéndolo en tema de sus obras.»

La inicial maestría en pintar y esculpir le acompañó durante su existencia. Esto refleja el siguiente testimonio del mismo señor Rodríguez García, que añade, además, cuánta era la consideración profesional que alcanzara en San Carlos:

«Su doble formación le permitió la doble vertiente de escultor o pintor durante su vida. En ocasiones unió ambas actividades. Por ejemplo, en el original altar mayor de las Escuelas Pías de Valencia era suya la hermosa imagen de la Virgen y la decoración del nicho, de cinco metros de altura, que realmente estaba ocupado por la *Aparición de la Virgen a San Joaquín* (titular del templo); mas la imagen de Nuestra Señora, descendiendo entre nubes y angelitos, con el Niño apoyado en su brazo, era tan bella que se la conocía como "la Virgen de las Escuelas Pías". Contribuía al efecto exquisito de la imagen el que el propio Isidoro Garnelo pintó, en hermosa unidad, las figuras, las nubes y los angelitos que arrojaban flores en las paredes del nicho.

Destrozada la imagen y la decoración del templo durante el año 1936, la reconstrucción actual rehízo el antiguo nicho, dentro del que pasé personalmente bastantes veladas admirando la suelta gracia del pincel de Garnelo y procurando completar únicamente los fragmentos estropeados, para conservar cuanto quedaba de la pintura. La actual imagen, reproducción de la antigua, es obra de Gutiérrez Fechina.

Durante largos años ejerció Garnelo la enseñanza en la Escuela de San Carlos, de Valencia, como catedrático de Colorido. Una larga generación de pintores pasamos por sus clases, recibiendo sus efectivas y afectuosas enseñanzas. Era, junto con don Pedro Ferrer, no sólo de los mejores técnicamente, sino de los que mayor respeto y atención conseguían.

Tenía la costumbre de caricaturizar lo hecho por el alumno al corregirle, y lo hacía con un acierto tan agudo y además tan benévolo, que no daba lugar, creo que no lo dio nunca, al enfado. Los alumnos se encontraban orientados y comprendidos.»

Garnelo, enguerino que, como todos sus paisanos, siempre se sintió muy valenciano, aprovechaba todas las ocasiones para enaltecer a la patria chica:

«La gran admiración que sentía por Valencia y sus artistas queda patente en esta última ocurrencia.

Cuando José Benlliure volvió de Roma y construyó su estudio en el jardín de su casa de la calle de Blanquerías, hubo de levantar los muros de un primer piso. Con ello desaparecieron unos altos ventanales de luz norte que, desde la clase de Colorido, se abrían al jardín.

Quedó la clase, que aún existe, con otros venta-

nales laterales y bajos (tamizados por cortinas, puesto que en las horas de clase recibían un sol intenso) y con una claraboya. Iluminaba así el modelo una luz difusa, un poco compleja y difícil, aun tratándose de alumnos del último curso.

Otro valenciano, Manuel Benedito, era catedrático de Colorido de la Escuela de Madrid, y visitó a Garnelo, en un viaje a Valencia, para cambiar impresiones y experiencias. Cuando vio las condiciones de la clase, dijo con petulancia:

—*Es buena, pero yo tengo la mía, en Madrid, con una luz lateral estupenda. Así, el problema del natural, que es de por sí complicado, resulta más fácil para los chicos.*

Garnelo se quedó un instante mirándole de arriba abajo y contestó:

—*Bueno, pero tú eres profesor sólo en San Fernando. A estos muchachos de San Carlos, aunque se les ponga un problema algo más difícil, no importa, pueden con él.*

Así era don Isidoro Garnelo. Suave, sufrido, humilde, pero eficiente y bondadosamente irónico.» (12)

(12) SANTIAGO RODRÍGUEZ GARCÍA, *Recordando a Isidoro Garnelo*. «Enguera», septiembre de 1966.

«Personaje romano», acuarela de Isidoro Garnelo. Museo del Patriarca, Valencia. (Foto Vidal.)



Sabido es que la producción de don Isidoro quedó circunscrita, casi en su totalidad, al arte religioso, en sus vertientes escultóricas y pictóricas. Como es natural, los mayores conjuntos de su obra estaban ubicados en Valencia y, sobre todo, en la capital de la región.

La Diputación guarda, como preciado tesoro, algunas de sus primeras obras de pintura, procedentes de la pensión ganada en tan buena lid. Entre otros estudios, *La resurrección de la hija de Jairo*, de aire clásico y colorido espléndido, tan diferente de la que conserva el Museo del Patriarca de igual tema y título, más reconcentrada y austera de entonación. *La profecía de San Vicente Ferrer*, entrañablemente valenciana y, pese a ser obra juvenil, de una dignidad temática, compositiva y estilística que no impide su vibración cromática y lo suelto de su factura impresionista. Como dice don Arturo Zabala, archivero de la Diputación, que ha estudiado los expedientes de los pensionados de la corporación provincial, Isidoro Garnelo justificó plenamente, con su obra, el beneficio de aquella «pensión cuyo título había dado siempre tan singular prestigio a los artistas

valencianos que lo consiguieron y en el disfrute del cual el pintor enguerino no desmereció y supo mantenerlo a un nivel de indudable altura» (13).

De lo poco que se salvó de la obra garneliana en los templos de Valencia se cuentan los dos óleos de la parroquia de San Esteban: *Muerte de San José* y *San José auxilia a las almas del purgatorio*, de entonación delicada y sedante, que cumplen con su misión devocional en la capilla del santo carpintero, sin menoscabo de su valor artístico.

Sin embargo, existían en Valencia dos templos, el de las Escuelas Pías y el de la Compañía, que mostraban la inspiración de Garnelo tanto en la pintura al óleo como en la talla policromada.

Oigamos lo que nos dicen quienes han estudiado aquellas grandes obras.

El padre Jesús Gómez, escolapio, resume lo que guardaba el templo de la calle de Carniceros y la tragedia de Garnelo ante su obra, convertida en pavesas:

«La guerra y la vesania roja convirtieron en asco y sacrilegio la iglesia de las Escuelas Pías, como el mismo bisecular colegio.

La iglesia, neoclásica, restaurada allá por el año 1912, se sentía más bella todavía por su riqueza artística, especialmente por las múltiples estatuas de Vergara. En ese ámbito de arte y de espíritu cupo maravillosamente, sin disensión, la presencia de Garnelo; de los GARNELOS, mejor. Ya que Hilario fue el que conjugó la cromática de espacios, de columnas y de luces, para dar al templo su unidad de color.

Isidoro hizo para la iglesia aquel grupo del altar mayor, la Virgen con el Niño, nuestra máxima añoranza siempre, si bien luego el escultor Frechina, todo un creador de arte, procuró repetirlo en el grupo actual. Aquella *Virgen de las Doce Estrellas* rodó, por crueldad y pecado de los rojos, por las calles, según lo vieron, y aquellas estrellas se apagaron.

En la misma iglesia había una tabla del Corazón de Jesús y un Cristo yacente, ambas obras también de Isidoro Garnelo.

Presidiendo o, mejor, centrando el salón de visitas, estaba el lienzo del mismo Garnelo representando la hora de escuela de San José de Calasanz.

Todo lo destruyó la vesania del 1936. Todo queda como un recuerdo.

(13) ARTURO ZABALA LÓPEZ, *Isidoro Garnelo, pensionado en Roma por la Diputación Provincial de Valencia*. «Enguera», septiembre de 1966. El mismo autor estudia asimismo el proceso de la pensión de Garnelo en: *Un siglo de pintura y escultura valencianas a través de los pensionados de la Diputación Provincial*, Valencia, 1946. *Las primitivas pensiones de pintura de la Diputación*. «Generalitat», n.º 4-5, diciembre de 1963-marzo de 1964.—*Un siglo de arte valenciano*. Véase *Las pensiones de Isidoro Garnelo Fillol*, etc. (Catálogo de la V exposición conmemorativa). Valencia, marzo de 1967.



Isidoro Garnelo: «Venid a Mí los que estáis agobiados.» Altar mayor de la Compañía, de Valencia, destruido.

Liberada Valencia en la primavera de 1939, la iglesia y colegio, montón de ruinas, fue objeto de inmediata puesta en servicio.

La iglesia, como mártir, con los ojos vaciados y las carnes ensuciadas, fue abierta al culto, previa intensa limpieza, el día primero de junio. El primer acto fue el funeral por todos los muertos de la pasada guerra. Acudió masa inmensa de ex alumnos. Entre el gentío se encontraba, visiblemente derrotado de ánimo, Isidoro Garnelo.

Terminó el acto; se vació el templo. Sentado en una silla quedó Garnelo. Mirando, mirando...

Recuerdo que dijo: "Hay que hacerlo todo otra vez. Lo haré. Y va a salirme mejor. Aquella Virgen, con lo que ha visto y sentido en tantos años, me va a salir más Virgen y más bella..."

El 7 de julio oíamos que Garnelo había fallecido.

Y su Virgen quedó sólo en recuerdo y aspiración.» (14)

Tres incendios consecutivos habían arrasado la obra de ambos Garnelo en 1936. Se habían inaugurado el tercer domingo de mayo de 1914. Y la restauración, tras la guerra civil, se inauguraría el 30 de marzo de 1946. La reproducción de la Virgen, como dice el P. Gómez, la realizó el escultor don Francisco G. Frechina. Con este motivo se publicaría un artículo muy emotivo del P. José María Soto Bordes, enguerino de notoria santidad y elocuencia, tres veces provincial de los escolapios y amigo entrañable de Isidoro Garnelo. He aquí lo que decía de la celeberrima Virgen de las Escuelas Pías, de la devoción que la aureolaba y de la tristeza que produjo su pérdida irreparable:

«Fue un día aciago, cuyo recuerdo está lleno de pesadumbres, ignominias y lágrimas.

El Real Colegio de las Escuelas Pías de Valencia, que presentaba a la vista de todo el mundo, en el retablo del altar mayor de su magnífico templo, el grupo escultórico más bello y artístico que salió de las manos del más inspirado imaginero moderno, don Isidoro Garnelo, lloró, con lágrimas ardientes, la irreparable pérdida de joya tan valiosa y apreciada.

En manera alguna pudo evitarse la sacrílega profanación de aquella obra maestra, que era un milagro de gracia y una maravilla de vida y expresión.

La Virgen del altar mayor de la rotonda de las Escuelas Pías, delicadeza femenina agraciadísima y trasunto de todas las humanas perfecciones, poseía un poderoso influjo para ganar, atraer, enamorar y cautivar los ojos y corazones de todo mortal.

Era la Virgen de los niños, la Virgen de las madres, la Virgen de las Escuelas Pías.

Como Reina de majestad y dulzura, de sabiduría y gracia, estaba sentada en magnífico trono de nu-



Isidoro Garnelo: «La lanzada». Altar mayor de la Compañía, de Valencia, destruido.

bes, presidiendo todas las solemnidades religiosas.

Allí escuchaba las plegarias; desde allí veía las necesidades; a su corazón llegaban los anhelos, y de sus manos brotaban las gracias para sus devotos.

Era la Virgen de las exclamaciones, de las admiraciones, de los indefectibles suspiros.

Siempre su expresión fue emotiva, siempre su mirada fascinadora, siempre su cara sorprendente.

Quien por vez primera la viese no podía reprimir un ¡ay! tan espontáneo y gustoso, que denotaba el efecto de la impresión recibida.

Y dejaba descansar, sobre su brazo izquierdo, un Niño Jesús que difícil será hallar cosa que se le iguale.

Pues bien, un tristísimo día, en que ni religiosos ni alumnos pudieron hacer nada, porque ni autoridades ni pueblo dejaron hacer nada, quedó solitaria en un trono de nubes aquella Virgen del amor y los encantos, y sin defensa de nadie y abandonada de todos a su mortal congoja, se rindió al do-

(14) P. JESÚS GÓMEZ, SCH. P., *El arte de Garnelo en las Escuelas Pías*. «Enguera», septiembre de 1960 y 1966.

loroso sacrificio de su completo holocausto...» (15)

Respecto a la vinculación de Isidoro Garnelo al altar mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús, nos dice el P. Manuel Tarré, tras referirse a la brillante trayectoria artística del gran artista enguerino desde que comenzara sus primeros estudios en Valencia:

«Aquel joven alumno dio lugar a un excelente profesor de la Escuela de Bellas Artes; excelente por la obtención de su cátedra, con gran mérito, en reñidas oposiciones, y excelente por las múltiples obras de carácter religioso en que, sobre todo, se empleó su pincel. Varias iglesias de Valencia se enriquecieron con sus cuadros; por ejemplo, las Escuelas Pías, el Sagrado Corazón y la Compañía. En esta iglesia fue el director de la parte artística del magnífico altar mayor, cuyas imágenes se encargó de policromar y encarnar su hermano Hilario Garnelo. Este altar se inauguró en la noche del último día de 1927.

Dicho altar de la Compañía ostentaba, además de alguna escultura de don Isidoro, cinco grandes cuadros suyos representando *La venida del Espíritu Santo*, *La lanzada*, *La duda de Tomás Apóstol*, *Jesús entre la muchedumbre* y *La Santa Cena*. Estas inspiradas obras de arte fueron destruidas en 1936. Es lástima que todo se haya perdido. Pero gocémosnos porque aún podemos admirar *El rapto de San Ignacio en Manresa*.

Hemos escrito antes que don Isidoro heredó de sus mayores la tradición de su ingenio. Añadamos que le imitó su propio hermano Jaime, el cual, también en la Compañía, pintó magistralmente los *Votos de San Ignacio y sus primeros compañeros*, aún, por fortuna, conservado,

Puede enorgullecerse Enguera con tan ilustres Garnelos, además del médico, doctor José Ramón, pintor y poeta también y autor de obras de su propia profesión.» (16)

LA ÚLTIMA OBRA

Isidoro Garnelo estaba bien representado en su villa natal. Se conservaban las siguientes obras suyas, que se perdieron desgraciadamente, la mayoría, en 1936. «La pequeña imagen de San Gil que donara a la iglesia del convento el 1 de septiembre de 1881, tallada a los catorce años, festejada y "golpeada" por los niños portadores de manojos y cruces de hinojo en el primer día septembrino de todos los años; la imagen de San Rafael, de la capilla de las Mercedarias, y la de San Roque, de la parroquia,

fruto de un legado y traídas en la misma ocasión; la monumental imagen de San Miguel, colocada sobre la puerta mayor de la parroquia, esculpida en un bloque de piedra de casi tres metros de altura; San Rafael y el Ángel Custodio, puestos en las hornacinas laterales de la misma puerta, modelados provisionalmente sobre barro; estas tres esculturas para el exterior fueron realizadas alrededor del año 1928, gracias a la iniciativa del gran sacerdote enguerino don Enrique Sanchiz, párroco de Santo Tomás, de Valencia, que regaló la bellísima imagen de Nuestra Señora de los Desamparados, toda de talla, que también hizo don Isidoro en aquella época, para ser entronizada en la capilla del Reservado... Nada quedó en Enguera de esta ingente obra garneliana, a excepción de la monumental fuente de piedra que, por los mismos años, se levantó en la actual plaza del Caudillo. De Garnelo son la traza arquitectónica y el modelado de las carátulas de bronce que la adornan.»

En junio de 1939 se creó la Junta Parroquial de Reconstrucción, que visitó inmediatamente a don Isidoro Garnelo en su domicilio de Valencia, sito en la calle de las Comedias, cerca de la Universidad y del Real Colegio del Corpus Christi o Patriarca. Formaba parte de dicha Junta el que suscribe estas notas retrospectivas y nos acompañó el sacerdote enguerino Dr. D. Joaquín Aparicio Palop, beneficiado de Santa Mónica, de aquella ciudad.

«A pesar de los años transcurridos, quienes vivimos de aquella comisión que visitara a Garnelo recordamos con profunda satisfacción la simpática entrevista que con él tuvimos. Nos recibió en una sala, llena de luz solar, adornada con cuadros, apuntes y fotografías de obras de arte pertenecientes a don Isidoro o a su primo, el también ilustre artista don José Garnelo Alda. El cuadro principal que presidía la estancia era el de *La resurrección de la hija de Jairo* —diferente al que posee la Diputación de Valencia—, que, después de la muerte de don Isidoro y con otras obras suyas y de don José Garnelo, fue legado al Real Colegio del Corpus Christi, donde figuran todos estos cuadros en el museo de las estancias rectorales, junto a obras de grandes pintores. Tenía mucho cariño don Isidoro a la institución creada por el beato Juan de Ribera y dejó fundadas, además, unas cuarenta horas que se vienen celebrando, con la peculiar solemnidad de la capilla, a la memoria de los Garnelo...

Tras los saludos de rigor, acogidos con franca sonrisa por aquel anciano de mirar dulce y suaves maneras, pulcro y atento hasta el mayor extremo, le expusimos a don Isidoro el motivo de visitarle. Brillaron sus ojos con agradecimiento y nos dijo en resumen:

—¡Cómo me alegra este honroso encargo! Siempre acaricié la idea de que vendrían a confiarme esta obra, porque, siendo yo escultor y enguerino, conocedor a fondo de la imagen perdida, ¿quién me-

(15) P. JOSÉ MARÍA SOTO BORDES, SCh. P., *Una reparación cien por cien*. «Piedad y Letras» (revista calasanciana), n.º 17; «Enguera», septiembre de 1960 y 1966.

(16) P. MANUEL TARRÉ, S. I., *Isidoro Garnelo y la Compañía de Jesús*, «Enguera», septiembre de 1960 y 1966.

jor podría realizarla?... Durante la guerra jamás me abandonó este deseo de restituir a mi querida parroquia lo que en mala hora le fuera arrebatado. Si estaríamos seguros mi hermano Hilario —decorador habitual de mis tallas— y yo de que algún día habríamos de reproducir la imagen de Vergara, que cuando supimos su destrucción le hice guardar

algún día: "La obra de Vergara ha sido reconstruida y mejorada por Garnelo."

Nos confesó que jamás estuvo en Enguera sin que hiciese una visita a San Miguel en su misma hornacina, para poder admirarlo de cerca. ¡Si se sabría de memoria la imagen! Al presentarle una fotografía existente y decirle cómo se había salvado



Dos aspectos del modelo del Arcángel —37 cm. de altura—, obra póstuma de Isidoro Garnelo (1939), inspirada en la antigua imagen de Ignacio Vergara, que sirvió para la realización de San Miguel el Grande, de Enrique Giner, (Foto Cardós.)

varias hojas de oro de ley con la finalidad de aprovecharlas en la decoración de la nueva imagen...

Después de aceptar el encargo se refirió a la estupenda imagen destruida y dijo que, aunque el proyecto general y las partes principales se debieron a la soberana gubia de Ignacio Vergara, sin embargo siempre había notado algunas deficiencias en la anatomía del tórax, brazos y piernas del arcángel, fruto, sin duda, de la impericia de los oficiales que colaborarían a su realización en el taller del gran escultor valenciano.

—Siento tal amor —añadió— por el patrón de mi villa natal, que él me ayudará a salir airoso de la atrevida empresa, pues deseo que pueda decirse

parte del casco y cabeza de San Miguel, confesó que aquello tenía una importancia enorme, pues así se podría hacer el boceto con mayor facilidad e incluso, gracias al fragmento conservado, se reproduciría fielmente la imagen hasta en sus dimensiones exactas. Acordóse, en resumen, con el beneplácito de Garnelo, que la parte del casco salvada se incrustaría en el lugar correspondiente de la nueva talla, a fin de que fuese como un símbolo de la permanencia de la fe. El anciano artista prometió comenzar al día siguiente un pequeño modelo en barro de San Miguel, que le serviría para poner manos a la grandiosa obra. Faltaban poco más de tres meses para las fiestas patronales y era preciso

no perder minuto si se quería cumplir el deseo del pueblo enguerino —representado por la Junta de Reconstrucción—, que compartía también don Isidoro, de que San Miguel el Grande pasease nuevamente las calles de Enguera, como sucedió en épocas de angustia o con motivo de alguna acción de gracias, antes de ser entronizado en el altar mayor,



Ignacio Vergara (1759): «San Miguel el Grande». Parroquia de Enguera. Destruído en 1936. (Foto José Gascón.)

de donde no volvería a moverse sino en contadísimas ocasiones.

Aún duró largo rato la entrevista, exponiéndonos Garnelo su presunción de que, bajo las columnas del templo parroquial enguerino, estucadas, imitando mármoles, se ocultaban las pétreas columnas primitivas, sostén del enorme cornisamento y de las aéreas arcadas de la bóveda de cañón. "Si algún día —nos dijo— pudiera volverse al prístino aspecto, ¡qué impresión de majestad cobraría el templo con los limpios sillares de su arquitectura renacentista!"

Tuvo frases de dolor por la destrucción sistemática de su obra religiosa —la mayoría de lo que produjo—, desaparecida en los primeros meses de la guerra española... Era conmovedor oír a aquel noble enguerino, de setenta y dos años, cómo re-

cordaba, sin acritud en sus palabras, toda una vida de esfuerzo ofrendada en aras de la religión y de la belleza; toda una existencia quemada en el trabajo y el sacrificio, la cual había sido como vencida y anulada por el huracán destructivo del ateísmo y la incultura, que convirtió en cenizas las obras maestras de su mente y el trabajo de su gubia y de sus pinceles... Por ello, al recibir el encargo de tallar la imagen de San Miguel el Grande, no podía ocultarnos que le embargaba una alegría especial, algo así como un regocijo infantil, parejo al que siente un niño cuando ve colmado su mejor sueño; iba a realizar la obra más querida de su historia de artista, la que saldría más cuidada de sus manos, la que sería como culminación y síntesis de toda una existencia de catolicismo y arte...

Finalmente, tras oír palabras de aliento hacia las tareas de reconstrucción que iba a emprender la Junta Parroquial, nos despedimos de Garnelo, muy optimistas ante la acogida que nos había dispensado y la buena disposición en que estaba, a pesar de sus años y de los sufrimientos morales del período bélico, para realizar la imagen del arcángel...

Bien poco nos iba a durar la alegría. Transcurridas escasas fechas, el 7 de julio, fallecía don Isidoro en Valencia, y la noticia, publicada por la prensa del día siguiente, llenaba de consternación a cuantos veíamos frustrada nuestra esperanza en aquella grandiosa imagen que nos prometiera.

Pronto supo la Junta de Reconstrucción que la imagen había sido completamente proyectada por Garnelo en un pequeño modelo de barro, que Dios le había permitido realizar al escultor enguerino, cual si le concediese, con aquella obra entrañable —germen de la talla definitiva—, consumir piadosa y enguerinamente su existencia terrena. Así, pues, el postrer trabajo de Garnelo había sido el modelado, sobre la fresca arcilla, de la figura grácil y airosa de San Miguel —podríamos llamarle pequeño—, vencedor del dragón satánico que figuraba a sus pies. Era como un simbólico salvoconducto del que ya había cruzado los lindes de la eternidad con un copioso bagaje de fe y hombría de bien.

Por el reverendo don Joaquín Aparicio, que le visitó en aquellos días de fiebre creadora y vio cómo iba surgiendo de sus dedos la figura del arcángel y de su antagonista, sabemos con cuánta ilusión había realizado aquella delicada labor de volver a dar forma a lo destruido. Gustó tanto a don Joaquín el pequeño modelo —37 centímetros desde la base, sin peana, hasta el puño de la figura angélica— que el escultor le prometió no destruirlo, como era su costumbre, el día en que hubiese hecho la imagen, a fin de donárselo como recuerdo. Tal como iba desarrollando el modelado le explicaba las diferencias de detalle que perfeccionaban la antigua obra de Vergara...

También se enteró don Joaquín por los perió-

dicos del triste y rápido desenlace. Don Hilario Garnelo, el hermano del fallecido, que sabía el ofrecimiento de don Isidoro, lo mantuvo, y cuando fue realizada la imagen definitiva, gracias a don Enrique Giner Canet —discípulo del escultor, actualmente catedrático de San Carlos—, entregó el modelo al sacerdote enguerino. A fin de evitar el fácil resquebrajamiento del barro, hizo cocer la estatuilla en el horno del alfarero don Francisco Riera, de la calle de Alboraya. Don Hilario, que había decorado magníficamente la imagen de San Miguel el Grande, lo hizo asimismo con la del pequeño modelo, y de este modo la identidad de ambos es casi absoluta.

Recientemente tuvo en sus manos el que esto suscribe la bellísima obra póstuma de Garnelo. Produce honda emoción el pensamiento de la fe ilusionada con que la hizo su plasmador. Bien puede estar orgulloso su propietario de conservarla como un tesoro en su oratorio particular: "Cuando alguna vez celebro la santa misa ante ella —nos dijo— me imagino que estoy en Enguera a las plantas de San Miguel el Grande. Por esto no pienso deshacerme de ella mientras viva. Después... Dios dirá." Respondía con estas palabras a la sugerencia que se le había hecho de que algún día podría ser destinada la pequeña escultura a la parroquia enguerina. Ya que la madre que dio el ser cristiano a Garnelo y había sido desposeída de sus antiguas creaciones no pudo honrarse, como él deseara, con su mejor obra plástica, por lo menos que guardase en el futuro, cual preciada reliquia, el último destello de su genio, que, providencialmente, se había reflejado en aquella preciosa figura del arcángel.

No quiso el cielo que el propósito de Garnelo se viera defraudado totalmente. Como es sabido, don Enrique Giner cargó gustoso con la empresa de tallar la preciosa imagen, y su gubia ilustre, adiestrada bajo el magisterio de don Isidoro —a quien habría ayudado si la hubiera llegado a esculpir—, legó a Enguera, con las características de detalle y la generosidad profesional que ofreciera Garnelo, la obra definitiva que éste ni llegó a comenzar.

Es incuestionable que el modelo dejado por el difunto imaginero sirvió a las mil maravillas para que Giner hiciese, con plena inspiración y siempre angustiado por el temor de que Enguera se sintiese defraudada, la obra más importante hasta entonces salida de su taller.

El pueblo enguerino la vio, complacido por el acierto del resultado, en septiembre del año 1940, en que, siendo cura ecónomo el reverendo don Eduardo Tormo Durá y miembros de la Junta de Reconstrucción los mismos feligreses que la encargaron, fue bendecida la nueva imagen de San Miguel el Grande y recorrió por primera vez las calles de la villa, como símbolo de la fe de un pueblo. En la majestuosa escultura se aunaban tres épocas: la de Ignacio Vergara, creador de la antigua imagen; la de Isidoro Garnelo, que había hecho renacer el

modelo de sus cenizas, y la de Enrique Giner, que había fundido, en el crisol de su arte, lo añejo y lo nuevo con armonioso equilibrio.» (17)

EVOCACIÓN DEL MAESTRO

¿Qué recuerdos tiene don Enrique Giner Canet de don Isidoro y de la imagen que hubo de realizar para la parroquia de Enguera?



Isidoro Garnelo (1899): «La modelo», óleo sobre tabla (18'5 × 12'5 centímetros). Colección de don José Romero (Manises).

No resisto al deseo de reproducir, casi en su integridad, una entrevista que le hizo el periodista enguerino Ricardo Ros Marín, pues en ella se refle-

(17) JAIME BARBERÁN JUAN, *Isidoro Garnelo y San Miguel el Grande*. El trabajo completo, en el boletín «A nuestros jóvenes», de Enguera, septiembre de 1953, y «Enguera», septiembre de 1960 y 1966. Del mismo autor: *Isidoro Garnelo, gran hijo de Enguera*. «A nuestros jóvenes», septiembre de 1950.—*Enguera y San Miguel Arcángel*. «A nuestros jóvenes», septiembre de 1949.

jan interesantes pormenores que completan algunos aspectos de la figura ejemplar de Garnelo. Y queda claro el extraordinario interés puesto por Giner Canet en cumplir, generosamente, el compromiso que su maestro no pudo realizar. Dejo paso a Ros Marín:

«Hablar de Enguera estando presente un enguerino es tarea fácil. Es, además, hermosa si se habla con alguien que no ha nacido en nuestro pueblo, pero que sabe apreciar —y lo dice— el entusiasmo de todo enguerino por su pequeña patria. Con el señor Giner, persona correctísima, de fértil diálogo, he podido gozar las excelencias de una nostalgia que crece con los años. Suyas son estas palabras:

—Admiro a los enguerinos porque siempre, allá donde estén, vuelcan su corazón hacia el pueblo que les vio nacer. Lo he comprobado en múltiples ocasiones.

Don Enrique Giner, secretario de la Escuela de Bellas Artes, profesor de Modelado de estatuas, titular de la cátedra de Medallas, prolífico artista siempre, habla mucho, meditando cada frase, cada palabra. Pongo ante su recuerdo la figura de don Isidoro Garnelo.

—No puedo olvidar su carácter bondadoso, su gran pasión por el arte, su trato jovial y distinguido.

—Don Enrique, ¿cuándo le conoció?

—Hace muchos años. Cuando entré en la Escuela.

—¿Fue su profesor?

—No; directamente, no; él regentaba la clase de Colorido y Composición. Claro que, pasando los años, fue un auténtico maestro para mí y un gran amigo.

—¿Le trató en la intimidad?

—Hacia el año 24 comencé a colaborar con don Isidoro. Recuerdo que la estatua yacente de San Francisco de Borja para el palacio de Gandía la hice con su asesoramiento. A partir de entonces fue muy estrecho el contacto.

—¿Por esto, quizá, fue usted el autor de la imagen de San Miguel que tenemos en el altar mayor?

—En efecto. Ya alrededor del año 1928 ayudé a don Isidoro en la ejecución de la escultura de piedra de San Miguel, que se colocó sobre la puerta mayor de la parroquia de Enguera. Al recibir en junio de 1939 el encargo de reproducir la imagen de San Miguel de Ignacio Vergara, comprendí que no podía llevarla a feliz término y me rogó que le ayudase en la talla de la gran obra. Se dedicó a modelar el boceto, tomando como referencia una fotografía y poniendo todo su cariño en la difícil tarea. A primeros de julio, finalizado el modelo de barro, falleció inesperadamente. Poco después acepté el encargo que me hiciera la Junta de Reconstrucción Parroquial y prometí tener a punto la imagen, ya que no podía en 1939, para ser bendecida en las fiestas de septiembre del año 40. Como así sucedió.

Habla don Enrique del boceto preparado por don Isidoro. Una stampa del *San Miguel* de Vergara —impresa por encargo de don Enrique Sánchez—

fue la mejor guía. En muchos hogares enguerinos se conserva la stampa como joya de valor inapreciable.

—¿Solo con esto fue posible realizar la imagen que hoy tenemos?

—No; un trozo de cimera del destruido por los revolucionarios me permitió establecer el tamaño de la imagen de Vergara.

—¿Es exacta en todo lo fundamental?

—Desde luego, sí. Aunque por especial consejo de don Isidoro se enmendó un defecto de tórax que tenía aquella imagen. Recuerdo bien con qué afán estudió don Isidoro las proporciones. Él era muy devoto del arcángel.

—Usted, don Enrique, ¿vio fácil la realización de nuestro *San Miguel*?

—No mucho, no. Tuve mis momentos de duda. Reflexioné mucho, situándome en los momentos de la creación de la primera imagen de Vergara. Pensé en Enguera, en Tolsá; me di cuenta que hasta el propio Vergara debió de tener una idea fija de la calidad de las gentes de Enguera toda, a la que iba dedicada su imagen. Todo esto y la presencia física y luego espiritual de don Isidoro me dio aliento, me ayudó en la empresa.

—Alce la mirada y recuerde: ¿quedó satisfecho de su labor?

—En lo que cabe, sí. Realicé la imagen, puesto al servicio de Enguera, de Vergara y de don Isidoro; prescindí un poco de mi persona.

Llega a la memoria de don Enrique una escena. Aquella protagonizada por unos enguerinos que llegaron a su taller llevando una espada. La espada de un hombre valiente, muerto poco antes en defensa de Dios y de España. Todos saben el nombre: don Ramón Aparicio Marín.

—¿No hubo inconvenientes por su parte?

—Afortunadamente no iba mal de proporción. Ni obligó a modificar la posición de cabeza y brazo. Además, hubiera hecho cualquier cosa con el fin de atender la sugerencia de aquellos enguerinos, que me pareció digna y ejemplar.

Enguera y don Enrique Giner. Aunque sólo fuera por el lazo de Isidoro Garnelo este hombre estaría unido de corazón a nuestro pueblo, a nuestras cosas. Pero hay más: tenemos con nosotros pedazos de su propio corazón. Toda obra de un artista lleva consigo algo del alma, un poquito de aliento del ser creador. El recuerda muy bien nuestro pueblo.

—El año 1940, en que terminamos la imagen, estuve en la procesión. Luego también he ido, la he visto colocada allá en lo alto del altar, expuesta a la veneración de los enguerinos.

—¿Le parece digno el marco puesto a la imagen?

—Incomparable, sí; la proporción del retablo es justa. Aunque quizá la luminotecnia enfría un poco el conjunto; de esto que le digo ahora no haga mucho caso, pues es algo que recuerdo un poquito vagamente.

Otra estampa enguerina aparece ante nosotros, traída por el recuerdo de don Enrique: la fuente de la plaza. El fue colaborador artístico de don Eugenio Carbonell. Se labró en piedra de Borriol, y los mascarones se fundieron en bronce. Don Isidoro, que tal vez delineó el proyecto, visitó repetidas veces el taller de Carbonell; parece ser que influyó mucho en el encargo de la fuente. También el señor Giner es autor de la magnífica imagen del Sagrado Corazón, hoy venerada en la parroquia enguerina. Tanto esta talla como *San Miguel el Grande* fueron decorados magistralmente por don Hilario Garnelo Fillol.

—Sigamos con Garnelo: ¿qué prefiere usted, su faceta pictórica o escultórica?

—No sé qué apreciar más. Alternaba una y otra cosa, y en ambas hizo trabajos de mérito. Lo que sí se nota es que casi toda su obra fue de carácter religioso. Fue un ferviente católico.

—¿Hablaban alguna vez de Enguera?

—Cuando se refería a su pueblo lo hacía como si hablara de su propia madre; en muchas ocasiones comprobé esto.

Muchas y muy sabrosas cosas dijo, además, don Enrique Giner. Es una pena que el espacio imponga brevedad...» (18).

ENGUERA E ISIDORO GARNELO

Enguera admiraba a los Garnelo. Ya en este siglo —alrededor de la segunda decena— dedicó sendas calles a José Garnelo Alda e Isidoro Garnelo Fillol. Unas sencillas lápidas marmóreas rotulan dos céntricas vías de la población, llenas de encanto y personalidad. Una, la calle del pintor Garnelo Alda —antes Verde, por las muchas parras que existían en ella—. Otra, la calle del pintor Garnelo Fillol —antes Niño Perdido—, próxima a la parroquia y dominada por el majestuoso campanario.

En 1960 se descubrió el retrato de Isidoro Garnelo en la Galería de Enguerinos Ilustres, formada en la Casa Consistorial. El óleo, valiente obra de Sebastián Capella Pallarés, pudo hacerse gracias a la búsqueda casi policíaca —emprendida por este pintor valenciano— de retratos auténticos de don Isidoro, que dio por resultado el hallazgo, donde menos se esperaba, de una rica iconografía de sus últimos años, que ha sido publicada por la revista local «Enguera» en los dos números que ha dedicado al gran artista enguerino: el primero, en el citado homenaje de 1960, y el segundo, en 1966, en vísperas del centenario natalicio.

El 9 de agosto del 66 propuso el que esto escriba, como alcalde del Ayuntamiento, se rindiese homenaje conjunto a los primos José —nacido en

1866— e Isidoro —nacido en 1867— con una exposición de sus obras en el Ayuntamiento, una sesión conmemorativa y el descubrimiento de una lápida alusiva en la casa de la calle de Gracia, núm. 7, donde habían venido al mundo.



Isidoro Garnelo (1893): «Cabeza femenina», acuarela. Colección de don José Romero (Manises).

«Como era de prever, el Ayuntamiento aprobó el homenaje. La exposición se realizó en el Salón consistorial de la Casa de la Villa —con aportaciones del Museo Provincial, Diputación, Museo de Cerámica y familiares y amigos—; se descubrió una lápida en la casa natalicia, y la revista «Enguera» dedicó multitud de páginas y trabajos a Isidoro Garnelo y su estirpe.

El acto principal, celebrado el 29 de septiembre, fiesta de San Miguel Arcángel, reunió en el Salón consistorial al Ayuntamiento y autoridades locales, acompañadas por representaciones de la Diputación, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Museo Provincial, Escuela Superior de Bellas Artes, fami-

(18) RICARDO ROS MARÍN, *Garnelo, en el recuerdo de don Enrique Giner*. «Enguera», septiembre de 1960 y 1966.

liares venidos de Valencia y Andalucía, alumnos de Garnelo, paisanos, etc. Todo transcurrió dentro de la mayor armonía, con intervenciones de las personalidades más representativas y del que esto escribe, como alcalde.

Y cuando llegó el 20 de marzo de 1967 hubo una misa en el templo parroquial de Enguera en sufragio de Isidoro Garnelo y los suyos, patrocinada por el Ayuntamiento, que presidió el acto con las autoridades.» (19)

La prensa y radio dieron gran relieve a los actos, y si en Valencia pudieron admirarse, en las salas del palacio de la Bailía, las obras de Isidoro Garnelo como pensionado de la Diputación en la V exposición de «Un siglo de arte valenciano» —marzo de 1967—, en Enguera se expusieron dieciséis obras de José e Isidoro Garnelo —óleos de grande y pequeño formato, acuarelas y dibujos—, lo que permitió a los enguerinos conocer «al natural» y de cerca varias obras maestras, algunas de difícil contemplación o visita (20).

Un rasgo bellísimo tuvieron dos artistas dedicados a la docencia. Don José Romero, de Manises, y don Rafael Pérez Contel, tan ferviente admirador de don Isidoro, donaron un óleo juvenil de éste, pintado en su etapa formativa de Valencia: *La joven del abanico*. El señor Romero, como propietario, y el señor Pérez Contel, como restaurador y enmar-

(19) JAIME BARBERÁN JUAN, *El homenaje de Enguera a Isidoro Garnelo Fillol en su centenario (1867-1967)*. «Valencia Atracción», n.º 392, septiembre de 1967; «Enguera», septiembre de 1967.

(20) Se expusieron: De José Garnelo Alda, 1, *Santuario ibérico*; 2, *Muerte de San Francisco*; 3, *Pepita Sevilla*; 4, *Autorretrato*; 5, *Leyenda medieval (La boda de la paz)*; 6, *Muerte de Alfonso X el Sabio*; 7, *Retrato de Manuel Garnelo Alda*; 8, *Primavera*; 9, *Pro Patria*; 10, *Autorretrato*.

De Isidoro Garnelo Fillol: 11, *La resurrección de la hija de Jairo*; 12, *Niño desnudo yacente*; 13, *La muerte del gladiador*; 14, *La modelo*; 15, *Cardenal dormido*; 16, *Cabeza femenina*.

Corresponden a: Museo Provincial de Valencia, núms. 1, 2, 3 y 15.—Diputación Provincial de Valencia, núms. 11, 12 y 13.—Museo Nacional de Cerámica, de Valencia, n.º 10.—Colección de don Manuel González Martí, de Valencia, números 4 y 5.—Doña Telesfora Ros Fillol, viuda de Mas y Algarra, n.º 8.—Don Manuel Garnelo Gallego, de Madrid, núms. 6 y 7.—Don José Romero Martínez, de Manises, números 14 y 16.—Ayuntamiento de Enguera (donación de don Luis Martí Alegre), n.º 9.

Todo óleos sobre lienzo, a excepción de los núms. 10 (dibujo), 14 (óleo sobre tabla), 15 y 16 (acuarelas).

cador de la hermosa tabla, quisieron que en el Ayuntamiento hubiese una obra del artista de Enguera. Y allí está, para lección y orgullo de los enguerinos.

COLOFÓN

Pero los paisanos de tan grandes artistas esperan que, si Enguera les ha ido honrando en el transcurso de los años —a José Garnelo se le rindió otro gran homenaje, poniendo su retrato en la antedicha Galería en septiembre de 1965—, Valencia también lo hará en su momento oportuno. Quiero cerrar este trabajo, hecho con ilusión, apasionadamente, guiado por el deseo de que cada vez sea mejor conocido Isidoro Garnelo —como antes hiciera al estudiar a José Garnelo—, con unas palabras ya publicadas en una revista de la ciudad del Turia:

«Valencia, que posee obras de ambos Garnelos en el Museo Provincial, en la Diputación, en el Museo de Cerámica, en el Museo del Patriarca y en algunos de sus templos o casas religiosas —lo que se salvó de 1936—, muchas de estas obras fruto de la munificencia y generosidad de Isidoro Garnelo Fillol y de Pepe Garnelo Alda, ¿no les rendirá el homenaje académico que merecen? ¿No les dedicará alguna de sus calles? ¿No organizará alguna exposición de sus obras? La Diputación, dentro del ciclo de "Cien años de pensionados" suyos, ya expuso por marzo de este año las obras que posee de Isidoro Garnelo, pero creo sinceramente que Valencia está todavía en deuda con dos de sus hijos que, por maestría artística, caballerosidad y espíritu de trabajo, honraron a su patria natal y supieron hacerla partícipe de su inteligencia —enseñando a otros artistas— y de sus obras —cediéndolas para sus museos—. Valencia tiene la palabra...» (21)

Confiamos que así sea. Con ello, ya que los centros artísticos nacionales difícilmente se enteran de estas conmemoraciones provinciales, Valencia mostraría su amor y gratitud a estos grandes artistas que en nuestra región y más allá de ella —incluso en Madrid, donde tantas obras y recuerdos quedan de José Garnelo— supieron poner en altísimo lugar el nombre de la patria chica...

JAIME BARBERÁN JUAN

(21) Vid. nota 19.

SEMBLANZA Y BIBLIOGRAFIA DE DON LEANDRO DE SARALEGUI *

Es difícil exaltar en unas pocas palabras la notable personalidad de don Leandro de Saralegui. De su condición humana, todos cuantos le conocían, directamente o a través de epistolario, se hacen lenguas de él. En efecto, la afabilidad en el trato; su cortesía, exenta de adulación, y su extremada modestia —tan rara en personas que llegan en sus actividades a la cima más alta por sus conocimientos y su prestigio internacional— son motivo más que suficiente de estas líneas. Este prestigio, bien ganado a través de sus infatigables estudios sobre la pintura valenciana y española medieval, se hizo material por la divulgación de sus artículos en las revistas especializadas y por su ininterrumpida relación profesional y amistad firmísima con el también fallecido Mr. Chandler Rathfon Post. Las continuas citas a don Leandro, por aquel coloso de la erudición norteamericana, hicieron tan familiar su nombre como el propio, al tiempo que lo asociaba a la magna labor de su *A History of Spanish Painting*. Es notorio observar como, teniendo en cuenta la estricta severidad de los estudios de ambos —en los que la fantasía era doncella en perpetuo destierro—, y justamente por ello, en su modestia, siempre estaban dispuestos a rectificar y la opinión del otro era más considerada que la propia.

Labor sin descanso ni tregua, puede decirse que se inicia en el año 1927 con su artículo *Las tablas de la iglesia de Borbotó*. Luego, en serie sin fin, cerca de noventa y cinco artículos y libros publicados indistintamente en Tarragona, Barcelona, Valencia, Madrid y Castellón de la Plana. Digamos prontamente que, aunque el número de libros no es muy numeroso, los artículos —de hecho— eran verdaderos libros por su extensión, unas veces publicados de una vez, otras en varias.

Es cierto que se especializó en la pintura medieval valenciana de los siglos XIV y XV, pero hizo notables escarceos por la centuria decimosexta.

Comprendiendo que la pintura valenciana no podía estudiarse aislada en su totalidad, trabajó sobre zonas periféricas (*En torno a los Serra, Para el estudio de la escuela del Maestrazgo, En torno a un oriolano tríptico* y, desde luego, sobre pintura aragonesa) e incluso zonas alejadas (*El retablo mayor*

de la catedral de Avila, Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas, etc.).

Indudablemente, fue el siglo XV el período al que más intensamente dedicó sus estudios y donde, por tanto, podemos encontrar sus trabajos más importantes.

Sus escritos sobre Lorenzo Zaragoza, Pedro Nicolau (unos cinco), Marçal de Sax, Gonzalo Pérez



Don Leandro de Saralegui en un acto académico

(o mejor, Peris), Miguel Alcañiz, el binomio Jacomart-Reirach, Maestro de la Porciúncula, los Osona, el Maestro de Santa Ana y su escuela (Maestros de Perea, Játiva, Artés y Borbotó) son absolutamente esenciales para conocer este período medieval valenciano y su influencia por las provincias limítrofes y próximas.

Asimismo consideró esencial para el mejor estudio de la pintura medieval sus incursiones por el campo de la iconografía como reflejo de la mentalidad y devociones locales y particulares del País Valenciano (recuérdense sus trabajos sobre *La Virgen de la Leche, Santos Lázaro, Marta y María Magdalena, San Vicente Ferrer, San Antón*, otros como los niños, retratos de donantes, temas taurinos, etc.).

De la erudita prosa de don Leandro, apretada selva de conocimientos, podía extraerse un abundante caudal de noticias e imágenes mágicas y fantásticas del mundo medieval, como vistas a través de la bola de cristal de un alquimista desentrañador de misterios.

(*) Queremos agradecer muy especialmente a la señora viuda de Saralegui las facilidades y atenciones que han hecho posible esta recopilación. También queremos mencionar a doña María Isabel Alzaga de Serra, a don Vicente Badia Marín y a don Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco.

Entre sus muchos conocimientos y aficiones se encontraba su pasión por la música, a la que dedicó su primera obra escrita (*Los músicos rusos*, en 1920) y de la que hacía continuas comparaciones entre músicos y pintores.

Caballero sin par, como extraído de un libro de caballería, su generosidad inextinguible le impulsaba a ayudar a todos con sus extensos conocimientos de pintura valenciana y española. Estudiantes y marchantes han recibido numerosos favores (yo diría continuos), sin que por ello aceptara la más mínima recompensa.

Todos cuantos a él se acercaron sabrán reconocer su bondad, la importancia de sus trabajos y la necesidad de guardar eterna memoria de su persona.

C. S. d'H.

BIBLIOGRAFIA

Para evitar molestias e inevitables repeticiones damos a continuación referencia de las siglas:

AAV	Archivo de Arte Valenciano.
ACCV	Anales del Centro de Cultura Valenciana.
AE	Arte Español
AEA	Archivo Español de Arte.
AEAA	Archivo Español de Arte y Arqueología.
BSCC	Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.
BSEE	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
M	Museum.
VC	Valencia Cultural.

Los músicos rusos. Tarragona, Imp. Lloréns y Cabré, 1920.
Las tablas de la iglesia de Borbotó. AAV, 1927, pp. 67-81.
Las tablas de la iglesia de Albal. M, vol. VII, n.º 3, 1927, pp. 85-105.

Algunas sargas y sargueros de Valencia. M, vol. VII, n.º 6, 1927, pp. 203-214.

El retablo mayor de la catedral de Avila. M, vol. VII, n.º 7, 1927, pp. 243-274.

En torno a los Serra. M, vol. VII, n.º 8, 1927, pp. 275-290.
Visitando colecciones. Algunas tablas de propiedad particular. M, vol. VII, n.º 9, 1927, pp. 313-324.

Restos de retablos descabalados. M, vol. VII, n.º 10, 1927, pp. 353-372.

Iconografía de la Virgen de la Leche. AAV, 1928, pp. 85-98.

El retablo de Gabriel Martí. BSCC, t. X, 1929, pp. 80-84.

Repertorio. AEAA, n.º 30, 1930, p. 71.

Sobre dos tablas valencianas del Museo de Artes Decorativas de París. BSCC, t. XI, 1930, pp. 288-292.

Notas sobre la iconografía valenciana de Santos Lázaro, Marta y Magdalena. AAV, 1930-31, pp. 117-152.

Miscelánea de tablas valencianas. Ecos de Pablo de San Leocadio. BSEE, trimestre 3.º, 1931, pp. 216-241.

Escarceos iconísticos. BSCC, t. XII, 1931, pp. 347-350.

Miscelánea de tablas valencianas. El maestro de Perea, Osona y sus secuaces. BSEE, trim. 1.º, 1932, pp. 50-64.

Miscelánea de tablas valencianas. En la estela del estilo de Reixach. BSEE, trim. 4.º, 1932, pp. 294-307.

Para el estudio de la escuela del Maestrazgo. AAV, 1932, pp. 33-44.

Miscelánea de tablas valencianas. En torno a Pedro Nicolau (hacia el maestro de los Martí de Torres). BSEE, trimestre 3.º, 1933, pp. 161-176.

En torno a Pedro Nicolau. Un retablo de su escuela. AAV, 1933, pp. 25-52.

Una tabla aragonesa firmada. Del taller de los Solana. AEAA, n.º 30, 1934, pp. 265-266.

Para el estudio de algunas tablas valencianas. AAV, 1934, pp. 2-50.

Algunas obras de propiedad particular. BSEE, trim. 3.º, 1934, pp. 167-182.

Tres tablas valencianas. BSEE, trim. 3.º, 1935, pp. 157-162.

La pintura valenciana medieval. Introducción. Los Primitivos. Fuentes de influjo catalán en tierras valencianas. Domingo Valls. *Dos señeros exponentes del trecentismo italianizante*. AAV, 1935, pp. 3-68.

Algunas tablas aragonesas. BSEE, trim. 1.º, 1936, pp. 47-50.

Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas. BSEE, trim. 2.º, 1936, pp. 109-113.

La pintura valenciana medieval (continuación). Lorenzo Zagoza (discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 2-27). *Andrés Marçal de Sax*. AAV, pp. 28-39, 1936.

Pedro Nicolau (I). BSEE, trim. 2.º, 1941, pp. 76-107.

Pedro Nicolau; Almanaque de «Las Provincias», 1941, páginas 99-107.

Pedro Nicolau (II). BSEE, trims. 1.º y 2.º, 1942, pp. 98-152.

El maestro del retablo montesiano de Ollería. AEA, n.º 53, 1942, pp. 244-261.

Discípulos del maestro de Ollería. AEA, n.º 55, 1943, páginas 16-38.

Para el estudio de dos tablas italianas y varias españolas. BSEE, trim. 1.º, 1944, pp. 23-37.

Problemas de pintura valenciana del siglo XV. AEA, n.º 62, 1944, pp. 104-123.

Iconografía medieval. AE, trim. 2.º, 1944, pp. 49-65.

Visitando colecciones. La de la marquesa viuda de Benicarló. AE, trim. 3.º, 1944, pp. 1-11 (separata).

Para el estudio de algunas tablas españolas. AEA, n.º 67, 1945, pp. 17-32.

En torno a los Osona. ACCV, 1946, pp. 95-108.

Sobre algunas tablas españolas. AEA, n.º 74, 1946, páginas 131-159.

Visitando colecciones. La del marqués de Montortal. AE, cuat. 1.º, 1947, pp. 1-21 (separata).

Noticias de tablas inéditas. AEA, n.º 83, 1948, pp. 200-214.

Más tablas españolas inéditas. Las de la colección Gómez Fos. AEA, n.º 84, 1948, pp. 276-291.

Una tabla inédita de Jacomart (?). BSCC, año XXV (cuadernillo jubilar), 1949, pp. 507-509.

Sobre algunas tablas de particulares. AEA, n.º 91, 1950, pp. 185-201.

El maestro de Santa Ana y su escuela. Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo» de la Diputación Provincial, 1950.

Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI. AEA, número 95, 1951, pp. 209-224.

La pintura valenciana medieval. *Andrés Marçal de Sax (cont.)*. AAV, 1952, pp. 5-39.

Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia. AEA, n.º 103, 1953, pp. 237-252.

Para el estudio de algunas tablas del XV al XVI. AEA, número 108, 1954, pp. 303-314.

Pintura valenciana medieval. *Andrés Marçal de Sax (cont.)*. AAV, 1954, pp. 5-53.

El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas 1.ª y 2.ª de primitivos valencianos. Valencia, Institución «Alfonso el Magnánimo» de la Diputación Provincial, 1954.

Miscelánea de tablas inéditas. AEA, n.º 112, 1955, páginas 323-338.

Miscelánea de reminiscencias vicentinas. AAV, 1955, pp. 5-32.

En torno a una importante tabla en Villarreal. *Rev. Penya-golosa*, n.º 1, 1955, Castellón de la Plana, Diputación Provincial.

Sobre algunas tablas del XV al XVI. AEA, n.º 116, 1956, pp. 275-290.

Pintura valenciana medieval (cont.). *Los discípulos de Marçal de Sax: Miguel Alcañiz*. AAV, 1965, pp. 3-41.

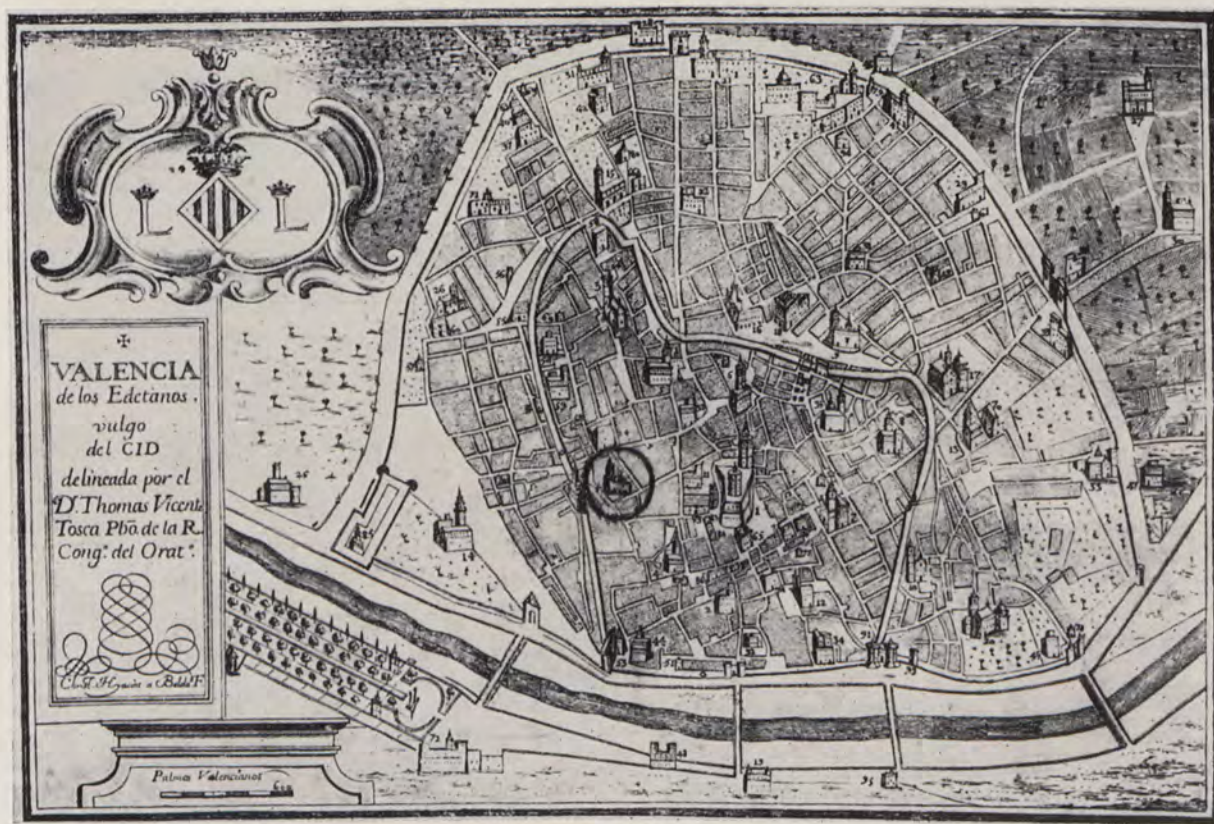
Pintura valenciana medieval (cont.). Gonzalo Pérez. AAV, 1957, pp. 3-24.
Noticiario de pinturas en tierras levantinas. AEA, n.º 123, 1958, pp. 237-242.
Pintura valenciana medieval. Gonzalo Pérez (cont.). AAV, 1958, pp. 3-21.
Tablas españolas inéditas. AEA, n.º 128, 1959, pp. 313-318.
Pintura valenciana medieval. Gonzalo Pérez (cont.). AAV, 1959, pp. 3-21.
Pintura valenciana medieval (cont.). *El Maestro de Bonastre*. AAV, 1960, pp. 5-23.
Curioseando en pinturas del siglo XV. VC, n.º 1, 1960, pp. 7-27.
El retablo de Altura. VC, n.º 3, 1960, p. 12.
De pintura valenciana. VC, n.º 5, 1960, p. 24.
En torno a un oriolano tríptico. VC, n.º 8, 1960, pp. 19-20.
Pintura valenciana medieval (cont.). *El Maestro de la Porciúncula: Berthomeu*. AAV, 1961, pp. 8-20.
El retablo de Toro. VC, n.º 10, 1961, p. 12.
Prolegómenos de pintura valenciana. VC, n.º 12, 1961, páginas 22-23.
Idem, VC, n.º 13, 1961, p. 9.
Idem, VC, n.º 14, 1961, pp. 7-8.
Idem, n.º 15, 1961, p. 5.

El hijo de Osona, pintor taurino. VC, n.º 17, 1961, páginas 21-22.
En el Museo Diocesano de Valencia. VC, n.º 19, 1961, p. 8.
Varia. AEA, n.º 137, 1962, pp. 67-70.
De pintura valenciana medieval (cont.). *En torno al binomio Jacomart-Reixach*. AAV, 1962, pp. 5-12.
Noticiario de tablas inéditas. VC, n.º 21, 1962, pp. 6-7.
Los atributos de San Antón. VC, n.º 25, 1962, p. 4.
Del retablo de Borbotó. VC, n.ºs 31 y 32, 1962, p. 7.
De pintura valenciana. *Miscelánea*. AAV, 1963, pp. 12-23.
Memento. VC, n.ºs 35 y 36, 1963, p. 15.
De pintura valenciana. VC, n.ºs 37 y 38, 1963, pp. 10-15.
Idem, VC, n.ºs 39 y 40, 1963, pp. 10-15.
Idem, VC, n.ºs 41 y 42, 1963, p. 28.
En torno al maestro de El Collado de Alpente. VC, números 43 y 44, 1963, p. 6.
De pintura valenciana. *Miscelánea*. AAV, 1964, pp. 5-12.
Sobre una obra de Juan de Juanes. VC, n.ºs 45 y 46, 1964, p. 6.
Generalidades. VC, n.ºs 47 y 48, 1964, pp. 27-28.
De iconografía vicentina. VC, n.ºs 49 y 50, 1964, p. 20.
Sobre pormenores pictóricos. VC, n.ºs 51 y 52, 1964, páginas 20-21.
De pintura valenciana. *Miscelánea*. AAV, 1965, pp. 7-10.

SAN JUAN DEL HOSPITAL Y SU DECLARACION DE MONUMENTO HISTORICO NACIONAL EN 1943

Casi olvidada de los valencianos, cerrada al culto largo tiempo, escondida en calle de poco tránsito y con extraño inadvertido ingreso indirecto, la antigua iglesia de San Juan del Hospital era una joya arquitectónica e histórica que ha pasado oculta y desco-

ampliando la ponencia que le fue encomendada entonces al vocal señor barón de San Petrillo por la Comisión Provincial de Monumentos. Y digo ampliado porque la ponencia del señor barón de San Petrillo reducía el informe y petición de declaración



Perimetro de las murallas árabes (siglos XI al XIV); señalizada la situación de San Juan del Hospital

nocida para propios y extraños algo más de medio siglo. Sin embargo, en medio de este paréntesis, un valenciano ilustre, amante y conocedor del arte, académico de las Reales Academias de la Historia y de la de Bellas Artes de San Fernando, el excelentísimo señor don Elías Tormo y Monzó, emitía —entre otros, en 5 de abril de 1943— dictamen favorable para que la iglesia de San Juan del Hospital fuera declarada no sólo monumento histórico artístico, sino monumento nacional, acogiendo favorablemente y

a una sola parte del total monumento, a una llamada «capilla» del conjunto monumental, «aislada físicamente del resto, aunque inmediata y... arrinconada dentro de la manzana urbana».

Estimó el Ministerio, tras el expediente e información del señor Tormo, que era merecedor de declaración de monumento nacional no sólo la capilla, sino todo el gran conjunto, que, aunque desfigurado en los siglos del barroco, dice en el informe, «íntegramente subsiste, firme y solidísimo, como edifica-

ción gótica del siglo XIII, la más antigua de la ciudad de Valencia, la más severa y nobilísima».

Estudia el señor Tormo en el expediente la fecha de construcción, que fija entre los años 1238 y 1261.

Interesante resulta la lectura de este informe, de estudio difícil, ya que los trazos del tiempo habían ido borrando, implacables, la verdad primitiva del recinto, cercenado brutalmente en una y otra ocasión. La calle del Milagro, al trazarse en 1396, cortó por medio su área. La desaparición de la calle paralela a la de San Cristóbal y la invasión de su terreno por construcciones, dieron al traste con la fachada principal del antiguo hospital, a ella recayente, y nuevas construcciones en torno del conjunto fueron poco a poco sofocándolo hasta casi ahogarlo.

El magnífico estudio —monografía única— de este templo de San Juan del Hospital, de don Fernando Llorca, hoy desgraciadamente agotado, aun con tantos aciertos no supo ver lo referente a su cronología y llevó la fecha de este monumento a años demasiado retrasados, a los del siglo XIV, no pensando que la orden sanjuanista —poderosa en el siglo XIII en el entonces nuevo reino de Valencia, que ellos tanto ayudaron a conquistar— pierde instantáneamente su importancia en el de Valencia en los comienzos del siglo XIV. Y es, sin duda, con la puerta románica de la catedral (la de la plaza del Palau) lo más antiguo arquitectónico de Valencia después de la conquista.

¿Y qué razones aduce Elías Tormo? Se basa en el estudio del primitivo escudo de la orden que aparece en una portada.

La orden de San Juan del Hospital, nacida en el siglo XI en Jerusalén, fue una consecuencia de la necesidad de atender a los fervorosos peregrinos que llegaban a la Ciudad Santa. Las penalidades del camino, lleno de peligros de toda clase (bien distinto, y meritorio por cierto, del turismo actual), los salteadores, el clima y la fatiga hacía frecuentísimo que



Primer escudo de la Orden, esculpido sobre el primitivo arco de medio punto, tal como se percibía en 1935.

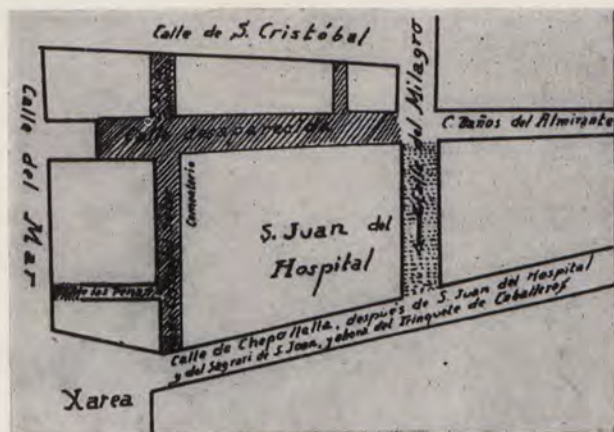
fuesen muchos los enfermos que habían de ser atendidos a su llegada a Jerusalén.

Un grupo de caballeros franceses, capitaneados por el provenzal Gerardo Tom, en 1099, reformó, perfeccionándolo, el hospital allí fundado por los mercaderes de Amalfi cincuenta y un años antes, recibiendo de Godofredo de Buillon grandes donaciones.

Pues bien, el escudo primero de esta orden era una cruz llana, cruz que cambió por los años 1254 a 1261, transformando la cruz sencilla escuadrada por una de cuatro flechas, es decir, de ocho puntas de dos en dos, cruz que es la que perduró ya hasta nuestros días como emblema de la que luego se llamó orden de Malta, sucesora que fue en el nombre de la orden de los sanjuanistas, orden llamada de Malta, a partir de 1530, en que Carlos V de España hizo a ésta donación de toda la isla.

Esta modalidad de cruz para su escudo fue concedida a la orden de San Juan del Hospital por el papa Alejandro IV, natural de Anagni, de la familia de los condes de Segni. Y como las fechas del pontificado son las del 1254 a 1261, entre ellas hemos de situar el cambio.

Observa Tormo que la primera, la indiscutiblemente anterior para los sanjuanistas al año 1261, es la que aparece (más visible que ahora en la fecha del informe, pero aún hoy perceptible) en la puerta norte del templo gótico, frente al pasadizo donde estuvo el vía crucis. Hablamos, naturalmente, de la correspondiente a la antigua puerta, la inferior, la



Plano de las calles que rodeaban a la iglesia de la fundación

centrada, ya que sobre ella existe una construcción posterior superpuesta, cuya cruz gótica ornamental y más florida nada tiene que ver en el asunto. El antiguo, el primitivo, es el modesto escudito sencillo gótico, cuyos restos se perciben aún claramente y es el que nos da la fecha de la construcción primitiva.

La orden sanjuanista, en el siglo XIII —a más de hospitalaria, batalladora—, vivían en régimen unitario, sometidas todas sus casas y encomiendas a las órdenes del gran maestro, y no tardaría en conocerse en todas ellas, y en Valencia, por tanto, muy pronto se supo, el nuevo símbolo, tanto más cuando en Valencia estaba el gran maestro, que por aquellas fechas era Hugo de Forcalquier, gran consejero y ayuda militar para Jaime I, a quien acompañaba en la conquista. Y de cuya estancia en Valencia por aquellos años nos reflejan más de una decena de viejos pergaminos de nuestros archivos.

El hecho de que los hospitalarios se instalaran en Valencia a raíz mismo de la conquista consta no sólo en la *Crónica* del rey don Jaime, que dice que en la barriada donde se instalaron daba la puerta de la Xarea, bien próxima al lugar donde hoy se levanta el templo de San Juan del Hospital, al final de la calle de Chepollella, frente al lugar donde los hospitalarios tuvieron su campamento, sino también en el *Repartiment*, libro de excepcional interés para estas fechas, en el que se dice que se donó al castellán de Amposta, para la Casa del Hospital de Jerusalén, las casas que tenía en Valencia Hacach Halibandel.

Además, el derecho que la iglesia de San Juan del Hospital tenía de siglos a ocupar el primer puesto en los actos religiosos y procesiones —tras la catedral— indica claramente haber sido la primera construcción como iglesia de Valencia.

La portada norte, de la que hablamos, es de robustez románica, sencilla, sobria, mostrándose, dice Tormo, «como si fuera —que no lo es— muy anterior al gótico de Castilla, aun en el primer tercio del siglo XIII, el de las fechas en que Valencia era todavía mahometana», y su fecha de construcción ha de ir, necesariamente, de este año 1238 al 1261, en que muere Alejandro IV, el papa que cambió la cruz de los caballeros.

La vida pujante de la orden fue corta; su fin hospitalario cesó en el siglo XIV —quedando, en cambio, la costumbre de ser lugar de enterramientos nobles para los caballeros y cofrades—. La vida de la encomienda languidecía, hasta que en 1807 fue disuelta.

Los antiguos dos grandes ideales de los caballeros sanjuanistas, o de Malta, que entregaron sus vidas a la caridad y a la lucha heroica por defender su fe, ya no los ostentaba nadie. La iglesia se había reducido a mantener devociones en sus viejas capillitas o a alguna cofradía, como la de Santa Bárbara, y a iglesia castrense, lo que cesó en 1874. Y así las cosas, en 1905 pasó algo de lo poco que quedaba a la recién creada y actual parroquia de San Juan y San Vicente, en el moderno barrio valenciano en aquellos años, cuando ya esta vieja iglesia apenas podía subsistir.

La vida de este conjunto monumental, que fue espléndida y pujante, terminaba por hundirse, cargada con los seis siglos de historia que la acompañaban.

De aquel naufragio resurge ahora, y motivos tenemos para echar las campanas al vuelo. De las aguas turbias del abandono, de la falta de ideales altos, de la barbarie y de las guerras, sale a flote en manos de una nueva milicia, ya que desde el pasado año 1967 ha sido encomendada al Opus Dei, y tras no pocos trabajos de previo acondicionamiento y amorosa puesta a punto, reanudado el culto en ella.

Hace veinticinco años Tormo, el valenciano ilustre, terminaba su informe así: «De todo lo dicho se juzga como no derribable tal monumento arquitectónico, y como precisas las obras que sólo pueden y deben exigirse al Estado, para lograr fácilmente la revalidación de su auténtica escondida apariencia, retrospectivamente del todo veneranda.» Ya entonces veía Tormo al Estado como el único capaz de acometer la obra restauradora.

La obra de restauración vemos que se ha iniciado también, con acierto y éxitos indudables, y tras las escayolas y aditamentos de finales del XVII (por 1685), va Valencia viendo surgir los toscos, sencillísimos y bellos arcos góticos de la que fue su iglesia primitiva.

ROSA RODRIGUEZ DE TORMO

ALONSO CANO Y VALENCIA

En marzo de 1601 nace en Granada uno de los artistas más representativos del barroco español: Alonso Cano. Hijo de un modesto ensamblador manchego y miembro de numerosa familia, su infancia transcurre con normalidad no exenta de privaciones; pronto siguió los pasos de su padre y demostró tener condición de artista. En 1614 la familia se traslada a Sevilla y el joven Cano conoce a Velázquez, con el que pasaría después a ser considerado como uno de los maestros de la gran generación nacida a fines del siglo XVI y en la que además son figuras importantes Zurbarán, Ribera y otros.

La vida del joven artista, que no sólo se limita al campo de la escultura, sino que es además arquitecto y pintor, gravita en torno a su carácter inquieto, desordenado, generoso e indolente, deparándole una serie de turbulencias que culminan con el drama de la misteriosa muerte de su segunda mujer, hija del pintor Juan de Uceda y muy bella, según los escritores de la época, como recoge Lafuente Ferrari. Aunque no se le pudo probar nada, las sospechas y el luctuoso incidente impulsan a Cano a salir de Madrid cuatro días después del suceso (14 de junio de 1644), buscando refugio en Valencia hasta el verano de 1645 en que regresa a la capital por algún tiempo, para afincarse definitivamente, a partir de 1652, en Granada, viviendo como racionero de la catedral hasta su muerte, acaecida el 25 de agosto de 1667.

La estancia de Cano en Valencia ha supuesto para los biógrafos del artista un período oscuro, ya sea por los turbios acontecimientos que la motivaron, por la fugacidad cronológica o por la total carencia de huellas palpables, lo cual supone el principal obstáculo con que cuenta el presente trabajo. Sin embargo, y precisamente por ello, se ha desplegado una investigación que a veces equivalía a seguir una sombra, utilizando las citas literarias y consultando los inventarios artísticos y los archivos valencianos.

Las referencias literarias que mencionan la estancia y obras de Cano en Valencia son las siguientes, por orden cronológico:

- A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. (1655-1726). *Museo pictórico y Escala óptica*, t. III: «Vida de artistas españoles». Madrid, 1.^a ed., 1724, p. 989.
- M. A. ORELLANA (1731-1813). *Biografía pictórica valentina*. Ed. Xavier de Salas. Madrid, 1930, p. 54.
- A. PONZ (1736-1792). *Viaje de España*, t. IV, carta V, 19; t. IV, carta VII, 6-7. Madrid, 1772-1794. 8 vols.
- CEÁN BERMÚDEZ (1784-1829). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, t. I, p. 222. Madrid, 1800. 6 vols.

Estos autores nos ofrecen el siguiente panorama biográfico: Tras la muerte de su segunda esposa (10 de junio de 1644), Cano huye de Madrid secretamente, dirigiéndose a Valencia, donde encontró asilo en el monasterio de San Francisco, situado a extramuros de la ciudad, en el lugar que ahora ocupan los cuarteles de la Alameda y que más tarde se denominó monasterio de Padres Franciscanos de San Juan de la Ribera. En dicho monasterio, que todavía estaba concluyendo su construcción, pintó Cano el retablo para el altar mayor representando el bautismo de Cristo; además, un lienzo con el tema de la Trinidad y otro con el de la predicación de San Vicente Ferrer.

Parece ser que fue descubierto, y ante el temor de nuevas indagaciones por parte de la justicia, buscó refugio en la cartuja de Portaceli, donde, en pago de su hospedaje, dejó varias obras pictóricas: *Cristo Niño con Serafín*, *Cristo atado a la columna*, *Cristo crucificado*, *San Juan Bautista niño*, *San Juan Evangelista niño*, *Nacimiento de Jesús*, *Retrato de un venerable carmelita* y el *Retrato de la Beata Inés de Moncada*.

Recientes investigaciones biográficas sobre Alonso Cano (1) permiten fijar documentalmente la estancia del artista en Valencia desde su precipitada huida de Madrid, en que, abrumado por una desesperación emocional, intentó librarse de la memoria de una horrible sucesión de acontecimientos. Sin embargo, regresó a la capital al año siguiente, pues el 20 de septiembre de 1645 firma un contrato para realizar el retablo de Getafe, localidad en las cercanías de Madrid (2). A pesar de la fugacidad de los hechos,

(1) WETHEY, H. E., *Alonso Cano*. Princeton, Press University. Princeton, New Jersey, 1955.

(2) WETHEY, ob. cit. Apéndice documental. Documento n.º 6, p. 210.

Retablo de la infancia de Cristo. Getafe, 1645.—Digo yo Alonso Cano, pintor que me combine y concerté con el mayordomo de la iglesia de Jetafe y el Sr. Dr. Lope Duarte Angel, cura de la dicha iglesia, de hacer un cuadro o lienzo de pintura de la ystoria de la cirquunçion de Jesuchristo de siete pies de alto poco más o menos y de cuatro y medio de ancho poco más o menos y dos lienzos de a seys pies de alto y de a tres de ancho, el uno de señora Santa Ana con nuestra señora en los brazos, el otro de Santa Ysabel con San Juan Bautista así mismo en los brazos así mismo en la puerta del sagrario, la ymagen de Jesuchristo de medio cuerpo como que está consagrando una ostia y en los dos tableritos que están a los lados del sagrario que son de poco más o menos de tres quartas de alto y una quarta de ancho e de



«Predicación de San Vicente Ferrers». Colección del barón de Santa Bárbara, Valencia.

la estancia de Cano en Valencia puede ser ahora firmemente probada por el reciente descubrimiento de la última voluntad y testamento del autor (3), en el que él mismo menciona que dejó cajas de libros sobre arquitectura y moldes en el almacén de la hospedería de la cartuja; el peso aproximado de cincuenta arrobas sugiere la idea de que se trataba de una conside-

pintar a Santo Tomás de Aquino en el uno, y en el otro a un San Gonçalo de Amarante. Todo lo dicho me obligo de pintar para el retablo colateral de la dicha yglesia por precio de mil cuatrocientos reales con que los açules que llevare nuestra Señora en las dos partes que va pintado an de ser bañados con azul ultramarino y me obligo a dar toda la dicha pintura el mes de nobiembre benidero deste presente año y si antes lo diese acabado se me ha de entregar el resto de el dinero que se me ubiere dexado de dar a la dicha cantidad. Y en quunplimiento de ello y por ser verdad lo firmamos en Madrid a 20 de setiembre de 1645 años. Siendo testigos ernando Cano y Antonio Sanchez.=Doctor Lope

rable biblioteca de doscientos o trescientos volúmenes, extraordinaria en su tiempo, pero no tanto si se tiene en cuenta la variedad de actividades del artista.

«El hecho de que Cano tuviese una considerable cantidad de pertenencias en Valencia contradice

Dte Angel Alonso Cano.=Hernando Cano.=Antonio Sanchez.

Recibí por cuenta de la dicha obra y concierto de pintura a esta otra parte contenido trescientos y cincuenta reales en moneda de bellón y lo firmé en Madrid a 20 de setiembre de 1645 años.=Alonso Cano.

Son 350 reales.

Recibí toda la cantidad aunque en diferentes partidas de lo que monta esta cédula atrás contenida a el tiempo de entregar las pinturas que en esta cédula y concierto me obligué con que yo e quunplido con mi obligación y el señor cura con la suya y por la verdad de el reçibo de este dinero y que estoi contento y pagado lo firmé en beynte de diçiembre de 1645 años.=Alonso Cano.

«Obras de la Parroquia. Ordenanza a yglesia de la Magdalen», fol. 172. Getafe, Iglesia Parroquial. = Más se le reciben y pasan en cuenta mil y quatrocientos reales por los mismos que pagó Alonso Cano, pintor, vecino de la villa de Madrid del concierto que con el se hiço para el retablo colateral de la dicha yglesia, del santo nombre de Jesús. Como en él están pintadas al presente y se contiene en el dicho concierto. Constó de carta de pago del suso dicho de beynte de diciembre del año de quarenta y cinco.

(«Cuentas de Fábricas», libro iv, años 1644-1692, fol. 24 vuelto. Getafe, Iglesia Parroquial.)

(3) WETHEY, ob. cit. Apéndice documental. Documento n.º 18, p. 212.

Ultima voluntad de Alonso Cano y testamento. Agosto, 25, 1667.=Don Fernando Charran racionero desta Santa Iglesia mayor de esta ciudad de Granada = Digo que el licenciado Alonso Cano racionero que fué de dicha Santa Iglesia es muerto y passado de esta presente vida y otorgo su testamento cerrado ante el presente escribano público (Siguen varios folios de formalidades legales.)

..... firmo como testigo por si y por Fernando Martin asimismo testigo instrumental de el dicho testamento

En la ciudad de Granada en el dicho día mes y año dichos de Presentación del dicho Racionero Don Fernando Charran el señor licenciado Don Diego de Torres Theniente de Corregidor de esta ciudad recivio juramento a Dios y aun a Cruz en forma de derecho de Fernando Martin vecino desta dicha ciudad que uiue en la casa de el Racionero Alonso Cano y que es de edad de cinquenta y seis años y no firmo por que dixo no sauer y su mano lo rubrico (Siguen formalidades y signaturas.)

..... Mando que mi cuerpo sea sepultado como sacerdote en la parte y lugar que los señores Dean y Cavildo suelen enterrar a sus prebendados y les pido y suplico de misericordia me den de limosna entierro porque mi pobreza y necesidad estan notorias. Vsen conmigo de piedad acompañando mi cuerpo y haciendo por el los sufragios que suelen haçer por los demas señores prebendados pues del afecto con que e deseado servir dicha Santa Yglesia pueden estar ciertos hiciera una grande dotación. Y porque según el estado de mi hacienda reconozco que apenas e de tener para pagar mis deudas no mando que se digan por mí missas dejando así, los señores Dean y Cabildo mis amigos y bienhechores quisieren decir algunas por mí A las mandas acostumbradas que vinieren pidiendo mando a cada una un real con que las aparto de mis bienes Declaro que deuo diferentes cantidades de maravedis que e podido ajustar que las que son y a quien se deuen constara por un memorial firmado del Padre Bartolome de Arjona de la Compañia de Jesús y que se hallara dentro de este mi testamento mando se paguen. Y si pareciere y se justificare deuer otras algunas asimismo mando se paguen Declaro que tengo en mi cas-

cualquier teoría sobre una repentina huida de Madrid y confirma la opinión de que vino a esta ciudad con intención de establecer su residencia. La referencia de Palomino sobre el deseo de Cano de hacerse religioso refuerza lo verosímil del hecho de que sus pertenencias estuviesen en la Cartuja de Porta-

sa un lienzo del Señor S. Gerónimo pintado de mi mano que esta por acuar el qual es de Don Geronimo de Placencia, veintiquatro de esta ciudad, mando que luego que io fallezca se le entregue Declaro que en la villa de Madrid tengo algunos lienzos de pintura de mi mano que los que son y en cuio poder estan lo saue Don Juan de Vouadilla residente en esta ciudad agente de la mesta mando se haga diligencia de cobrarlos y se traigan a esta ciudad y se entreguen a mi heredero. Y asimismo declaro que en la dicha billa de Madrid tengo otros lienzos en poder de Doña Catalina, mujer de Pedro Guet, maestro de sastre que les dara racon de la susodicha Don Sebastian de Herrera maestro mayor de su Magestad y su pintor de camara mando que dandole una pintura la que la susodicha escogiere se sobre las demas = y asimismo declaro que en la ciudad de Balencia tengo algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes dentro de unos cofres que pessara todo cinquenta arrobas poco mas o menos, lo cual esta y lo deje en la ospeeria (hospederia) en el convento de la cartuja de dicha ciudad que todo esta en unos cofres y cajas Mando se cobren adonde quieran que estubieren = Todo lo qual el Padre Maestro Fr. Francisco de la Rossa provincial de el orden de Nuestra Señora de la Merced saue en cuyo poder esta y lo dira para que se cobre Y para cumplir y pagar este mi testamento y lo en el contenido a los señores Dr. Don Geronimo de Prado Verastegui canonigo de la dicha Santa Yglesia prouisor de este arzobispado y a Don Fernando Charran.

En la ciudad de Granada en diez y ocho dias del mes de Agosto de mill y seiscientos y sesenta y siete años yo Alonso Cano clerigo presbitero racionero de la Santa Yglesia de Granada digo que por quanto me hallo enfermo y desseo hacer mi testamento y otorgarlo y por escusar en el proleidad declarar las deudas que deuo me a parecido hazer inventario

Memorial de deudas. = Primeramente deuo mill y quinientos reales al Señor Veintiquatro Don Christoual de Castillejo que me los presto de mi mano a la feria los ocho doblones los doze por mano de Fernando Martin mi sobrino que me asiste Mas deuo quinientos reales receuidos por un lienzo que esta bosquejado de forma (?) y no se acauo se a de boluer a un hidalgo clerigo presbitero que es de Martos que por no acordarme del nombre lo señalara el cura de Santiago que si es Mas deuo a Don Juan de Herrera Pareja cien reales que por ciertos respectos y correspondencias que io esperaua tener con el no se los e pagado Deuo a Juan Fernandez maestro de escuela trescientos reales tiene papel mio Deuo a Diego de Palma mercadel de paños, Padre del beneficiado de Albolote lo que el dijere por sus libros que sera entera verdad Deuo a Juan de Ruiz unas medias que saque de su tienda quarenta reales poco mas or menos Deuo a Diego de Gomez mercadel de un bestido de tafetan doble y otras menudencias lo que pareziere por su libro Deuo a Pedro del Campo mercadel de lyenços lo que pareciere por sus libros Mas deuo diez y seis ducados de ocho meses de cassa hasta fin de Agosto que biue Fernando Martin mi sobrino = *Bartolome de Arjona.*

En la ciudad de Granada en veinte y cinco dias del mes de Agosto de mil y seis cientos y sessenta y siete años ante el escribano publico y testigos parecio el licenciado D. Alonso Cano Presbitero Racionero. (Siguen formalidades y signaturas.)

Reproducción fotográfica. Biblioteca Ibérica y Latinoamericana. Leipzig, 1913. Karl W. Hiersemann. Catálogos privados. N. S. I. n.º 1.145.

Coeli.» (4) En el testamento nombra al padre Francisco de la Rosa, provincial de la Orden de los Mercedarios de Andalucía, como persona que sabía cómo localizar sus cosas en Valencia (5). Un dato curioso sobre la estancia de Cano en Valencia es que dejó aquí su considerable bagaje y esperaba que veintidós años más tarde su heredero pudiese salvar éste para solucionar su precaria situación. Esta negligencia para con sus propiedades personales no es extraña a la vista de las repetidas evidencias de conducta irregular a lo largo de su carrera.

La falta de mayor documentación se une a la pérdida de gran parte de las obras artísticas citadas en las fuentes literarias aludidas, por motivo de una serie de vicisitudes históricas, de desastrosas consecuencias para el arte, como fueron la invasión francesa, la ley de exclaustración de 1835 y las destruc-

(4) WETHEY, ob. cit. p. 20.

(5) El padre De la Rosa había regresado a España en julio de 1664, después de varios años en Italia, y pudo haber visitado su ciudad natal, Granada, en los años próximos a la muerte de Alonso Cano. (WETHEY, p. 130.)



«Predicación de San Vicente Ferrer». Colección del marqués de Guad-el-Jelú, Madrid.

ciones de 1936. Sin embargo, hemos intentado seguir la huella de dichas obras hasta donde fuese posible, a requerimiento del profesor Garín Ortiz de Taranco.

Obras ejecutadas en el monasterio de San Juan de la Ribera:

Bautismo de Cristo.—Obra citada por Palomino y Ponz. La única huella de este retablo aparece en el inventario inédito de las obras de los conventos suprimidos en la provincia de Valencia en 1838, con motivo de la exclaustación, que fueron ingresadas en el depósito constituido en el extinguido convento del Carmen, futuro museo.

Predicación de San Vicente Ferrer.—Citada por Palomino y Ponz. Hoy se conservan dos versiones con variantes no esenciales; una de ellas pertenece a la colección del marqués de Guad-el-Jelú, en Madrid, que reproduce M.^a Elena Gómez Moreno (6), y otra, a la del barón de Santa Bárbara, en Valencia. Del primero apunta Wethey la posibilidad de que fuera realizado por Bocanegra (7), hipótesis que rechaza, entre otros,



Formenor de la «Predicación de San Vicente Ferrer». Colección del marqués de Guad-el-Jelú, Madrid.

María Elena Gómez Moreno, apoyándose en la tradición familiar de la procedencia valenciana del cuadro, reforzado todo ello por la existencia actual

(6) M. ELENA GÓMEZ MORENO, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*. Madrid, 1954.

(7) WETHEY, ob. cit., p. 23.

en la ciudad del Turia de la otra versión citada. Conocida es la tendencia de los pintores de esta época a repetir sus creaciones del mismo tema, aspecto que, en relación a Velázquez, estudió el señor Sánchez



«Niño Jesús entre pajas», Museo de Bellas Artes de Valencia

Cantón al hablar de las «responsiones» del gran pintor sevillano.

La Trinidad.—Obra citada por Palomino. Hoy desaparecida y sin referencia alguna.

Las obras realizadas en la cartuja de Portaceli: *Cristo atado a la columna*, *Cristo crucificado*, *Cristo Niño con Serafín*, *San Juan Bautista niño*, *San Juan Evangelista niño*, *Retrato de un venerable carmelita*, *Retrato de Inés de Moncada* y *Nacimiento de Jesús*, son citadas por Ponz y Ceán Bermúdez; sin embargo, no se ha podido seguir su pista por ningún conducto, temiendo un triste destino de dichas obras de arte ante el documentado relato de Sanchis Sivera sobre la cartuja en el período de la exclaustación (8): «La exclaustación acabó con toda la riqueza del monasterio. En 1835 acudieron bandadas de todos los pueblos limítrofes, y aún no notificados de la supresión de las comunidades religiosas, salieron huyendo de la cartuja diecisiete monjes sacerdotes, siete legos profesos, más de cincuenta criados y todos los demás trabajadores destinados a labranza y oficinas, quedando sólo un lego bastante anciano que tuvo que abandonarlo a los dos días, dejándolo todo a merced

(8) SANCHIS SIVERA, *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Tip. de Miguel Jimeno. Valencia, 1922, p. 347.

de las hordas de saqueadores y forajidos, que no contentándose con robar todo lo mueble intentaron incendiar los edificios. Sin embargo, algunas de las pinturas de Ribalta, Cano y Espinosa se conservan hoy en el Museo Provincial.

De las investigaciones en los catálogos de dicho Museo Provincial se obtienen los siguientes resultados:

Cristo crucificado.—Lienzo. Citado en los catálogos de:

1850, en la Galería Baja, número 63.

cha que se refuerza ante la notable semejanza con el *Jesús Niño, dormido*, de la colección Gudiol, de Barcelona, reproducido por Wethey (9). Este hecho de recorte de figuras también ocurrió en el cuadro de la *Predicación de San Vicente Ferrer*, de Valencia, en el que fueron recortadas y robadas las figuras de los niños durante la invasión francesa, rescatados luego, según refiere María Elena Gómez Moreno.

Cristo atado a la columna.—Tabla. Con este tema se han hallado referencias como existente en la catedral de Valencia en los siguientes inventarios:



«Lamentación por la muerte de Cristo». Museo de la Catedral de Valencia

1863, en la Cuarta Galería, número 417.

1867, en la Cuarta Galería, número 411.

Hoy hallado, con toda probabilidad, entre los fondos no expuestos del Museo con el número 556. Presenta las características propias del estilo de Cano, aunque su paternidad no puede asegurarse sin reservas en espera de comprobaciones y estudios posteriores.

Jesús Niño.—Lienzo. Citado en los catálogos de:

1863, en la Cuarta Galería, número 729.

1867, en la Cuarta Galería, número 392.

Hoy se expone el lienzo de un «niño», posiblemente Jesús, atribuido sin seguridad a Luca Giordano y que presenta ciertas características del estilo de Cano. Observando detenidamente este lienzo, de 43 x 41 cm., se observan claramente las huellas de que la figura del niño fue recortada de un lienzo probablemente mayor, lo que permite sospechar que se trate de la figura central del desaparecido cuadro titulado *Nacimiento de Jesús*, realizado en la cartuja de Portaceli y cuyo paradero se desconoce, sospe-

1907. Apéndice X. Catálogo de Pinturas. Tabla atribuida a Cano y situada en la nave claustral.

1909. Tabla atribuida a Cano, situada en la nave claustral (10).

Hoy se desconoce su paradero.

Entre otras obras atribuidas a Cano en Valencia tenemos:

Lamentación.—Tabla. Sobre esta obra nos habla por primera vez Wethey como atribuida a Alonso Cano, en la catedral de Valencia, y perdida en el incendio de 1936. A ella se refieren los inventarios catedralicios de:

1907. Sitúa la tabla en el aula capitular moderna.

1909. Idem, *id.*, *id.*, con el número 155 (11).

En los mismos inventarios se menciona una copia de esta tabla en lienzo, describiendo que se trataba

(9) WETHEY, ob. cit. lám. 159.

(10) SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Imp. Vives Mora. Valencia, 1909, p. 556.

(11) SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 515.



«San José». Propiedad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

de un Cristo yacente con dos ángeles llorando y que estaba situada en el archivo con el número 214. Esta descripción nos permite suponer que la tabla original es la que actualmente se expone en el museo de la catedral, últimamente reinstalado, sin catalogación ni atribuciones de autor y con apariencias evidentes

de contacto con el fuego; la cita de Wetthey sobre el incendio de 1936 se refiere, sin duda, a la copia y no a la tabla original.

Cristo de la Buena Muerte.—Escultura. Sanchis Sivera, en su libro *La catedral de Valencia*, detalla las obras de la sala capitular antigua del siguiente modo: «Luce en el nicho un crucifijo de escultura de tamaño natural, atribuido a Alonso Cano, que lo hizo para el convento del Socós (Socorro), donde fue muy venerado como el Cristo de la Buena Muerte.» (12) Ninguna referencia literaria cita el dicho crucifijo en el convento del Socorro, y actualmente no existe ningún documento que lo confirme. A pesar de la atribución tradicional, la tendencia entre los historiadores del arte recientes es considerarlo obra de Juan Muñoz, seguidor valenciano de la escuela de Gregorio Fernández; con todo, en el rostro del Crucificado no deja de advertirse una cierta y honda expresividad canesca.

Al margen de esto, y sin referencias en las fuentes literarias aludidas, podemos citar, dentro del círculo canesco, algunas otras obras, como el lienzo que representa a *San José con el Niño en brazos*, recientemente adquirido por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, procedente de la colección Sanz de Bremond, cuyas semejanzas con la obra del pintor sobre este tema, muy frecuente en él, son evidentes. Con menor probabilidad, aunque no exenta de ella, puede atribuirse a Cano el lienzo que representa a un Cristo de Pasión, perteneciente a don Rafael Puigmoltó, de Valencia.

Como resultado de lo expuesto se deduce fácilmente que todavía no se ha agotado el campo de posibilidades de hallar y fijar documentalmente obras de Alonso Cano, no sólo las referidas en su corta estancia en Valencia durante el año 1644-45, sino las recogidas posteriormente en colecciones, iglesias, conventos o museos valencianos, todo ello posible objeto de una posterior información.

A. VIOLETA MONTOLIU SOLER

(12) SANCHIS SIVERA, ob. cit., p. 234.

EL PINTOR GISBERT Y SU DELICADO «MINUE»

A los doctores Miguel Dolç, Joan Reglá y Felipe María Garín, que juzgaron mi aportación al estudio de este pintor del siglo XIX.

Alcoy, patria de Antonio Gisbert Pérez, el «empecinado» pintor del género «historia», temática tan en boga a partir de la segunda mitad de la pasada centuria, tan traída y llevada —tan «cacareada»— por los críticos y escritores de entonces (1), quienes veían en cada una de aquellas grandes telas —grandes, sobre todo, por la inmensa superficie pin-

(1) PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, GREGORIO CRUZADA VILLAAMIL, JOSÉ GALOFRÉ, F. M. TUBINO, etc., que lo hacían en «El Museo Universal», «El Arte en España», «Gaceta de Madrid» y «Revista de Bellas Artes», respectivamente.

Litografía de 1860. Retrato del pintor Gisbert



tada— joyas de insuperable valía; género tan reconsiderado, reanalizado y puesto en «cuarentena» por la erudición más moderna, más exigente (2); Alcoy, repetimos, no guarda, en sus colecciones más o menos oficiales o privadas, muchas obras de este artista suyo, como tampoco está representado Gisbert en nuestro Museo Provincial de Bellas Artes, a excepción hecha únicamente del retrato de un romántico desconocido —o no identificado— exhibido en una de nuestras salas (3).

Los célebres cuadros de Gisbert, *Ejecución de los comuneros de Castilla*, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros*, *Desembarque de los puritanos en América del Norte*, *Presentación de Fernando IV a las cortes de Valladolid...*, figuran hoy en dependencias estatales. Solamente algunos retratos familiares, dibujos y «academias», así como algunas obras de tono menor, pueden ver los alcoyanos en la ciudad misma en la que el pintor naciera en 1834.

Por todo ello, el lienzo titulado *El minué* —casi con toda seguridad la obra última del artista—, que se custodia en colección particular alcoyana, la de los señores Abad Monllor, constituye motivo de orgullo y es timbre de gloria para quienes en la tierra que baña el Serpis, tanto los más como los menos versados en el arte, saben admirar la pintura.

El minué es algo nuevo, diferente, en la ejecutoria, en la línea gisbertina. El hombre aclamado en los años sesenta por sus cuadros de «historia», y de historia, sobre todo, liberal, de tono «castelariano» (4); el que cantaba a los ajusticiados derrotados en Villalar; el que prestigiaba a los puritanos desembarcados en las costas de Nueva Inglaterra; el que hacía, con sus pinceles, prevalecer la razón y la justicia en la corte de doña María de Molina; el que consiguiera honores y grandezas —tres primeras medallas nacionales, poco menos que seguidas— de todo tipo, dentro y fuera de España; el que, triunfante la «septembrina», fue nombrado director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, desde entonces llamado el Prado (5); el que retrató a destacados hombres de aquellos días: Olózoga, Amadeo I,

(2) BERNARDINO DE PANTORBA, MARQUÉS DE LOZOYA, LAFUENTE FERRARI, EMIL WALDMANN, etc.

(3) ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, *Cuadros de pintores alcoyanos en el Museo valenciano de San Carlos*. Valencia, Ed. Cosmos, 1963, p. 14.

(4) JORGE VALOR, *Antonio Gisbert, el pintor revolucionario*. Barcelona, «Almanaque Ilustrado Hispano-Americano», 1926.

(5) ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, *Gisbert, primer director del Prado*. Alcoy, «Ciudad», 24 de septiembre de 1963.



«Un romántico», tela de su primera época. Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia.

señora de Prim, etc., ya al final de su vida, de su vida de artista y de su ciclo biológico, viene a asombrar a sus seguidores —y a sus detractores— con una obra a la que no nos tenía acostumbrados, que no guarda paridad con las obras precedentes.

Destronado Amadeo de Saboya —por propia voluntad— en 1874, Gisbert, devotísimo amante suyo, se traslada a París después de presentar la dimisión de sus cargos. En 1878 le sabemos domiciliado en el boulevard Clichy, número 11 (6); años más tarde, en 1889, vive —o por lo menos tiene su estudio allí— cerca de la plaza Pigalle, en el número 3 bis de la rue La Bruyère, el barrio «preferido de los pintores, que ya entonces buscaban las cercanías de Monmartre huyendo de la agitación de la capital» (7).

Este domicilio último fue seguramente el postrero que tuvo el alcoyano, en el que murió en el otoño de 1901, en el que *El minué* fue ejecutado. No había ido Gisbert a París para «coronar allí su formación artística», como se ha dicho alguna vez (8).

(6) AGUSTÍN URGELLÉS DE TOVAR, *Guía y viaje del español a París*. Barcelona, 1878, p. 203.

(7) ADRIÁN MIRÓ, *Los domicilios de Gisbert y Sala en París*. Alcoy, «Ciudad», 30 de noviembre de 1965.

(8) FRANCISCO ABAD ABAD, *El pintor Gisbert y su «Minué»*. Alcoy, «Revista de Fiestas de Moros y Cristianos», 1962.

Se había expatriado voluntariamente. Los acontecimientos político-sociales en España acababan de mudar de signo, y el nuevo signo no era, precisamente, el más propicio para el pintor de Alcoy. Por eso mismo, y porque en 1874, fecha en que Antonio Gisbert se muda a Francia, ya contaba el pintor cuarenta años de edad, ya había cosechado los más altos honores y ya estaba de «vuelta» de muchas cosas, impermeable además a las influencias que de Monet y Manet, Renoir, Degas o Van Gogh pudiera recibir, Gisbert pisa París única y exclusivamente para poder vivir tranquilo, sin temor a las «camarillas» de cualquier ideología, sin pensar en las zancadillas de cualquier tipo que pudieran hacerle tropezar.

Gisbert, en el París del último cuarto del siglo XIX, se tiene que encontrar, sin embargo, y forzosamente, a disgusto. Estéticamente, técnica y temáticamente, él pertenece a un pasado más o menos glorioso, pero pasado a la postre, si bien no faltan voces que pretenden hacer prevalecer aquellas maneras: el propio cuadro de «historia» (9). Desde aquel «salón» parisiense en el que Monet colgara su *Impressions*, a la pintura se le había dado, como a un calcetín recién zurcido, la vuelta completa; la pintura europea iba a girar en redondo. Gisbert, contumaz, aferrado a unas ideas y a unos «presupuestos ideales», no querrá totalmente darse cuenta de ello. Seguirá fiel a su «madrazismo», unas veces; a su romanticismo un tanto trasnochado, otras. Hasta cuando el gobierno que preside Práxedes Mateo Sagasta le encarga en 1886 *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (10), Gisbert sigue impertérrito en su estilo, en su pulcrísimo dibujo, en su frialdad cromática... y compone esa tela soberbia que se admira en el Museo Nacional de Arte Moderno, de Madrid, considerada como pieza clave.

Por todo ello, cuando surge *El minué*, el asombro, la sorpresa, la admiración. *El minué* es algo diame-

(9) FRANCISCO DE MENDOZA, *Manual del pintor de historia...* Madrid, 1870; DOMINGO MALPICA, *Del arte moderno...* Madrid, 1874, etc.

(10) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros. Ante el cuadro de Gisbert*. Madrid, «Arte Español», 1950.

«Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros», firmado en 1888. Museo Nacional de Arte Moderno. Madrid.





«El minué», joya pictórica de Antonio Gisbert. Colección particular de Alcoy

(Gentileza de Gráficas Aitana, S. A., Alcoy)

tralmente opuesto al conjunto de su obra. Debió de pintarlo el alcoyano después de 1897, puesto que en una «minibiografía» —una rápida semblanza— suya que se publica en el semanario «La Patria Chica», de Alcoy (11), con toda seguridad debida a la pluma de Francisco Gosálbez Samper, se hace una especie de inventario de sus cuadros —por lo menos, los más divulgados y los más recientes— y no se dice nada de esta deliciosa pintura. El mismo articulista

ellos, y pertenecientes a esta primera época, puede verse a una pareja versallesca —sedas y empolvada peluca él, deliciosa y sutil afectación ella— que danzan al son de una música» (13).

Pero el cuadro, la realización total, se efectuó en París, en su casa-estudio de la rue La Bruyère, al final de su vida. Era como un *ritornello*, como volver a exhumar sus orígenes artísticos. Gisbert, sí, había hecho escenas de galanteos, cuadros suaves,



«Lección de minués», cuadrito de «género» del alcoyano Plácido Francés, profesor que fue de San Carlos.

Francisco Abad Abad, en su trabajo de 1963, ya citado (12), llegará a escribir, con lo cual se confirma nuestra teoría: «Cuando el 25 de noviembre de 1902 —nótese que equivoca el año del óbito, puesto que Gisbert murió un año antes, en 1901— el pintor exhalaba en la capital francesa su último suspiro, sobre el caballete podía verse un cuadro, terminado y firmado, pero con su pintura fresca aún»; esta tela es, precisamente, la obra que nos ocupa.

Según Abad, en el artículo de referencia, el cuadro fue concebido en las mismas mocedades del pintor. De joven, y en Alcoy —más probablemente en Madrid, donde estudió y residió varios años—, debió de trazar los dibujos de la pareja central del futuro *Minué*. Existen en la ciudad nativa del artista, además de los retratos familiares de los que anteriormente hemos hablado, dibujos y otras obras, «unas pinturas sobre cristal que definen ya al preciso pintor de técnica depurada y sensibilidad exquisita... Entre

no de la grandilocuencia y «aparatosidad» en él características, de vez en vez: *Fausto y Margarita* —hoy en colección particular de Madrid, la de la señora viuda de Chavarri—, *Paolo y Francesca* (14), de 1871; cuadro de «género» lo era, seguramente, el titulado *Fechorías*, en 1902, vendido por 450 dólares (15); también el titulado *Interior*, vendido más recientemente, en 1945, en la ciudad de Nueva York; *El prestidigitador*, *El santo del abuelo* (16), *Tañedores de instrumentos de música...* Pero *El minué*, precisamente, sin ser en su totalidad algo nuevo en la producción gisbertina, era, eso sí, diferente. Gisbert, en París, no podía ignorar en ningún

(13) Vid. nota 8.

(14) ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, *Alrededor del VII centenario del nacimiento de Dante Alighieri. Dos pintores alcoyanos inspirados en la obra de Dante*. Valencia, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1965.

(15) ADRIÁN MIRÓ, *El pintor Gisbert en Nueva York*. Alcoy, «Ciudad», 1 de febrero de 1966.

(16) OSSORIO Y BERNARD lo cita en col. de Cabaglioni. KARL WOERMANN lo titula *El cumpleaños del abuelo*.

(11) Alcoy, «La Patria Chica», 14 de octubre de 1897.

(12) Vid. nota 8.

momento a Meissonnier; no podía desconocer —por lo menos de referencia— *La vicaría*, y tenía que saber que a Fortuny, en España, lo imitaban muchos pintores.

Gisbert, casi con toda seguridad, conocía, y bien, los *tableautins* galos, sus delicadezas, sus pequeñas superficies, sus gratos y «rococós» asuntos, intrascendentes, pero agradables, y *El minué* —«preciosa joya de dibujo y colorido» (17)— vino a ser como la despedida de Gisbert del mundo de las artes plásticas, a lo Meissonnier, a lo menos Gisbert, si se quiere.

Antonio Gisbert se divierte pintando esta escena suave que se desarrolla en un salón ornado de rocallas, cornucopias, espejos y paredes forradas de seda, de tapices, rosáceos mármoles y candelabros Luis XVI. Y Gisbert es diferente. Artística y conceptualmente es otro pintor. *El minué* es el cuadro más colorista que el alcoyano ha realizado jamás; acusa una paleta rica y brillante, cálida y fogosa, que antes, en las grandes composiciones históricas, no existía. Aquí juegan, danzan al compás del *minuetto* —de las merengosas notas de Bocherini— los verdes, azules, amarillos, rosas, granas, sepías y morados de los trajes. La pareja central parece arrancada de una porcelana de Sèvres, de una miniatura del setecientos, de un país de abanico neoclásico. Las otras diez figuras humanas se distribuyen armoniosamente en la rica estancia. Sentados, sobre el tallado arcón con incrustaciones, vemos a tres encasacados músicos de cámara: flauta,

(17) JORGE VALOR, *Una joya pictórica en Alcoy: El minué, de Gisbert*. Valencia, «Valencia Atracción», junio de 1950.

violín y mandolina. Al fondo conversa otra pareja, colocada en una sala contigua, de paredes blancas, mientras algunas damas discretean al lado izquierdo del óleo, sentadas en sillas de exquisito y frágil estilo.

¿Acaso no hay aquí también un lejano reflejo de aquel cuadrito titulado *Il maestri di ballo*, del neoclásico italiano Piero Longhi? ¿Acaso en este *Minué* alcoyano no hay algo del Tiépolo decorador y fresquista? Dejemos las interrogantes abiertas y pensemos en ello. Digamos finalmente, y por la doble coincidencia, que otro pintor alcoyano, catedrático que fue de la Escuela Superior de San Carlos, nacido, como Gisbert, en 1834, pintó una escena semejante, aunque con otro corte, titulada, precisamente, *La lección de minué*, presentada a la exposición nacional de 1886 y adquirida después por el coleccionista londinense M. Clark (18).

El minué, pues, que en Alcoy puede admirarse, comentado ha tiempo ya con atinado juicio por el escritor Adrián Miró (19), es el último cuadro de la producción de Gisbert y diferente al resto de su obra. Fue copiado por otro artista local —Camilo Llácer (20)—, copia existente, igualmente, en colección privada alcoyana, la de Rafael Coloma Payá.

ADRIAN ESPI VALDES

(18) ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, *Semblanza biográfica y artística del pintor Plácido Francés y Pascual*. Valencia, Ed. Cosmos, 1963.

(19) ADRIÁN MIRÓ, *Sobre «El minué» del pintor Gisbert*. Alicante, «Información», 11 de abril de 1951; Alcoy, «Ciudad», 11 de marzo de 1953.

(20) ADRIÁN ESPÍ VALDÉS, *Camilo Llácer Muntó*. Valencia, «Levante», 19 de marzo de 1965.

UN MONUMENTO

La reapertura, como templo, y su reconstrucción inicial y cuidadosa, como monumento, de San Juan del Hospital, después de un tercio de siglo, casi exacto, es, sin duda, «noticia» en Valencia y, ¡cómo no!, en ámbitos mucho más extensos. Por fin, lo que ya casi parecía irrealizable, después de tantos proyectos y tentativas, todo en vano, para restituir el nobilísimo edificio a su propio destino, o al menos a uno congruente, idóneo, comenzó a perfilarse en este año, culminando, al menos en su fase primera y esperanzadora, el propio día del santo titular, 24 de junio, con justificada y discreta solemnidad y además satisfacción que se advertía, como un hondo respiro, en el ambiente. Y como el plan no se limitó, ni se limita, a una simple reapertura y su previo, indispensable, adecentamiento, sino que abre toda una perspectiva de repriminación esforzada y escrupulosa, total, la noticia se redondea con sus mejores y más deseables rasgos. Como un trabajo especial y documentado se inserta en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO sobre este singular edificio, el más antiguo de la Valencia reconquistada, remitimos a él al lector. Si acaso debe quedar aquí constancia de la entusiasta promoción de los trabajos restauradores por el rector del templo y de la dirección técnica de los mismos a cargo de los arquitectos don Vicente Valls Abad y don Luis Albert Ballesteros, con el apoyo decidido del excelentísimo señor presidente de la Diputación Provincial, señor De Lassala. Y, asimismo, de cómo, hasta ahora, el trabajo, lento por evidentes razones técnicas y económicas, se ciñe al descombro y descubrimiento de partes ocultas, algunas desde siglos, por postizos inadecuados, habiendo aparecido detalles preciosos, como mesas góticas de altar sobre sus columnillas, nervaduras del mismo estilo —el primitivo general de la iglesia—, credencias, blasones, piezas epigráficas y, sobre todo, la bóveda de medio cañón, con lunetos, de la amplia nave, siendo patente la tradición románica en su goticismo primitivo transicional.

TRES CENTENARIOS Y UN HOMENAJE

Durante 1967 se han celebrado varias conmemoraciones seculares de importancia artística. Apenas cabrá sino enumerarlas, máxime cuando alguna de ellas, así como el homenaje, por su vinculación a la vida de la Real Academia de San Carlos, merecerán

más extensa mención en esta revista, órgano de la misma. Nos referimos, bien que de pasada, por dicha razón, al centenario del nacimiento del ilustre pintor valenciano, de Alcoy, don Fernando Cabrera Cantó, en cuyo honor tuvo lugar la solemne sesión pública de 15 de febrero, coincidente con la solemne inauguración del año académico. Uno de los discursos pronunciados en el acto se publica en este número de ARCHIVO.

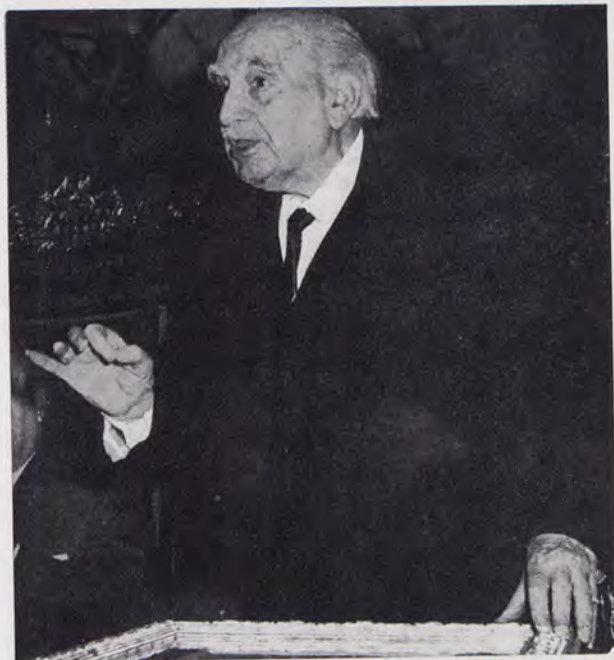
Otro centenario de nacimiento, el de Isidoro Gárnelo Fillol, académico de número que fue de San Carlos, pintor eximio y también escultor, se centró, sobre todo, en Enguera, su villa natal, con actos diversos, todos llenos de interés y asistencia, no sólo de sus paisanos, sino de quienes fuimos, desde la capital del viejo Reino de Valencia, a participar en el homenaje, que se completa, sin duda, por lo que a esta revista se refiere, con el trabajo de nuestro colaborador señor Barberán, alcalde de la villa natal de don Isidoro.

Centenario no personal, sino monumental y afectivo, es el del edificio de la Real Capilla, hoy Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, Patrona de Valencia y su Región. La conmemoración, entre otras manifestaciones, dio lugar, en el terreno que más debe registrarse aquí, a una magna exposición, preparada con esmero y valiosas colaboraciones, y prácticamente exhaustiva en su contenido iconográfico antiguo, que fue albergada en los locales de la Casa de la Ciudad, tanto en su gran salón de fiestas del piso principal, como en las salas de exposiciones del Museo Histórico Municipal —antigua iglesia de Santa Rosa—, con entrada por la calle del Arzobispo Mayoral. Su cuantioso y variado con-



Medalla conmemorativa del III Centenario de la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, obra de Enrique Giner.





El excelentísimo señor don Manuel González Martí durante su intervención en el acto de homenaje que se le rindió en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Valencia.

tenido, con cuadros de gran valor artístico o iconográfico, tallas, representaciones artísticas diversas, libros, grabados, etc., fue rigurosamente catalogado y espera su publicación, en trabajo de los colaboradores de ARCHIVO señores Aldana y Soler d'Hyver, pendiente de su redacción definitiva, pues no faltaron en el acto inaugural generosas y espontáneas ofertas de mecenazgo para la edición, digna del suceso, que esperamos no se retrase en demasía.

El homenaje aludido se ofreció, el 12 de noviembre, al excelentísimo señor don Manuel González Martí, cuya condición de consiliario 1.º de la Real Academia le otorga un lugar especial en la Crónica de la Corporación. Con todo, debe señalarse aquí que con la presencia del ilustrísimo señor director general de Bellas Artes, don Gratiano Nieto Gallo, además de las autoridades de Valencia, consistió en varios actos, algunos de ellos tan importantes en el haber artístico de la ciudad como el derribo inicial y simbólico del edificio, sin terminar, contiguo al palacio de Dos Aguas, Museo Nacional de Cerámica «González Martí», por mano del propio señor director general, y la entrega a Valencia de una gran estatua cerámica de Palas Atenea —diosa griega de la Sabiduría y por ello emplazada en la zona universitaria del Paseo al Mar—, obra del escultor valenciano señor Roa y donación de la Fundación «Milagros Gallego», aneja al Museo citado. Otros actos académicos y sociales completaron el

homenaje y testimoniaron la adhesión al mismo, en calidad y en cantidad, de la Valencia cultural y artística.

LA CALLE. POR SALAS Y SALONES

Siguiendo la línea de esta sección en años anteriores, habría que destacar, primero, las bellas añadidas en la vía pública durante 1967. Cuando tantas pérdidas se advierten o se altera no poco el que aquí mismo llamábamos, hace pocos años, «el perfil de Valencia», buena cosa será señalar lo po-



Estatua cerámica de Palas Atenea, en el Paseo al Mar, de Valencia, donada por la Fundación M. Gallego, del Museo Nacional de Cerámica.



Estatua de San Miguel, versión en bronce de un original en talla gótica existente en el Archivo de la Ciudad, instalada junto al jardincillo del palacio de la Generalidad.

sitivo, que atenúe o compense, si ello es posible, aquellas bajas. Se colocó en el centro de la plaza del Portal Nuevo, frente al puente de San José, una bella estatua en bronce de la Virgen del Carmen, obra de Ramón Mateu, el laureado escultor valenciano, sobre una alta y robusta columna toscana procedente del antiguo y en buena parte, ¡ay!, derribado Hospital; se bendijo esta imagen el sábado día 4 de febrero de 1967. La iniciativa y la belleza de la imagen titular del barrio que allí se asoma al río —quizá un poco elevada para poderse «deletrear» su traza— valoran este espacio urbano y enriquecen positivamente punto tan transitado. También de Ramón Mateu es el monumental Crucificado que donó al Ayuntamiento y éste destinó al lugar principal de la restaurada iglesia gótica de Santa Catalina. Asimismo, en el año 67 se reconstruyó y situó, en la replaza resultante frente a la calle de la Visitación, cierto arco, de estilo y material propios del mudejarismo, procedente de Tendetes, un

viejo despoblado suburbano. Y, ya a finales de año, al menos entre noviembre y principios de diciembre, se realizaron importantes reformas en el Miguelete, monumento que presta importancia a cuanto con él se relaciona. Se han podado añadidos naturales o artificiales, suprimiéndose la torreta metálica de señales sobre la plataforma, así como se proyecta eliminar la caseta del reloj —largo tiempo parado e inútil—, postizo que trunca el ritmo vertical gótico de las aristas de la gran torre catedralicia con un anacrónico departamento.

Otra mejora muy apreciable es la nueva fachada del teatro Principal, antes recayente a la pequeña calle de Fidalgo, hoy desaparecida y fundida con la próxima del Poeta Querol, cuyo nombre ha prevalecido y figura en dicha fachada lateral, obra promovida por la Diputación Provincial al quedar el edificio del teatro mucho más visible por la reforma de estas calles. La nueva fachada, dirigida acertadamente por el arquitecto, académico de San Carlos, doctor don Luis Albert Ballesteros, se está llevando a cabo mediante una acertada asociación de ladrillo y piedra, a tono con el neoclasicismo del inmueble, pero matizándolo, animándolo, con dicho

Imagen en bronce de la Virgen del Carmen, obra del escultor Ramón Mateu, instalada en la plaza del Portal Nuevo.



juego de materiales y las nobles líneas del conjunto.

No cabe extenderse con detalle en la larga serie de exposiciones y de conferencias, las más importantes, ofrecidas en salas y salones a lo largo del año. Las salas comerciales; las del Círculo de Bellas Artes; las del Ayuntamiento (con su Salón de Marzo); la nueva del Colegio de Arquitectos, albergue moderno para arte moderno; los centros oficiales y los extranjeros de cultura, brindaron ocasión casi continua de ver y oír «lo que vale la pena» en arte. Recordemos entre las conferencias las del profesor argentino Buschiazzi, en el Colegio de Arquitectos, sobre la reconstrucción de San Juan de Puerto Rico; allí mismo la del crítico Cirici Pellicer; las del profesor italiano Mario Monteverdi, en la Universidad y en la Escuela de Bellas Artes; algunas exposiciones de arte escolar, postescolar y de extranjeros en este último centro; las exposiciones de Paisaje Enguerino, en Enguera primero y en la Casa de la Bayla —de la Diputación— en Valencia después; las de Pedro de Valencia y de Enrique Ginesta en Estil; la de acuarelas de Furió, en el Círculo; la de los jóvenes Heras, Molina, Fina Inglés, Agustín, Aurora Valero, Boix, Palomar, Cubells, Camelia y Alegre, en Mateu a lo largo de «284 días de arte» sin interrupción, desde el 16 de enero; la conferencia de Mr. Jacques Guillerme en el Institut Français, sobre «Le problème de l'Authenticité et du faux dans les oeuvres d'art»; por no citar sino lo recordado de memoria y sin que la omisión, deplorada y que excusamos, suponga en modo alguno menosprecio.

SARALEGUI Y ALMELA

El que ARCHIVO, lógicamente, dedique otros espacios a glosar, con justo dolor y merecido encomio, la obra de estos dos eruditos, siempre al servicio de la historia y el arte de Valencia, muertos en el espacio de once días, el 15 y el 24 de septiembre, no nos excusa de registrar aquí ambas pérdidas lamentabilísimas para el estudio de nuestro arte. Uno y otro, cada cual en su ámbito, tenían el privilegio, reservado a pocos, de parecer vivir otra vida que la cotidiana y presente: don Leandro era ciudadano de un mundo medieval de artistas y mecenas, de



El jurado calificador de la exposición de Paisaje Enguerino, celebrada en la Casa-Ayuntamiento de Enguera.

maestros anónimos, no pocos «bautizados» por él mismo, y de personajes o advocaciones que sólo él sabía desentrañar y hacernos familiares, pues para él lo eran. Sin Saralegui la historia de nuestros «primitivos» estaría aún viviendo de vaguedades e inexactitudes y habría necesitado quizá un siglo más para llegar a su estado actual. Aparte su calidad humana, a un tiempo magistral y sencilla, caballerosa y cordialísima...

Almela y Vives, sin aparentarlo, vivía también en «otro mundo». La Edad Media asimismo, la Valencia intacta, que tanto añoró, de casonas, posadas, tenderetes y barracas; el gótico local que conocía a fondo y... la poesía, esa condición que no suele recordarse de él tanto como es debido. Finísimo versificador vernáculo, poeta de raza, en ese mundo de su creación se refugiaba del aspecto hosco o depresivo que encontraba en el que tenía al alcance de su mano, y que su pluma, al parecer pesimista, prefirió, con todo, historiar: riadas del Turia, pérdida y destrucción del arte, injusta valoración de lo valenciano, desgracia de nuestros lidiadores taurinos, etc.

¡Cuánto perdió Valencia, la Valencia eterna e inmortal, en esa decena larga trágica de septiembre último!

F. M. G

KÄTHE KOLLWITZ (1867-1967).

Si bien esta revista, como incluso su propio nombre indica, se especializa en temas de arte valenciano o afines a él, no podía dejar de reflejar, someramente al menos, hechos que por su importancia afectan a la gran «familia» artística. Uno de ellos es que en este año de 1967 se cumplen los cien del nacimiento de Käthe Kollwitz, una de las más trascendentales artistas de la escuela expresionista alemana. Nació, en efecto, en 8 de julio de 1867, en Königsberg, y murió el 22 de abril de 1945.

Su obra, de fuerte contenido emocional, parece querer recoger, en sus apretadas xilografías o dibujos, toda la tragedia de la Alemania de las guerras. Y como Goya, en sus extraordinarias series de dibujos y grabados, busca directamente la propia vivencia personal; los aspectos artísticos se darán luego, sin buscarlos, que es, al fin y a la postre, la única forma auténtica de que se obtengan.

Es la pintora de lo social, del hambre, de la enfermedad y de la soledad. De todo eso que alguna gente no parece sentir ni ver. Como ella misma decía: «Las gentes del ambiente burgués no tenían para mí atractivo alguno. El proletariado me parecía de mucho más empuje.» De seguro que Goya pensaba de forma semejante mientras sus pinceles se deslizaban rápidos y divertidos, retratando una y otra vez a la reina María Luisa. Lo curioso es que Käthe Kollwitz —y seguimos basándonos en sus propias palabras— entró en ese mundo porque le parecía bello. Tan sólo cuando por la profesión médica de su marido trató a fondo ese ambiente, empezó también la comprensión emotiva y la simpatía personal y dolorosa. Dolor que le acompañaría siempre desde que su hijo Peter murió en la guerra en octubre de 1914.

Tan sólo una esperanza en el más allá la mantiene en este mundo de tristeza...: «ese volver a vernos lo espero, aunque yo haya muerto, porque quizás nos encontremos...». A veces, la desesperación se abre una brecha entre la idea de la eternidad y la inmortalidad: «He hecho un dibujo: la madre que siente deslizarse entre sus brazos su hijo muerto. Podría

hacer cientos de esos dibujos, y no estaría más cerca de él. Lo busco como si tuviera que encontrarlo en el trabajo.»

Su arte tiene una evolución manifiesta. Primero, más narrativa, mucho más «de esencia»; después, se reducen las figuras, se quedan aisladas, introvertidas, rezumando tristeza, silencio, dolor, en un último afán de cerrarse hacia adentro.

Su dibujo es solidísimo, ejemplar, nada académico. Sin embargo, es precisamente el naturalismo una de sus obsesiones, pues trata constantemente de dominarlo, de superarlo. De la figura humana sólo le interesa el rostro. Para ella el resto del cuerpo casi carece de sentido, así como de color. Le parece festivo. Su arte es acromático; y también trata la escultura como necesidad espiritual, pero sólo en sus últimos años y en obras pequeñas, «...de acuerdo con sus fuerzas disminuidas».

Sirva todo esto de comentario como recensión de un interesante libro que, editado por Inter Naciones, Bad Godesberg, Berlín, 1967, y titulado *Käthe Kollwitz*, recoge textos de Christoph Meckel, Ulrich Weigner, Hans Kollwitz y cartas de la propia artista.

Publicado en castellano, posee más de treinta reproducciones y es fundamental por llenar un innegable vacío en nuestra lengua de datos de esa artista, cuya esencia podría resumirse en sus propias palabras al comienzo del texto: «Quiero influir en esta época en que los hombres están tan desorientados y necesitados de auxilio.»

F. V. GARÍN LLOBART

ANDRÉE DE BOSQUE: *A propósito di un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Valenza: Il «De Bello Judaico», di Giuseppe Flavio*. Separata de la revista *Comentari*, n.º III-IV, 1966.

Es esta separata el estudio previo de la autora, dedicado a los libros manuscritos de la biblioteca de San Miguel de los Reyes, que luego se reflejaría en un capítulo del libro *Artistes Italiens en Espagne* (ya reseñado).

Mme. de Bosque señala la existencia de tres grupos de ilustraciones en los manuscritos, todos pertenecientes a la escuela paduana y cuyo estilo está influido por Mantegna. Uno (como el *De Bello Judaico*, de Flavio Josefo), con encuadres arquitectónicos y numerosos elementos decorativos a lo antiguo; otro, seguidor del anterior, con mayor fantasía, pero estilo y dibujo más duro (como las *Noctes Atticae*, de Aulo Gello, y las *Tragedias*, de Séneca). Un tercer grupo que se distingue por un gusto especial por los camafeos y entallados, fundiéndolos en una ornamentación realizada con perlas y piedras preciosas (como el Quintiliano y el Tito Livio).

En nuestra reseña del número anterior sobre el libro *Artistes Italiens en Espagne*, erróneamente dimos como opinión de Mme. de Bosque la especie de que la tabla de la *Virgen de los Reyes Católicos* del Museo del Prado era atribuida al pintor Santa Cruz. En realidad, tal opinión era de Mr. Chandler Raftery Post. La autora, estudiando concienzudamente la tabla, lo que proponía era que el autor debió de ser un italiano de la escuela de Bellini influido por el arte flamenco, o un flamenco que hubiese trabajado en los talleres venecianos.

C. S. D'H.

ALMELA VIVES, FRANCISCO: *Valencia*. León, 1967. «Everest». 180 pp.; ilustraciones numerosísimas en color y blanco y negro.

Como si, presintiendo su marcha de este mundo, quisiese dejarnos un último y perenne recuerdo de algo de lo que



K. Kollwitz: «Asilo de la ciudad»

más conocía y amaba, esta Valencia a la que tantas páginas y desvelos había dedicado, Almela Vives nos lega, en publicación póstuma o poco menos, este libro, pequeño y grande a la vez, si se mira al tamaño —como buena guía de bolsillo— y al aliento con que está concebido y trazado. Almela, además, tan fino catador de todo, tan sensible a los matices de las cosas, tuvo, sin duda, bien presente, en esta *Valencia*, editada a la sombra de las agujas catedralicias de la *pulchra leonina*, el alcance y el tono que podía y debía tener la visión de este trozo de España ribereño del Mediterráneo, en una serie nacional, planeada, y hecha, casi en el extremo opuesto de la Península.

No siendo un libro para eruditos, es rico en noticias sabias y en juicios de la más exacta autenticidad histórica o artística; siendo un libro para todos, abunda, sin exceso ni concesiones, en la consideración literaria y gráfica de lo más pintoresco, típico y colorista de Valencia. Pues las fallas no estorban a los museos, ni las naranjas y las bellas labradoras a la elegancia inmarcesible de nuestro gótico o a la gracia impar de una torre de Santa Catalina, por ejemplo. Ni los modernos edificios, o las barriadas y bloques que proliferan, al viejo trazado urbano, oriental y tan del Medievo, que es ya una reliquia y una obra de arte que ella sola justificaría la inclusión de la ciudad entre las ciudades de mejor solera del mundo. Como, además, Almela era —y ¡cuánto apena decirlo en pretérito!— un valenciano-valenciano, sin negar ascendencias ni exagerar vinculaciones despersonalizadoras, el libro valora lo que debe, en su sitio y con todo su peso, pero sin olvidar eso que es *Valencia y su Reino* (otro gran título, reciente, de Almela) desde que la voluntad libérrima y genial, previsora y providente, de Jaime el Conquistador dotó a la ciudad y al reino de tan definidas líneas institucionales.

El campo y el mar, los monumentos y los viejos rincones típicos, la gente y sus costumbres; en fin, todas las gracias naturales hechas mejores por la mano humana y las formas diversas de la cultura, así como abundantes indicaciones útiles para el viajero, tienen su lugar en este precioso librito, orgullo de la serie en que se integra y emotivo recuerdo del autor que se nos fue.

F. M. G.

O'RELLANA, MARCOS ANTONIO DE: *Biografía pictórica valentina*, segunda edición, preparada por Xavier de Salas. Valencia, Ayuntamiento, 1967. 654 pp.

Por segunda vez, el profesor Xavier de Salas, cuya predilección por los temas histórico-artísticos valencianos es patente, dirige y elabora, con el cuidado que en él es hábito, esta obra capital de nuestra historiografía artística. Ya como él mismo advirtió en la primera edición, por iniciativa feliz del maestro don Elías Tormo, preparó aquélla, y dentro, entonces, de la gran serie de «Fuentes literarias para la historia del arte español», de don F. J. Sánchez Cantón, bajo este mismo epígrafe y muy semejantes formato y presentación; ahora, en la edición valenciana (la anterior fue de Madrid, 1930), ligeramente variados, aparte de omitirse dicho epígrafe y ser edición independiente de la citada gran serie en que primero figuró. El extenso y erudito prólogo del doctor De Salas es nuevo en forma y fondo, aunque con las naturales coincidencias con el de 1930.

Esta reedición, muy mejorada gracias al laborioso celo de su preparador, viene a llenar un vacío, cuyo remedio urgía, en las bibliotecas de los estudiosos del arte español y, especialmente, del valenciano, que, por la fecha y actual escasez de la primera edición, se veían privados de tan importante y copioso en noticias instrumento de trabajo.

Las elogiosas menciones hechas en el prólogo al Ayuntamiento de Valencia y a su alcalde, señor Rincón de Arellano, como al teniente de alcalde ponente de cultura, don Rafael Ferreres, deben repetirse aquí —añadiendo la obligada al preparador de la edición, doctor De Salas—, pues es éste un mecenazgo meritorio que acrece en número, y

sobre todo en calidad, la lista de las publicaciones que, de algún tiempo a esta parte, ha lanzado el Ayuntamiento de la Ciudad.

F. M. G.

CONDORELLI, ADELA: *Problemi di pittura valenzana*. Roma, 1966. Estracto dalla rivista *Comentari*, XVII, n.º 1-III. De Luca ed., 18 pp., 23 ilustraciones.

Conocida es la afición de esta investigadora italiana a los temas pictóricos valencianos, especialmente de la época entre gótico-final y protorenacentista, de tan señalada personalidad en la historia del arte de nuestra región.

Es de admirar lo denso de su contenido en torno a la obra segura, atribuida, probable o posible, de los manchegos valencianizados Llanos y Yáñez de la Almedina, que tanta, y desde luego su mejor, obra dejaron aquí, concretamente en su *capolavoro* de las puertas del retablo mayor de nuestra catedral valenciana, con sus doce paneles sobre los Hechos y los Gozos de Nuestra Señora (las puertas «de oro», según bien conocida expresión regia).

Así, Adela Condonevoli recuerda los episodios y reitera, en general, las hipótesis más admitidas de la historia de «los Hernandos» —sobre todo, su evidente contacto con Leonardo en el Palazzo della Signoria, y el mejor conocimiento que había del óleo en Valencia—, añadiendo observaciones originales de importancia; por ejemplo, en la propia relación con el de Vinci, que ambos colaboraron en la *Bathaglia d'Anghiari*, pero que sólo el mayor, mucho mayor —vieja hipótesis nuestra, que A. Condonevoli discute con razones— era el pago con *dieci fiorini d'oro*, según los documentos publicados por Gaye en 1840. Otra observación del mayor interés es la de las influencias en Yáñez de Fra Bartolommeo y Piero di Cosimo, y ya no sólo de Giorgione y Sebastiano del Piombo, y la relación, patente, de los fondos arquitecturales, planos, lisos «desornamentados», y quizás por ello bien expresivos, de Yáñez y de Andrea del Sarto, sin duda con precedentes comunes fuentes florentinas, abandonado el gusto anterior valenciano por «los ricos escenarios sobrecargados de elementos decorativos, inspirados en la escuela paduana del Squarcione y tan estimados en el taller de los Osonas». Es de apreciar en ambos Fernandos, «y sobre todo en Yáñez, la comprensión inmediata e íntimamente sentida del nuevo orden renacentista», explicada por el ambiente florentino del primer lustro del siglo XVI. «Yáñez fue conquistado por el nuevo fervor de ideas que animaba los talleres de Florencia y llevó consigo a Valencia el germen fecundo de aquel clasicismo florentino del primer *cinquecento* que imprimió a sus obras.»

Resume las influencias de las antigüedades reunidas por Lorenzo el Magnífico en su jardín (los espinarios); los ecos giorgionescos ya señalados por M.ª Luisa Caturla, y otros, de Signorelli, que aún quedarían más patentes en una temática menos «vestida» que la impuesta por las capitulaciones con nuestro Cabildo. También la influencia de Piombo, probada por la tabla de la *Pietà* de la cárcel de Cuenca, dada a conocer en 1956 por Angulo (y relacionada con la de Sebastiano en Ubeda), que nosotros publicamos y proyectamos en la propia Cuenca en abril del mismo año, antes de conocer la obra del ilustre profesor español citado. Señala la autora asimismo la clara influencia miguelangelesca en el *San Dimas* de nuestra catedral; recoge las referencias de Post sobre nexos con el maestro de Chinchilla; alude a su estudio sobre la Virgen de Joan de Burgunya, del Museo de Barcelona, cuya mano ve en la *Sagrada Familia* del Museo de Valencia; e incluye observaciones igualmente interesantes, extendiéndose en demostrar la atribución a Yáñez de dos cuadros del Museo catedralicio de Atri, con finas argumentaciones morfológicas, un poco «morellianas», casi convincentes, y otras, que probarían «el contacto de Yáñez con la cultura figurativa de la Italia central y especialmente con la florentina antes de su encuentro con Leonardo», detalles en los que no podemos entrar, ni debemos, máxime si, como es nuestro proyecto, apenas probable, se reproduce

pronto en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dicho trabajo de A. Condorelli, o al menos una más amplia referencia ilustrada del mismo.

F. M. G.

JORGE ARAGONESES, MANUEL: *Museo de la Huerta, Alcantarilla*, Murcia. Madrid, 1967. Dirección General de Bellas Artes. 182 pp. y 24 ilustraciones.

En la ya larga serie de Guías de los Museos de España, lanzada por el Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes, aparece ahora esta del Museo etnológico de la Huerta de Murcia, concretamente en Alcantarilla, modelo de catalogación, a la vez rigurosa y amena, del doctor Jorge Aragonese, director del Arqueológico provincial de Murcia, al que se deben tantas y tan documentadas publicaciones, especialmente sobre las huellas del pasado histórico y artístico en aquella región.

Lindante con la zona meridional valenciana, la comarca cuyo arte y artesanía recoge este Museo, en tantas de esas cosas que a un criterio superficial parecen insignificantes, pero que plasman un pasado, esa «España que se va», a la que aluden ciertas líneas recogidas al principio del libro, merecía este trabajo, memorial de la huella más inmediata, y casi siempre perecedera, de los trabajos y los días.

Sobre una variedad fabulosa de objetos y temas, la pluma de M. Jorge Aragonese discurre con exactitud y casticismo, ayudando las numerosas y poco conocidas ilustraciones a la fijación de estos valores culturales, no menos merecedores que el «gran arte» de una atención cuidadosa por parte de la investigación.

F. M. G.

GARCÍA RODRÍGUEZ, CARMEN: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Madrid, 1966. C. S. de I. C., Instituto «Enrique Flórez». 475 pp.

Excede, naturalmente, de nuestra capacidad de espacio la mención que requiere en justicia este escrupuloso y amplio estudio documentadísimo sobre tema tan relacionado con la esfera artística y arqueológica como el culto de los santos en la España cristiana primitiva y protomedieval. Apenas cabe sino una mención conjunta, elogiosa desde luego, del *corpus* de noticias reunido y de la sana crítica histórica con que está elaborado.

Especialmente nos atañe la referencia al culto primitivo del santo Vicente, mártir y levita, raíz y timbre del cristianismo valenciano, con veneración ininterrumpida en el arrabal de La Roqueta durante diecisiete siglos, cuyas referencias analiza, como las de todas las de los demás santos que estudia, literarias, arqueológicas y, en su caso, legislativas.

Singular interés, en orden al arte antiguo, encierran los capítulos relativos al culto a Nuestro Señor Jesucristo, Nuestra Señora, los Apóstoles, los Angeles, los santos bíblicos, los mártires hispánicos y los que no lo son, los confesores, etc.

El culto privado y el popular son aspectos con matices llenos de interés directo y humano, con nuevas referencias al de San Vicente mártir «en las afueras de Valencia».

Un estudio, en suma, tan denso como amplio, sobre unos extremos de incalculable trascendencia.

F. M. G.

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1967

ANALECTA CALASANTIANA, n.º 13, enero-junio 1965. Madrid.

ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN, PINTOR VALENCIANO Y ESPAÑOL. Santiago Rodríguez García. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia.

ANTHOLOGIA ANNUA. Instituto Español de Historia Eclesiástica, n.º 14. Año 1966. Roma.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», n.º 153 a 156 (enero-diciembre 1966) y 157 (enero-marzo 1967). ARCHIVO HISPALENSE. Revista histórica, literaria y artística, n.º 136, año 1966.

ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA. Institución Alfonso el Magnánimo, 1966, vol. XI. Servicio de Investigación Prehistórica de la Excm. Diputación Provincial de Valencia.

ARQUITECTURA MERCEDARIA. César Martinell. 1965.

BELLAS ARTES. Revista e Boletim da Academia Nacional de Bellas Artes, n.º 21-22. Lisboa, 1966.

BIBLIOGRAFIA DE CÉSAR MARTINELL. 1912-1962. Noces d'or. Josep M. Canals.

BIBLIOTECONOMÍA, n.º 63-64, enero-diciembre 1966. Diputación Provincial de Barcelona. Escuela de Bibliotecarios.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE BARCELONA, XXXI. 1965-66.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA, DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES, n.º 86, enero-diciembre de 1964.

BOLETÍN DE INFORMACIÓN MUNICIPAL. Ayuntamiento de Valencia. N.º 51, 52 (julio-diciembre de 1966), 53 a 56 (enero-diciembre de 1967).

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, julio-septiembre y octubre-diciembre de 1967.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA, octubre-diciembre de 1966, enero-marzo, abril-junio, julio-septiembre de 1967. Castellón.

ELS TEMPLETS DELS CLAUSTRES DE SANTES CREUS Y DE POBLET. Dues fases d'un mateix tipus. César Martinell.

EL PINTOR GALOFRÉ OLLER. Ensayo biográfico. Publicación patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Valls. 1962.

ESCALURA MEDITERRÁNEA. J. Crisanto López Jiménez. Año 1966. Murcia.

EXCAVACIONES EN EL POBLADO IBÉRICO DE LA ESCUERA, por Solveig Nordström. Servicio de Investigación Prehistórica de la Excm. Diputación Provincial de Valencia.

FEDE E ARTE. Rivista Internazionale di Arte Sacra. Enero-marzo 1967, julio-diciembre 1967. Città del Vaticano.

GOYA. Revista de arte. Publicación bimestral de la Fundación Lázaro Galiano. N.º 76 al 81, año 1967. Madrid.

INVESTIGACIÓN Y PREHISTORIA. Museo de la Diputación Provincial de Valencia. Año 1964.

INVENTARIO DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS QUE SE RECIBEN EN LAS BIBLIOTECAS DE BARCELONA. Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona. 1964.

LA COLECCIÓN DE GRABADOS DE EL ESCORIAL. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Vol. XVI (años 1963-64) y vol. XVII (años 1965-66).

LA ESCUELA DE LA LONJA EN LA VIDA ARTÍSTICA BARCELONESA. César Martinell. Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Año 1951.

L'ART CATALÀ SOTA LA MITAT ESPANYOLA. César Martinell. 1965.

LOS MONASTERIOS DE POBLET ET DE SANTES CREUS. César Martinell. París, 1959.

O INSTITUTO. Revista científica e literaria. Año 1966 y 1967. Coimbra.

PROPIEDAD Y CONSTRUCCIÓN. Revista técnico-informativa. Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia. N.º 54, 55, 56 (marzo-diciembre 1966), 57, 58 (enero-junio 1967).

PRÍNCIPE DE VIANA. Institución Príncipe de Viana. Consejo de Cultura de Navarra. Año 1966.

TERUEL. Instituto de Estudios Turoleses. N.º 35 (enero-junio 1966), 36 (julio-diciembre 1966), 37 (enero-junio 1967), 38 (julio-diciembre 1967).

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUÍA, n.º 163 a 166 (enero-diciembre 1967). República de Colombia.

VALENCIA ATRACCIÓN. Revista de la Sociedad Valenciana Fomento del Turismo. N.º 384 a 395 (enero-diciembre de 1967).

E. C. C.

CRONICA ACADEMICA

La actividad de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante el ejercicio de 1967 ha sido de variada y vital importancia, centrando toda su principal tesonera actividad en dos puntos de principal interés. El estudio, discusión y aprobación del extenso articulado del Reglamento de Régimen Interior, que, como ya se dijo en la «Crónica» de 1966, absorbió la atención en las diversas sesiones, continuó con insistente interés en este año, llegando a mediados de curso a lograr su aprobación, como luego se indicará.

El otro extremo que acaparó la ilusionada atención de la vida académica, fue la preparación de los actos conmemorativos del segundo centenario de la fundación de nuestra Academia, efemérides feliz a celebrar, con todo honor y esplendor, en el 14 de febrero del año 1968. En distintos párrafos de esta «Crónica» aludiremos a esta entusiasmada preparación, cuyo relato podrá considerarse como pórtico del relato detallado que en su día (D. m.) realizaremos.

Además de estas principales actividades se han celebrado las correspondientes sesiones ordinarias, en las cuales se dieron cima y aprobación a determinados asuntos, cuya constancia en acta dan fe y testimonio de actividad. Asimismo, a petición de la Excma. Diputación Provincial, ha designado, siguiendo el turno establecido, vocales del tribunal juzgador de los ejercicios de oposición para las pensiones de Pintura (paisaje y figura) a los ilustrísimos señores don Francisco Lozano Sanchis y don Gabriel Esteve Fuertes, respectivamente.

Igualmente fueron designados para vocales de tribunales de premio de fin de curso y carrera en el Conservatorio de Música y Declamación el excelentísimo señor presidente, don Javier Goerlich Lleó, y el consiliario 2.º, ilustrísimo señor don Angel Román Verdeguer.

HOMENAJE AL CONSILIARIO PRIMERO, EXCMO. SR. D. MANUEL GONZÁLEZ MARTÍ

La ciudad de Valencia, con su Excmo. Ayuntamiento y Diputación Provincial y demás autoridades, tributó un entusiasmado homenaje público a nuestro querido compañero y consiliario 1.º de la Corporación, excelentísimo señor don Manuel González Martí, con ocasión de la entrega del título de hijo predilecto de la misma. La Real Academia no podía estar ausente en este simpático acto, adhiriéndose, oficial y particularmente, nuestro presidente, excelentísimo señor don Javier Goerlich Lleó, firmando

la convocatoria invitación. El acto de entrega del correspondiente pergamino se verificó solemnemente el día 10 de noviembre en el salón de sesiones del Excmo. Ayuntamiento, asistiendo autoridades y representaciones culturales de Valencia, Alicante y Castellón. Presidió el acto el excelentísimo señor don Gratiniano Nieto Gallo, director general de Bellas Artes, que ostentaba la representación del excelentísimo señor ministro de Educación y Ciencia, don Manuel Lora Tamayo. Tanto el director general de Bellas Artes como el alcalde de la ciudad, excelentísimo señor don Adolfo Rincón de Arellano, pronunciaron sendos discursos elogiando la personalidad del homenajeado. Este agradeció, emocionado, tan afectivo acto.

Como detalle curioso convendrá anotar que el pergamino en el que consta el nombramiento es obra del también querido compañero y laureado pintor excelentísimo señor don José Segrelles Albert.

HOMENAJE AL PINTOR FERNANDO CABRERA CANTÓ

Como digno colofón de los actos conmemorativos del nacimiento del gran pintor alcoyano Fernando Cabrera Cantó, celebrados en la ciudad de Alcoy en el pasado año 1966, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos quiso poner punto final a los mismos celebrando un solemne acto académico el 15 de febrero del presente año. Sesión solemne y pública, con asistencia de las autoridades de Valencia y Alcoy, y en la cual ostentaron la voz de la Corporación el ilustrísimo señor don Francisco Almela Vives y el



Homenaje al pintor Cabrera Cantó. El académico señor Almela y Vives leyendo su interesante discurso.

que esto escribe, uniendo a esta honrosa circunstancia la de ser cronista honorario de la bella ciudad del Serpis. El discurso leído por el señor Almela Vives fue una erudita lección magistral acerca de la vida y dilatada obra pictórica del ilustre alcoyano, pormenorizando interesantes estéticas y técnicas, como también detalles sobre sus tendencias y diversas circunstancias de las mismas. Como complemento, el que esto escribe relató diversos pasajes de la vida anecdótica del gran pintor en sus diferentes visitas a la ciudad y sus interesantes tertulias literarias. Destacando su entusiasmo y gran participación personal y artística en las célebres fiestas de Moros y Cristianos de su bella ciudad natal. El teniente de alcalde del Ayuntamiento de Alcoy —que representaba al alcalde, ausente por asunto imprevisto familiar— pronunció un interesante discurso, agradeciendo las atenciones prestadas a la memoria de su ilustre y meritísimo paisano. El excelentísimo señor presidente, don Javier Goerlich Lleó, con sencillas palabras, dio las gracias a los que habían acudido a sumarse al sentido homenaje al meritísimo miembro correspondiente de la Corporación, especialmente a las autoridades que presidían el acto. El excelentísimo señor gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, don Antonio Rueda y Sánchez Malo, que presidía tan solemne acto, declaró inaugurado el ejercicio académico de 1967, dando por terminada esta emotiva sesión.

La revista corporativa ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se sumó a estos actos conmemorativos insertando interesante artículo referente al mismo y un artístico retrato del celebrado pintor Cabrera, obra de nuestro querido compañero, ilustrísimo señor don Ernesto Furió Navarro.

REGLAMENTO DE RÉGIMEN INTERIOR

Con el mismo interés del año anterior, continuó en éste el meditado estudio y detenida discusión y posterior aprobación del extenso articulado del Reglamento de Régimen Interior, alcanzando la definitiva aprobación en la sesión de 4 de julio corriente.

CONMEMORACIÓN DEL II CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA REAL ACADEMIA

Asunto interesante, que atrajo la máxima atención corporativa, no sólo por su importancia y trascendencia en la vida académica, sino repercusión que en el ámbito cultural de la ciudad y de España había de causar.

Comprendiéndolo así, nuestra Academia dedicó desde los primeros momentos del año sus ilusionados esfuerzos para que la realización de tan feliz efemé-

rides alcanzara, en el 14 de febrero de 1968, el máximo de esplendor, el relieve cultural propio y adecuado a la conmemoración.

Para todos los menesteres propios de la referida fecha, la ponencia nombrada en 1966, e integrada por el excelentísimo señor presidente de la Corporación, don Javier Goerlich Lleó; los excelentísimos e ilustrísimos señores don Manuel González Martí, don Angel Romaní Verdeguer, don Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco, don Luis Gay Ramos, don Ernesto Furió Navarro, don Enrique Ginesta Peris, don José M.^a Bayarri Hurtado, don Luis Albert Ballesteros, don Salvador Octavio Vicent Cortina y el secretario general que suscribe, quedó constituida en Comité pro Centenario, trabajando con tesonera e ilusionada dedicación, con proyectos, todos encaminados a la máxima solemnidad.

Aunque, como se comprende, dado el móvil principal, la labor fue meditada y de especial estudio —de la que con toda amplitud de detalle nos ocuparemos, D. m., en la «Crónica» propia y académica de 1968—, no pueden dejar de mencionarse en esta «Crónica» hechos que revisten destacada importancia.

Gran júbilo y profundo y respetuoso agradecimiento produjo la grata noticia de que Su Excelencia el Jefe del Estado, Generalísimo de los Ejércitos y Caudillo de España, don Francisco Franco Bahamonde, se había dignado aceptar la presidencia del Comité de Honor de la conmemoración, integrado por altas jerarquías del Ministerio de Educación y Ciencia, autoridades y Reales Academias e Instituto de España.

Estimulados por esta honrosa distinción, el Comité trabajó más ilusionado, acordando, como puntos de esencial interés y recuerdo, la acuñación de una medalla conmemorativa —cuyo modelo se ofreció a realizar nuestro compañero el ilustrísimo señor don Salvador Octavio Vicent Cortina— y la dedicación de una lápida recordatoria del centenario, que es obra original del también compañero ilustrísimo señor don Francisco Marco y Díaz-Pintado. De la medalla conmemorativa se acordó ofrecer en su día un ejemplar de oro a Su Excelencia el Jefe del Estado.

Como acto propiamente de cultura, se acordó la celebración de una sesión solemne y pública en nuestra casa palacio de San Pío V, en el cual disertará el excelentísimo señor don José Camón Aznar, catedrático de Arte de la Universidad Central de Madrid, miembro de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, de la Historia y de la de Ciencias Morales y Políticas y correspondiente de nuestra Corporación, como así también el excelentísimo señor don Juan José Barcia Goyanes, rector magnífico de la Universidad Literaria y presidente de la Real Academia de Medicina de esta ciudad.

FALLECIMIENTOS

Dos notas tristes, extremadamente dolorosas, hay que registrar en el presente año.

El 15 de septiembre corriente, entregó su alma a Dios el excelentísimo señor don Leandro de Saralegui y López-Castro, académico de honor de nuestra Corporación, investigador infatigable de nuestro arte medieval, colaborador erudito y asiduo de la revista corporativa ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Con pocos días de diferencia, el 24 del dicho mes de septiembre, repentinamente falleció el académico de número ilustrísimo señor don Francisco Almela Vives, cronista de Valencia, miembro correspondiente de las Reales Academias de la Lengua, de la de Bellas Artes de San Fernando y de la de la Historia.

Aunque en otro lugar trazamos breves notas necrológicas, consignamos aquí la condolencia corporativa por estas pérdidas tan deplorables.

La Academia ofreció por el eterno descanso de sus almas los sufragios correspondientes y prepara la oportuna sesión necrológica.

NUEVO TESORERO

Por renuncia voluntaria del ilustrísimo señor don Angel Romaní Verdeguer, al resultar incompatible su cargo de consiliario 2.º con el de tesorero, según el Reglamento de Régimen Interior, en la sesión extraordinaria de 29 de mayo fue elegido para el oficio de tesorero de la Corporación el académico ilustrísimo señor don Luis Gay Ramos.

NUEVO CONSILIARIO TERCERO

Por renuncia voluntaria —para poder atender asuntos familiares— del que con gran acierto venía desempeñando el oficio de consiliario 3.º, ilustrísimo señor don Antonio Gómez Davó, en la sesión celebrada el día 6 de junio fue propuesto para el citado oficio el ilustrísimo señor don Felipe M.ª Garín y Ortiz de Taranco, elevándose la oportuna propuesta al ministro de Educación y Ciencia.

GRAN CRUZ DE LA ORDEN DE ALFONSO X EL SABIO

En la sesión celebrada el 7 de febrero corriente la Academia conoció la grata noticia de la concesión por el Jefe del Estado, Generalísimo de los Ejércitos y Caudillo de España, don Francisco Franco Bahamonde, de la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio a nuestro querido compañero el ilustre don Eduardo López Chavarri Marco. Del contento cor-

porativo se dejó constancia en el acta correspondiente y gustosos lo anotamos en la «Crónica», para testimonio.

SUBVENCIONES

El Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, como también la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia, concedieron sendas subvenciones para fines culturales de la Corporación.

Igualmente, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, como el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, otorgaron otras con destino a la publicación de la revista corporativa ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

La Academia hace público su agradecimiento a tan ilustres benefactores.

RESTAURACIÓN DE LA IGLESIA DE SAN JUAN DEL HOSPITAL

Con la reapertura al culto y comienzo de las obras de restauración de la antigua e histórica iglesia de San Juan del Hospital entró ésta en plano de vital actualidad. El rector del mencionado templo constituyó una junta asesora, interesando de la Academia la designación de dos miembros de la Corporación para formar parte de la citada junta. Fueron designados el excelentísimo señor presidente, don Javier Goerlich Lleó, y el consiliario 3.º, ilustrísimo señor don Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

NUEVO ACADÉMICO DE NÚMERO

Existiendo vacante la plaza de académico de número, por fallecimiento del que fue querido compañero y celebrado escultor ilustrísimo señor don Vicente Beltrán Grimal, en la sesión de 3 de octubre, y previos los trámites reglamentarios, fue elegido el ilustrísimo señor don Ignacio Pinazo Martínez, notable escultor y decano de nuestros correspondientes. Al cerrar esta «Crónica» está pendiente el acto de su recepción pública.

FESTIVIDAD DE SAN VICENTE FERRER

Continuando la tradicional costumbre, con ocasión de la festividad de San Vicente Ferrer, patrón de la ciudad y antiguo reino, en el momento de la visita de la procesión general del santo al histórico Real Convento de Santo Domingo, el excelentísimo señor presidente de esta Academia, don Javier Goerlich Lleó, acompañado del que suscribe, recibió a la misma y autoridades presidenciales, incorporándose

a la presidencia durante el paso claustral y rezo de preces rituales, despidiéndose con los saludos propios de protocolo.

FESTIVIDAD DE SAN CARLOS BORROMEIO

Con la tradicional solemnidad celebró nuestra Academia, el día 4 de noviembre, la festividad de San Carlos Borromeo, patrono de la Corporación.

En la gótica capilla de su casa, palacio de San Pío V, se celebró una misa, oficiada por el muy ilustre señor doctor don Emilio Aparicio Olmos, que pronunció emotiva plática. Al finalizar la ceremonia religiosa se rezó un responso en sufragio de los académicos difuntos, como así también por los catedráticos, profesores y alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

Presidió el acto el de la Academia, excelentísimo señor don Javier Goerlich Lleó, juntamente con el director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y consiliario 3.º de la Academia, ilustrísimo señor don Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. En lugares destacados figuraban gran número de académicos, catedráticos y profesores de dicha Escuela.

Gran concurrencia de fieles se sumó a la conmemoración de la festividad.

PREMIO A LA REAL ACADEMIA

Con el natural contento hemos de señalar la concesión del premio anual que otorga el Colegio Oficial de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria de Valencia a nuestra Real Academia por la realización de la fuente decorativa de la plaza del Patriarca. A la proclamación del citado premio, celebrada con toda

solemnidad, asistió el excelentísimo señor presidente, don Javier Goerlich Lleó, acompañado de los académicos ilustrísimos señores don Ernesto Furió Navarro y don Salvador Octavio Vicent Cortina.

PÉSAMES

La Academia, al tener noticia del fallecimiento en nuestra ciudad de la hermana de nuestro consiliario 2.º, ilustrísimo señor don Angel Romaní Verdeguer, doña Teresa, se dejó constancia del pésame corporativo, asistiendo a su sepelio el excelentísimo señor presidente, don Javier Goerlich Lleó, y el que esto reseña.

ARTE SACRO

Invitada la Real Academia por el excelentísimo y reverendísimo señor obispo vicario capitular a nombrar un representante de la Corporación en la Comisión Diocesana de Arte Sacro, fue designado el consiliario 2.º, ilustrísimo señor don Angel Romaní Verdeguer.

FELICITACIONES

La Academia mostró su especial complacencia ante el éxito obtenido por nuestros compañeros ilustrísimos señores don Ernesto Furió Navarro y don Enrique Ginesta Peris por sus respectivas exposiciones de obras en nuestra ciudad.

VICENTE FERRAN SALVADOR

Secretario general perpetuo

Diciembre 1967

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1967

ACADEMICOS DE HONOR

- Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín. Calle de Almagro, 38. Tel. 224 41 79. Madrid-4.
- Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya. Calle General Oraa, 9. Tel. 225 23 79. Madrid-6
- Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Avenida Pintor Pinazo, 23. Tel. 69 37 18. Valencia-10.
- Excmo. Sr. D. Juan Adsuara Ramos. San Blas, 5. Tels. 230 63 80 y 227 25 73. Madrid-14.
- Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Donoso Cortés, 16. Madrid-15.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de
posesión

POR ORDEN DE ANTIGÜEDAD

- 3- 6-1927 Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó. Plaza del Caudillo, 29. Tel. 21 02 32. Valencia-2.
- 3- 1-1928 Excmo. Sr. D. Manuel González Martí. Calle de María de Molina, 2. Tel. 21 19 95. Valencia-2.
- 11-12-1935 Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer. Calle del Doctor Fleming, 4. Tel. 21 34 39. Valencia-4.
- 1- 6-1940 Excmo. Sr. D. Eduardo López-Chavarri Marco. Calle del Periodista Badía, 7. Tel. 21 89 69. Valencia-10.
- 8- 4-1941 Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó. Calle del Pintor Sorolla, 33. Tel. 21 25 47. Valencia-2.
- 2- 6-1941 Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 31 38 02. Valencia-1.
- 11- 3-1943 Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago. Calle de Ciscar, 40. Valencia-4.
- 28- 6-1946 Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado. Calle de Mariano Aser, 7. Burjasot (Valencia).
- 8- 2-1947 Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar. Calle de Caballeros, 9. Teléfono 21 63 67. Valencia-1.
- 26- 5-1948 Ilmo. Sr. D. José M.^a Bayarri Hurtado. Subida del Toledano, 6. Tel. 21 72 17. Valencia-1.
- 15- 6-1948 Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert. Calle de Cirilo Amorós, 76. Tel. 21 80 13. Valencia-4.
- 29-11-1952 Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López. Calle del Conde de Salvatierra de Alava, 14. Tel. 21 88 87. Valencia-4.
- 28- 4-1953 Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amorós, 82. Tel. 22 03 40. Valencia-4.
- 7-11-1953 Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres Galiano, Marqués de Montortal. Plaza de Tetuán, 3. Tel. 21 21 02. Valencia-3.
- 21- 6-1956 Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle de Colón, 74. Teléfono 21 28 32. Valencia-4.

Fecha de posesión	
1- 7-1958	Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador. Avenida del Marqués de Sotelo, 9. Tel. 21 32 82. Valencia-2.
5- 6-1960	Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle del Gobernador Viejo, 14. Tel. 22 76 79. Valencia-3.
3- 3-1961	Ilmo. Sr. D. Luis Albert Ballesteros. Calle de Navellos, 8. Teléfono 21 46 84. Valencia-3.
27- 6-1963	Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle de Lérida, 3. Tel. 21 71 63. Valencia-9.
19-11-1964	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 49. Tel. 22 38 80. Valencia-3.
26-11-1965	Ilmo. Sr. D. Enrique Ginesta Peris. Calle de Castellón, 11. Teléfono 27 65 75. Valencia-4.
Electo:	Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá. Calle de Pascual y Genís, 22. Tel. 21 20 51. Valencia-2.
Electo:	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez. Pintor Pinazo, 27. Godella (Valencia).

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
9- 4-1940	Ilmo. Sr. D. Víctor Moya Calvo. Menéndez Pelayo, 194	Barcelona-12.
9- 1-1943	Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch. Pedro de Valdivia, 4	Madrid-6.
14- 5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero. Enrique Granados, 151	Barcelona-8.
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Palacios. Av. de Pedro Mata, 3. Villa Sara . . .	Madrid-16.
29- 4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando José de Larra y Larra. Paseo del Prado, 18	Madrid-14.
23- 6-1944	Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García de Lorente. Av. Reina Victoria, 71	Madrid-3.
14- 5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón. Alfonso XII, 42	Madrid-14.
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Adriano, 41	Sevilla.
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milian Boix. San Miguel, 5	Vinaroz (Castellón).
5- 4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales. Juan de Reyes, 11	Málaga.
23- 5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern. Angeles, 7-1. ^o	Palma de Mallorca.
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. Sagasta, 30	Madrid-4.
6- 5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent de Barberá y Abelló. Angli, 28-30. Torre	Barcelona-17.
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres. Santos, 2	Játiva (Valencia).

Fecha nom- bramiento		Residencia
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75	Barcelona-15.
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulevol. Condes de Barcelona, 10	Barcelona-2.
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet. Avenida José Antonio, 539	Barcelona -11.
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Arnau Sorolla. Av. de La Habana, 71	Madrid-16.
28- 5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13	Córdoba.
7- 1-1958	Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Av. de Bonn, 10. (Parque Avenida) . .	Madrid-2.
7- 1-1958	Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio Pérez Ruiz. José Antonio, 8	Segovia.
17- 1-1958	Ilmo. Sr. D. José Crisanto López Jiménez. Platerías, 68	Murcia.
7- 1-1959	Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Porcar Ripollés. República Argentina, 39	Castellón.
3- 3-1959	Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, número 40	Castellón.
7- 6-1959	Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Serrano, 120	Madrid-6.
3- 2-1960	Ilmo. Sr. D. Alejandro Ferrant Vázquez. Av. Calvo Sotelo, 7	Madrid-14.
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José Doñate Sebastiá. Soleidad, 15	Villarreal (Cast.)
6- 2-1962	Ilmo. Sr. D. Rigoberto Soler Pérez. Valencia, 186.	Barcelona-11.
8- 5-1963	M. Henri Terrasse. Director de la «Casa de Velázquez», Ciudad Universitaria . . .	Madrid-3.
10-12-1963	Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Alfonso XII, 10	Madrid-14.
5- 5-1964	Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador. Daniel Urrabieta, 6	Madrid-2.
5- 5-1964	Ilmo. Sr. D. José Gudiol Ricart. Córcega, 317	Barcelona-9.
7- 3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Morellá. Nicasio C. Jover, 14	Alicante.
6- 4-1965	Ilmo. Sr. D. Luis Alegre Núñez. Paseo Onésimo Redondo, 28	Madrid-8.
5- 4-1966	Ilmo. Sr. D. Luis Marco Pérez. Duque de Sexto, 26	Madrid-9.
5- 4-1966	Excmo. Sr. D. José Sebastián Barandán. Plaza del Museo, 8	Sevilla.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Prof. Emile Schaub-Koch Lauffer. Gus- tave Ador, 42	Ginebra (Suiza).
8- 4-1941	Prof. Mr. Henry Field	Chicago (EE. UU.).
8- 4-1941	Prof. Edouard Sandoz. Le Denantou- Ouchy	Laussanne (Suiza).
12- 3-1943	Prof. D. Cesco Vian	Milán (Italia).
24- 4-1947	Prof. Enrico Gerardo Carpani. Cassella Postale 72	Bolonia (Italia).
16-12-1947	Prof. Remo Rómulo Luca. Via Porta La- tina, 4	Roma (Italia).
15- 3-1949	Prof. Charles Corm	Beyrouth (Líbano).
15- 3-1949	Prof. Hon Werner Hentzen. Villa Mon- bijou.	Hiltertingen (Suiza).
6- 4-1954	Prof. Elvino G. P. Struccogni	Roma (Italia).
6-11-1955	Prof. Hon Henry Reynaud	Ginebra (Suiza).
8-11-1955	Prof. Emile Fabre	Cannes (Francia).
6- 3-1962	D. Manuel Mujica Gallo	Lima (Perú).
6- 3-1962	D. Miguel Mujica Gallo	Lima (Perú).

JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó.

Consiliario 1.º: Excmo. Sr. D. Manuel González Martí.

Consiliario 2.º: Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer.

Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco.

Secretario general: Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador.

Teléfono de la Academia, 65 07 93

Domicilio: Palacio de San Pío V. Calle San Pío V, 9. Valencia-10

INDICE DE MATERIAS

	Páginas
Vida y obra de Fernando Cabrera Cantó, por † <i>Francisco Almela y Vives</i>	3
Ilustrísimo señor don Francisco Almela y Vives, por <i>V. F. S.</i>	7
Excelentísimo señor don Leandro de Saralegui y López-Castro, por <i>V. F. S.</i>	9
Almela y Vives y el arte valenciano, por <i>Salvador Aldana</i>	11
Miscelánea pictórica levantina al tercer centenario de la muerte de Alonso Cano, por <i>José Crisanto López Jiménez</i>	13
Isidoro Garnelo Fillol, pintor y maestro (1867-1939), por <i>Jaime Barberán Juan</i>	29
Semblanza y bibliografía de don Leandro de Saralegui, por <i>C. S. d'H.</i>	47
San Juan del Hospital y su declaración de monumento histórico nacional en 1943, por <i>Rosa Rodríguez de Tormo</i>	50
Con ocasión de un centenario: Alonso Cano y Valencia, por <i>A. Violeta Montoliu Soler</i> . . .	53
El pintor Gisbert y su delicado «Minué», por <i>Adrián Espí Valdés</i>	59
Las obras y los días, por <i>F. M. G.</i>	63
Biblioteca	67
Crónica académica, por <i>Vicente Ferrán Salvador</i>	70
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (Lista de Académicos)	74

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

Excmo. Sr. D. Javier Goerlich Fleó

Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri

Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco

Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador

Secretario general

Ilmo. Sr. D. José M.^a Banarri Hurtado

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 Pío V, 9. Valencia

Precio de esta publicación: Enero-diciembre de 1967, 200 pesetas

Números atrasados, 200 pesetas



Emmanuel Marguet sculpsit.