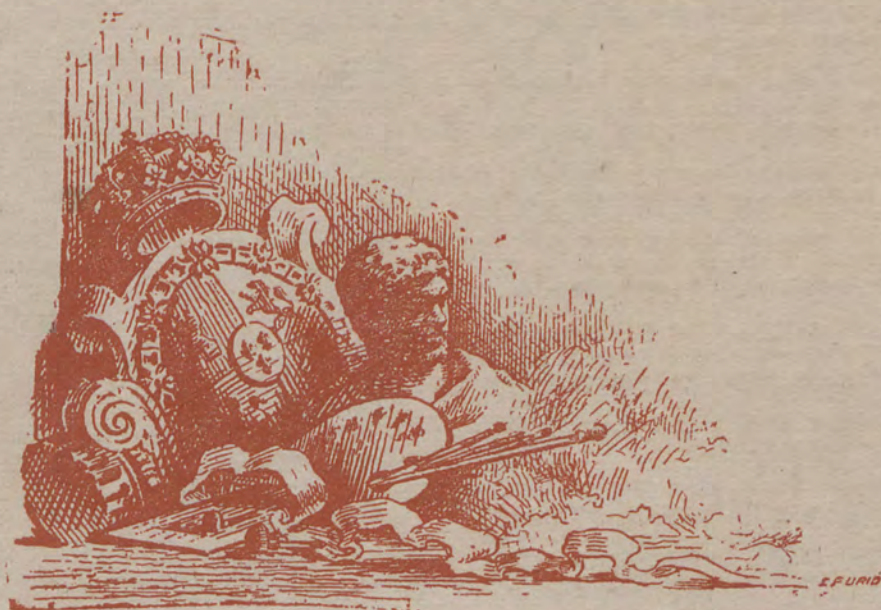


Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año XXIX

1958

Núm. único

PUBLICACIONES RECIBIDAS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

Agustín Esteve y Goya, por Martín S. Soria, con prólogo del Excmo. Sr. D. E. Lafuente Ferrari. Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1957.

Archivo de Prehistoria Levantina.—Servicio de Investigación Prehistórica de la Excelentísima Diputación Provincial de Valencia. Vol. VI. Institución «Alfonso el Magnánimo». Instituto Rodrigo Caro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Valencia, 1957.

Archivo Español de Arqueología.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Arqueología y Prehistoria «Rodrigo Caro». XXIX, 1.º y 2.º trimestres de 1956. Núms. 93 y 94. Madrid.

Archivo Español de Arte.—Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Núm. 120. Madrid, 1957.

Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.—Tomo XXXIII, Cuaderno III, julio-septiembre 1957. Tomo XXXIII, Cuaderno IV, octubre-diciembre 1957. Tomo XXXIV, Cuaderno I, enero-marzo 1958. Tomo XXXIV, abril-junio 1958. Castellón de la Plana.

Sexto Concurso Nacional y Provincial de Pintura y Primer Concurso de Escultura Mediterránea.—Excmo. Diputación Provincial de Alicante. Alicante, 1957.

Contribución al Estudio de la Protohistoria Mítica de los Ibero-Sicanos.—Por Nicolás Primitivo Gómez-Serrano. Conferencia dada en dicho Centro para la apertura del curso 1949-1950. Valencia, 1957.

Contribuição para o Estudo do Fantastico no Romance.—Por Emile Schaub-Koch, F. I. A. L. Tradução de Antonio Comes da Rocha Madahil. Publicação patrocinada pelo International Institute of Arts and Letters. Lisboa, 1957.

Catalogue n.º 13 of old an rare books offered for sale by A. L. Van Gendt.—Blaricum, Netherlands, 1958.

Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública de don Ramón Stolz Viciano, el día 23 de febrero de 1958. Madrid.

Exposición de Arte Antiguo.—Museo de Cuenca. Catálogo. Organizada por el Excmo. Ayuntamiento y el Excmo. Cabildo Catedral, 25 de marzo a 29 de abril de 1956. Cuenca.

Exposición del 11 al 30 de diciembre de 1957: Paisajes de Madrid.—Catálogo. Rayzábal. Toisón, Madrid.

Exposición del 7 al 22 de marzo de 1958: El Miniaturista Alberto de Larrumbide.—Catálogo. Toisón, Madrid.

Exposición del 21 de febrero al 6 de marzo de 1958: Calsina. Catálogo. Toisón, Madrid.

Exposición del 23 de enero al 5 de febrero de 1958: Paisajes de Madrid, Bilbao y Pirineo Aragonés.—J. García Ochoa. Toisón, Madrid.

Exposición del 6 al 20 de febrero de 1958: Ramón de Zubiaurre. Toisón, Madrid.

The John Moore's Liverpool Exhibition — The Walker Art Gallery.—November 10th, 1957 to January 11th. 1958. Catalogue. Liverpool.

Ensayo.—Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. Núm. 9. Barcelona, 1957.

(Continúa en la tercera página de cubiertas)

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1958



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION



Depósito Legal, V. 584.-1958

TIPOGRAFIA MODERNA - OLIVERETA, 30 - VALENCIA

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

GONZALO PEREZ

(CONTINUACION)

De fecha próxima de lo de la colección Puig Palau, ya comentado en el anterior número de ARCHIVO, supongo un retablo de Santa Bárbara (fig. 69) que fue de don Rómulo Bosch Catarineu, pasando al Museo de Barcelona (1). Lo calendó Post (2) hacia 1420, y Gudiol Ricart, con su talentuda penetración habitual, aceptándolo como de Gonzalo, sintetiza magistralmente su arte, conectándolo al de Marzal y Nicolau, diciendo (3) les supera "en elegancia formal, sensibilidad cromática, sin estridencias ni rigideces", al mismo tiempo que destaca ser "hondo caudal de poesía pictórica en la cárcel de la forma".

Está comprobado ser oriundo de Puertomingalvo, parroquia de la Diócesis y provincia de Teruel, cerca de la que ha sido como pequeña "capitalidad" de aquella comarca (4), Rubielos. Justifícase que tuvieran esta importantísima obra y otras de arte similar, los que hoy son humildes pueblitos. Reconozcamos, según antes queda dicho, no salir bien parada la época en que Ponz escribía. Esclavo del enfático academicismo clásico, imperante cuando "gótico" lo creían sinónimo de "bárbaro", resulta pintoresco leer en su famoso "Viaje" (tomo XV-197) que "los retablos son de muy mal gusto". Algo parejo a Madoz, o quien fuera su informador, al referirse a Mosqueruela, donde quedaba el políptico que descubrió Post (IV-564), incluyéndolo entre lo marzalesco, próximo a Gabriel Martí, no vacilaba en afirmar que allí "no había nada de consideración" y de Ródenas, a pesar de tener el sobresaliente retablo dedicado al Bautista que identifiqué como donado por la familia Ocón, juzgó no había "ningún

(1) En la página 113 de la primera parte del "Catàlec del Museu d'Art de Catalunya", publicado (1936) por la Junta de Museos, lleva número 5 de la Sala XXI y 35.672 de Inventario, dándolo como escuela valenciana de principios del xv, proveniente de la parroquial de Puertomingalvo y depositado en el Museo por el "Institut contra l'atur forcos" de la Generalidad.

(2) En su "History" (tomo III, 78), que justamente merece la divisa de Luis XIV: "Nec pluribus impar".

(3) En "La Pintura Gótica", página 156 del valioso tomo IX de "Ars Hispaniae", con excelentes reproducciones en color de paneles de este retablo.

(4) Lo tomo de las "Relaciones Geográficas, topográficas e históricas" del siglo xviii, que publicó Castañeda en la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", pág. 72, del tomo XXXIX, de 1918.

objeto notable". Baste añadir que a Puertomingalvo ni lo menciona Quadrado en su volumen de "Aragón".

Interpolo estas divagaciones, para silva de varia lección y freno, de los omnisatisfechos criticastrós, censorinos del gusto de cualquier tiempo, incluyendo el en que vivimos y condenando las creaciones avanzadas del Arte Sacro. Sin que las mutaciones de criterio puedan sorprender, a quienes recordamos se rechazó en dictamen oficial, la excelente copia hecha por Garnelo de "La Primavera" de Botticelli, no por su factura, sino alegando el ponente que el Reglamento de la Academia Española de Roma, exigía en el segundo año de cada pensionado, ¡¡la copia de una obra capital de gran artista famoso!! (5). Y cuando desplazó a la Diputación de Navarra el retrato de Fernando VII encargado a Goya en junio de 1814 (5 bis).

Cortando la digresión de naderías, veamos bajo el Calvario de la espina, la coronada titular estante ("de peus") con sus más frecuentes atributos: palma y almenada torre de dos ventanas. Es una encantadora y suntuosa figura solemne, como acostumbran ser las de Gonzalo. Por la alcatifa ("catifa de mostres") del solado, picotean "gallinetes", las típicas avecillas moñudas, entre las consabidas "rosetes". Sobreabundan en sus producciones, prodigándolas también algunos de sus coetáneos según anteriormente ya discutimos. Habiéndolas encontrado Post, como queda dicho (6), en lo de Bernardo Martorell y Jaime Cirera por Cataluña, no puedo ratificar lo que otros pretendieron respecto a ser marchamo de valencianía. Sin vanidad melindrosa, prefiero ir por carriles, desplegando la verde bandera de precaución, confesando ignorar si emigraron de Sur a Norte, o inmigraron viniendo de dirección opuesta. Lo único que sin filisteo hipocresía estoy en fe de poder afirmar, es que de aquí volaron, desapareciendo durante la segunda mitad del xv, ya que sólo he dado con ellas en esta fase del "estilo internacional" de nuestra pintura gótica. Sin poder asegurar sean "autóctonas" o "alóctonas" (inclinándome a lo último), pero no conectándolas a lo antedicho sobre valencianismos o catalanismos del arte de los Pérez y su cuna familiar.

(5) Lo copio del añorado Maestro (¡con mayúscula!) de cuantos hoy nos dedicamos a estas cosas, el inolvidable don Elías Tormo, cuyo nombre reverencio al cordialmente llorarle desde hace poco. V.º "Bol. Soc. Esp.ª de Exc.ªs", pág. 3, del primer número de 1942.

(5 bis) Lo tomo del magistral estudio plausible de Martín S. Soria, recién publicado por la Institución Alfonso el Magnánimo, "Agustín Esteve y Goya" (Valencia, 1957, página 40).

Absurdas anomalías chocantes, he aludido al comentar reparos que se habían hecho a lo de Marzal, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1952, nota 5, pág. 11. En todas las artes y en todas partes, si rememoramos a Weber tachando de insensata y no viable la Sinfonía con coros de Beethoven; a Wagner, llamado verdugo del arte y que "si sus normas prevalecieran sería el Finis Musicae". Quien hojee "Quest-ce que l'Art", de Tolstoi, en la traducción francesa de T. de Wyzzeva (pág. 217 de la edición de 1918), verá incluidas entre "arte malo" la 9.ª Sinfonía de Beethoven, obras de Schuman, Liszt, Berlioz... Sin fe púnica, no debemos ni podemos fruncir el ceño por ver pajas en los ojos propios cuando encontramos vigas en los ajenos. Algunas tan enormes y recientes como la citada por Rafael Benet en su magno "Impresionismo", pág. 157.

(6) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1954, pág. 20.

En las "taulas restants de cascun costat", como llamaban entonces a los viajes laterales las capitulaciones retableras, hay ocho deliciosas escenitas rebozantes de pormenores de su Leyenda. Porque cada uno de los cuatro plafones o "estatges", tienen bifragmentadas las episódicas narraciones, norma por aquí usada en el arte trescentista y albores del xv, que fue suprimiéndose al avanzar esta centuria.

1.^a Con el agua que prodigiosamente manó de un peñasco, del cual hubo en Valencia reliquia (7), es bautizada por el piadoso Valentino, supuesto discípulo de Orígenes. Le hallamos convertido en eremita barbilongo, acompañado de otros dos del mismo pardo hábito monacal, pero los anacronismos son indefectible norma deliciosa que hace más sublimizada y comprensible la "fidei defensio".

Representa el pasaje incorporado al Rezo del Oficio de la Santa del siglo III (?), conmemorada en 4 de diciembre, registrándolo su Lección VI.

Además de lejanas resonancias del de Jesucristo por San Juan, se me antoja notar que, aun siendo bautizo "por infusión", pareceme vislumbrar reminiscencias del "por inmersión" abolido en Constituciones de 1391, dictadas por el prelado don Iñigo de Vallterra, pero que tardó en desarraigar de la Corona de Aragón y su arte. Admiraremos el casto desnudo femenino, entre peñones y sin la menor gazmoñería, sólo velado por albo cendal de pureza. Testifica cuánto se adelantó en tratar la figura humana desvestida, si parangonamos con precursoras o coetáneas fitas. Continúa el ideal de belleza femenina que imperaba en la época y de la predilecta rubiez con "fort bells cabells manllevats", mencionados por Jaume Roig en su "Spill", y por Eximenis en "Lo Terç del Crestià", según detallamos al comentar otro retablo (fig. 51) del taller de Marzal, también según decían, oriundo de Puertomingalvo.

2.^a Reforma de la torre —(por ella patrona de arquitectos y oficios de construcción) (8)— en que la encerrara Dióscoro, su padre. Como Acrisio, rey

(7) Famosa la que donara la Emperatriz de Nicea († 1307), D.^a Constanza de Hohens-
taufen, citada en la "Geografía de Valencia" (tomo I, pág. 739), de Martínez Aloy, Villa-
nueva, en la pág. 56 del tomo II de su "Viaje Literario", dice que de la columna donde
fue azotada, sobre la cual había un pilón en donde ponían agua salúfiera, con la que curó
la donadora mediante intercesión de la santa. Lo traigo a cuento porque, como cazador de
recuerdos, es grato comprobar se mencionan estos pormenores que hoy parecerán nimios
en contratos de pinturas; así, el de 1440 con Rexach para el presbítero Juan Fuster y a
cuya gráfica descripción estaban dedicados panelitos de la predela, con "istorias dicte em-
peratrics". V.^o S. Sivera, "Pintores Medievales".

(8) De bibliografía solamente citaré la clásica obra de Villemont: "Histoire de Sainte
Barbe, vierge et martyre" (París, 1865); el bello compendio por el conde de Lapparent,
fascículo 20 de la Col. "L'Art et les saints", edit. Laurens, y los corpus generales con ante-
rioridad mencionados sobre iconografía. Respecto a sus patronazgos, los dos tomos de
Mr. Louis du Broc de Segange, "Les Saints Patrons des corporations et les circonstances
critiques de la vie" (Bloud, 1889), o la síntesis de Dom. Besse: "Les saints protecteurs du
Travail" (París, 1905).

de Argos, a su hija Danae (9). Marcara solamente dos ventanas, que son las únicas visibles y desde las que no podía contemplar el mundo terreno. La santa mandó se abriese una tercera (10) en reverencia del inefable Misterio de la Santísima Trinidad, siendo el momento representado. Aunque a más de un lector ahora pueda parecer insignificante bujería, no lo fue antaño, ya que no escasean capitulaciones, previniendo expresamente no se olvidara pintar la torre, "en que foren fetes les tres finestres". Así lo advierten unas de Mateo Montoliu (11), otras de Juan Rexach en 1456 para la testamentaria Bellmunt publicadas por Zarco del Valle... Explicase, por repetirlo viejos Leccionarios y Misales del xv-xvi, cuya lectura frente a retablos cual el que discutimos, acrece la fruición, justificando se podían dar los fieles de por entonces cabalísima cuenta de los más nimios detalles, mucho mejor que los actuales visitantes de museos. En la Lectio VIII del Oficio constan las tres "fenestras patrem, filium et spirictum sanctum), según reza el "Breviarium secundum ritum S. ac. d. cathedralis ecc. segobricensis", impreso en 1556, al que con frecuencia recurro.

Para salvaguardar mi exacerbada tendencia y creencia de que no puede ni debe ser aislado el contenido del continente, al estudiar nuestros viejos retablos, sin olvidar ni desdeñar las bellezas de lo medieval y sus predilecciones (12), prefiero transcribir un párrafo del reciente libro de Mr. Louis Reau (13): "Los historiadores de arte que creen limitarse al puro análisis de las formas, sólo se hacen esa ilusión. Las pretensiones de eliminar la iconografía son particularmente absurdas cuando se trata del de la Edad Media, que tiene carácter esencialmente didáctico y catequístico. Su fin no es la delectación, sino la enseñanza. La edificación de los fieles se antepone a los valores estéticos. La idea más que la forma, el asunto más que su expresión." Es por lo que llegué a creer puede interesar el rastreo de huellas sobre la

(9) Paralelismo apuntado por el P. Papebroch en las "Acta SS. Bollandiana" y reiterado por el sabio P. Hipólito Delehay, en sus "Legendes Hagiographiques", pág. 33 (Brujas, 1927), señalando además (pág. 97) aparente conexión o coincidencias entre la virgen mártir de fecha insegura en Nicomedia (?) y la Santa Irene de Bizancio, cuyas "Actas" publicara Wirth en "Analecta Bolland" (tomo XII, 295).

(10) Hasta modernos tratadistas cual Jusepe Martínez en sus "Discursos Practicables" (Trat. III), parafrasea sobre tal número del que "Dios gusta y su Justicia y que por ser principio y medio y fin...". Quien le interese la polivalente latitud de simbolismos del 3, me disculpará el recomendarle un raro estudio interesante, por Emory B. Lease: "The number THREE, mysterious, mystic, magic", publicado en la revista "Classical Philology", número de enero de 1917. Para generalidades sobre alegorías espirituales, "Le Symbolisme dans l'Art Religieux", por René Gilles (París, 1943), además de la bibliografía citada en anteriores páginas.

(11) En las de Les Torrocelles, cuyo documento de 1492 debemos al benemérito investigador castellonense don Ángel Sánchez Gozalbo, pues lo incluyó en sus "Pintors del Maestrat" (1932), pág. 96.

(12) Recomendables los "Etudes d'esthetique Médiévale" (Brujas, 1946), por Edgar de Bruyne.

(13) "Iconographie de l'Art Chretien", tomo I, pág. 4 (París, 1955), edit. Presses Universitaires de France.



FIG. 69.—Gonzalo Pérez. Retablo de Santa Bárbara. Museo de Bellas Artes de Barcelona

génesis de una "semántica icónica", merecedora de tener en las ciencias históricas puesto similar al de la "semántica verbal" en las filológicas.

3.^a La disputa con Dióscoro, cuyo señorío se procura realzar, además de por el atuendo, poniéndolo escoltado por un paje. Al saber la fe cristiana de su hija (que aparece con humilde actitud juntando las manos), requiere la daga para imponerse, hasta sacrificándola si preciso fuere.

4.^a La fuga y persecución, no a pie, como le había de poner Pintoricchio en la vaticana Sala Borja "delle stampe", sino por el iracundo padre caballero montado. Bárbara se salva entonces, gracias a milagrosa hendidura del terreno que la oculta, según tenemos en segundo término. Es portento común en hagiografía (Santas Tecla, Ariadna...) y profanas fábulas, cual la de Dafne, que recordó el P. Delehayé, S. J. La denuncia un pastor, caracterizado por llevar cayado al hombro, teniendo cerca ovejuelas. Sirve para juzgar a Gonzalo como animalista, que aun sin descollar en esta especialidad, demuestra notorio progreso respecto a sus contemporáneos, ejemplificando con Miguel Alcañiz.

5.^a Tras la captura, comparece ante un pretor (fig. 70) de flordelisado cetro y manto de armiños, estando presentes dos testigos, sujetándola un armado sicario con "capell de ferre" y "asberch". Al concluir el interrogatorio, por perseverar en su fe incommovible, pasa seguidamente a la tortura en el ecúleo, según a continuación presenciaremos.

6.^a Le atormentan sus pechos (fig. 70), debiendo destacar el acierto en la caracterización de los repugnantes sayones. Resultan notoriamente grotescos y repulsivos por sus facciones, posturas e indumento, estos "saigs" o "morro de vaques" como aquí llamaban en 1388 al que tenía el "ofici de executar los sentenciats". Este panelito y los que siguen, revelan supo el pintor acentuar la nota bufa y despectiva, reflejando la malquerencia popular a tal gentuza. Es curioso el panzón "botgi" que nos recuerda por su buche la frase arquitectónica del xvii, de "papo de paloma", con sólo una media calza y descalzo el otro pie. Hasta no me parece descarriado interpretar como "lapsus carnis", en falso halago del juzgador, verle que trebejea y alarga su diestra salaz tocando a la santa, mientras su otra mano empuña bengala de mando.

Lo satírico y caricaturesco pulula en esta clase "de género" desde sus albores, creyendo puede considerarse prólogo de lo que a más andar llamarán "la belleza de lo feo" y que habrá de culminar con el genio de Velázquez. Es tentador y sería de interés iniciar trayectorias, poniendo jalones a partir de la pintura gótica, para monografía de lo valenciano, siguiendo las orientaciones perfiladas en la neerlandesa por Thomas Wright, por Van Moerkerten y por L. Maeterlinck, que citamos al acuciar a lo mismo, en "El Maestro de Santa Ana y su escuela" (pág. 52).

7.^a Sigue la lapidación por bracilargos verdugos desgarrados, de mueca estúpida, frente al impasivo juez Marciano, mientras la virgencita martirizada, dulcemente, resignadísima, une sus manitas arrodillada, elevando los ojos al cielo, confiada y serena, en perfil de bien expresado éxtasis, casi ultraterreno. Una vez más podrían los devotos recibir animosa enseñanza ejemplar del divino consuelo, que repiten preces a tenor de la Lección IV del Oficio "De

Commune unius martyris", tomada de San Agustín: "Patíéntia martyris imitemur...". Porque siempre fue cierta la sentencia de Séneca: "Más creen los hombres en lo que ven, que no en lo que oyen". Máxime cuando aun no llegaran tiempos en que al decir de Oscar Wilde (13 bis): "Un cuadro no



FIG. 70.—Gonzalo Pérez. Pasión de Santa Bárbara

(13 bis) Lo tomo del aleccionador volumen de la Historia de la Pintura Moderna, "Simbolismo" (pág. 16, de la edic. Omega, 1953), por don Rafael Benet, donde mucho puede aprenderse y donde, con donosura después (pág. 26), recalca: "Es en el desconocimiento de todo significado, en lo que precisamente goza el "dandysmo" de nuevo cuño."

contiene para nosotros más enseñanza ni otro mensaje espiritual que un ladrillo azul de un muro de Damasco, o un vaso de Hotzen."

8.^a Por último (fig. 71), después de consolada y curada por Jesucristo, concluye degollándola su propio padre, según revela el tajo del cuello. Compendia este plafoncito el simultáneo divino castigo de los culpables del filicidio, fulminados por la tormenta que parte de un rompiente de lo alto. Hay un muerto caído en tierra, empuñando todavía el arma, y otra figura de pie que se tambalea con ademán de asombro, mostrando sanguinolenta herida en el torso, mientras un ángel baja del cielo a recoger la feliz almita corporeizada de Bárbara. Epílogo, en sublime aleluya de gracia y belleza ingenua, que disipa la negrura de las escenas terríficas.

De este pasaje de su "Vida" con la moraleja "in augmentum fidei", pudiera partir, a mi entender, quizá mejor que a la inversa, como propuso Emile Mâle (14), la tradicional protección y dominio de la santa sobre mortíferas tronadas y muerte repentina. Podrá objetarse que poco sabía de su Leyenda —(sinónimo de Ley, Lección o enseñanza)— la piadosa grey rural, ni los componentes de Cofradías y Gremios de meros "ciutadans" acogidos a su celeste tutela. Empero, conocía bastante la clerecía, divulgándola múltiples panegíricos. Eran los eclesiásticos fervorosos quienes movían, ¡por fortuna!, los resortes directrices de las devociones populares y sus mejores timoneles y orientadores.

Explícate que consiguientemente fuese abogada contra el pedrisco, tan dañino para cosechas y ganados. Bien expresivo resulta el "Libro de la Cofradía" de Villahermosa (1440), revelado por Medall Benages (15): "toda persona que a la dita Santa Barbara se reclamase, no moriría de rayo, e quien los frutos o bienes de las tierras o campos le recomendase, no los pierdi por piedra, nevía ni otra tempestat". Desde mucho antes, en lugares de la Corona aragonesa, que prefiero elegir nortenos por ambientar el retablo geográficamente, los jurados de Ares, a propuesta de Domingo de Ramón, en 1381, determinaban (16) fundar iglesia de la santa, para que "vila i terme, estigueren lliures de pedra, granis, llamps i males tempestes".

Tan especial abogacía y patronazgo, justifica el auge fervoroso que tuvo en comarcas agrícolas; que su efigie se grabara en las campanas, cuyo volteo aleja nublados (17); que pusieran sobre las torres oraciones "en pedres contra lo lamp", como las dibujadas en 1415 por el pintor Jaime Mateu, y que para conjurarlas sirviesen de elegíacos sus reliquias, de las que distribuyó varias

(14) "L'Art de la Fin du Moyen Age", pág. 186 de la 3.^a edic. (1925).

(15) "Bol. Soc. Castellonense de Cultura", 1931, pág. 362.

(16) Vide "Bol. Soc. Castellonense de Cultura", 1932, pág. 434.

(17) El "Rit. Rom." en la "Benedictio signi, Orat, II" reza: "Dios Omnipotente y Eterno, infunde tu celestial bendición sobre esta campana para que a su sonido se ahuyenten los dardos de fuego del enemigo, el furor del rayo, el ímpetu del pedrisco, el daño de las tempestades...". La hecha en 1306 por Juan Calcena fue bautizada con el nombre de "Bárbara", teniendo inscripción de parigual idealismo ("sathan fugo..."), según leo en Teixidor. A otras les ponían una imagen grabada de la santa.

en el xv Calixto III, registrándose prodigios muy sonados. No causa extrañeza ni el que se llegase al punto de que todo un rey como D. Martín, escribiera (18) el 6 de junio de 1400 a su cónsul Antonio Ametller en Aleandría,



FIG. 71.—Gonzalo Pérez. Martirio y muerte de Santa Bárbara

(18) Misiva publicada por Girona Llagostera en el concienzudo "Itinerari" regio, página 115 del "Anuari Inst. Est. Catalans", número de 1911-1912. También se imputó parigual intento al rey Alfonso el Sabio, cuando a consecuencia de anunciada tormenta, "ovo tal miedo que por fazer enmienda a Dios, envió sus mensajeros allende el mar con grande haver, per le traer el cuerpo de Santa Bárbara y non lo pudieron aver", según el arcipreste don Diego Rodríguez de Almela en su "Valerio de la Historia de la S. Escri-

insistiéndole acuciosamente que tratara de proporcionarle por cualquier medio reliquias de la santa, sin reparar en advertirle lo intentase "per via de furt", para que "ab lo consentiment del soldà, lo dit cors sia furtat".

Creyendo hacer más asequible la ideología retablera, procurando despertar cabal goce de sus "istòries", aun añadiré que la extensión y arraigo en "oracions" populares levantinas, exhumadas (19) por los beneméritos Mateu Llopis, V. Tomás, Benages y otros, es plausible labor que si se continuara permitiría realizar antañonas recopilaciones interesantísimas. Nada menos que un a modo de "ersatz" del formidable acopio de Verard, bajo epígrafe "Les suffrages et oraisons des saints", ¡tan espigado por los iconólogos! Por que aquí surja quien ese trabajo realice, hacemos fervientes votos, no pudiendo resignarnos a lo que acabo de leer escrito por autorizada pluma: "la juventud actual prefiere curiosear por el cielo sideral, sin ocuparse del cielo teológico". Aunque quizá sea cierto.

Tutelar contra el trueno y fuego celeste resulta natural que por extensión la eligieran protectora contra el tronar y fuego de las armas, con patronazgos de arcabuceros y después de artilleros (20). Convertida en ignipotente, como San Antón, fue con él a la vez tutriz de los polvoristas y oficios derivados, que historió Ferrán Salvador en su caudalosa monografía (21) de las corporaciones gremiales valencianas.

La muerte por tormenta es inesperada y, por lo tanto, una de las más temibles para el buen cristiano, ya que le priva de los últimos auxilios espirituales de la Iglesia, implorando en Letanías: "A subitanea e improvisa morte, libera-nos Domine". Pero no es la única repentina, también la por guerra y peste (debido al aislamiento del Medievo), siendo comprensible convirtieran a Santa Bárbara en antipestosa, invocando su intercesión para no morir sin Sacramentos. De ahí que a veces le substituyeran su más general atributo, la torre fenestrada, por un Cáliz, con (o sin) Sagrada Forma. No es raro en otras partes (22), aunque por aquí escasea y casi sorprende cuando con Él la encontramos en tabla del siglo xvi, del Museo Diocesano de Barcelona y pocas más, ya tardías.

tura y de los Hechos de España" (lib. IX, cap. V, pág. 359, de la edic. de 1793). No se me oculta fue impugnado por Menéndez Pelayo y Amador de los Ríos, pudiendo hallarse detalles en lo de J. Ruiz de Obregón Retortillo: "Alfonso X el Emplazado", "Rev. de Archivos", número de mayo-junio de 1915, pág. 420. Contribuye al conocimiento de creencias colectivas imperantes.

(19) Citemos ahora únicamente lo recogido en una sola revista: el "Bol. Soc. Castellonense de Cultura", 1921, pág. 160; 1922, pág. 271; 1928, pág. 181; 1932, pág. 109...

(20) "Santa Bárbara, noticia histórica sobre la devoción de los Artilleros españoles a esta santa", por don Arturo Oliver Copons. Madrid, 1886. Con mayor amplitud lo de Peine: "Heilige Barbara, die Schutzheilige der Bergleute und der Artillerie und ihre Darstellung in der Kunst". Freiburg, 1896.

(21) "Capillas y Casas Gremiales". Valencia, 1926.

(22) Será suficiente aludir las de Holbein (Praga, Munich), de Cranach (Nüremberg) o Burgkmair, que reproduce Heidrich en "Alt Deutsche Malerei"; de italianos como Luini en la Galería Brera de Milán, de Boltraffio... En lo nuestro no conozco ni un solo caso con atributo de pluma ("penne di pavone") que cita por emblema suyo, el excelente corpus de Elisa Ricci, "Mille Santi ne l'Arte", pág. 81. Milán. U. Hoepli. 1931.

En la predela, sedentes ("ymages assegudes"), de izquierda a derecha: Santas Úrsula y Lucía, la Dolorosa, San Juan Evangelista, Santa Margarita y Santa Catalina, faltando el "Christus Patiens" que con seguridad había en el centro.



FIG. 72.—Gonzalo Pérez. San Cristóbal. Museo de Bellas Artes de Barcelona

Siguen sin descifrar los repetidos once blasoncillos idénticos, no sé si de cofradía, que timbran las "polseres". Mientras no se logre, fracasados mis

intentos y gestiones en busca del donador, terminaremos destacando en este gran poema sacro que baja los cielos a la tierra y eleva los espíritus al Creador, lo descollante del conjunto: la espontaneidad, riqueza suntuosa, gratísimo colorido, dulzura, hechicero ritmo lineal de masas y valores, a la par que sencillez, armonizada con grandeza en sus figuras, todo característico de las obras de Gonzalo, siempre tendente a lo medular y substantivo. Es por lo que me atreví, en mis reiterados paralelismos musicales, a equipararlo con Bach, llamándole lo que Beethoven le llamara: "Urvaters der Harmonie", o Patriarca de la Armonía, pese a que para juzgarlo bien, sería preciso situarnos frente a esta magna obra.

También oriundo de Puertomingalvo (23) es el San Cristóbal (fig. 72), "pesa del mig" o titular de retablo cuyos restantes paneles habían desaparecido antes de pasar a través de la Col. Bosch Catarineu al Museo de Barcelona.

Le creo de la misma fase y fecha contigua de la del precedente, aunque más basto, no recuerdo si por repintes, por mayor colaboración de taller o por ambas causas.

Habiéndolo ya dado como de igual mano Mayer (24), Post (25) y yo mismo, no discutiré tal atribución. Me limitaré a su iconografía, sin limitar demasiado mi vena incorregible de iconofilia, que parecerá sin límites para los de adversa propensión a iconofobia. Ruego disculpas, por ser la primera vez que ha surgido el santo en el repertorio de este librejo por entregas, a modo de anual folletín. Sigo pesada y agobiosamente fiel al intento de, sin desánimo, pesquisar emotivas evocaciones al examinar, juzgar o valorar en unidad plural; por lo menos dual, de materia y espíritu, de cuerpo y alma, de pintura e iconística, debido a no concebir una luz con un solo rayo lumínico, sino en haz o foco.

Muéstrase Gonzalo pintor levantino netamente realista, revelando atenta observación del natural, ya que tiene apetencias de buen diseño, en la esquemática representación de varios peces, anguila, langosta... Lo que la Ordenación municipal de 1324 llama "congre", "agulles groses", "sigalas" y "gambairots". Es raro descender a pormenorizar lo que algunos tacharán de nonadas y más aún el estar muy acertado al trabajar la palmera "con hojas y dátiles", así expresamente mencionada por Vorágine. Lo recalco porque todavía en las postrimerías del xv y albores del xvi, hasta los Hernandos, en la Huída a Egipto del retablo mayor de nuestra Seo, la pintaron no saliendo su fruto del tronco, sino ¡de las ramas!, lo mismo que dan ciruelas los ciruelos. Y no sólo estos manchegos, sino en Andalucía el secuaz de Cristóbal de Morales, que Post rebautizó denominándole "Maestro de Schretlen", y otros muchos. Sin

(23) Así figura en el precitado "Catàlec", pág. 118, con números 43 de la Sala XXI y 35.652 de Inventario, rotulado como "escuela valenciana de principios del xv", pero sin hermanarlo con lo de Santa Bárbara. Estuvo en el Palacio de la Exposición de Barcelona, llevando número 2.536 de la "Guía" (2.^a edic., pág. 280) de 1929, presentado por don Rómulo Bosch, dando como medidas 2'45 x 0'92, sin filiación ni procedencia, que ya con anterioridad supe cuando lo vi en Valencia, donde anduvo en el comercio de arte.

(24) En su "Historia de la Pintura Española", pág. 59, de la edición Espasa-Calpe, de 1928.

(25) Loc. cit., pág. 78 del tomo III.

que se preste a interpretar alusión al bíblico sicomoro (la morera higuera de hoja en forma de corazón), según defendiendo el "lapsus" entreoí.

Está el santo cruzando el río que "no podía pasarse sin peligro de muerte", con Jesús a hombros, ateniéndose a la "Leyenda Áurea", en cuyo capítulo XCIX (al 28 de julio), se inspira. Es el acto evocador de su nombre: "Christophoros = portans Christum". Traduce la literal expresión del texto, que repetidamente menciona "voz de niño" refiriéndose a la del que tres veces le llamara pidiéndole lo pasase a la opuesta orilla, en la que a veces ponían al ermitaño, rarísima vez al infantil. Por lo menos no recuerdo haberlo visto entre lo nuestro, aunque sí en lo de otras partes. Bastará ejemplificar con uno del Museo Van den Bergh de Amberes, eligiéndolo por contraste de lo que acabo de realzar en Gonzalo, pues son absolutamente idénticos todos los peces, no diferenciándose más que por su mayor o menor tamaño, añadiendo una pintoresca sirenita (26). Incluso entre los valencianos suelen abundar las repeticiones de una sola clase de pescado sin pescar, desde el "Milacre dels peixets" de Carraixet, por el "Maestro de Rubielos", hasta la "Pesca Milagrosa" por Osona hijo.

En el xiv y xv suelen figurar a Jesús Niño, no viéndose —(que yo sepa)— el Cristo barbado que, para gráficamente hacer comprensible al rudo pueblo medieval de quién se trataba, le pusieron antes de vez en vez, como en un frontal (siglo xiii) del Museo de Barcelona (27).

La palmera en que se apoya, es el tronco de árbol florecido y fructificado por divino mandato, para plena confirmación de lo que dijera Jesucristo al revelar quién era: "planta en tierra tu báculo (28) y a la mañana siguiente lo hallarás cargado de flores y frutos".

(26) Bien reproducido en color, pág. 149 de "La Peinture Gothique", por Jacques Dupont y Cesare Gnudi, edit. SKIRA. Lo que con frase feliz de don Rafael Benet (loc. cit., pág. 28) me arriesgo a incluir entre lo por él llamado "el 'género chico' de lo extravagante".

(27) Reproducido en figura 240 de "La Pintura Románica", por Mr. Walter W. S. Cook y Gudíol Ricart, VI de la brillante serie "Ars Hispaniae".

(28) Para simbolismos de báculos florecidos, puede verse "Le Livre des Symboles" (voz BATON, págs. 60 y sig.), por Georges Lanoë-Villene, edit. Bossard. París, 1927. El fascículo de la B. y también "Palmier".

Como emblema de renacimiento y bendición, abunda en clásicos griegos y latinos, repitiendo por sí alguien se interesase, lo que ya en otra ocasión recopilé: Clitemnestra, ve florecer en sueños el cetro de Agamenón (Sófocles, "Electra", 413); la lanza de Rómulo clavada en el Monte Palatino ("Metamorfosis", de Ovidio, lib. XV), según se dijo de la agujada de Wamba, elegido rey; de Alfonso I de Portugal y más.

La vara de Aarón, en el Viejo Testamento ("Números", XVII), y algunos de sus "Apócrifos" ("Pastor de Heras", III), lo mismo que en los del Nuevo ("Protoevangelio de Santiago", IX), la de los Desposorios de San José, que tanto repitió el arte, con el Agabo de tradición carmelita, rompiendo la suya seca: de Giotto a Rafael, en Italia; de Pedro Serra a las manieristas del xvii en España...

Recordemos también las viñas de Engade floreciendo y fructificando el día de Navidad (Vorágine, VI), que parece retoñar en lo del Olivo de Lorca o su réplica de Granada ("Murcia y Albacete", edic. Cortezo) y en la tradición portuguesa de N. Senhora da Oliveira (Murguía, "Historia de Galicia", III, pág. 210)...

Es delicioso el detalle de ver al Jesusito agarrado a un rizo de la crespá cabellera del santo. Fue frecuente ponerlo en esa forma, pudiendo hacerse amplia lista si la encabezásemos con el del que llamé "Maestro de los Cervellón" (29), llegando hasta el firmado por Ribera, número 1.111 del Prado. No sólo por tierra hispana, pues igualmente se halla en el atribuido a Cosimo Tura, número 1.170 del Museo de Berlín; en el tríptico de Thierry Bouts, número 109 del de Munich; el de Memling del de Brujas, y bastantes más. Quizá huelga decir, pero en la duda digo, que sobreabunda bendiciendo y sin asidero, en copiosa relación fácilmente formable con el de Domingo Valls de la Col. Meyer (Versalles); el de la escuela de Rexach en el retablo de la del Conde de Demandols-Dedons (Marsella), de Martín Torner (Palma-Catedral), varios del "Maestro del tríptico Martínez Vallejo" y del "Maestro del Grifo"; de Martín Gómez "el viejo" (Cuenca, Museo Diocesano), escuela de Yáñez en la iglesia de la Santísima Trinidad, de Alcaraz, etcétera... O si salvando lindes regionales pasáramos a los de Jaime Huguet, Alejo Fernández, círculo de Juan Sánchez de Castro... Sería estéril fajina demasiado aburrida, continuarla circunstanciadamente. No es preciso para decir, pues no lo he visto en parte alguna comentado, que llegué a persuadirme que poner el Niño agarradito al pelo, proviene de salir así en la escena mediéval la efigie o muchacho que al cuello traía el actor durante las representaciones teatrales. Nota realista, reflejo de los usuales jugueteos infantiles, o para sujetarlo, impidiendo cayera cuando se trataba de muñequín. Esto me trae a la memoria que a la constitución ateniense le llamara Platón "teatrocracia", debido al influjo que la escena despertaba, recordándome otra curiosidad, a mi entender de igual origen, que tampoco sé fuera discutida por nadie: la costumbre de pintarlo más o menos encorvado, cual si grande peso le agobiara. Es detalle que pasa desapercibido a la mayoría de las gentes, a pesar de parecerme no puede menos de sorprender un hombrón forzado acusando la pequeña carga de un niño. Aún siendo embrionaria y pobre la "mimicología" de por entonces, el que hacía de santo subrayaba su inexplicable fatiga con inclinada postura, diciendo en las representaciones de "Misteris", parecerle "que tot lo mon portàs", respondiéndole Jesús: "Tu ho dius." Tendíase a destacar ante los espectadores el pasaje de Vorágine, donde narra: "las aguas subían y el niño se hacía más pesado", dándose a conocer al ponerlo en tierra: "No te asombre Cristóbal, no sólo llevaste a hombros el mundo

Se traspasó el portento a "Vidas" de otros santos y santas: San Sabiniano (M. R., 29 de octubre) que tiene más pasajes (Leg. Aur. CXXV) comunes con San Cristóbal, como el rebote de las flechas; San Germán, San Gomer, San Zenón, Santa Gudula... y en profanas fábulas, cual la de Arnold Müller, señor de Seefeld, según las "Deutsche Sagen" (número 356), de Grimm; Tanhäuser...

(29) A base del retablo de Todos los Santos que de la Colección Foulc (París) pasó al Museo Metropolitano de Nueva York, reproduciéndolo y filiándolo Post (loc. cit., IV, 597). Parto de su para mí segura procedencia: la Cartuja de Valdecristo, que deduje de la "Historiografía valenciana", de Almarche, permitiéndome identificar los blasonetes de ciervo pasante, como de los Cervellón, desterrando las fantasías que corrieran sobre provenir de la Seo, ¡tan muertas que sólo falta echarles tierra encima! Véase "El Maestro de Santa Ana y su escuela", pág. 37.

entero, sino al que lo creó; soy el Cristo, a quien sirves haciendo lo que haces." Nótese que su otra mano sostiene la "sphaera mundi", surmontada de veleta blanca con roja cruz.

En la misma básica "Leyenda", reiteradamente se describe a Cristóbal como "Cananeo de enorme estatura e imponente faz". Hojeando "Misteris" se hallará resonando en ellos, con la indefectible advertencia de sus versillos llamándole "jagant molt feel, i de grans forses poderós". Evidentes transmigraciones literarias.

Aunque la parte histórica (30) dicen se circunscribe a lo del Oficio litúrgico atribuido a S. Ambrosio y al Breviario antiguo de Toledo (en donde veneraban reliquias suyas), mencionando únicamente por alegoría espiritual lo "De minimo grandis", o la gallardía que realza el himno "Elegans quen statura...", surgió la llamada por el P. Feijóo (31) donosamente: "tradición fabulosa extendida por todo el vulgo de la cristiandad", metamorfoseándolo en Hércules cristianizado.

Es apropiadísimo el sano y ortodoxo criterio del P. Hippolite Delehaye, que copio del prólogo a la tercera edición de sus "Legendes Hagiographiques": "Afirmar que florecieron fábulas en torno a un santo, es comprobar la importancia de su culto en la vida de los pueblos" y homenaje a sus tutelares.

En cualquier caso, alegoriza la fortaleza y grandiosidad en virtudes del gran misionero de Licia (siglo III), portavoz del Evangelio, alzando su amado Cristo para que todos le reconozcan y adoren; corriendo los peligros del terrenal oleaje proceloso hasta recibir el premio en el más allá, en la otra vida, simbolizada por la otra orilla. Una fervorosa fe lo agigantó y las artes lo engrandecieron.

En todas partes y en todo tiempo, incluso el arte moderno, agigantó las señeras figuras ejemplares de la más varia índole. Así, el pintor inglés Agustín John, cuando le censuraban haber retratado mucho más alto y recio a Lloyd George, hombrecillo menudo, de modesto aspecto, respondía verlo grande: "por más que hago no dejo de hallarle proporciones balzacianas", asegurando que dentro de un siglo sería más real que las fotografías de las revistas. El propio Balzac, cuentan, era corto de talla, y Rodín lo plasmó en ciclópeo bloque de mármol...

(30) Vide las bolandianas "Acta Sanctorum", pág. 519 y sig. del tomo III de junio. *Ibid.* el "Dict. hagiographique", de Petin, tomo I, 608, en el vol. XL de la Enciclopedia teológica Migne.

(31) En su "Teatro Crítico" (Disc. XVI del tomo V), págs. 16-363-364 de la edición de 1779, donde cita exageraciones cual la del "diente mayor que un puño" mencionado por Luis Vives.

Véase también Molanus, en "De hist. sanct. imag. et picturarum", págs. 319-324 de la edic. Paquot (1771); Alphred Maury, "Croyences et legendes du Moyen Age" (París, 1826) y su "Essai sur les legendes pieuses" (París, 1848); Cahier, tomo I, 415 de las "Caracteristiques des saints" y Mâle en "L'Art Rel. du XII^e s.", pág. 330; del XIII-280 y "De la fin du Moyen Age", págs. 156-185-188-492. Aun siendo artículo periodístico, como suyo es valiosísimo el "S. Cristofol" del sabio Mosén Gudiol Cunill, en la página artística de "La Veu", núm. 563, de 1922. También "El Pintor Cristiano" del P. Ayala, tomo III, págs. 157-161 (Barcelona, 1883).

Además, por el martirio de saetas (32) lo designaron abogado contra la llamada en el xiv "mala muerte", considerando tal la que priva de Sacramentos, la peste, convirtiéndolo en uno de los predilectos antipestíferos (33). Esto coadyuvó muchísimo a que aumentaran el tamaño de sus efigies, para que pudieran ser fácilmente visibles del gentío devoto, con arreglo a la tan arraigada como extendida creencia de no morir sin Confesión el día en que se viera su imagen. Surgieron esos grandes cristobalones, algunos subsistentes en nuestros días (Seo Valentina; parroquia de Albal...), e inscripciones de "Christophorum facien die quaecumque videris illa, nempe die morte mala non morieris", "Christophorum vides, posto a tutus eris...".

Si en todo el orbe fue uno de los más populares, llegando a incluirlo la Iglesia entre los catorce auxiliadores, en Valencia y su Reino tuvo extraordinario auge piadoso, con cofradía bajo su advocación desde 1391, y apariciones tan sonadas cual la en lo alto de la sinagoga (convertida en templo cristiano), que narran documentos describiéndolo "fort gran e soberch ab una criatura en lo coll". Contribuyeron a fomentarlo las predicaciones de San Vicente Ferrer, estimulando a tenerle devoción y recomendando poner contra la peste imágenes cuyas de gran tamaño en sitios visibles y plazas públicas. Hacíanse copiosas rogativas, implorándole "per llevar lo flagell de pestilencia", a las que convocaban las "cridas" o bandos municipales, a tenor del de 1450. Nos imaginamos el conmovedor efecto de la clerecía revestida de fúnebres ornamentos negros y las multitudes entonando plañideramente: "A morbo retundo—Libera nos..."; asistiendo a celebraciones de la "Missa in tempore pestis" o "Pro vitanda mortalitate", que se atribuyó a Clemente VII, durante la gran epidemia de 1348, figurando en nuestros antañones misales. Oíanlas "confesis e contritis, cum unam candelam accesan per V dies et sic non nocebit subitanea mors" (34).

Basta y aún es mucho lo que sobra de mazorra libresco, para evocación del admirable anhelo espiritual de hacia la época en que se pintaba este retablo y del que participaría Gonzalo, indudablemente.

Las tres tablitas con episodios de la leyenda de San Miguel en Monte

(32) Respecto a la ideología que consideró las pestes efecto de las invisibles saetas del "mal que aterroriza" y a los santos especialmente compasivos protectores de sufriendos por ellos mismos padecidos en vida, puede verse Paul Perdrizet: "La Vierge de Misericorde" (París. Fontemoing, 1908), cuyo cap. VII está dedicado a "Les fleches de la colère divine" (págs. 107-124), recogiendo múltiples huellas de tal creencia en los "folk-lore" más diversos y en textos píos como el "Speculum Ecclesiae" de Honorio de Autun, entre otros. El cap. IX (pág. 140) es muy sugestivo evocador del ambiente creado por grandes pandemias y epidemias medievales, cuando las lágrimas de este valle pasaban a ser diluvio.

(33) Ecos valentinos, en Teixidor, "Antigüedades", II, 188; Orellana, "Valencia antigua y moderna", I, 413-414, y III, 38; Villanueva, "Viaje Literario", II, 22 a 39, y Escolano, "Historia de Valencia", I, 488-505-506 de la edic. de 1878, donde aún defiende lo del monstruoso diente atribuido al santo. Más patronazgos contra epilepsia, granizo, viajeros, etcétera, en lo de Dom. Besse citado en nota 8.

(34) Quien se interese puede hojear "La Messe pour la peste", de J. Viard, publicado en "Bibl. de l'Ecole des Chartes", mayo-agosto de 1900.

Gargano, descubiertas por Wilhelm Suida (35), que pertenecieron al embajador de la Rusia imperial en Viena, Príncipe León Ouroussoff, y que Post (36) rectamente incluyó en la escuela de Nicolau-Marzal, relacionándolas con los retablos de Ródenas y de Martí de Torres, ya se las adjudiqué reiteradamente (37) a Gonzalo Pérez.

Sólo repetiré ahora lo entonces ya sugerido sobre que no me sorprendería fueran parte del retablo miguelino contratado por él en 1437 para don Lope Jiménez de Heredia, "milites Aragonum" (38). Intervinieron en las capitulaciones Fray Gil de Molina y Fray Pedro Pascasio, ambos "ordinis sancti Vincentii Valentie", poniendo por norma: "cum istoria similis" de uno que había en Santa María de la Merced y que acaso también hiciera él. Aunque bien podían referirse únicamente al repertorio gráfico de los asuntos representados, a pesar de haber sido hecho por otro, pues no faltan casos en que documentalmente consta poner a un pintor para muestra una obra no hecha por él. No se andaba entonces con miramientos y excesivas delicadezas de puntillos profesionalistas tratándose de menestrales. Y eso eran los retablos que podemos imaginar en su auténtica posición social, rememorando casos análogos al del famoso Lorenzo Zaragoza y el que no sé si llamarle arquitecto, pero sí, por lo menos, lo que hoy diríamos renombrado aparejador que hizo la torre del Miguelete, yendo y viniendo a Tortosa en un mulo de alquiler, teniendo por cama unos haces de paja y por casa (39) un cobertizo de cañas.

Careciendo del menor indicio de procedencia, debo atenerme al cervantino consejo de Don Quijote: "Quien busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue." Sin embargo, no lo es menos reconocer que no se trata de una empírica conjetura, sino de más o menos probable posibilidad que provengan de uno u otro retablo, ya que tampoco repele la fecha.

Prescindimos ahora de más comentarios por haber pormenorizado en estos mismos apuntes (40) las apostillas iconísticas de los temas, al tratar del que sigo llamando "retablo Brauner" (fig. 49), para no perder sus huellas, y del de Miguel Alcañiz (fig. 59).

Tampoco haremos más que aludir al tríptico Martí de Torres, oriundo de

(35) "Oesterreichische Kunstschatze", I-8, págs. 62-63, con reproducciones.

(36) Loc. cit., tomo V, pág. 291, reproduciendo una.

(37) En el "Bol. Soc. Esp. de Exc.^{es}", de 1942, pág. 129, y en "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos", Valencia, 1954, pág. 85.

(38) S. Sivera, "Pintores medievales". Sin poder aun asegurarlo, todavía no me arrepiento, de haber sospechado pudiera resultar del mismo retablo y su titular, el San Miguel adquirido por Mr. Dupont en tierras aragonesas, que pasó a la "National Gallery" de Edinburgo. Es donde lo descubrió Von Loga, dándolo por aragonés al reproducirlo en "Die Malerei in Spanien" (Berlín, 1923, lámina 14), registrándolo Post (tomo III, fig. 287, págs. 96-98; tomo IX, pág. 760).

(39) Teixidor, loc. cit., I, 460-461.

(40) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1954, pág. 17, y 1956, pág. 27.

Portaceli, anterior a 1443, que lleva el número 250 del último y muy bien elaborado catálogo utilísimo de don Felipe María Garín (41). Habiéndole ya dedicado veintitantas páginas y profusión de notas en publicación valenciana (42), sería imperdonablemente indigesto ampliarlas todavía más, temiendo me aplicaran con justicia la locución latina de “dare pondus idonea fumo”.

Leandro de Saralegui

ADDENDA

Siguiendo precedentes normas de este centón, ampliaré lo dicho (nota 2, pág. 11, del ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1954), recogiendo la referencia de haber ingresado en el Springfield Museum (Massachusetts), la Caída de Simón Mago, por Domingo Valls, que antes perteneciera en París a la Colección Messimy, pasando después a la de Bacri. Está muy bien reproducida en el Boletín (vol. 24, núm. 3) de dicho Museo, correspondiente a febrero y marzo de 1957, que acabo de recibir, con substancioso comentario del director Mr. Frederick B. Robinson, donde sugiere un hipotético acoplamiento de varios paneles en un solo retablo. Sin pormenorizar aquí la discusión de su aguda propuesta brillante, debo confesar no alcanzo a concebir un tan complejo e insólito políptico de treinta y tantos tableros con escenas del Salvador, la Virgen, San Miguel y San Pedro. Para mí debe tratarse de tablas cuando menos procedentes de dos: uno dedicado a los dos últimos santos (que presintió Post) y otro con lo del Señor y la Virgen, que puede (o no) acaso haber sido el que tuvo por titular la Transfiguración, en Chiva de Morella. Conviene al propio tiempo registrar, por si algún especializado en heráldica regional consigue descifrarlo, un losanjeado blasoncete que timbra uno de los pináculos (el otro es de San Juan de Jerusalén), donde campea lo que parece perro (¿quizá mejor lobo?) pasante, al pie de árbol.

• • •

La prealudida “Pintura Gótica” (pág. 132), de Gudiol Ricart, amplió el campo de acción del que aisló denominándole “Maestro de Liria”. En el recién salido tomo XII (2.^a parte, pág. 585 y sig.) de la monumental “History”, de Post, que acaba de llegarme (mayo de 1958), encuentro que, partiendo del liriano retablo Sableda-Besaldú, dedicado a San Vicente y San Esteban, le adjudica otro por él descubierto en la colección de Mr. Ellery Sedgwick, de Beverly (Massachusetts); un San Antonio Abad que hubo en la parroquia valenciana de San Valero, al que inscripción de antiguo repinte llamara “Sant Genis”, y algo que verdaderamente me admiró en gran manera,

(41) “Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos” Valencia, 1955, pág. 76.

(42) En mi catalogación de las Salas 1.^a y 2.^a de Primitivos Valencianos, pág. 77 y siguientes.

pues sin los geniales atisbos de mi cada día más venerado maestro, nunca se me habría ocurrido: el antependio de San Bartolomé y San Antón de la propia iglesia de la Sangre, destacando estilísticas afinidades con lo de Juan de Peralta. Me refiero al que incluyera en su tomo II (pág. 46), entre lo francogótico, y yo mismo en estos apuntes (pág. 14, de 1935), al comentarlo reproduciéndolo.

* * *

En torno al que acabo de acuñar por primera vez como "Maestro de Albal" a base del retablo de Santa Lucía, comentado y reproducido anteriormente (ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1935, pág. 44, fig. 14), incluyéndolo entre lo italogótico de fines del xiv, he conjugado uno inédito, dedicado a Santa Bárbara, que muy maltrecho hay todavía en Cocentaina. Véase "Noticiario de pinturas en tierras levantinas", del "Archivo Español de Arte", núm. 123, de 1958.

L. DE S.

UN EJEMPLAR DEL GOTICO LEVANTINO EN LA ISLA DE SANTO DOMINGO

Durante los dos primeros siglos de la dominación española, apenas se aprecia en el arte hispanoamericano la huella de artistas levantinos. Esto se debe principalmente a la preponderancia de Castilla en la obra del descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo. Fue, sobre todo, Sevilla la encargada de proveer a las nuevas fundaciones de arquitectos, escultores y pintores y es raro el encontrar en el repertorio de los artistas que trabajaron en América en los siglos xvi y xvii un nombre oriundo del Levante, como el del arquitecto-escultor Pedro Noguera, que trabaja en la catedral de Lima hacia el 1600. Es en las postrimerías del Imperio español, cuando España envía a las provincias ultramarinas su último mensaje: la Academia, el momento en que el valenciano Manuel Tolsá, arquitecto-escultor, da a la catedral de Méjico su fisonomía definitiva y crea, en la famosa estatua ecuestre de Carlos IV, un monumento señero en su clase, al tiempo en que su paisano Rafael Ximeno Planes deja en la decoración al fresco de la cúpula de la catedral mejicana la más importante pintura mural de su época en el Nuevo Mundo. Esta influencia levantina persiste en Méjico por la llegada de dos catalanes: el pintor *nazareno* Peregrín Clavé y el escultor Manuel Vilar (1846).

Por esto adquiere mayor singularidad el caso de la capilla exenta, agregada al convento mercedario de la antigua Santo Domingo, hoy Ciudad Trujillo, una de las fábricas góticas que convierten la antigua metrópoli española en Indias en una "Brujas tropical". La gran iglesia es obra perfectamente documentada, según Angulo Iñíguez, de Rodrigo Gil de Liendo, el insigne arquitecto montañés que dio a Santo Domingo su prestancia, y, como otros templos de la ciudad, evoca el recuerdo de los monumentos tardíos del norte de España, especialmente de la comarca alavesa, con los tramos de la gran nave cubiertos de crucería y la bóveda en forma de venera renacentista que cubre el presbiterio.

Aun cuando conocía ya en viaje anterior la bella capital de la isla que por excelencia se llamó "Española", hasta mi última estancia en ella, en octubre de 1957, no había visitado la capilla agregada a la Merced, que hoy sirve de biblioteca y salón de actos a la Academia Dominicana de la Historia. Me encontré con sorpresa en un recinto idéntico en estructura a tantas iglesias de los siglos xiii y xiv, como pude estudiar en los tiempos en que explicaba arte valenciano en la siempre añorada Universidad de Valencia. Es un recinto de planta rectangular, ocupado por una sola nave repartida en varios tramos por arcos de piedra, ligeramente apuntados, que llegan hasta el suelo. En estos

arcos se apoya la techumbre a dos vertientes, que es un entramado de vigas encajadas en los arcos, sobre los cuales van clavadas las espesas ringleras de maderos delgados, perpendiculares a las vigas, que sostienen la techumbre. El presbiterio, algo elevado sobre el piso de la iglesia, es de planta hemi-



Presbiterio de la Capilla agregada al Convento de la Merced. Ciudad Trujillo (República Dominicana)

exagonal, cubierto con una bóveda esquifada de tres faldones. Se trata, pues, del mismo sistema de las iglesias que se construyen en el Reino de Valencia en el siglo que sigue a la Reconquista: San Félix de Játiva, el Salvador de Sagunto, la Sangre y el hospital en Liria, la iglesia vieja del Carmen en Valencia, la iglesia vieja de Portaceli, etcétera. Don Fortunato de Selgas y don

Felipe Mateu Llopis han descrito detenidamente esta modalidad de la primitiva arquitectura religiosa de Valencia (1).

Ya Selgas hizo notar que el sistema no aparece espontáneamente en la región valenciana, sino que fue en ella importado de otros países que por causas históricas mantuvieron la prioridad en la formación de una arquitectura cristiana. Mosén Gudiol Cunill ha estudiado el origen y la difusión del tipo de iglesia cubierta de madera sobre grandes arcos en Cataluña. "Son de este sistema —escribe— la capilla Real de Santa Águeda, en Barcelona, la iglesia



Iglesia de San Félix. Játiva

de la Merced de Vich, y se ve también en edificios civiles, como el hospital de Vich (siglo xiv) y los dormitorios de novicios de Poblet y Santas Creus" (2). Como todo el gótico catalán, el procedimiento procede del Languedoc, tan unido por lazos históricos al Principado de Cataluña. Sin duda por economía, algunos arquitectos sustituyeron por techumbre de madera los tramos de bóveda que, apoyados sobre arcos fajones, cubrían las iglesias languedocinas de una sola nave. Según el Conde de Lasteyrie, el más bello e importante de los modelos en el Mediodía de Francia está en la gran iglesia de Lamourguí, en

(1) F. de Selgas, "San Félix de Játiva y las iglesias valencianas del siglo xiii". Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones, XI, 1903.—F. Mateu Llopis, "La iglesia del Salvador en el Arrabal de Sagunto". Bol. de la Soc. Esp. de Exc., XXXIV, 1919.

(2) J. Gudiol Cunill, "Notions de Arqueologia Catalana", pág. 350.

Narbona. Otros ejemplares son las iglesias de los Dominicos y de los Carmelitas en Perpiñán; la iglesia parroquial de Alet (Aude), la de Larroque-d'Olmes (Ariege), etcétera (3).

Con razón Selgas atribuye la extensión de este sistema de arquitectura religiosa a la facilidad y economía de su construcción en un país recién reconquistado, donde era preciso construir de prisa numerosos templos. Hay que tener en cuenta, además, la tradición morisca de Levante que preconizaba el uso de cubiertas de madera, y la habilidad de los mudéjares en los oficios de carpintería. El envigado, de mucho menos coste que la bóveda, se prestaba a una rica decoración pictórica, como la de la Sangre de Liria, grata al gusto valenciano, tan penetrado de esencias orientales. Por la misma razón el sistema de iglesias cubiertas de madera sobre grandes arcos se extendió a las islas Baleares.

Sin duda a estas mismas necesidades de urgencia y de economía se debe el ensayo, que no prevaleció, de la capilla agregada al convento de la Merced en Ciudad Trujillo. La orden de la Merced que a mediados del xvi edificó el convento es de origen catalán, y en su emblema figuran los gloriosos "palos" de gules sobre oro de los Condes de Barcelona. Probablemente, un fraile catalán o valenciano recordó lo visto en su patria cuando se trató de agregar, rápidamente y con poco coste, una gran capilla al convento mercedario. Y es lástima que el intento no alcanzase mayor difusión, pues hubiese podido llenar fácilmente las necesidades misionales en el siglo de la prodigiosa extensión del catolicismo en el Nuevo Mundo (4).

El Marqués de Lozoya

(3) R. de Lasteyrie, "L'école du Midi". En "L'Architecture religieuse en France a l'époque gothique", II. París, 1927.

(4) D. Angulo Iñíguez, "Historia del Arte Hispano-Americano", I. Barcelona, 1945.— Del mismo, "El gótico y el renacimiento en las Antillas".

UN MISAL VALENCIANO DEL BRITISH MUSEUM

En el *Repertori de manuscrits catalans*, publicado por Bohigas en *Estudis Universitaris Catalans* (1), se mencionan algunos de origen valenciano que actualmente se hallan dispersos en diferentes colecciones europeas. Uno de ellos es el que ahora vamos a estudiar. Se trata de un Misal Valentino. El citado señor Bohigas es muy escueto en la reseña del mismo, remitiendo al *Catálogo de Adiciones* del British Museum del año 1894, fecha en que dicho códice entró a formar parte del Museo.

Allí se lee "*Liber Missalis secundum consuetudinem sedis Valentie*. Misal de la sede de Valencia en España, escrito (vid. fol. 1 v.º) en 1477". Traduzco el párrafo con la mayor exactitud por tratarse en él de dos datos importantes, uno nos da la procedencia y otro la fecha (2), confirmando lo que ya dejan entrever las tres miniaturas que lo enriquecen.

Continúa el Catálogo del British Museum describiendo las diferentes partes que componen el misal e indica algunas particularidades de las mismas. Así, entre las festividades del calendario destaca, entre otras: "Vincentius (Ferrer, de Valencia), 5 de abril..., primer domingo después de la octava de los Santos Pedro y Pablo 'fit de angelo custode ciuitatis Valentie'."

El orden es el siguiente: "Benedictio Aque", f. 11; "Dominicale", f. 13; Oraciones de San Ambrosio, San Agustín, etc., que se deben rezar antes y después de la misa, seguido del ordinario de la misa con música al "Gloria in Excelsis", "Credo" y prefacios, f. 159 v.º; Canon de la misa con música al "Pater Noster", "Ite Missa est", etc., f. 174; "Misse Sanctorum", f. 181; "Commune Sanctorum", terminando con la dedicación de la iglesia, f. 261; "Misse dicende infra ebdomadam", f. 267; Misas por diferentes ocasiones y personas, f. 269 v.º; "Missa pro defunctis", f. 282; "Officium Nuptiarum", f. 284 v.º; Oficios de San Nicolás y San Pedro Mártir, de mano bastante más tardía, f. 289 v.º, 290.

Por las márgenes del fol. 13, en que comienza el misal propiamente dicho, se extiende una orla de patente influjo italiano y en ella un escudo de armas en gules con los tres marcos en oro de la familia Mercader, tan influyente

(1) Vols. XV y XVI.

(2) La descripción del códice, núm. 34.663, se hace en las páginas 34 y 35 del *Additions to the Department of MSS*. En relación con la fecha dice al principio: "Written (see f. 16) in 1477", y más adelante: "A. D. 1477 (f. 16)".

en la Valencia del siglo xv (3). En este mismo folio se halla la primera miniatura, la Anunciación del ángel a María. Las otras dos preceden al Canon de la misa y representan los tradicionales Pantocrator y Crucifixión. Todavía decoran el misal numerosas iniciales de oro sobre fondos coloreados cubiertos de tallos y hojas de vid.

La Anunciación tiene lugar en la cámara donde María hacía oración cuando fue sorprendida por el ángel Gabriel. Humilde y recatada acoge su misión de Madre de Dios. Dios Padre y Dios Espíritu Santo asisten al trascendental hecho; parece que el artista quiso hacer plásticas aquellas palabras del relato evangélico: "El Espíritu Santo descenderá sobre ti y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra." Al fondo un arco deja ver como una parte de claustro en el que las siluetas de unos cipreses dan un tinte alegre e italianizante a la escena que tanto acento norteño encierra en sus detalles (vid. fot. 1).

Los folios 172 v.º y 173 r.º contienen las miniaturas del Canon (vid. fotografías 2 y 3). Cristo Majestad está sentado sobre el tradicional arco iris, que casi desaparece entre los rayos luminosos que emanan de su figura y las nubes que con tanta profusión ha usado el artista. Le rodean una gloria de querubines y en los cuatro ángulos se disponen los símbolos de los evangelistas, cada uno con una cartela en la que se lee: "Secundum Johanem", "secundum Matheum", "secundum Lucam", "secundum Marchum". Cristo reina en su trono de luz, llevando como emblema de esta realeza la bola coronada con cetro y cruz y en la que campea, además, el estandarte de su triunfal resurrección. Con la diestra bendice.

La Crucifixión es una escena sencilla y patética. Cristo muerto en la cruz, María y Juan sentados al pie de ella. La profunda pena de la Madre y del discípulo se expresa en sus rostros y en sus manos. Nada de actitudes violentas, de multitudes que escarnecen al Señor en los últimos momentos de su agonía, de sayones con rostros repugnantes que gozan al ver tanto sufrimiento. Todo esto ha gustado en años anteriores. En esta miniatura, la mirada, el pensamiento, no se pueden entretener o, mejor dicho, distraer con tan pequeños detalles, sino que van a la honda significación del drama que conmemora la misa. Un paisaje de lejanas montañas y un ciclo con nubes regularmente situadas sirven de fondo.

Ambas miniaturas van enmarcadas por una orla de sencilla composición: Un doble filete de oro y colores, recorrido en el lado exterior por una delicada labor de pincel que nos recuerda finos encajes, formando volutas en los ángulos y en el centro de tres de los lados.

Varios son los iluminadores de libros que trabajaban en Valencia en el último cuarto del siglo xv. En la catedral se desarrollaba gran actividad, sobre todo en la confección de libros de coro, siendo varios los iluminadores que aparecen en los documentos que custodia su archivo. Sanchis Sivera publicó

(3) Hubo en un principio una falsa interpretación del escudo, tomando los marcos como ruedas que simbolizarían a Santa Catalina; así, aunque tachado, podemos leer en el *Additions*... "Catharine wheels or. (see the list of festivals, f. 4 b, where to the name of St. Catharine is added 'colitur Valentie')". La misma mano que tachó estas palabras añadió al margen: "marks/Mercader of Aragon".

parcialmente gran parte de dichos documentos (4), intentando una especie de biografía de los diferentes artistas. Los que nos interesan son: Juan Marí, Juan Ceseres, Pedro Crespi y Pedro Juan. De cada uno de ellos me he ocupado en el capítulo VIII de mi tesis doctoral y por lo allí visto creo que si



Liber Missalis secundum consuetudinem sedis Valentiae. British Museum, Add. 34663, fol. 13 r.

a alguno de ellos hay que atribuir la ejecución de las miniaturas del presente misal, es indudablemente Pedro Juan el que ofrece mayores seguridades para la atribución (5).

(4) *Pintores medievales en Valencia*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, años 1928, 1929 y 1930. *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909.

(5) Tesis leída en la Universidad de Madrid, mayo 1957, y actualmente en vías de publicación por el S. E. A. de la Institución Alfonso el Magnánimo.

Los diferentes documentos hallados hasta el momento actual nos dejan ver un Pedro Juan pintor tan sólo dedicado a la decoración de libros cuando en ellos iban escenas de algún tamaño. En este sentido le vemos trabajar al servicio de la catedral en diferentes códices, para los que otros iluminadores

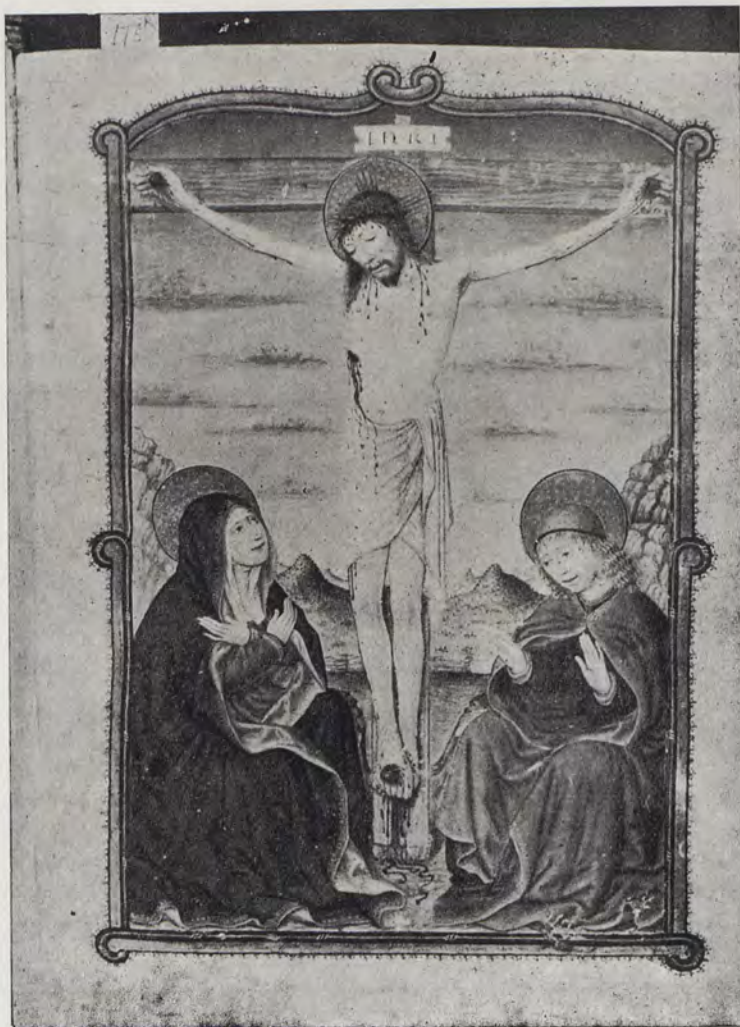


Liber Missalis secundum consuetudinem sedis Valentiae. British Museum.
Add. 34663, fol. 172 v.

de libros habían realizado o realizaban letras y orlas de gran delicadeza de ejecución. Quizás fuera Pedro Juan lo que en los Países Bajos se llamaba *historieur*, es decir, *historiador*, en el sentido de que pintaba historias.

Si comparamos la Anunciación del folio 13 con la que enriquece el *Libro de Horas de la Casa de Dos Aguas* (fot. núm. 4), veremos que ambas son a la vez muy semejantes y muy distintas. Las actitudes del ángel y María son idén-

ticas; Dios Padre y el Espíritu Santo están presentes en las dos; el fondo de la escena es, en esencia, el mismo. Pero en una hay amor a los detalles, hay cariño en la ejecución de las pequeñeces, tan características por otra parte al arte de la miniatura, en donde el artista procura dar con la mayor fidelidad



Liber missalis secundum consuetudinem sedis Valentiae. British Museum.
Add. 34663, fol. 173 r.

cada uno de los objetos. Fijémonos tan sólo en el libro de rezos de la Virgen, en el paño que cubre el reclinatorio, en la puntilla de los almohadones del lecho, en las alas del ángel, en los azulejos del piso. Comparemos éstos con las de la miniatura del misal; aquí todo está dado con grandes pinceladas, casi impresionistas; la cama ha sido sustituida por un dosel, el coro de ánge-

les ha desaparecido. Esta falta de paciencia para las pequeñas cosas se deja sentir asimismo en el Pantocrator y en la Crucifixión, si bien aquí el artista contaba con más espacio. Todo lo dicho nos hace suponer que fuese un pintor el autor de las referidas viñetas.

Por otra parte, las otras dos miniaturas guardan gran semejanza con las



Libro de Horas de la Casa de Dos Aguas, propiedad del Vizconde de Bétera, fol. 13 v.

de un misal que conserva el Archivo de nuestra catedral, el cual he demostrado documentalmente ser obra del citado Pedro Juan. La Crucifixión es casi igual y lo mismo se puede decir del Pantocrator; el pequeño estandarte de la Resurrección y la gloria de querubines son nuevos en el códice del British Museum.

Seguramente también en este caso fue otro el artista que realizó las orlas y letras que se extienden por el libro. Me ha llamado poderosamente la aten-

ción el tipo de ornamentación del fol. 13 r.º. No abunda en nuestros códices y hasta el presente sólo he hallado otro con el mismo modelo de orla de marcada inspiración italiana, siendo, como ya he dicho en otra ocasión, una versión valenciana de las a *bianchi girari* de la escuela florentina que tanto desarrollo tuvieron en Nápoles. Tal vez pueda ser un apoyo a la opinión de que dos artistas trabajaron en la decoración del misal el que, como observa el Catálogo de Adiciones, las dos miniaturas que preceden al Canon van pintadas sobre una hoja de pergamino que "parece haber sido insertada"; esto mismo observé en el misal que para la catedral pintó, en colaboración con otros artistas, Pedro Juan.

Amparo Villalba Dávalos

RECIENTES HALLAZGOS DE UNA TABLA DE LA ESCUELA DE FERNANDO LLANOS, DOS CUADROS DE ORRENTE Y OTRAS OBRAS EN ALICANTE Y MURCIA

Precisan nuestras bellas artes perseverante estudio de búsqueda por iglesias, conventos y no pocos domicilios particulares. Los principales hallazgos vienen inesperadamente. Manejando, hace pocos años, los libros parroquiales de Santa María de Alicante, descubrí casualmente ser Estrasburgo la patria del precursor de la imaginería barroca murciana, Nicolás de Busi. En el pueblo de Albudeite me sorprendió una imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de Busi (de hechura cierta y documentación dudosa); un Cristo de la Sangre, de Francisco Salzillo, y una Virgen del Rosario napolitana arreglada por el mismo. En Orihuela, algunas efigies de Salzillo y de Roque López que no habían sido catalogadas. Y por conventos, cuadros de Gilarte y de Senén Vila y sus seguidores. Una tabla de la tendencia de Fernando de Llanos, en la catedral de Murcia. Dos cuadros firmados por Pedro de Orrente y otras obras, en la arciprestal de Yeste, etcétera.

SANTA ÚRSULA, TABLA DEL SIGLO XVI, EN LA CATEDRAL DE MURCIA

Sin honores de veneración, ni expuesta en el catedralicio museo, empotrada en la pared de un cuarto trastero de la catedral de Murcia, llamado Sacristía de las capillas de San Antonio y de la Virgen del Socorro, sirve de puerta a una hornacina, donde se guardan cabos de velas y jarros inservibles, una tabla con una pintura leonardesca de una santa con flecha, palma y libro, atributos de Santa Úrsula. Es pintura de los primeros años del siglo xvi, de esa encrucijada de corrientes diversas llamada época plateresca. Poco se sabe de los pintores italianizantes habidos en Murcia en dichos años. Fernando de Llanos, que, gracias a Emile Bertaux y María Luisa Caturla, y reafirmado por Leandro de Saralegui y Felipe María Garín, está identificado con el citado en las partidas menores consignadas para los que ayudaron a Leonardo en el cuadro de la batalla de Anghiari, pintado para la señoría de Florencia ("Ferrante spagnolo per depingere con Leonardo da Vinci nella sala del consiglio"), ausentase de Valencia en 1513, fecha en que empieza a construirse el retablo mayor de la catedral de Murcia (desaparecido en el incendio de 1854), y en los documentos de fábrica de la catedral consta que residió en esta ciudad de 1516 a 1525. De sus colaboradores en el retablo, Jerónimo de Lanza, no tenemos

conocimiento de ninguna obra, y del oscuro Andrés de Llanos, la catedral murciana tiene el retablo de San Juan Evangelista, del cabildo (obra de 1545). Con el nombre de laboratorio de "Maestro de Albacete", Leandro de Saralegui destaca la personalidad enigmática del autor del retablo de San Juan de Albacete, hoy catedral, cuyas pinturas, reproducidas por Garín en su "Yáñez



Santa Ursula, principio del siglo xvi. Esc. de Fernando de Llanos. Catedral de Murcia

de la Almedina", presentan afinidades con el panel del Juicio Final publicado por Saralegui en A. E. de Arte (número 116); con las tablas de Ayora; las de la Cruz de Caravaca descritas por Post en "A History of Spanish Painting" (tomo XI, "The Valencian school in the early renaissance"); con las dos del retablo de los Desposorios de la Virgen y con la de Santa Úrsula que motiva el presente estudio, en la catedral de Murcia. Se halla enmarcada en un talla de su época.

DOS CUADROS FIRMADOS POR ORRENTE EN LA ARCIPRESTAL DE YESTE (ALBACETE)

De gran importancia para la historia de nuestra pintura y para el estudio del pintor oriundo de la región murciana (1) formado entre la escuela de Toledo, Venecia y el tenebrismo, son unos cuadros que en la iglesia para donde fueron pintados por Pedro de Orrente (también escrito Rente) han sobrevivido a las hecatombes.

En la iglesia parroquial de Yeste (pueblo albaceteño, no lejos de Hellín ni de la raya de Murcia), entre otros dos cuadros de acusado valencianismo, quizá del mismo Orrente, hay una Adoración de los Santos Reyes y una Adoración de los Pastores, con la autenticidad de la firma del maestro y de tan elevada calidad —siendo más complicados y más densos— que aquellos del autor perdidos en Villarejo de Salván, capitales para seguir su evolución como los de San Sebastián (catedral de Valencia), los de la iglesia de San Esteban y el del Patriarca, también de Valencia, y el de Santa Leocadia (Toledo). Ante la excelencia de lo realmente auténtico de Orrente, pierden autoridad tantos otros lienzos catalogados del murciano, en templos, museos y en privado, que bien pueden ser de taller o de discípulos.

Ambos cuadros de Yeste, que jamás fueron consignados por tratadistas, constituyen la pintura más completa de este pintor por aunar las tres tendencias de su itinerario pictórico: el recuerdo de *El Greco*, el claroscuro del tenebrismo de Ribalta y el naturalismo a lo Bassano. Son los más amplios cuadros pastoriles del rápido y vigoroso maestro, también relacionado con Ribera.

El de la Adoración de los Reyes Magos mide 2'18 metros de alto por 1'52 de ancho; el de la Adoración de los Pastores, 1'90 por 1'24.

En el ángulo inferoizquierdo de cada uno se lee: "Orrente F."

En los reversos consta escrito: "Para Yeste".

Los otros dos referidos lienzos de la iglesia de Yeste son: San José llevando de la mano al Niño Jesús como de ocho o diez años, en tenebrosidad con claridad de relámpago por un horizonte de montículo, como el San Sebastián de la catedral de Valencia, y duras luces en ambos rostros. Mide 2 metros por 1'50. Una Purísima riberiana en fuertes contrastes luminosos, rodeada de rayos, ángeles y oscuridad. Paisaje, semejante al anterior. Mide 2'06 por 1'50. Pueden ser de este maestro, en cuya labor se cruzan tantas tendencias.

En Murcia hemos encontrado, con la autenticidad del arte de Orrente que estamos acostumbrados a ver en las colecciones, un cuadro pastoril propiedad del anterior conde de Roche, y otro en el estudio del escultor don José Sánchez Lozano, predominando en uno y otro la tendencia a lo Bassano. Ambos sin registrar.

(1) "Pedro Orrente, pintor murciano", por don Elías Tormo; en "Polytechnicum" (núm. 112, abril 1917, págs. 1 a la 10. Murcia). Hállase en el archivo municipal de Murcia.

En este trabajo, don Elías agota la cronología conocida de Orrente.

CUADROS DE SENÉN VILA Y DE SU ESCUELA

Sagrada Familia. Convento de Madre de Dios. Murcia.—Contemplando, en el coro alto de las religiosas justinianas de Madre de Dios, de Murcia, un cuadro valenciano de la Sagrada Familia, en que el tenebrismo, en correspondencia con la plástica varonil busiana de Contrarreforma, se ha hecho luz precursora del calor y cariño de nuestra imaginería dieciochesca, apreciamos su ascendiente a través de los pintores Gilarte, Senén Vila y Conchillos, estos dos en academia con Nicolás de Busi. Ciertamente que Nicolás Salzillo, napolitano, inició a su hijo Francisco, influido por el marsellés Antonio Dupar y por las obras napolitanas habidas en templos y en residencias murcianas, pero es verdad que de este ensamble que tiene su origen común en Italia, Busi y Senén Vila en Murcia son la primordial influencia (2).

Esta pintura de la Sagrada Familia que a Senén Vila asignamos es el nexo con Francisco Salzillo de este consuno que desde Valencia sigue un mismo itinerario de vida y de trabajo; Senén Vila y Nicolás de Busi, con poco tiempo de diferencia, contraen sus matrimonios en Alicante en el mismo año de 1676; los dos trabajan para Elche y Orihuela, y por el mismo tiempo se establecen en Murcia, y Busi muere en los últimos días del año 1706 y Senén Vila en 1707. Francisco Salzillo nace en 1707 (3).

(2) Francisco Salzillo abandonó su casa de edad de quince años para probar vocación en la orden dominica, tornando de edad de veinte años, por muerte de su progenitor (6 de octubre 1727), a hacerse cargo del taller, medio de vida de su madre y hermanos. Basándose en los críticos años de su ausencia, estos últimos tiempos se ha dudado que Francisco fuese educado en el arte de la escultura por su mismo padre.

Que Francisco aprendió el arte directamente de su padre lo fundamentan obras documentadas de Nicolás Salzillo con características de la mano del hijo. A los veinte años de edad se dio con entusiasmo al arte que había aprendido, pues artista vocacional Francisco Salzillo, desde sus primeros balbuceos, se simpatizaría con el oficio que es natural aprendiera con el padre antes que con extraños. La obra genial y dominante que de Nicolás de Busi veía en los templos murcianos le fascinaba, y se relacionó con Antonio Dupar; ambos influyeron en la formación de Francisco.

Que Francisco Salzillo despuntase más que su padre no es óbice para considerarle iniciado en su taller. La genialidad es un don personal. Un buen maestro forma a un buen profesional, pero el genio no se transmite.

V. "Pintores y escultores valencianos en Murcia", por J. Crisanto López Jiménez, Anales del Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1956.

(3) De Valencia llegan de vez en cuando a Murcia pintores y escultores. El grupo Senén Vila, Conchillos, Nicolás de Busi, trabaja varias veces en taller común y constituyen academia desde Valencia a Murcia, quedando definitivamente establecidos en ésta Busi y Villa. En las obras hay reciprocidad de concepción y de ejecución. Busi es el fundamento de la imaginería barroca murciana. Las primeras obras de Nicolás Salzillo (paso de la Cena, Lorca, 1700), son mediocres, perfeccionándose en las sucesivas tantas veces asignadas erróneamente por la murciana erudición a Nicolás de Busi (por esta confusión se ha calificado a Busi de duro y desdibujado). El avance de Salzillo padre en el arte, débese al contacto en Murcia con la obra legada por Nicolás de Busi, que influyó en sucesivos escultores, y quizá al empleo en los talleres que hubo en Murcia, de los oficiales que trabajaron con Nicolás de Busi al retirarse éste a la cartuja de Val de Christo en 1704. La escultura

Esta Sagrada Familia, pintura destenebrizada de un discípulo de Esteban March, está impregnada de jugosidad y anecdotismo, y, como ella, la Sagrada Familia, esculturada por Francisco Salzillo, de la iglesia de San Miguel, de Murcia. Si Salzillo hubiera pintado, diríase que este cuadro era suyo. Los rostros y los movimientos de sus personas y sus colores —acusando la auténtica obra de Senén— lo asocian a Salzillo, explosión primaveral de las artes murcianas que bebió para su formación la savia de los maestros que de Valencia arribaron a Murcia.

Retrato figurado de la Madre Francisca Gertrudis Díaz de Béjar.—Por mi calidad de médico de comunidades de clausura, he podido ver cuadros que no constaban en las listas de los asignados a Gilarte, Vila y sus seguidores, respondiendo a su arte, en los murcianos conventos de Capuchinas, Claras, Justinianas y Teresas. Convengamos que el arte murciano ha sido escasamente estudiado. Se ha repetido con ligereza que en Murcia no hubo una escuela de pintura (4). Los restos de las colecciones que abarrotaron iglesias y conventos, obedecen a Orrente, Acebedo, Suárez, Villacis y, preferentemente, a los valencianos Gilarte y Senén Vila y a su escuela, círculo, arte (o algún vocablo similar).

No existe un catálogo serio de las obras de Gilarte, más completo —gracias a Sánchez Moreno— es el de las obras de Senén Vila y sus continuadores, pero hallamos obras sin consignar, cual el hermoso retrato figurado de la Madre Francisca Gertrudis Díaz de Béjar, abadesa que fue de capuchinas de Murcia en 1669 y cofundadora con la Madre María Ángela de Astorch, fallecida en 1665, de la que también Senén Vila compuso un retrato (Senén arribó a Murcia de 1683 a 1684). El de la Madre Gertrudis es una pintura de muy elevada calidad, de luces y tonalidades azules contrastando con suaves carnaciones. Plasmación de monja mortificada, no en tonos duros, ocre y pardos y aun negros, propios del discípulo de March, estela de Ribalta, como en el cuadro de la Madre Astorch. Vila da al monil retrato de la Madre Gertrudis expresión de vencimientos y calladas maceraciones, con rostro de vida sobrenatural, tan bondadosa y angelical que con su leve sonrisa, ocultando cilicios, nos atrae con dulzuras de madre. Va envuelta la aristocrática capuchina de

murciana se engrandeció con el genio de Francisco Salzillo, dominante de los escultores que en Murcia laboran hasta nuestros días. La pintura careció de un genio murciano, pero unos discípulos en torno a Senén Vila perpetúan su manera de pintar hasta bien avanzado el siglo XVIII. Su hijo Lorenzo, sacerdote; Ruiz Melgarejo, el presbítero don Manuel Sánchez, el mudo Pérez Truyol, Lucas Espinosa, hasta Juan Navarro Muñoz, cuyo San Camilo de Lelis, en la catedral de Murcia, obedece a esta escuela. Los cuadros de Senén Vila y los de sus discípulos y de los artistas de su estela, invadieron hasta 1936 templos y conventos, y en menor escala, figurando en colecciones, constituyen una escuela murciana.

Con nuevas oleadas de pintores valencianos (Campos, Folch de Cardona, Vicente Inglés, discípulos de Vergara) y murcianos, obedientes a nuevas tendencias (Muñoz y Frías), múdase de procedimiento como no se ha conseguido todavía en escultura, pues raro es el escultor que en Murcia no se asalzalla.

(4) Esta observación brota ante la pobreza de obras expuestas en las colecciones pictóricas y en las exposiciones que se organizan. Otra se afirmaría conociendo lo atesorado en los sagrados recintos y en privada pertenencia.

Dios en tocas de lino y recias estameñas. Las manos unidas en actitud orante y sujeto al brazo izquierdo el báculo de madera, símbolo de su dignidad, que realza su innato señorío más que si fuera de oro. En el ángulo superior izquierdo, en abierta ventana de nubes, un bussiano Ecce-Homo. En un rótulo se lee: "Sor Francisca Gertrudes, fundadora i abadesa de Capuchinas de Murcia. Año 1669."

DOS IMÁGENES DEL ESCULTOR JUAN BAUTISTA VERA, EN ALICANTE

Virgen de la Soledad. Convento de la Sangre.—Había encontrado la filiación estrasburguesa de Nicolás de Busi en Santa María de Alicante, y obsesionado por dar con alguna imagen femenina de su inspiración, presumí si lo



Virgen de la Soledad. Juan Bautista Vera.
Iglesia de la Sangre, Alicante

sería una de la Soledad clasificable del siglo xvii, en la iglesia de canonesas agustinas de la Sangre, en dicha ciudad (5); expresivo rostro delicado de Mater Dolorosa, hoy olvidada de los nietos de los marineros que la invocaban en las noches del aquilón (6).

(5) De Busi, que da con tanto vigor la nota varonil, sólo conocíamos efigies masculinas. No da a sus ángeles la nota de ternura (véanse los del Cristo de la Sangre, en Murcia, y los de la "Diabla", en Orihuela).

Al averiguar recientemente su paternidad sobre la portada de Santa María de Elche, nos hemos confrontado con sus primeras figuras femeninas (Virgen coronada y las cariátides).

(6) Cuenta el P. Lorenzo López, de la Compañía de Jesús, en su "Historia de Alicante" (manuscrito en el ayuntamiento de Alicante, capítulo XIII, Convento de la Sangre, páginas 268 y 269), que desde tiempos remotos hubo en la iglesia de la Sangre una devotísima imagen de la Dolorosa, sabiéndose tan sólo que era antiquísima y que se retiró al interior

En el archivo municipal hay dos notas relativas a esta imagen. Primer documento (A. M. de Alicante, 9-10-81, acuerdo capitular del 2 de julio de 1710), consta que se pagan a Juan Bautista Vera, escultor, quince libras por hacer una imagen de la Soledad, por haberse llevado los ingleses la que había en el convento de la Sangre (procedente del convento de monjas de la Encarnación,



Cristo del Coro. 1735. Juan Bautista Vera. Iglesia de Santa Maria. Alicante

de Mula). Segundo documento (A. M. de A., 3-9-20, acuerdo municipal del 15 de febrero de 1713), a J. Bautista Vera, pintor, se le pagan 110 libras por las hechuras de cabeza y manos de la Virgen de la Soledad que ha hecho para la procesión de Jueves Santo, por orden de la ciudad.

de la clausura porque las monjas querían tenerla cerca. En la capilla colocaron otra “nuevamente fabricada que enviaron las Descalzas de Mula”. Sacaban la imagen en Viernes Santo. En el monolocio se citan varios prodigios obrados con esta efigie que fue llevada por los ingleses. Se han sucedido —con la actual— tres imágenes de la Soledad en dicho altar.

Cristo del Coro. Iglesia de Santa María.—Imagen muy devota, sin conexión con los imagineros murcianos ni oriolanos, calificable de mediana, muy dura y patética. No se concibe sea debida al mismo autor de la anterior, correctísima y expresiva imagen.

En el archivo municipal de Alicante, libro de fábrica de 1735, folio 22, consta que Juan Bautista Vera, pintor, vecino de Alicante, es el autor de la imagen del Cristo del Coro de la iglesia de Santa María. Tuvo un hijo también escultor que murió en la indigencia (7).



San Juan de Dios, de Salzillo (1738), del Hospital Provincial de Alicante

SAN JUAN DE DIOS, DEL HOSPITAL DE ALICANTE, UNA OBRA CUMBRE DE SALZILLO

Invitado por el Presidente de la Comisión de Monumentos de Alicante, hace dos años, aprecié en la imagen desarmada y con mutilaciones, una de las más meritorias obras de Francisco Salzillo (8), comparable a las de su mejor época: San Eloy, San Antón, Virgen de las Angustias (Murcia), Verónica.

De esta efigie, algún meticuloso dudó fuera de Salzillo porque no lo acreditaba papel alguno, como si la plástica más admirable del XVIII no tuviese el

(7) Notas que agradezco al Dr. Martínez Morella, de Alicante.

(8) Admitía restauración fácil y de gran lucimiento para el artista que supiese llevarla a cabo. Aconsejé desde la prensa fuese restaurada, con mi vigilancia y asesoramiento, por un escultor impregnado de Salzillo y cerca de la consulta de su obra (Murcia) para la solución de toda duda. Estas circunstancias se dan preferentemente en el escultor alicantino, con taller en Murcia, Sánchez Lozano, que felizmente la ha llevado a cabo.

valor de una firma con rúbrica. Y tantas veces, sin embargo, a pesar de afirmarlo documentos hallados por mí, puede asegurarse que no intervino Salzillo en trabajos del taller prestigiado con su nombre.

Dudo que se obtuviera fotografía de esta efigie hospitalaria del héroe de la caridad, ni conozco otros adjetivos en su favor que las palabras de don Elías Tormo en su "Levante" (Guía): "...es de Salzillo y de sus más bellas creaciones la imagen de San Juan de Dios procedente del hospital viejo...".

Mas la salzilla hechura ya está acreditada documentalmente merced a una hoja volante entre los papeles de la exclaustación conservados en el archivo de la alicantina Delegación de Hacienda, y fijada —por deseo del cronista provincial, sacerdote don Gonzalo Vidal y Tur en el interior de la cubierta del libro de inscripciones bautismales del Hospital Provincial. Reza en ella que Francisco Salzillo entregó la imagen al prior de los Hermanos de San Juan de Dios el día 1 de marzo de 1738 por la cantidad de 1.675 reales (9).

Alonso Cano dio a su San Juan de Dios granadino sobriedad romana, fuego interior; y locura para el mundo, en su abstracción contemplativa, imprimió Risueño al varonil San Juan de Dios, venerado en San Matías de Granada, una de las más sublimes obras del xvii; Salzillo, en su comedido ritmo, sin exaltación, dio patetismo a esta elegante imagen de atrayente languidez (10).

José Crisanto López Jiménez

(9) Imagen de vestir. Los pies son de confección muy posterior y de baja calidad.

(10) En el homónimo hospital de Murcia venérase de Salzillo otra imagen de San Juan de Dios carente del entusiasmo y de la soltura magistral de la de Alicante. Acusa el taller de Salzillo. Su época es el año 1781.

INFLUENCIA EN MALLORCA DE PINTORES NO MALLORQUINES

«Mallorca, la luminosa».—Ariosto.

La pintura española, de gran plástica, cálida, apasionada, ardorosa y serena a la vez, de fondo auténticamente humano, tiene su tónica más pronunciada, su razón de ser y de dar la pauta, en el recio e inconfundible común denominador de “realismo y de ideal religioso”, tantas veces anotado por los tratadistas e historiadores del arte hispano. De aquella época de gestación, del primitivo arte pictórico español, que tan altos vuelos tenía que cobrar en el decurso del tiempo, quedan en Mallorca diversas muestras, tales como el retablo de San Bernardo, de 1290, con naturales influencias románicas. A fines del siglo XIII y en el XIV se nota la influencia gótica, que tendría que prodigarse y florecer en el XV, creándose incluso escuela en Mallorca, con pintura importada de Francia. Citemos el antependium o pequeño altar de San Bernardo; una tabla procedente del convento de San Francisco, de Inca, conservados ambos ejemplares en el Museo Arqueológico Luliano; uno de los retablos de más valor artístico, gótico, de influencia sienesa, dedicado a Santa Eulalia de Mérida, en la catedral palmesana; una tabla primitiva, de la iglesia de Santa Eulalia; una tabla gótica (ya del XV) en el Museo de la Catedral; otra de San Cosme y San Damián, de la misma época, en la iglesia parroquial de Petra; un retablo de la escuela mallorquina, en el Museo de la Lonja, que contiene interesantes tablas góticas; una Virgen sobre tabla, un retablo de escuela sienesa, procedente del Convento de Santa Clara; un retablo de San Jaime y una tabla (siglo XV), piezas muy interesantes y conservadas estas cuatro últimas en el Museo Diocesano. Otros ejemplares, cuya relación sería prolija, existen en diversos templos y casas particulares, entre ellos una predela gótica, de la escuela del Mediodía de Francia. Particular mención tenemos que hacer de una tabla de San Jorge (1479), de Pedro Nissart, destacado componente de la Escuela mallorquina, que se conserva en el Museo Diocesano.

La pintura en Mallorca, tan vinculada a Valencia, asimilando con honda repercusión la trayectoria e influencia de los pintores valencianos, entre otros, estaba entonces supeditada forzosamente a la tónica de la época: gótica y religiosa. Obsérvese, si no, “La Flagelación”, de ya muy avanzado el XVI (1590), del pintor mallorquín Gaspar Homs. El sentimiento religioso, tema perenne y obligado entonces, se afianza en las normas de una pintura, traída de Francia, de Cataluña y de Valencia. Los siglos XV y XVI se señalan en Mallorca por cierta tendencia a asimilar la pintura catalana y valenciana. En la capilla gre-

corromana de la *Fuente Bautismal*, de la Catedral de Palma, existen cuadros de los pintores valencianos Camarón y Esteve; y en la Sala Capitular catedralicia, un admirable retablo del siglo xv, perteneciente a la escuela valenciana, con Jesús y San Francisco en la parte central, y en las tablas laterales asuntos de la vida de este santo, y dos pinturas sobre tabla, de principios de aquel siglo, conmemorando la inundación del 14 de octubre de 1403.

Retrotrayéndonos a la época gloriosa del arte español, cuando cobraba tono de universalidad nuestra pintura, es obligado fijar la atención en los palacios genuinos mallorquines; mansiones señoriales con variedad de estilos arquitectónicos: artesonados mudéjares, escaleras, galerías y patios góticos y del Renacimiento; ventanas platerescas, fastuosos interiores isabelinos e imperios, italianizantes y barrocos, que albergan, por impulsos de añejas y heredadas preocupaciones artísticas, colecciones de lienzos de los grandes maestros de la pintura clásica, viniendo a constituir interesantes, no por reducidas, pinacotecas particulares, evocadoras del encanto y sabor de una época rancia y ceremoniosa, con el suntuoso marco palatino de tapices gobelinos, damascos y sederías, añejas arcas de talla, consolas Luis XV y regias camas con galones de oro, repujada plata, arañas venecianas, oro y terciopelo, techos y frisos, marmóreas columnas y escaleras de sumo donaire; siendo Palma, a buen seguro, una de las pocas capitales españolas que conservan con dulce nostalgia tan sugestivo anacronismo. Son notables las colecciones de pintura clásica (Ribera, Veronés, Murillo, Jordán, Tiziano, Greco, Rembrandt, Juan de Juanes, Mengs, Tintoretto...) que prestigian los palacios del marqués de Vivot, del marqués de Camprofranco, del marqués de Sollicherich, del marqués de la Torre, del marqués de la Cenia, del conde de Olocau, de casa Estrañy, del palacio March, de "Son Verí", residencia solariega de la familia Verí de Togores, que tuvo por asesores técnicos, en los tiempos de esplendor en que se formaba su interesante museo, a los famosos Vicente López y Ceán Bermúdez.

A caballo entre dos siglos, ya de decadencia española, cuando aquel tono de universalidad de nuestra pintura tenía que recogerlo en postrer herencia el genio de Fuendetodos, florece el arte del llamado por algunos el *Apeles mallorquín*, Guillermo Mesquida (1675-1747), muerto en Palma en una casa de la calle de los Ángeles, del que se conserva en la Casa Consistorial el retrato de don Gregorio Gual; en la Catedral (capilla del Santo Cristo), su famosa *Santa Cecilia*; pinturas en los muros de la de la Purísima; en la de San Antonio, de la basílica de San Francisco, de Palma; *Adoración*, de la colección del conde de Peralada; *don Nicolás Ballester de Oleza*, colección Oleza, y otros diversos cuadros en casas señoriales e iglesias. En 1693, Mesquida parte de su ciudad natal para Roma, a estudiar la pintura italiana, y es discípulo y ayudante del famoso Carlos Maratta (el pintor que estudió las obras de Rafael, de Guido Reni y los Carracci) y de Benito Luti. Ceán Bermúdez, el conde de la Viñaza y Bellori, biógrafo de Maratta, autor del *Abecedario pittorico*, tributaron grandes alabanzas al pintor mallorquín, a pesar de que no se encuentra apenas rastro de lo que produjo Mesquida visitando los museos y colecciones de Alemania e Italia. Se traslada Mesquida a Venecia y a Bolonia, y estudia la obra de Aníbal Carracci, y tras una ausencia de 17 años regresa a la isla, la que deja de nuevo para recorrer Italia y Alemania. Fue pintor de cámara del Elec-

tor de Baviera, Maximiliano. "El virtuoso spagnolo", cuyas obras se caracterizan por el dibujo correcto y brillante color admirablemente empastado, importó en la isla la pintura italiana del XVIII, que continuaría una brillante pléyade.

Se expansiona allende las fronteras la pintura mallorquina, y renace, rebotando, la influencia del exterior en el XVIII, principalmente en Italia, cuando el cardenal Despuig retorna a sus lares con un bagaje singular de arte. Entonces, los pintores italianos, con Soldati quizá en primer término, influyen sobremanera en la pintura en Mallorca, como influiría en la escultura, poco después, a principios del XIX, el catalán Adrián Ferrán, *L'Adrià*.

En el primer tercio del siglo XIX deja escasa huella la pintura en Mallorca. Acaso, y como valor descriptivo, por su vinculación a sitio de tanta tradición artística como es la Cartuja de Valldemosa, hay que fijar la atención en su cúpula y bóveda, pintadas al fresco por fray Bayeu; cuyos muros son decorados por una serie de riberianos cuadros pintados por fray Juncosa. Los bocetos de los frescos del lego cartujo fray Manuel Bayeu fueron examinados por Jovellanos, cuando su destierro a principios del pasado siglo en Mallorca, y fueron uno de los diversos y buenos motivos que contribuyeron a templar su sosegado cautiverio.

Y llegamos, en el segundo tercio del XIX, a la iniciación de la Mallorca pictórica, que en las postrimerías de la centuria tendría que influir tanto en la moderna pintura paisajística. Pero comencemos por citar a los genuinos representantes de la pintura mallorquina del ochocientos: Agustín Buades, Antonio Ribas, Juan Bauzá, Juan O'Neil, Ricardo Anckermann, Fausto Morell, Bartolomé Sureda, Director que fue de la Real Fábrica de Porcelanas del buen Retiro; Gaspar Terrasa, Femenía, Antonio Fuster, por citar tan sólo los más característicos de aquella época tan interesante que, con otros más distanciados, formaron en la avanzada, en la gestación, de lo que tendría que ser en el transcurso de los años la pintura mallorquina, maleada después por influencias modernistas por los precursores, por un lado y, por otro, por la avalancha de buenos pintores forasteros que hicieron de Mallorca el campo experimental y comercial de sus óleos, acuarelas, al pastel, *gouaches* y dibujos. He ahí —destaquemos— la influencia de Mallorca sobre los pintores, no la de éstos sobre aquélla.

Agustín Buades Frau (1804-1871), el gran retratista nacido veinticuatro años antes de la muerte de Goya, es a mitad de siglo cuando pinta el retrato del obispo Manso, con ciertos resabios de la escuela flamenca, para la galería del Palacio Episcopal de Mallorca. Entonces viene a Mallorca, de Francia, la pintura cromática, estridente, que vendería Mr. Marignac, instalándose en Palma la primera tienda de inefables estampas. Es curioso y obligado anotar lo publicado por Quadrado, íntimo amigo de Buades durante más de treinta años, en abril de 1871, en elogio necrológico: "Se elevó —Buades— por sus propias y exclusivas fuerzas a singular altura, y, sin haber visto los museos del Continente, sin conocer a los grandes maestros sino por las escasas obras que de ellos posee esta isla, los traslada de suerte que, según los conocedores, pronto será difícil distinguir las copias de los originales. Su flexible pincel se plegaba a las más diversas escuelas; robaba el secreto a los genios más eminentes, a

Ribera, a Murillo, a Goya, a Tiziano, a Correggio y Guido Rheni, a Rubens, a Van Dick y a Rembrandt; reproducía los grandes cuadros de Juncosa, con quien simpatizaba, no sin reconocer sus defectos, por el brío de sus composiciones." Pero Buades no se limitó a copiar, no fue tan sólo un reputado copista, sino que creó, asimilando su gran sensibilidad los destellos de los genios pictóricos que estudiaba, sumiso a ellos, a la par que dando a sus composiciones todo el valor personal de sus retratos y sus iconografías, pero siempre influido por aquéllos: por Rafael, por Antonio Allegri, por Vicente López, por Goya. Buades, que fue discípulo de Ferrer, tuvo a la vez numerosos y buenos alumnos.

Antonio Ribas Oliver (1845-1911), gran dibujante, excelente marinista, está en sus principios influenciado por el paisajismo, con toda su exaltación, de Millet y de Corot. Notabilísimo paisajista fue, por instinto, un impresionista. En 1876, cinco años después de la muerte de Buades, en plena época pictórica de Ribas, se inaugura en Palma el Fomento de la Pintura y Escultura, cuya sala de exposiciones tanto favorecería a los pintores de entonces. Ribas mantuvo contacto indirecto —por centrarse su órbita pictórica en Mallorca, en Deyá y la Costa Brava— con Carlos de Haes, con Martí Alsina, con Vayreda, precursores del paisajismo en España; y en Francia tuvo fugaz contacto con la pintura de Meissonier (1813-1891), maestro de la pintura francesa del xix, de prodigiosa habilidad, que en la ciencia de la forma llegó a superar a los holandeses en sus cuadros de escenas populares y de carácter intimista. Ribas fue un destacado paisajista español del pasado siglo, pero no encumbrado lo suficiente, por no haber querido claudicar ante la nueva tendencia que aportaban los innovadores.

Juan Bauzá Mas (1844-1915) fue alumno a los 20 años de Federico Madrazo, en la Academia madrileña de San Fernando, en su mejor momento. Federico de Madrazo (1815-1894) marca en la historia de la pintura española un jalón como gran retratista. *Fernando VII, enfermo*, le consagró como joven maestro. En 1841, en Roma, pintó su famoso cuadro *Las santas mujeres en el sepulcro de Cristo*, obra que representa en su carrera artística pasar de la influencia francesa al purismo que ya reinaba en los espíritus cultos y que practicaba el pintor Overbeck. De retorno a Madrid, deja de ser el joven pintor de inquietudes intelectuales románticas para convertirse en un Winterhalter de la corte madrileña, el retratista de moda.

Juan Bauzá fue un apasionado de Velázquez, cuya pintura estudió con arrobó. Fue pintor de cabezas de estudio y de tipos populares, cuando abundaban los cuadros de historia, en cuyo aspecto también destacó. Para muestra, contéplese con el detenimiento que merece el cuadro de grandes proporciones representando a Carlos I haciendo su entrada en Palma, existente en el Círculo Mallorquín. Se le ha atribuido cierta coincidencia con el madrileño Eduardo Rosales (1836-1873), el de *La muerte de Lucrecia*, *Presentación de Don Juan de Austria a Carlos V*, y *D.^a Isabel la Católica dictando su testamento*, su obra capital, y no poca inclinación a los neoclásicos, con David a la cabeza. Incluso llegó a regentar, en sustitución de Madrazo, la clase de éste de dibujo de reproducciones de estatuaría clásica, helénica y romana. El pintor palentino José Casado del Alisal, el de *La rendición de Bailén* (1864) vio en Bauzá un gran dibujante y un consumado pintor. A partir de 1856, en que se celebró

en Madrid la primera Exposición General de Bellas Artes, el cuadro de historia fue el que más público y protección tuvo en las Exposiciones Nacionales. A él se dedicaron con ahinco Eduardo Rosales, Emilio Sala, Benito Mercadé, Lorenzo Vallés, Díoscoro de la Puebla, Moreno Carbonero, Madrazo, Francisco Pradilla, Muñoz Degraín, Antonio Gisbert... Dicha influencia pesó en los pintores mallorquines de entonces, sin poderse sustraer a tema tan tentador y obligado. Bauzá, Morell y Anckermann producen excelentes cuadros de temas históricos, algo grandilocuentes.

Con Antonio Ribas y Juan O'Neill, su discípulo, puede afirmarse que comienza verdaderamente el paisajismo mallorquín, logrando resolver los problemas de la luz. O'Neill, que ilustró las láminas anejas del famoso "Cronicón Mayoricense", de Campaner, escribió incluso un "Tratado de Paisaje". Ricardo Anckermann fue asimismo un excelente decorador. El salón de fiestas del Círculo Mallorquín, con pinturas suyas, de puro estilo isabelino, es una delicia para la vista. No olvidaron aquellos pintores los temas sacros, siempre enraizados y perennes en los pinceles de los pintores españoles. La Diputación Provincial conserva un "Descendimiento" de Buades, y otro de Anckermann existe en la capilla del Santo Cristo, de la Catedral.

A fines de la pasada centuria, Mallorca empieza a cobrar rango en la pintura paisajística, y no solamente española, íntimamente vinculada con los numerosos asuntos que brinda Mallorca. No compartimos totalmente la opinión de crítico tan profundo como Camón Aznar, quien dice que los paisajes espléndidos no han sugerido ninguna obra maestra, y que si Suiza es el país del cromo, los huertos más humildes han ocupado los pinceles egregios de los impresionistas. Verdad es que el paisaje mallorquín está embrujado. Los pinos son color de esmeralda, frente a un mar de lapislázuli, que atesora en su seno topacios, amatistas y zafiros. Deslumbra el hechizo de las cataratas centelleantes que azotan a la isla, arrullada por un mar taumaturgo de calas y caletas, rocas playeras y azul turquesa, que piden el cuadro plácido, pero también el viril, el brioso, nunca el alambicamiento cromático. El pintor que evoque y desmenuce en sus telas la magia luminosa y palpitante del encantado paraíso de Mallorca, arrinconado en reductos difícilmente asequibles, sabrá enaltecer con raro acierto la emoción y grandeza del paisaje mallorquín y descifrar su enigma, empresa nada fácil. Así lo hizo Joaquín Mir, si bien le costó caro el intento: perder la razón ante la grandeza abrupta del *Torrente de Pareys*, desesperado al no poder captar, al no poder apresar la luz clásica y única de Mallorca. Y era Sorolla quien exclamaba, de regreso de la Cala de San Vicente, con vehemente impotencia: "¡Esa luz, esa luz; imposible captarla!..." ¿Quién influye sobre quién?... ¿Los pintores, con un bagaje de ilusiones que se truncan de impotencia, o la magnificencia de una Mallorca inapresable?... Pero los pintores no mallorquines rompen moldes viejos y abren nuevas perspectivas a la pintura en Mallorca, porque desde finales de la pasada centuria la isla va siendo interpretada, con fluctuante fidelidad, descohesión y balbuceos más o menos laudatorios, por un peregrinaje de artistas que han ido destacando tendencias completamente opuestas, muchas de relumbrón y estridentes; siendo escasísimos los que hayan conseguido hacer del paisaje aquel estado de conciencia que tan agudamente definía Lord Byron.

Comencemos, cronológicamente, por Carlos de Haes (1829-1898), quien manifestó que el paisaje mallorquín, después del de Suiza, fue el que le produjo más impresión. Haes dio comienzo en España, con su concepto de modernidad y renovación, a una nueva era para el paisaje, interpretando directamente la naturaleza, no “fabricando” o ultimando el paisaje en el estudio, como se esti-



Sorolla, Joaquín. «Cala de San Vicente.» Mallorca. (Col. María Sorolla. Madrid.)

labá entonces. Con Haes empieza, virtualmente, la influencia moderna de un pintor forastero en Mallorca, si bien en su interpretación del natural y en su colorido hay cierta dureza en la ejecución, escasa luminosidad y exceso de tonos oscuros, sin aquella exaltación lírica del paisaje que requiere, que exige Mallorca, y con la que es tan consubstancial. Carlos de Haes tuvo discípulo que se asemejó al paisajista francés Daubigny en lo más sensible y bello de color, y a Corot en la visión pura y poética de la interpretación de la Naturaleza. Era “cuando en París había terminado la caligrafía fría de los académicos

y el agotamiento del romanticismo, produciendo una reacción en el sentido del realismo y del naturalismo; cuando triunfaba Manet y su grupo; cuando ya una nueva escuela comenzaba a ser considerada como revolucionaria, cuyos artistas pasaron a la Historia del Arte con todos los honores: T. Rousseau, Daubigny, Dupré, Sisley, J. F. Millet, Monet, Pissarro, Cézanne, etcétera, y cuando el gran Corot reinaba como pintor poeta, aislado y solitario, por el paisaje francés" (Francisco Pompey).

En 1875 la batalla de los impresionistas comenzó contra el arte oficial. Arraigada, pues, la tendencia del "impresionismo" a lo Claudio Monet y aceptado el conjunto de aspiraciones pictóricas de Cézanne, plantó Carlos de Haes su caballete en Mallorca, en compañía del excelente paisajista Aureliano de Beruete (1845-1912), su discípulo, trasladándose a la isla cuando ésta se convertía en aquella "seráfica manufactura de cromos mediterráneos", a que alude su biógrafo (Mallorca ha llegado a ser un inmenso taller donde se confeccionan en serie cromos para delicia de inefables compradores) enfocando su trayectoria hacia el paisaje impresionista, ejecutando Beruete, al igual que su maestro Haes, directamente del natural, si bien sin llegar a apasionarse, sin dar la emoción profunda de la luz. (Repitamos: Mallorca, *la luminosa*.)

Juan Singer Sargent (Florenia, 12 enero 1856; Londres, 14 abril 1925), pintor de retratos, el más célebre de su época en esta especialidad, estudió en 1879 en España las obras de Velázquez. Para Begas, el pintor Sargent era como una modista que vestía a sus clientes lo mejor posible. Un crítico francés ha dicho que el arte de Sargent era una transición entre el de Carolus Duran y el de Manet. El pintor americano-inglés se trasladó a Mallorca en 1910, y su pintura, a pesar de ser citada por los que "han oído campanas" pictóricas, no ha dejado huella alguna de influencia, salvo lo significativo de la presencia de tan eximio retratista en la isla, como tantos otros que desfilarían sin más valor que el anecdótico, sin volcar su capacidad de trabajo, sin afilar su sensibilidad, sin dejar de su fugaz paso jalones de arte, sin influir en Mallorca ni en su pintura. Así ocurrió con Picasso.

El belga Degouve de Nuncqués pintó con Mir y Rusiñol. Es cuando se llega en Mallorca a la pintura espectacular, llamativa, sorprendente y "turística" (entiéndase bien la acepción propagandística de esta palabra). Rusiñol y Mir adornaron a principios de siglo el comedor del desaparecido *Grand Hotel* —que tanto significó para Mallorca turística— con cuadros de gran empaque y de suma personalidad, entre ellos la famosa *Cala encantada*, de Joaquín Mir, pintor catalán que se incorporó a la pintura impresionista francesa, de pintura bella y rica en variaciones de color, ejecutada con brío y jugosidad. Sus paisajes, tan encomiados a medida que se afanzaba su pintura, en la que el color desentrañó tan brillantes motivos, son calificados posteriormente con harta ligereza de "hojalata". Joaquín Mir influye, no solamente en la pintura en Mallorca, sino en el renombre de la isla en el extranjero, cuando se formaba lo que andando el tiempo sería la colosal industria turística, con cuanto ello significa.

Degouve de Nuncqués influye en "descubrir" una nueva Mallorca, y expone, a principios de siglo, en el Círculo Mallorquín, con elogios hacia su moderna pintura, por la concepción nueva que aportaba ante el paisaje.

Santiago Rusiñol llega a Mallorca por primera vez en 1892. *Bon vivant*, con una camuflada bohemia dorada, derrochó más humor que arte y fue más escritor que pintor (el pintor en él fue inferior al poeta). Dejó para la posteridad el agri dulce sabor de *L'Illa de la Calma* y pintó "los jardines señoriales en decadencia, donde lloran los surtidores decrépitos y entre cuyos laureles gloriosos estallan cantos de ruiseñor". Pero "sus tonos en verdes claros veronés o en verdes esmeralda son un poco pesados y sin auténtica calidad de rica materia, y su colorido se ha ennegrecido, perdiendo jugosidad y frescura natural: queda en pintura abstracta y sin atmósfera" (Francisco Pompey: "Museo Nacional de Arte Moderno").

Entonces, los jóvenes pintores mallorquines se dejaron influir por los forasteros: Doña Pilar Montaner hace rumbo directo al impresionismo, y Antonio Gelabert no puede substraerse al influjo de Rusiñol. Los veteranos no claudican, no admiten las nuevas concepciones, que acabarán por imponerse, y con ellos Cerdá, entonces un joven pintor, que ya apuntaba excelentes condiciones, metido insobornablemente en el reducto del academicismo, al cual sería fiel en toda su fecunda y amable pintura.

Permítaseme evocar los siempre tan profundos y didácticos conceptos emitidos por el inolvidable Miguel Santos Oliver. En "La Ciudad de Mallorca", al aludir a las nuevas tendencias pictóricas, Trías, pintoresco y retrógrado personaje, enemigo acérrimo de dichas tendencias, expone que ni aquellos temas eran temas, ni aquella Mallorca era Mallorca, ni aquella luz era luz. No había en las manifestaciones forasteras "nunca vistas" más que arbitrariedad y delirio; no había color, ni dibujo, ni perspectiva; nada de lo consagrado. No podía comprender cómo osaban hablar del novel *mallorquinismo* pictórico ni descubrir una Mallorca de Degouve, de Rusiñol, de Mir. A aquella repulsa atrabiliaria, replicábale su oponente: "No se ha de confundir lo visto o lo usual con lo existente. Yo no tengo la culpa de que se haya propagado una tradición fragmentaria y estrecha; de si la expresión artística de Mallorca en el siglo XIX se haya reducido a dos formas: lo pintoresco, propio del "croquisismo" y de los álbumes a la inglesa (ilustraciones del libro de *George Sand*, litografías de Parcerisa, grabados de *Magasins* y *Panorames*) y el paisaje de Haes y sus discípulos. Esta primera Mallorca de los dibujantes románticos pudo llegar hasta las imaginaciones de Doré y sus olivos fantásticos, verdaderamente dignos de Getsemaní y del Infierno del Dante. Resultó mejor que la segunda, o sea, la de Haes y el "paisajismo" y el "marinismo" después. Desde entonces, el pino y el olivo natural, el que produce aceitunas, se ha convertido en el tópico de cuarenta años de pincel imperturbable... Todo ha contribuido a alterar la visión de la realidad y a hacer difícil la comprensión de fantasías y de muchas *realidades ignoradas*... Las burguesías (que, escandalizadas frente a las telas de los iniciadores, son las mismas que silbaron a Wagner en nombre de Rossini, y que mañana silbarán al futuro renovador en nombre de Wagner) las burguesías no se levantan al clarear, no sienten la fascinación de los efectos nocturnos, no salen cuando llueve o hace viento, no conocen la costa ni el mar sino en calma absoluta. Todo lo restante no existe para ellas, y ¡desventurado del que lo toque!... A la obra de Degouve, de Rusiñol, de Mir, ha precedido una larguísima y honda contemplación, un descubrimiento paciente

e intuitivo de aspectos desconocidos. Han escuchado la naturaleza como la escucha un músico, como la escucha un poeta: toda la Mallorca inédita hasta entonces, que se ignoraba a sí misma en el sueño de *La Belle au bois dormant*, se les ha ofrecido con el espasmo y la exaltación y quemazón del primer contacto." Para Trías, el arqueólogo, la pintura se limitaba a la reproducción fiel, por medio de los colores, de las cosas reales. ¿No era así como la definía la Real Academia? "La pintura —argüíale otro oponente— es, por excelencia, el arte encargado de expresar cosas ocultas. La pintura es el sublime revelador del misterio: decir lo que piensa una montaña inmóvil, contar las angustias seculares del roble... Tener la gama irreductible de las coloraciones y el tono abstracto de las cosas, es tenerlo todo." Trías, en calidad de mallorquín, en calidad de correspondiente de la de San Fernando, protestaba airado de los caminos de perdición que el arte y el pensamiento emprendían. Renegaba de que la pintura fuese expresiva y emocional, de que necesitase asuntos, de que pudiese comunicar sentimientos...

Casi sin interrupción, quince años después, en la enumeración cronológica de los pintores no mallorquines que han influido en Mallorca, se llega al gran Anglada. Hermenegildo Anglada Camarasa (nacido en Barcelona, en 1873), discípulo de Modesto Urgell, cuyos estilos luego serían tan dispares, es, por antonomasia, el técnico de gran pastosidad, el mundialmente admirado, por excelencia malabarista del color, de gran percepción lumínica, descubriendo los más delicados matices que inagotablemente la luz ofrece; y es el fastuoso decorador. Se ha dicho con razón de Anglada que "es la paleta más extensa y variada que se ha dado en el arte de la pintura. Sería imposible expresar con palabras los innúmeros matices del color en sus cuadros: tonos argentados, azulinos, pardos, aterciopelados, carminosos, de sangre de toro, violetas, dorados cobrizos..., matices de rosa, de verde, cenicientos, pajizos..." Anglada pinta primeramente en Sevilla y Granada; después en París, más tarde en Valencia, y, por último, en Mallorca, en donde, arraigando su pintura genial, tanto se compenetrarían el escenario embrujado con la fantásticamente *nacarada* pintura del eminente decorador, y aun puede añadirse *esmaltada*, cual porcelana. El inolvidable crítico Manuel Abril decía que "el arte de este pintor es el de un ceramista que, necesitando grandes superficies para la concreción de sus creaciones, trabaja con colores al óleo". ¡Aquella "Huerta de Pollensa", del gran Anglada!... Cuando la primera Gran Guerra le trajo a Mallorca, verificóse el milagro del retorno del maestro de las formas, de las armonías y del color, con el que ha logrado infinitos tonos y valoraciones, hacia la naturaleza. "Nueva faz de paisajista puro —dice Ricardo Baeza—, de ingenio contemplador, tiene casi el sabor de una evolución moral y un suave acento franciscano", pues anteriormente en su arte el paisaje no era sino un escenario. Exhiben con orgullo obras de Anglada los más prestigiosos museos del mundo, y ahí acaso radica la máxima influencia de Anglada sobre Mallorca, valorándola y prodigándola con su arte sin par. Se le atribuye hipotéticamente la creación, allá por el año veinte, de una escuela, cuando era uno de los artistas más discutidos, cuando Pollensa era nido de pintores y sitio obligado para darse a conocer pictóricamente en Mallorca. Porque en Pollensa pintaron Mir, Rusiñol, Anglada, Sorolla, Tudela, Nocetti, Cittadini, Ramaugé, Montene-

gro, Jacovlef, y casi todos los pintores mallorquines, con el patriarca don Lorenzo Cerdá a la cabeza. La que se ha dado en llamar con ligereza la *Escuela de Pollensa*, no pasa de ser una entelequia, hinchada por gacetilleros y mentalidades vacuas. Anglada es en la pintura lo que Rubén en la poesía o Gaudí en la arquitectura, salvando distancias. Bien está Anglada, como todo innovador genial, pero el "angladismo", con toda su impotencia y tanteos simiescos, es funesto y depresivo.

Después de Anglada, casi pisándole los talones, llegan a la isla Sorolla y Bernareggi. Sorolla es en la pintura contemporánea española "el más alto valor de la característica genial de la vena mediterránea". Sorolla, el mago de la luz, de ardiente llamarada, el astro más esplendente de la escuela levantina, intentó dar en Mallorca un curso de captación de la luminosidad isleña. Se creó una palabra, ya que no una escuela: "sorollismo", que llegó a pesar mucho, por lo manoseada. Pero recordemos a los "entendidos despistados" la sinceridad del propio Sorolla de regreso de la Cala de San Vicente. Sorolla quería menos luz. ¿Qué le vamos a hacer si Mallorca es así?... Era el propio Anglada Camarasa quien explicaba la fascinación lumínica de la isla: "Fuera de Mallorca el cielo no me parece completamente limpio; es como si fuese preciso pasarle un plumero."

La exposición que hace treinta años celebró Paco Bernareggi en el saloncito árabe del desaparecido local de "La Veda", que absorbía la atención del ambiente pictórico de entonces, continúa siendo considerada como uno de los más resonantes éxitos artísticos habidos en Mallorca. Bernareggi, iluminado en su exaltación, que llegó a pintar de rodillas como Fray Angélico, llevó a "La Veda" sus telas, monumentales por el tamaño, pero también por la impresión que produjeron, y el éxito económico, con cifras de escándalo entonces, acabó de cimentar su prestigio. Sus obras "Sol de abril", "Alegría payesa", "Torrente de Pareys", "Isla dorada", "Placidez", "La Calobra", despertaron enorme entusiasmo. Su biógrafo, Diego F. Pró ("Conversaciones con Bernareggi". Tucumán, 1949), dice que el pintor argentino estaba empeñado en Mallorca en sorprender todo el elemento expresivo y poemático de una tierra, de una naturaleza desbordante de esplendores y formas, que no hace concesiones a los artistas hábiles, rechaza toda improvisación y no admite precipitaciones. "Se propone Bernareggi —añade— que sus cuadros adquieran, además de la potencia máxima de emoción lumínica, la inmovilidad de los matices por medio de una técnica científica. Busca el elemento estatuario del paisaje, persiguiendo el ritmo y el verso a la vez. Desea llegar a la gama a todo color, evitando rechupados en sus cuadros."

La influencia de Bernareggi en Mallorca, más que pictórica, ha sido personal. Él hizo sentir la emoción de la pintura a sencillos campesinos, a payeses montaraces, a rudos contrabandistas y a pescadores que nunca se les había ocurrido analizar el color del cielo y de la mar. Santanyí (¡magnífico su *Pontás!*) ha rendido muy merecidos homenajes al pintor argentino que tanta huella tenía que dejar en Mallorca, la que expansionó más allá de los mares y las fronteras.

Fue el mejicano Roberto Montenegro quien inauguró en 1917 el salón árabe de exposiciones de "La Veda". El pintor don Gabriel Villalonga Olivari y el excelente fotógrafo Matías Mut, cada cual en su esfera, influyeron con

competencia y tacto en el esplendor de aquella época pictórica, de la que arranca el auge que ha ido tomando, hasta llegar a la fiebre expositora actual. Recordemos a algunos expositores de entonces: Anglada, Bernareggi, Montenegro, Cittadini, Aníbal Nocetti, Elíseo Meifren, Junyer, Clotilde Fibla, Guadalupe Zuzarren, Adolfo Húner, Erwin Hubert (que, traído por el archiduque Luis Salvador, tanto tenía que propagar a Mallorca con sus lindas acuarelas), el inglés Waring, Abadía, Weber, Terruella, Riquer, el suizo Acke, los argentinos Felipe Bellini, Montesinos y López Nogués; la húngara Elisabeth Ringer; los valencianos Blat, Climent y Joaquín Tudela, el ibicenco Puget... Descartado Anglada, que no recordamos si sus cuadros eran "invendibles", el mayor éxito económico lo obtuvo Paco Bernareggi, rindiendo su exposición unos quince mil duros, de los de entonces. Las notas finas, de elegante personalidad, de Roberto Montenegro (que decoraría un atractivo salón del Círculo Mallorquín) y sus conturbadores dibujos a pluma, se vendieron a cien y setenta y cinco pesetas, recaudando unas seis mil pesetas. Si mal no recordamos, el cuadro "Hora azul", del Cittadini de la buena época, se vendió por seis mil pesetas. Los mallorquines se animaron y expusieron también el fruto de sus afanes pictóricos: Lorenzo Cerdá, Antonio Gelabert, Bartolomé Ferrá, Cristóbal Pizá, Fuster Valiente, Cáffaro, Pons Frau, Pedro Barceló, Llinás, Seguí, Emilio Pou, Vidal Riera...; pero la pintura mallorquina se iba amanerando, reviviendo débilmente en algún destello de modernismo, como en el "impresionismo sorollista" de doña Pilar Montaner, o en el "rusiñolismo" de Gelabert.

Acaso los tres pintores extranjeros que en estos últimos años han dejado la huella más profunda en Mallorca hayan sido el alemán Hans O. Poppelreuther y los norteamericanos Archie Gittes y William Cook. Poppelreuther llegó por primera vez a Mallorca en la primavera de 1912, en donde le esperaba su paisano el pintor W. A. Dorgerloh, quien, venido de París un año antes, no pudo substraerse al enigmático encanto de la *Isla dorada*, y en ella se quedó. Mallorca ofrecía entonces, no relajada ni invadida aún por el gran turismo trashumante, el encanto patriarcal que tan bien supo glosar Santiago Rusiñol. Poppelreuther, después de haber estudiado Historia del Arte en la Universidad de Berlín, en donde a la sazón Heinrich Wölfflin explicaba sus sorprendentes teorías sobre la evolución de los estilos, emprendió viajes de estudio a Italia, Holanda, Suiza, Bélgica y Francia. En el paisaje de Avignón, de Aix en Provence y de Arlés, buscó los motivos y las razones de la pintura de Cézanne y de Van Gogh. Y antes de arribar a las fascinantes riberas mallorquinas, entró en contacto con el paisaje mediterráneo de la Costa Azul francesa y de la Riviera italiana. Pero la enorme y cegadora luminosidad del paisaje mallorquín, le desorientó. "Me parecía casi imposible —son palabras de Poppelreuther— que un pintor nórdico pudiera rivalizar con la obra brillante de un Sorolla, cuya exposición en Berlín, a principios de siglo, contribuyó notablemente al desarrollo de la pintura del *plein air* en Alemania." El embrujado paisaje de Mallorca tuvo para Poppelreuther decisiva importancia años más tarde. Deseoso de conocer a fondo el arte de *El Greco* —el pintor visionario del cual comenzó a hablarse hace poco más de cuarenta años en Alemania como precursor de las formas expresionistas—, abrevió Poppelreuther su estancia en la *Isla dorada* y se trasladó a Toledo, adentrándose, como el genial

cretense, en el alma de la imperial ciudad-museo. En Toledo escuchó, como escuchara Mauricio Barrés, la canción de la España inmortal, embelesado ante el soberbio diálogo entre la cultura cristiana y la árabe, que acaban por fundirse. Pero se traslada a Madrid, pues le esperaba la enorme pinacoteca del Prado. Allí concentra toda su atención en el estudio y conocimiento de la gloriosa pintura española. No le fue difícil comprender y analizar el arte de Ribera, de Murillo, de los maestros de nuestra pintura de los siglos xvi y xvii. La pintura de Velázquez (tema de obcecada pugna con la de *El Greco* entre los pintores alemanes) la define Poppelreuther diciendo que viene a ser como la clave de un código universal. "Apenas habrá en Europa —afirma, entusiasmado— un pintor de importancia artística e histórica, desde el siglo xvii hasta nuestros días, en cuyas obras no se puedan descubrir elementos *velazqueños*." Frente a Goya se encontró en una situación de sorpresa. En Alemania había conocido sus magistrales grabados, famosos a causa de la apasionada afición que allí se siente por este aspecto del arte, afición que baraja el nombre del genio de Fuendetodos con los de Durero y Rembrandt. Pero tenían que ser sus obras en el Prado las que le explicaran muchas facetas de la historia de la pintura del siglo xix, yendo su sorpresa en aumento a medida que descubría en el concepto pictórico de Goya elementos que Poppelreuther consideraba peculiares de la pintura impresionista francesa, acabando por reconocer que se hallaba ante el primer maestro de la pintura moderna, y que los finísimos matices en la entonación de las caras de las dos muchachas del famoso tapiz "Las floreras" podrían haber sido pintados por Renoir.

Cossío acompañó a Poppelreuther algunas veces al Museo del Prado (de donde sacó el pintor alemán lecciones fecundas y definitivas), y le presentó a Beruete. "A ambos —nos confiesa Poppelreuther— tengo que agradecerles un conocimiento más profundo y más verdadero del arte español que por el libro "Spanische Reise" ("Viaje a España", 1910), de Meier-Graefe, que llevaba consigo como una especie de cicerone.

Después de un otoño e invierno de estancia en Alemania, Poppelreuther, en julio de 1914, retorna con su esposa a España, a Mallorca, a punto de estallar el volcán que haría arder a Europa por primera vez. La calma isleña le salvó de la catástrofe del mundo. Para Poppelreuther, el embrujado paisaje mallorquín iba cobrando decisiva importancia en sus excursiones en busca de temas, que se le ofrecían de continuo. Y así, adentrándose en el corazón de la isla, descubrió una aldea pequeña en un amplio valle de olivares, bosques de encinas y campos de labor, cercado de montañas por los cuatro costados. Se habían posesionado su inquieto espíritu, su pincel y su paleta del arcádico lugarejo de Orient, que ofrecía difícil acceso al turismo de gasolina y de confort. Era en el año 1916. La descripción de Orient hecha por Poppelreuther en su impecable obra "Un resumen" —que lo es de su arte maduro—, es, sencillamente, insuperable. Desde entonces, la vida artística de Poppelreuther se ha desenvuelto casi exclusivamente en el ámbito del paisaje español, sobre todo del mallorquín. La crítica alemana ha visto en sus paisajes, caracterizados por la viveza de sus matices y su factura, la indudable influencia del paisaje meridional. Ha exaltado, ha reivindicado a España en el extranjero, con su pluma y sus notabilísimas acuarelas, plasmando la España auténtica y desvir-

tuando supercherías. Poppelreuther se considera adscrito a la órbita mallorquina por su trabajo constante y por sus mejores años vividos en la isla. Se enraizó en Orient, que ha “descubierto” y ha exaltado con sus pinceles; pintando asimismo en Deyá, como lo hicieran antaño Joaquín Mir, el innovador, y Antonio Gelabert, y más tarde Junyer y Clotilde Fibla, y, luego, tantos otros, hasta llegar a las opulencias, a las grandilocuencias del catalán Tarrasó. Orient, sus aledaños, su paisaje, su luz, su paz bucólica, ha influido sobremanera en la peculiar manera de pintar de Poppelreuther, y éste, en dar a conocer por Europa un remanso ideal para el pintor, por fortuna aún no maculado.

Archie Gittes. Pintor americano que debe sus principios a Charles Hopkinson, el más eminente pintor de Boston, quien ordenó y sistematizó sus nociones acerca de la luz y del color. En viaje de estudio por Europa, en Francia, en la campiña francesa, tomó contacto con la pintura de Monet, de Turner, de Millet, de Rousseau, de Corot, de Renoir; pero, absorbido por los problemas de la luz y del color, buscó una forma de expresión que concordase con su temperamento. En 1930, en el pueblo natal de Augusto Renoir, Cagnes-sur-Mer, Gittes se sintió subyugado por el refinado colorista “más francés de los pintores franceses”. En Italia estudió con fervor a Botticelli, a Piero della Francesca y a Tiziano. Después, Madrid, con su Prado famoso. Con un bagaje pictórico nada común, Gittes llega a Palma a principios de 1932. Se le imputó, en su primera exposición, que no había aprehendido la luz de Mallorca. Iban los impugnadores hacia la regresión, hacia lo consolidado por los innovadores de principios de siglo, encasillados ya por el clisé de la consagración, y, sobre todo, Sorolla pesaba mucho y estaba su nombre a flor de labio, en mengua de la ortodoxia a la vez que original concepción pictórica de Gittes. Pero no olvidemos que en la obra de Gittes “la luz es afirmación y no delirante pretexto para una frenética confusión en la que se anulen y perezcan la línea y el color”.

William Cook, un notabilísimo pintor norteamericano, es entusiasta propagador de Mallorca, juntamente con su esposa, la excelente pintora francesa Jeanne Moalic. Cook ha sido galardonado con los máximos premios en certámenes palmesanos y ha presidido algún Jurado de “Salones” organizados por el Círculo de Bellas Artes.

Ni Gittes, ni Cook, ni Poppelreuther han caído en la tentación de re-crear una Mallorca blandengue, de pacotilla, de cromo, tan prodigada. Han tenido personalidad y no se han dejado avasallar por el ingente tema mallorquín. Ojalá influya algún día en los pintores de la isla la difícil facilidad que han tenido ciertos pintores no mallorquines —Anglada, Mir, Bermareggi, Sorolla, Poppelreuther, Gittes...— en dar la máxima interpretación posible al alma, al espíritu, al paisaje, a la luz de la Meca, y al mismo tiempo la desesperación, de los pintores.

José Vidal Isern

LAS OBRAS Y LOS DIAS

LA RIADA: UN COMIENZO

Solamente el futuro podrá darnos la medida de la trascendencia que ha tenido para nuestra ciudad la riada del pasado mes de octubre. Sus efectos —como latigazo y revulsivo— han sido enormes. Ningún sector de la vida ciudadana dejó de percibir la conmoción, que en tantos casos tuvo acentos de tragedia.

Hasta la vida artística quedó interrumpida. Las aguas invadieron sañudamente algunos de nuestros más venerables lugares artísticos. Las plantas bajas del Museo de San Carlos, la Real Academia en el mismo edificio instalada, así como la Escuela Superior de Bellas Artes, sufrieron daños muy cuantiosos y que parecían de difícil recuperación. Sin embargo, el esfuerzo abnegado de cuantos se encuentran vinculados a estas instituciones, ha permitido —por lo menos— una rápida normalización de su funcionamiento.

Naturalmente, sólo hemos mencionado a los principales perjudicados en el campo del arte. En mayor o menor escala, nadie pudo eludir tales perjuicios, como aconteció también al Museo Nacional de Cerámica “González Martí”.

Aunque en el plano privado, no ha sido menos doloroso para Valencia el terrible destrozo ocasionado en la sala de arte y en las colecciones de ese gran valenciano que es don José Mateu. Durante muchos años, la “Sala Mateu” se bastó por sí sola para dar rango a las exposiciones valencianas. Dirigida con finísima sensibilidad y extraordinaria competencia, mereció mil veces el homenaje que —lamentablemente— todavía está por realizarse. Don José Mateu —a quien todos admiramos y queremos— no ha llenado una página, sino muchas, en los últimos tiempos del arte en Valencia. Para corroborarlo, bastará con recordar el certero estímulo (que a veces fue verdadera consagración) recibido por tantos artistas jóvenes, frecuentemente adscritos a tendencias bien poco comerciales, en ocasiones innovadoras, exhibidas con arranque exclusivamente atento a los valores auténticos. Con desprendida generosidad ejerció durante largos años un verdadero mecenazgo, una entrañable tutela, inmovible ante las inevitables ingratitudes e incomprensiones. Consejero y maestro, ha sido y es insustituible.

Observado a escala de nuestra comunidad valenciana, el desbordamiento del Turia justifica hoy —y esperamos que mañana también— ambiciosas esperanzas en cuanto se refiere al porvenir. Organismos creados al efecto, estudian con ahinco soluciones que pondrán a prueba la capacidad de nuestra generación para afrontar problemas de gran envergadura. Dejando aparte los inseparables aspectos económicos y técnicos, la cuestión tiene una inmensa trascendencia artística. Valencia se halla ante la mayor oportunidad de su historia

para acabar con ese desnivel existente entre su riqueza y la actual ramplonería de su estética urbana. Como foco cultural apoyado en la extensión de sus relaciones económicas, puede recuperar la jerarquía perdida —y apenas reconquistada esporádicamente— desde los siglos medievales, cuando tuvimos nuestro verdadero y propio Renacimiento.

Mas estos propósitos fracasarán si se olvida que una ciudad también es una obra de arte, un producto de la actividad creadora de los hombres. Por razones que no nos enaltecen en absoluto, los valencianos llevábamos muchos



Valencia: 14 de octubre de 1957

años enfocando los problemas de estética ciudadana con perspectivas bien cortas, anacrónicas o simplemente medidas con raseros de intereses inmediatos y aspiraciones pequeñas.

La grandeza, la dignidad y belleza del marco urbanístico-arquitectónico, dependen grandemente del respeto por el pasado; pero todavía se derivan en mayor proporción del respeto por el futuro.

AUSENCIAS

Este año tuvimos grandes pérdidas: la de un hombre que dedicó una vida de larga fecundidad a enaltecer el nombre de Valencia y la de dos artistas, consagrado uno con obra copiosa y muy joven otro, que ya había dado frutos más que prometedores. Nos referimos, claro está, a Elías Tormo Monzó, Carmelo Vicent y Manuel Gil Pérez.

En rigor, sería innecesario cualquier comentario sobre la figura de don Elías Tormo después de la magnífica serie de artículos publicada en el periódico

“Levante” por Antonio Igual Úbeda. Allí fueron fervorosa y magistralmente glossados los principales aspectos de una personalidad tan brillante y varia como la de don Elías. Por otra parte, en este mismo ARCHIVO se brinda una nota necrológica como Académico de San Carlos.

Son incontables las aportaciones realizadas por este incomparable maestro en el campo de la historiografía artística española. Naturalmente, no vamos a intentar ni tan siquiera un somero resumen de esa labor. La Institución Alfonso el Magnánimo prepara una importante publicación que dejará constancia de la magnitud de aquellas aportaciones, incluyendo también una completa bibliografía.

Como bien destacó Igual Úbeda en sus recientes artículos, el maestro trabajó utilizando medios tan exigüos que sólo pudieron ser suplidos por sus dotes personales de memoria e intuición, unidas a una cultura excepcional y a un entusiasmo sin límites.

Sin mencionar esas canteras, todavía repletas de materiales aprovechables, que son su guía de “Levante” (Madrid, 1923) y su “Valencia. Los Museos” (Madrid, 1932), ¿cómo vamos a olvidar aquellos trabajos fundamentales sobre nuestra pintura cuatrocentista ya aparecidos en 1906 y 1908 en la revista “Cultura Española”? ¿Cómo dejar de citar los cimientos echados por vez primera con sus publicaciones sobre las tablas de las iglesias de Játiva (Madrid, 1912) y sobre Jacomart y el arte hispano-flamenco (Madrid, 1914)? En un sector de investigación y crítica, donde se pisaba con tremenda inseguridad, sentó —con otros maestros— las bases que hicieron posibles futuras rectificaciones. También sobre los Osona dejó importante trabajo en el “Archivo de Arte y Arqueología” (1932-1933), así como sobre otros aspectos en sus “Nuevos estudios sobre la pintura española del Renacimiento” (“Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, 1903), sus “Varios estudios de artes y letras” (Madrid, 1902), su visión de Yáñez de la Almedina (“Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, 1915 y 1924). ¿Cómo no citar el colosal libro sobre “Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos” (Madrid, 1942)? ¿O su estudio sobre “La Inmaculada y el arte español” (“Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”, 1914), sobre “El Divino Morales” (“Museum”, 1917) o Ribalta (“Revista Crítica Hispano-Americana”, 1916)? ¿O sus “Viejas series icónicas de los reyes de España” (Madrid, 1916) y sus escritos sobre Vicente López en el “Almanaque de Las Provincias” de 1914 y el “Boletín de la Sociedad Española de Excursiones” de 1914 y 1916, en cuyo tomo XXVIII también escribió sobre “Orfebrería valenciana de fines del siglo xiv”?

Realmente, la herencia cultural de don Elías ha sido riquísima. Muy especialmente, ha nutrido la historiografía del arte valenciano con lecciones de las que perdurará —como mínimo— su fino y elevado espíritu, su talla excepcional, su maestría.

Carmelo Vicent, escultor de obra bien granada, tiene en este mismo número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, órgano de la Real Academia de San Carlos, un merecido “memento” necrológico, como conspicuo miembro de número que fue de la misma y artista y hombre ejemplar, rico en facetas distintas y complementarias de una personalidad inconfundible.

Manuel Gil Pérez murió en agosto de 1957, cuando tan sólo tenía treinta y dos años de edad. Durante sus estudios en la Escuela Superior de San Carlos

ya destacó precozmente como alumno aventajado y prometedor. Luego, al obtener la beca "Conde de Cartagena", estuvo en Londres (donde expuso con éxito), París e Italia. Su estilo post-escolar —con eficaz empleo de un claroscuro con raigambre rembrandtiana— se transformó, concediendo cada vez mayor importancia a la estructuración del volumen, en alianza con una estilización lineal nacida de la gran impresión que le causó Piero della Francesca. Esa síntesis de valores esencialmente murales marca la pauta en su obra más importante: los dos grandes frescos para el salón columnario del Ateneo Mercantil de Valencia, intento para compaginar la condición plana y sólida del muro con la creación de arquetipos no anecdóticos, inmóviles en el rigor de una composición implacablemente equilibrada, restringiendo al mínimo el concepto perspectivo ilusionístico a fin de respetar fielmente el sentido de pared escueta que imponía su integración en el conjunto arquitectónico. El lapso entre la Bienal de Barcelona y el viaje a Santo Domingo señala una evolución clara hacia la distorsión figurativa, ora lindando el expresionismo, ora regresando a su íntima predilección —en el fondo, nunca abandonada— por un ideal de estirpe clásica que le llevaba hacia el reposo y el orden. Ese mismo ideal le condujo —poco antes de morir— hacia una abstracción intelectualista y metódica en la que produjo algunas obras de excepcional calidad.

Manuel Gil Pérez ha dejado unos escritos inéditos, donde aparecen su espíritu reflexivo e inquieto, sus búsquedas, impresiones y experiencias. Personalidad activa y vigorosa, hombre de gran corazón, deja un vacío en las filas del movimiento actualizador del arte valenciano, donde realizó una labor verdaderamente trascendental.

OTRA VEZ GRANADA

La exposición "Ribalta y la escuela valenciana" (Granada, 1956) nos ha traído esta vez la buena nueva de una bella publicación patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes. El volumen contiene un enjundioso estudio de José Camón Aznar —"Los Ribaltas"—, una bibliografía, un catálogo muy ajustado y competente realizado por Bernardo Artola Tomás (cuya imprevista muerte nos es conocida al corregir pruebas. E. P. D.), así como cincuenta y nueve reproducciones.

El ensayo de Camón Aznar se divide en tres capítulos: el primero, sobre los orígenes del tenebrismo español; el segundo, sobre Francisco Ribalta; el tercero, sobre Juan de Ribalta. La parte dedicada a Francisco Ribalta se desglosa en sus períodos madrileño, valenciano y el también valenciano del primer barroco, completados con un análisis de su personalidad artística.

Tal como se anuncia en las palabras preliminares, se trata de "consignar... los hitos principales que puedan servir para definir estilísticamente su producción tan heterogénea y tan capital en los comienzos del barroco español".

Aunque esta noción adquiere pleno desarrollo en ese libro fundamental que es "El tiempo en el arte", la consideración de las raíces del tenebrismo español gira en torno a la pugna entre *idea* y *realidad*, sobre el trasfondo de una estética neoplatónica. Con rotunda claridad —casi diríamos que con implacable *relieve*— son valorados los influjos de Caravaggio y Sebastiano del Piom-

bo, trazando esa línea autóctona castellana de doble originación en la dirección escurialense de Juan Fernández Navarrete y en la toledana que hace arrancar de Blas del Prado, Sánchez Cotán y Luis Tristán de Escamilla. También independiente de Caravaggio, la escuela tenebrista de Sevilla se estructura a partir de la personalidad de Pacheco.



Desgraciadamente, es imposible abordar en este breve comentario la eficaz tarea crítica realizada por Camón Aznar al estudiar la evolución, andanzas y producciones de Francisco Ribalta. "A través —dice— de una vida tan escasamente conocida como la de Francisco Ribalta, y de unos cuadros tan desacordes en técnica y estilo, es difícil formar una idea clara de la personalidad de este artista y de su línea evolutiva." Sin embargo, aparece nítidamente como un heraldo de las concepciones barrocas que darían al arte español uno de sus más recios momentos de plenitud.

Las páginas dedicadas a Juan de Ribalta son acertado resumen de los conocimientos actuales sobre el malogrado hijo de Francisco, a los que añade penetrantes observaciones.

En resumen: "Los Ribaltas" es una hermosa e interesante publicación, digna de los prestigios que la avalan.

PEQUEÑA CRONICA

Pese al rudo golpe que ha significado para la actividad artística en Valencia el cierre —que esperamos sea temporal— de la “Sala Mateu”, el movimiento de exposiciones ha dado muestras de considerable vitalidad, salvando el colapso producido por la inundación.

Precisamente por aquellos días dramáticos se exhibía en el Ateneo Mercantil el “III Salón de Otoño”, convocado, organizado y dotado por esta benemérita entidad —con la eficaz colaboración del Instituto Iberoamericano—, cada vez más representativa y activamente promotora del crecimiento cultural de nuestra ciudad.

Un jurado compuesto por Agustín Albalat —artista premiado en el Salón del año anterior— y José Luis Fernández del Amo —entonces director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo—, decidió conceder el premio único de 15.000 pesetas al pintor Salvador Soria, por su cuadro “Vendedor de cocos en la playa”, otorgando menciones honoríficas a las obras presentadas por Andrés Alfaro y Federico Montañana. El premio —que estimamos muy merecido— vino a ser como un reconocimiento al fructífero esfuerzo de un artista que en los últimos tiempos se había superado de modo ostensible, superación ratificada con sus posteriores exposiciones en la Sala Biosca de Madrid y en el Centro de Estudios Norteamericanos de Valencia.

Entre las varias exposiciones celebradas en diversas capitales españolas con el fin de allegar fondos para los damnificados por la riada, destacó —por diversos conceptos— la celebrada en Madrid. Enfocada y resuelta con generosidad, constituyó un gran éxito del arte puesto al servicio de la solidaridad humana.

Coincidiendo con la solemne inauguración de sus nuevas instalaciones, el Centro de Estudios Norteamericanos exhibió la producción reciente de Francisco Lozano, con inusitada afluencia de público y excepcional ambientación periodística.

El Instituto Francés se hizo acreedor a nuestra gratitud al presentar, en el vestíbulo de la Feria de Muestras, una soberbia e importante exposición destinada a explicar la calidad y el alcance de la formidable labor realizada en Francia por las Cooperativas de Reconstrucción de Iglesias. Bajo el epígrafe “Nuevas iglesias de Francia”, se puso de relieve el esfuerzo del gran país vecino en orden a la consecución de un arte religioso actual, cuyas experiencias y enseñanzas sigue atentamente la cristiandad por cuanto afectan a las nociones modernas sobre las casas de oración para la comunidad de los creyentes.

Salvando las naturales distancias de contenido, también despertó singular interés en nuestros medios artísticos la exposición, en el Ateneo, de “Serigrafías norteamericanas”, de innegable valor didáctico para dar a conocer las posibilidades de un procedimiento que entre nosotros ha quedado, desgraciadamente, confinado a unas pocas aplicaciones industrializadas.

El arte joven también dio en este año algunas resonantes muestras de actividad, caracterizadas por un meritorio intento para romper el inexplicable aislamiento que en los últimos años ha reducido al ámbito local la resonancia de los nuevos valores que van surgiendo y formándose poco a poco. Así, el

“Grupo Parpalló” expuso en el Ateneo de Madrid, como homenaje a la memoria de Manuel Gil Pérez; en el Salón Dorado y jardines de nuestra Generalidad, tuvo lugar la primera exposición de “Arte actual del Mediterráneo”, que consiguió reunir artistas de Valencia, Barcelona, Castellón, Alicante y Almería; por último, en justa reciprocidad, la “Asociación de Artistas Actuales”, de Barcelona, invitó al II Salón de Mayo —la más importante manifestación artística barcelonesa— a un nutrido grupo representativo del joven arte valenciano.

Ciertamente, éstos son buenos augurios para el porvenir.

CRECE EL MUSEO DE CERAMICA

Cuando hay competencia y entusiasmo, es posible salvar todas las dificultades. Así lo va demostrando, año tras año, nuestro Museo Nacional de Cerámica. Esta vez han sido inauguradas nuevas salas que siguen siendo un verdadero modelo de acertada instalación.



Antigua cocina valenciana en los nuevos locales abiertos al público del Museo Nacional de Cerámica «González Martí»

Como atinado complemento ambiental de las cerámicas desde ahora expuestas al público, hemos visto también otros objetos (algunos pertenecientes al amplio campo de las artes decorativas) de indudable valor artístico, anecdótico o sentimental. En conjunto, un éxito maravilloso en la creación de un clima adecuado para hacer sentir al visitante la sugestión de una época.

Sería poco cuanto dijéramos sobre el montaje de esa cocina valenciana, en la que aparece resumido e incólume el sentido artístico del pueblo valen-

ciano. La salita árabe es una verdadera joya, así como las tan interesantes dedicadas a Mariano Benlliure ceramista, a las manifestaciones folklóricas o a las traslaciones de conceptos puramente pictóricos, dentro del gusto ochocentista de Francisco Dasí.

A la solemne inauguración asistió don José Maldonado, subsecretario del Ministerio de Educación Nacional. Don Manuel González Martí, ilustre fundador y director del Museo que lleva su nombre, ha vuelto a merecer una vez más la gratitud de todos.

AGUSTIN ESTEVE Y GOYA

Sería imposible olvidar aquí esta nueva publicación del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo. El destacado hispanista norteamericano, profesor Martín S. Soria, hace en su nuevo libro fundamentales aportaciones críticas para el deslinde de las producciones del maestro valenciano y el coloso aragonés.

La obra recién publicada se basa en el ensayo aparecido en "The Art Bulletin" (1943), agregando importantes adiciones. A guisa de prólogo, se reproducen las páginas de Enrique Lafuente Ferrari sobre "La situación y la estela del arte de Goya", que figuró como estudio preliminar en el catálogo de la exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", patrocinada en 1947 por la Sociedad Española de Amigos del Arte.

El trabajo, minucioso y serio, aborda también la catalogación de los retratos de Agustín Esteve, haciendo alarde de impecable técnica erudita. Índices y reproducciones completan esta edición, destinada a ocupar lugar preeminente en la bibliografía sobre materia tan interesante.

Vicente Aguilera Cerni

IN MEMORIAM

ILMO. SR. D. CARMELO VICENT
SURIA

Cristianamente, como había vivido, falleció en su casa de Valencia, el día 10 de noviembre de 1957, el laureado y fecundo escultor, Académico de número de San Carlos, Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria, después de larga y penosa dolencia, sufrida con ejemplar resignación y elevado espíritu que le hicieron ocuparse, más que de sí mismo, pese a la gravedad de su estado, de los grandes amores de su vida: sus hijos, la



Escuela y la Academia de San Carlos y Valencia misma, tan damnificadas por la inundación que, unas semanas antes, se había desencadenado con furia insospechable. Y, sin duda, la gran catástrofe fue parte en precipitar su óbito, a juzgar por el impacto psíquico que produjo en su delicada sensibilidad de artista y valenciano.

Había nacido en 13 de noviembre de 1890 en la cercana villa huertana de Carpesa, donde, en sus años más mozos, había ennoblecido sus manos con el contacto de la tierra nativa, a la que cultivó con el mismo cariño que luego supo llevar a sus afortunadas plasmaciones diversas del labrador valenciano, tema frecuente en su arte, del que hay una bella interpretación en el monumento simbólico que erigió Valencia en una de sus vías principales. Mas, pronto, consolidada su vocación artística, pudo entregarse plenamente a ella en la Escuela de San Carlos, vivero permanente de pintores y escultores, que le formó en su oficio, completando, con la técnica, las naturales disposiciones, ciertamente de excepción, con que le había dotado el Creador.

Una vida densa de trabajos y sufrimientos, que su delicada sensibilidad hacía casi permanentemente dolorosa, fue desarrollando en Valencia, en Madrid, y de nuevo en Valencia, siendo tantas sus obras como sus triunfos artísticos, y sus amigos tantos como personas le conocieron y trataron.

Primera Medalla nacional desde 1940, catedrático de Talla escultórica en su Escuela de San Carlos desde 1942, y Académico de número de la Real del mismo título desde 1943, era una auténtica institución en Valencia, no sólo en la capital, que tantas obras suyas conserva, de carácter re-

ligioso y profano, sino también en los pueblos, muchos de los cuales guardan con orgullo tallas del maestro, las más de tema piadoso, aureoladas ya, por su unción y belleza, del más encendido fervor popular. Particularmente, la imagen de Jesucristo, crucificado o yacente, entronizado o mostrando su Corazón, interesó al alma poética y aun mística de Carmelo Vicent, que supo arrancar del leño o de la piedra, en talla directa muchas veces, con intuición afortunada, interpretaciones inspiradísimas de la figura del Salvador.

Pues nuestro artista era poeta, y no sólo por extensión y en sentido amplio o metafórico, sino literalmente, hasta el punto de que compuso muchos versos, con preferencia en valenciano, y aun piezas teatrales completas, en varios actos, que se estrenaron con éxito en los escenarios locales.

Poéticamente también, es decir, como maestro y padre y con el corazón a flor de piel, trató siempre a sus alumnos y éstos le correspondieron en igual medida, como pudo comprobarse en el acto de su entierro, donde, entre las ruinas y montones de barro de la Valencia recién inundada, le acompañaron, con los profesores de "San Carlos", representaciones de la Ciudad y muchas entidades, a su última morada terrena, el cementerio rural y evocador de Carpesa.

Sus virtudes, a un tiempo llenas de humanidad y de sentido cristiano de la vida, le habrán valido ya lo que más importa, la anhelada visión de Dios, Belleza inmarcesible.

F.

EXCMO. SR. D. ELIAS TORMO MONZÓ

El día 22 de diciembre último falleció en Madrid, coronando con una muerte cristiana una existencia fecunda y dilatadísima, este ilustre valenciano, natural de Albaida, Académico correspondiente de San Carlos y miembro de muchas de las más importantes corporaciones artísticas, históricas y culturales de Europa y América, cuya labor personal y de magisterio en el campo de las Bellas Artes es ingente y de excepcional transcendencia.



Habiendo nacido, según se ha dicho, en la blanca ciudad albaidense el 23 de junio de 1869, cursó estudios, de la licenciatura de Derecho en Valencia, y los de la de Filosofía y Letras, más ambos doctorados, en Madrid, ganando poco después, a sus veintiocho años, la cátedra universitaria de Derecho natural en Santiago de Compostela y más tarde, por nueva oposición, motivada por curiosas circunstancias, que él mismo narró

con gracejo en una breve autobiografía que acompaña a la selección de sus trabajos editada hace pocos años por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la de Teoría de la Literatura y de las Artes, que en 1903 pasó a desempeñar en la Universidad de Madrid, y luego la de Historia del Arte, en los cursos del doctorado de Filosofía y Letras de dicho centro docente.

Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando desde 1912, y de la Historia desde 1919, desempeñó en ambas corporaciones diversos e importantes cargos y cometidos, pero sobre todo redactó muchos informes, siempre luminosos, en sendos expedientes de declaración oficial de monumentos y en muchas otras ocasiones.

Tuvo también una destacada actuación política a las órdenes de don Antonio Maura, como Diputado, Senador y Vicepresidente del Senado. Fue Rector de la Universidad de Madrid, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en 1930, y antes había ocupado también un escaño en la Asamblea Nacional durante el Gobierno de don Miguel Primo de Rivera.

Pero, sobre todo, la tarea, la verdadera misión de este profesor singular y activísimo, fue la docente, con su actividad enlazada, y aun subordinada, de la investigación, y la consecuencia, feliz y fecunda, de haber creado una escuela histórico-artística española, extendida ya a varias generaciones académicas, que son todas tributarias, más o menos, y más o menos directamente, de don

Elías Tormo en mucho del material que manejan y en no poco del criterio con que lo hacen.

De su entrega total al trabajo, tan noble como fatigoso, de orientar, alentar y acompañar al alumno, hay tantos testimonios como fueron los que pasaron por su cátedra, y de sus visitas a monumentos y a museos, especialmente al del Prado, de sus excursiones por las ciudades y los caminos de España, dirigiendo grupos, principalmente de universitarios, hay un curioso anecdotario revelador de aquel interés docente, de su resistencia física e intelectual casi inagotable, y de cómo, captador insaciable de datos y detalles, fue, con sus cuadernillos de notas, llenos de letra menuda característica, registrando cuanto de notable veía en conventos y castillos, colecciones y catedrales, archivos y museos de España. También recorrió con igual atención estu-
diosa, ahora las más de las veces solo, el resto de Europa y el Oriente próximo, desde el Ermitage de San Petersburgo —cuya rica sala española ha descrito minuciosamente— y otros museos rusos, que visitó antes de la revolución, a las galerías escandinavas y británicas; desde los santuarios y las ruinas gloriosas de Tierra Santa, Grecia o Egipto, a los monumentos de Constantinopla o de Roma, de los que, concretándose a los de fundación o vinculación hispánica en la Ciudad Eterna, escribió un libro tan grande en extensión y formato como en valor histórico y crítico, aprovechando el paréntesis de nuestra guerra. Especial mención debe tener en este lugar su obra his-

tóricoartística sobre temas valencianos: las tablas de Játiva, los Osona, los Ribalta, Yáñez de la Almedina. Vicente López, la Catedral gótica y los Museos de Valencia, fueron temas predilectos de su estudio sagaz, penetrante y escrupuloso, que en estas ocasiones se veía acuciado, aún más, por la afección vernácula. De todo, quedó como un resumen su guía "Levante", manual pero enciclopédica, resumida e ingente, verdadero catálogo monumental, que, entre tantas desdichas de nuestro tesoro artístico, es consuelo y privilegio, pues siendo el primero y único volumen de una serie anunciada, dejó a Valencia, entendida en su mayor amplitud regional, provista del mejor vademécum artístico y viajero imaginable, que sólo podía hacer quien reunía en sí tantas aptitudes, experiencias y noticias, con el cariño, además, de quien había recorrido mil veces todo lo que describía, considerándolo como, lo que para él era en verdad, su parcela más entrañable y familiar.

G.

EXCMO. SR. D. VICENTE
CASTAÑEDA ALCOVER

Pérdida singularmente dolorosa, para nuestra Academia, ha sido la de su Correspondiente en Madrid, decano de los de esta clase, el excelentísimo señor don Vicente Castañeda Alcover, ilustre personalidad

del mundo de las letras, de la historia, de las artes y, en general, de la cultura, con amplia dimensión de verdadero humanista, fallecido en Madrid, en mayo último, con general sentimiento de los muchos que le conocían y admiraban.

Don Vicente Castañeda, aunque nacido en la capital de España, pertenecía a una arraigada y prestigiosa familia valenciana, por lo que se consideraba —y como tal actuó en todo y por todo— como el más auténtico y castizo hijo de esta tierra, lleno de interés por su historia, su tradición y sus instituciones, a las que bien demostró su actuante simpatía, considerándose valedor de los intereses espirituales de Valencia en todo momento.

Su sensibilidad y buen gusto, tantas veces acreditado, le llevaron a amar todas esas manifestaciones, expresivas del tono de una época, verdaderas flores de la cultura, sólo pequeñas en tamaño, cuales son las miniaturas, las acuarelas, las tarjetas de visita y, en general, las obras de arte delicado y sutil.

Este mismo sentido de la vida le hizo moverse con plena y sincerísima entrega en el mundo peculiar y refinado de las Academias, en cuyo servicio se distinguió notablemente, como individuo destacadísimo y Secretario perpetuo de la Real de la Historia, como Académico correspondiente de otras ilustres corporaciones, entre ellas esta de San Carlos, lo que él tuvo en gran honor, y como Secretario General del Instituto de España y del Consejo Nacional de

Educación, entidades del mayor prestigio nacional que se vieron favorecidas con su sabia, eficiente e incansable actividad.


Fecundo historiador, genealogista y crítico, cabe destacar entre los numerosos títulos de sus publicaciones, como más relacionados con las artes plásticas o con el país valenciano, los de "Arte del Blasón", "Diccionario heráldico", "Relaciones geográficas, topográficas e históricas

del Reino de Valencia", "Los cronistas valencianos", "Don Vicente López Portaña, ilustrador del libro", y su estudio, tan útil, sobre "El altar de plata de la Catedral de Valencia", aparecido en este mismo ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, número 2 de 1917, entre otros.

La Academia, que con tanto honor le contó en sus filas, lamenta cordialmente este óbito dolorosísimo.

G.

¡Descansen en paz!



CRONICA ACADEMICA

Esta anual reseña debe comenzar, en la ocasión presente, por hacer breve historia del alcance que la riada de octubre último tuvo para la Academia y el Museo en que aquélla tiene depositado y expuesto su mejor patrimonio: las obras de arte, valiosas y en gran número, reunidas desde su fundación. Aun sin mencionar los más graves daños inflingidos por la catástrofe a la principal hijuela de la Academia, la Escuela Superior de San Carlos, cuyas glorias y desventuras no pueden nunca ser ajenas, incluso después de emancipada, a la entidad que le dio vida y la mantuvo y gobernó durante más de siglo y medio.

En la madrugada del 14 de octubre una avalancha incontenible de agua y fango rompió contra los muros de "San Pío V", irrumpiendo en toda la planta baja del edificio, no sólo por las puertas y ventanas —cuya resistencia fue vencida inmediatamente, incluso en el pesado portalón de entrada—, sino también por los desagües, a través de los cuales las aguas buscaron igualar el alto nivel alcanzado por la impetuosa corriente en el cauce, o, mejor dicho, en el amplísimo torrente, cada vez más ancho, que se iba formando invadiéndolo todo. En el claustro, el nivel alcanzado por las aguas fue de dos metros, siendo muy semejante en las demás dependencias de la planta baja, capilla, salas destinadas a la sección arqueológica, almacenes, portería y viviendas de los subalternos. Todo quedó enfangado, revuelto y prácticamente inservible, no sólo por la acción del agua, sino por el barro en suspensión y aún más por la materia orgánica, procedente de los campos inundados, que favorecía la descomposición de cuanto tocaba. (La segunda avalancha, producida, como es sabido, doce horas después, vino a agravar la situación, toda vez que no había decrecido apenas el nivel alcanzado por la primera.)

El denodado esfuerzo de los dependientes, acertadamente dirigidos por el conserje, señor Campos, impidió que tan graves consecuencias alcanzasen de lleno a las obras artísticas existentes en la planta baja, pues, desde el primer momento, con agua por arriba de la cintura, sin otra luz que la de pequeñas linternas de mano y habiendo de remover obstáculos de gran peso y volumen, pusieron a salvo, en lo posible, todas las pinturas de los almacenes bajos y las circunstancialmente instaladas en las salas de Arqueología. Todas ellas, en número aproximado de un centenar, fueron pronto sometidas a los oportunos trabajos de limpieza y restauración en el propio Museo, y sólo en muy contados casos, y no de obras maestras ni de autores de gran categoría, han resultado los daños de difícil remedio. La mayor distancia existente desde el río a las salas de escultura y el estar éstas algo más altas, así como, dentro de ellas, las obras sobre pedestales, que resistieron en pie, los daños a las

obras de arte en dicha sección fueron reducidos. Pero, sobre todo, fue providencial que, en la actual instalación del Museo y la Academia, los locales principales y la inmensa mayoría de las obras de arte, prácticamente todas las expuestas de manera formal y sistemática, estén en plantas altas, sin cuya circunstancia habría que lamentar, por Valencia y por todos, una verdadera ruina en la parte de su patrimonio artístico reunido en el Museo.

Al margen de esto, los daños en mobiliario, antiguo y de estilo y de oficinas, en ornamentos de la capilla de la Academia, recientemente adquiridos, como se hizo constar en ARCHIVO; en la portería del Museo, en fotografías, documentación actual, oficina y enseres de los subalternos, fueron considerables, tanto por su cuantía valorable como por referirse, en no pocos casos, a documentos y piezas de imposible reposición.

La invasión del fango fue en tal cantidad que costó muchos días de extraer del claustro, salas bajas y dependencias, trabajando intensamente un equipo de doce hombres, formado por el personal de la casa, voluntarios y asalariados, que fue sustituido, sobre todo por lo que se refiere a la limpieza del barro de los patios y espacios descubiertos, por otro, más numeroso, de soldados, cuya colaboración fue decisiva y tan de estimar como el amplísimo y eficiente esfuerzo del Ejército, en la que se llamó exactamente "batalla del barro" para liberar a Valencia de este pegajoso y nocivo invasor. La Academia acordó oportunamente significar su gratitud a estos equipos civiles y militares, al destacamento de guardia municipal destacado en el edificio de San Pío V para su vigilancia exterior, y al propio personal subalterno de la Casa, por su actuación con motivo de la riada, concediendo al último una justa gratificación de sus modestos haberes con tal motivo.



Aspecto del patio de San Pío V, al retirarse las aguas

Tan extraordinarios acontecimientos y el lamentable estado en que, como queda dicho, quedó la capilla académica, obligaron a celebrar el acto religioso en honor del santo titular de la Academia (esta vez no se podía decir la

“fiesta”) el 4 de noviembre en el Camarín de la Real Basílica de la Patrona, bajo el manto acogedor de la que, más que nunca, y en el caso de la Academia, desplazada de su casa, bien justamente, era Madre de Desamparados. Celebró la Santa Misa el viceprior don Rufino García, quien pronunció emotiva y piadosa plática.



La capilla de la Academia, después de la inundación



Otro aspecto del claustro de San Pío V, invadido por el fango

Poco después, el 22 de noviembre, en pleno trabajo de recuperación del edificio y de las obras afectadas, nuestra Casa recibió la visita del excelentísimo señor don Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, llegado a Valencia con objeto de apreciar directamente los daños de la riada en este y otros edificios de nuestra ciudad vinculados a su ramo y estudiar

las medidas conducentes a su remedio. Del interés mostrado en tal ocasión por el señor Director general —a quien acompañaba el académico de número de San Fernando, Sr. Lafuente Ferrari, actual correspondiente de Madrid de la de San Carlos— y de lo acertado de sus orientaciones son testigos cuantos le oyeron y queda testimonio en la ilustración gráfica de esta crónica.



El zaguán del edificio de San Pío V, después de la riada

Casi inmediatamente, el 27 del propio mes de noviembre, el excelentísimo señor Ministro de Educación Nacional, don Jesús Rubio García-Mina, durante su estancia en Valencia inspeccionando los estragos de la inundación en los edificios universitarios y demás instalaciones de su departamento, giró visita a San Pío V, acompañándole, como días antes al señor director general, el Rector Magnífico Dr. Cortis, los elementos directivos de la Casa, Académicos y Junta de Patronato del Museo. Como consecuencia de esta visita y en virtud de las directrices marcadas por el Sr. Ministro, se concretó un amplio plan de mejora y acondicionamiento del edificio de San Pío V, que, formulado en proyecto de obras por el arquitecto Sr. Goerlich, espera su aprobación por la superioridad visiblemente interesada en que sea prontamente realizado.

Con motivo de las inundaciones, tuvo ocasión de manifestarse un generoso movimiento de simpatía y solidaridad por parte de otras Academias de Bellas Artes hacia la nuestra; especialmente destacan, entre los mensajes recibidos, por su expresivo afecto, los de la primera de todas, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid; de la de San Jorge, de Barcelona, y de la de San Telmo, de Málaga, que fueron leídos en Junta ordinaria y correspondidos en la forma cordial y gratulatoria que merecían.

Reanudada la vida corporativa, en lo que era posible, la Academia continuó sus actividades, tanto en lo relativo a su propio cuerpo social, como al asesoramiento y demás servicios propios de su instituto.

En aquel orden, interno o corporativo, y en sucesivas sesiones, se congratuló de que se otorgase la Medalla de Honor del Círculo de Bellas Artes de

Valencia a su primer Consiliario el Ilmo. Sr. don Javier Goerlich Lleó; de que, su también Consiliario, el Excmo. Sr. don Manuel González Martí hubiese sido nombrado vicepresidente de la Hispanic Society of America de Nueva York; y celebró asimismo la concesión de las Palmas Académicas de Francia a su correspondiente en Barcelona el Ilmo. Sr. don Felipe Mateu Llopis; eligió a don José Crisanto López Jiménez, erudito investigador resi-



Trabajos de salvamento de obras en la Dirección del Museo y las salas de la planta baja

dente en Murcia, para correspondiente en dicha capital, y a don Pedro Antonio Pérez Ruiz, ilustrado profesor de la Academia de Artillería de Segovia y notable publicista sobre temas de Arte e Historia de Valencia, para el mismo cargo en dicha ciudad castellana; como más tarde aceptó las propuestas que

en favor del citado académico de número de la de San Fernando, excelentísimo señor don Enrique Lafuente Ferrari y del laureado artista del pincel don Enrique García Carrilero, se formularon para correspondientes en Madrid. Acordó asimismo elevar, por aclamación, a su hasta entonces miembro de número el docto catedrático Excmo. Sr. don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, a la categoría de Académico de Honor "como homenaje de admiración y reconocimiento" a su ilustre persona, en palabras del propio acuerdo recaído; y para la vacante de número que en la sección libre se produce por consecuencia, elegir a don Vicente Ferrán Salvador, distinguido especialista en los estudios históricoartísticos y heráldicos, como al laureado escultor don Vicente Beltrán Grimal para la vacante producida por la dolorosa pérdida por fallecimiento de que se hace mención seguidamente.

En efecto, la Academia, que ningún año puede evitarse el dolor de perder a alguno de sus miembros, pasó por el de la muerte del ilustre artista ilustrísimo señor don Carmelo Vicent Suria, académico de número de la sección de Escultura, ocurrida en noviembre, con general sentimiento, tras haber padecido durante los meses del verano la dolencia que acabó con sus fuerzas. En sufragio de su alma se rezó una Misa en la capilla académica, apenas recuperada de los estragos de la inundación que tanto afectó a su local y objetos del culto. Al acto asistieron los hijos y demás miembros de la familia del finado, acompañados de la Academia en corporación, profesores y alumnos de Bellas Artes y artistas y amigos del llorado Carmelo Vicent.

En la clase de correspondientes ha sido baja, muy sensible, la ocurrida por muerte del Excmo. Sr. don Elías Tormo Monzó, de cuya densa biografía, en el campo históricoartístico especialmente, como de la de don Carmelo Vicent, se da algo más extensa noticia en la correspondiente sección necrológica de ARCHIVO.

La Corporación tuvo también como propios los duelos de su presidente, Excmo. Sr. don Francisco Mora Berenguer, al perder a su hermano don Julián, fallecido en Barcelona; de su académico de número el Ilmo. Sr. don Francisco Marco Díaz Pintado, por el fallecimiento de su esposa doña Amparo Galián Sanchis, que a sus reconocidas virtudes unía la condición de ser una experta y delicada artista del piano; de su también miembro de número don Ernesto Furió Navarro, con motivo de la muerte de su buena madre, y de su correspondiente en Madrid, don Ramón Stolz Viciano, por semejante desgracia.

En otro orden de cosas, la Academia se ocupó del estado de los dos cuadros de Goya de pequeño tamaño, de su propiedad, expuestos en el Museo y titulados "El balancín" y "Paso o marro", que acusaban necesidad de una fijación de su pintura y tensado de lienzo. La operación, tras detenido estudio y deliberación en Junta ordinaria, se llevó a cabo por los elementos competentes del propio Museo, bajo la dirección del secretario general y académico de la sección de pintura, Ilmo. Sr. don Manuel Sigüenza Alonso, siendo del general agrado, y volviendo a colocarse estos cuadros en su sala del Museo, plenamente recuperados.

Para la concesión de pensiones de estudio instituidas por la Excm. Diputación Provincial (pintura de figura y grabado) y por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia (pintura), así como para la oportuna prórroga,



en el caso de cierta pensión de grabado (anteriormente otorgada por dicha Diputación), la Academia fue requerida a prestar el concurso personal en la formación de Tribunales, concurriendo en cada caso individuos de número, especialmente autorizados por su competencia.



El Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes, D. Antonio Gallego Burín, apreciando los daños causados por la inundación (foto Cabrelles Sigüenza)



Visita del Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, D. Jesús Rubio García-Mina

Asimismo evacuó diferentes informes y consultas, algunas procedentes de la Real Academia de San Fernando, y tomó la iniciativa en otros casos para la defensa del patrimonio artístico o monumental; manteniendo asimismo activa

su presencia en varias entidades representativas o de fomento e inspección, con la eficacia por todos reconocida en los académicos destinados a tales fines.

Por lo que concierne a sus servicios de Archivo, Biblioteca y publicaciones, siguió intensificada la minuciosa labor de reordenar su copiosísimo archivo documental y gráfico —que ha sido muy visitado por elementos investigadores y docentes, artistas, etcétera—, habiéndose confeccionado unas encuadernaciones “ad hoc” muy útiles para la conservación de dibujos y grabados; se continuaron recibiendo numerosos libros, folletos y revistas, algunos por compra o suscripción, por donativo otros, y por intercambio con ARCHIVO los más, de gran interés la mayor parte, cuya relación figura en las páginas interiores de las cubiertas de esta revista; y respecto de la anterior edición de ésta no puede dejar de registrarse el aliento y felicitaciones recibidas con motivo del mismo y la demanda de ejemplares que desgraciadamente no puede atenderse por haber destruido o arrastrado la riada las existencias de dicho número y varios anteriores.

Se ha emprendido la tarea de recuperar el material litúrgico de la capilla, habiéndose desmontado y rehecho todos los ornamentos, teñido algunos y confeccionado de nuevo otros, para cuya labor se contó con un importante donativo del presidente, don Francisco Mora. Hubo asimismo de restaurarse a fondo el Misal que, con todo, conserva visibles huellas de su contacto con las aguas fangosas desbordadas.

Y con la esperanza de que en los años sucesivos sean, Dios mediante, más benignos los elementos de la naturaleza con esta tierra y sus corporaciones artísticas, así como con la tranquilidad de haber hecho todos, propios y extraños, cuanto era posible por borrar las huellas de la catástrofe, devolviendo a la Academia y al Museo su eficiencia y su virtualidad, tarea que ha de proseguirse, por su magnitud, en años sucesivos, con el desarrollo de los proyectos formados, cerramos esta crónica con la reiteración de la gratitud a cuantos prestaron ayuda en aquella angustiosa circunstancia, única en la historia de “San Carlos”, desde su fundación, y quizás también en la de la propia ciudad que es su sede y su principal campo de acción.

F. M. ^a Garin Ortíz de Caranco

P. S. Al cerrar esta edición cabe señalar que el día 22 de mayo último tomó posesión pública y solemnemente el académico electo Sr. Almela y Vives, en acto brillantísimo, leyendo un interesante discurso sobre *Destrucción y dispersión del Tesoro Artístico Valenciano*, contestado por el firmante de esta crónica. En el próximo número de A. de A. V. irá, D. m., referencia detallada del acto.

Se anuncian asimismo para los días 1 y 4 de julio próximos las recepciones públicas de los también académicos electos Sres. Ferrán Salvador y Beltrán Grimal.

F. M. G.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

ACADEMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín.
 Excmo. Sr. D. Gustavo Urrutia González.
 Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano.
 Excmo. Sr. D. Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

ACADEMICOS DE NÚMERO

Fecha de posesión		Sección
8-2-1916	Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer: Plaza del Caudillo, 22. Tel. 215715	Arquitectura.
3-6-1924	Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso: Calle del Mar, 27	Pintura.
3-6-1927	Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó: Plaza del Caudillo, 9. Tel. 210232	Arquitectura.
3-1-1928	Excmo. Sr. D. Manuel González Martí: Calle María de Molina, 2. Tel. 211995	Libre.
11-12-1935	Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer: Calle Cirilo Amorós, 48. Tel. 213439	Arquitectura.
11-5-1936	Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro: Calle Plátanos, 3 (Benicalap). Tel. 219594.	Libre.
1-6-1940	Ilmo Sr. D. Eduardo López Chavarri: Periodista Badía, 7. Tel. 218969	Libre.
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó: Pintor Sorolla, 37. Tel. 212547	Arquitectura.
2-6-1941	Ilmo. Sr. D. Felipe M. ^a Garín Ortiz de Taranco: Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 213802	Libre.
11-3-1943	Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchís Yago: Calle de Burriana, 48. Tel. 271896	Pintura.
28-6-1946	Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado: Mariano Aser, 7 (Burjasot)	Escultura.

Fecha de posesión		Sección
8-2-1947	Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar : Calle de Caballeros, 9. Tel. 216367	Libre.
26-5-1948	Ilmo. Sr. D. José M. ^a Bayarri Hurtado : Subida Toledano, 6. Tel. 217217	Escultura.
15-6-1948	Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert : Calle Cirilo Amorós, 76. Tel. 218013	Pintura.
19-12-1950	Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell : Calle Alta, núm. 22, 3. ^o	Escultura.
29-11-1952	Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López : Calle Conde de Salvatierra de Alava, 14. Tel. 218887 ...	Pintura.
3-2-1953	Ilmo. Sr. D. Enrique Viedma Vidal : Calle de Colón, 50. Tel. 211163	Arquitectura.
28-4-1953	Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro : Calle de Cirilo Amorós, 80. Tel. 220340	Pintura.
7-11-1953	Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres, Marqués de Montortal : Plaza Tetuán, 4. Tel. 212102.	Libre.
21-6-1956	Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis : Calle de Colón, 74. Tel. 212832	Pintura.
22-5-1958	Ilmo. Sr. D. Francisco Almela y Vives : Paseo de Valencia al Mar, 1. Tel. 218224... ..	Libre.
	Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes (electo).	Pintura.
	Ilmo. Sr. D. Vicente Beltrán Grimal (electo).	Escultura.
	Ilmo. Sr. D. Vicente Ferrán Salvador (electo).	Libre.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
4-1-1921	Ilmo. Sr. D. José M. ^a Cabello Lapiedra	Madrid.
14-6-1921	Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Navarro	Zaragoza.
8-5-1923	Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives	Madrid.
6-3-1928	Excmo. Sr. Conde de las Infantas	Granada.
6-11-1928	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez	Madrid.
8-11-1932	Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Heredero.	Madrid.
9-4-1940	Ilmo. Sr. D. Victor Moya Calvo	Barcelona.
10-7-1940	Excmo. Sr. D. Federico García Sanchiz	Madrid.
9-4-1943	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de Salas Bosch ...	Barcelona.
14-5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero	Barcelona.
2-2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios ...	Madrid.
29-4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando J. de Larra y Larra ...	Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García	Madrid.
23-6-1944	Ilmo. Sr. D. Pedro Casas Abarca	Barcelona.
14-5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón	Madrid.

Fecha nom-
bramiento

Residencia

10-12-1946	Ilmo. Sr. D. Juan Sedó Peris-Mencheta	Barcelona.
6-5-1947	Ilmo. Sr. D. José Hernández Díaz	Sevilla.
25-5-1948	Ilmo. Sr. D. Luis Masriera Roses	Barcelona.
6-7-1948	Ilmo. Sr. D. Manuel Millán Boix	Castellón.
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales	Málaga.
23-5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern	Palma de Mallorca.
5-6-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago.	Madrid.
6-5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto Moreno	Madrid.
6-5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent y de Barberá ...	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres	Játiva.
16-5-1953	Excmo. Sr. D. Modesto López Otero	Madrid.
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Francisco Pérez Dolz	Barcelona.
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Ramón Stolz Viciano	Madrid.
1-12-1955	Ilmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol	Barcelona.
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons Sorolla	Madrid.
12-4-1957	Ilmo. Sr. D. César Martinell Brunet	Barcelona.
28-5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos	Córdoba.
7-1-1958	Ilmo. Sr. D. Enrique García Carrilero	Madrid.
7-1-1958	Ilmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari	Madrid.
7-1-1958	Ilmo. Sr. D. José Crisanto López Jiménez ...	Murcia.
7-1-1958	Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio Pérez Ruiz	Segovia.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom-
bramiento

Residencia

14-12-1940	Ilmo. Sr. D. Emilio Schaub-Koch.	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Eduardo Sandoz	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Enrique Field	Chicago (Estados Unidos).
12-2-1943	Ilmo. Sr. D. Francesco Vian	Milán (Italia).
11-2-1944	Ilmo. Sr. D. Carlos de Passos	Oporto (Portugal).
24-4-1947	Ilmo. Sr. D. Enrique Gerardo Car- pani	Bolonia (Italia).
5-6-1947	Ilmo. Sr. D. Abel Viana	Beja (Portugal).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Remo Rómolo Luca.	Roma (Italia).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Federico Beltrán Massés	París (Francia).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Carlos Corm	Beyrout (Libano).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Werner Hentzen	Hiltertingen (Suiza).
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Elvino G. P. Stucconi.	Roma (Italia).
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Emile Fabre	Cannes (Francia).
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Henry Reynaud	Ginebra (Suiza).

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<i>Págs.</i>
Gonzalo Pérez.—Retablo de Santa Bárbara.—Museo de Bellas Artes de Barcelona.	7
Gonzalo Pérez.—Pasión de Santa Bárbara	9
Gonzalo Pérez.—Martirio y muerte de Santa Bárbara	11
Gonzalo Pérez.—San Cristóbal.—Museo de Bellas Artes de Barcelona	13
Presbiterio de la capilla agregada al convento de la Merced, Ciudad Trujillo (República Dominicana)	23
Iglesia de San Félix. Játiva	24
<i>Liber Missalis secundum consuetudinem sedis Valentiae.</i> British Museum. Add. 34.663, fol 13 r.	28
<i>Liber Missalis secundum consuetudinem sedis Valentiae.</i> British Museum. Add. 34.663, fol. 172 v.	29
<i>Liber Missalis secundum consuetudinem sedis Valentiae.</i> British Museum. Add. 34.663, fol 173 r.	30
<i>Libro de Horas de la Casa de Dos Aguas.</i> —Propiedad del Vizconde de Bétera, fol. 13 v.	31
Santa Úrsula, principio del siglo xvi. Esc. de Fernando de Llanos.—Catedral de Murcia	34
Virgen de la Soledad. Juan Bautista Vera.—Iglesia de la Sangre. Alicante	38
Cristo del Coro. 1735. Juan Bautista Vera.—Iglesia de Santa María. Alicante	39
San Juan de Dios, de Salzillo (1738), del Hospital Provincial de Alicante	40
Sorolla, Joaquín. "Cala de San Vicente." Mallorca. (Col. María Sorolla. Madrid.)	47
Valencia: 14 de octubre de 1957	56
Antigua cocina valenciana en los nuevos locales abiertos al público del Museo Nacional de Cerámica "González Martí."	61
Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria	63
Excmo. Sr. D. Elías Tormo Monzó	64
Aspecto del patio de San Pío V, al retirarse las aguas	69
La capilla de la Academia después de la inundación	70
Otro aspecto del Claustro de San Pío V, invadido por el fango	70
El zaguán del edificio de San Pío V, después de la riada	71
Trabajos de salvamento de obras en la Dirección del Museo y las salas de la planta baja	72
El Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes, don Antonio Gallego Burín, apre- ciando los daños causados por la inundación	74
Visita del Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional, don Jesús Rubio García- Mina	74

INDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
La pintura valenciana medieval, por <i>L. de Saralegui</i>	3
Un ejemplar del gótico levantino en la isla de Santo Domingo, por <i>El Marqués de Lozoya</i>	22
Un Misal valenciano del <i>British Museum</i> , por <i>Amparo Villalba Dávalos</i>	26
Recientes hallazgos de una tabla de la Escuela de Fernando Llanos, dos cuadros de Orrente y otras obras, en Alicante y Murcia, por <i>José Crisanto López Jiménez</i>	33
Influencia en Mallorca de pintores no mallorquines, por <i>José Vidal Isern</i>	42
Las obras y los días, por <i>Vicente Aguilera Cerni</i>	55
In memoriam	63
Crónica académica, por <i>F. M.^a Garín Ortiz de Taranco</i>	68
Relación de individuos de esta Real Academia	76
Índice de ilustraciones	79
Publicaciones recibidas.	

(Viene de la segunda página de cubiertas)

- Ferrat á Moustiers.**—Henry J. Reynaud. President de l'Academie Internationale de la Céramique et de l'Academie de Moustiers. Moustiers-Sainte Marie, 1958.
- Fundación «Manuel-José Rodríguez Acosta».**—Primer Concurso-Exposición: «El Paisaje». Granada, junio-julio 1957. Catálogo.
- Fundación «Manuel-José Rodríguez Acosta».**—Segundo Concurso-Exposición: «La Naturaleza Muerta». Catálogo, Granada, junio-julio 1958.
- «Glorias de Valencia».** Biografías de hijos inmortales del Reino.—Pedro Antonio Pérez Ruiz. Valencia, 1953.
- Historia y descripción de la custodia procesional de la catedral de Valencia.**—Antonio de León, S. J. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1956.
- La fe, la historia y el arte en el antiguo convento de predicadores de Valencia.**—Pedro Antonio Pérez Ruiz. Valencia, 1952.
- Libre de Ordinacions de la Vila de Castelló de la Plana.**—Estudio preliminar, edición, notas y glosario de Luis de Revest y Corzo, Cronista de la Ciudad. Castellón de la Plana, 1957.
- «MURTA», ventanal de la cultura ribereña.**—Instituto Laboral de Alcira. Núm. 17. Octubre-noviembre-diciembre 1957.
- «Plan & Guide With a Note on Looking at Pictures»;** Walker Art Gallery.—Liverpool, 1957.
- Príncipe de Viana.**—Diputación Foral. Institución «Príncipe de Viana». Consejo de Cultura de Navarra. Pamplona. Núm. LXVI, año XVIII, 1.º trimestre de 1957. Núms. LXVII-LXVIII, año XVIII, 2.º y 3.º trimestres de 1957.
- Ribalta.**—Bellas Artes. Valencia. Núms. 162-163, junio-julio 1957. Núm. 164, agosto 1957. Núm. 165, septiembre 1957, año XIV.
- Textiles modernos sintéticos.**—P. Eduardo Victoria, S. J. Ediciones del Instituto Alcoyano de Cultura. «Andrés Sempere». Alcoy, 1957.
- «Vie et Modelage», Contribution a l'etude de l'oeuvre d'Anna Hyatt Huntignton,** par Emile Schaub Koch. Publications sous les auspices de l'International Institute of Arts and Letters. Lisboa, 1957.
- Exposición del 24 de marzo al 9 de abril de 1958: «Pinturas de Francisco Iturrino, 1864-1924».** Catálogo. Toisón. Madrid.
- Catalogue n.º XIV of old and rare books offered for sale by A. L. Van Gendt.**—Blaricum, Netherlands.
- The Annual Report of the Fogg Art Museum.**—1956-1957. Harvard University. Cambridge, Massachusetts, U. S. A.
- La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al Barroco.**—Discurso leído el día 23 de marzo de 1958, en su recepción pública, por don Regino Sáinz de la Maza. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1958.
- Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.**—Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras. Tomo XXIII. Valladolid, 1957.
- Los Ribaltas,** por José Camón Aznar. Ministerio de Educación Nacional. Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1958.
- Feriarío.**—XXXVI Feria Muestrario Internacional. Valencia. Año XX, n.º 22. Mayo 1958.
- Las Riadas del Turia (1321-1949),** por Francisco Almela y Vives. Publicaciones del Archivo Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. 1957.

SRES. ACADEMICOS DE LA REAL DE SAN CARLOS QUE FORMAN EL CONSEJO DE REDACCION

Excmo. S. D. Francisco Mora Berenguer
Presidente

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí

Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro

Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco

Ilmo. Sr. D. José M.^a Bayarri Hurtado

Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri

Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso
Secretario general

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes del que sus autores o editores remitan un ejemplar.

Cambián 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.

Toda la correspondencia al Secretario de la Real Academia de San Carlos, Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza, Real Academia de San Carlos, Calle de San Pío V, 5. Valencia (España). Teléfono 210793.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1958, 100 pesetas.