

El viajero impaciente: Tormo y los primitivos valencianos

AMADEO SERRA DESFILIS
(Universitat de València)¹

El viajero aguarda en la estación de Xàtiva el tren que le llevará a Madrid. Hace años que el pasajero, natural de Albaida, se detiene en esta estación en sus idas y venidas entre Madrid, donde vive, y Valencia, la ciudad de su juventud y adonde regresa a menudo. Además de los vínculos familiares, que le unen también a Agres, Fuente la Higuera y Albaida en los tiempos de asueto, el viajero no ha perdido su vinculación e interés con las glorias valencianas. Sin ser un forastero, se encuentra en Xàtiva de paso, pero una actividad irrefrenable le lleva a aprovechar las cuatro horas y media entre los dos trenes para visitar la ciudad, frecuentar amistades y descubrir o examinar con más detalle las viejas tablas de las iglesias setabenses. No en vano el viajero es persona ocupada, que debe atender una cátedra en la Universidad Central y ocupa un escaño en el Senado tras haber sido diputado en Cortes por el distrito de Albaida.² El fruto de estas visitas en el empalme de la línea ferroviaria serán una serie de artículos publicados en *Las Provincias* que luego fueron reunidos en un volumen en 1912. Su autor, Elías Tormo y Monzó o bien Elías Tormo Monzó, rendía así tributo a la cátedra que ocupaba, a una vocación algo tardía pero dominante en aquellos años y a su condición de valenciano, reivindicada pero también ejercida con discreción, no menos que a su voluntad divulgativa. Así el viajero escribirá en la primera de las cartas que se publicó en *Las Provincias* el 9 de noviembre de 1907: “¿Se permite ocupar columna a un expatriado amante de las glorias valencianas? Excúseme el deseo de completar informaciones, ya que mucho de lo que voy a decir no está todavía archivado

en el periódico, y algo de nuevo entranará para los lectores”.³ El transeúnte se definía a sí mismo como “un chiflado por las vejeces pictóricas”, pero se permitía recordar la “importancia excepcional” del conjunto de las pinturas sobre tabla de Xàtiva y cómo se beneficiaban de la creciente estima y cotización que merecían en toda Europa “desde Ruskin acá, los artistas viejos”.⁴

En verdad, Elías Tormo y Monzó se encontraba en 1912, año de publicación de los artículos en forma de libro, en un cruce de caminos. Las vías de Xàtiva hacia Valencia y Alcoi y hacia Madrid confluían con el camino que a través de la comarca de La Costera había servido de paso preferente entre la Meseta y el interior de las tierras valencianas desde época romana. La biografía, las obligaciones profesionales y los intereses del historiador basculaban entre Valencia y Madrid. En diciembre de ese año, perdió a su esposa, a quien dedicaría in memoriam la monografía sobre Jacomart de 1913, y vio desaparecer una pléyade de intelectuales que habían sido su inspiración como Marcelino Menéndez Pelayo, Aureliano de Beruete o Carl Justi.⁵ Con el tiempo, el interés específico por el arte valenciano de los últimos siglos del gótico y del primer Renacimiento iría menguando, sin desaparecer del todo, en favor de otros temas y de un interés más descarnado por el salvamento de obras y conjuntos en peligro de pérdida. No obstante, en las décadas de los 20 y 30, Elías Tormo daría a la imprenta estudios importantes sobre la catedral de Valencia (1923) y la iglesia de Santa María de Morella (1926), aparte de las dos obras de síntesis sobre los museos de la ciudad de Valencia y la guía *Levante*.⁶ Las

¹ El presente trabajo se enmarca en el proyecto I+D “Recepción, imagen y memoria del arte del pasado” (HAR2013-48794-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² ARCINIEGA, Luis. 2014, p. 9-16.

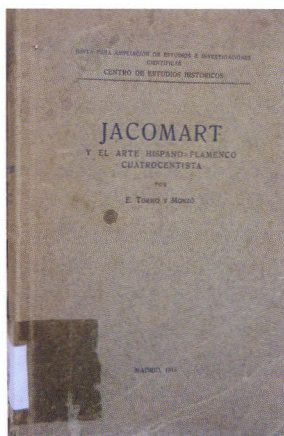
³ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 9-10.

⁴ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 15.

⁵ ARCINIEGA, Luis. 2014, p. 28.

⁶ TORMO, Elías. “La catedral...”, 1923, TORMO, Elías. “Informe... Morella...”, 1926, TORMO, Elías. *Valencia...*, 1932; TORMO, Elías. *Levante...*, 1923; IGUAL ÚBEDA, Andrés. 1956 [1965] p. 170: “Comenzó a publicar don Elías Tormo sus artículos de revista y sus libros acerca de temas valencianos, y pronto se convirtió en autoridad en la materia; después, a medida que iniciaba más amplias investigaciones y era reconocido como erudito eminente al que se le abrían las puertas de las academias y de los salones de la mejor sociedad madrileña, iba olvidando insistir en los motivos de su iniciación. Era la misma evolución, el mismo camino hacia la fama de muchos de sus coterráneos”.

obras de pintura sobre tabla conservadas entonces en Xàtiva eran numerosas, pero no existía un museo digno de este nombre en la ciudad y la publicación pretendía llamar la atención sobre aquel patrimonio disperso, casi oculto en la penumbra de las iglesias, pero de gran valor.⁷ “La Játiva de nuestros días, hay que confesarlo, vive vuelta de espaldas á su glorioso pasado. Sus tablas allí nadie las mira, sus anales casi nadie los remembra”, reconocerá hacia el final del libro.⁸ Tormo aspiraba a que las tablas se reunieran en un museo que garantizase su conservación y exhibición en las condiciones propias de la época, a pesar del atraso y la penuria en que entonces vegetaban muchos museos españoles y el tesoro artístico acumulado en las iglesias de todo el país. Así el libro quedaba en otro cruce de intenciones como eran la tutela del arte histórico y la investigación erudita, algo característico de la obra del historiador de Albaida a lo largo de su carrera. No sin satisfacción, Tormo pudo ver cumplida pocos años después la declaración como monumento del palacio de los Sañç de Vallés (luego de Pinohermoso) y de la ermita de San Félix de Xàtiva, que venía auspiciando desde antiguo, y él imaginó que pudiera ser sede del ansiado museo de los primitivos en la ciudad.⁹



Portada de la obra de E. Tormo *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, 1913.

Eran también aquellos los años en que Elías Tormo mostró mayor inclinación al arte surgido entre el siglo XIV y la primera mitad del siglo XVI, que daría frutos tan granados como las monografías que dedicó a Jacomart (1913), Bermejo (1926) y a los pintores de la familia Osona (1932-1933), figuras todas que aletean sobre las páginas del libro sobre Xàtiva¹⁰. Pocos años antes, Tormo había contribuido a rescatar del olvido o del desconocimiento a artistas

como Joan Reixach (1908) o Starnina (1910), además de visitar y distinguir atribuciones en muchas colecciones públicas y privadas de España en un permanente diálogo con interlocutores tan cualificados como Luis Tramoyeres Blasco (1854-1920) o José Sanchis Sivera (1867-1937), en Valencia, y Émile Bertaux (1869-1917), August Liebmann Mayer (1885-1944), August Schmarzow (1853-1936) o el maestro de este último, Carl Justi (1832-1912), en la historia del arte europeo.¹¹

LOS PRIMITIVOS O EL DESEO DE SER INDIO

El fervor que Tormo sentía por la pintura de aquel período manaba de varias fuentes. Los años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial, en el funesto verano de 1914, merecen ser considerados una época dorada para la pintura tardogótica en Europa. Así lo demostraba la celebración de una serie triunfal de grandes exposiciones que dieron a conocer la obra de artistas en su mayor parte anónimos y a menudo olvidados a la sociedad de masas que empezaba a cuajar en aquellos años: Brujas y Barcelona en 1902; París, Düsseldorf, Siena y Londres en el *annus mirabilis* de 1904 son las cumbres de una cadena de grandes exhibiciones de obras de pintura, escultura y artes decorativas de los siglos XIV, XV y XVI teñidas de nacionalismo, poco sentido crítico ante las atribuciones propuestas por parte de los organizadores y notorio éxito tanto entre los conocedores como entre el público en general.¹² En realidad, el aprecio por la pintura que precedió al canon clásico del alto Renacimiento venía de lejos, “de Ruskin a acá” como decía Tormo, e incluso desde principios del siglo XIX, si hablamos de una corriente internacional de estima y revalorización de la pintura del final de la Edad Media, o desde antes si se rastrean las aperturas a los usos y formas de la pintura medieval desde Vasari hasta Winckelmann.¹³ La admiración por lo que hubiera de auténtico, de genuina creatividad en un arte todavía no sujeto al convencionalismo del canon, se emparentaba con las búsquedas coetáneas de los artistas finiseculares, con la creciente fascinación por el arte extra-europeo y por las formas elementales. Una búsqueda

⁷ CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís (ed.) 2007, p. 1-18 sitúa la obra de Tormo en el contexto específico de su elaboración y publicación como volumen.

⁸ TORMO Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 161.

⁹ TORMO, Elías. “Informe... Pino Hermoso...”, 1929, TORMO Elías. “Informe... San Félix...”, 1929.

¹⁰ CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís (ed.) 2007, p. 1-18.

¹¹ Acerca de Bertaux, PAPA MALATESTA, Vittoria. 2009, centrada en el arte italiano; para Mayer, POSADA KUBISSA, Teresa. 2010; sobre Justi, RÖSSLER, Johannes. 2009, que no hemos podido consultar.

¹² HASKELL, Francis. 1994, p. 552-564 y 2002 [2000]; MOCCIATTI, Alessio; PICCININI, Chiara. 2004, en especial, p. 814-821.

¹³ VENTURI, Lionello. 1991 [1926], en particular, p. 85-150; PREVITALI, Giovanni. 1989 [1964]; HASKELL, Francis. 1976; HASKELL, Francis. 1994, p. 557-559; GOMBRICH, Ernst H. 2002; CASTELNUOVO, Enrico. 2004, p. 785-809.

queda de la emancipación de las normas y juicios establecidos, de una libertad primigenia, “sólo viendo ante mí un paisaje como una pradera segada, ya sin el cuello y sin la cabeza el caballo”, a la manera de la imagen creada por Kafka en su célebre texto.¹⁴

Ni el ambiente valenciano de principios del siglo XX ni mucho menos Elías Tormo, viajero frecuente por Europa, visitante de museos y galerías internacionales, iban a permanecer ajenos a esta oleada de aprecio y gusto por los primitivos. En Valencia la primera manifestación rotunda, verdaderamente pública, fue la Exposición de Arte Retrospectivo organizada por la entidad cultural valencianista *Lo Rat Penat* en 1908 para conmemorar el centenario del nacimiento de Jaime I, a la que seguiría la sección también llamada retrospectiva de la gran Exposición Regional Valenciana de 1909 prorrogada con carácter “Nacional” el año siguiente.¹⁵ Las instituciones privadas que auspiciaron estas muestras, tanto *Lo Rat Penat* como el Ateneo Mercantil de Valencia, encontraron el apoyo firme de muchos coleccionistas valencianos, hasta el punto de reunir varios centenares de piezas, y el de las instituciones públicas como el Ayuntamiento de Valencia. La misma exposición conmemorativa del centenario de Jaime I de 1908 se instaló en las salas del palacio de los Scala, sede de *Lo Rat Penat*, restaurada y ambientada al efecto para intensificar su aspecto de casa solariega del final de la Edad Media y componer un *pastiche* que creara la ilusión de un viaje en el tiempo hasta una perdida edad de oro, en línea con las tendencias expositivas del arte medieval que imperaron en Europa hasta la Primera Guerra Mundial.¹⁶

Los eventos dieron a conocer obras hasta entonces arrinconadas o reservadas a los ojos de sus propietarios y unos pocos conocedores, llamaron la atención sobre ellas y contribuyeron decisivamente a ofrecer una imagen tangible de las “glorias valencianas” de antaño, tantas veces invocadas en la obra historiográfica, poética y periodística de los escritores románticos liberales y

luego de los intelectuales de la *Renaixença*. La evocación de un pasado mejor identificado con la época foral, desde la conquista de Jaime I hasta la abolición de los Fueros, impulsó también la restauración de monumentos históricos con especial atención a los asociados a la arquitectura gótica en versión vernácula o su asimilación en un revival neo-gótico foral cuyos protagonistas fueron el arquitecto Francisco Mora Berenguer y el Palacio Municipal de la Exposición Regional.¹⁷ Así al tiempo que edificios señeros como la Lonja de mercaderes o las Torres de Serranos eran recuperados como monumentos queregonaban el pasado esplendor, modelos fragmentarios de estos y otros edificios semejantes se retomaban para dar expresión en clave regionalista a la arquitectura contemporánea de las tres primeras décadas del siglo XX.

Tormo supo situar la reivindicación de la historia y la personalidad de su tierra de origen en el contexto de diferenciación y abierta competencia entre las escuelas nacionales que habían provocado las grandes exposiciones europeas en los años finales del siglo XIX, en vísperas de la Primera Guerra Mundial y aun en el período de entreguerras, cuando se pusieron al servicio de programas de nacionalismo indisimulado.¹⁸ En palabras de Francis Haskell: “sólo los “primitivos” podían conjugar el aspecto nacional y el moral al mismo nivel de Rembrandt, con la ventaja añadida de que demostraban, además, la antigüedad de la cultura de su país”.¹⁹ Entre los motivos para la revalorización de los primitivos no era el menor la reivindicación de valores nacionales en Europa frente a la exaltación hegemónica del Renacimiento italiano en su versión plena con Leonardo, Rafael, Miguel Ángel. Esta actitud implicaba una discusión sobre el concepto mismo de Renacimiento: la relación entre naturalismo y Renacimiento había llevado a Courajod a situar el origen del Renacimiento en Francia y sobre todo en el ambiente franco-borgoñón de finales del siglo XIV y principios del siglo XV, dejando en segundo plano la imitación del arte antiguo.²⁰ Ambos aspectos

¹⁴ KAFKA, FRANZ. *Cuentos completos*. 2ª ed. A cargo de José Rafael Hernández Arias, Madrid: Valdemar, 2010, p. 49.

¹⁵ LO RAT PENAT. 1908; “Exposición de Arte Retrospectivo dispuesta por Lo Rat Penat”, *Almanaque Las Provincias*, 1909, p. 85-89; BENITO DOMENECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José. 2009, p. 13-45; *Exposición regional valenciana. Año 1909. Sección arte retrospectivo. Catálogo*. Valencia, 1909; DE LA CALLE. 2010.

¹⁶ *Almanaque Las Provincias*, 1909, p. 85-89. En este aspecto, la muestra valenciana de 1908 recuerda las exposiciones de alcance regional que tuvieron lugar en Italia por los mismos años, como la *Mostra dell'Antica Arte Senese* de 1904, la *Esposizione regionale marchigiana* de Macerata, del año siguiente, o la *Mostra di antica arte umbra* de Perugia de 1907. Véase MOCCIATTI, Alessio; PICCININI, Chiara. 2004, p. 819-821. Sobre la exposición de obras de arte medieval entre los siglos XIX y XX, LE POGAM, Pierre-Yves. 2004, p. 759-784.

¹⁷ ROIG CONDOMINA, Vicente; SEMPERE VILAPLANA, Luisa. 2003, p. 91-100; BENITO GOERLICH, Daniel. 1992, p.195-203; SERRA DESFILIS, Amadeo. 1992, p. 547-550.

¹⁸ HASKELL, Francis. 2002, p. 149-188.

¹⁹ HASKELL, Francis. 2002, p. 157.

²⁰ COURAJOD, Louis. 1888, p. 21-35; CASTELNUOVO, Enrico. 2004, p. 801-802.

los hallaba Elías Tormo en la pintura valenciana del siglo XV al constatar la creciente cotización y admiración que suscitaban sus obras: “Hoy, ante la crítica, y lo que es más, ante la cotización en el mercado universal de las obras de arte, San Leocadio significaría más, mucho más, que Juanes, y San Leocadio todavía menos, bastante menos que Jacomart. Porque el arte sincero, devoto de corazón, pero á la vez realista, eurítmico y decorativo de los primitivos, de los artistas del siglo XV, de los pintores *cuatrocentistas*, está en general de moda, muy de moda, y ya los nuestros, los españoles de aquella época, hasta ahora menospreciados, y, lo que es peor, desconocidos, comienzan á lograr la notoriedad universal, y con ella los altos precios *mundiales* sus obras”.²¹ El historiador valenciano revisaba también, en consecuencia, la narración y la escala de valores que hasta entonces –y también después– había imperado en la historiografía y la crítica que reconocía el pleno Renacimiento en la obra de Joan de Joanes. Así escribe: “Para la Historia del Arte valenciano, los *primitivos*, los hasta hace un solo decenio olvidados *primitivos*, parece como que terminan con la aparición de Joanes; por modo que, si no científicamente, de una manera práctica al menos, podríamos nosotros establecer el término y neologismo de “prejoanescos” remedando la ya admitida frase, nacida en Inglaterra, ha medio siglo, de los “pre-rafaelitas” ó prerrafaelistas. En puridad: que antaño comenzábamos la Historia de la antigua pintura valenciana por Joanes y ahora la acabamos con su nombre, antes tan prestigioso y fanatizante”.²² O como había escrito años antes, más sintéticamente: “... la pintura valenciana, que alcanza en Juanes, no su principio, como vulgarmente se cree, sino su coronamiento, el fin de su primer período, tan glorioso como lo fue después el segundo, que inició Ribalta, creó á Ribera y cerró Espinosa”.²³

La pintura del final de la Edad Media también se había visto favorecida por la crítica de las consecuencias sociales y artísticas de la Revolución Industrial que se remontaba a John Ruskin, Augustus W. Pugin y William Morris. De ello se hace eco Tormo cuando lamenta la desaparición del hilado y la torcedura del cáñamo

en Xàtiva, “vencida ya la mano casolana del hombre por la máquina de la gran industria, esencialmente antiestética, eterna robadora, por su manufactura y por sus productos del pintoresco carácter regional”.²⁴ Al juzgar la pintura, su crítica se dirige a las figuras y detalles este-reotipados porque se le antojan faltos de vigor y la originalidad inherente a la creatividad artística. De este dictamen ni siquiera se libra Joan de Joanes.²⁵

El resurgimiento católico de la Restauración alfonsina daba pábulo para ensalzar la pureza y la religiosidad de los primitivos. Además de una cierta reacción antipositivista²⁶, que advertía un componente irracional e irreductible en la actividad artística no menos que en la experiencia estética, se admiraba la expresión de sincera religiosidad en la pintura del siglo XV. Un católico practicante como Elías Tormo manifiesta reiteradamente elogios al genuino sentimiento religioso que cree reconocer en estas pinturas, a pesar de una cierta ingenuidad que casi incrementa su atractivo. El viaje a Xàtiva es inexcusable “para cuantos sientan amor por las obras de los primitivos, por las más puras glorias del arte cristiano”.²⁷

SILUETAS SOBRE ORO VIEJO: DE PINTURA Y PINTORES VALENCIANOS DEL SIGLO XV

Si en otros países de Europa se advierte el impacto en la literatura del gusto por los primitivos que mostraron autores como John Ruskin, Walter Pater o Joris-Karl Huysmans²⁸, en el caso de Tormo y de las generaciones de historiadores académicos o aficionados valencianos que vivieron entre los siglos XIX y XX fueron más bien la poesía de la *Renaixença* y el sentimiento de pérdida característicos de un Romanticismo tardío los que impregnaron de nostalgia el pasado. El siglo XV se asociaba en Valencia a una época dorada en que las letras y las artes florecían bajo el régimen foral y la tutela indulgente de los monarcas de la Corona de Aragón. En 1844 Vicente Boix lamentaba los estragos provocados por la caída del Antiguo Régimen y la desamortización de los

²¹ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 15.

²² TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 108-109.

²³ TORMO, Elías. “La escultura...”, 1899, la cita en p. 88-89.

²⁴ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 92.

²⁵ TORMO, Elías. *Levante...*, 1923, p. CXLIII: “De lo anterior valenciano o valencianizado y de Rafael (o de sus reproducciones en grabados) tomó todos los elementos, continuando el arte de su padre. Pero sin grandeza ni desembarazo, es decir, llevado de su sensibilidad delicada, cada vez más, a una minuciosidad, a una brillantez y a una lindeza forzada, que le ganaron una evidente popularidad [que todavía se mantiene viva]!”.

²⁶ CASTELNUOVO, Enrico. 2004, p. 801-802.

²⁷ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 49.

²⁸ CASTELNUOVO, Enrico. 2004, p. 805-809.

bienes eclesiásticos en términos exaltados: “Hacia ya algunos años que la mano de la revolución había cerrado al culto la mayor parte de los templos que pertenecieron a los conventos más distinguidos por su antigüedad y sus recuerdos. Vendíanse por precios escandalosos los restos más sublimes de las artes; y los sepulcros de mármol que contenían cenizas de héroes, servían de poyo en esas casas de moderna construcción y de tan mezquina solidez. Abandonados yacían esos claustros góticos, de gigante arquitectura, y esas mohosas basílicas llenas de generaciones de difuntos, y de los despojos de nuestros padres”.²⁹ Algo más de cincuenta años después, coincidiendo con la Exposición Regional y en un ambiente de más amplia exaltación valencianista, el canónigo e historiador José Sanchis Sivera razonaba sobre la originalidad y el esplendor pretérito del arte gótico vernáculo en estos términos:

Bien puede decirse que el florecimiento artístico de Valencia fue tan notable en los siglos XIII, XIV y XV, que sin temor debemos calificar dicha época, en nuestra historia regional, como una de las más prósperas. El cariño que D. Jaime y sus sucesores profesaban al naciente reino; la noticia de su conquista que se extendió por toda Europa, celebrándola con fiestas y regocijos, y los elogios que desde antiguo se tribuna a esta ciudad y región, hizo que muchos personajes de rango viniesen a contemplarla, y con ellos gran número de industriales y artistas. Esto fue motivo para que, a pesar de tratarse de unos tiempos en que las sociedades se robustecían por el impulso de las armas, los valencianos emprendieron obras de ornato y procuraron su estabilidad por la fuerza de la inteligencia, acrecentándose de este modo, de día en día, la importancia y fama de Valencia.

Como si esto no fuera bastante, D. Alfonso V, aquel sabio y magnánimo rey que asombró al mundo con su valor, su energía y su perseverancia, el cual vivió mucho tiempo en Italia, nos trajo de allí gran número de hombres notables, o mejor dicho, hizo de aquel país y el nuestro un solo territorio, unificándose los adelantos en todos los géneros y aspectos. Añádanse además las bizarras expediciones de Roger de Lauria, con el que iban muchos valencianos, los cuales, al retornar a sus hogares, después de haber arrancado la

victoria a tantos pueblos marítimos, traían ricas muestras de las fabricaciones de otros países, las que, debido a su carácter vivo e inteligente, utilizaban para el perfeccionamiento de sus industrias. A todos estos factores y otros que no son del caso indicar se debió nuestro admirable talento, lo mismo en las letras que en las artes, en la agricultura, en el comercio y en las armas.³⁰

Tales sentimientos e ideas se habían extendido entre la sociedad valenciana merced a la labor de la *Renaixença*, que venía reuniendo elementos para la construcción de un imaginario colectivo en clave regionalista con las piedras angulares de la lengua propia y el patrimonio artístico.³¹ El proyecto cultural y cívico de la *Renaixença* implicaba la creación de una identidad comunitaria a partir de los materiales legados por un pasado diferente de la historia castellano-céntrica que había servido para construir la identidad nacional española. El imaginario colectivo de la *Renaixença* se había ido construyendo a partir de la narración histórica y de un discurso intelectual divulgado, en aras de su eficacia, a través no sólo de libros y publicaciones eruditas, sino también en la toponimia urbana, los monumentos y la fiesta cívica.³² Tormo nunca se sustrajo a él y, bien al contrario, se sumó a esta interpretación del pasado valenciano con singular ahínco en las dos primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con la mayor profusión de sus estudios histórico-artísticos dedicados al oro viejo del primitivo arte valenciano. Cuando llegó el momento del balance del sentimiento regionalista, Tormo concluyó que “el regionalismo político todavía no ha logrado organización, popularidad ni triunfo alguno apreciable. Pero en el estudio del pasado (historia, literatura, arte...) en Valencia (...) ha habido siempre sano y apurado regionalismo, con una copiosísima literatura”.³³

A lo largo de su producción historiográfica, el elogio a la personalidad propia de los artistas y las obras que surgieron en tierras valencianas es algo menos que una constante; sin embargo, se observa una evolución que recuerda la fase madura de la *Renaixença* y a su máxima figura, Teodoro Llorente Olivares (1836-1911)³⁴. La afirmación de la unidad de la lengua común

²⁹ BOIX, Vicente. 1844, p. 3.

³⁰ SANCHIS SIVERA, José. 1909, p. 11. Sobre el autor, véase la introducción de RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.) 1999.

³¹ ARCHILÉS, Ferran; MARTÍ, Manuel. 2001, p. 157-178.

³² VICIANO, Pau. 2004, pp. 11-26; la cita está tomada de la p. 26.

³³ TORMO, Elías. *Levante...*, 1923, p. 8.

³⁴ ROCA RICART, Rafael. 2007.

de Cataluña, Baleares y la región valenciana constantemente defendida por Llorente ofrece cierta analogía con la postura inclinada hacia el protagonismo de Cataluña en la configuración de la personalidad artística valenciana. En uno de sus primeros artículos el historiador de Albaida declara: “Todo cuanto Valencia fué, gloria debe de ser de los Estados de Aragón y Cataluña que le dieron vida. La lengua, las letras, las artes, el espíritu, en fin, de la ciudad nueva y del nuevo Reino, demuestran á través de toda la Edad Media que el más acreedor á la valenciana gratitud debe de ser el pueblo catalán”, si bien destaca que Mallorca y Valencia fueron como hijas que superaron en belleza a su madre.³⁵ La cercanía ideológica y sentimental a la figura de Llorente es declarada por Tormo en sus colaboraciones en el diario *Las Provincias*, fundado por el patriarca de la *Renaixença*, aunque no dejara de tomar distancia de los grandes foros del valencianismo cultural como fueron *Lo Rat Penat* o el Centro de Cultura Valenciana fundado en 1915, instituciones en que ejercieron un papel destacado historiadores como Luis Tramoyeres o José Sanchis Sivera, con los que Tormo mantuvo siempre relaciones de diálogo y colaboración. De hecho, Antonio Igual Úbeda cita a Elías Tormo como participante ocasional en las tertulias que se entablaban en torno a Roque Chabás, José Martínez Aloy y Llorente en la redacción de *Las Provincias* y sus colaboraciones en el diario y el Almanaque fueron abundantes hasta el punto de tomar forma de libro en *Las tablas de las iglesias de Játiva*.³⁶ La admiración que Tormo profesaba a Teodoro Llorente parece sincera y tenía fundamento. En *Las tablas...*, el autor expresa con modestia su voluntad de “completar las informaciones publicadas en el periódico [*Las Provincias*] años antes por los *rat-penatistas*, *amadors de les glories valensianes*, y por el maestro de todos, cuando cuenta el ilustre D. Teodoro, en su periódico, de las excursiones preparatorias para su libro *Valencia*, y al redactar éste con más reducido texto descriptivo, á la vez que con más cumplida información histórica, agotando la bibliográfica”.³⁷ A ello suma el reconocimiento a la labor fotográfica de José Martínez Aloy y los excursionistas de *Lo Rat Penat*, cuya moti-



Portada de *Un museo de primitivos. Las tablas de las iglesias de Játiva*, 1912. Y diploma conmemorativo del nombramiento de Elías Tormo como hijo adoptivo de Játiva, 1924, en AFS-JHV.

vación consistía en “fijar gráficamente sobre todo lo que va en camino de pérdida”, en palabras del historiador del arte.³⁸ Muchos valencianistas, con Llorente a la cabeza, compartían con Elías Tormo la afición al excursionismo, aunque las motivaciones no fueran exactamente las mismas. Para Tormo, el desplazamiento es la base del trabajo de campo, da ocasión para tomar notas instantáneas de lo observado y no se concibe sin el apoyo constante de la fotografía como herramienta imprescindible para la investigación histórico-artística moderna y los estudios comparativos constituyeron pilares de la obra de Elías Tormo a lo largo de su vida. Para los *ratpenatistas*, las salidas servían para descubrir o apreciar mejor y en compañía paisajes y monumentos, quedando para el patriarca Llorente, a veces bajo el seudónimo de “Valentino” o sin firmar, dar cuenta de las visitas en las columnas del diario *Las Provincias*.³⁹ Con todo, el entendimiento resultaba propicio y Tormo se benefició de aquellas excursiones y sobre todo de las campañas fotográficas que las acompañaban, así como los apuntes de los excursionistas de la Institución Libre de Enseñanza, sin que nunca le retrajeran para ver por sí mismo y fotografiar con la ayuda de personas competentes como Enrique Cardona las obras que eran objeto de sus estudios.⁴⁰

³⁵ TORMO, Elías. “La escultura...”. 1899, p. 87. Un punto de vista semejante en la recensión sobre el libro de Salvador Sanpere Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes*, en TORMO, Elías. “Notas bibliográficas...”, 1907, p. 251-261.

³⁶ IGUAL ÚBEDA, Andrés. 1956 [1965], p. 188-189.

³⁷ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 108. La alusión se refiere, por supuesto, a la gran obra histórica de Llorente, 1887-1889.

³⁸ TORMO, Elías. “La escultura...”. 1899, p. 89; TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 170. Sobre el excursionismo de la entidad cultural valencianista, véase ROCA RICART, Rafael. 2011.

³⁹ ROCA RICART, Rafael. 2007, p. 130; confróntese con TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 9.

⁴⁰ Referencia a las notas de los alumnos de la Institución Libre de Enseñanza se hallan en TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 12 y 88; una nota expresamente dedicada a la valiosa labor de Cardona en la edición del libro sobre las pinturas de Xátiva en TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 147-148 y 171.

Se advierte una afinidad profunda entre las ideas de Llorente y lo expresado por Tormo, desde la mirada de embeleso sobre el paisaje valenciano hasta la nostalgia del esplendor perdido que la historia y las letras pueden colmar. Es el sentimiento que Llorente expresó en su *Raonament per als Jocs Florals de Lo Rat Penat* de 1905:

“Amor als murs trencats, que encara exemple
 a tots nos mostren de l'antic valor;
 als vells palaus, que encara són com temple,
 que ompli la majestat de l'antigor”.⁴¹

Tormo confiesa la exaltación valencianista que también sintió durante la Exposición Regional de 1909 y acusó el contagio en sus artículos publicados en *Las Provincias* aquel año⁴². Su pluma se inflama con lo que él mismo llama “patriotismo” al describir el paisaje de los alrededores de Xàtiva: “¿Se necesita haber recorrido algo de mundo, además de la España eterna, para poder decir que la campiña setabense apenas se la ve de alguna eminencia, es uno de los más bellos paisajes de Europa? Yo en su género no conozco cosa más bella, jardín más rico y cultivado y llano, en extenso tapiz, y á la vez, como cierre, montes de tan caprichosa silueta como aquéllos...”.⁴³ “Játiva debiera ser para los valencianos todos como un lugar consagrado (...) Si Játiva estuviera en Cataluña, ¡cuánto se pregonarían sus bellezas naturales imponderables, y cuánto sus riquezas artísticas y arqueológicas!”.⁴⁴ No es peregrino reconocer en esta actitud de veneración del paisaje valenciano alguna sugestión ejercida por la poesía paisajista de Llorente y otros autores de la *Renaixença*. Vicente Wenceslao Querol había escrito en 1885: “*Lo renaixement de la nostra naturalesa és com un símbol alegre de nostre renaixement. El cor esclata en cantúries quan la terra esclata en flors*”.⁴⁵ No obstante, Tormo se abstuvo casi totalmente de escribir en el *llemosí* cultivado por la lírica de la *Renaixença*, por más que su

condición de valenciano-parlante esté fuera de duda. Entre los textos reunidos de su bibliografía sólo se cuenta uno en la lengua común de valencianos, baleares y catalanes, y está dedicado a las Fallas y publicado a través de una revista vinculada a esta fiesta como fue *Pensat i fet*.⁴⁶ Si bien es cierto que este mínimo cultivo de la lengua propia era común entre los historiadores valencianos de entonces por cuanto comprometía la difusión de sus trabajos, ofrece también un contraste con un personaje que mantuvo relaciones de amistad y colaboración con Elías Tormo, como fue Luis Tramoyeres, quien escribió como prólogo a *Los fills de la morta-viva* de Constantí Llobart (1879) un texto titulado “La lliteratura llemosina dins lo provincial”, en el que defendía con brío el cultivo de la lengua propia al tiempo que concluía que progreso provincial –“gran, hermós, ple de vida”– cabía dentro del progreso nacional, es decir, español.⁴⁷

Quizás Tormo era consciente, como el propio Llorente, de los estrechos límites que existían para el valencianismo político en la sociedad valenciana. Además, tenía la perspectiva que le daba vivir y trabajar en Madrid, moverse en círculos alejados del fervor valencianista que animaba *Lo Rat Penat*, el Centro de Cultura Valenciana y otras entidades culturales. Con todo, la cercanía política con Teodoro Llorente y José Martínez Aloy (1855-1924) parece indudable. Como Llorente, Tormo militaba en las filas del Partido Conservador, que el patriarca lideró en Valencia en dos breves períodos y en el que también destacó José Martínez Aloy, historiador, fotógrafo aficionado, valencianista y político que ocupó el cargo de concejal, alcalde y presidente de la Diputación Provincial de Valencia.⁴⁸ De las ideas de Martínez Aloy sobre el carácter democrático de las instituciones forales valencianas parece hacerse eco Tormo cuando compara la cruz procesional de Gandía con las cruces de la catedral de Valencia y Ontinyent, vinculando la factura de unas y otras con el carácter señorial o burgués predominante en su estructura so-

⁴¹ LLORENTE, Teodoro. ed. 1983, p. 387.

⁴² TORMO, Elías. 1910, p. 82: “Mis artículos en *Las Provincias*, el culto diario de Valencia –que creó en 1866, dirigió siempre e inspira ahora el insigne poeta Teodoro Llorente–, se publicaron en 12 y 16 de Agosto de 1909 con algún calor de patriotismo local (propio de la propaganda artístico-regional)...”

⁴³ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 53.

⁴⁴ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 56-57.

⁴⁵ QUEROL, Vicente Wenceslao. ed. 1980, p. 92, citado por ROCA RICART, Rafael. 2007, p. 187-188.

⁴⁶ TORMO, Elías. “Pensat...”, 1920.

⁴⁷ LLOBART, Constantí. 1879. Sobre este texto véanse las consideraciones de CUCÓ, Alfons. 1999, p. 61-62; ARCHILÉS, Ferran; MARTÍ, Manuel. 2001, p. 172. Acerca de las relaciones entre Tramoyeres y Tormo, véase IGUAL ÚBEDA, Andrés. 1956 [1965], p. 192-193.

⁴⁸ Estuvo también a cargo de la sección “Arqueología valenciana” en el *Almanaque Las Provincias* desde 1894 y fue primer Director Decano del Centro de Cultura Valenciana. Aparte de su monografía sobre el Palacio de la Generalidad (Martínez Aloy 1909-1910), debe destacarse el texto de síntesis histórica que escribió para el volumen dedicado a la provincia de Valencia en Carreras Candi (ed.), sin fecha. VICIANO, Pau. 2005, p. 49-80.

cial: “Y como son de la misma época las tres cruces, y como eran ciudad y villa realengas Játiva y Onteniente, véase una vez más cómo triunfaba, aún en entusiasmo por las Artes y el brillo del culto, en Valencia, sobre las estirpes aristocráticas más generosas, dinastía real segundona, en este caso (como la de los Duques Reales), la democracia y la clase media de los municipios autónomos”.⁴⁹

Para Tormo, como para el sector conservador de la *Renaixença*, que había renunciado a la vertiente política de su reivindicación de la cultura autóctona, no había conflicto sino cohesión entre el doble patriotismo español y valenciano que profesaban.⁵⁰ Su labor como historiadores servía al propósito de construir una identidad regional que no era alternativa la identidad nacional española, sino que venía a enriquecerla y diversificarla, más allá de su matriz castellano-andaluza. Sin que se tratara propiamente de esferas concéntricas, porque los elementos eran desiguales y sus centros se hallaban respectivamente en Madrid y en Valencia, –capital del estado, una, capital del antiguo reino, la otra–, los marcos encajaban el uno en el otro y Tormo podía acabar tildando el regionalismo valenciano de “simpático y españolista”.⁵¹

De este modo no sorprende hallar en la obra de Tormo sobre las artes del gótico destellos de nacionalismo artístico, valenciano y españolista en partes desiguales. La asimetría parece obedecer, por una parte, a un cierto languidecimiento valencianista, más acusado a partir de los años veinte como se aprecia en su obra *Levante*; por otra, a los temas de estudio, más alejados del núcleo del llorentinismo histórico que seguía concentrando los esfuerzos entonces de Luis Tramoyeres, José Sanchis Sivera o Francisco Almarche. En una cuestión capital como la denominación del territorio, Teodoro Llorente había optado finalmente por “Región Valenciana”, aunque aludiera también al “reino” y al “país” en un sentido geográfico, como reacción frente al término “Levante” que Tormo asumiría en la célebre guía de 1923, si bien se refería a un territorio más amplio, las “provincias valencianas y murcianas” del subtí-



Tarjeta postal enviada por Teodoro Llorente a Elías Tormo, en ACCCV.

tulo de la obra.⁵² En el terreno histórico-artístico la deriva hacia el estudio preferente de temas de alcance hispánico venía propiciada por los cargos académicos y las responsabilidades políticas que Tormo ostentaba en Madrid y su mayor apertura al panorama internacional, que le salvaguardaba del relativo ensimismamiento de los estudiosos valencianos agrupados en torno al Centro de Cultura Valenciana, *Lo Rat Penat* o la Academia de Bellas Artes de San Carlos. La rivalidad interna, el personalismo y la autonomía de muchos eruditos acaso molestaran a Elías Tormo, que podía comparar el ambiente local con los primeros pasos de la Junta de Ampliación de Estudios y de la investigación histórico-artística más moderna.⁵³

Sea como fuere, Tormo no fue ajeno al sentido nacionalista que caracterizaba la historiografía del arte europeo desde finales del siglo XIX, aunque tuvo ocasión de templarlo con los puntos de vista de sus interlocutores foráneos, hispanistas como Émile Bertaux o August Mayer. En sus textos palpita un patriotismo que reivindica la valía de obras y artistas hispanos y se nutre de los tópicos de las escuelas nacionales vigentes entonces. Así se refleja en su monografía sobre Bartolomé Bermejo de 1926.⁵⁴ “El primer primitivo español al que conoció el mundo”, pues su descubrimiento se había producido en la pleamar del “primitivismo pictó-

⁴⁹ TORMO, Elías. “Orfebrería...”, 1920, p. 195-196.

⁵⁰ ARCHILÉS, Ferran; MARTÍ, Manuel. 2001, p. 166-178.

⁵¹ TORMO, Elías. *Levante...*, 1923, p. CXXXV.

⁵² TORMO, Elías. *Levante...*, 1923; FERRANDO FRANCÉS, Antoni. 2012, p. 124-131.

⁵³ IGUAL ÚBEDA, Andrés. 1956 [1965], p. 188-194. Este autor llega a escribir que “Todo se hacía en secreto: la investigación documental, el estudio directo de la obra y hasta la obtención de fotografías para establecer comparaciones. Ello desesperaba no poco al entonces joven y dinámico historiador, catecúmeno entusiasta de la investigación artística, Elías Tormo. Viajero incansable, iba y venía de Madrid a Valencia, donde siempre consultaba a los eruditos locales acerca de muy variados temas y les ilustraba, de paso, acerca de datos y aspectos que ellos no conocían; pero siempre tropezaba con la reserva de sus buenos amigos valencianos, de quienes nunca dejó de ser comprensivo admirador” (p. 191-192).

⁵⁴ TORMO, Elías. “Bartolomé Bermejo...”, 1926, p. 11-97.

rico”, destaca por marcados acentos realistas que suplen las carencias de su dibujo y sentido del color al tiempo que confieren firmeza y rigor típicamente hispanos a su pintura, distinta de los modelos flamencos a la vez que ajena al idealismo italiano.⁵⁵ El paso por Valencia del pintor, acreditado desde que se tuvo noticia del San Miguel procedente de Tous (Londres, National Gallery), no había dejado particular huella en su quehacer pictórico, en contraste con un coetáneo y probable colaborador suyo como fue Rodrigo de Osona, otro de los protagonistas de los estudios de Tormo en aquellos años⁵⁶. La caracterización de Bermejo contrastaba con la de Jacomart y Reixach que el mismo historiador había hecho en las dos primeras décadas del siglo. Jacomart aparecía en 1908 a los ojos de Tormo “á pesar de sus viajes, á pesar de la orientación que en sentido del arte los Van Eyck le querría imprimir su Mecenas Alfonso V, y que muy superficial y fragmentariamente se nota en sus obras, á pesar de lo itálico de ciertos detalles arquitectónicos de los fondos—, un verdadero artista regional, indígena y muy independiente en puridad de todo extranjerismo”.⁵⁷

EL MÉTODO TORMO

El viajero detenido a su pesar en Xàtiva que decidió aprovechar el tiempo escudriñando iglesias en busca de viejas tablas pintadas también tenía que elegir entre impulsos y exigencias no siempre compatibles. El más poderoso de todos acaso fuera la escritura y publicación apresurada de muchos de sus trabajos, marcados por una urgencia por transmitir las novedades, completar o contrastar opiniones propias y ajenas y divulgar incansablemente. La rapidez en dar a conocer sus contribuciones le privaba seguramente de la necesaria reflexión, del depósito pausado de la erudición y del esfuerzo sostenido por la búsqueda documental que colmaba a otros estudiosos.

Tormo justificó sus primeros trabajos sobre Historia del Arte por el silencio que guardaban otros expertos: “los simples aficionados padecemos de ignorancia por culpa de los maestros, de los entendidos, de aquellos

que pudieran ilustrarnos y guiarnos; cuando se reparan estas cosas al calor del entusiasmo estético, se aviva el deseo de penetrar, aunque con paso inseguro expuesto á caídas, en estudio semejante, para avergonzar con nuestro atrevimiento á aquellas personas que, siendo competentes, nos callan lo que decir debieran; que no siempre es infructuoso el usurpado magisterio, si aviva en los sabios el afán de la enseñanza, ocasionando la rectificación y la corrección de los errores cometidos por el principiante inexperto”.⁵⁸ Con el tiempo, el historiador de Albaida alcanzaría la primera cátedra de Historia del Arte en una Universidad española y decidió honrar su puesto académico con un torrente de publicaciones que compensara el silencio de otros académicos.⁵⁹ Como catedrático y parlamentario, miembro de numerosas instituciones, sus múltiples obligaciones debían de ocuparle un tiempo precioso que él quisiera para escribir con sosiego, reunir material fotográfico de calidad y releer documentos.

En su libro sobre *Las tablas de las iglesias de Játiva*, el autor se lamenta en varias ocasiones de que falten los investigadores dispuestos a bucear en las fuentes manuscritas para resolver las dudas y contradicciones que plantea la observación detenida de las obras: “¿No habrá en Játiva, en los archivos, quien busque el importantísimo dato documental”.⁶⁰ Tormo echaba de menos en aquella ciudad la labor constante y minuciosa de Roque Chabás, de Luis Tramoyeres o José Sanchis Sivera, a quienes tanto debía por sus noticias documentales y tanto agradeció en las páginas de sus propios escritos. Así lo hizo desde sus primeros trabajos, como el dedicado a la escultura medieval valenciana en 1899, y no dejó de reconocer las aportaciones de Tramoyeres, Sanchis Sivera o Manuel Betí Bonfill (1864-1926) cuando tuvo ocasión de hacerlo, como en los dos artículos dedicados a Joan Reixach, en el estudio sobre Starina en España o en la monografía sobre Jacomart de 1913⁶¹. En este último libro Tormo manifestó la satisfacción que sentía al “dar cuenta a los extranjeros de la labor de muchos de nuestros nacionales que tan sin el aplauso y la notoriedad, y desde luego sin esperanza de lucro, están renovando laboriosa y fructíferamente la Historia artística de la Península hispánica”.⁶² Haría lo

⁵⁵ PORTÚS, Javier. 2012, p. 196-198.

⁵⁶ TORMO, Elías. “Rodrigo de Osona...”, 1932 y 1933.

⁵⁷ TORMO, Elías. “Los pintores cuatrocentistas...”, 1908, p. 785.

⁵⁸ TORMO, Elías. “La escultura...”. 1899, p. 88.

⁵⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio. 1975, p. 228.

⁶⁰ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 48.

⁶¹ TORMO, Elías. “La escultura...”. 1899, p. 89; TORMO, Elías. “Los pintores cuatrocentistas...”, 1908; TORMO, Elías. 1910; TORMO, Elías. *Jacomart...*, 1913.

⁶² TORMO, Elías. *Jacomart...*, 1913, p. 1.

propio con las indagaciones heráldicas sobre pintura valenciana del siglo XV de José Caruana y Reig, barón de San Petrillo, que se publicaron en las páginas de *Archivo Español de Arte y Arqueología* entre los años 1932 y 1934, acompañadas de los comentarios y observaciones del propio Tormo.⁶³ Apenas hay margen para la duda sobre la sinceridad de estas declaraciones de agradecimiento y de la mención expresa de otros autores, de sus publicaciones y aun de sus comunicaciones epistolares, anotadas escrupulosamente, pues Tormo contribuyó no poco a su difusión al dar acceso a estos historiadores valencianos a revistas y otras publicaciones o foros que fueran más allá de los círculos provinciales en que se movían los *amadors de les glòries valencianes*.⁶⁴ Así las aportaciones de Tramoyeres, tan sólidas como modestas por el talante de su autor, pasaron de las páginas de una cabecera local como *Impresiones* a la de *Cultura Española*, donde publicó su trabajo sobre Luis Dalmau en 1907⁶⁵, pero este papel perdería quilates desde que apareció en 1915 la revista *Archivo de Arte Valenciano*, como cabecera preferente de difusión de los trabajos de Tramoyeres, Sanchis Sivera o Almarche Vázquez.

No obstante, como historiador del arte Tormo era plenamente consciente de los límites del positivismo documental, que entonces se cultivaba en Valencia con intensidad y convicción desde tiempos de Roque Chabás. Las papeletas y fichas anotadas en los archivos por eruditos como el propio Chabás, Luis Tramoyeres, José Sanchis Sivera, Manuel Betí Bonfill y otros eran tan imprescindibles como insuficientes para la construcción del conocimiento del arte del pasado. Era menester contrastar los datos con la observación exacta y sagaz de las obras, con la comparación de fotografías y con una interpretación extensa y cabal de los enjutos datos documentales. Así, a propósito de Bermejo y de la parquedad de las fuentes sobre su vida y obra, argumenta el valor de las obras atribuidas como documento para la historia del arte por “las mil enseñanzas que el color, el dibujo, la manera, la técnica, la factura pictórica nos ofrecen; que es lo principal”.⁶⁶ Con más rotundidad

había sentenciado en 1913: “Mientras las noticias de diplomas y de textos literarios no hallan eco y traducción en los monumentos y obras de arte subsistentes hoy, la investigación histórica es mero andamiaje, y la historia del arte todavía no ha cuajado”.⁶⁷ No puede descartarse que tras esta observación anidara un tanto de impaciencia ante la actitud prevalente de reserva entre los historiadores de la *Renaixença* valenciana, tal y como aparece descrita por Igual Úbeda en 1965.⁶⁸

Los testimonios sobre la personalidad de Tormo coinciden en ponderar una memoria fuera de lo común y una portentosa capacidad de relación visual. Si la primera es una facultad personal de extraordinaria utilidad cuando se retienen textos e imágenes, la segunda tenía mucho que ver con las teorías y la práctica de la Historia del Arte en la Europa de principios del siglo XX. La confianza del historiador de Albaida en las fotografías y en el trabajo de campo es difícil de exagerar. Cuando encomia la labor de su admirado Bertaux, comenta sus viajes frecuentes a España y las campañas fotográficas que realizó⁶⁹; sin falsa modestia, destaca de su propia contribución sobre Bartolomé Bermejo, el valor de las fotografías y detalles reproducidos en la publicación de 1926.⁷⁰

El rigor en la observación y la comparación visual lo complementa Tormo expresamente con el aprecio de las cualidades estéticas, punto en el que sitúa la divergencia entre las disciplinas de la historia del arte y de la arqueología. Un balance improvisado en 1908 le lleva a constatar la carencia de una síntesis sobre las artes figurativas de la Edad Media hispana, a cuya elaboración estaban llamados Manuel Bartolomé Cossío, “si no lo hubieran solicitado más las tareas pedagógicas”, Manuel Gómez Moreno, “si al fin no le hubieran atraído más avasalladoramente —hoy por hoy— los problemas de la pura arqueología” o el propio autor de esta reflexión, “incapaz, por la pluralidad de sus ocupaciones, hasta de acabar de hacer la preparación elemental necesaria para ponerse á abordar el tema”.⁷¹ Esta tarea, que él veía al alcance de Émile Bertaux y era comparable a la que Vicente Lampérez acababa de realizar con

⁶³ BARÓN DE SAN PETRILLO [José Caruana y Reig] 1932, p. 21-36; TORMO, Elías. “Comentario...”, 1933 y 1934.

⁶⁴ TORMO, Elías. 1910, p. 94, donde transcribe en nota una carta de Luis Tramoyeres.

⁶⁵ TRAMOYERES BLASCO, Luis. 1907, p. 553-580. Al año siguiente Tramoyeres publicó las noticias sobre el grupo ecuestre en broce de San Martín y el Mendigo de la iglesia parroquial homónima de Valencia, de la que luego se hizo eco Tormo en su monografía sobre Jacomart; TORMO, Elías. *Jacomart...*, 1913, p. 28. Acerca del talante de Tramoyeres y su labor historiográfica, véase IGUAL ÚBEDA, Andrés. 1956 [1965], p. 151-154.

⁶⁶ TORMO, Elías. 1926, p. 13.

⁶⁷ TORMO, Elías. *Jacomart...*, 1913, p. 23.

⁶⁸ IGUAL ÚBEDA, Andrés. 1956 [1965], p. 192. Véase nota 53.

⁶⁹ TORMO, Elías. “Los nuevos hispanistas...”, 1908, p. 160-161, con una semblanza y un sentido elogio.

⁷⁰ TORMO, Elías. “Bartolomé Bermejo...”, 1926, p. 12.

⁷¹ TORMO, Elías. “Los nuevos hispanistas...”, 1908, p. 162.

la arquitectura medieval cristiana, tenía que ser llevada a cabo “más que por un arqueólogo, por un historiador del arte, capaz de mirar de lejos, apartándose del detalle, para ver el todo, á la vez, como de golpe: en su ordenación interna, sorprendiendo el escondido ritmo de vida que palpita en la obra de arte –ese que no suelen percibir los meros arqueólogos que ven en el objeto más lo que de social tuvo, que la confianza estética del alma del artista creador”⁷²

Había, pues, en su concepción de la historia del arte un fondo idealista que confería protagonismo al artista en tanto que creador, como fruto de una cierta reacción frente al positivismo que había sancionado la preeminencia de “*le lieu, le milieu, le moment*” poniendo en cuestión la originalidad y la libertad del sujeto.⁷³ Tormo aspiraba a delimitar en círculos concéntricos y en sistemas de relación a los principales artistas y el catálogo de sus obras, a reconocer los modelos a partir de un apurado análisis visual y a establecer genealogías de unas y otros, según un método de connotaciones científicas formulado con claridad y didactismo en 1912:

Primeramente se juntan en grandes acervos las obras muy similares, y lo que es labor de una escuela entera se suele atribuir á un solo maestro. Luego viene la separación, la diferenciación, la discriminación, y se ve cómo cobran, poco á poco, caracteres de acento individual los distintos artistas que trabajaron á la vez, laborando más unidos de lo que ellos, en sus frecuentes rivalidades, llegaron á pensar en vida, hasta llegar la Historia del Arte –si es posible– á un tercer instante de la investigación, en el cual, aun en un lienzo ó una tabla, los grandes críticos –los Morelli, los Berenson, los De Groot, los Hulin de Loo, los Beruete, los Cossío– aciertan á ver y á contar las pinceladas del maestro y la tarea de los discípulos. No de otra manera los naturalistas, en sus clasificaciones botánicas o zoológicas, cada día desmenuzan más el árbol genealógico de los géneros, las especies y de las variedades, en el noble empeño, locura de curiosidad científica, de alcanzar á igualar la complejidad infinita de la realidad y de la vida.⁷⁴

Los nombres invocados en la segunda década del siglo XX acreditan los conocimientos de Elías Tormo en aquellos años y el homenaje que rendía a los españoles Cossío y Beruete. La confianza en su capacidad de observación, en su propia memoria y en el auxilio de las fotografías, sin embargo, no le confinó al campo de las atribuciones basadas en la pura visualidad. Tuvo aciertos señalados, de los cuales no es el menor haber reconocido en 1910 a Starnina como artífice principal del retablo de los Sacramentos encargado por fray Bonifacio Ferrer, cuando todavía un estudioso como Luis Tramoyeres apostaba por Llorenç Saragossà y no se había establecido el vínculo decisivo con el llamado Maestro del Bambino Vispo.⁷⁵

Cuando se le reprochan los numerosos yerros en las adjudicaciones de obras a uno u otro artista, sus cambios de parecer al respecto y, a la postre, su falibilidad en este campo, se olvida que estuvo siempre atento a las fuentes escritas, por más que no las brindara en primera persona, y que introdujo puntos de vista que hoy asociamos a la historia social del arte o a otros enfoques más modernos.⁷⁶ Así llama la atención la idea de recurrir a los precios como síntoma del empeño puesto en una obra por artistas y promotores, como hizo a propósito del retablo de Catí contratado por Jacomart, en una línea de investigación que luego han explorado historiadores de nuestro tiempo⁷⁷. También se aproximó a los problemas que planteaba para las atribuciones la existencia de un obrador en que participaban maestro y discípulos en partes desiguales, para depurar el catálogo de Bartolomé Bermejo o los de Rodrigo de Osona y su hijo; igualmente, supo trazar un perfil profesional de los artistas a partir de los encargos recibidos, de sus orígenes familiares y de las relaciones de oficio con clientes: Jacomart aparece en su monografía como un genuino artista de corte y no duda en plantear la hipótesis de un origen converso de Bartolomé Bermejo.⁷⁸

Si Tormo no pasó en los archivos el tiempo del que acaso no disponía, tuvo a bien viajar por la Europa anterior a las dos grandes guerras que devastaron el continente y en el período que medió entre ellas, con el apoyo de la Junta de Ampliación de Estudios desde 1911. Aun-

⁷² TORMO, Elías. “Los nuevos hispanistas...”, 1908, p. 162.

⁷³ CASTELNUOVO, Enrico. 2004, p. 801-802.

⁷⁴ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 152-153.

⁷⁵ TORMO, Elías. 1910, p. 88 y 94.

⁷⁶ Una acre censura sobre los cambios en sus atribuciones, sobre todo de pintura gótica valenciana, puede leerse en GAYA NUÑO, Juan Antonio. 1975, p. 228: “Tormo se equivocó en infinitas ocasiones, cual todo aquel que escribe demasiado. Hubo tabla valenciana a la que mudó varias veces de autor”. Gaya Nuño considera que sus estudios sobre los primitivos que venimos comentando era “lo más débil de don Elías” (Ibidem).

⁷⁷ TORMO, Elías. *Jacomart...*, 1913, p. 92. Véase por ejemplo FERRE, Josep Antoni. 2000, p. 1.681-1.686.

⁷⁸ TORMO, Elías. *Jacomart...*, 1913, con una revisión del problema Jacomart en GÓMEZ-FERRER, Mercedes. 2006, p. 71-99; TORMO, Elías. “Bartolomé Bermejo...”, 1926. Una revisión de esta hipótesis, que rebate el origen cordobés de Bermejo en MARIAS, Fernando. 2012, p. 35-42.

que no pudo acudir al Congreso Internacional de Historia del Arte que tuvo lugar en Roma y para el que preparó el estudio que serviría de base a su monografía sobre Jacomart, no se privó de recorrer museos y colecciones, donde observó, anotó comparaciones reveladores y extrajo un bagaje para su memoria visual de valor incalculable. Con estas experiencias dio sentido a una perspectiva comparada del todo infrecuente en la historiografía del arte hispánico de su tiempo, en demasía insistente en los particularismos y exotismos. Tormo no pudo sustraerse al nacionalismo imperante, pero supo confrontar la Corona de Aragón con Castilla, reivindicando para los territorios mediterráneos un lugar que no les otorgaban ni sus coetáneos ni muchos sucesores, y calibró la originalidad o la dependencia del arte hispánico con los artistas flamencos e italianos, en quienes supo ver los paradigmas de la pintura europea del siglo XV. Por ejemplo acertó a definir, en pocas palabras, el retablo de la Corona de Aragón como obra compuesta, cuando el mercado artístico, los museos y las exposiciones habían acostumbrado a trocearlo y presentarlo como una serie de pinturas sobre tabla: “Nuestro retablo valentino (catalán, valenciano, aragonés, mallorquín) del siglo XV no es una pintura ni un gran conjunto de historiadas pinturas: es una aparente, colosal y rica orfebrería de esmaltes, simulados al temple ó al óleo”.⁷⁹

Los viajes y un conocimiento de los idiomas modernos le pusieron en contacto con los grandes historiadores de su tiempo. A Bertaux le profesaba una admiración y amistad confesas en el artículo que le dedicó en 1908, pero también mantuvo relaciones con Carl Justi, Adolfo Venturi (1856-1941), Herbert Cook (1868-1939), August Schmarsow o August Liebmann Mayer, que seguía sus publicaciones, y de quien sospechó que se hubiera dejado llevar por intereses espurios, cuando el historiador del arte ya estaba en el punto de mira, como judío, de sus acusadores fatales.⁸⁰ También estuvo atento a las publicaciones internacionales para conocer las novedades de la investigación sobre el arte español, siendo de los primeros en hacerse eco de las noticias más llamativas, como la vinculación establecida por el italiano

Franz Pellati entre el tríptico de Acqui y la obra de Bartolomé Bermejo en 1907.⁸¹

Si erró a menudo, nunca tuvo reparos en reconocer su equivocación y rectificar cuando fue posible. Esta flexibilidad de su criterio tampoco fue caprichosa, pues casi siempre obedeció a nuevos hallazgos, a los resultados de un viaje de estudio o a la noticia de un dato documental hasta entonces poco conocido. Ello fue en menoscabo de la permanencia de sus trabajos en el capítulo de las atribuciones y de la cohesión de sus textos, a menudo lastrados por apéndices, anexos y notas que enmiendan el cuerpo del estudio y obligan a quienes le leen a una arqueología de la escritura de Tormo, tan aquejada por la prisa como atravesada por la honestidad al rendir tributo al mérito ajeno y reconocer el error propio: “Es cierto que en todo lo escrito por Tormo se observa un pequeño punto de precipitación o aceleración crítica y literaria (una incontenible prisa por escribir), pero todo parece concordar con la plena conciencia de un gran historiador que se encuentra ante una tan ingente como titánica responsabilidad de recuperar, estudiar y dar a conocer en su país un patrimonio artístico impresionante que comenzaba a ser presa de la desidia, del abandono y de marchantes y depredadores culturales de todo tipo”.⁸²

La obra de Tormo es cuantiosa y ha quedado como un testimonio de inquietudes diversas y de una impaciencia proverbial. En sus textos se dan cita el análisis formal, la preocupación y la dedicación a la conservación de lo que entonces se llamaba el tesoro artístico y su digna exposición al público, la reivindicación del pasado valenciano como parte de la diversidad del arte español, y una voluntad de diálogo trenzada con la honradez consigo mismo y con sus limitaciones, con sus corresponsales y colegas y, en definitiva, con la cátedra que ocupó con méritos acumulados en buena parte después de obtenerla. A su manera, fue un historiador del arte a la altura de su tiempo, de la Edad de Plata en la que le tocó vivir, y de la penuria material en que entonces se conservaba el arte amenazado por el expolio, la guerra fratricida y la incuria insondable de su patria.

⁷⁹ TORMO, Elías. *Un museo de primitivos...*, 1912, p. 138; SERRA DESFILIS, Amadeo. 2010, p. 13-19.

⁸⁰ Sobre este episodio, véase POSADA KUBISSA, Teresa. 2010, p. 84-87.

⁸¹ TORMO, Elías. “Miscelánea...”, 1906, p. 518-520; PELLATI, Franz. 1907, p. 401-408. TORMO, Elías. “Miscelánea de primitivos...”, 1908, p. 164-169.

⁸² ALIAGA, Joan. COMPANY, Ximo. 2007, p. 413.