

MADRID, 1.^{er} TRIMESTRE DE 1921

Año X. Tomo V.—Núm. 5

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE

Director: SR. BARÓN DE LA VEGA DE HOZ. — Calle de Recoletos, 12, pral.

El arte barroco en Valencia⁽¹⁾ (CONCLUSIÓN)

EN dicha Casa de Misericordia perseveró hasta que, gravado de enfermedad de peligro, fué trasladado al Santo Hospital General, donde falleció en 6 de noviembre de 1765, de edad de setenta y dos años, en estado de soltero, pues, amante de la castidad, siempre conservó el estado del celibato.

»Su muerte fué muy sensible a todos, no sólo por llorar compasivos la desgracia de una habilidad tan pasmosa, sino también porque había sido siempre de un corazón sencillo y noble, desentrañándose por cualquiera, tomando sobre sí cualquier trabajo o fatiga por aliviar y hacer bien a todos, como lo atestiguan hoy mismo a boca llena sus discípulos. Ése era el bello carácter de su alma. Y el de su cuerpo era igualmente agraciado: alto, bien dispuesto; el semblante blanco, venerable y serio; rollizo, poblado de cabellos blancos, los ojos azules: con que gozaba de una grata hermosura de cuerpo y alma.»

Hasta aquí Orellana, que adoctrina al biografiar. El autor anónimo del papel biográfico que Orellana el jurisconsulto pegó a su libro para aprovecharlo, el desconocido «escritor», que bien se ve que respira por los Vergaras (y recuérdense sus juicios en lo de la portada), es más positivista, ya que no médico. Su texto, más corto, dice así:

«VIDA DE D. HIPÓLITO ROVIRA, PINTOR Y GRABADOR. — Don Hipólito

(1) Véanse los números 3 y 4 de ARTE ESPAÑOL, correspondientes al tercero y cuarto trimestre del año 1920.

Rovira, natural de Valencia, tomó los primeros rudimentos con Apolinario Larraga, pintor de algunos créditos en esta ciudad, ocupándose en su juventud más en grabar en buril que en pintar, dejando obras de esta clase muy estimables por la dulzura de su buril.

»Pasó a Roma, donde procuró emplearse dibujando las mejores obras de la antigüedad, las de Rafael, las de Buonarrota, que siempre le fué muy aficionado, y dibujó también la galería de Aníbal Caraci con tal exactitud y gusto, que llegaron a decir algunos profesores de primer orden que la vieron que no la dibujaría mejor el mismo Caraci.

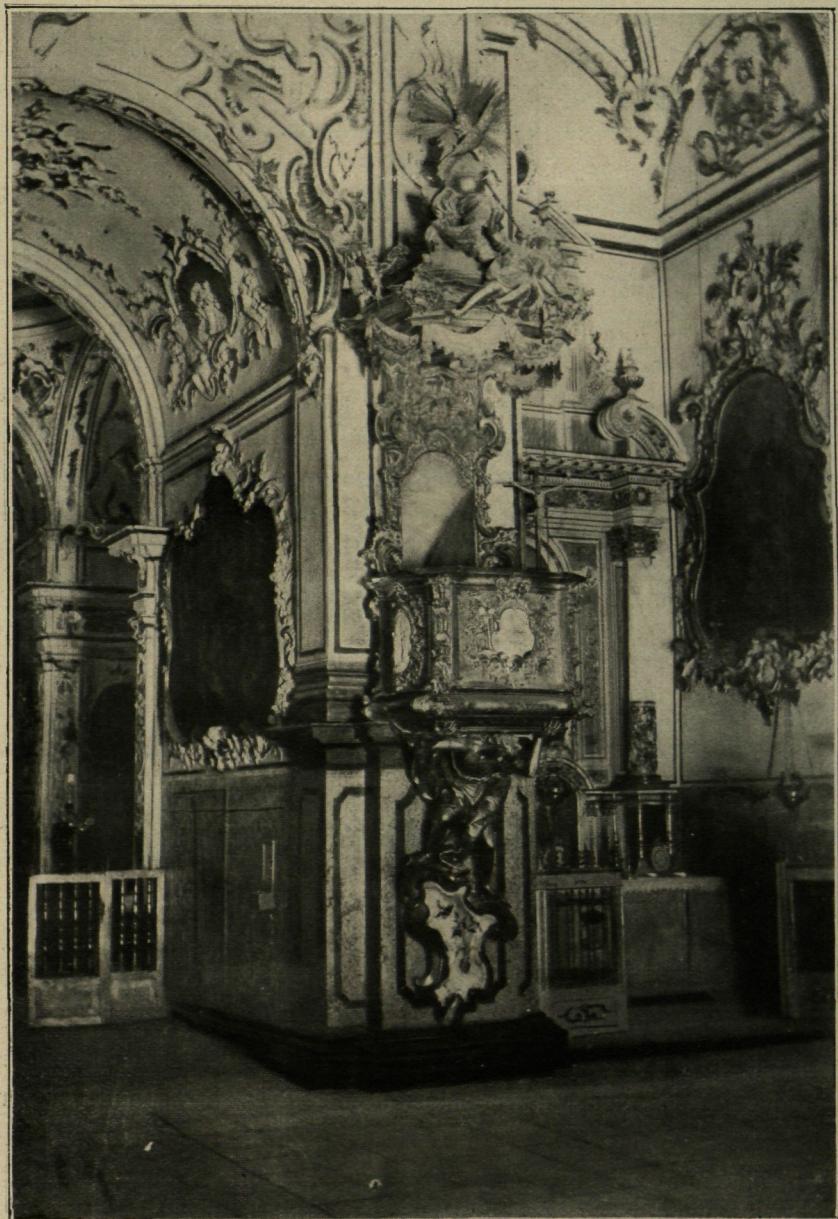
»Esta laudable aplicación de Rovira fué siempre acompañada de algunas extravagancias de humor, que no le dejaban estar fijo en ninguna cosa de estudio que emprendía, dando evidentes señas de que su potencia estaba herida del achaque que murió.

»Once años permaneció este profesor en Roma, vagueando su entendimiento sin haber tomado estilo, ya de la verdadera escuela que tanto amaba, o del gusto moderno, hasta que, a instancias del caballero Conca, que era su maestro, se restituyó a su patria, Valencia, donde ejecutó algunas obras que dieron poco gusto, pues su estilo era confuso y poco agradable, sin embargo que se descubrían en ellas conceptos excelentes, como lo acredita el camarín de San Luis Beltrán, del convento de Predicadores de dicha ciudad, y algunas otras obras que ejecutó.

»Pasó a Madrid, en donde hizo algunas obras y retrató de lápiz al Señor Rey D. Fernando VI, siendo Príncipe, con tanto acierto, que admiró; pero llegando a pintarle, nada pudo hacer, y corrido se volvió a Valencia.

»Lo que es digno de los mayores elogios de nuestro Rovira eran sus máximas en punto de estudio y los documentos que daba a la juventud, pues parece no podía ser el mismo que producía unas extravagancias tan desordenadas, ni ser aquel que tan sabiamente hablaba y hacía ver las excelencias de las obras de los famosos griegos y de la verdadera escuela de estudio, y los medios de poderla seguir; haciendo conocer al mismo paso las falacidades de los estilos libertinos y los estragos que causan en la juventud, lamentando de continuo el ver precipitarse tantos talentos especiales atraídos de estilos lisonjeros y de ningún estudio.

»Este deseo que de continuo tenía este profesor de que se siguieran sus máximas en el estudio le tenía impaciente, y más al ver se hacían desprecios de sus cosas, lo que a la verdad no era de extrañar, atendido lo poco agradables que eran sus obras, sin embargo que hizo cosas grandes cuando su potencia se lo permitía.



San Andrés de Valencia.

(Fot. del «Rat Penat».)

»Don Ignacio Vergara y su hermano D. José confesaban que hasta que
trataron a este profesor no conocieron lo que era verdadero estudio ni las
máximas de alcanzarle, pues, en realidad, eran todas muy parecidas y muy

conformes a las del caballero Mengs; pero le privó el Cielo del gusto de poderlas manifestar en las obras, sin embargo que siempre se dejaba ver algún resquicio del humor de que estaba herida su potencia.

»Todas estas rarezas de nuestro Rovira las tenía por ascendencia, pues muchos o todos sus parientes murieron con el achaque de locura, y este infeliz profesor la padeció tan de lleno, que no se pudieron alcanzar medios para sosegar aquel ánimo y reducirle a la razón. El Marqués mandó le cuidaran, costeando cuanto se necesitara para su asistencia; pero todo era en vano. Por última diligencia le colocaron en el Hospicio o Casa de Misericordia, para tenerle colocado y librarle de esos trabajos; pero nada se logró, pues se salió y llegó a tal infelicidad, que se dejaba ver en los parajes más públicos sin capa y medio desnudo, con un palo en la mano, la barba crecida, erizado el cabello, hecho un espectáculo lastimoso, sin que sus parientes y amigos le pudieran reducir; llegando al último apuro de la miseria, hasta que, desfallecido y sin fuerzas, murió en el Santo Hospital de esta ciudad, de más de setenta años, sobre el de 1760.»

* * *

Perdonadme lo largo de la lectura y la de estos textos biográficos. Sírvanme, finalmente, para dos cosas. La primera, para pregonar la necesidad de publicar el nada corto texto de la *Pictórica Biografía Valentina* de Orellana, no solamente por contener todavía tantas noticias inéditas como las que habéis escuchado esta noche, y otras muchísimas que os he ahorrado, como por ofrecer depurado el verdadero origen y el verdadero valor y la verdadera entidad de otras que, de él mal extractadas, dicen a veces mentira, cuando en su texto se autorizan con frecuencia con la cita de fuentes en que se basan, o que tienen frase avaladora del testimonio tal cual se produce en las palabras originales. Yo no sabría corresponder mejor a los honores de vosotros hoy recibidos que si me diera en adelante, como pienso, al empeño de imprimir, con los miles de notas que una obra así exige (referencias a otros textos y a la subsistencia de las obras de arte citadas y su actual destino y estado, repasando iglesias y museos pueblo por pueblo), el libro biográfico del docto escritor setecentista, el continuador de Palomino (en cuanto a lo valenciano) y el enemigo de Ponz.

Y sea la segunda para pedir a los eruditos, a los rebuscadores de archivo de Valencia, que no dejen a un lado, por ser cosa del siglo XVIII, la rebusca documental imprescindible para que se pueda escribir luego, muy

luego, la Historia de las artes barrocas valentinas. Tema de interés creciente cada día, cuando doctos alemanes como Otto Schubert y Joseph Braun han escrito libros como *Die Geschichte des Barocks in Spanien* y las *Spaniens alte Jesuitenkirchen*; tema de singular atractivo, apenas se deponen seculares prejuicios que nos cegaron por las bellezas decorativas del churriguismo; y asunto que en nuestra Valencia ya veis que es sabroso — aparte que «valencianos somos, y (cambiando la frase menandrina) nada valenciano debemos reputar extraño» —, gustoso, de despertado interés, hasta por la biografía de hombres como el arquitecto Juan Bautista Pérez, como el escultor Juan Bautista Balaguer, como el noble D. José de Cardona y Pertusa (el creador de la iglesia de San Sebastián, de tan bellísimos zócalos de azulejería), o como ese pintor, el creador del palacio de Dos Aguas, ese pobre Hipólito Rovira, para cuya memoria, olvidada, para cuya fama, en mal hora eclipsada, os pido, como pedía a sus miembros el Tiaso de las Musas, ante el busto de Sófocles en el Ceramicón de Atenas, en los días felices de la Grecia, la ofrenda de un grano tan sólo del perfumado incienso de vuestro buen recuerdo.

He dicho.

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

NOTAS DE APÉNDICE

LAS CÚPULAS VALENCIANAS DE CERÁMICA VIDRIADA

Llenan la región, y también (con vidriado no siempre tan perfecto) la región murciana. He tomado nota de las de la ciudad de Valencia, más de setenta y cinco miembros arquitectónicos, y también la de Murcia tiene muchos, cosa de treinta y tres (contando cúpulas, cupulines o chapiteles). Lo que no puedo dar todavía, ni es tan hacedera, es la geografía de las medias naranjas de teja azul, con blanca, con dorada... Mero avance es el de señalar que Ulldecona (la villa catalana más próxima al reino de Valencia) tiene teja verde, nota no valenciana precisamente, y que penetra la teja verde (saltando por varias poblaciones de medias naranjas valencianas, predominantemente azules) en Peñíscola. Que, por otro lado, Teruel tiene la cerámica multicolor, más aragonesa, con verde también y amarillo, y que otra penetración de ella llega a Jérica. En cambio, Requena (ciudad de Castilla la Nueva hasta el promedio del siglo XIX, en que quiso incorporarse a la nueva provincia de Valencia) está dentro de la región artística valenciana en eso de la teja de medias naranjas (el Salvador y otros varios monumentos). Chinchilla y Albacete (extremos del reino de Murcia) muestran medias naranjas de tejas predominantes azules con blancas, y en La Roda (provincia hoy de Albacete, pero antes villa manchega, fronteriza, en Castilla la Nueva) algo igual será quizás el último eco, camino de Madrid, de la bri-

llante característica levantina, que ya no se ve más al seguir la vía férrea. Caravaca (Oeste del reino de Murcia) sólo en la torrecilla de la Concepción muestra la cúpula de teja azul.

La cronología no está establecida en cuanto a la fecha de arranque, única dudosa, pues la de fin todavía no ha llegado, felizmente. Creeré que la media naranja de teja vidriada más antigua sea en Valencia (entre las subsistentes) la del Colegio del Patriarca, por 1600.

TÉCNICAS DE LA DECORACIÓN BARROCA VALENCIANA

Ofréceseme como la más típica la decoración en las superficies planas del *esgrafiado*, ya definida y explicada en el texto, y pintada de dos colores: el fondo y el dintorno de los dibujos.

En esa labor y en los *relieves de molde*, tan frecuentes como ella (y aun más), no se usa un material fino cual el que, al cambiar de las modas, usará el rococó, y más aún el neoclásico: ni escayola, ni siquiera estuco, sino (o me equivoco mucho, no habiendo hecho estudio verdadero del tema) fino mortero para el esgrafiado y yeso para lo de bulto.

En esto, lo mismo acaso que el barroco churrigueresco de Castilla.

Y a propósito de Castilla: el esgrafiado barroco de Valencia, tan de dibujante y de fino sentido colorista, ¿tendrá lejano precedente en el esgrafiado tradicional del exterior de las casas de Segovia, aunque éste es monocromo y de decoración artística geométrica?

Los zócalos de azulejería pedirían una monografía, descuidada por especialistas de la cerámica valenciana, más estudiada en su vajilla y aun en su azulejería historiada que en lo arquitectónico de las tejas de medias naranjas y los zócalos meramente decorativos, de soberbio efecto ambas manifestaciones de la cerámica *esclava* de la arquitectura.

En cuanto a zócalos, los documentados (palacio de la Diputación del Reino y Colegio de Corpus Christi), cuyas fechas y autores nos son conocidos, son anteriores al barroco, y de tipos trianeros y talaveranos; pero no forasteros de ejecución sino en parte.

Con haberse publicado sendas monografías de templos como San Juan del Mercado y la Congregación, nada se ha aclarado sobre sus zócalos barrocos, tipo Talavera en ciertos colores (a mi ver), y tipo Alcora (a juicio ajeno), respectivamente. Los más notables son los de San Sebastián, de fabricantes desconocidos, pero seguramente de idea de Pertusa (como se dice en el texto del discurso).

La azulejería decorativa del barroco-roccó valenciano nos ofrece el dato de la obra pintada por Luis Domingo, cual era (Orellana) la pérdida del salón grande, en Santo Domingo de Valencia; y es (firma bien ostensible) la del gran refectorio de Santo Domingo de Orihuela. Pero es ésta (y era aquélla) pintura de escenas, bien lejos del soberano carácter decorativo de los rolos florales del citado San Sebastián y de otros templos.

Presumo que Juan Bautista Pérez es extraño al triunfo del zócalo barroco de azulejería. En su decoración total de San Nicolás lo que usó fueron zócalos de piedras jaspeadas de varios colores, y la piedra jaspeada más o menos marmórea, en policromía predominantemente oscura, domina también en su gran presbiterio de la Catedral de Valencia. En San Juan del Mercado (obra nada suya, pero todavía de su tiempo) creeré ver la reanudación barroca del zócalo de azulejería, que en Valencia nació en el periodo clásico o herreriano.

ARTE ESPAÑOL

En la técnica del retablo barroco no hay diferencia entre Valencia y Castilla: madera dorada y estofada, y pintada acaso con menos oro aparente y más finas notas de color. Además de la igual escala grande, y aun excesiva, para toda figura, toda hojarasca y detalle todo.

Una de las manifestaciones del barroco valenciano (como de otras partes) todavía a estudiar, son las decoraciones de dibujo y brillante colorido logrado con mármoles y piedras embutidos de varios colores, o con estucos y escayolas igualmente coloridos y recortados. En tierra valenciana se quiso bautizar esto con el nombre de «pintura plástica». En ello lograron gran fama *Thomás Paradís*, padre, y *Thomás Paradís*, hijo, que fué jesuita y hermano de *Andrés Paradís*.

Del jesuita eran los frontales de la vieja iglesia de la Compañía (casa profesa) de Valencia. Al reconstruirse después de la destrucción, en el último tercio del siglo XIX, se lograron poner dos, salvados, en la capilla de la Inmaculada de Joanes, y en la que le cae frente por frente. Éste subsiste en su lugar (tercera capilla de la derecha); pero el otro no, trasladado (según me informa el P. Ramón Mas) al oratorio de la casa de ejercicios espirituales «de la Purísima», en el pueblo de Alacuás.

En cuanto a la luz, la filtra el barroco sistemáticamente por las ventanas cerradas por finos tableros de piedra de alabastro, llamados «piedras de luz». Esta luz resultaba blanca lechosa, apropiadísima para los conjuntos barrocos, suavizadora de toda crudeza colorista, y a la vez feliz iluminadora de iglesias como las valencianas, tan ricas en pinturas. Estúpidamente se van sustituyendo, y a toda prisa, tales tableros translúcidos por otras cosas baratas (cristales y «transparentes» horrendamente vulgares) o caras (vidriería históriada, ridículamente seudogótica), ofuscando las iglesias, según la moda nueva, y precisamente diciendo los mal aconsejados clero y devotos que la piedra de luz quita la luz, sólo porque no saben que puede limpiarse y bien llanamente.

LAS TORRES BARROCAS DE VALENCIA

Nada ofrece mejor complemento a la silueta de las villas valencianas, de las pequeñas ciudades y de la capital, que la importancia de sus torres, gentiles compañeras guardianas de las azules cúpulas con tanta frecuencia, y a veces también brillando al aire con su pequeña corona de teja vidriada. La miopia crítica del academismo del siglo XVIII en nada es más digna de censura que en esto; y si no, véase la ridícula diatriba del valenciano Ponz contra los campanarios valencianos.

En los barrocos, variados, la nota principal, tras del de Santa Catalina, de *Juan Bautista Viñes*, la ofrece la serie de los también octogonales del arquitecto del barroco setecentista *Joseph Minguez*, sobrino y discípulo de *Juan Bautista Pérez*, que nació en Escalante por 1683 y murió por el 1757, y que construyó los de San Lorenzo, Ruzafa o San Valero (que se acabó en 1740), Foyos y Campanar.

Claro es que lo prismáticopoligónico del tipo arranca del gótico Miguelete, que, además, por el cincuentista campanario de Castellón de la Plana, impuso esa forma a los barrocos del Norte de la región, como son los de Villarreal, Burriana, Alcalá de Chisvert y Benicarló; al Sur de ella, es del tipo el de Santa María, de Alcoy.

Minguez realizó (con su primo *mossén Pérez Castiel*) la iglesia de San Pío V, por proyectos

de *Juan Bautista Pérez* el mayor, pero en otro estilo decorativo. También intervino (según noticias documentales de la localidad) en la parroquia de San Nicolás, de Requena. Le atribuyen Cean-Llaguno la torre de Chelva, acaso por error de copia, pues toda la biografía es copia no exacta de la de Orellana, extractándolo mal (diciendo ciertas las fechas aproximadas de nacimiento y muerte, por ejemplo).

LA COLUMNA SALOMÓNICA EN VALENCIA

El uso frecuente, claro que es nota del barroco y muy del verdadero churriguerismo (estrictamente, del «jósé-churriguerismo»), aunque sepa todo el mundo que, tomando pie de un solo ejemplar de decadencia romana (?) que se supuso nada menos que del templo de Jerusalén de Salomón, el mismísimo *Rafael de Urbino* (antes que *Bernini* en su preborromínesco edículo de San Pedro del Vaticano de 1664) las usó, pintadas en serie, en uno de los cartones de la tapicería de los Actos de los Apóstoles, por 1518-1520.

Para la introducción en Valencia de la verdadera columna salomónica, los viejos textos de Orellana, en lo siempre aprovechado de su inédito libro, dan dos notas algo contradictorias (al menos en apariencia), pues a la vez suponen dos introductores: *Tomás Sánchez* (el *Tomás Sánchez Artigues*, colaborador y ejecutante de los diseños de su deudo *Juan Bautista Pérez* en el presbiterio de la Catedral) y *Leonardo Julio Capuz*. De éste dice Orellana: «Siguió con empeño a *Churruera*, de quien era amigo, llenando esta ciudad y reyno de sus disparatados caprichos»; y de aquél dice que en el retablo mayor de Santo Domingo (hoy perdido) puso las primeras columnas salomónicas que hubo en Valencia.

De *Capuz* (noticia inédita) es el retablo (1695) del veneradísimo santuario de espelunca de la Cueva Santa, lejos de Segorbe, y allí las columnas salomónicas que se ven (en mármoles) son cual las no menos verdaderamente salomónicas del dicho presbiterio catedralicio. Es decir, pues conviene señalarlo, columnas cuyo eje es helizoidal, pues no son en verdad salomónicas las de eje recto, en que lo helizoidal externo se logra por no ser círculo (al menos encentrado), sino ellipse, o ser circular, pero estriada o poligónicocurvada, la sección: todo ello dicho, aparte de dar garbo o éntasis a los fustes, cual se da también a los «ciliñricos» más sencillos.

La columna, y aun todo un orden «salomónico», la estudió y lo inventó el *P. Juan Ricci*, madrileño, que murió en Italia en 1675. (Noticia inédita.)

EL CASTELLANISMO DEL PRIMER BARROCO VALENCIANO

Lo afirmo en el sentido del evidente, evidentísimo parentesco, y no entro hoy en la primacía cronológica del uno o del otro, por no tener ultimado el estudio, ni menos poder determinar todavía si en realidad Salamanca y Santiago, o bien Andalucía, iniciaron el «churriguerismo».

Lo evidente es dicho parentesco en el arte bajo Carlos II, cuando bajo Felipe V (época mucho más «churrigueresca») se deletrean mejor las características regionales, por verse mucho más acusadas en todas partes.

En el último tercio del siglo XVII, se explica en Valencia la relación con la corte por ser tan castellanos y tan prepotentes y magníficos los dos Arzobispos de la época, Alonso de los Cameros (1668-1676), y sobre todo Rocaberti (1677-1699), Virrey también dos veces, personaje en el mismo Madrid de tantísimas campanillas y de tanta influencia durante toda su vida. Y dejó

aparte la serie de los Grandes de España Virreyes, Camarasas, Astorgas, Paredes, Altamiras, Aguilares, todos madrileños.

Cameros fué el renovador del presbiterio de la Catedral, con *Juan Bautista Pérez* por arquitecto, y Rocaberti, que la acabó, el creador de San Pío V (el convento; la iglesia se logró hacer en el siglo XVIII), también con el mismo arquitecto. Y como era el artista de Cascante (Navarra), y presumo al menos originario de tierra riojana de Cameros, vecina, al Arzobispo aquél, ocúrreseme pensar si ello explicaría la venida de *Pérez*, a no decir Orellana que vino muy mozo a Valencia.

JUAN BAUTISTA PÉREZ, EL CREADOR DEL BARROCO VALENCIANO

La importancia de *Juan Bautista Pérez* en los orígenes del barroco valenciano de tipo castellano es tal cual yo la presumía al pronunciar el discurso. Al anotar éste, diez meses después de dicho y de redactado, ofrécenseme dos comprobantes preciosos para mi tesis, particularmente en lo referente al tipo decorativo del interior de San Esteban y el interior de San Valero.

En efecto: son del propio tipo y de la propia manera y del propio uso de los esgrafiados de suave policromía, la capilla de Santa Bárbara o de la Comunión, en San Juan del Hospital, y la de los pies de las naves laterales de Santa María de Sagunto, y en la primera el arquitecto fué *Juan Bautista Pérez* (según documentos aportados a mi clase de Historia del Arte, en 1920, por mi alumno D. Fernando Llorca, que ha escrito una notable monografía sobre el monumento), y en las obras de la segunda (en realidad, en toda la prolongación de la iglesia a los pies) figura también *Juan Bautista Pérez*, según datos documentales que no me eran conocidos, referidos a obra terminada en 1700. Lo que resulta todavía imposible es señalar la duración de las campañas arquitectónicas de *Juan Bautista Pérez*, de quien no se nos franquea ni aproximadamente la fecha de su muerte, ni tampoco idea de su edad o época de nacimiento.

Para poder determinar cronológicamente la obra y la vida de *Juan Bautista Pérez*, pudiera contribuir (a falta de más fechas) la noticia exacta de la vida de su hijo, también arquitecto; pero se desconoce la fecha (ni aun aproximada) del nacimiento de *mossén Juan Pérez Castiel y Artigues*, presbítero de la parroquia de San Lorenzo, pero habitante en la de Ruzafa, algo arquitecto y también escritor, de quien se conoce la fecha de la muerte, en 29 de enero de 1734, pero ni siquiera la edad que entonces tenía; sólo, sí, que sobrevivió al padre.

De este clérigo-artista fué (es desconocida la noticia) el dibujo de la custodia-relicario de la Camisita del Niño Jesús, en la Catedral de Valencia (Orellana). El Sr. Sanchis Sirera, en su magno libro sobre la Catedral, no lo sabía; pero nos fija la fecha, pues lo que averiguó en el Archivo de la Catedral fué que en 1691 pagó la bella obra de orfebrería (todavía conservada en el tesoro) el Arcediano mayor, D. Fernando Frigola, siendo el artífice el florentino *José Seguen* (pág. 434). Éste, por lo visto, ejecutó el proyecto o dibujo de *mossén Pérez Castiel*, pues es lo frecuente que los plateros tengan un modelo o deckado discurrido por artistas de más docta preparación.

Esa fecha de 1691, en que habría de ser mayor de edad (seguramente) *Pérez Castiel*, nos lleva a retrotraer a 1666 (poco más o menos) la fecha de su nacimiento, y a 1641 la del gran arquitecto su padre, imaginando que tuvo a su hijo como a los veinticinco años de edad, y que éste concibió el dibujo de la custodia-relicario a una edad semejante. ¡Puras conjeturas! En 1700, otro hijo, Vicente, también sacerdote y mayor de edad, cobraba de la Catedral cantidades por poderes del padre.

Aunque al padre se le llama *Pérez* muy a secas, sería *Pérez Castiel* (ya Orellana anotó el se-

gundo apellido, en otra tinta), y a él, y no al hijo homónimo, debe llevarse la noticia de los trabajos de un *Juan Pérez Castiel* en la iglesia de Chelva, ya conocida la cosa por Llaguno (IV, 45 y 76), que la terminó en 1702, pero en la cual ya intervenía como maestro de la obra en 1677, según capitulaciones de 1676. Esta primera fecha documental no se acomoda mal con la que supuse de su nacimiento para llevarla a 1641, pues a los treinta y cinco años ya podía ser maestro de obra, aunque importante, al fin en una villa de las montañas. Más hacia nosotros no creo que podamos traer la fecha de su nacimiento, pues no se gana tan afán el magisterio en lo arquitectónico, ni menos cuando se formaban los arquitectos, sin escuelas, ganando la maestría en las mismas labores, y es en 1674 cuando comienza las de magno empeño de la Catedral.

Resumiendo: *Juan Bautista Pérez* hizo en 1672 su primera obra conocida, la fuente de la plaza del Mercado; trabajó en Chelva en 1676-1702; intervino en lo de Sagunto antes de 1700, construyó el convento (no la iglesia) de San Pío V en 1683; modernizó San Nicolás de Valencia en 1693; trabajó en San Juan del Hospital en fecha que no conozco, y renovó el presbiterio de la Catedral de 1674 a 1682: fechas extremas hasta ahora conocidas, las de 1672 y 1702, que ofrecen treinta años de labores, período de actividad que pienso que con seguridad habremos de retrollevar más allá (discurriendo que nacería antes de 1640) y que habremos de retrotraer más acá a la vez, aunque esto sea algo menos seguro: «falleció (en Valencia) a principios del siglo XVIII»; dijo Llaguno, y no es improbable la fecha, dando alguna elasticidad a la frase «a principios».

La biografía de *Juan Bautista Pérez* nos dice que (con dificultades y viajes para la dispensa pontifical) hubo de casarse con una parienta; y como su hijo más conocido se llamó *Juan Pérez Castiel y Artigues*, y el Castiel (apellido a todas luces aragonés o navarro) ya era segunda parte del apellido del padre, resulta ser «Artigues», a toda probabilidad, el apellido de la parienta y esposa. Lo que no viene mal (dentro de lo conjectural) con la circunstancia de haber trabajado como principal colaborador de *Juan Bautista Pérez* en el presbiterio de la Catedral un *Tomás Sánchez o Sánchez*, escultor, del que no sabíamos (ni Cean, ni Alcahalí) y ahora sabemos que se llamaba *Sánchez Artigues*: sería pariente de la mujer de *Pérez* y del mismo *Pérez* a la vez. He dudado acerca de si el *Tomás Sánchez Artigues* debe de ser o no el *Tomás Sánchez* de Cean, o hijo suyo acaso, y ambos refundidos en una sola personalidad: el padre, el escultor (en San Juan del Mercado, 1668) imaginero discípulo de *Juan Muñoz*, y que murió en Madrid (en el último tercio del siglo XVII), y el hijo (?), el escultor barroco e importador en Valencia (con *Capuz*) de la columna salomónica. No he podido fundamentar mi simple sospecha.

En la iglesia de Chelva, al maestro *Jusepe Artigues*, que de 1657 a 1659 acabó el sagrario, campanario y sacristía, sucedió *Juan Pérez Castiel* (o sea, *Jaan Bautista Pérez* el mayor) en 1677. ¿Eran el uno y el otro el presunto suegro y el yerno? Acaso sí, en mera conjectura. El mismo *José Artigues*, o un hijo suyo (?), era escultor en Valencia en 1682, como *Tomás Sánchez Artigues*, y en las mismas obras del presbiterio, que dirigía *Pérez*. Un *Tomás Artigues*, escultor, hubo en pleno siglo XVIII.

ARTISTAS DEL BARROCO VALENCIANO POCO CONOCIDOS

Uno de los artistas del barroco valenciano menos conocido es *Andrés Robles*, natural de Carcagente, que nació en 1684 y murió en 1764, que estuvo casado con una hija del también desconocido arquitecto *Padilla*, y que, «asociado al *Rvdo. P. Thomás Tosca*, dirigió algún tiempo

ARTE ESPAÑOL

la obra de la portada de la puerta principal de esta metropolitana iglesia». (Orellana, *Pictórica*, folio 104.) De su mano son los retablos mayores de San Miguel, de San Bartolomé y del Pilar, en Valencia, de Sueca y Alcácer, y el de la capilla de la Comunión, en Torrente. Es artista no citado por ninguna Guía de Valencia ni por los que han tratado de la portada principal de la Catedral, ni incluido en los libros biográficos del Barón de Alcahalí, de Cean ni de Llaguno.

En esto de arquitectura de retablos se debe decir (también ignorado) que todos los retablos de la Congregación, hoy Santo Tomás (iglesia de que hay tan importante monografía del Sr. Sanchis Sirera, que nada dice de ello), son obra de Jaime Molins el mayor, discípulo de Thomás Artigues y que murió en 1781, y que de él son (cosa también ignorada) todas las esculturas de la fachada, excepción (conocida) del San Francisco de Sales (que es de Juan B. Borja). Del propio Molins son el retablo mayor del Salvador (¿o de Santa María?), de Requena; lo que resta rococó en la capilla de San Francisco de Paula, en los Mínimos, parroquia de San Sebastián, de Valencia, los retablos del convento del Corpus Christi, y también los del crucero de la iglesia de Denia.

Y también debo dar a la publicidad, por tratarse de noticias tan poco aprovechadas hasta ahora, que son del viejo Francisco Vergara, nacido en 1681 y fallecido en 1753, el retablo mayor de San Agustín, de Alcira; el de San Agustín (hoy Misioneros del Corazón de María), de Játiva; el de la iglesia del Milagro, de Valencia; el que se quemó del Socós, y el que se quemó también de San Agustín, de Valencia; el que se cambió de San Dimas (1745), en la Catedral de Valencia (en el «trascoro» o trasaltar), y el que ignoro si subsiste de San Joaquín, en los Agustinos de Paiporta. Este artista trabajó lo mismo en madera que en piedra, escayola, estuco, cera y bronce, por trato con artífices como Capuz, Rodulfo, Aliprandi y Busi, e hizo en estuco o escayola la capilla del Sepulcro en San Bartolomé y trabajos en las iglesias de Bocairente y Antella.

Sirva esta triple sarta de noticias nunca aprovechadas para la final demostración de la conveniencia de editar la *Pictórica* del Dr. Orellana.

HIPÓLITO ROVIRA BROCANDEL COMO PINTOR

Se ha perdido íntegramente toda la obra pintada que anotaron sus biógrafos: frescos y lienzos. El retrato de cura, en San Bartolomé, citado hasta en Guias recientes, positivamente no existe, pudiéndolo asegurar después de dos cuidadosísimas rebuscas en dicha iglesia y sus dependencias, con ayuda de todos.

Desconoceríamos al colorista (pues los grabados y los dibujos, subsistentes éstos en el Museo de Valencia, no suplen por los cuadros), a no haberse descubierto documentalmente (Archivo de los Dos Aguas) que pintó cuadro votivo, dedicado a la Virgen de la Merced, libertadora de la peste, que se puede ver y yo veo con frecuencia en la parroquia de la villa de Fuente la Higuera. Es obra que de lejos recuerda lo madrileño de Ruiz de la Iglesia, pero, de cerca, curiosísima, porque da notas psicológicas de lo que es la pintura de un loco genial, quizás de utilidad para penetrar hondo en el eterno problema del arte y rarezas del soberano genio del Greco.

Poseo débil fotografía de la única pintura auténtica de Rovira Brocandel.

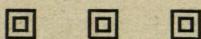
EL MANUSCRITO DEL DR. ORELLANA

Está en la Biblioteca universitaria de Valencia, encuadrado, pero con hojas o, mejor, papeles, añadidos, creeré que todos en vida del autor; sin ellos (acaso?), hay copia en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Se titula *Pictórica Biografía Valentina: Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos...*, por el Dr. D. Marcos Antonio de Orellana, Abogado, etc., etc. Son 156 folios.

Nació Orellana en Valencia en 1731, y murió en 1813. Si su idea de recoger la vida de los artistas valencianos arrancó de Palomino, pudo verse contrariado ante los tomos de Ponz, de quien al menos no se le ve amigo, sino todo lo contrario, adversario, y probablemente reñido con el informador valenciano de Ponz, Bayarri, Secretario de la Real Academia de San Carlos, a quien dirigió Ponz las cartas (en general preguntonas) que ha publicado en *Archivo de Arte Valenciano* D. Luis Tramoyeres, cuya reciente muerte es tan de lamentar, y que ha estado casado con una Bayarri. Cartas que explican la (no tan personal como creímos) manera de trabajar y de pergeñar Ponz los tomos de su *Viaje*.

La mala voluntad de Orellana para Ponz y Bayarri se manifiesta expresa en frases contenidas en sus biografías de *Gaspar Sant Martí*, los *Espinosa*, *Evaristo Muñoz*, etc.

Céan aprovechó bastante las noticias de Orellana (que debió de conocer siempre por extractos) en su *Diccionario* y en la edición del Llaguno.



PAGINAS DE NOVIEMBRE

Enterramientos de Reyes de España⁽¹⁾

II

(CONCLUSIÓN)

ALFONSO VIII de Castilla, llamado *el Noble*, fundó en unión de su cónyuge, D.^a Leonor de Inglaterra, el célebre Monasterio de las Huelgas en Burgos, y muerto en aquella capital castellana, en 1214, fué sepultado

(1) Encabezando el primer artículo, publicado en el número anterior, se lee: «Reyes de Asturias», debiendo decir: «Reyes de Asturias, de León, de Galicia y de Castilla, después de España».



Las Huelgas (Burgos). — El coro. En el centro, los sepulcros reales.

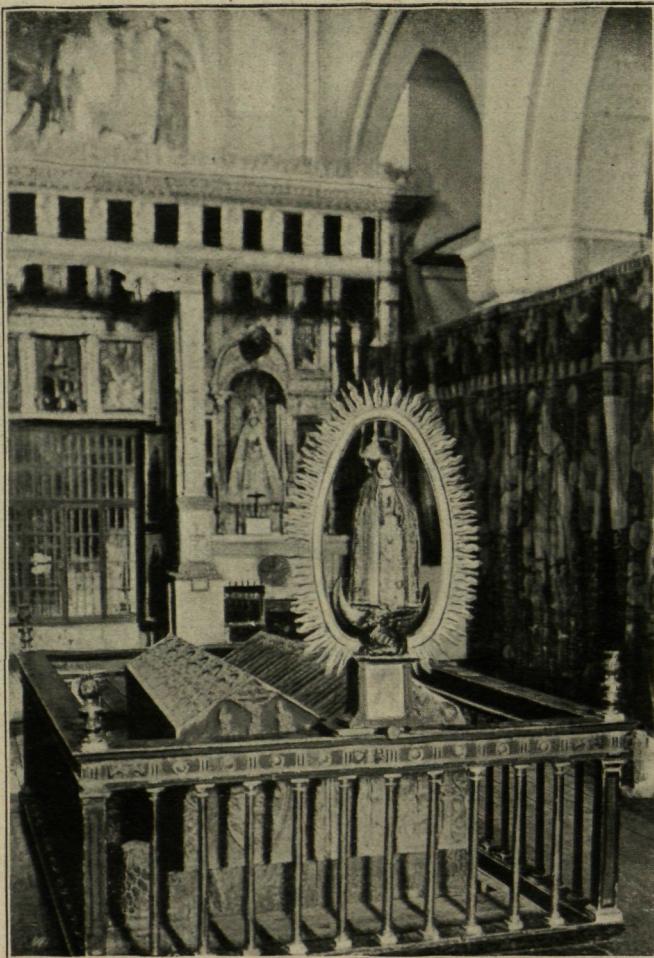
(Fot. Casa Lacoste.)

con su esposa en su regia fundación. Allí lo está también su hijo primogénito D. Fernando, y el que llegó a sucederle con el nombre de *Enrique I*, acabando su vida en edad temprana, en Palencia, a causa de un accidente sufrido en sus juegos infantiles.

El santo Rey *Fernando III*, que reunió, por muerte de su padre la corona de León, por renuncia de su madre la de Castilla, y por derecho de conquista la de Sevilla, tiene en la capital de ésta, que fué su Corte, adecuado enterramiento como santo y como Rey en la urna de plata en que se venera su cuerpo. Tiénelo también allí, cual lo merece, su digna compa-

ñera D.^a Beatriz de Suabia que, muerta en Toro, fué primeramente enterrada en las Huelgas de Burgos, y trasladada a Sevilla, por Alfonso X, hacia 1278.

El Rey sabio, *Alfonso X*, muerto en Sevilla en 1284, tiene su sepultura

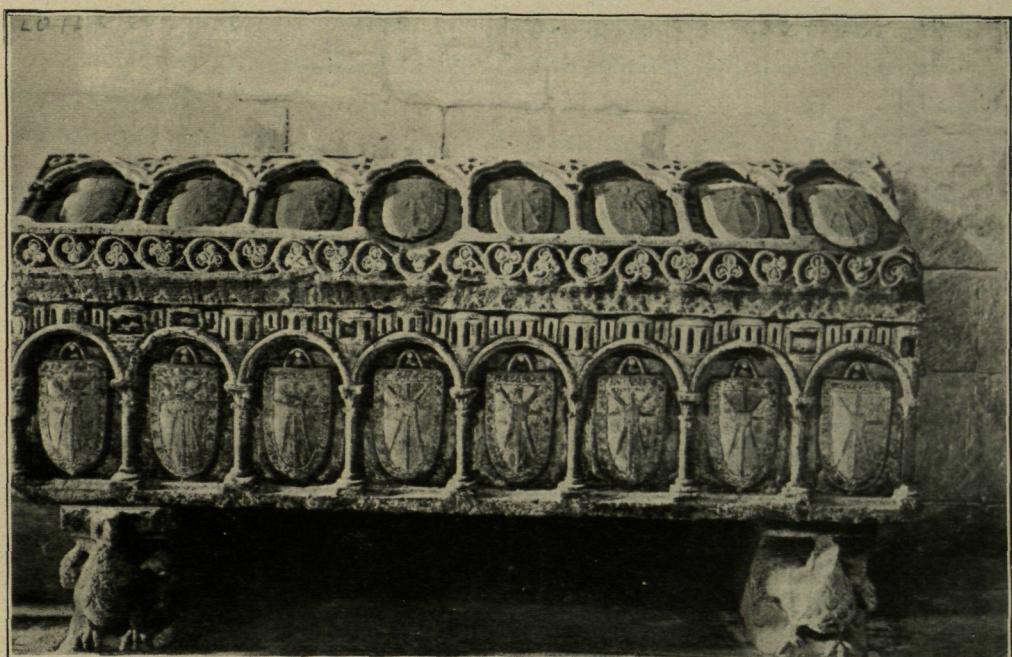


Las Huelgas (Burgos). — Detalle de los sepulcros de D. Alfonso VIII y D.^a Leonor de Inglaterra, en el coro.

(Fot. Casa Lacoste.)

en la Catedral hispalense, aunque también en el Monasterio burgalés, mientras su corazón, que legó al Monte Calvario, se encuentra en Murcia.

Sancho IV el Bravo murió en Toledo a 25 de abril de 1295 y fué enterrado en la Capilla de Reyes Viejos de la Catedral Primada; capilla que



Cenotafio de D. Alfonso el Sabio en el Monasterio de las Huelgas (Burgos).

(Fot. Vadillo.)

él fundó y, que como queda dicho, fué agrandada por el Cardenal Cisneros como hoy se encuentra.

Doña María de Molina la gran regente, acabó sus días en Valladolid a 1 de junio de 1322 siendo sepultada en las Huelgas, Monasterio de su patronato.

Fernando IV y Alfonso XI, muertos en Jaén y Gibraltar, respectivamente, tienen en la Catedral de Córdoba, y en su capilla real, tras el altar mayor, dos buenos sepulcros de talla.

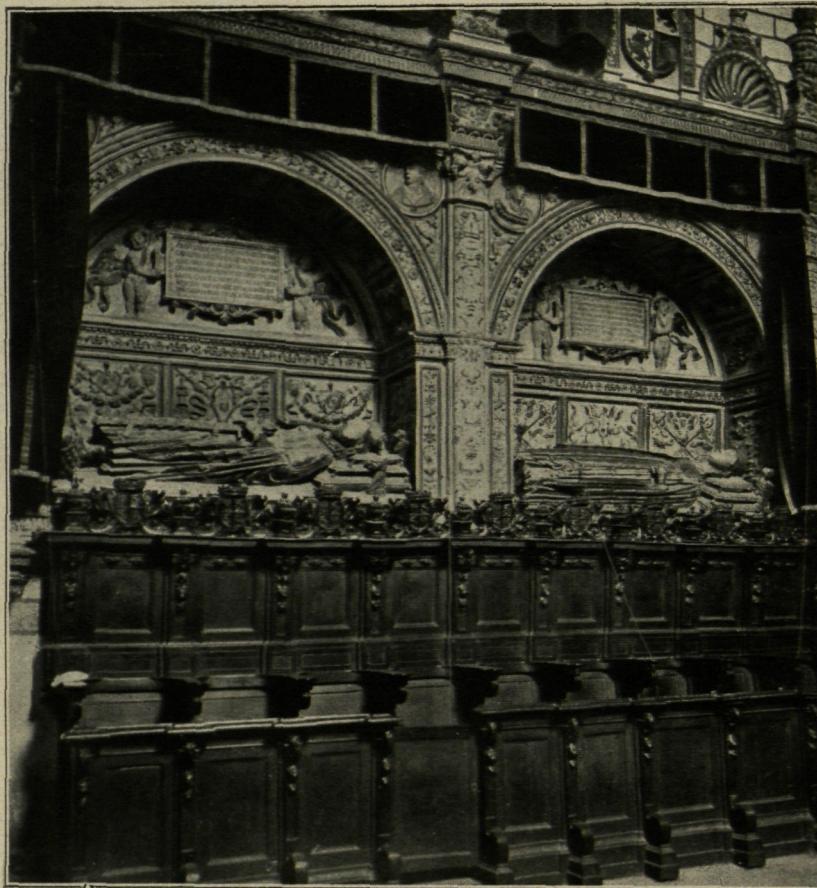
Don Pedro el Cruel tuvo destino tan agitado en muerte como en vida. Sepultáronle primero en la iglesia de Santiago de Alcocer; trasladáronle más tarde, en tiempo de D. Juan II, al Monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid, demolido el cual se le llevó a Sevilla, mientras la estatua orante de su sepultura se guarda en el Museo Arqueológico Nacional (1).

Aquella desventurada Reina D.^a Blanca de Francia que vino a compar-

(1) Dicha estatua se hizo para el sepulcro que en 1504 se le dedicó, y a la que se rompieron las piernas en el estado en que hoy se encuentra para que entrara en un nicho posterior. La cabeza parece utilizada de otra estatua del Rey. (*Papeleta del M. A. N.*)

tir el tálamo real sólo unas horas, y a llorar su soledad años enteros, víctima inocente de los caprichos de un Rey lascivo e inscontante, fué depositada en Tudela de Navarra, para ser trasladada a su país natal.

Enrique II el de las Mercedes murió en Santo Domingo de la Calzada



Sepulturas de D. Enrique II y su mujer en la Capilla de Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo.

(Fot. Comendador.)

el 30 de mayo de 1379, según la versión más verosímil, de un ataque degota, aunque no faltó tampoco la que forjó la fantasía popular atribuyéndola a unos borceguíes envenenados, regalo de un moro que así obedecía al Rey de Granada.

Fué depositado con hábito de dominico, primero en la capilla mayor de la Catedral de Burgos mientras los funerales; después en Valladolid, y por último en Toledo en la *Capilla de Reyes Nuevos*, que hasta tiempos de

Carlos V, que la hizo trasladar donde hoy se encuentra, estuvo a los pies de la Catedral y en el sitio en que, según piadosa tradición, se apareció la Virgen a San Ildefonso.

En el testamento de este Rey, hecho en Burgos el 29 de mayo de 1374, se contiene la fundación de dicha capilla toledana, cuya curiosa cláusula copiamos a continuación. Dice así:

«Lo segundo mandamos este nuestro cuerpo, que nos dió Dios, a la tierra de que fué fecho y formado para que sea enterrado honradamente, como de Rey, en la iglesia de Santa María, donde estuvo la Virgen Santa María y puso los pies cuando dió la investidura a Santo Alfonso, en la cual Nos habemos gran fuerza y devoción porque nos socorrió y libró de muchas priesas y peligros cuando lo ovimos menester. E mandamos y tenemos por bien que en dicho lugar sea hecha una capilla, lo más honrada que se pudiera y que sean puestas y establecidas doce capellanías, perpetuas, y canten y digan los Capellanes de ellas de cada día Misas; y estos doce Capellanes que hayan su salario cada año, e cada un Capellán mil y quinientos maravedises.»

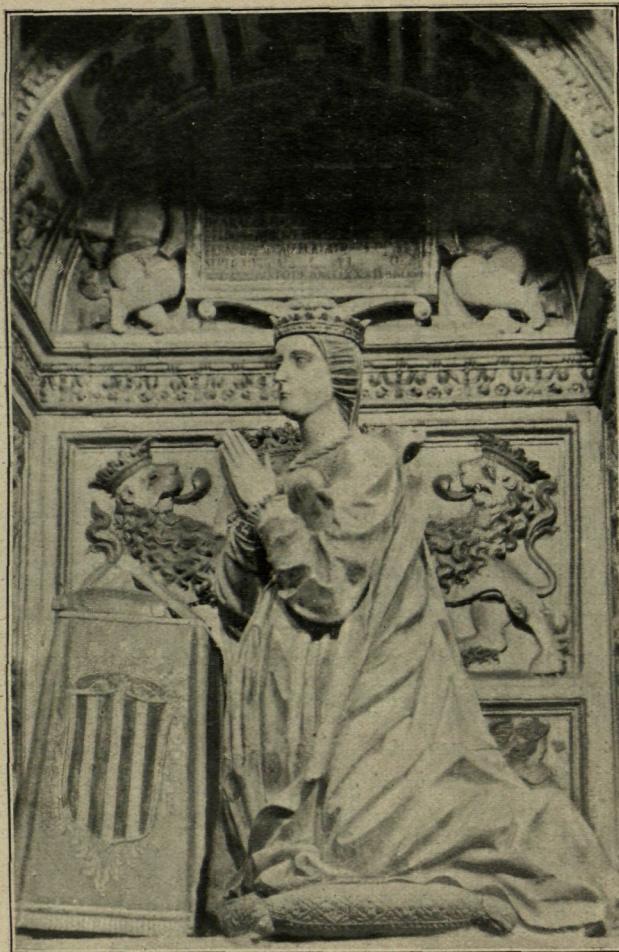
Esta capilla, de espléndido estilo plateresco, ya terminada al morir su fundador, como lo prueba la contestación que hubo de dar Enrique II al Obispo de Sigüenza al preguntarle sobre el sitio en que quería ser enterrado, de «en mi capilla que yo fice en Toledo» fué, como queda dicho, trasladada por Carlos V a la que dirigió D. Alfonso de Covarrubias. Allí se ve el sepulcro, con estatua yacente, del Rey fraticida, cuya lápida contiene la siguiente inscripción:

AQUÍ YACE EL MUY AVENTURADO Y NOBLE CABALLERO
REY DON ENRIQUE, DE DULCE MEMORIA,
HIJO DEL MUY NOBLE REY DON ALFONSO, QUE VENCió
LA DE BENAMARÍN, Y FINÓ EN SANTO DOMINGO DE
LA CALZADA, E ACABÓ MUY GLORIOSAMENTE
A XXX DÍAS DE MAYO, AÑO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO
SALVADOR JESUCRISTO DE MCCCLXXVIII AÑOS

Otra lápida próxima nos dice contener los restos de la Reina D.^a Juana, hermana del Señor de Villena, D. Fernando Manuel, y es como sigue:

AQUÍ YACE LA MUY CATÓLICA Y DEVOTA REINA
DOÑA JUANA, MADRE DE LOS POBRES E MUGER DEL NOBLE
REY DON ENRIQUE, HIJA DE DON JUAN,
HIJO DEL INFANTE DON MANUEL, LA CUAL EN VIDA Y
EN MUERTE NO DEJÓ EL HÁBITO DE SANTA CLARA,
E FINÓ A XXVII DE MAYO, AÑO DEL NACIMIENTO DE
NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO DE MCCCLXXXI AÑOS

En la misma Capilla de Reyes Nuevos, y habiendo también estado en la Antigua, con sus correspondientes estatuas yacentes, como tiénenla orantes en la actual, debida la del Rey al cincel de Jorge Contreras, vense los



Sepultura de D.^a Leonor, mujer de D. Juan I, en la Capilla de Reyes Nuevos en la Catedral de Toledo.

(Fot. Comendador.)

sepulcros de D. Juan I y de D.^a Leonor de Aragón, nacidos ambos por curiosa coincidencia el mismo año.

De platerescas labores las dos amplias hornacinas, encuéntrase la de la Reina encima de la puerta, leyéndose en cartela superior el siguiente epitafio:

AQUÍ YACE LA MUY ECLARECIDA Y CATÓLICA REINA
DOÑA LEONOR, MUGER DEL MUY NOBLE REY DON JUAN,
HIJA DEL MUY ALTO REY DON PEDRO DE ARAGÓN,
MADRE DEL MUY JUSTICERO REY D. ENRIQUE
Y DEL INFANTE D. FERNANDO; FALLECIÓ A XIII DÍAS
DE SETIEMBRE, AÑO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO
SALVADOR JESUCRISTO DE MCCCLXXXII AÑOS



Sepultura de D. Juan I en la Capilla de Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo.

(Fot. Comendador.)

El epitafio del sepulcro del Rey, colocado también en la parte superior de la hornacina, dice así:

AQUÍ YACE EL MUY NOBLE Y MUY CATÓLICO
 Y VIRTUOSO REY DON JUAN, HIJO DEL REY DON ENRIQUE,
 DE SANTA MEMORIA, Y DE LA REYNA DOÑA JUANA,
 HIJA DEL MUY NOBLE DON JUAN, HIJO DEL
 INFANTE DON MANUEL, Y FINÓ A IX DÍAS DEL MES
 DE OCTUBRE, AÑO DEL NACIMIENTO DEL SALVADOR
 JESUCRISTO DE MCCCLXXXIX AÑOS

Murió *D. Juan I*, que casó segunda vez con *D.^a Beatriz de Portugal*, en Alcalá de Henares, víctima de una caída de caballo; y acabó sus días *D.^a Leonor* en Cuéllar al dar a luz a su último vástagos.

Completan los enterramientos reales existentes en esta Capilla de *Reyes Nuevos* los dos sepulcros, también platerescos, realizados con estatuas yacentes, que revelan el adelanto de las artes, de los Reyes *Enrique III el Doliente* (muerto en Toledo a los veintisiete años) y de su mujer doña Catalina de Lancáster.

La lápida del primero dice así:

AQUÍ YACE EL MUY TEMIDO Y JUSTICERO REY
 DON ENRIQUE, DE DULCE MEMORIA, QUE DIOS DÉ SANTO
 PARAÍSO, HIJO DEL CATÓLICO REY DON JUAN, NIETO DEL
 NOBLE CABALLERO DON ENRIQUE.
 EN XVI AÑOS QUE REINÓ FUÉ CASTILLA TEMIDA
 Y HONRADA. NACIÓ EN BURGOS EL DÍA DE SAN FRANCISCO;
 MURIÓ DÍA DE NAVIDAD EN TOLEDO, YENDO A LA GUERRA
 DE LOS MOROS CON LOS NOBLES DEL REINO.
 FINÓ AÑO DEL SEÑOR DÉ MCCCCVII AÑOS

La de la segunda es como sigue:

AQUÍ YACE LA MUY CATÓLICA E MUY ESCLARECIDA
 SEÑORA REINA DOÑA CATALINA DE CASTILLA E LEÓN,
 MUGER DEL MUY TEMIDO REY DON ENRIQUE,
 MADRE DEL MUY PODEROSO REY DON JUAN, TUTORA
 E REGIDORA DE SUS REINOS, HIJA DEL MUY NOBLE
 PRÍNCIPE D. JUAN, PRIMOGÉNITO DEL REINO
 DE INGLATERRA, DUQUE DE GUIANA E ALENCASTRE,
 E DE LA INFANTA DOÑA CONSTANZA, PRIMOGÉNITA
 Y HEREDERA DE LOS REINOS DE CASTILLA,
 DUQUESA DE ALENCASTRE, NIETA DE LOS JUSTICEROS
 REYES EL REY ADUARTE DE INGLATERRA E DEL
 REY D. PEDRO DE CASTILLA, POR LA CUAL ES
 PAZ E CONCORDIA PUESTA PARA SIEMPRE.
 ESTA SEÑORA FINÓ EN VALLADOLID A II DÍAS DE JUNIO,
 AÑO DE MCCCCXVIII AÑOS

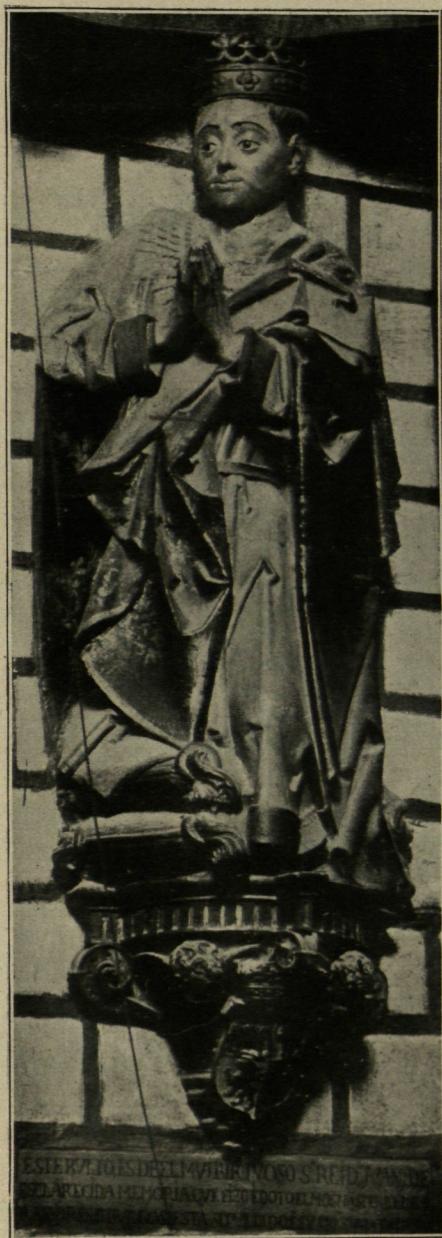
Epitafios tan profusos como los que se hallan en los sepulcros de la Capilla de *Reyes Nuevos* de Toledo son documentos inapreciables para el es-

ARTE ESPAÑOL

tudio de la Historia. Lástima que, por lo general, una mal entendida modestia, o a veces el sentimiento contrario, por el que creen los contemporáneos del Rey o personaje imperecedera su memoria, nos priven de tan fácil fuente de erudición.

Juan II, que murió en Valladolid a 20 de julio de 1454, y tiene en la Capilla que nos ocupa la estatua que reproducimos, mandóse enterrar en la Cartuja de Miraflores, de Burgos, grandiosa fundación de su padre. Allí tiene una notable sepultura, de la que es autor Gil de Siloe; y junto a él descansa también su segunda esposa D.^a Isabel, sobrina que fué del Rey de Portugal, como hija del hermano de este Monarca, D. Juan, Maestre de Santiago en aquel reino.

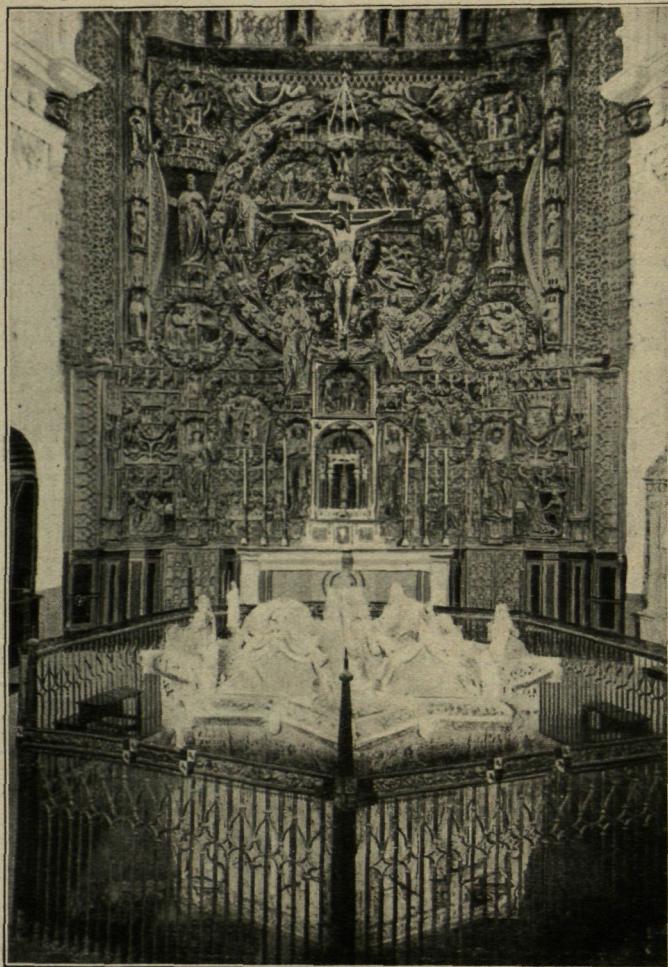
Su primera mujer, D.^a María de Aragón, muerta en Villacastín (Segovia), en 1445, está enterrada, como su hijo *Enrique IV*, en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Este Rey, que acabó sus días en Madrid el 11 de diciembre de 1474, fué depositado primero, y antes de cumplirse aquel su mandato, en el Monasterio de San Jerónimo, de la hoy Corte de la Monarquía española. La segunda consorte de *Enrique IV*, la portuguesa D.^a Juana, fallecida también en Madrid el 17 de enero de 1476, tuvo, según parece, su enterramiento en el antiguo convento de San Francisco.



Estatua de D. Juan II en la Capilla de Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo.

(Fot. Comendador.)

Después de estos Monarcas, cuyos sepulcros parecen encerrar la decadencia a que llegamos en aquella primera mitad del siglo XV, ¡quién podrá ignorar dónde están los que atesoran las venerandas reliquias de aque-



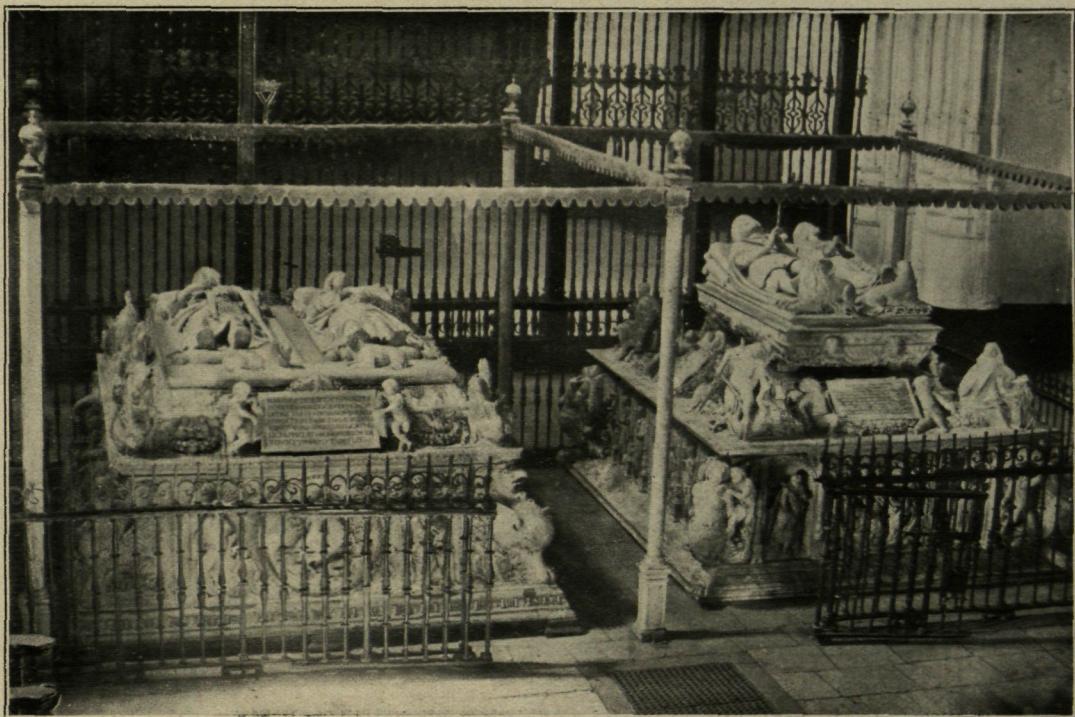
Sepulcros de D. Juan II y de su mujer en la Cartuja de Burgos.

(Fot. Vadillo.)

llos Reyes Católicos que abrieron la nueva era de prosperidad nacional jamás igualada en nuestra Historia!

No; sólo por rendir el debido tributo a su memoria, honrando este modesto estudio, hemos de recordar aquí que el 26 de noviembre de 1504 pasó a la inmortalidad, en Medina del Campo, aquel *gran Rey* (como la ha calificado un erudito escritor contemporáneo) que se llamó *Isabel I de Castilla*;

que su cuerpo, depositado según sus deseos en el convento de San Francisco de la Alhambra, por ella fundado a raíz de la conquista, fué trasladado después en 1521 a la capilla real construída al efecto en la Catedral granadina por Carlos V, su nieto; y que allí reposa, juntamente con el *Rey Católico*, en los magníficos sepulcros debidos al cincel del florentino Do-



Sepulcros de los Reyes Católicos y de D.a Juana y D. Felipe el Hermoso en la Catedral de Granada.

(Fot. Casa Lacoste.)

minico Alejandro Fancelli, y que *Fernando V* de Aragón, el gran diplomático de su tiempo, acabó su preciada existencia en Madrigalejo, cerca de Trujillo, el 23 de enero de 1516, cuando se dirigía en excursión cinegética a Sevilla. Por cierto que el erudito Padre Rubio, de Guadalupe, ha copiado en el número correspondiente al 1 de agosto de 1916, en la interesante revista de aquel Monasterio, la curiosa acta de entrega del cadáver del *Rey Católico* en el convento de la Alhambra, entre once y doce de la noche del miércoles 6 de febrero de 1516, catorce días después de su fallecimiento, por lo que llegó tan desfigurado que hubo de prestar juramento D. Juan Ramírez de Isierra, Lugarteniente del Mayordomio Mayor de la

Casa del Rey, de no haberse separado de los restos del Monarca, su Señor, desde Madrigalejo, y haberle cambiado él mismo de féretro en el lugar de la Hinojosa. Bajo estas afirmaciones se hizo cargo del cadáver el Alcaide y Capitán General de la ciudad de Granada, D. Luis de Mendoza, marqués de Mondéjar y conde de Tendilla.

Otro viaje macabro que por su originalidad parece traspasar las fronteras de la leyenda y ha servido de asunto a una de las grandes creaciones del arte pictórico contemporáneo; había tenido también lugar pocos años antes. Nos referimos al motivado por la muerte del Rey *D. Felipe el Hermoso*. Ocurrió ésta en Burgos, el 25 de septiembre de 1505, y, bien por existir en la Cartuja de Miraflores, próxima a la capital castellana, otros enterramientos reales, ya con carácter interino, mientras se cumplía la voluntad del regio difunto de ser trasladado a Granada, lo cierto es que se le dió sepultura en el artístico Monasterio burgalés. La Reina *D.^a Juana*, a la que el amor había empezado a trastornar ya, temerosa de que los servidores flamencos de su marido se hubieran llevado a su país tan para ella preciada reliquia, exaltada, sin duda, por los recuerdos del día, se trasladó a Miraflores en la festividad de Todos los Santos, y a su presencia hizo abrir el sepulcro del Rey. No bastó a calmar su intranquilidad enfermiza la buena custodia ejercida por aquellos frailes, y el 20 de diciembre volvió desde la Casa de la Vega a aquel lugar de tranquilo recogimiento, y acompañada por brillante séquito, del que formaban parte los Obispos de Mondoñedo, Jaén y Málaga, el Marqués de Villena, el Condestable, el Embajador Luis Ferrer, la Marquesa de Denia, la Condesa de Salinas y la nuera de ésta, *D.^a María de Ulloa*, empezó por Torquemada aquel lúgubre vagar por campos y villas que había de terminar tantos años después con el enterramiento de los dos esposos en el citado panteón de la capilla real de Granada, luego de morir en Tordesillas, en 1555, la *Reina Loca*.

Otra traslación de reales despojos atrae nuestra atención antes de que la austera cripta de El Escorial cobije el de los Reyes de la Casa de Austria y de casi todos los de la de Borbón, y es aquella que, partiendo de la señorial mansión de los Condes de Fuensalida, en Toledo, ha dado lugar a la piadosa leyenda de la conversión del Duque de Gandía, venerado en los altares bajo el nombre de San Francisco de Borja. Mucho debió de impressionar al santo mayordomo de la Emperatriz Isabel, muerta en aquel palacio el 1 de mayo de 1539, la entrega del cadáver de la bella Soberana en el panteón granadino, aunque no fuera, como ha depurado luego la Historia, causa ocasional del cambio que la Gracia iba obrando ya en el pode-

roso magnate, y que hasta años después no había de consumarse. No era, como apuntado queda en este estudio, la vez primera en que lo largo del camino hacía imposible la identificación en Granada de los Reyes que fueron.

No quedó allí la malograda compañera del gran *Carlos V*, que cuando



Panteón de Reyes en El Escorial.

(Fot. Casa Lacoste.)

su hijo *Felipe II* levantó el monumental Monasterio de El Escorial, el amor filial dióla en él digno lugar de reposo, al frente de las egregias madres de los Austrias, cual correspondía a la que lo fué del *Rey Prudente*.

Este panteón de El Escorial, terminado por Crescenzi ya en plena dominación del arte barroco, es un acabado modelo de la grandiosidad del estilo cuando no rebasa el buen gusto, incompatible con las aberraciones del género.

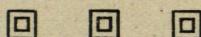
Allí reposan los Reyes de las dinastías de Austria y Borbón y las Reinas madres de ellos, con las excepciones de Felipe V y de Isabel Farnesio que

ni en muerte quisieron separarse de su delicioso retiro de San Ildefonso, en cuya colegiata les cobijó el arte francés de Pitué y Dumandré; y de Fernando VI y D.^a Bárbara de Braganza, a quienes el amor sigue uniéndoles en su fundación de las Salesas Reales, hoy parroquia de Santa Bárbara, en dos soberbios mausoleos en que el gusto francés de su época rompe nuestro nacional barroquismo, creando un artístico conjunto de mármoles y broncees.

Hasta llegar a estas espléndidas manifestaciones del lujo y de la riqueza desde las austeridades de Oviedo y de León, puede recorrerse la historia del arte nacional, paralela siempre a la historia misma de la Patria, cuyas fluctuaciones sigue al través de los siglos, modesto en sus comienzos, pujante y próspero en las épocas de poderío, que nada refleja el de los pueblos como el Arte que lo marca con su sello indeleble. Por esto los Reyes representantes de aquéllos, unen en sus enterramientos, en feliz consorcio, la Historia y el Arte, sublimes abstracciones a las que sirven de modesto homenaje estas líneas sobre cosas que si de todos sabidas, no serán de inopportuna recordación en el mes consagrado a los difuntos.

EL CONDE DE CASAL.

Dehesa del Sotillo, noviembre de 1920.



El castillo de las Navas

EN la cordillera que separa las dos Castillas, a más de 1.300 metros de altura sobre el mar, en un pequeño llano abierto entre riscos grandiosos, como el de Santa Ana, se encuentra la villa de las Navas del Marqués, que perteneció en la primera mitad del siglo XVI a D. Pedro Dávila, casado con D.^a María de Córdoba, a los cuales hace referencia una inscripción existente en un palacio abulense, que dice:

PETRVS DAVILA ET MARIA CORDVBENSIS. ANNO MDXLI

Sobre edificación más antigua, y al lado de un torreón de tosca piedra,

elevaron una casa señorial con fuertes cubos en los ángulos, defendidos por amplias troneras, magnífico portal, patio del Renacimiento, elegante y cómoda escalera, y con una bóveda plana semejante a la del Escorial.

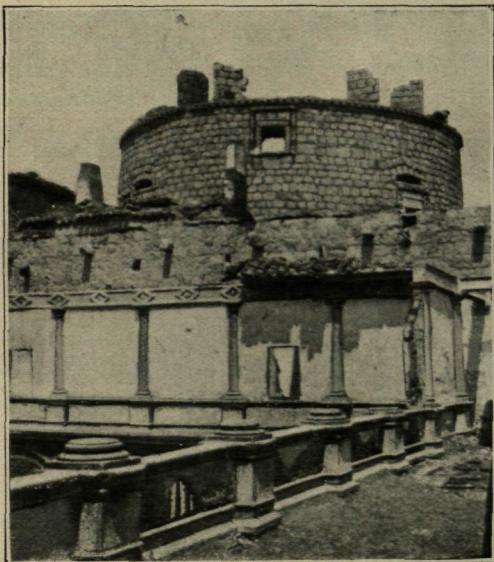
Don Pedro Dávila, a quien el Emperador Carlos V concedió el título de Marqués de esta villa, fué Mayordomo de la Casa imperial, y acompañó a su señor en varias expediciones, entre ellas, a la de los Gelves, dejando, sin duda, como recuerdo de estas empresas, en una galería cubierta, dos pinturas que representan: una, un combate entre moros y cristianos, y otra, un mapa de Europa con las naciones que entonces existían.

También fué aficionado a las antigüedades, siendo prueba de ello varias inscripciones romanas que la Duquesa de Denia, poseedora hace algunos años de esta finca, donó al Museo Arqueológico, y otra descubierta este verano, que, con otros objetos, la Sociedad Resinera Española, dueña en la actualidad de este edificio, con igual generosidad, cede al mencionado Museo.

La inscripción últimamente encontrada dice así, según la transcripción que ha hecho D. Ángel Blázquez Jiménez, quien la vió cuando unos niños la habían encontrado:

BARBATVS
SER. ANN. LIX
PIVS·IN·SVIS.
H. S. E. S. T. T. L.
ET IVNIA. OPTATINA
ANNOR. LXXV. PIA. IN. SVIS.

El autor de esta nota, contemplando el edificio, hoy amenazado de ruina, de la que quizás le preserve el interés demostrado tanto por el Sr. Nardiz,



(Fot. N.)

gerente de la Resinera Española, como por los señores consejeros de la misma, hizo una descripción en verso, que, más por ser exacta que por ser rimada, se inserta a continuación:

EL CASTILLO DE LAS NAVAS

El castillo vetusto, fuerte y morada,
al lado de la villa yace ruinoso,
mostrando en los estragos de su fachada
injurias del olvido más espantoso;
y allí donde otro tiempo reinó alegría
y fué asiento de glorias y de riqueza,
ni el más leve vestigio se encontraría
bajo las verdes hojas de la maleza.

Sólo en los recios muros vense esculpidas
inscripciones latinas de otras edades,
de remotas comarcas aquí traídas
del castillo ruinoso en las mocedades.

Su señor y su dueño pintó en sus muros,
en un mapa, de España las posesiones,
y de un combate aún quedan trazos oscuros,
quizá como recuerdo de sus acciones.

* * *

¿Qué fué de tus guerreros, viejo castillo?
¿Dónde están las banderas que te adornaron?
¿Qué fué de aquellas damas de egregio brillo
que en tus amplios salones agasajaron
lucidos caballeros de airoso porte,
que en África, y en Flandes, y en Lombardía
luchaban valerosos, y que en la corte
ingenio derrochaban y bizarría?

Todo pasó: el soberbio rico palacio
sólo pisa el curioso veraneante,
que, quizá fatigado, marcha despacio,
con respirar difícil, triste el semblante,
o turba de chiquillos que, juguetones,
penetran en tus patios y galerías,
y escalan animosos los torreones
con alegre bullicio todos los días.

Esta es tu nueva vida: resurgimiento
de aquélla que del siglo cubrió el olvido.
¡Dichoso tú, que al niño prestas aliento
y al luchador del siglo que viene herido!

ANTONIO BLÁZQUEZ.

Victorio Macho, el escultor del sentimiento

DE poco tiempo a esta parte se viene hablando, con motivo del indudable renacimiento escultórico que se ha manifestado en España, de escultura nacional, del genio escultórico de la raza, y es lo cierto que hasta ahora nadie ha querido explicarnos qué debiéramos entender por eso. ¿Puede considerarse así al escultor que resume el sentir fundamental de un pueblo, o al que se limita a ir imitando y yuxtaponiendo los diversos estilos tradicionales; al que trata de reflejar las diversas modalidades que se manifestaron en la Península desde la dominación romana hasta las postimerías del siglo XVIII, sin lograr una síntesis de todas ellas como distintivo de la personalidad, o al que, tras de estudiar a los escultores españoles de otras edades, considerados por las autoridades de la materia como los fundadores de la escultórica nacional, y peregrinar por las ciudades, los pueblos y las campañas, que son como museos y símbolos de la nación, nos habla con la misma voz de los geniales antepasados, sin pretender revestirse de antiguo para producir mayor efecto; al que recoge, o al que interpreta; al que copia sin noción determinada, o al que siente y crea atendiendo a las insinuaciones de la propia inspiración?

Pues bien; cuando esos escritores jugaban caprichosamente al vocablo, he aquí que en el cementerio madrileño de San Justo, sin que nadie se percibiese del acontecimiento, que acontecimiento era y no de los que duran un instante, se erigía un monumento funerario que podía reputarse tal vez como una de las obras más importantes de la escultura española contemporánea: el mausoleo del Dr. Llorente, ante el cual sí que hubiese sido lógico pensar en el españolismo. Severo y sencillo, intenso y dramático, parece la obra de un Alonso Berruguete que hubiera nacido hoy. Aquel coloso del siglo XVI, dentro de nuestra época, no hubiera concebido ni realizado de otro modo semejante estela fúnebre. Hondura en el pensamiento, claridad en la exposición, intensidad en la expresión, sobriedad en los elementos compositivos, justeza en los detalles y fuerza arrebataradora en el conjunto, de unidad indestructible. La Muerte, que sólo es una sombra, de la cual emergen unas manos, que son garras que se engarfian con crueldad inaudita en el pecho del varón difunto, arrastra hacia la sima de

la Nada al cuerpo vigoroso y laxo, en el instante en que el espíritu, representado por una vaga silueta alada y andrógina, se separa de él. Las maravillas del modelado y la claridad grandiosa del concepto en su escueta sencillez admiran, commueven y obsesionan. Y esta obra, que es completamente original, que no recuerda a griegos ni romanos, a bizantinos ni etruscos, a italianos ni franceses y que por su diafanidad, por su puro dramatismo y su ingenua y fuerte composición se entronca directamente con el arte del renacimiento español, representado por Doncel, Berruguete y Becerra, no ha sido vista, ni apreciada, ni considerada, ni juzgada por casi nadie hasta que Victorio Macho ha expuesto una reproducción en yeso, junto con sus demás obras, en la Exposición que ha celebrado en el Palacio de Bibliotecas y Museos; es decir, cuatro o cinco años después de ser ejecutada. Y es que su autor se limitó a esculpirla y la abandonó luego en el recinto funerario a las caricias del sol y los azotes del aire y de la lluvia, entre los demás sepulcros y nichos antiartísticos, donde los cuerpos se reintegraran a la Naturaleza, de infinitos avatares.

No sólo en esta obra, bastante de por sí para juzgar a un artista, sino en todas las que hasta ahora lleva ejecutadas, ha demostrado Victorio Macho la constitución fundamentalmente española de su temperamento, porque su españolismo consiste en ser el escultor del sentimiento. Las características de nuestro arte, como las de nuestra raza, no son otras sino el realismo, la pasión desbordada, la austeridad, la violencia y el sentimiento. Fijándonos nada más que en nuestros grandes escultores de los siglos XVI, XVII y alguno del XVIII, vemos que no fueron preciosistas, que no supieron del culto de la Belleza por la Belleza misma, que no les cautivó la forma, que para ellos no había otra cosa fuera de la vida y las almas. La realidad, la verdad, fueron sus únicas inspiradoras; pero entendámonos: no la realidad vulgar, la que está sólo al alcance de cualquiera. Ya es sabido que hay dos realidades: la aparente, la ordinaria, la objetiva, y la del arte, que es la realidad profunda, la realidad divina, que sólo ve el artista y la pone de manifiesto para que todos gocen de ella.

Y Victorio Macho es del mismo temple que ellos. Serio, grave y ponderado, no le atrae la forma si tras ella no palpita un sentimiento, si en ella no hay la expresión de un carácter. Penetra en las almas, las escudriña, las remueve, para extraer su esencia espiritual. No sabe agradar; sabe emocionar. Rudo a veces, incorrecto en ocasiones, pero siempre vivo y latente, siempre hondo y emotivo, sus obras nos detienen y nos hacen sentir y pensar.

Tan recientemente español es, que no ha modelado aún ningún desnudo femenino, considerado siempre, desde que los helenos instituyeron los arquetipos de la belleza humana, como el pináculo del arte. Tampoco nuestros grandes escultores ancestrales emplearon sus útiles de trabajo en seguir inmortalizando las armoniosas líneas del desnudo femenino; para ellos, como para Victorio Macho, la Belleza estaba en el Sentimiento y en la Idea. Eran varoniles y misóginos para el sentido pagano, y estaban atormentados por preocupaciones trascendentales, como filósofos austeros y taciturnos que persiguieran el rincón abstruso donde la verdad prístina se esconde.

Victorio Macho no se deleita en la carne con amoroso sensualismo, con caricias enervantes. La tortura la distiende, la contrae; busca sus tensiones, sus deformaciones; es decir, todas las modificaciones que le impulsan el espíritu y el carácter.

Así resalta, por ejemplo, en dos de sus obras capitales: *La Piedad* y la *Estatua yacente de Marcelo Macho*.

La Piedad es una renovación moderna del mito cristiano. No hacía falta saber el título de la obra; es eso lo que expresa: *La Piedad*. Es la eterna compasión, el eterno dolor, impotente ante el que sufre de modo irremediable. En la actitud de esa mujer, en su expresión, se observa la angustia, la zozobra, la contenida protesta, la apelación suprema del amor materno desgarrado por la muerte del hijo. Todas las madres, todas las mujeres están sublimadas en esa mujer, que para que sea más mujer aún no va ataviada con vestes suntuosas ni mantos cuajados de pedrerías, sino que viste el humilde ropaje del pueblo y lleva los pies desnudos. Y es que el escultor, como en todas sus obras, no ha querido cautivarnos con fáciles accesorios de adorno, sino que ha sabido conmovernos con la desnuda y briosa representación de un estado efectivo y ha querido también llenarnos de angustia ante la muerte inexorable de ese pobre niño diftérico, cuyo pecho hinchado parece que va a romperse, arrancándonos de nuestra cotidiana frivolidad para hacernos estremecer con la amarga verdad de nuestra miserable existencia.

Pero conviene advertir que el escultor se detiene en lo justo, y no se extralimita de su campo de escultor y artista. Se apropiá de la realidad objetiva y material, y la elabora inmediatamente, transformándola en realidad del arte. No empequeñece, sino que agiganta; no amengua, sino que magnifica, eleva, sublima. Ese grupo, que es de tamaño natural, parece cuarenta veces mayor; da la impresión de ser un bloque enorme que se



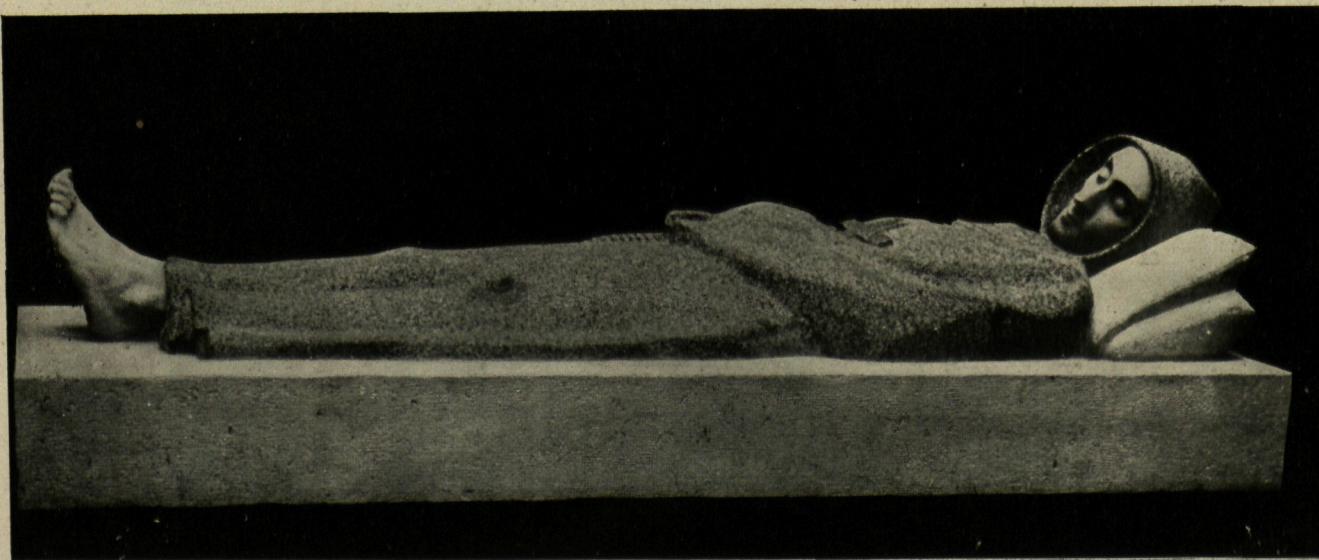
La Piedad, grupo escultórico adquirido por el Instituto Llorente.

(Fot. A. Zarzaga.)

irguiera por sobre nosotros, como una petrificada y universal prez por el dolor humano.

La *Estatua yacente de Marcelo Macho* es la obra más íntima de su autor; en ella ha volcado su propio corazón. Todo el amor por el hermano infortunado y muerto quedó plasmado en esa berroqueña y en esos trozos de mármol ligeramente manchados. Por eso no es de extrañar la impresión desmesurada que causa; impresión que nadie sabría definir, pues va desde el niño que se acerca a la estatua y le da un beso en la frente, hasta la mujer que susurra unas furtivas oraciones y el que se queda ante ella absorto sin atrever acercarse. Y es que esa estatua yacente es un cadáver en toda su desnuda realidad; es que no se puede dar con la piedra y el mármol mayor sensación de muerte; sin embargo, si fuese real, en el sentido estricto de la palabra, amedrentaría y repugnaría, y, en cambio, ese imponente cadáver, envuelto en un sayal frailuno, rígido, yerto, no amedrenta ni repugna, sino que invita al recogimiento y a la adoración. El artista ha sabido sorprender el punto en que coinciden la verdad perecedera, pronta a convertirse en carroña inmunda y hedionda, y el sentimiento artístico, perenne y perdurable a través de todas las transformaciones. En vez de complacerse en buscar la Belleza en el deleitoso cuerpo femenino, este escultor, descendiente y compatriota de aquel que pudo ser llamado el Miguel Ángel español, se afana por encontrar la Belleza de la Muerte. Medite el lector en la importancia que esto tiene. Vea la audacia que representa hacer de un muerto una obra de arte sublime. Únicamente los artistas excepcionales se atrevieron a tanto. Nos presenta el cuerpo, del que ya ha huído el espíritu, esa esencia enigmática y todopoderosa que, al dar animación y vida, presta atractivos y encantos a todo; nos presenta el cuerpo, ya anquilosado en la eterna rigidez, revestido solamente con un humilde hábito franciscano, del que, para mayor realidad — el escultor ha buscado el natural contraste de la berroqueña y el mármol — se destacan los pies desnudos — un prodigo de anatomía escultórica — y la lividez del rostro, en el que, se diría, quedan impresas las huellas terribles de la última lucha que inexorablemente todos hemos de sostener. Pues no espanta, ni repele, sino que de ese muerto, de ese cadáver, emana un misticismo, un halo sutil de humanidad, de humanidad doliente que llegó al supremo reposo, que cautivan y una emoción de tan alquitrada belleza, que deja en suspense.

En el rostro, enmarcado por la capucha, ha expresado el artista, con soberana maestría, la serenidad incopiable de quien ya ha traspuesto los umbrales de lo Desconocido. Es un rostro tan delicadamente esculpido que,



Escultura funeraria de Marcelo Macho.

(Fot. A. Zarraga.)

sin querer, nos trae el recuerdo de aquellas faces divinas que supo pintar Morales *el Divino*. En ese rostro no hay ya tragedia; sólo hay patetismo, o lo que es igual, elocuencia.

Por lo que se refiere a la técnica, se repite en Victorio Macho el caso de todos los grandes artistas; es decir, que la técnica responde siempre a la índole de la obra que ejecuta como consecuencia del concepto que de su arte tiene el escultor. No se ha creado un estilo externo porque eso hubiera sido, contra lo que suponen muchos, limitar su campo de acción. Posee estilo, en la acepción de especial modo de hacer, aquel que carece de ideas, aquel que sólo ha entrevisto un aspecto espiritual o intelectual y puede, por lo tanto, entretenerte en rebuscar los modos de decir, lo cual lleva, indefectiblemente, al amaneramiento. Ese amaneramiento, que no es más que falta de concepto y pobreza imaginativa, suele confundirse con la personalidad, cuando ésta no tiene en absoluto nada que ver con la parte material de la ejecución de las obras. La personalidad estriba en la manera de concebir los asuntos y de sentirlos o, lo que es lo mismo, la personalidad estriba en el concepto. Es subjetiva y no puede someterse a lo objetivo sino que es esto lo que ha de someterse a aquéllo.

Por ser así, Macho se nos presenta vario y diferente en cada obra, y todas conservan un sello propio, un carácter genuino e inconfundible que las da vida. Ese sello es la personalidad, puesto que es hijo del temperamento. Su mano obedece siempre a las sugerencias de su cerebro y es que antes de modelar se ha preocupado de discernir lo que a su juicio debe ser la escultura.

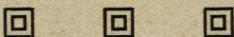
Debido a eso y fuera de entraña hispánica, yo no sé hallarle ascendientes ni encuentro las relaciones que pueda tener con los escultores contemporáneos. ¿Es que no es moderno? ¿Es que es antiguo? Lo que sé decir es que su arte es de ayer, de hoy y de mañana, porque los caracteres, los sentimientos, las almas, son de todas las épocas; la verdad es de siempre y la sinceridad es la única cualidad que no muere en arte.

La formación de este singular artista, que tan extraordinario éxito ha obtenido con la Exposición que ha celebrado en el Palacio de Bibliotecas y Museos, no es, en verdad, corriente, ni puede ser presentada como ejemplo a los padres que se preocupan del porvenir de sus hijos. De salvaje e indómita independencia, se desentiende de maestros y Academias y se marcha a cuestas con sus rebeldías y preocupaciones, a recorrer la vasta meseta, a encararse con los hombres, con las peñas, con los árboles con el cielo, con el sol.

Cuando viene a Madrid, decidido a luchar por la conquista del nombre, respondiendo a esa manera suya de ser, se aparta de todo fácil triunfo, de todo cuanto pudiera ser una parodia o un engaño. No frecuenta tertulias, no concurre a las Exposiciones Nacionales, no prostituye su arte, ni busca alabanzas, ni compra elogios. El mundo y sus negocios no le interesan; no murmura, no intriga, no merodea, no especula, no solicita; es decir, no hace nada de lo que suelen hacer los artistas, sobre todo, de lo que hicieron los artistas del siglo pasado, que convirtieron su arte en mercancía o en medio de explotación.

A pesar de eso, diez años de labor han bastado para llegar a ser considerado como una de las figuras artísticas más interesantes del mundo entero en nuestros días, dadas su juventud (treinta y tres años) y las excepcionales dotes que le caracterizan.

BALLESTEROS DE MARTOS.



Los primitivos españoles

UNA tabla primitiva, con figuras de tamaño natural, de los Santos Juanes, llama poderosamente la atención — desde hace unos ocho años — de críticos, directores de Museos y anticuarios. Hasta el pasado año esta tabla encontrábase en Italia; desde entonces la posee un comerciante alemán. Reconociendo siempre la crítica su gran importancia artística, presentábase como un gran enigma; ni aun respecto a su escuela había unanimidad. Unos — y entre ellos el último dueño —, la creían de Bohemia; otros, teníanla por francesa; algunos, por española. Nosotros creemos que los últimos tienen razón, y añadimos que se trata de una tabla interesantísima de la escuela catalana de comienzos del siglo XV.

No cabe negar, sin embargo, que existe cierto parentesco entre esta tabla y los primitivos de la escuela de Bohemia del último tercio del siglo XIV, principalmente con los de la escuela de Wittingaň; pero esta semejanza se explica por las influencias italianas y borgoñonas, que simultáneamente actuaron sobre el arte bohemio y catalán de aquella época.



Los Santos Juanes, tabla de escuela catalana.

(Fot. N.)



El donante de la tabla *Los Santos Juanes*.

(Fot. N.)

La tabla es de roble, madera desusada por los artistas bohemios. Por otra parte, la ensambladura no tiene nada que ver con la empleada por entonces en Bohemia. En cambio, la madera y su ensambladura coinciden perfectamente con la que usaban los catalanes entonces.

Tiene por asunto la tabla, los Santos Juanes y un donante, que vistiendo traje riquísimo denota al personaje distinguido — su actitud lo confirma — de alta posición social.

¿Quién es el autor de la obra? A nuestro modo de ver se trata de un compañero de Luis Borrassá, no de este artista, que es más blando y de colorido más claro. La tabla recuerda más al autor del retablo de San Miguel en Penafel (Villafranca del Panadés), retablo que Sempere y Miquel, entusiasta y fantástico con exceso, ha atribuido (1) a Ramón de Mur. Sin embargo, este retablo es más crudo que nuestra tabla. La postura del Bautista es muy parecida a la que figura en el gran retablo dedicado a este Santo y que se conserva en el *Musée des Arts décoratifs*, en París, y al de los Santos Juan Bautista y Esteban, del Museo de Barcelona, obras ambas emparentadas con las de Borrassá y repetidas aún en otro retablo posterior del Museo barcelonés y dedicado también a San Juan Bautista y San Esteban (2).

Hay que comparar, además, con nuestra tabla la principal del retablo de San Miguel, de la iglesia parroquial de Cruilles (3); y respecto a la figura del donante con las del Juicio final, de Palma de Mallorca (4).

La tabla ostenta toda la monumentalidad, y luce todo el esplendor decorativo que caracteriza a las buenas tablas catalanas pintadas en aquella época en Cataluña y Baleares. Con toda la elegancia común a aquellos pintores góticos, y especialmente a los de Borgoña y Siena, los artistas catalanes presentan la modalidad de ser más viriles, siendo el lazo de unión con los otros artistas españoles, aun cuando los catalanes son más dulces, más *sieneses* que sus compañeros de Valencia y Aragón, y mucho más que los de Castilla.

Casi de la misma época que la tabla descrita es el retablo de San Juan Bautista y Santa Catalina, de la colección de D. Álvaro de Retana y Gamboa, de Madrid. El retablo está decorado en sus polseras con el escudo de Castilla y León, estando el león repetido en la cenefa superior de algunas

(1) *Los Cuatrocentistas Catalanes*, tomo II, pág. 248.

(2) Sempere, obra citada, pág. 238.

(3) Ídem, id., I, pág. 294, fotografía Mas.

(4) Ídem, id., II, láminas entre págs. 242 y 243 y 246.



San Juan Bautista y Santa Catalina. De un retablo de la colección de D. Álvaro de Retana y Gamboa.

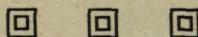
(Fot. N.)

tablas. No cabe duda que este retablo es obra catalana, muy alrededor de Luis Borrassá, y quizás de un discípulo de Serra (se nota en la forma especial de las orejas, siempre redondas). La figura del San Juan procede de aquellos retablos antes citados. Las escenas de la vida del Bautista recuerdan algo las del retablo del Museo de Barcelona. Échase de ver muy pronto que la tabla central del retablo de la colección Retana es bastante superior a las laterales, aun cuando éstas tienen siempre gran interés, como narrativas de las costumbres y trajes de aquellos tiempos.

AUGUST L. MAYER.

Director de la Alta Pinacoteca de Munich.

Munich, 1920.



Los Vergaras y sus pinturas en Villarreal

La región de Levante en España fué siempre un vivero de artistas; un jardín, siempre florido para el Arte. Músicos, pintores, orfebres, poetas, escultores y arquitectos llenan con sus nombres el templo de la inmortalidad.

Desde el siglo XV fué famosa la escuela valenciana de pintura fundada por Jaime Baçomart (a) *Jacomart* (pintor de Alfonso V, influenciado por la escuela flamenca) y Valentín Montolíu de San Mateo, creador de la escuela primitiva del Maestrazgo de Montesa. En 1500 inició el período del renacimiento regional Juan Masip (a) *Juan de Joanes*, quien se inspiró en la escuela milanesa de Leonardo de Vinci. A mediados del siglo XVI evolucionó la escuela valenciana, de mística en naturalista, con el castellonense Francisco Ribalta, educado en la escuela boloñesa de los Carraci, y el cual, a su vez, fué maestro del setabense Ribera (a) *el Españolet*. La nota característica o modalidad de Ribalta la acentuó Jerónimo Espinosa, cuyo padre fué el enlace de la escuela valenciana con la castellana de Zurbarán. Por último, bajo otro aspecto distinto resurgió vigorosa la escuela



La Gloria, pintada al fresco por L. Vergara en la cúpula de la capilla de San Pedro Alcántara, de Villarreal.



La comunión de Santa Teresa, cuadro de Vergara, en Villarreal.

UNIVERSIDAD DE MADRID
HISTORIA DEL ARTE



Fresco de Vergara representando el martirio de San Jaime, en el templo arciprestal de Villarreal.

valenciana de pintura desde Vicente López, quien, en unión de Camarón y de Vergara, fué el precursor de la escuela moderna del siglo XIX.

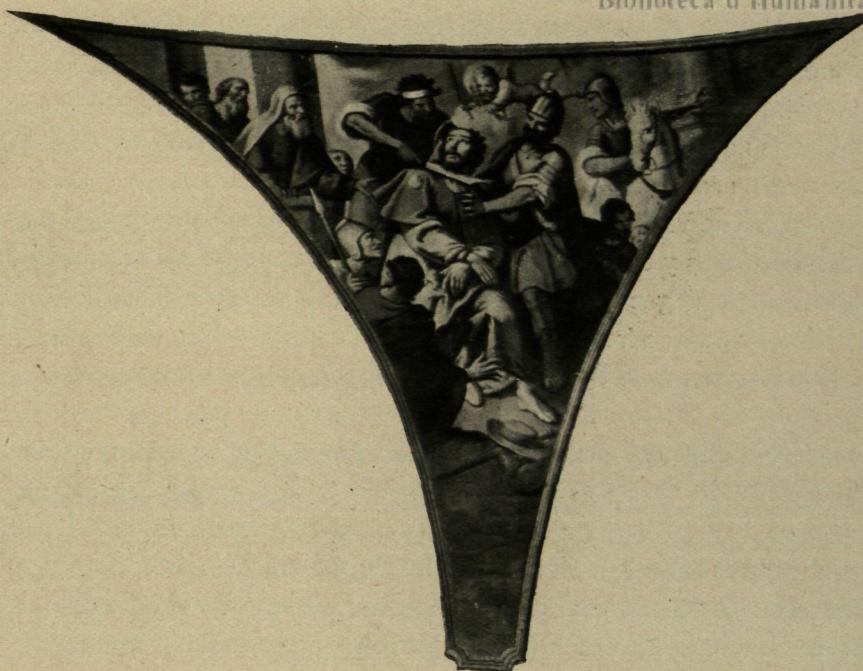
Hijos del escultor Francisco Vergara — fallecido en 1753 — fueron Ignacio (escultor) y José (pintor). Primos de éstos, fueron: otro escultor de fama universal, Francisco Vergara (1), y un notabilísimo pintor llamado Luis.

Los hermanos José e Ignacio fueron los promovedores de la fundación de la Academia de Valencia y José Vergara uno de los profesores que con mayor empeño y constancia ayudó a establecer la Escuela de Nobles Artes (de restauración neoclásica), que, al fin, se estableció en la Universidad valentina a principios del año 1753.

José Vergara, según el Barón de Alcahalí (2), formó su educación artística inspirado en las obras de los pintores clásicos. Dominó la miniatura en

(1) El cronista Perales, continuador de la *Historia General de Valencia*, de Escolano, dice, en la pág. 939 del tomo III, que Francisco Vergara nació en Carlet; pero no es cierto, pues fué bautizado en la parroquia de Alcudia de Carlet, en cuya sacristía se conserva su retrato. (Véase la pág. 234 de mi *Geografía general del Reino de Valencia*, tomo II.)

(2) *Diccionario bibliográfico de artistas valencianos*, impreso en Valencia en 1897.



Degollación de San Jaime. Fresco de Vergara en el templo arciprestal de Villarreal.

el fresco, el óleo y el temple. Artista de indiscutible autoridad fué el maestro y el protector de todos los pintores noveles de su tiempo. Fué notable por su gran corrección en el dibujo, belleza en su colorido y fecundidad de sus pinceles. Por su merecimiento indiscutible llegó a ser Académico de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y Director de la Sección de pintura en la de San Carlos, de Valencia, durante el reinado de Carlos III. Después de haber rehusado una honrosa jubilación falleció este ilustre maestro a los setenta y dos años de edad en marzo de 1799, recibiendo sepultura sus restos mortales en la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri, en Valencia.

Tanto o más que José sobresalió el pintor Luis Vergara; pero ni Perales, ni Boix, ni el Barón de Alcahalí y otros bibliófilos, nos dicen nada de la biografía de este maestro, que, sin duda, pintó menos que su primo. Ambos dejaron perpetuada la fama de su paleta en los frescos de los templos de Villarreal, según detallaré al final de estas líneas.

Tarea larga sería, y vana pretensión, querer rememorar las obras de tan eximios pintores en los angustiosos límites de un artículo de revista. Puede asegurarse que casi todas las iglesias valencianas y monasterios de

fines del siglo XVIII tuvieron algún fresco o lienzo de los Vergaras (casi siempre ofrenda piadosa de su liberalidad).

A guisa de ejemplo diré que, solamente de José Vergara, guárdanse como obras notables, en la catedral de Valencia, una colección de cuadros tuyos que representan varios asuntos religiosos (1). En el museo de la misma capital he visto una Sagrada Familia, San Pedro Nolasco, Jesús y los Santos Juanes y cuatro cabezas admirables; y en la galería central una Aparición de la Virgen a San Ramón. Además, son también del mismo José Vergara los notables frescos de la capilla de comunión de los Santos Juanes, los de la capilla de San Vicente (restaurada con rico neoclacismo), del ex convento de Santo Domingo, convertida ahora en parroquia castrense o militar. De las iglesias de la provincia nada digo por no hacerme interminable. En su vecina de Castellón hay que señalar como cosa notable los frescos de José Vergara de la bóveda de la catedral de Segorbe (cuatro preciosos medallones), y el retrato del Obispo Dueñas y Cisneros, en la sala capitular del Cabildo de Segorbe. Las pinturas de la iglesia de la Purísima Sangre de Castellón (varios cuadros de la Pasión y Muerte de Jesús). En el ermitorio de San Juan de Pañagolosa el cuadro que cubre la imagen del Santo titular, y otro lienzo de mayores dimensiones, y mérito muy superior, representando en un altar lateral del templo a Santa Bárbara y San Juan Bautista, y otras muchas obras esparcidas por capillas, parroquias y conventos, muchas de ellas en lamentable abandono, cuando no desconocidas o perdidas para desgracia del arte.

Para el convento de los franciscanos de Villarreal talló en madera, Ignacio Vergara, una notabilísima escultura de San Pedro Alcántara, cuyo mérito rivaliza con otra obra que se conserva en el Vaticano de Roma; otro San Pedro Alcántara labrado en mármol por Francisco Vergara, y esa circular capilla de Villarreal la decoró Luis Vergara pintando una bella Gloria, al fresco, en la cúpula (2), y dos inspirados lienzos, los cuales, pegados sobre tablas, admiramos a ambos lados del altar. El uno representa a San Pedro Alcántara dando la comunión a Santa Teresa de Jesús, y el otro, un milagro del Santo franciscano.

En el gigantesco templo arciprestal de San Jaime Apóstol, de la propia ciudad de Villarreal, se conservan frescos admirables de los dos primos Ver-

(1) Los martirios de San Vicente, la historia de San Luis Obispo, un San Martín, la Purísima Concepción de la Virgen María, San Narciso, Santo Tomás de Villanueva, el martirio de San Erasmo, el Descendimiento de la Cruz, etc.

(2) Fué restaurada la capilla, y sus pinturas limpiadas, en 1896.

garas. Según Vilanova Pizcueta, Luis pintó los cuatro detalles de la biografía y martirio de San Jaime, en los triángulos del arranque de la cúpula, sobre los arcos torales, y José los lunetos de la capilla de la comunión, con delicadas alegorías místicas.

Tiene disculpa el que sigan aún inéditas y olvidadas las obras de los Vergaras que permanecen ocultas entre las breñas abruptas y lejanos bosques de las montañas de Peñagolosa; pero es imperdonable que no se den a conocer a los lectores de la Revista de los *Amigos del Arte*, pinturas tan notables como los frescos de Villarreal. Ese fué el móvil de estas simples notas y mis pobres fotografías que las ilustran.

DR. CHARLES SARTHOU.

Villarreal (España), 1920.

(Fotografías del autor.)



LIBROS NUEVOS

Antología Escolar Hispanoargentina. Para enseñanza secundaria y normal, por R. Monner Sans.— Buenos Aires, Angel Estrada y Compañía, 1920; vi + 286 + xii páginas (equivocadamente se consigna vii) + 3 hojas sin foliar, en octavo, tela.

El culto filólogo y sabio catedrático de Idioma y Literatura de Buenos Aires, incansable depurador en el lenguaje argentino de los incorrectos términos lexicográficos, benemérita labor a la que viene consagrando desde hace muchos años sus actividades, y de las que son sazonados frutos las múltiples obras que hasta el día ha publicado, comprendió con excelente criterio que, aparte sus libros pedagógicos, en los que se contienen exactas normas para el habla de la lengua castellana, había de completar el estudio con la práctica y el conocimiento del modelo inspirador del precepto.

A tal finalidad debe su aparición el presente libro, al que precedió no hace muchos años el *Ensayo de la Antología Cervantina*, recibido con

general aplauso, que encierra en sus páginas una acertada compilación, en la que se muestra «cómo nuestro idioma fué creciendo en vigor y lozania desde el siglo XIII hasta la época actual, aumentando la extensión de los ejemplos a medida que nos fuimos acercando al siglo en que nos hallamos».

Y preciso es reconocer que el Sr. Monner Sans consiguió cumplida y acertadamente sus propósitos, pues con excelente espíritu crítico eligió trozos de la literatura española y argentina, suficientes en todo momento para que el lector de la *Antología Escolar* pueda formar cabal juicio del estilo y aportaciones que al patrio idioma llevó cada escritor.

A tal acierto se une el no menos importante de la depuración de los textos que se insertan, que permite apreciar con entera perfección las composiciones que en prosa y en verso se dan a conocer.

Es, en resumen, libro de amenísima lectura y de evidente oportunidad, que ha de contri-

buir a afianzar la justa fama que de filólogo eminente goza su autor en el mundo de las letras hispanoamericanas.

V. CASTAÑEDA

* * *

Santander y su provincia: Guía práctica del turista: Año 1920, por J. Fresneda de la Calzada. — Librería Moderna, Santander.

Demuestra en este libro el Sr. Fresneda su perfecto conocimiento de la tierra montañesa, su amor a las tradiciones históricas y artísticas, y su práctica de las distintas excursiones que es férzoso hacer para apreciar en todo su valor los bellos restos guardados en rincones poco conocidos que merecen atraer la atención del turista inteligente.

Así es que, después de detallar minuciosamente los principales itinerarios, las poblaciones importantes, los balnearios reputados, trata de las cavernas prehistóricas de la provincia, tan estudiadas hoy por los sabios de todos los países, de arquitectura militar y religiosa; y en bien concentrada síntesis, menciona los palacios antiguos y las especiales casonas, residencia que fueron de hidalgos montañeses.

Aumenta el interés de esta *Guía* el gran número de fotograbados que ilustran sus páginas, y por todo ello resulta tan útil para el turista como necesaria en la colección del bibliófilo. Es, en suma, uno de esos libros que, después de haber utilizado sus noticias y datos, guarda el viajero como obra de entretenimiento y de consulta.

* * *

Rinconete y Cortadillo, novela de Miguel de Cervantes Saavedra. Edición crítica por Francisco Rodríguez Marín. — Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1920.

El discurso preliminar, de gran extensión, pues ocupa más de 300 páginas, sería suficiente para acreditar la erudición del autor y

su perfecto conocimiento de Sevilla, si tantas otras obras de singular mérito no hubieran enaltecido el nombre del Sr. Rodríguez Marín a las más altas cumbres de las letras castellanas.

Este trabajo, aparte de la oportunidad y discreción que siempre revelan las glosas y comentarios, ofrece el interés de dar a conocer de un modo perfecto lo que era Sevilla en tiempo de los pícaros, con tanta gracia pintados por el inmortal Cervantes; así es que todos los amantes de la capital andaluza, todos los coleccionistas de historias de pueblos buscarán con ansia y leerán con fruición esas páginas de Rodríguez Marín, rebosantes de ingenio y donosura.

En ellas aprenderán hasta qué punto llegó el estudio de las ciencias durante el siglo XVI en la Universidad hispalense, donde la Poesía, las Humanidades, la Filosofía, la Medicina, las Bellas Artes y otras ramas del saber humano estaban encomendadas a profesores eminentes de universal reputación; del mismo modo que en los sucesivos capítulos podrán apreciar las costumbres de las distintas clases sociales, que, aun cuando de tan diferentes jerarquías se confundían, a veces, en los vicios y malas artes profundamente arraigados en la insigne Sevilla, pero con un carácter tan especial y propio, que resulta tan reprobable como curiosa la organización de ladrones, rufianes y mozas de partido, las purezas de los valentones, las debilidades de la curia y los hábitos censurables de los nobles y letrados.

La novedad de los datos recogidos por Rodríguez Marín, el ingenio que revela su coordinación, el sinnúmero de noticias interesantes acumuladas y la amenidad de su presentación, forman un conjunto atrayente y alcanzan el lauro de ser el comentario digno de la obra, lo cual es el mayor elogio que cabe hacer de la labor realizada por el ilustre Director de la Biblioteca Nacional.

JOAQUÍN ENRÍQUEZ.

