

PINTORES DE BATALLAS EN EL MUSEO DE SAN CARLOS DE VALENCIA

La pintura de tema histórico es tan antigua como la Humanidad. Del dinámico «Combate de arqueros», de Morella la Vella (Castellón), en donde tres guerreros atacan, sañudamente, a un rival, defendido, *a posteriori*, por otros de su tribu, pasando por la tranquila, pero hondamente dramática «Escena de ejecución», del también castellonense Barranco de Gasulla, arribamos, tras un arco de milenios en el arte universal, a los murales de Picasso y del mejicano Alfaro Siqueiros. Hemos cruzado por la helenística glorificación de Alejandro en Issos y por la serie inacabable de lienzos y frescos de las escuelas medievales—con su pintura de historia, en tono menor, sobre los «Libros de Horas», como en la famosa y conocida colección del duque de Berry—. Vamos a abandonar a Rafael en las «Loggie» y «Stanze» vaticanas, para llegar al siglo XVII, perpetuado en infinidad de pinturas y de tapices, culminando en el siglo XVIII con la ascensión vertical de la pintura francesa y la consiguiente glorificación, en los lienzos, de los Borbones. Tras estos períodos se acerca el siglo cumbre en cantidad, no siempre en calidad, de la pintura de historia: el romántico XIX, con producciones que colman todos los Museos del mundo. Quizá en ninguna época se llevó al lienzo una humanidad tan heterogénea y, al mismo tiempo, tan cargada de intensa desazón espiritual.

Tratando de hacer una clasificación de la pintura histórica, comenzaremos por dividirla en dos grandes grupos: *a)* pintura de personajes; *b)* pintura de colectividades. El primer apartado se refiere a un tema: el retrato que, lógicamente, escapa de los límites de este trabajo. Dentro del grupo segundo podemos hallar, como temas de inspiración, desde la guerra civil hasta los conflictos entre naciones, con su secuela de fusilamientos, matanzas, rendición de plazas militares, etcétera.

Inserta en este segundo apartado se halla la pintura de batallas, episodio más o menos fugaz de la Historia de un pueblo y que la inspiración de los artistas ha plasmado para contemplación de las generaciones.

La pintura de batallas surge como una necesidad que el hombre tiene de expresar, esta vez gráficamente, el hecho bélico del que ha sido actor o contemplador. El anónimo pintor magdalenense no se veía menos impelido a «contar» que Goya en los «Fusilamientos», de 1808, plasmador de un artesano que muere apasionadamente, haciendo un gesto colectivo, o Gisbert, escrupuloso anotador del «final romántico en un plano individual, de Torrijos y sus compañeros» (1).

(1) Jover, José M.^a. «Conciencia obrera y conciencia burguesa en la España contemporánea». Madrid, 1952, pág. 23.

Sólo que el pintor de batallas se preocupa poco, salvo excepciones, de la psicología de los personajes que representa, puesto que se halla dominado por la constante del movimiento, de la agitación, que hará vibrar a sus figuras en torbellinos y líneas ondulantes, cuyos acabamientos escapan de la tela.

Culminación de la pintura de tema bélico de todos los tiempos y reflejo fiel del movimiento, desordenadamente ordenado, es la leonardesca «Batalla de Anghiari», del Palacio Vecchio florentino, apoyada en concienzudos y repetidos dibujos, afortunadamente conservados en varios Museos del mundo. Las escuelas pictóricas posteriores beben directamente en las fuentes italianas del Renacimiento, y así, Alemania, en el siglo xvii, presenta a Felipe Rugendas y a su discípulo Augusto Querfurt, ambos pintores de batallas. La gran pintura belga halla entonces un cauce paralelo al de su tradicional pintura de costumbres en las obras de los maestros que, trabajando en Italia, describen la vida de este país en todos sus matices. Así Pieter van Laer de Harlem, *Bloemen* o *Snayers* (2).

Hemos dejado, de intento, a la pintura española de este género, para tratar de alcanzar una visión global de ella. El tema militar ha tentado en innumerables ocasiones a los pintores hispanos (3) y ellos han sido quienes han dicho, con el lenguaje impetuoso de los pinceles goyescos o con el mesuramiento de Gisbert —como antes queda apuntado—, lo que cada momento histórico representaba. En los siglos xvi y xvii se fija, según Cavestany (4), la gran pintura española de batallas con las escuelas de El Escorial y Madrid. Pero antes ha sido preciso pasar por la pintura prehistórica, por el ardor bélico de los caballeros que aparecen en Beatos, Biblias y Cartularios, y por las escenas de guerra de las techumbres mudéjares. Se abre el siglo xvi, y la rica tapicería flamenca que adorna las paredes de los palacios españoles del Renacimiento atrae a los pintores, quienes se lanzan a repetir estos mismos asuntos guerreros sobre los muros, dejando en ellos la rica teoría de su arte. Con el siglo se abren también nuevos cauces para la pintura de batallas. Son los grandes triunfos del Imperio español, y San Quintín alcanza tal resonancia en el mundo que motiva la manifestación más importante de esta pintura «con la escuela española del núcleo de pintores reunidos en El Escorial». La batalla de la Higuera y las expediciones a las Islas Terceras, completan este gigantesco mural bélico, realizado por Nicolás y Fabricio Granelo, junto a Lucas Cambiaso y algún otro pintor o ayudante.

Pero es el xvii el gran siglo de la pintura española de batallas, auge de la famosa Escuela de Madrid, la cual, con motivo del regio encargo para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y buscando su inspiración, bien en la Guerra de los Treinta Años, bien en las otras empresas bélicas, nos legó un caudal inapreciable de soberbios lienzos.

Citaremos a José Leonardo, con su «Rendición de Juliers»; a Zurbarán, con su «Socorro de Cádiz»; a Juan Bautista Mayno, elogiado por Lope, en su «Laurel de Apolo»; a Vicente Carducho; a Pereda. Y a Velázquez. A Velázquez y su nunca elogiada bastante «Rendición de Breda», fuente inagotable de sugeri-

(2) *Woermann*. «Historia del Arte». Tomo 5.º, págs. 448-449.

(3) *Garín*, F. «El heroísmo, como tema de nuestra plástica». *Levante*. Valencia, 17 de septiembre de 1946.

(4) *Cavestany*, J. «Los pintores españoles de batallas».

mientos literarios. La armonía de líneas, Spínola, la técnica..., mucho está expresado y, sin embargo, aún no se ha acabado de decir todo ante lo que esa obra significa para la pintura universal.

Amparados por la protección oficial destaca en Madrid, en aquella época, un brillante grupo de artistas, entre los que se cuentan el capitán Juan de Toledo, discípulo en Roma de Cercuoizzi, o Francisco Pérez Sierra, que lo era de Falcone.

En Valencia destacan el también velazqueño Vicente Salvador Gómez, de quien hemos dado en otra ocasión noticia, y los March: Esteban y su hijo Miguel. En fin, con Juan Bautista del Mazo cerramos la serie de pintores españoles del siglo XVII.

El siglo XVIII contempla la invasión ideológica de la Revolución francesa y la artística, representada por Courtois y Wouwerman. No nos llegaban las apoteosis napoleónicas de Gerard, Vernet y —posteriormente— Meissonier; sin embargo, alguien en España plasmaría en lienzos el principio del fin napoleónico: Francisco de Goya, quien «pintó con plásticos alaridos la Patria desgarrada», valladar donde se abatirían las águilas del Imperio.

Tras Goya podemos contemplar la extensa producción de los pintores del siglo XIX. Estrictamente aquellos que fueron, por así decirlo, «enviados especiales» a los frentes de batalla: Miguel Castellano, Laureano Barrán, Palmaroli, Rosales y Fortuny. Fueron pintores de las guerras carlistas, por la facción liberal, Pellicer y, por los seguidores de don Carlos, Enrique Esteban. Finalmente, Sorolla, con su «Defensa del Parque de Artillería de Madrid en 1808», y Francisco Domingo, con «Los últimos días de Sagunto», cierran esta breve exposición de la pintura bélica española.

Aunque ya esbozamos cuáles eran los temas de esta clase de pintura, bueno será insistir en los dos elementos que, salvo excepciones, combates navales, por ejemplo, entran a formar parte de todos los lienzos; nos referimos al caballo y al hombre.

Del segundo nos han quedado, a más de las representaciones plásticas a que nos referiremos, las alusiones literarias que jalonan las obras de nuestros clásicos. Concretamente, la figura del soldado español, que, bajo las banderas del Cardenal-Infante don Fernando, ha ganado con su heroísmo la batalla de Nordlingen, no siendo bastante la muerte para rendirle, a quien desafía ya cadáver vertical, maravilla al cronista del Cardenal-Infante, Bocángel Unzueta, impulsándole a escribir un soneto al anónimo triunfador:

«Hasta que mueres tú, joven valiente,
el morir y el rendirse fue una cosa;
ya dos serán, pues muere y no reposa
ese primer cadáver y viviente.»

Soldado español, cantado por Lope en su soneto «A la venida del Inglés a Cádiz» (5); por Calderón, en «El Sitio de Breda»; por Pérez de Montalbán, Cervantes y Cañizares. Heroico, sufrido, abnegado, lleno de orgullo y poeta:

(5) López Anglada, L. «Anecdotario de guerra en la poesía del siglo de Oro». R. O. C. Número 81.

«porque suelen tal vez andar las musas
en las armas y pólvora confusas»

afirma Lope en «Los ramilletes de Madrid».

El otro motivo de los cuadros de batallas es el caballo. Fiel amigo del hombre, le acompaña en los triunfos y en las derrotas, como aquel que en el romance histórico de «El reino perdido»:

«... de cansado
ya mudar no se podía,
camina por donde quiere
y no le estorba la vía.»

Desde los orgullosos ejemplares de Tiziano, que parecen presentar la pesadumbre del César, a los opulentos de Rubéns, pasando por los típicos de Van Dyck, con su característica cabecita diminuta y alargada, anónimos compañeros de aquellos que caracolean, con su jinete encima, hechos bloque viviente, porque, como dice A. G. de Amezúa, «caballo y caballero son como una sola pieza, y el arresto del jinete se comunicará a su cabalgadura, para que, fundidos ambos en el fragor de la batalla, se oigan juntos los gritos del guerrero y el relincho salvaje de su montura».

Decíamos que los caballos de Van Dick son de breve, fina e inteligente cabeza, como puede admirarse en el retrato ecuestre de don Francisco de Moncada, Marqués de Aytona, en el Museo valenciano de San Carlos. Únense aquí caballo y caballero, aquél en paso de parada, éste con la estampa noble y la mirada firme del insigne militar, diplomático e historiador que fue.

Mas no sólo en este lienzo del Museo de Valencia aparecen ligados el jinete y el noble animal. En algunas telas se encuentran juntos, en otras el hombre, protagonista máximo, solo, aislado. Tanto unas obras como otras las hemos agrupado bajo el denominador común de «Pinturas de batallas».

No es, desgraciadamente, muy abundante la cantidad de lienzos que hemos hallado asociables por una, mayor o menor, identidad de motivaciones; no obstante, haremos de ellos un pequeño estudio.

Las obras, por orden cronológico de factura artística, son:

I.—PRIMITIVOS: 1. *Visión y victoria de Constantino*. (Del Retablo de la Santa Cruz.) (Maestro de Gil y Pujades, Miguel Alcañiz.) 2.—*Combate de Heraclio y Cosroes*. (Retablo de la Santa Cruz.) (Maestro de Gil y Pujades, Miguel Alcañiz.)

II.—MODERNOS: 3. *Combate de Caballería*. (Anónimo, siglo xvii.) 4.—*Ataque de Caballería*. (Anónimo, siglo xvii.) 5.—*Rendición de una plaza por los moros*. (Esteban March.) 6.—*Josué parando el Sol*. (Esteban March.) 7.—*Batalla de David contra Goliath*. (Esteban March.) 8.—*Encuentro de Caballería*. (Esteban March.) 9.—*Ataque de Caballería*. (J. von Bredael.)

III.—CONTEMPORÁNEOS: 10.—*El Cabo Noval*. (A. Muñoz Degáin.) 11.—*Carga de Caballería*. (Gouache.) (Roberto Domingo.)

1.—*Visión y victoria de Constantino*. Principios del siglo xv. Tabla 0'56 por 0'72. (Lámina I.)

Situada esta tabla en la calle izquierda, escena central, del retablo aludido, abre la serie de las pinturas de tema bélico del Museo valenciano (6).

Tiranizaba Majencio al pueblo de Roma con sus abusivas exacciones, mientras ponía en pie de guerra un poderoso ejército de ciento setenta mil infantes y dieciocho mil caballos para despojar del imperio a Constantino. Éste avanza desde el Rhin con una masa de cuarenta mil soldados, pasa los Alpes y derrota a dos



Visión y Victoria de Constantino. (Del retablo de la Santa Cruz. Maestro de Gil y de Pujades)

ejércitos romanos. Llega cerca de la Urbe, y, desconfiando de que la victoria le sonriese esta vez, pide a Dios se le manifieste y le conforte. Según Saralegui, a quien seguimos, el pintor valenciano muéstrase original y «economizando espacio... simultaneó en este panel... dos distintos hechos sucesivos: el de la aparición propiamente dicha y el triunfo bélico» (7). La visión de Constantino y la batalla se encuentran limitadas por las convencionales rocas, acartonadas, que vemos también en la «Caída de San Pablo en el camino de Damasco», tabla lateral del retablo de Fray Bonifacio Ferrer, aunque sin las anfractuosidades de

(6) Consúltase la obra de don *Leandro de Saralegui* «El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1.^a y 2.^a de Primitivos valencianos». Valencia, 1954. donde trátase, extensa y pormenorizadamente del «Maestro de Gil y Pujades».

(7) *Saralegui*, ob. cit., pág. 131.

éstas. Reza el Emperador, arrodillado junto a la tienda, y en lo alto aparece la Cruz del Salvador, signo de la futura victoria. Esta se obtiene sobre los soldados de Majencio, convertidos por el pintor en moros tocados con turbantes que huyen ante el acoso de los constantinianos, quienes alcanzaron, enardecidos por la protección divina, señalado triunfo en el lugar llamado «Saxa Rubra», corroborado con la desaparición de Majencio y parte de sus tropas entre las aguas del Tíber, tras el hundimiento del Puente Milvio.

Mueve Miguel Alcañiz, ya que tal es el nombre dado por Saralegui en su, hasta la fecha, concluyente obra al Maestro de Gil y Pujades, los jinetes dotándoles de ordenado movimiento, que no confusión es la aparente rotación que todos efectúan alrededor del Emperador. La minuciosidad característica de primitivo, aliada a fuerte realismo, le lleva «hasta la distinción de armas, poniendo a los bereberes curvos alfanjes y espadas a los cristianos; acicates y estribos moriscos, mientras los otros llevan espuelas estrelladas y practican distinta monta» (8). Por último, como también veremos en el otro panel de este Retablo, el pintor, con claro acento heredado de Marzal de Sax, brilla por su «vitalidad y destreza en la composición», apreciándosele buenas dotes de dibujante, aunque no de colorista.

2.—*Combate de Heraclio y Cosroes*. Principios del siglo xv. Tabla 1'13 por 0'72. (Lámina II.)



Combate de Heraclio y Cosroes. (Del Retablo de la Santa Cruz. Maestro de Gil y de Pujades)

(8) Saralegui, ob. cit., pág. 133.

El persa Cosroes II tomó Jerusalén y se llevó de ella el Sagrado Madero hasta Destagarda, su corte. Heraclio, estimulado y dolido por la ofensa recibida en su fe, ataca Persia al frente de brillante ejército; mientras esto ocurre, Siroes, hijo de Cosroes II, destrona a su padre y le condena a muerte. Entonces, ante la amenaza del Emperador romano pisando suelo sasánida, firma la paz restituyendo a Heraclio la Vera Cruz. La leyenda medieval —en Jacobo de la Vorágine, por ejemplo—, poetiza el hecho haciendo combatir a Heraclio y Cosroes sobre un puente; ateniéndose a esta narración, el «Maestro de Gil y Pujades» plasma el singular duelo en que el persa Cosroes es atravesado por la lanza del Emperador, quien ve astillarse contra su escudo —sobre el que campea el signo de Cristo— la lanza de su enemigo, ya desestribado y con la corona caída. Completan el cuadro el inevitable puente de tres ojos —bien clásico—, las rocas y cinco figuras —interesantísimas— que observan el desafío. Para Saralegui, el maestro Miguel Alcañiz aparenta, en esta tablita, «poder traducir gráficamente cierto espíritu grandilocuente o fanfarrón de muy largo rastro literario» (9).



Combate de Caballería (Arte Italiano del siglo xvii, anónimo)

3.—*Combate de Caballería*. Arte italiano del siglo xvii. Lienzo, o'74 por 1'42. (Lámina III.)

En la sala XL se hallan casi todos los cuadros de que nos ocupamos, y este *Combate de Caballería* es próximo pariente del que analizaremos y señalamos con

(9) Para Saralegui, el combate se lleva a cabo entre Heraclio y Siroes, hijo de Cosroes II. Ob. cit., pág. 136. Piero de la Francesca plasmó la «Derrota de Cosroes II por Heraclio», en un fresco de la Iglesia de San Francisco de Arezzo.

el número 4 en nuestro estudio, y que corresponde al 610 del «Catálogo-Guía del Museo de San Carlos» (10).

La obra que comentamos representa, como su título indica, un combate de caballería formalizado. Obra notable de pintor itálico anónimo de la centuria diecisiete, puede muy bien pertenecer a esa «escuela de batallistas» italiana, fuente a donde iban a beber, como afirma Woermann, pintores europeos y, entre ellos, los nórdicos.

Desarrollase el combate alumbrado por las inciertas luces del atardecer que hieren débilmente las armaduras renacentistas de los jinetes. Situados éstos en paraje ensombrecido, con algún toque paisajista que es apenas una insinuación, son movidos por el autor de derecha a izquierda del lienzo, haciéndoles alcanzar el punto de máxima oscilación en el centro del cuadro, para perderse en un difuso zig-zag de lejanía. Predominan en esta obra los ocre y tierras, salvo las citadas lumbres de las armaduras y los atuendos, rojos y azules, de los guerreros, así como los estandartes. De pincelada muy minuciosa, reúnense aciertos dibujísticos de excelente calidad —anatomía de algunos caballos— con notorias imperfecciones.

4.—*Ataque de Caballería*. Arte italiano del siglo XVII. Lienzo, 0'74 por 1'42. Gemelo del lienzo anterior por sus dimensiones, no lo es, a nuestro juicio, por la mano que lo realizó, observable en la factura de los caballos, aunque tenga muy similares características respecto a pincelada y colorido. El paisaje en éste se ha hecho más umbroso —romántico si pudiéramos ya utilizar ese adjetivo— y, a la vez, más concreto. Respecto al tema del cuadro, opinamos que pudiera representar la escena bíblica del prendimiento de Absalón, por los cabellos, en un terebinto. Huye, alocado, el caballo, mientras su jinete, atenazado entre las ramas, es atravesado por la lanza de otro jinete que iba en su seguimiento. Algunos soldados pelean a pie firme junto a una pequeña colina. Por último, diremos que coincide este cuadro con bastante exactitud con la historia bíblica para que veamos en él un mero azar interpretativo (11).

5.—*Rendición de una plaza por los moros*. Lienzo, 1'33 por 1'92. (Lámina IV.) Primera de las cuatro obras que del pintor valenciano Esteban March se exponen, también en la sala XL. Estudiada por el profesor Martín S. Soria hondamente

(10) Garín, Felipe M.^a. «Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia». Valencia, 1955.

(11) Recordemos que Absalón, hijo de David, cuya vida se halla narrada en el libro II de los Reyes, capítulos XIII a XVIII, fue celebrado como «el más bello de Israel», a causa de su físico, realizado por una magnífica cabellera, la cual, como sabemos, fue el motivo de su perdición. Dotado de inteligencia clara y tenaz, se revuelve, desde su adolescencia, contra su padre David, quien tratara de doblegarle. Pero ya Absalón planeaba abiertamente la rebelión, tomando como cuartel general la ciudad de Hebrón, de donde descende, al frente de sus tropas, hacia Jerusalén, que abandonada por David hace suya y se corona rey. David intenta trabar combate con los ejércitos de Absalón, y la ocasión se presenta en Galaad al E. del Jordán, tierra boscosa, donde perdieron la vida varios miles de soldados de Absalón, y él mismo quedó enredado entre el follaje del árbol, en cuya situación, divisado por Joab, es atravesado de tres lanzadas.

Tema bíblico que ha sido objeto de diferentes versiones a lo largo de la Historia del Arte; recordemos, entre ellas, el célebre tapiz de la Real Casa española.

la obra de March, réstanos anotar algunas características de estos lienzos. Sobre cuál pudiera ser la plaza rendida a las armas cristianas, subsisten las dudas, aunque Tormo haya puntualizado que no es la de Granada. Sea cual fuere la ciudad mora entregada, lo cierto es que el motivo sirvió para que Esteban March nos dejase una buena obra, muy característica de su estilo, desordenado y minucioso a la vez, quizá reflejo de su violento carácter, rebajado en algunos grados de virulencia, pues Palomino, a quien sigue Orellana (12), nos lo presenta rayano en la locura; ¡bien sabía del genio del maestro, Juan Conchillos, su discípulo predilecto! Lo cierto es que, y pese a todo, inclusive al «fa presto desordenado», que le achaca Mayer, tenía March una honda preocupación por la verosimilitud de los arreos militares, como dice Orellana, que, aunque anacrónicos porque reflejan la indumentaria —cierto que sólo a veces— de la época, sirven, al menos, como testimonio gráfico de ésta.



Rendición de una Plaza por los moros (Esteban March)

Característico de March son las cabezas de los poderosos caballos de sus lienzos; cráneos pequeños, de grandes ojos, que no guardan la debida proporción con el resto del cuerpo. Se observa en ésta y en todas las obras que conocemos, incluida la «Escena de batalla», propiedad de la colección valenciana de Cerveró, lienzo en que March repite el tema de la fortaleza situada en un altozano, a cuyos pies se desarrolla la lucha, aunque en el cuadro del Museo la batalla pase

(12) Salas, Xavier de. «Pictórica Biographía Valencina», por Marcos Antonio de Orellana, págs. 182-198.

a lugar secundario ante la oferta de paz hecha por el rey moro, arrodillado frente al arrogante jinete de armadura negra.

La pincelada menuda sirve a un colorido apagado, no tanto por las tonalidades empleadas cuanto por el cielo hosco bajo el cual se desarrolla la acción.

El lienzo se halla firmado, como todos los comentados: ESTEVE MARCO, nombre situado sobre una especie de pergamino que se halla en el ángulo inferior izquierda. Es donativo del Barón de Frignestani, al ser elegido Académico de Honor de San Carlos, en 8 de diciembre de 1799, según consta en los correspondientes documentos (13).

6.—*Josué parando el Sol*. Lienzo, 1'33 por 1'92.

El sucesor de Moisés en la dirección del pueblo hebreo cosechó, a lo largo de su vida, una serie considerable de triunfos, y en todos ellos se hizo ostensible la ayuda que, en todo momento, recibió de Dios. Así en su victoria contra los reyes cananeos, coaligados, en la cual detuvo el curso del Sol, plegándose éste, dócil a sus mandatos, con el fin de obtener más tiempo para batir a los monarcas de Canaán.

Esteban March hace aparecer en su lienzo a varios servidores del templo avanzando con el Arca de la Alianza hasta cerca de Josué, de quien queda flotando en el aire su manto rojo. En entonación también caliente se halla resuelto el resto del cuadro, obsequio asimismo del barón de Frignestani (14).

7.—*Batalla de David contra Goliath*. Lienzo, 1'33 por 1'92.

Del fresco de Rafael para las Logias vaticanas en que se narra el combate bíblico, pasando por el «Goliath muerto por David», de Miguel Ángel, en la Sixtina, hasta «El gigante Goliath», aguafuerte de Rembrandt, hay toda una varia concepción del tema, acorde con el temperamento artístico de cada uno de los creadores. Para Esteban March, la escena transcurre bajo un cielo atormentado por toques siena, y representa la apoteosis del combate, cuando David enseña a las tropas la cabeza del gigante filisteo (15). A la izquierda del grupo de

(13) Don Antonio Esplugues de Palavicino, barón de Frignestani, fue Regidor perpetuo de la ciudad de Valencia. Propuesto en Junta Particular de 7 de mayo de 1797, y nombrado en Cabildo el 13 del mismo mes y año, tomó posesión en 3 de septiembre de igual fecha. Cesado en la plaza de Regidor, cedió su puesto de Viceconsiliario, y entonces la Corporación acordó nombrarle Académico de Honor.

Libro de Individuos de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Ms. Archivo Real Academia.

En el Inventario que la Academia hizo en 1799 se cita este cuadro así:

«123.—Otro cuadro de la magnitud del anterior (se refiere a «Josué deteniendo el curso del Sol»), que mide 9 palmos de ancho y 6 de alto, del mismo Esteban March, de una batalla que regaló el mismo señor Barón (de Frignestani).»

(14) En el Inventario ya citado dicese:

«122.—Un cuadro de 9 palmos de ancho y 6 de alto, que representa a Josué cuando hizo parar el Sol... original de Esteban March, que regaló el señor Académico de Honor barón de Frignestani.»

(15) Dicese que Goliath, gigante del país de Geth, formaba parte de las huestes filisteas, que en el reinado de Saúl invadieron Israel. Acampados filisteos e israelitas frente a frente, estuvo Goliath, armado de punta en blanco, provocando a un combate singular, a que tan aficionados eran los pueblos de Oriente, que decidiera la suerte de ambos ejércitos. Al cabo

caballeros, entre los que él se encuentra, vese avanzar, rodeado de nubes esplendorosas, un palanquín que trae a un rey, quizá simbolizando la futura gloria del joven heredero israelita o, más bien, al rey Saúl, bajo cuyas banderas militaban los hermanos de David. La obra se halla firmada sólo con el nombre: ESTEVE f.

8.—*Encuentro de Caballería*. Lienzo 1'33 por 1'92. (Lámina V.)



Encuentro de Caballería (Esteban March)

Con los números 182 y 183 aparecen inventariados, en 1797, dos cuadros de Esteban March, regalados por el Marqués de Mirasol, y que representan combates de caballería (16).

No es muy prolija la descripción que de ellos poseemos, y si identificamos

de cuarenta días un pequeño israelita, David, obtuvo del rey Saúl permiso para contender con el gigante. Derribado éste, de certera pedrada, y muerto por David, fue la señal de un impetuoso ataque israelita que trajo la desolación al campo filisteo. Las armas de Goliat fueron llevadas a Jerusalén como trofeos, y la espada depositada en el Santuario de Nob.

En 1797 poseía la Academia, como consta en su Inventario, «otro cuadro de cuatro palmos y cinco, que representa a David con la cabeza de Goliat, obra del mismo don Joaquín Pérez, por la cual se le creó Académico de Mérito de Pintura», fiel reflejo de la temática entonces al uso en la Corporación valenciana.

(16) Números 182 y 183 del citado Inventario:

«Un cuadro de 9 palmos y 6 de alto, en que se representa una batalla, obra original de Esteban March, que regaló el señor Académico de Honor, Marqués de Mirasol.»

«Otro cuadro apaisado de las medidas del anterior y que también expresa una batalla del mismo Esteban March, que regaló el dicho señor Académico, Marqués de Mirasol.»

este «Encuentro de Caballería» con uno de ellos, queda otro sin atribución posible, pudiendo ser cualquiera de los anteriores, excepto el «Josué» firmemente documentado.

Da pie, como siempre, a Esteban March el tema guerrero para realizar un estudio de caballos, tomados en los más variados movimientos, destacando el situado en primer término, montado por ágil jinete de rojiza capa ondulando en el ensombrecido cielo. No resistimos la tentación de apuntar cómo las convencionales cabecitas de los caballos de March, y en este lienzo más que en ninguno, se hallan desanimalizadas, asomando por sus ojos un rastro de humanidad. Como en anteriores cuadros, va firmado (ángulo inferior, izquierda) con el lineal y esquemático: ESTEVE f.

9.—*Ataque de Caballería*. Lienzo 1'50 por 2'35. (Lámina VI.)

Que sepamos, es la primera vez que sale a la luz una reproducción de este notable cuadro de la pintura belga del siglo XVII. Situado en la Dirección del



Ataque de Caballería (J. von Bredael)

Museo de Bellas Artes valenciano es poco conocido del público. Representa una escena de combate múltiple (a veces produce la impresión de un ejército que se abre paso a través de batallones enemigos), con varios núcleos de interés, destacando los dos jinetes centrales, caballeros sobre corceles blancos. En un segundo plano, los incendios tornasolan el cielo, en el cual vuela un águila que lleva entre sus garras una divisa. Al fondo se vislumbran los edificios de una ciudad y picas que sostienen cabezas de enemigos. Todo el lienzo respira mo-

vimiento, agitación, aunque se nos figuren un tanto convencionales algunas efigies de vencidos que imploran perdón. La composición está servida por una pincelada menuda y compacta, con tonalidades ocres y rojizas, destacando las manchas blancas de algunos caballos.

Obra muy significativa de la pintura belga del siglo xvii, hállese firmada, aunque no fechada, en su ángulo inferior derecha; sobre una piedra alargada se lee: J. v. BREDAEL f. La escuela belga, inspirada, como ya hemos tenido ocasión de decir, en la vida italiana, encuentra sus representantes en Antón Goubau y Peter van Bloemen, denominado Standaar, pintor de ferias de caballos italianas, campamentos y combates entre jinetes. Paralela a esta tendencia italianizante, sigue la vieja escuela flamenca, con su pintura de batallas, que iba tras la senda artística de Sebastián Vranx y Peter Snayers.

A la primera de las tendencias citadas estuvo afiliado Peter van Bredael (1629-1719), fundador de la dinastía de pintores que ahora nos ocupa. Como discípulo de David Ryckaert, pintó cuadritos de asunto italiano que poseen los museos de Nantes, Lila y la Academia de Brujas. Tres hijos tuvo, destacando por un flamenco campamento, y Jans Frans van Bredael (1686-1720), padres, respectivamente, de Josef van Bredael (1648-1759), representado en el Louvre por un flamenco campamento y Jans Frans van Bredael (1686-1750). Este último estuvo muy influido por Wouwerman, y logró inyectar en el arte flamenco propio nueva y fresca savia. Son conocidos su «Herradero» y su «Salida para la caza», de Dresden (17).

Dudosa es la atribución de este cuadro que comentamos a uno o a otro, pues, descartados Peter y Alexander, quedan tres Bredael, cuyo nombre comienza por la letra J; cual sea el autor, es cosa que, por ahora, nosotros ignoramos. Quede, no obstante, la sugerencia hecha, con todas las reservas, de que pudiera atribuirse el cuadro a Josef van Bredael, quien, miembro de la Academia de París, es presumible dejase en esa ciudad parte de su obra, y un lienzo pudo muy bien haber llegado a nuestra patria (18).

10.—*El Cabo Noval*. Lienzo 2'72 por 4'13. (Lámina VII.)

Destaca esta obra del excelente pintor valenciano Antonio Muñoz Degrain, no solamente por sus proporciones, sino por la índole del tema, entre su producción, conservada junto con otros cincuenta y un lienzos entregados en generoso donativo al Museo de San Carlos.

Este óleo, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, obtuvo la Medalla de Honor, y en él se cuenta la heroica hazaña del cabo del ejército español Luis Noval Serrano, en la campaña africana de 1909.

Había nacido Luis Noval en Oviedo en 1887. Ingresado en el Regimiento del Príncipe, de guarnición en Oviedo, fue trasladado a Melilla con el resto de sus compañeros, ya ascendido a cabo, al campamento de Cabrerizas Altas. Intervino, con lucida actuación, en diversos hechos bélicos, hasta que en la madru-

(17) *Woermann*, ob. cit., tomo 5.º, pág. 450.

(18) Este cuadro forma parte del Mueo de San Carlos, debido a una gestión personal del Director del mismo, don Manuel González Martí, cerca de su anterior propietario don Francisco Bosch Navarro, que hizo donación del mismo.

gada del 28 de septiembre de 1909, al recorrer los puestos avanzados, tuvo que retirarse, ordenadamente, con sus soldados hasta las propias alambradas; los moros, sospecharon que Noval, rodeado por ellos, les serviría de escudo para, fingiéndose españoles, penetrar en el campamento. Mas no contaron con que Noval advirtió, a grandes voces, a los suyos el peligro, mandando que hicieran



El cabo Noval (A. Muñoz Degrain)

blanco en el grupo. Revolviéndose él mismo contra los moros que le asediaban, halló gloriosa muerte. Recompensado con la Cruz Laureada de San Fernando, se le erigió en Madrid, también por obra de otro valenciano, Mariano Benlliure, el 8 de junio de 1912, un monumento en la plaza de Oriente, mientras que el Ayuntamiento de su ciudad natal le levantaba severo mausoleo, dando su nombre a una de las calles de Oviedo.

Muñoz Degrain alzó la figura del héroe ovetense, en medio del lienzo, junto a las alambradas, flanqueado por los moros. Viste el típico rayadillo del ejército africano y cubren sus pies alpargatas valencianas, mientras la guerrera se abre valientemente del lado del corazón como indicando el camino a la muerte cercana. Están bien caracterizados los tipos morunos en sus atuendos y adornos, bolsa de costado del moro muerto, verdadera filigrana de repujado, o la espingarda que blande otro moro de enérgico gesto. Las figuras brillan en la oscuridad del paisaje nocturno, abierto a ráfagas por los resplandores del campamento. Todo está envuelto en una atmósfera de azules y grises, servida por pincelada

espesa y no demasiada desflecada, como en otros lienzos de este pintor. Rompiendo la oscuridad de la noche, y justamente sobre la cabeza del héroe que, de un momento a otro, se presiente va a ser inmolado, rutila un lucero como símbolo de inmortalidad.

11.—*Carga de Caballería*. (Gouache.) Lienzo 0'68 por 0'85. (Lámina VIII.)
Donativo del académico de San Carlos, D. Javier Goerlich.



Carga de Caballería (Roberto Domingo)

De la buena escuela de su padre, Francisco Domingo (de quien hemos citado ya el lienzo «Los últimos días de Sagunto»), hereda Roberto la mezcla de naturalismo y romanticismo, tan característica en el arte español, uniendo a ésta sus naturales sensaciones y su poderosa retentiva visual. Sin duda, brilla Roberto Domingo por la luz de los lienzos y la vivacidad de los asuntos, que brotan a impulsos de su pincel. Tal esta pequeña obra con que finalizamos nuestro estudio. Representa una carga, quizá de la caballería francesa, y quisiéramos investigar cuánto hay de fantasía en ese cuadro y cuánto de observación. Los uniformes azules con tirillas rojas fueron usados por el ejército francés hasta 1914, y conocidas son las prolongadas estancias de Domingo en París, dato bastante significativo. Aunque resulta difícil, por lo suelto de la pincelada, descubrir el tocado de los jinetes, puede sospecharse en alguno de ellos los cascos brillantes, claramente en el que enfrena su corcel a la derecha del cuadro. Se infiere que pudieran ser tropas de Coraceros o Dragones franceses, únicos que llevaban

esa prenda en la cabeza. El cielo añil, tratado con violentas pinceladas, se abre paso a través de unas compactas nubes de tormenta que, a pesar de ello, no oscurecen el cuadro, suelto, jugoso y trepidante.

Tal es, en una breve síntesis, la suma de pinturas de tema bélico que atesora el primer Museo valenciano. La palabra escrita aproxima la obra artística al lector; le nace a éste, entonces, una intensa comenzón por gozar de la bella pictórica que se le ha hecho entrever; y se acerca, la saborea y la hace suya. Cuando este ejemplo se ha multiplicado quedan quietas, mansas, satisfechas, por haber cumplido con su deber, en este caso dar idea de un matiz del Museo de San Carlos, las letras que la pluma hizo realidad.

Salvador Aldana Fernández