



rchivo de Arte Valenciano



Allegoría publicada en las Actas de la Academia.
siglo XVIII.

AÑO XXII

VALENCIA
Enero-Junio, 1936

Núm. 1

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Academia de Bellas Artes de San Carlos

Año XXII ♦ Enero - Junio

VALENCIA
mcmxxxii

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

TIPOGRAFÍA MODERNA, PRIMADO REIG, 9 - VALENCIA

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(CONTINUACIÓN)

LORENZO ZARAGOZA

Es sensible que todavía no se pueda, con absoluta seguridad y rigor científico, disipar las brumas que rodean al famoso pintor cortesano. Reconociéndolo así, habré de limitarme a una exposición sincera de lo que imparcialmente considero más verosímil. No resignándome a suponer destruidas absolutamente todas las producciones del preclaro artista, durante tanto tiempo activo por tierras de Valencia, Cataluña y Aragón, es preciso pensar en una fórmula posibilista—como ahora se dice—que, buscando puntos de afinidad fundada, reconcilie el pro y el contra, con lo cual, si su equidistancia no está en lo cierto, se acercará bastante a lo probable.

La biografía de Lorenzo Zaragoza, después de lo publicado por Sanpere y Gudiol, resumiendo sus aportaciones documentales y las anteriormente realizadas por La Viñaza, Rubió Lluch, S. Sivera, Tramoyeres y Barraquer, continuó estacionaria hasta 1934 en que D. José María Pérez Martín, el veterano investigador de Segorbe, comunicó al «Archivo Español» (n.º 28) su afortunado hallazgo meritisimo. Trátase de un albarán trascendental, pues resulta probatorio de haber cobrado el año 1395 un retablo para Jérica, contratado en 200 florines, y con gran probabilidad pudiera ser el allí conservado en la llamada ermita de San Roque, antes por negligencia mal atribuído a Antón Pérez. Es más propio confesarlo noblemente, pues basta leer las capitulaciones publicadas por Zarco del Valle, para ver no hay en el que subsiste, las dos tablas laterales «cascuna de tres cases» y en ellas la «storia de Joachim e de la mort de la Verge Maria e de la Presentació del Temple». Otrosí, tenía en «lo banch senta Agueda», y resultaría repetida, pues también está en el neto, cosa de todo punto inadmisibile, a menos de pensar en una variación tan «de fond en comble» que sólo respetara los dos asuntos del viaje central, idénticos, pero demasiado usuales. Sería inverosímil. Que no es el mismo, lo presintió Tramoyeres, ratificándolo Post en el tomo tercero de su obra, como indicamos en otra ocasión. Si rodó la bola fué por el «Diccionario» de Alcahalí, que con erudición de segunda mano y error de copia, contagió su descuido a las transcripciones posteriores, del documento encontrado por el P. Arques Jover en el archivo de la Merced.

Nació en Cariñena, emigrando a Valencia, donde aparece como pintor, cuando al finalizar el año 1364 o principios de 1365 marchó a San Mateo «por adversidades de guerras y otras cosas». Sin duda con motivo de la lucha entre los dos Pedros, el «Cruel», de Castilla, y el no más benigno «del Punyalet». Allí contrató, en abril de 1365, un retablo de la Virgen por 45 libras con D.^a Beatriz, la esposa del tesorero real Benito de Ulzinelles. En 23 de diciembre de 1366, llamándole «Laurencio de Cesar Augusta, pictori Barchinone», se le pagó un doble encargo de la reina Leonor: dos retablos, con tres grandes tableros centrales, a modo del de Jérica. Uno, dedicado a San Nicolás, fué para las minorisas de Calatayud y el otro, de Santa Catalina, para Teruel, destinado al monjil convento de la misma Orden. Si a este hubiera pertenecido

la tabla de la Santa que la mitra turolense posee, y es casi seguramente fraterna de lo de Jérica, el problema podría darse por resuelto. Pero hay más dudas de las que quisiéramos y todavía es preciso avanzar como Eneas y la Sibila, o Virgilio y Dante, a oscuras siempre.

Lo que no cabe dudar es que por entonces era ya un excelente maestro y el éxito de aquellos trabajos, se halla confirmado por su nombramiento (1367) de pintor de la Reina, honorífico cargo sin retribución especial, pero con los privilegios inherentes a los servidores de la Real Casa.

El 3 de enero de 1373, Pedro IV, desde Barcelona, se dirigió a los prohombres y jurados de Albocácer, diciéndoles que «Lorenç Çaragoça, lo millor pintor que en esta ciutat sia», no puede acompañar a Domingo Valls para tasar y ayudarle a ultimizar un retablo que éste les hacía. No lo dejaba ir, por tenerlo muy ocupado «en obres diverses nostres» y había de terminarlas dentro de cierto tiempo.

¿Conocía Valls, por ser amigo, el proyecto de regresar a Valencia que acaso tenía Lorenzo? ¿Surgió de esta entrevista o fué independiente? Lo cierto es que al siguiente año, en 14 de noviembre de 1374, se presentó al Concejo valenciano una proposición, tratando de favorecerle y recordando sus buenos servicios anteriores. Con el fin de atraerlo, rasgo que no deja de honrar a los ediles de la época, se le concedieron 50 florines como viático y 100 más para comprar una casa, obligándole a que jurase y garantizase su residencia fija en Valencia. El día 28 prestó ese juramento, firmando á pocas de ambas cantidades en 1.º de enero y 29 de marzo de 1375, según los datos del Archivo Municipal exhumados por Tramoyeres. Dos años después, en mayo de 1377, escribía sorprendido el Rey al Gobernador de la ciudad y reino de Valencia, diciéndole que se había enterado por Fray Gil Pardo, de la inesperada marcha del pintor, encargando le retuviesen donde fuere hallado y le obligasen a concluir en plazo fijo un retablo de Santa Apolonia para la iglesia de San Lorenzo, de Zaragoza, encargo regio del cual tenía cobrado un anticipo.

En 28 de febrero de 1383, ya es «vicinus valentie» y su mujer nombra procurador para ciertos menesteres a un tal Bernardo Damá. Ignoramos si el Juan Zaragoza, pintor documentado en 1429, sería o no familiar suyo.

No volvemos a tener noticias de Lorenzo hasta el 30 de junio de 1390. Interviene con los mayores del gremio de armeros para contratar a unos bordadores la confección de un tapiz historiado, cuyo dibujo pudo él haber hecho. Un año más tarde (4 septiembre 1391), cobra el dorado y pintura de unos claves del Peso Real, conservados en el Museo de San Carlos, que no sirven para dar la menor luz sobre su arte.

En 1394, la iglesia de Jérica, que arbitraba recursos y a tal fin arrendara pastos (casualmente (?) al quizá paisano suyo, Esteban de Cariñena), contrataba con Lorenzo un retablo dedicado a la Virgen y Santa Agueda por el precio de 200 florines. La más positiva revelación es un documento de 7 de septiembre de 1395, pues dice: «vino á la villa en lorenz zaragozano, maestro del retaulo que ha de fer, de senyora Santa Agueda». Pedía que se le hiciera el primer pago del mismo y en un albarán del 11 de diciembre, consta que «Lorenz zaragozano, pintor vecino de Valencia» cobró 25 florines a cuenta de los 200 convenidos.

El último documento hasta hoy conocido es uno de 25 de julio de 1402, por el cual sabemos que «en Lorenç Saragosa, pintor ciudatá de Valencia», convenía con la Cofradía del Santísimo Sacramento de la villa de Onda un retablo de la Eucaristía, destinado a su capilla en la iglesia mayor. Debía tener cinco piezas y bancal, costan-

do solamente 90 florines pagaderos en tres plazos, comprometiéndose por tan exiguo precio para un pintor de gran fama que, además, ya sería sexagenario, a llevarlo y montarlo personalmente, sin más aumento de remuneración que «pagar les besties que el portaran e cavalcadura francha anant e tornant e ferli la provisiò, anant vinent estant en Onda». También consta cobró un plazo de este contrato. Y nada más.

Dos puntos básicos pueden ser vulnerables: 1.º ¿El Laurencio de Cesaraugusta o Lorenç Çaragoça, de los documentos en latín y catalán, es el Lorenzo Zaragozano de Jérica? 2.º ¿El retablo de 1395 es el conservado «in situ» en la iglesia de Santa Agueda la antigua, más conocida por ermita de San Roque?

A la primera pregunta me contesto que su identidad la he admitido en el acto como muy probable, mas no sin apuntar (1) la posibilidad de un homónimo, pariente, acaso hijo, al que pudieran aplicarse los documentos de la última época, cual con los Osona debe suceder. Lo amplio del compás de la cronología (ya buen pintor el año 1364-1402 fecha en que por poco precio emprende viajes) de su florecimiento documentado, sin duda menor que el efectivo, autorizan la sospecha que algún día podrá tener o no confirmación. Sin embargo, el detalle de llamarle los documentos de Jérica también «maestro», hacen fuerza para inclinarse a la identificación y el precio, y el intervenir su probable paisano Esteban, que acaso fué mediador.

Respecto al retablo dedicado a la Virgen con Santos Martín y Agueda que hay en Jérica, demostró a mi entender, con muy probable acierto, el Sr. Pérez Martín que debe ser el pintado por Lorenzo Zaragozano el año 1395, costando 200 florines. De los múltiples testimonios acumulados en la erudita y muy trabajada tesis del Sr. Pérez Martín, bastarían para mi convicción—puesto que una fecha de 1395 es admisible para el tríptico subsistente—los probatorios de cómo el retablo pactado, cobrado y, por lo tanto, pintado por L. Zaragozano, estaba—cual el que hoy vemos—dedicado a «Senyora Sta. Maria e Senyora Sta. Agueda». Es muy significativa concordancia, por ser la mártir siciliana titular de la vieja iglesia y hallarse como tal en el tríptico, apropiadísimo para la capilla mayor en que se encuentra. El no aludir los documentos a S. Martín está justificado, pues no son capitulaciones. Los datos sobre cofradías y consideraciones del Sr. P. Martín lo explican bastantemente. Resulta demasiado escaso «el poco aparejo de dinero que tenían» entonces en la iglesia de Jérica para pensar en dos retablos de próxima fecha. Lo que ha enzarzado la madeja sin el menor provecho, son las banales observaciones de Mosén Vayo. Su



Núm. 24.—«Santa Agueda».—Tabla lateral de un retablo de Jérica (ermita de San Roque), 1395.—Lorenzo Zaragoza

(1) «Archivo de Arte Valenciano», 1934 y «Bol. de la Soc. Esp. de Exc.^{es}», tercer trimestre del mismo año.

validez podrá justipreciarla quien guste de recordarse trata de un historiador del xvi que, confesando carece de datos auténticos, sólo «por violentísimas presunciones» afirma cosas tan peregrinas como que sus mayores «procuraron hacer el retablo antes de que se hiciera el lugar donde se había de poner». No creo deber enripiar esta discusión rebatiendo tan anémicos devaneos.

En todo caso no faltan grietas por donde puede infiltrarse la venenosa duda lícita, recordándome una frase de Renán: «Le douter est si beau que je viens de prier Dieu, de ne jamais m'en delivrer». Pero, por el contrario, yo le pido que desaparezca y se confirme lo que hoy resulta vacilante, cual imagen de la luna en mar movido. Tendiendo a ello dije ya en otra ocasión, que pudiera ser el mejor antídoto, comprobar huellas de su prócer misión normativa en Aragón, Cataluña y Valencia. Es lo que ahora intento, tras de nueva revisión, partiendo de lo de Jérica y de que artista tan renombrado como L. Zaragoza no pudo ser un solitario sin repercusión en sus colegas.

De lo expuesto resulta que ya en 1364 era pintor en Valencia, y bastante apto para dejar al marcharse buen recuerdo de su estancia en ella. Quizá cuando vino por primera vez, estaba iniciado en las disciplinas del arte que imperaba en el Norte de Aragón y Navarra, donde a mediados del xiv había pintores foráneos importadores del influjo francés que a las supuestas obras de Lorenzo todos señalaron con certeza.

Pudo formarse, con savia similar a la que nutrió la raigambre de un núcleo artístico, en el cual incluyo a Pedro Zuera, firmante del retablo de la Catedral de Huesca; al autor del de Santa Elena, en San Miguel de Estella; al del de Santa Catalina, de la Catedral de Tudela, y otros. Mera hipótesis, quizá no más ni menos segura hoy día que la de suponerlos influenciados por él. Es demasiado difícil precisar si el presunto reflejo lorenzano responde a una influencia directa, o es simple concordancia en disciplinas comunes. Dos cosas afines con una tercera lo son entre sí. ¿Vino muy joven a Valencia, donde aprendió su arte? Tampoco se ha de rechazar de plano esta suposición, por más que las producciones subsistentes y los datos conocidos no permiten colegir en firme quién pudo ser aquí su primer maestro. ¿Estuvo a la intermediación de Domingo Valls como sospechó Sanpere? Pudiera ser, aunque «melior est dubitare de occultis, quam litigare de incertis».

No debe ser excluída por completo la posibilidad de algún viaje ultrapirenaico. Su innegable influjo franco-borgoñón evoca en cierto modo el de los pintores y miniaturistas de Carlos V de Francia y su hermano el gobernador del Languedoc, duque de Berry. A mí al menos me rememora la grisalla sobre seda del llamado «parement de Narbonne» (Museo del Louvre) por haberlo allá comprado el pintor Bailly. También ciertas miniaturas de las «Heures de Turín» juzgando por las reproducciones del Conde Durrieu, e incluso de obras de Melchor Broederlam (Museo de Dijon) en las que si mal no recuerdo aparecen ya en las telas pajarracos, no muy desemejantes a los que vemos a fines del xiv por aquí. No apunto concomitancias, ni compagino fechas, limitándome a indicar un relativo y lejano paralelismo.

Supongo que durante la primera etapa valenciana, por lo menos, perfeccionaría su vocación. Tal vez con Andrés Marzal, «molt loat de ses obres e doctrines donades a molts de sa art». La primera fecha que conocemos del teutón es 1390, pero los documentos ayudan a conjeturar, y no desestimar el supuesto de que quizá entonces llevaba éste bastantes años por acá. El paréntesis que abarca desde la primer noticia documental (1364) de Lorenzo, hasta la última (1410) de Marzal—ya viejo y pobre—no lo imposibilita. De todas formas, su contacto con él puede seguramente

inferirse desde su retorno a Valencia, donde debió estudiar las obras marzalianas, que no dejaron de repercutir en él, no sé si más o menos que a la inversa, pues mutuamente se influenciarían. Las respectivas producciones más probables de ambos reve-



Núm. 25.—Retablo de San Valero (1).—Iglesia de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

lan este sincretismo, aun cuando la veleta que marca la dirección del influjo es todavía insegura y no permite aquilatar mucho. Para sin fantasías descifrar en serio el enigma, necesitaríamos conocer obras ciertas de la primera época y ha de partirse

(1) Desde aquí doy las gracias al ilustre director del Museo de Vich, D. José Gudiol Ricart, por su generosidad en poner a mi disposición los magníficos clichés insuperables, del «Arxiu d' Arqueologia Catalana», que bajo sus auspicios reunió un espléndido y costoso repertorio arqueológico de Valencia, con desinterés incomparable.

del retablo de Jérica, es decir, de la última etapa de su estilo, que, recordando sus andanzas, parece lógico admitir debió tener varias facetas. Si acertamos al creer suya la Santa Catalina del Palacio episcopal de Teruel, fraterna de la de Almonacid y en consecuencia de lo de Jérica, todavía tendríamos por probar que fuera del encargo regio de 1366 para tener un módulo de sus primeras producciones.

Prescindo de la comezón que produjo al benemérito Sanpere Miquel, encontrarse con que Pedro IV de Aragón llamó a Zaragoza el mejor pintor que había en Barcelona por 1373. ¿Referíase al más notable, o al más a propósito para el viaje (por ser amigo de Valls) entre los que circunstancialmente se hallaban en la capital de Cataluña?

Sin duda, los buenos maestros catalanes no se prestarían a tan liviana misión sin extraordinario coste y garantías. Lo deja translucir el documento de 3 de enero de 1373, que citamos al tratar del tortosino, a quien, por otra parte, de ninguna manera convenía un peritaje imparcial, pues lo que intentaba no pasó de hábiles supercherías, demostradas en las sentencias del pleito. ¿Era el más admirado y famoso de sus contemporáneos, con arreglo al ideal de arte y belleza entonces vigente? Así parece deducirse, bien que sin dogmatizar, pues en el mejor de los casos habríamos de juzgarle con nuestro actual criterio estético, tan distinto como distante del de su tiempo, y prefiero renunciar a enojosas comparaciones. Respecto a jerarquías siempre habrá convencionalismos influidos por el sitio desde donde se miren; para pesar el mérito, no hay más infiel balanza que la de la pasión. Es bueno que así sea, pero pláceme más recordar, como el simbólico «Pi de tres brancas» cantado por la voz ungida del poeta, dió con los brazos de su tronco al casal de Aragón sombra paterna. Que Lorenzo Zaragoza fué un espléndido pintor de personalidad bien destacada, mimado por reyes y ciudades, gloria del arte trescentista de Valencia, no cabe dudarle. Basta con esto.

Debe reconocerse que Mayer, en sus pesquisas sobre Zaragoza, es el único que parcialmente parece haber estado en lo cierto, resultando casi zahorí, respecto a la probable paternidad del retablo de Jérica, que tiene al centro la Virgen sedente, rodeada de ángeles músicos y cantores. La composición no proviene de la modalidad catalana, cuyo arquetipo se viene suponiendo—a falta de prueba contraria—vinculable al taller Serra. Es a modo de una creación autónoma y paralela, como conviene—hipotéticamente cuando menos—a la destacada personalidad de Lorenzo, que no debió ser un rutinario imitador de la trepa de Madonnas, tan difundidas por sus colegas de ultra Ebro. Resulta muy atrayente comprobar cómo el modelo de Jérica no ha sido esporádico, encontrándose más arraigado en Valencia, según testifican los del círculo Nicoláumarzal: Sarrión, tabla Gualino (Turín), Burgo de Osma (Museo del Louvre), Albentosa, núm. 1525_B de A. Mas, que Post atribuyó al propio Marzal, etc. Tampoco falta en Aragón, donde puede recordarse la serie abanderizada por el anónimo pintor de Mosén Sperandeu de Sancta Fe (col. Lázaro Galdeano), que cuenta con ejemplares tan sugestivos al caso, cual la tabla del «Städelsches Kuntst Institut» de Frankfurt con el Niño vestidito, en análoga posición de pies y mano, el ademán de la Virgen, sus tocas, sitial, «draperies», actitud de los ángeles... Ni por Cataluña, cuyo exponente más conocido es el de Cervera (Museo de B. Ar., Barcelona).

El panel de la derecha: S. Martín, caballero, partiendo en las afueras de Amiens su rico paludamento con un aterido pobre desnudo, de aureola crucífera, porque resultó ser el siempre amigo de Lázaro: Jesús. Aquél se representa joven, pues le asigna dieciocho años la tradición —rebatida por Baronio—, que parte de su biógrafo, Sulpicio Levero, en «De vita B. Martini». Es quien describe (Cap. II) cómo «a la



Núm. 26. —«San Valero».—Detalle de la tabla central del retablo de Valle de Almonacid.
—¿Lorenzo Zaragoza?

noche siguiente, dormido, vió a Jesucristo con la parte del manto que había cubierto al pobre; mandóle que atentamente le mirase y reconociese su vestidura, oyéndole con clara voz decir a la multitud de ángeles de su alrededor: «Martín, no siendo más que catecúmeno, me abrigó con este manto...» Así es la escena del panel cimero, con el cual hace «pendant» Santa Agueda y su martirio. En el ático un Calvario.

Al escribir en mayo de 1935 a Mr. Post consultándole sobre varias cosas—en algunas de las cuales me sacó de mi error—, como inmejorable maestro amabilísimo a quien debo enseñanzas y atenciones muy agradecidas, le anticipaba mi creencia de que, el hasta hoy inédito retablo del Valle de Almonacid—suponiendo le conocía, pues amigos míos no dejarían de indicármelo, pero del cual, ni con él ni con ellos había yo hablado—, era obra de Lorenzo Zaragoza por notoria fraternidad con lo de Jérica. En su respuesta confirmó la proposición, pues me comunicaba que, independientemente, lo había él ya incluido como del mismo autor del retablo jericense—que él duda y yo no afirmo aunque me inclino a creer será L. Zaragoza—en el tomo seis de su «History», todavía bajo las prensas al redactar esto.

El de Jérica es obra pulcra y fina, pero no demasiado sobresaliente a pesar de ser de la época en que más sazonado debiera estar el pintor. Es uno de los argumentos que se yerguen y pudieran esgrimirse contra su gran fama y, por ende, contra la identificación. En cambio, lo contrasta el de Almonacid, su «capolavoro» y para mí lo mejor de la región. Si, en efecto, es así, podríamos repetir lo de Fromentín ante la obra de V. Eyck: la pintura valenciana dijo su última palabra desde el primer momento. Espléndido modelado, riqueza de color, y, principalmente, delicadísima finura, en lo que superó mucho a Marzal. Dibuja con trazo firme, desenvuelto, sin titubeos ni resobo; en las composiciones apunta un dramatismo, que no sé si llamarle marzaliano, pues me resulta más solemne y menos grotesco que el de Andrés Marzal. Sin embargo, el contacto es, a mi entender, innegable; hasta recordará la tipología, quien confronte, por ejemplo, los barbudos ermitaños del sepelio de San Valero y en la batalla del Puig (retablo de San Jorge. Londres), unos guerreros del fondo y el apóstol Santo Tomás en la tabla de su «Incredulidad» (Catedral Valencia), etc. Son modelos muy duraderos, que quizá después inspiraron los del retablo de Santa Bárbara (Col. Rómulo Bosch) y del de los Martí de Torres (S. Carlos).

El atribuirlo a L. Zaragoza, se basa en la concordancia de factura, bien explícita para el que coteje varios paneles con los de Jérica. Tal vez analizar la tabla más alta que tiene a su diestra el titular de Almonacid, es suficiente para convencerse. Hay detalles, como la manera de hacer esos ojos un tanto felinos, que resulta por completo



Núm. 27.—San Valero y San Vicente, ante Daciano.—Tabla del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

idéntica. Compárese la cabeza del San Valero central con la de Santa Agueda en Jérica.

Cierto que, en el trabajo de los oros, con su ancha franja de fitaria, existe relativa disparidad, pero, en primer lugar, nunca es argumento decisivo y mucho menos en artista cuyas correrías llevan aparejadas variaciones diversas. Como en otros pormenores tal vez no ha de verse más que una cuestión de precio y la mayor elasticidad propia de un maestro renombrado. También de fecha, y es lo que me hace vacilar un poco; tan madura es su técnica y expresión. Los escudetes, interpretados por un buen genealogista, pudieran dar la solución.

Es de una severa y majestuosa prestancia la grande y gran figura del titular estante San Valero, con los atributos de su pastoral prelación en Zaragoza, narrada por el coterráneo poeta Prudencio.

En la «Crucifixión» supo acoplar no menos de veinte personas al pie de las cruces; en esto, como en moverlas, fué muy diestro Marzal. Pero, además, el pintor de Almonacid tuvo gran acierto en dar a cada una la justa expresión y actitud adecuada. Jesucristo, con su faz serenísima y opulento torso, no es, ni puede ser un hombre ajusticiado, sino un Dios que voluntariamente muere. La iracundia de Gestas, la esperanzada resignación de Dimas, el dolor de María y las Santas dueñas, la furia de los desgarrados sayones... La noble faz y el dinamismo del barbífero centurión de brillante arnés, tendrá que pasar tiempo antes de hallar quién sea capaz de hacer algo que le supere.

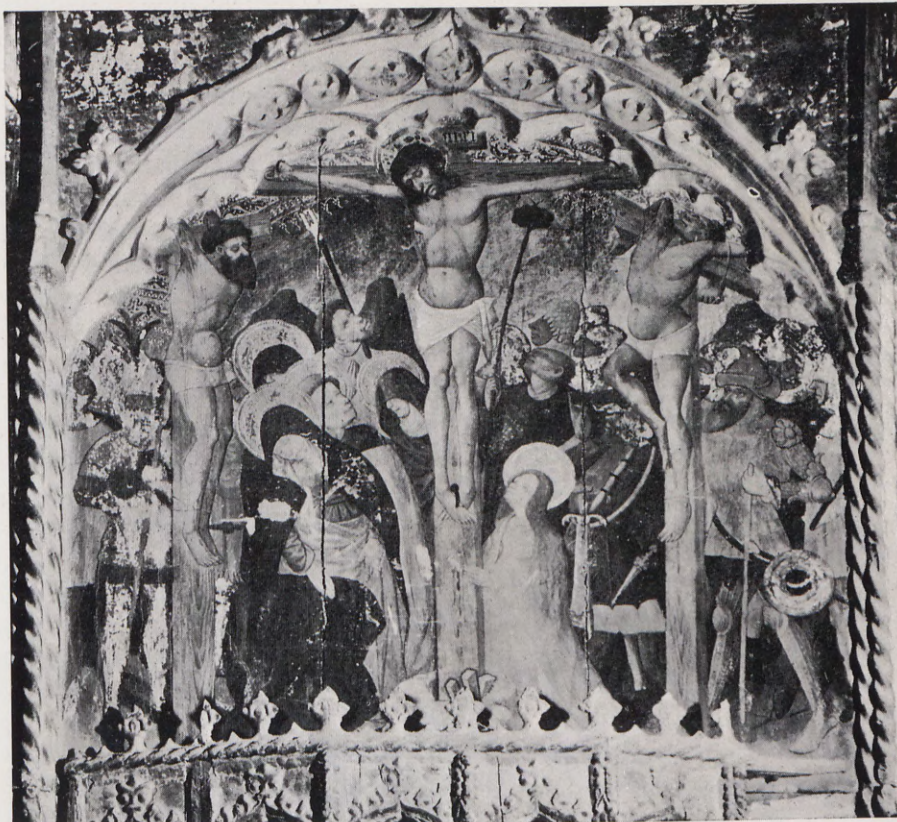
Longino, que con su lanzazo testimonió el cumplimiento de las profecías relativas a la integridad corporal del Cordero místico, por cuanto evitó el «fregerunt crura»— en los otros dos cruciarios bien visible—, tiene aquí al hombro el arma, de cuyo nombre griego («lonkhe») dicen provenir el suyo propio, como algunas veces llamaron Isop a Stefato el portaesponja. De la herida por él abierta, parte un hilillo de sangre convertida en luz, llegando a sus ojos antes dolientes de grave oftalmía cegadora, curada en el acto al contacto vivificador, causa de su instantánea conversión. Recuérdase lo de «verán en el que traspasaron» dicho por Zacarías (Cap. XII-10) y por el Oráculo apocalíptico (Cap. I-7), explicándose su ademán de ferviente gratitud (1).

A la izquierda de la Cruz, y por lo tanto en lugar opuesto a Longino, está el Portaesponja, pues como indicó Mr. Mâle, simbolizan: éste la Sinagoga deicida y aquél los gentiles conversos, que recobraron en ese día la clara visión de la Verdad.

A pesar de las censuras de muchos teólogos, María, como casi siempre, se halla en brazos de las Santas mujeres desmayada, porque imperó esta discutidísima creencia en la literatura piadosa, incansable para repetir el idealismo maternal—¡tan humano!—, que transcribo con palabras de Roiç de Corella en su «Vida de la Verge»: «Per gran dolor—stignes smortida—com no moris—fon singular miracle—pasant turment—major que tots los martres». Son de muy remota cuna, pues en gran manera me recuerdan las de San Anselmo en «De excellen. B. V.» (Cap. V.), el Seudo-Buenaventura (Cap. LXXX), etc.

(1) Es un tema que divulgó Vorágine (XLVII), pero cuya fuente se supone ser el Evangelio de Nicodemo (XI), tan aceptado en la Edad Media, que repercutió en muchas «Historias» de la Pasión, y en la literatura profana, con las leyendas del Santo Grial, llegándose a interpolar pasajes en traducciones poéticas del Nuevo Testamento. V.º J. Bonnard: «Les traductions de la Bible en vers français» (pág. 48). París, 1894.

La Magdalena tiene ya el sitio que será tradicional: los pies del Señor, antes por ella ungidos. Y como en el citado «Cancionero» de la Universidad zaragozana: «Estaveu ab ell cavada—plorant dolorosament—Tenint la creu abresçada—Hom peniave lignoscent».



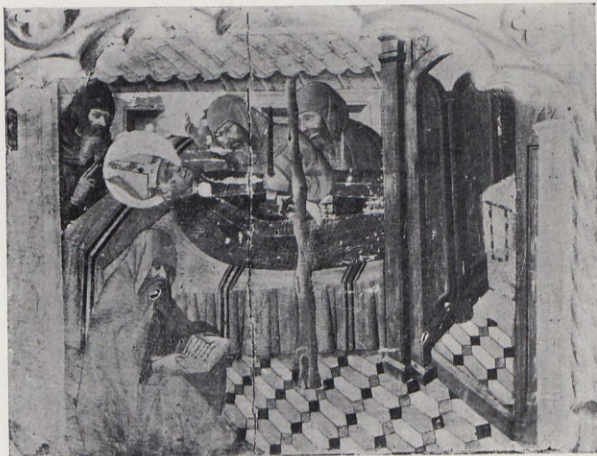
Núm. 28. - «Crucifixión». - Atico del retablo de Valle de Almonacid. - ¿Lorenzo Zaragoza?

Sobre la «Crucifixión»: el Eterno sedente bendiciendo y a diestra y siniestra, en custodias, Gabriel y Anunciada.

A San Valero se refieren los asuntos colaterales, donde le vemos ordenando a su fiel San Vicente y otro (1) santo diácono; la deportación de ambos a Valencia; su ratificación de fe ante Daciano y la forzosa separación: el joven levita para sufrir martirio, y el Prelado a su destierro en Enate, cerca de Barbastro, según recuerda el

(1) Entregado mi original en septiembre de 1935, al redactar lo de L. Zaragoza no pude conocer el concienzudo tomo VI de la «History of Spanish Painting», del doctísimo profesor Post, publicado en el mes de diciembre. Al corregir las pruebas de este pliego (marzo de 1936) encuentro que supone —y así será— probablemente identificable con S. Lorenzo el otro joven diácono. Vacilando, llegué a pensar si habría confusión del oscense S. Vicente, mártir, con su homónimo confesor en Gerona, también del siglo IV y cuya festividad conmemora el Martirologio Romano el mismo día 22 de enero. Tuvo un hermano: S. Oroncio, y no se si a él pudiera referirse.

altar de Estopiñán (col. Plandiura). Allí está yacente revestido de pontifical. Las principales noticias suyas en «Les Petites Bollandistes» al 28 de enero.



Núm. 29.—Tránsito de San Valero.—Tabla del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

muy venerados en las comarcas agrícolas y en toda la corona de Aragón, desde que según discutidísimas tradiciones, se creyeron traídas (¿siglo x?) las reliquias de sus restos al monasterio de Arles sur Tech (Rosellón), como representó Huguet en su retablo de San Pedro, de Tarrasa.

Contábase que cesó entonces prodigiosamente una larga serie de calamidades y malas cosechas, por lo que les adjudicaron patronatos análogos a los de Santa Bárbara sobre el pedrisco. Su pretendida noble prosapia, la convirtieron en realeza los hagiógrafos levantinos, respecto a lo cual puede verse la caudalosa obra del venerable dominico catalán P. Antonio Vicente Doménech: «Historia general de los Santos y varones ilustres en santidad del principado de Cataluña» y viejas Consuetas que llegaron en vigor casi a nuestros días. Recordemos las palabras que repetía el pueblo fiel en la Catedral de Valencia, publicadas por S. Sivera: «Ab gran honor veneram vostres Osos—mártirs, constans Senen y Abdon reals—per quens vullau guardar dels temporals—y de perills les animes y els còsos» (1).



Núm. 30.—«San Abdón y San Senén».—Tabla del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

El panel más bajo de la izquierda—del espectador—, es ajeno a la «Vida» del titular. Representa dos santos reyes con corona y largo cetro: San Abdón y San Senén (s. III), los supuestos hermanos persas, martirizados en Roma durante la persecución de Decio. Tuviron en Almonacid muy arraigada devoción, que precisamente por alegar su antigüedad fué de las primeras restablecidas en el XVII, después de la expulsión de moriscos, pero no basta para suponer que ese retablo demasiado hermoso y caro es de ahí. Puede provenir de la Cartuja de Valldechrist. «Els Sants de la pedra» fueron también

(1) Ejemplo típico, el de la festividad de Orihuela, que hizo su día colendo en el xv. Vide, Boix, «Hist.^a de Val.^a» t. I, pág. 486.

En las polseras: ángeles (arriba) y profetas.

La predela tiene de izquierda a derecha: San Pedro, San Miguel, Santa Catalina, San Francisco, la Virgen, Cristo Varón de Dolor, San Juan y Santos Jorge, Santiago y Pablo.

Si se admite como de L. Zaragoza el retablo de Almonacid, no cabe dudar que también serán suyas las dos tablas de no menor delicadeza con San Miguel y Santa Catalina, del palacio episcopal de Teruel. Ya dijimos que para esta capital consta documentalmente haber pintado Lorenzo un tríptico de la Santa, en el que por ser de titulares encajarían bien los dos paneles subsistentes. Mas no puede autorizadamente deducirse que a él pertenecieran, pues los tienen por procedentes de la iglesia de San Pedro, so pena de haber sufrido mudanzas que desconocemos. Tampoco negarse; acaso no sería lo único que pintó para la misma localidad. Hay muchas lagunas en su biografía documentada.

La patrona de Predicadores y el Arcángel tienen réplicas en varias figuras de



Núm. 52.—«La condena y separación de San Valero (al destierro) y San Vicente (al martirio).»—Del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?



Núm. 51.—«La ordenación de San Vicente Mártir, por San Valero». —Tabla del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

Almonacid donde Daciano, juez de San Valero, se ha convertido en el coronado Maximino que holla con sus pies la santa de Teruel. Las telas y manera de plegar, son idénticas.

San Miguel abate a un diablo casi antropomorfo y de feísima catadura con rostro en el abdomen. Es una muy corriente forma gráfica ingeniosa de patentizar, como a los que son siervos del mal, les transforma su concupiscencia en seres «cujus deus est venter» desplazando a lo más bajo la inteligencia y apetitos.

Según poética leyenda, pues no pasa de ahí todo lo relativo a Catalina—cuya existencia negaron sabios bolandistas—, se le apareció el Arcángel, para reconfortarla en

vísperas del torneo literario con los filósofos alejandrinos que minuciosamente describió San Vicente Ferrer y por espiritual afinidad entre quien derrotó en el cielo al

«primo superbo» y la que venció en la tierra, a la soberbia filosofía humana, resultan con frecuencia emparejados los dos Santos en apariciones, leyendas y pinturas medievales. Por otra parte, ambos rememoran las Virtudes hollando los Vicios



Núm. 55 —«Santa Catalina».—Predela del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

arte de Nicoláu. Quizá es contemporáneo del mucho más selecto pintor cuatro-

personificados con figuras históricas, respondiendo al idealismo difundido por las elucubraciones de la «Psicomaquia», de Aurelio Prudencio que, como tardíamente convertido, desplegó en ella un exaltado ardor de neófito, lo cual le dió gran éxito a ésta, que fué la más mediocre de sus obras.

Con ese importante panel relacionó Mr. Post como muy probable del mismo autor (1). otro con San Francisco y Santa Catalina, del Museo de San Carlos (2), núm. 72. Su autorizada opinión es la que debe prevalecer, pero mi vena incorregiblemente antojadiza me finge una no desdeñable disparidad entre los dos Santos del Museo y principalmente los mismos de Almonacid y con la Santa Catalina turolense. Desde luego, es lo más próximo al supuesto L. Zaragoza, entre todo lo que hay en San Carlos, pues sin duda revela gran afinidad en las típicas manos, en las abultadas orejotas, ojos algo bizqueantes—aunque no de igual factura—, peleteado, telas con los tan conocidos ramizos de flor, pliegue de ropajes, solados, y en una manera especial de carminar las carnaciones, bien que con toque más inseguro y basto en la tabla de Valencia, que sólo acierto a verla como de un inmediato secuaz, menos hábil y acaso algo posterior ya conociendo el

(1) Vide, tomo V, pág. 290.

(2) Sigo y seguiré la numeración de Tormo, en «Valencia - Los Museos». No lo encuentro incluido en el «Catálogo» manuscrito de 1847, ni en el impreso de 1850. Demasiado imprecisa la vaga referencia de «dos santos» que, procedentes de Portaceli, figuran al núm. 197, entre otras «tablas al óleo y al temple, escuela alemana», como entonces llamaban a lo gótico. Tampoco fué incluida por Tramoyeres en su «Guía» de 1915.

centista que hizo un San Miguel de la National Gallery de Edimburgo, cuyo deo aragonés presintió Von Loga (1) y a quien creo discípulo de Lorenzo, como al «Maestro de los Martí de Torres» y otros que discutiremos.

Sin salir de Teruel, para donde ya dijimos que consta documentalmente haber trabajado Lorenzo, todavía queda obra bien anejable a las que suponemos suyas. Me refiero a la que llaman Virgen de Desamparados en aquella Catedral y que después de titubeos conjeturales ya le aproximamos con anterioridad (2). Independientemente y con sagacidad más notoria desconociendo lo de Almonacid, la incluyó también Mayer en el círculo íntimo de L. Zaragoza. Esta intimitad, a mi entender, se aprieta frente al nuevo hallazgo del retablo de San Valero. Si examinamos los personajes yacentes al pie de Nuestra Señora, veremos, entre otras cosas, que el de primer término repite con extrema exactitud a Gestas y al Portaesponja de la Crucifixión de Almonacid, con idénticas desproporcionadas piernas e igual propensión a cruzarlas, tópico (3) prodigado en el retablo londinense de San Jorge. El peleteado de esta cabecita, como el de la que tiene próxima, está hecho de la misma manera que el de S. Martín, en Jérica, tocado con idéntica gorra y análogo indumento. El rey yacente de Teruel recuerda uno de los Santos persas de Almonacid, cuyo San Miguel (predela), parece reproducir las facciones del Jesusín y del Cardenal turolenses. No están menos próximas las dos vírgenes de Teruel y Jérica.



Núm. 34.—«San Francisco de Asís».—Predela del retablo de Valle de Almonacid.—¿Lorenzo Zaragoza?

(1) «Die malerei in Spanien», págs. 18-19.

(2) «Archivo arte Val.º», 1934. Sobre su extraña iconografía no hallé otra explicación que la entonces propuesta.

(3) No es, sin embargo, creación de uno ni otro pintor, sino eslabón de larga cadena. Su genealogía es fácil pesquisarla desde la pintura románica, pues así vemos al juez en el frontal de Santa Margarita, del Museo de Vich; en el de San Cristóbal, de la Col. Plandiura, y otros muchos posteriores ejemplos. Ha de considerarse signo específico de la que llamó Mr. Henri Martin «attitude royale», suponiéndola de origen teutón. Vide: «Les Enseignements de la Miniature» en «Gazette des B. Arts», página 173 del t. IX (4.º p.º).

Veo tan inmediata que bien pudiera ser melliza de la tabla de Teruel, una (¿proviniente de la provincia?) del «Salvator Mundi», que no debe hacer mucho tiempo fué adquirida por el «Kaiser Friedrich Museum» (Berlín), adscrita por Post al círculo de Nicoláu. La orla y labrado de los oros, la tracería del fondo, la música del gótico pliegue de ropajes, el frentalismo de algunas figuras, las proporciones de las manos y otras características así me lo sugieren. Pero no la conozco más que por reproducciones.

Del taller o discípulo contiguo a Lorenzo será un «Descendimiento» y «Pietat» del Museo Diocesano, de Barcelona (Mas núm. 33.959 C), que creo valencianos, a pesar de sus fondos de oro, rameados. Remedando el gusto catalán y aragonés, también los hay en la tabla de Santos Catalina y Francisco antes citada. Mayer situó estos paneles como intermedios entre las obras del estilo lorenziano pintadas en Cataluña y las de Valencia, pero lo de Almonacid estimula para intentar acercarlos más a éstas.

En el «Descendimiento», Dimas, con sus barbas y fornido busto, resulta una desmañada reedición, del que hay en el retablo de San Valero. Lo mismo podríamos decir de los ángeles y otras figuras que, a su vez, traen rápidamente a la memoria las del retablo Brauner, pues si no yerro, estos tableros son un nuevo testimonio de cómo se interferencian el arte de Zaragoza y su círculo, con el marzalesco. Precisamente a eso supongo pudiera ser debido el no ver la tan armoniosa serenidad de las obras del pintor de Jérica, sino que, al contrario, todo respira en ellas el nervosismo, que parece provenir de las más probables producciones de Marzal.

Por noticias que debo a Mr. Post, sé que piensa en la posibilidad de Lorenzo Zaragoza respecto a un santo Prelado con donante al pie, del Museo de Cleveland, que anduvo en el Comercio (París), ofreciéndose como de primitivo francés y francesa procedencia. Es la tabla publicada por Sarthou en el «Bulletin excursionista de Catalunya» (1927), reclamándola para el arte levantino. No la conozco más que por reproducciones, en las cuales no sé si veo bien unas rarezas de los oros (¿en relieve?) y detalles que me sorprenden por lo desusados. Requiere un examen directo.

Revisando lo que hoy se tiene por vigente, paréceme vislumbrar la probabilidad de que la primitiva tesis de Mayer, respecto al influjo lorenziano en Cataluña y Aragón, sea en parte ratificada. La considero algo así como esas aguas de algunos ríos que arrastran pepitas de oro, y hago esta salvedad porque cita obras, cual el retablo de Santas Clara y Eulalia, de Segorbe, siendo netamente catalán, y otras como la «Crucifixión», de la Col. Román Vicente Bernis (Zaragoza) que aun creyéndola como él, sin reservas, valenciana, es del círculo Nicoláu-Marzal, más que del de Lorenzo.

Como el profesor alemán vió desde un principio, me inclino a creer que el retablo de Guimerá (Museo de Vich) está influido por el arte que atribuímos a L. Zaragoza. No discuto ahora su catalanidad notoria, por cuanto se revela próximo pariente de Luis Borrassá. Esto es indudable y puede comprobarse tan fácilmente, que no hace falta ni salir del Museo de Vich; basta mirar al de Santa Clara. Pero no impide que haya recibido la adicional infiltración lorenzana, sugerida por su «modus dicendi», el ritmo lineal y estético, las figuras con esas caras extrávicadas (1), largas extre-

(1) Recordando lo mucho que se ha escrito sobre nimiedades como la predilección artística por cabelleras rubias, vientres abultados por simulada maternidad, tan abundosos en la pintura gótica y



Núm. 35.—Santa Catalina y San Francisco.—¿Lorenzo Zaragoza o inmediato discípulo?—(Museo de Valencia).

midades y amplio torso atlético. El Eterno y Adán en el panel de la Creación (Guimerá) evocan a santos «Nin y Non» (Almonacid) como la Madonna de Cervera y sus hermanas en la Col. Weisberger (Madrid) y núm. 1.054 del Museo de Vich, a la de Jérica, casi equidistantes de la del Museo de Boston, con donante al pie. No la conozco más que por reproducción del Post, donde se reclama para Valencia, incluyéndola precisamente en el círculo Nicoláu-Marzal y, por lo tanto, a tiro del influjo lorenzano. No me sabría explicar la gestación del pintor de Guimerá satisfactoriamente, sin destellos del maestro valenciano circunvecino. Ni justificar esa modalidad sin salir del ámbito netamente catalán, mientras que mirando hacia Valencia, con seguir las firmes huellas de Post, encuentro en la órbita del Maestro de Jérica y su escuela un estilo por todos reconocido análogo al de Guimerá. Definió con dicción precisa y magistral el retablo de Jérica como valenciano «and admixture of Aragonese traits» cuando todavía no sonaba el nombre de Lorenzo Zaragoza con base documental. Así es el arte lorenzano. Todo ello unido, a ver por tierras de Valencia—donde más debió trabajar—mayor este reflejo, según iremos puntualizando, me acucia para considerar de gran probabilidad la íntima convicción de que Lorenzo Zaragoza, el pintor cortesano, es el autor del retablo de Jérica.

Supongo innecesario anatomizar obra por obra concretando los reflejos lorenzanos en las producciones no valencianas, pues sólo me interesa colegir ahora que si estuviéramos en lo cierto, la inmediata consecuencia sería conectar con el área influida por Zaragoza gran parte de las tablas catalanas y aragonesas, incluidas hoy bajo el anónimo pabellón «estilo de Guimerá». He ahí la mejor cédula personal para la identificación hipotéticamente propuesta. Lo intentaremos, sin perjuicio de que la futura investigación de archivo, sea quien falle inapelablemente tal pleito.

* * *

Para el estudio de las obras que supongo tributarias del arte lorenzano, he optado por posponer hasta cierto punto su insegura cronología, prefiriendo seguir la probable trayectoria del influjo estilístico. El de Zaragoza repercutió en Marzal y en su discípulo Nicoláu. Pero antes que los dos más destacados exponentes de la transición al xv, intercalaré algunos improprios «kleinmeisters», quizá de mejor acoplamiento a la escuela zaragocista. En ella debe incluirse, pues será de la generación epígona subsiguiente, un gran panel que de la disuelta Col. Quer (Barcelona), emigró a la de Mr. Henry Walters (Baltimore), donde lo ha encontrado el profesor Post. Le consideró (1)—como después Mayer (2)—fronterizo a lo de Jérica. Independientemente, había también yo empezado por reclamarlo para Valencia, terminando (3) por anejarlo al círculo de Lorenzo, tras de rechazar la filiación francesa (4) dada en anterior catálogo.

otros pormenores similares, acaso es lícito pensar si en términos generales pudiera tratarse de un exótico espejismo de la moda coetánea, repetida después, según revela el versillo de Calderón de la Barca en su «Eco y Narciso»: «...Un tiempo que se dieron—en usar ojos dormidos—No había hermosa despierta—y todo era mirar bizco.—Usáronse ojos rasgados—luego, y dieron en abrirlos.—Tanto, que de temerosos — se hicieron espantadizos...»

(1) «History», III, págs. 50-52.

(2) «Archivo Español», núm. 29, pág. 106.

(3) «Miscelánea de tablas valencianas» en el «Bol. Soc. Esp. Ex.ªs», 1933 (IV trimestre, pág. 168) y «Archivo de Arte Valenciano», 1934, con reproducción, pág. 44.

(4) «Catalogue de Peintures Anciennes, Collection Louis Quer», lám. I. Barcelona. Thomas. s/f.

Aun cuando las cabezas recuerdan algo las de Albentosa, el conjunto está más próximo del estilo y factura lorencesca. Esa superficial afinidad nicolasiana puede ser carta de Urias, si, como creo, debe interpretarse por testimonio del reflejo de Zaragoza en Nicoláu que después concretaremos. El carrilludo Niño patizambo proviene del de Jérica y Teruel (Catedral). Como ellos está vestido, pero le han puesto un «mantonet de erminis» de los destinados a imágenes de bullo y que figuran «per al lhus» en inventarios de jocalías publicados por S. Sivera.

El peinado en madejas, los pliegues del suntuoso manto «ab sollepna fresadura d' or», cierto regusto aragonés y el «camper» burilado de fitaria promanarán del taller de Lorenzo, pues la explicación genética de la tabla Walters quizá no exige apelar a Nicoláu.

La manera de hacer ojos, bocas, manos, narices y pliegue de paños, invita para suponer más influenciada por Zaragoza que por Nicoláu, al mediocre autor de una «Coronación de María» del Ayuntamiento de Bechí. Dicen haberla traído de la ermita de San Antonio—a unos tres kilómetros—y sería titular en algún destruído retablo, del cual sólo se conserva este tablero, irremisiblemente condenado a perecer. Cuando lo vi, hace unos siete años, ya estaba muy ultrajado, con numerosos desconchados y reblandecido gran parte del yeso por la humedad. No nos equivocaremos mucho fechándolo hacia el primer cuarto del siglo xv.

Quizá la relación de Lorenzo con el pintor de una Virgen de Misericordia que procedente de San Pedro el viejo, pasó al Palacio Episcopal de Teruel puede ser defendida por tangencia con la de su Catedral que antes le atribuimos. La tracería del fondo y forma de plegar ropajes del Papa y Rey, de primer término, merecen parangonarse, mirando al franciscano del panel catedralicio. En éste vemos un noble yacente que, como Gestas y el Portaesponja de Almonacid («Crucifixión»), rememoran al monje y laico que le hace «pendant» a diestra y siniestra de María en la tabla episcopal. Su colorido es de la misma solera, pero más frugal, en mayor aspereza y desaliño. El rozagante manto protector, con su ancha fimbria «sembrada en semblança de perles e pedres», tampoco falta en el «Salvator Mundi», del «Kaiser Friedrich Museum» (Berlín) y otros.

No veo la tan amazotada y llamativa pompa vulgarota, ni el ritmo lineal que impe-



Núm. 36.—La Virgen coronada por ángeles. Tabla del Ayuntamiento de Bechí (Castellón), procedente de la próxima ermita de S. Antonio. ¿Escuela de Lorenzo Zaragoza? Principios del xv.

ra en lo típico de Aragón, cual la tabla de Blancas (Col. Plandiura) y sus afines. Presenta la que discutimos una más etérea condición, mezcla de fluidez valenciana y reciedumbre aragonesa dulcificada. Zaragoza trabajó para Teruel y acaso estuvo allí varias veces, por lo que su arte no dejaría de resonar en talleres locales. Las concienzudas publicaciones documentales de S. Sivera y S. Gozalbo, evidencian otro agente vector: la gran corriente que hacia el Bajo Aragón irradiaban los obradores de San Mateo, Morella y Valencia. Bartolomé Centelles, Pedro Nicoláu, Jaime Matéu... hicieron retablos destinados a Teruel y muchos de por acá para sus tierras limítrofes.

Al pie de los Pecados Capitales, hay cartelas con sus nombres en castellano. Tratándose de templo en ciudad que no era de habla valenciana, tal vez embustea o argumenta poco sobre la naturaleza del pintor. Resulte de dondequiera, por ser feudatario de la escuela lorenzana, prefiero provisionalmente situarlo en los aledaños de nuestro arte, al que mucho le debe. Comparo el caso al del tríptico de Estopiñán (Col. Plandiura) que, a pesar de los rótulos, y aun si se demostrara ser de un aragonés nativo, como insinúa reciente trabajo muy hábil y bien hecho de Pellegrero Soteras, seguiríamos incluyéndolo en la modalidad catalana derivada de Ferrer Bassa.

Mr. Bertaux la calendó hacia 1460, fecha que pide rebajarse no menos de seis o siete lustros

Es interesante la iconografía, singularísima entre tantos ejemplares como reunió Perdrizet (1) en su formidable acopio, al que deberá recurrir quien pretenda conocer a fondo las vicisitudes del tema de la Virgen de Misericordia, por aquí llamada en algunas capitulaciones «Verge María de Gracia», de «Desamparats» y en ocasiones «Contra la Peste» (2). Viene creyéndose inspirada en un texto del cisterciense Cesáreo de Heisterbach (por 1220-30), narrador de la visión de otro monje, a quien se apareció María cobijando la Orden bajo su manto. En pureza, todavía falta prueba concluyente de si la fórmula es o no anterior a la leyenda monacal; el haber concordancia literaria no quiere decir sea la fuente, y mucho menos la primera, o única. Pudiera resultar cristalización de anterior creencia más o menos difundida; para sospecharlo no escasean indicios que, mal seleccionados, aludió Broussolle en «L' Art, la Religión et la Renaissance».

Si cistercienses, dominicos y franciscanos fueron los propulsores de tal advocación, el auge de las tres Ordenes en el Este de España debió contribuir a que abundase más que por otras partes. Sus variantes las iremos viendo en la tabla Laurencin (Museo del Prado), retablos de Juan Sivera (S. Carlos), Marqués de Montortal, parroquia de Cincorres, Sres. de Martínez Aloy, etc.

Respecto a los personajes acogidos al Patrocinio de Nuestra Señora, no hay la menor particularidad. Es la composición más normal: en lugar preferente, a la diestra, el mundo eclesiástico (Papa, Rey, Cardenal, Obispo, monjes, prebendados, llana clerecía), y al opuesto el laico, representado por las clases sociales: Rey, Reina, damas, nobles, menestrales, rústicos de la gleba... Están según cantó ilustre poeta

(1) «La Vierge de Misericorde». París, 1908. En las págs. 211 y siguientes, comenta la tabla de Teruel.

(2) Vide, Orellana «Valencia Antigua y Moderna», tomo I, pág. 290. c/f. S. Sivera: «Catedral de Valencia», pág. 342.

contemporáneo: «com un niuet sota l' ala»; es el símil bíblico (1) de origen, tan usual que pudieran citarse casos análogos al de Isabel la Católica, cuando estampó la primera firma (27 diciembre 1475) después de su proclamación, el día de San Juan Evangelista, amparándose bajo las alas (2) del águila nimbada y simbólica: «Sub umbra alarum tuorum protejenos».



Núm. 37.—La Virgen de Misericordia y los siete pecados capitales. Palacio Episcopal de Teruel. Escuela de Lorenzo Zaragoza. Primera mitad del siglo xv.

Sorprende ver al Señor entre dos ángeles: uno con espada y otro con ramo de azucenas. He pensado en Justicia y Misericordia que con iguales atributos suele haber a los flancos del «Rex Justitiae» en algunos Juicios Finales y hasta en la imaginería del «Christus Patiens» (3). María, más que a Jesucristo, parece se dirige al

(1) Salmos XVI-8; LVI-2.

(2) Así aparecen sus escudos con frecuencia; ejemplo el gran azulejo del Museo de Sevilla. Véase Sentenach: «Rev. Archivos B.ª y M.ª », 1909 (tomo XXI, pág. 454).

(3) Así, en la predela de la Col. Luigi Parmeggiani reproducida por Mayer («Revista Española de Arte», núm. 8, diciembre de 1935), que pudiera ser del «Mestre García de Benabarre», o su círculo.

ángel del arma; le ordenará envainarla, lo mismo que al «agnolo cruo» en los frescos de «S. Croce in borgo S. Sepolcro» (1), de Perusa. Su ademán es de mando, no de súplica. Merced a la benevolente intercesión mariana, triunfó Misericordia sobre la estricta Justicia fría y se aplacó el enojo divino; lo que públicamente imploraba el pregón de 1424 transcrito por Orellana: que Dios «revoch e tolga la sua indignació e ira, es gire misericordios debes nosaltres...» Justifica bien el sentir popular la musa de Juan Moreno en «Les Trobes en lahors de la Verge»: «Tots los meus drets, mare de deu serena—Tinc ia perduts, si vos nom advocau—Ab vostre fill, señora 'm concordau—Sots lo mantell, cobriu la mia squena». Esta enseñanza dogmática tiene un admirable complemento: la lección moral, pues a modo de talión simbólico se castigaban las faltas en el órgano que las cometió. Retoña la vieja doctrina que pinta los pecadores en el Infierno: «de quo quisque in membrum peccaverit homo, per ipsum utique et torquetur». Por eso los dardos de la cólera celeste hieren a «Envidia» en el «oculus malus» (San Marcos, VIII-22), «Avaricia» en el corazón (2) por la espalda (?) y «Pereza» en la rodilla. Son las figuritas de la izquierda. Al lado contrario, y en esos casilicios que tanto arraigaron después en Aragón—donde puede servir de muestra conocidísima el San Vicente Mártir del Museo de Huesca (núm. 107)—, está «Luxuria», con la flecha hincada donde mirando la reproducción no es necesario decir; «Gula», en el vientre; «Ira», en el corazón, y (debajo, al centro), «Soberbia», en el altivo pecho. Es muy comprensible la elección de sitio menos el no bien claro de «Avaricia», que me hace barruntar si será reminiscencia de algunas esculturas románicas del avaro llevando detrás, al hombro, el saco de sus lucros (3), y fugitivo, cual en algunas Moralidades y Misterios, «huyendo, por un lado, de las armas de hierro, para caer, por otro, en las saetas del arco de bronce». (Job, XX-24). La «Psicomaquia» de Prudencio le describe ocultando una bolsa bajo el brazo, y su indirecta lejana repercusión iconográfica se vislumbra viendo a la Ira suicidarse clavándose un puñal.

Quizá por ser número impar, alterador de la simetría tan buscada por los artistas de la época, Soberbia está en primer término. Sin embargo, este destacado puesto hace recordar fué considerada por los teólogos raíz del árbol de Adán y base de todos los vicios: «Initium omni peccatis est superbia»...

En la personificación de las Siete Virtudes, el arte asociaba sus respectivas actividades, y, por analogía, los opuestos Siete Pecados Capitales también se figuran en acción.

Así los contemplaba el pueblo pío en la escena litúrgica, según demuestran viejas Consuetas que advierten: «la Gola, ben vestida, ab algunes coses de menjar»; «la Ira, armada»; «Perea, ab cuxí per seure quan li apareixerá»; «Avaricia, ab una bossa en la ma, ab alguna cosa que puga fer remor de diners e libre devall bras...». He ahí por qué puso el pintor de la tabla turolense a Pereza sentada; Gula, en «performance» de pudiente joven, con esclavina de piel, llevando un plato de suculento manjar; Avaricia—desgarrado varón hombrituerto—, con rollo de papeles bajo el brazo y tendiendo

(1) Véase Perdrizet, loc. cit., pág. 117.

(2) La «cupidorum viscera» del pasaje de Thierry d' Apolda («Acta Sanctorum», agosto, I pág. 576) transcrito por Perdrizet (loc. cit., pág. 133), en donde se clava una de las tres flechas de la cólera divina, es sin duda el corazón, según varias fuentes evangélicas.

(3) Recordando al caso: «Allí donde está su tesoro, allí está también su corazón». (S. Mateo, VI-21).

su mano a un talego de monedas. El que representa la Lujuria es todavía más expresivo en su fornicio, pues traspasa umbrales de un «bordell».

El mestizaje de valencianía y robusta raigambre aragonesa, que hace años he indicado en la grande tabla bellísima de San Blas, del Hospital de Burriana, permite colocarla en los confines de la escuela zaragozista. Los ángeles tenantes del peine de hierro con que fué martirizado el Santo Prelado de Sebaste de Armenia, parecen allegados de algunas cabecitas del retablo de Jérica, tal, por ejemplo, la del citarista que hay a la izquierda de la Virgen.

Es «magnum opus» de un anónimo maestro señero de primer orden, fiel al espíritu y verbo de Lorenzo, más en sazón como espléndido colorista, enérgico dibujante y modelador bravo, de técnica selectísima. Debió florecer en la primera mitad del xv. Cautiva la riqueza ornamental de las opulentas telas, labor de oro y joyas, todo hecho con paciente preciosismo, que no degenera en resobo, ni machaconería. Obsérvese su abreviada manera de diseñar la cristalina «croça», de cuya macolla cuelga el pañizuelo que se principió a usar en el xiv, para evitar manchar las manos los de «bastó» metálico.

Sólo manquea, por robliza individualidad algo cruda, bronco pliegue de ropajes y mal gusto al elegir para modelo prelaical, la intonsa faz de un zafio destripaterrones, a quien le disuena la mitra preciosa

—por cierto sin «fanons» o «senastres» (ínfulas)—, como San Valero (Almonacid) y en sus manazas lujosos guantes de «cuyr blanch ab Agnus Dei» abarrotados de anillos. Los iremos viendo en muchas tablas cuatrocentistas, porque fué aquí frecuente llevar varios, los días de gran ceremonial, hasta que se desterró en el xvi tan profana ostentación, subsistiendo nada más que el de la dignidad prelaicalia.



Núm. 38.—S. Blas. Hospital de Burriana (Castellón). ¿Escuela de Lorenzo Zaragoza? Primera mitad del siglo xv.

Frente al retablo de la ermita de la Esperanza, del término de Albocácer, viene a la memoria el de Jérica, como advirtió Mayer y pudiera resultar de algún indirecto secuaz lorenzano más italianizante. Sin embargo, no es hipótesis de las llamadas «juris et de jure», pues también hace pensar en taller tortosino, el lastre de nervosismo y ciertas reminiscencias de Domingo Valls. El puesto que le asigno, es eventual por exclusión y mayor alejamiento de lo, hasta hoy, conocido del círculo Nicolau-Marzal. Los documentos referentes a Valls, y otros publicados por S. Gozalbo, permiten colegir que Albocácer debió ser feudo artístico de los obradores del N. de Valencia: S. Mateo, Tortosa... No se opone a ello el vacilante reflejo de L. Zaragoza, pues pintó para la capital del Maestrazgo. Empero, el altar de Santo Domingo, de la parroquia de Vallibona, no cabe relacionarlo con el que discutimos.

Sarrihou, en su folleto sobre «La Pintura Gótica y del Renacimiento en la Provincia de Castellón» (1), dijo que se hizo el año 1408, citando a Sales, cuyo fundamento desconozco. Lo que a la vista revela, permite avanzar esa fecha, mas como el fundador de aquella ermita fué ciertamente Bernardo Fort, deán de Segorbe (2), es grato acariciar la posibilidad de que también la dotase, costeando el retablo. Resulta muy atractiva la coincidencia de ver entre los titulares a su Santo patrono, el abad de Claraval y emparejar Nuestra Señora de la Esperanza con Santa Bárbara, precisamente como en la capilla segorbina, donde más tarde fundó el infante D. Enrique Fortuna un monasterio de Jerónimos. La gran probabilidad de tales inducciones por sí sola se encarece; casi me persuaden como prueba plena. Una fecha bien aproximada, puede ser la de 1408-1412. Se hicieron reparaciones en la Ermita el año 1409 y le concedió Indulgencias por entonces el Papa Luna, de quien era gran amigo y protegido Mosen Fort.

La «taula principal» representa una de las advocaciones, denominada en contratos del xv «María Sperança» por la que respecto al cumplimiento de lo profetizado sobre la próxima venida del Mesías, refleja el rezo de su festividad (18 diciembre), casi exclusiva de la Iglesia española que con ella principiaba el año litúrgico. Fué instituída (3), en un Concilio toledano el año 656, bajo el nombre de «Expectación del Parto de Nuestra Señora» y adquirió tal importancia, que se llegó a multar al Rey si no asistía, según leo en Lafuente. Debido a que las Antífonas Mayores de su Octava, cantadas desde Vísperas (17 al 23 diciembre), duplicándolas antes y después del «Magnificat»

(1) V.º también, «Geograf.ª de Val.ª—Provincia de Castellón», pág. 502.

(2) Las pesquisas que, atendiendo mi ruego se dignó llevar a cabo D. José M.ª Pérez Martín en la Catedral de Segorbe, dieron por resultado hallar un manuscrito sobre fundaciones, donde consta: «..Bernat Fort, Deán de Segorbe y Canónigo de Valencia, dicen fundó otro Beneficio en la Capilla de los Siete gozos, año 1410, en la Seu de Xátiva, ante Luis Ferrer, Not., en 23 abril y otro en Albocácer, su patria, año 1412 en la Ermita de N.ª S.ª de la Esperanza». También existe un pliego del árbol genealógico de los Fort (sin blasones) apostillado con notas marginales. Bastará transcribir la que, refiriéndose a los beneficios instituidos por Mosén Bernardo, dice: «Lo tercer benifet en una hermita Sots Ynv.º de nra. S.ª de Sperança per ell construyda forals murs de Alvocácer, per certa controversia que y agué denó deuxarli posar son nom y armes en la construcció ó adob que en la sglesia parroquial de dit lloch feya etc.ª y axí vuy está la mitat de pedra picada y laltra part de tapia o terra», Explícate que tanto prodigara sus escudos (?) en el retablo.

(3) Vide: Mons. L. Duchesne; «Les Origines du culte Chrétien», págs. 257-263.

(1) comienzan todas por «O Sapientia», «O Adonai», «O radix Jesse»..., también es conocida con el apelativo de «Virgen de la O».

Su característica es un Sol flamígero, que lleva en el abultado abdomen. Alude a la virginal pureza de María y es símbolo de Jesucristo, Sol de Justicia (2), en ocasiones figurado con forma corpórea (3), cual en la tabla del Museo de Barcelona que incluí (4) en el círculo de los Osonas, o por el trigramma IHS.

En el retablo de Albocácer, María tiene, además de la usual corona, un cetro que aun rememorando el «sceptum domus Israel», de una de las Antifonas mencionadas, pudiera ser reminiscencia o metamorfosis del más frecuente ramo de azucenas y de la Anunciación, por el conocido traspaso conmemorativo de este Misterio. Como en él, la Virgen lee su Breviario y aparte de los cuatro ángeles que sostienen las varas del palio, hay otro reverentemente inclinado. Será el Gabriel anunciador de la Salutación, que también puso Borrassá en lo alto de la tabla central del retablo (1415) de Santa Clara (Museo de Vich).

En la «casa susana»: «Crucifixión». De «taules foranes»: «Santa Bárbara», estante, palmífera, con torre fenestrada y «San Bernardo», recibiendo premio lácteo.

En las «pupes dels costats»: Santas Agueda y Catalina, sedentes. Bancal: «Flagelación», «Descendimiento», «Santo Entierro», más otras dos escenas de la Pasión, tan deterioradas y borrosas como los Apóstoles y otras figuras del guardapolvo, cuyos ennegrecidos escudetes no he sido hábil para copiar.

(1) Por eso este himno evangélico, aparece transcrita en pinturas del mismo asunto; verbigracia, la titular del retablo de Pego (Alicante), que después mencionaremos.

(2) Malaquías, IV-2; San Lucas, I-78. Son fuentes literarias el pasaje apocalíptico (XII-1-2): «Mulier amicta sole... Et in utero habens, clamabat parturiens, et cruciabatur ut pariat». También el propio rezo, en una de las citadas Antifonas (la del día 21): «O oriens splendor lucis aeternae et Sol iustitiae veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis».

(3) El «realismo por transparencia» que llamó G. H. Luquet en «La Grossesse dans l'art chrétien» donde puede verse curioso estudio respecto a estas representaciones y otras similares «Revue Archéologique», tomo XIX, págs. 137-149 (Hay tiraje aparte: Ed. E. Leroux. París, 1924).

(4) V.º «Bol. Soc. Esp.ª Exc.ªs», 1932, lám. I. En la mecánica de este pormenor iconográfico—que después se transfirió a Santa Isabel (ejemplo en Borbotó) y Santa Ana—tal vez debieron influir las imágenes de la «Panaghia» bizantina. Me lo sugieren marfiles, como el reproducido por Brehiers («L'Art Chrétien», fig. 72, pág. 153), teniendo en su regazo al Niño, simplificado después bajo la forma de sólo una cabeza con aureola, en sellos, medallas .. Encuentro, que su repercusión en obras italianas, fué advertido por Perdrizet (loc. cit. pág. 196) citando la de Simone da Cusighe (fecha: 1394) de la Academia de Venecia; parece ser muestra convincente.

ANDRES MARZAL DE SAS

Precisar si Marzal ha sido maestro de L. Zaragoza, o éste quien influenció a Marzal—así lo creo—es problema que todavía no puede ser con absoluta seguridad resuelto, por carencia de datos. Lo cierto es que hay gran conexión estilística, manierismos y hasta pormenores repetidos en las obras provisionalmente anejables al nombre de ambos. Por esta concordancia en el «síndrome» lorencesco y paralelismo en la guiadora misión pedagógica, coloco al pintor alemán a continuación de aquél.

Debemos suponerle principal fuente directa, de la tendencia germánica que aflora en algunas producciones valencianas de fines del xiv y principios del xv. Habría más auras norteñas que hoy nos pasarán desapercibidas. Aun limitándose al reducido campo documental, es comprobable que por aquí, como en Cataluña y Aragón, no faltaron otros compatriotas suyos en varios oficios de arte. La bien agria polémica Sampere-Casellas, puede ser recordada. Ignoramos cuándo vino a Valencia el Mateo de Alemania, que ya en 1424 estaba casado con Catalina Albert—hija del pintor Andrés Albert—y años después se asoció a su colega Bartolomé Viver. Un homónimo (Aleman Mateu), exhumó Serrano Sanz en Zaragoza por 1441-45.

El comercio de la Gran Compañía Alemana que subsistió desde el xiv, y en el xv regía Juan Orxis, según dijo Tramoyeres al tratar de Letras de Cambio, demuestra las activas relaciones mercantiles germano-valencianas. Bastarían las noticias que sobre antiguos viajes por España dió a conocer Farinelli, para desbaratar el cada día más ruinoso mito del aislamiento medieval. Debieron importarse pronto algunas obras del Norte, análogamente a lo hecho por el Obispo de Valencia con un retablo traído de Flandes, que le pedía desde Barcelona el Rey D. Martín para su capilla palaciega, en carta de 1408 publicada por Girona Llagostera.

Vendría Marzal siendo artista hecho y acaso formado, en escuela no sé si de maestro por el estilo de Dietrich de Praga. La obra votiva del Arzobispo Wlaschim (Museo de Praga), se me antoja recordable por los ángeles que sostienen el paño dorsal de María, los Santos que hay detrás del donante, las estofas similares a las que vemos en Valencia... Soy mal conocedor y no puedo afirmar esto con igual tesón que las afinidades lorencescas.

Parangonando la tabla central de Jérica, con la del mismo asunto que hace años andaba en el comercio (Barcelona) y a continuación reproducimos (figura 47), es fácil convencerse. La «Virgen de la Victoria», del retablo de San Jorge (Londres), resulta bien próxima de Santa Catalina (Teruel) y no lejana de la Santa Bárbara, del bancal de Almonacid (1). En la batalla del altar londinense, bajo el pendón de águila

(1) Al corregir pruebas, tengo interesante información que merece ser incluida, respecto a procedencia del retablo de Valle de Almonacid. La debo a mi talentado amigo D. José María Pérez Martín, y casi demuestra proviene de la Catedral segorbina. En un manuscrito «Catálogo de todos los beneficios...» (Archivo Capitular, Arm. A, est. 5.º, leg. 4, núm. 1, fols. 150-151) hecho por el Obispo don Juan Bautista Pérez (1596), halló referencia de los dos instituidos en la capilla claustral de San Valero. Fundó el primero de Santos Abdón y Senén, Esteban de Cariñena en 1410. Es dato que quizá resulte falaz, pero no deja de ser sugestivo, pues trátase precisamente del supuesto paisano y posible media.

explayada, se ve un barbudo mesnadero, que ya dije parece casi réplica del ermitaño sedente que lee preces del «Obsequiale» mientras muere San Valero (Almonacid), o del que a su cabecera le bendice. Los ángeles del retablo Brauner, serían suficientes para proclamar tal afinidad, pues incluso abundan menudos resabios, cual la típica forma de peletear. Compárese la cabeza de San Martín (Jérica), y la de San Jorge matamoros (Londres); la guedajita caída delante de la oreja de Santa Agueda (Jérica) es tópicamente repetidísimo por los ángeles Brauner y en ellos resuena demasiado el arpista jericense.

Las manos sarmentosas, ganchudas, desproporcionadas, los accesorios, brocateles, algunos solados y mil particularidades, contribuyen a presentarnos el arte de Marzal como prolongación del atribuido a Lorenzo, bien que menos delicado, más propenso a estilizar caricaturescamente, más teatral y espectacular, pintura más barrida, pero de mayor amplitud en la composición. Zaragoza, con superioridad de técnica, logra el «pondus», equilibrio excelso, la finura y pulcritud. Andrés queda zaguero en esto, aventajándole por su soltura, brillantez, dramatismo, movimiento de figuras y valentía colorista. Es vitalidad, acción, excentricidad. Hay las diferencias que separan a Wagner de su contemporáneo galo César Franck, derivado de Bach por el saber, pero con la dulzura proveniente de Glück.

Sin citar documento concreto, dijo Tramoyeres (1), que se hallaba establecido en Valencia el año 1390. Tal vez residía por aquí desde antes. Los que llamándole indeciblemente «mestre», debemos a la benedictina investigación meritísima del señor Sanchis Sivera, parten de 1393. Principian por trabajos secundarios en timbres reales y municipales de las torres de Serranos; son órdenes de pago fechadas el 23 de octu-

dor (?) con L. Zaragoza, en Jérica; si aquella fuera la fecha cierta, tal vez pareciese un poco avanzada para el pintor cortesano, por más que, habiendo en 1402 ido a Onda sin gran retribución, no es imposible trabajase para Segorbe ocho años después. En cualquier caso, la fundación de un beneficio no quiere decir construyeran entonces el retablo—recordemos al de Gabarda (Museo Diocesano)—y nada se opone a que pudiera ser anterior, existiendo ya la capilla, o posterior. Otro beneficio—de San Valero—lo instituyó (4 octubre 1436) el señor de Benafer, D. Valero de Medina, en «su capilla claustral» (dice Aguilar: «Noticias de Segorbe ..», pág. 185)—la misma—, y el citado manuscrito añade: «se (?) o el (?) acabó la capilla de San Valero», lo cual puede, o no, referirse a la pintura del retablo, cuya categoría es muy propia para donativo señorial. Son flechas disparadas al futuro, que permiten acariciar nuevas posibilidades previstas (pág. 12). Lo que se ha despejado es la incógnita de procedencia. Dedúcese de las siguientes noticias encontradas por el preclaro capitular. Un libro de Visita practicada por Fr. Diego Serrano (25 diciembre 1639), advierte: «Capilla de San Valero... tiene un altar de pintura, antiguo, dorada y buena, con la imagen de San Valero en medio.—Item, se halló a mano derecha de dicho altar, en lo alto de la pared, un escudo grande con unas Armas antiguas...—Hay dos beneficios fundados, el uno so invocación de los Santos Abdón y Senén, el cual posehe Ms. Miguel Bonfill». En el «Libro de Actas capitulares» de 1836-1854 (folio 145, año 1840, 1.º de octubre), consta: «Se vió una exposición del Cura de la Vall pidiendo los derechos de Visita en aquel pueblo para reedificar la iglesia... y se acordó decirle que el Cabildo no puede disponer de aquellos derechos, y que acuda a la Diocesana, que debe proporcionarle medios para la reedificación, sin perjuicio de que el Cabildo, a su tiempo, contribuirá con algo». La iglesia de Valle de Almonacid fué quemada en la guerra civil por los partidarios de D. Carlos, y es de suponer que, como el Sr. Pérez Martín colige, la oferta del Cabildo—por su mala situación económica—no sería de metálico, sino de objetos para el culto, consistiendo, quizá, en la entrega del aludido retablo claustral.

(1) «Archivo de Arte Val.º», 1919, pág. 76. Lo repitió en otras publicaciones y conferencias.

bre de aquel año, más otras (11 abril y 12 agosto) del siguiente. Conviene no pasar por alto que al propio tiempo intervenía en la misma obra Pedro Nicolau (1).

El 20 de mayo de 1396, cobró pinturas murales del Consistorio. Se hacían para estimular a devoción y evitar mamarrachos en las paredes, que por lo visto, ya entonces el público gustaba de pintarrapear. Al decir de Tramoyeres, había el Consejo acordado encargarlas a Marzal en 1392, prefijándole los asuntos: Juicio Final, Angel Custodio y otros temas. El asiento de data, le llama «Mestre Marçal de Sas, pintor alamaný», con lo cual se desarma la posibilidad de convertirlo en un Marcial, oriundo del Sax de Alicante, patentizándose su procedencia teutona. El Sas puede ser apócope del agnomento Sajonia. La Viñaza en sus «Adiciones» al Cean lo creyó mallorquín por eco de Furió.

No actuaba solo, pues se incluyen «Salaris del dit mestre pintor e d' altres a ell ajudants». Serían artistas bien granados y no aprendices, dado que cobraban independientemente. Uno de ellos era Nicolau. Lo sugiere un libramiento fecha 24 de mayo de 1396, donde consta recibió once libras «en acorrimen o paga prorata de son salari e color e altres coses», por sus trabajos de la misma Sala del Consejo secreto.

Las capitulaciones de 24 abril 1399, son todavía más terminantes para presentar de nuevo a Marzal unido con Nicolau, cuyo nombre encabeza la escritura en que ambos contrataron con el prior y mayordomos de la Cofradía de San Jaime, un retablo para su capilla corporativa de la Catedral. Debió ser espléndido, pues costó 115 libras. El día 29 del mes siguiente, según S. Sivera en «Pintores Medievales», cobró Nicolau parte de este trabajo, cuya labor de carpintería hizo Vicente Serra, dato insignificante, pero que traigo a colación por la coincidencia de ser quien intervino en los encargos de uno u otro pintor y de los dos juntos.

El 5 de mayo del mismo año, Marzal y Nicolau cobraban de Mosén Bernardo de Remolíns, rector de la iglesia de Benigánim y beneficiado de nuestra Seo, parte de un retablo de Santa Agueda destinado a la capilla catedralicia por él erigida dos años antes, en 1397. Habíanlo contratado juntos, según demuestra otro recibo de 9 febrero de 1400, que firma sólo Nicolau, percibiendo lo que restaba del importe total. Figura como testigo, el pintor Ramón Mir.

En 22 junio de 1399, conviene Marzal con Mosén Francisco de la Sella, rector de la parroquia de Santa Cruz, en Valencia, un altar de «Sancta Maria de Pietat cum aliis sanctis». A Nicolau no se le nombra. Sin embargo, puede colegirse que quizá intervino. Lo harían en el entonces probablemente común taller. Indicios conjeturales los da el examen de unas minuciosísimas capitulaciones hechas por Nicolau el 14 noviembre de 1404. Se refieren a un retablo del Bautista para Teruel, y en ellas ponen uno—éste u otro—de la parroquial de Santa Cruz por norma. Convinieron sería «deboxat per lo dit en Pere Nicolau, e per altre pintor». ¿Quién era? No puede asegurarse, y hasta llegué a pensar en Jaime Mateu alguna vez; sin embargo, parece más probable suponer que debe referirse a su copartícipe.

Lleva fecha 20 de marzo de 1400, un época de Marzal del que resulta percibió de Mosén Bernardo Carsi «decem florenos auri aragonum restantes mihi finaliter ex illis solidos regalium valentie» convenidos por el retablo de la capilla de Santo Tomás,

(1) Muy explícito, Chabás, «Antigüedades gráficas de Val.ª», en las adiciones (tomo I, págs. 447-48) de su edición del Teixidor.

de la Catedral. Habíala construido (en 1395) este pavorde y canónigo que poco después (17 agosto) encargó a Nicolau otro para Horta. El de Mosén Carsi fué puesto a Nicolau por pauta cuando contrató (25 junio 1405), uno con el presbítero Pedro Derchal, para la capilla de San Bernabé.

En 1401, trabajaba Marzal (1) con un aprendiz («jove») en los preparativos de las fiestas para la llegada del Rey D. Martín, cobrando once sueldos diarios.

Del altar de Santo Tomás, se ignora quiénes le convinieron, ni quién cobró los plazos precedentes, toda vez que del alemán sólo sabemos recibió los diez últimos florines. Que por entonces trabajaban unidos y en algunos casos cobraban indistintamente, resulta probado por los documentos. No es impertinente presumir que pudiera con el retablo Carsi acaecer algo parejo a los de San Jaime y Santa Agueda.

Marzal y Gonzalo Pérez, acordaron con Pedro Torroella, en 25 noviembre de 1404, un «receptabulum de figuris et istoriis designatis in medio folio papiri toschanii». Demostró S. Sivera, que a la vez intervino Gerardo Gener. ¿Habíase desligado de Nicolau? Probablemente, pues aparece asociado con Antón Pérez —padre o familiar de Gonzalo— en la misma fecha, cobrando diez florines oro, tercera parte de los treinta que importaba la pintura de un retablo, cual si fueran de idéntica jerarquía.

Aparenta ser el sajón, inadaptable bohemio andariego, quizá sin acreditado gran taller fijo, trabajando con unos y otros, allí donde se le presenta oportunidad. No digo que así fuera, sino que concuerda esta hipótesis con la silueta sugerida por los documentos y explicaría su porosidad al ambiente local, tanto como la recíproca: su gran área docente.

Quizá se casó en Valencia, donde debió tener descendientes. El Nicolás Marzal, activo en Mallorca (1407-18) sería deudo suyo.

Rompiendo la costumbre tan respetada en el Medioevo, que vinculaba familias enteras al oficio tradicional, puso a su hijo Enrique de aprendiz con el platero Berenguer Motes en 27 de junio de 1407. Renunciar el provecho de la fama que su nombre



Núm. 59.—Retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza (Albocácer, provincia de Castellón). Principios del siglo xv.

(1) Tramoyeres, «Boletín Soc. Esp. Exc.ªs», XVIII-92.

conquistara, es raro. ¿Desilusión o amargura de inquieto despechado? Quizá este desvío se justifica por el hecho de haber un Bartolomé Marzal, orfebre, aun cuando no debió ser muy afortunado, pues en 26 febrero de 1422, consta tenía deudas (1). Tampoco prosperó económicamente Andrés, evidenciando su precaria situación el que le concediera el Concejo albergue gratuito en los desvanes de la casa del Peso de la Harina, alegando gran pobreza, enfermedad y enseñanzas dadas a muchos. Así lo dice un documento de 1410. Moriría entonces o poco después.

De lo expuesto resulta muy unido con Nicoláu, su gran discípulo, superior al maestro, según creo poder asegurar desde que, por hallazgo reciente, logré la identificación de su estilo personal. Como colaborador de los Pérez (Antonio y Gonzalo), las obras de éstos se hallarán en el confuso montón marzalesco. También las del anónimo «jove», y algo influiría en Gerardo Gener. Son nombres que no han de perderse de vista para el futuro.

En las adjudicaciones al propio Marzal, es forzoso partir del único punto de apoyo, no por completo seguro, mas, sin embargo, admisible: «La duda de Santo Tomás» (Catedral Valencia). Siguiendo el ejemplo apostólico se debe vacilar, porque la factura dista de ser selecta. Sin antecedentes, sólo por su examen, costaría trabajo aceptar tan áspero y medianejo panel, cuyo germanismo parece de segunda mano, como hecho por un alemán, que aquí resulta gran artista. De ser segura su procedencia del retablo Carsí — el asunto es apropiadísimo —, conociendo las colaboraciones de Andrés en el período 1399-1400, no podríamos categóricamente afirmar que fuera de su propia mano. Además, los repintes de algún «barbouiller» lo enmascaran, y, sin hacer de arúspice, tampoco autorizan construcciones duraderas sobre tan infirmes cimientos.

No es, por lo tanto, impertinente poner el fundamento de las atribuciones a Marzal en tela de juicio. Son hipótesis aventuradas y falibles, pero con relativo coeficiente de probabilidad, que aconseja no extremar escepticismos. Contribuye a mitigarlos haber descifrado el enigma de Nicoláu y las razones que respecto al panel catedralicio expuso el Sr. Tormo, en una inolvidable Conferencia ya lejana, del Centro Germano-Español (Madrid). A Mayer le recordó la pintura bohemia coeva y Post subrayó las características generales como más apropiadas para un pintor de procedencia alemana. Ni menos, ni más.

Representa las dudas del receloso Didimo, cuando los Apóstoles le contaban la Resurrección de Cristo y negábase a creerlo mientras no lo viera. Es el momento en que se le aparece (San Juan-XX), diciendo: «Trae tu mano, métela en mi costado y no seas incrédulo, sino fiel».

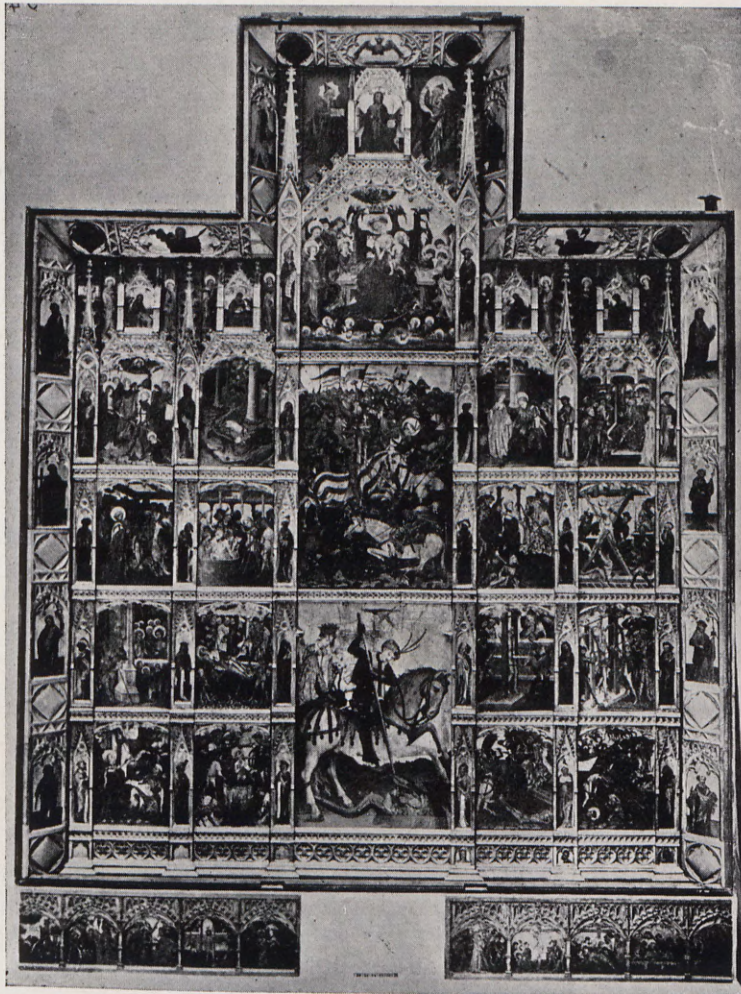
El espléndido retablo íntegro, de brillante colorista, que pasó el año 1864 al «Victoria and Albert Museum» (Londres), figura en la riquísima cosecha de Mr. Post (2) adjudicado a Marzal. A sus penetrantes argumentos nada cabe añadir. Los trabajos municipales y protección del Concejo al pintor, son estimulante conjetural para ratifi-

(1) Vide S. Sivera: «La Orfebrería Valenciana en la Edad Media». Revista de Archivos B.ª y Museos, tomo XLIII, pág. 615.

(2) Tomo III, págs. 59 y siguientes.

car la propuesta, por el hecho de provenir precisamente de capilla de milicia municipal: la del «Centenar de la Ploma» (1).

En la fecha 1420-30, que antes se le venía por aquí suponiendo, habría ya fallecido; si es suyo ha de retrotraerse a la primera década del xv, antes de 1410.



Núm. 40.—Retablo de la Virgen de la Victoria y S. Jorge. En el «Victoria and Albert Museum» (Londres) procedente del «Centenar de la Ploma» (Valencia), ¿Andrés Marzal de Sas y colaboradores? Principio del xv.

Revela gran desenvoltura, extraordinario vigor, energía en las líneas, trazo firme, brioso... No sé si al ocaso de su vida, sería el viejo Marzal así. Confieso que me da la impresión de un artista en todo el apogeo de sus facultades y con la máxima pujanza de la edad viril. Sin embargo, puede rotundamente asegurarse que el pintor de la tabla de Santo Tomás hizo gran parte del retablo londinense. Los Profetas del

(1) Una reciente síntesis bien hecha por L. Querol Roso, puede verse en «Las Milicias Valencianas desde el siglo XIII al XV», págs. 67 y siguientes, donde comenta la Compañía y Cofradía, sin referirse al retablo.

guardapolvo y pináculos lo comprueban. Intervinieron otros colaboradores. No Nicolás. Y por parecer más allegado al panel de Santa Marta y San Clemente (Catedral), puede no ser temerario sospechar que quizá corresponde a la época en que trabajó aliado con los Pérez. Las notas, de autóctona solera levantina, encontrarían un justificante menos forzado, que imputarlas a postiza valencianización personal del maestro feutón. Es típica la forma de degollar al mago, cuya trayectoria comentamos en el frontal de San Bartolomé (Liria); el barrete y chía de algunas figuras; el blanco potro anquirredondo, de pura raza hispana, en que cabalga el titular, y mil detalles de indumento, panoplia, jaeces... Desciende a nimiedades, cual la de poner los caballeros cristianos calzando espuelas de estrella, mientras los moros llevan acicates y estribos más propios de su monta a la jineta. Ciertamente puede ser efecto del atractivo ambiente local durante los años (...1390-1410) de vecindad en Valencia; pero por ser cosas superfluas no suele adquirirlas fácilmente un pintor foráneo, apegado a sus rutinas de origen.

Este capitalísimo retablo valenciano de la transición al xv, se tuvo por discutible procedencia. Los nombres de Huesca y Castillo de Montesa sonaron indebidamente. Fué del «Centenar de la Ploma», cuyos individuos, acogidos al patronato de San Jorge, fundaron Cofradía en su vieja iglesia, donde tenían capilla propia consagrada a Nuestra Señora de la Victoria, y en el altar dice Boix (1), «se veían aún en los últimos años las armas de la Compañía, que eran ballesta y cruz». Son las insignias que timbran los escudetes del retablo en cuestión. Era una milicia municipal de ballesteros que suponen (2) fundada por D. Jaime I cuando la Reconquista, en memoria de los cien acompañantes del pendón real. Aquel nombre surgió por ostentar un adorno de plumas que reiteradamente vemos sobre la destocada cabeza del titular.

Según leo en Boix y Orellana, formaban llevando sobreveste de blanco tafetán con roja cruz al pecho y espalda. Por eso la tiene también el mismo Santo en el tablero central; así se apareció, espada en mano, en el barranco de Carraixet y mucho antes a los Cruzados. Esa es la remota fuente inspiradora—de varias leyendas—, sin que las Ordenes de Alfama y Montesa tengan concretamente nada que ver con el indumento de las historias retableras.

En lo alto de la calle del centro, el Espíritu Santo; debajo el Eterno con esfera tripartita, correspondiendo cada división a una de las partes del mundo entonces conocido. A sus lados Moisés, que tiene la Ley, y un Profeta de rótulo no bien leído. Sigue la «Coronación de María» por ángeles y presente Jesucristo que asoma entre nubes. Su auténtica denominación es «Nuestra Señora de la Victoria»—como la imagen de busto que aludió Teixidor—, alentadora de las proezas de los cristianos en la Reconquista y titular (3) de la «Cofradía del Centenar del Glorioso Sant Jordi», por lo cual figura en este políptico. Continúa la serie iconográfica de Madonnas lactando que

(1) «Historia de Valencia», I, pág. 418. Encuentro que Post (Vol. VI-tomo II-585) halló un más expresivo y convincente pasaje de Orellana en «Valencia Antigua y Moderna», I-509.

(2) Teixidor. «Antigüedades», t. II, pág. 98.

(3) También Patrona del oficio y gremio de constructores de ballestas, cuya capilla, con altar bajo igual advocación, estaba en el convento de San Francisco, hasta que se unieron con los del Centenar. (Véase Ferrán Salvador: «Capillas y Casas Gremiales», pág. 85). Hay otras varias: la tabla que antes citamos en el convento de la Zaidía; la de Aldaya, etc. Jacomart (1460) pintó para la «taula de dragant» que llevaba en popa una galera real: «Santa Maria e Sent Jordi» (S. Sivera, «Pintores Medievales»).

antes llamamos de la Humildad y como ellas tiene al pie una media luna. Empero, la composición alteró el modelo valenciano tradicional. La estudiada distribución de los coros angélicos rompiendo deliberadamente con la ramplona simetría, tan grata entonces a los artistas indígenas; las cabecitas aladas que forman celeste alcatifa frente al raro sitial y la extraña posición del Jesusín, que después tuvo reflejos en el «milieu» Nicoláu-Marzal, son incentivo para sospechar injerto alógeno, importado por el maestro sajón.

La «Virgen de las Batallas» — también así se llamó — está muy en carácter, situada sobre una, donde contra infieles combaten sus devotos. Para protegerles envió su paladín, con cuyo auxilio fué vencida la morisma prodigiosamente, según palabras del mismo Conquistador: «moriren molts qui foren ferits desglay, e daltres qui no avien algún colp».

El patrón de la Caballería, no es aquí un recio soldadote aventurero, curtido en la fatiga de las armas, como la espiritualidad nor-teña le imaginó; aparenta más bien un doncel cortesano, joven y lampiño, si no descubriese al aureolado mártir, la corona de rosas. Fueron tantas las análogas apariciones del Santo en favor de huestes cristianas, que se admite provenir de su leyenda la fabulosa presencia de Santiago en Clavijo. Los portugueses llegaron a más, pues en Ourique cuentan se les apareció el propio Jesucristo. Por esa pluralidad (Alcoraz, Alcoy, Gandía, el Puig...) — decíamos en otra ocasión — no hubo acuerdo sobre cuál pudiera ser la representada, y cada uno la interpretó «dubiis libertas». Que no se trataba de la de Alcoraz, a Pedro I en 1096, y sí, de la del Puig en 1237, lo he sospechado al momento, pues me atrajo el origen del «Centenar de la Ploma»; parecía propio se tratara de glorificar al tradicional fundador, tanto más que por el libro del P. Teixidor sabía se conmemoraba tal aparición mediante ánuca procesión solemne a la iglesia de este retablo. También me acuciaba la razón de una sinrazón: Ver el «drach alat» — convertido después en «rat-penat» por los documentos que ha exhumado Vives Liern — de cimera del Rey de caballo encubertado, que según costumbre ostenta los blasones de su Señor: las mal llamadas barras de sangre. Recordaba las discusiones de Puiggarí, Bofarull, Sagarra y la monografía del Conde del Asalto; pero si en el «Aureum Opus» aparece D. Jaime con el famoso casco, por igual anacronismo podría tenerlo aquí. La idea de San Jorge Matamoros en el Puig de Santa María, la Covadonga valenciana, me hizo transcribir



Núm. 41—Aparición de San Jorge en la batalla del Puig. ¿Andrés Marzal de Sas? Tabla central del retablo que perteneció al Centenar de la Ploma.

Los portugueses llegaron a más, pues en Ourique cuentan se les apareció el propio Jesucristo. Por esa pluralidad (Alcoraz, Alcoy, Gandía, el Puig...) — decíamos en otra ocasión — no hubo acuerdo sobre cuál pudiera ser la representada, y cada uno la interpretó «dubiis libertas». Que no se trataba de la de Alcoraz, a Pedro I en 1096, y sí, de la del Puig en 1237, lo he sospechado al momento, pues me atrajo el origen del «Centenar de la Ploma»; parecía propio se tratara de glorificar al tradicional fundador, tanto más que por el libro del P. Teixidor sabía se conmemoraba tal aparición mediante ánuca procesión solemne a la iglesia de este retablo. También me acuciaba la razón de una sinrazón: Ver el «drach alat» — convertido después en «rat-penat» por los documentos que ha exhumado Vives Liern — de cimera del Rey de caballo encubertado, que según costumbre ostenta los blasones de su Señor: las mal llamadas barras de sangre. Recordaba las discusiones de Puiggarí, Bofarull, Sagarra y la monografía del Conde del Asalto; pero si en el «Aureum Opus» aparece D. Jaime con el famoso casco, por igual anacronismo podría tenerlo aquí. La idea de San Jorge Matamoros en el Puig de Santa María, la Covadonga valenciana, me hizo transcribir

palabras de la «Crónica». Lo que me desorientaba era ver, al que por indicios creía D. Jaime, atravesando de un lanzazo adarga y cuerpo del último rey moro de Valencia el levantisco Zaen, usurpador del almohade Abu-Zeit. Desorientaba, dije, porque mal pudo intervenir estando en Burriana y no allí; al ausentarse había dejado el mando de la pequeña guarnición a su tío materno, D. Bernardo Guillén de Entenza, que fué quien actuó en la desigual lucha.

Un error de descuido, más extraño en cuidadoso erudito de amplio saber como Martínez Aloy, que afirmó procedía este retablo del Castillo de Montesa (1), me alejó de acudir antes a Orellana (2) para mis escauceos de ARCHIVO (1933), pues citándolo varias veces le supuse ya espigado y agotado por él, y no fué así. En todo caso, culpa de confiada negligencia mía; debí recordar me sucedió a mí mismo algo parejo con el de la Ascensión, San Vicente y San Gil. A pesar de saber, lo creían en Londres oriundo del altar mayor—fué de capilla lateral—de San Juan del Hospital, y de haber fruído, releído y citado la caudalosa monografía de Llorca, cometí el igualmente censurable «lapsus» de no acertar con esa fundación que, sin embargo, se menciona. Después, hablando al Barón de San Petrillo del escudete losanjeado con grifo rampante, que pasaba desapercibido en un panelito («Noli me Tangere») y decirle me servía, para rechazar fuese de predela, teniendo que ser tablero lateral o ático, mostrándole reproducciones, el número del «Connoisseur» y la estructura inadmisiblemente propuesta por Bruyn Andrews—anterior propietario de una parte—, al momento lo reconoció e identificará su origen cierto, en estudio todavía inédito.

La presencia de D. Jaime, en el combate del Puig, no es el único anacronismo que observo en el retablo del «Centenar». Zaen, derribado y mal herido por quien no asistió a refriega de la cual salió él indemne, también es pintoresco. No sorprende, mirando sin ir más lejos (3), la hoja lateral derecha del retablo Pujades (Museo de San Carlos). «Pictoribus atque poetis». El nuestro siguió la moda de su tiempo, apasionado más que ninguno por lo convencional. Sin pretender una reconstitución, ha querido sublimar las emociones de un trágico momento histórico glorioso; lo consiguió maravillosamente y no puede menguársele el honor de haber presentado con radiante fantasía el primer cuadro de historia propiamente dicho que hallamos en la pintura española. Así lo calificó Lafuente Ferrari en su amenísimo compendio modelo.

Prueba del prurito historicista, es que, además de la «senyera» regia y del banderín con la roja cruz de San Jorge, puso dos más: uno con águila explayada, emblema heráldico repetido en el tabardo de un caballero—contiguo a D. Jaime—y en la rica gualdrapa de su palafren. Presintiendo evocación de personaje real, he consultado a San Petrillo, como genealogista docto, y le debo la indicación de que pudiera corres-

(1) Véase «Geografía de Valencia» (edic. A. Martín), tomo I, pág. 742 (lám.). La misma infundada procedencia en Ferrán Salvador: «El Castillo de Montesa», Valencia, 1926.

(2) Loc. cit., tomo I, págs. 508-509, donde da la verdadera interpretación al tratar de «La Creu de la Victoria», que por cierto conserva hoy día en el reverso una Madonna coronada de igual advocación, teniendo al Niño al lado izquierdo y a sus plantas media luna, cual la del retablo de San Jorge.

(3) Véanse análogas incongruencias en retablos de Santos Juan, Nicolás y Bruno, citados por Post, VI, pág. 214.

ponder al valeroso D. Guillén de Aguiló. Estuvo en la victoria del Puig (1) y fué otras veces de los más fieles e inmediatos acompañantes del Conquistador. También a las papeletas de su «Diccionario» — importante instrumento de trabajo cuya publicación urge — soy deudor de la referencia del bipartido escudo Entenza (oro y gules), e ignoro si a él se referirá el cuarto pendón.

Veamos más anomalías de gran bulto, quizá del actual montaje, mejor que del pintor. No se ha reparado en ellas, sin duda por desamor iconográfico. Me refiero a la tabla del extremo lateral derecho, bajo San Marcos. Representa gran gentío discutiendo con el Rey de Silene, a cuyo lado está, en triste actitud, la Princesa y otra figura femenina. No es la devolución de aquélla tras del rescate por el Santo, pues no se ve a éste ni hay nadie aureolado; refiérese a la disputa con el pueblo (2) cuando el anciano monarca intentaba evitar fuera su hija pasto del dragón, prometiendo dádivas, rechazadas por los súbditos, que le responden amenazantes. Ahora bien; esta escena debe ser anterior a la que, con el vencido monstruo cautivo, se halla delante. Digo lo mismo del bautismo, mal colocado después, y debiera ser antes que la primera comparecencia de Jorge ante Daciano, cuando le recibe con sus piernas cruzadas — la «actitud imperial» ya mencionada — y ordena el tormento aconsejado por Satán cuchicheándole al oído.

Igual sucede con el panel en que hay un cortesano hurgándose la nariz, mientras Jorge sale incólume de la prueba del brevaie preparado por el mago, no «per matarlo, más per embriagarlo que 'l torbás» — decía San Vicente Ferrer — y descubrir los sortilegios de que creían se valiera para resistir y curar las heridas del tormento en el ecúleo. Aquí está indebidamente situado antes de principiar el martirio. Tal vez hay otros.

Continuemos descendiendo, y después del bello cantar de gesta que supone la batalla del Puig, encontraremos otra simbólica proeza del Perseo cristiano: el rescate de Aja. Está engalanada como una víctima, porque según advierte la leyenda y se repetía mucho desde los púlpitos, «lo Rei la orná be de aur e de perles, e la vesti molt gentilment». Así hablaba San Vicente en un panegírico del Santo, donde apunta el símbolo cuando dice que, «ab la lança de la fe xpistiana volia batallar». En realidad no es otra cosa: el triunfo de la palabra divina del misionero de cualquier tiempo y lugar, que siempre podrá llamársele con Mosén Costa y Llovera: «Soldat d' una creuada — Qu' ab la paraula armada — guanyás llunyanes terres pel regne de l' Amor». Es gráfica cristalización popular de una metáfora (3) que alude a la Religión venciendo al paganismo, tradicionalmente simbolizado en monstruoso dragón; por eso no figura en las primitivas Pasiones del Santo (4) y es tan frecuente atributo de los evange-

(1) Cronistas como el P. Diago («Anales», pág. 304) dicen de D. Guillén, «fué gran parte de la causa de la azar suerte de los moros», y Beuter («Crónica», págs. 183-186) narra que su alférez «llevaba una bandera del Señor San Jorge», detalle también repetido en el retablo. Indica que la portentosa victoria y celeste intervención del Santo estuvo pintada en la iglesia del Puig, «donde antiguamente la vieron los nuestros pasados, hasta casi en nuestros días, como aun aparece en algunos retablos».

(2) Vorágine, LIX-1.

(3) Basada en «Marcharás sobre el áspid y el basilisco y hollarás dragones» (Salmo XC-13) Se han hecho largas listas — (y son incompletas) — de Santos vencedores de un dragón. Véase Cahier: «Caracteristiques des Saints dan l' Art populaire», tomo I, págs. 315 y siguientes.

(4) Vide: Delehayé loc. cit., págs. 45 y siguientes.

lizadores de comarcas. La princesita rememora el prodigio de convertir a la emperatriz Alejandrina y personifica la catequizada provincia de Capadocia. Fué la incomprensión quien forjó el fabuloso relato (1), según vislumbraron los Bolandistas en sus «Acta Sanctorum» (abril, t. III) y el P. Charles Cahier en su obra citada. La mano del Omnipotente, con halo crucífero, bendice desde lo alto, recordando que sólo al poder y auxilio divino se debió el triunfo.

Son dos de sus varios aspectos medievales los que contemplamos en dichas dos tablas: Patrono de corporación militar y héroe cristiano, caballero modelo, cuya dama es la Virgen. ¿A quién invocar mejor en los duros frances, ni ofrecer las victorias? Armoniza el ideal religioso y caballeresco, quitando a éste «lo que huele algo a gentilidad», según decía el caminante a D. Quijote cuando iban en el entierro de Crisóstomo. Si al armar caballero a un rey recurriese a la imagen de Santiago, nada más adecuado en celeste orden jerárquico, que para San Jorge fuera el mismo Jesucristo. Tradiciones orientales así lo contaban, y nuestros peregrinos de Tierra Santa encargábanse de divulgarlo (2). Tal es la escena representada en el primero y más alto panel de la izquierda. Los ángeles son sus padrinos, le calzan espuelas de oro, le ponen el yelmo, prepáranle la lanza...; pero es la «Senyora» por antonomasia quien le entrega la espada, que significa «castetat e justicia», dice Ramón Lull en su «Libre del Orde de Cavayleria». En él y en muchos similares, no deja de reiterarse la misión de «mantenir e deffendre la Sancta fe catholica» venciendo a los «infels que cada dia punyen en lo destruiement de la Santa Sgleya». Recordando las veces que ésta, se representa precisamente, por la Virgen, como dijimos en la Pentecostés del retablo de Villahermosa, e insistiremos al tratar del de Juan Sivera (Museo de San Carlos), no me asombraría, si también aquí simbolizase la Iglesia y las armas de su doctrina. Esto aparte del influjo trovadoresco, de lo que pudiera llamarse juglaría cristiana, fomentada por la preferencia que para el premio en certámenes se dió a las poéticas composiciones dedicadas a María. Repercutió en la literatura del medioevo con su exaltado amor espiritual a la mujer, llegando a propasarse, al menos en la forma, ya que no en la intención. Recuérdese la «Cantiga» CXXX de Alfonso el Sabio, cuando profanamente osó llamarse no menos que «seu entendedor».

Sólo conozco dos casos con tan excepcional representación: éste y otro idéntico del retablo dedicado al Santo que hay en Jérica y del que nos ocuparemos después. Jaime Huguet (?), en su tabla del Museo de Barcelona, puso innominada figura femenina que pudiera personificar la Virtud, como indicó Post.

(1) Como bibliografía puede verse: P. Hipolite Delehaye: «Legendes grecques des Saints Militaires». París, 1909. La tesis de A. Parissoti: «Il culto e le leggende di San Giorgio» en las «Atti del II Congresso internazionale di Archeologia Cristiana, tenuto in Roma nell' aprile 1900». Roma, 1902. Con tendencia más heterodoxa, pero de interés arqueológico: Ch. Clermont Ganneau: «Horus et Saint George». París, 1877 (separata de «Revue Archéologique», CXXXII); E. Sidney Hartland: «The legend of Perseus» (tomo III. London, 1896). Trabajos regionales: «Sant Jordi i lo simbòlich drach», por F. Carreras Candi, en «Butlletí del Centre excursionista de Catalunya» (1911-12); el de Mosén Trens, en «Vida Cristiana» (1916); el de Oriol, en «Vell i Nou» (1920), y el de Mosén Riber, en «D' aci i D' allà», (1925).

(2) En el «Viatje» de 1323 publicado por Pijoan [«Anuari Inst. Est. Cat.» (1907, pág. 382)], dice uno haber visitado la «ciutat que li dien Sagecha, hon feu Ihesucrist cavaler sen lordi».

Siguiendo ahora la lectura en horizontal, de izquierda a derecha, vemos que antes de llegar Jorge a Silene, por un portillo de ciudad murada y torreada, entregan al dragón asolador de la comarca las dos diarias víctimas convenidas: un niño al cual devora en el momento de salir de subterránea guarida—la calavera y huesos que hay en tierra testimonian la periodicidad del sacrificio—, más una oveja. Por eso hay otra junto a la Princesa cuando la liberta el Santo. En panel inmediato al del macabro tributo: la fiera, domeñada y sujeta por el cingulo de la doncella, les sigue sumisa; está «la gent per terrat e per lo mur mirant», detalle repetidísimo, pues como fidedigno testimonio del portento, no se dejaba de reiterar en la predicación. Contiguo a este tablero hay el del pueblo amenazante; discute con el Rey por pretender faltar a lo pactado y salvar su hija. Libertada la joven, prometió el Santo matar al monstruo si se convertían los habitantes, y así lo hicieron, bautizando en su presencia un Prelado a las tres personas de la familia real. Son curiosos algunos peinados de grandes cocas trenzadas en las sienes; traen a la memoria palabras de San Vicente cuando censuraba el tocado femenino, diciendo: «¡Oh! Deu m' ha feta dona, e yo me so feta vaqua, ab aquells corns».

Los que siguen se refieren al Confesor de Cristo, como mártir, cuya invicta fe le ha santificado por los más crueles sufrimientos. Comprenden: La comparecencia ante el Prefecto; prueba del narcótico y simultánea degollación del mago converso; el ecúleo, desgarrándole las carnes con garfios de hierro; su encarcelamiento, siendo curado y reconfortado por Jesucristo; el potro; la sierra; las ruedas con cuchillos que, como a Santa Catalina, se quebraron al primer movimiento, mientras por lo alto huyen unos trasgos despavoridos; derrumbamiento de los ídolos en el templo; la caldera de plomo hirviente, dentro de la cual permanece impasible; su arrastre atado a la cola de dos caballos: a pelo uno, el otro montado, en actitud muy bien observada del natural, cuando en el pavimento resbala y se inclina. Por último, la decapitación, cayendo fuego del cielo, que mató al tirano y su séquito, mientras el almita corpórea del Santo asciende recibiendo el Señor.

Encuadrando el conjunto: Personajes del Antiguo Testamento y Profetas (en las entrecalles) siempre melencólicos y barbíferos por el precepto del Levítico (XIX-27), que prohibió al pueblo hebreo «cortar en redondo el cabello ni rasurar los lados de la barba». Son columnas básicas de la Fe, precursores de la Redención, que los Apóstoles (guardapolvo) presenciaron—por este paralelismo emparejan con frecuencia, según demostró Mr. Mâle—, y de la cual los Evangelistas (en gabletes) dieron fiel testimonio. El banco tiene a «Cristo en el Pretorio»; «Ecce-Homo»; «Camino del Calvario»; «Crucifixión»; «Descendimiento»; «Santo Entierro» y «Resurrección».

Leandro de Saralegui.

(Continuará)

INVENTARIOS DE OBRAS DE ARTE

EL ILMO. SR. D. PEDRO GINÉS DE CASANOVA: SU DESTACADA Y EJEMPLAR AFICIÓN POR LA PINTURA



ayó providencialmente en nuestras manos, durante nuestras incesantes búsquedas, y merced a la notoria bondad de sus poseedoras (1), un documento en extremo interesante, amén de curioso, que estimuló de tal manera nuestro deseo de conservar una copia que no pudimos resistirnos, pues entendimos constituiría un argumento irrefutable para probar que la Iglesia fué, en todo tiempo, amante de la cultura en todos los órdenes y decidida protectora de las Bellas Artes.

Prueba inequívoca y evidente de nuestro acierto nos la facilita la transcripción de una parte del aludido documento, que es el Inventario que nuestro D. Pedro Ginés de Casanova hizo formar, con sagacísima previsión, antes de posesionarse de la Silla Episcopal de Segorbe, para la que había sido presentado por S. M. en 30 de enero de 1610, esto es, apenas pudo sospechar su designación para tan alta como grave dignidad, ya que en 23 de noviembre del año anterior, 1609, había obtenido el nombramiento de un Comisario de la Cámara Apostólica para que presenciase, interviniese y autorizase el Inventario de todos sus bienes patrimoniales y adquiridos hasta aquel momento y durante su carrera de Catedrático de la Universidad Valentina y sus cargos de Provisor de Albarracín, Paborde del Cabildo de Valencia y Vicario General del Arzobispado, por el Beato Juan de Ribera.

En la Sección Cuarta, titulada «CUADROS», aparece la siguiente Relación:

«Primo un quadro grande de cinco palmos de largo, y quatro de ancho pintado al olio con las figuras de la Assenssion de nro Señor JesuChristo, guarnecido con marco de Madera teñida de negro con unas flores doradas.

Ytem otro quadro de seis palmos de cayda y quatro y medio de ancho pintado al olio con la figura de la Assuncion de nra. S^a. con la sobredicha guarnicion.

Ytem un quadro de tres palmos de cayda pintado al olio con la figura del Sr. Sant Vicente ferrer con la sobredicha guarnicion.

Ytem otro quadro como el sobredicho de la figura del Sr. St. Vicente Martir con la misma guarnicion.

Ytem otro quadro como el sobredicho de la figura del Señor San Estevan con la misma guarnicion.

Ytem un quadro de quatro palmos de cayda y dos y medio de ancho pintado en el al olio, de mano de Joannes, la figura de Xpo. nro. Redemptor crucificado, con el marco todo dorado y escritas letras al rededor del.

(1) Monjas Agustinas del Convento de San Martín, de Segorbe.

Ytem un quadro de cinco palmos y medio de cayda y quatro de ancho, pintado al olio con la figura del Salvador, con el marco negro y unas flores doradas.

Ytem dos quadros en Rami, el uno del Niño Jhs. y el otro de nra. Señora, guarnecidos de Evano y cubiertos con cortinicas de tafetan verde.

Ytem otro quadro en Rami de la figura de nra. S^a. con el niño Jesús dormido, guarnecido de Evano.

Ytem dos quadros pintados al olio, antiguos, el uno de nra. Señora con el niño Jesús, y el otro de nra. Señora de los dolores.

Ytem una figura del señor San Jorge acavallo, de obra de amasonería con una Corona de plata en la cabeza.

Ytem dos piramides de Jaspe, de tres palmos de largo con sus basas y bolas por remate.

Ytem dos *agnus dei* guarnecidos con madera de nogal, ovalados.

Ytem un quadro de quatro palmos de largo y tres de ancho, pintado al olio, con la figura del Señor San Pedro, con el marco de madera negra.

Ytem un quadro pintado al olio con la figura de Santa Catalina de Cena de dos palmos de largo con su marco de madera.

Ytem un quadro de tres palmos de largo, pintado al olio, con la figura de Santa Margarita, con su marco de madera.

Ytem un quadro de tres palmos de largo, pintado al olio, con la figura de San francisco, con su marco de madera.

Ytem dos quadros pintados al olio, con la faz de nra. Señora, con sus marcos de madera.

Ytem otro quadro pintado al olio con la faz de Christo nro. Sr., guarnecido con su marco de madera.

Ytem otro quadro en Rami, de un palmo de largaria, con figuras de nra. Señora, del niño Jesús, de San Joseph y San Juan, guarnecido de Evano.

Ytem un quadro pequeño de medio palmo de largo, con las figuras de marfil de nuestra Señora de los Angeles, con reliquias al rededor, guarnecido de Marfil.

Ytem un porta paz de plata dorada con la figura de Xpto. nuestro señor en el sepulcro, guarnecido de Evano.

Ytem una figura de Xpo. crucificado, de madera.

Ytem otra figura de Xpo. crucificado, de piedra, con su cruz y pie de madera.

Ytem un quadro, al olio pintado, con la figura de Santa Madalena, de quatro palmos y medio de largo, guarnecido con marco de madera negra con unas flores doradas.

Ytem otro quadro pintado al olio, con la figura del señor San Pedro en penitencia, de cinco palmos de largo, con su marco de madera negra, con unas flores doradas.

Ytem otro quadro del Señor San Juan, pintado al olio, de tres palmos de largo, con su marco de madera negra.

Ytem otro pintado al olio, con la figura del niño Jesús, de quatro palmos y medio de largo, con su marco de madera negra.

Ytem otro quadro, pintado al olio, con la figura del señor San Juan Evangelista, de tres palmos de largo, con su marco de madera negra.

Ytem otro quadro del Señor San Hieronymo, pintado al olio, de noche, de cinco palmos de largo, con su marco de madera negra.

Ytem un quadro, pintado al olio, con la figura del Papa Clemente octavo, de tres palmos de largo, con su marco de madera con unas flores doradas.

Ytem diez y nueve quadros, pintados al temple, de seis palmos de largo, con las figuras de Jesuchristo nro. Señor, de nra. Señora, de los doze Apóstoles, Evangelistas, y la Madalena, guarnecidos por el envés de madera de pino.

Ytem un quadro grande del Angel Custodio, puesto en su altar, guarnecido de pino, de nueve palmos de largo y cinco de ancho.

Ytem un quadro grande, de ocho palmos de alto y cinco de ancho, de un Ecce-Homo en la Columna, con su guarnición dorada, a flores, nuevo.

Ytem otro quadro de la Asumpcion de N.^a S.^a, de seis palmos d' altaria y cinco de ancho; nuevo.

Ytem otro quadro del Salvador, del mismo tamaño poco más o menos

Ytem otro quadro de San Joseph, con su niño en los braços, del mismo tamaño, nuevo.

Ytem otro quadro de nra. S.^a, con su niño al braço del Pópulo, del mismo tamaño o poco menos.

Ytem otro quadro de San Agustín, del mismo tamaño, con un Christo al un lado y al otro una imagen de N.^a S.^a, nuevo.

Ytem dos quadros, el uno de San Joseph con su niño en los braços, y el otro de la Sta. madre Teresa, de quatro palmos y medio en largo y quatro en ancho, y están en el Altar mayor.

Ytem nueve quadros del mismo tamaño, nuevos, el uno de un niño Jesús, el otro con un Ecce-Homo, otro de la concepcio de nra. S.^a, otro de la Columna, otro de la Visitacio, otro de Sta. Ursola, otro del baxamiento de la Cruz, otro de nra. S.^a con su niño al braço, otro de S. Joan Bapta., todos nuevos.

Ytem un quadro de la Verónica, de tres palmos en quadro, nuevo; todos los dichos quadros guarnecidos co sus flores de oro.

Ytem un quadrito fino de nra. S.^a del Pópulo, guarnecido de ébano, co vidrio encima, nuevo.

Ytem un quadro de Sta. Gertrudis, de tres palmos en quadro, nuevo.

Ytem doze quadros pequeños, pintados al olio, guarnecidos, so de diversas Ymáginés, y estan en las celdas.»

En otro inventario, correspondiente al año 1623, se consignan: «Dos quadricos pequeños de un palmo en quadro, el uno de la Sta. madre Teresa de Jesús y el otro de Sta. Gertrudis, guarnecidos de nogal, con su ojica de plata labrada blanca».

«ALTAR MAYOR.—A la parte de fuera, en la tabla corredera, está pintada una figura del Salvador, con una hostia en las manos.

El quadro del Altar mayor es la figura de San Martín obispo, Titular desta iglesia; el Santo está abaxo; lo más último de dicho cuadro todo... y recostado y muchos ángeles que tiene al rededor y arriba, lo más último de dicho quadro Xpto., el qual descubre la gloria al glorioso S. Martín.

Ytem ay en dicho retablo, en la definicion de arriba, otro quadro en el qual estan pintadas las dos trinidades, de cielo y tierra.

Ytem en el banco de abaxo, a mano derecha ay un quadro de S. Agustín, fundador de dicha Orden.

Ytem ay otro a la mano Yzquierda, del mismo tamaño, de la Madre Teresa de Jesús.

Ytem en el mismo banco, a mano derecha, ay un quadro, más largo que ancho, de S. Vicente Martir. Otro de S. Estevan protomartir, otro del doctor Máximo de la

Yglesia S. Gerónimo. A mano izquierda ay Uno de S. Vicente Ferrer, otro de S. Lorenzo Mártir y otro de S. Ambrosio.

Ytem tiene dicho Altar mayor, a la parte de fuera del Sacrario, quatro Columnas que sustentan el dicho Sacrario, las quales estan todas doradas.

Ytem ay otras quatro mucho mayores, que hacen definicion con el Altar mayor, tambien doradas.

Ytem ay otras dos sobre la coniza de arriba, no tan grandes, las quales estan tambien doradas.

ALTAR DE LAS ALMAS.—Ytem á mano derecha de dicha iglesia ay un altar llamado de las Almas, el qual será un quadro, poco más o menos, de diez palmos de largo, el qual tiene la figura de Xpto., el qual está sacando las almas del limbo, con otras figuras. Tiene arriba en la definición un quadro de la resurreccion de Xpto., más en el tablon de medio, abaxo ay un quadro de la asension de Xpto. a los cielos, a mano derecha Xpto. con la Cruz sobre los hombros, y a mano Yzquierda la Virgen con su hijo en los brazos cuando le baxaron de la Cruz, a mano derecha otro de San Gregorio Nazianzeno, y a la izquierda Sto. Tomás de Aquino, mas tiene dicho altar dos columnas grandes doradas.

ALTAR DEL ANGEL.—Ytem a dicha mano ay otro altar llamado del Angel, del mismo tamaño y de la misma pintura y colores; el quadro principal es del Angel con otras historias que tiene en dicho retablo. La definición de arriba es un quadro de la Anunciacion de la Virgen Maria, abaxo en el tablon de enmedio ay otro quadro de quando a los Pastores vino el Angel a darles la embaxada como habia nacido Xpto., a mano derecha está Xpto. y los Angeles que le administran la comida a la izquierda otro del Angel quando echó a los Angeles malos del Reyno de Dios, otro a la mano derecha de St. Christoval, y a la mano izquierda el Doctor St. Gregorio, tiene dicho altar dos columnas grandes.

ALTAR DE XPTO.—Ytem a mano Yzquierda ay un Altar llamado de Christo, de la misma altaria y tamaño y de los mismos colores y el quadro principal está pintada la Virgen, St. Joa y la madalena, y en el medio del ay un Christo de maconeria clavado en Cruz del tamaño de un hombre natural. Ay en el banco tres cuadros; el uno de en medio Christo en la Columna; el de la mano derecha la Coronación de espinas, y a la izquierda el Huerto—a las dos columnas la Veronica y un Angel—.

ALTAR DE LA PURISIMA.—Ytem a mano izquierda ay otro Altar de la Ynmaculada concepcion de la Virgen María nra. S^a. el qual es el mismo tamaño que los otros dos, y todo al rededor está de Angeles con sus virtudes y en medio está la purisima—en la definicion de arriba está la venida del Espíritu Sto.—en el banco de abaxo la Natividad de Xpto. redemptor nro.—a la mano izquierda la disputa de los doctores en el templo—a la una parte de la columna Sto. Tomás de Villanueva, y a la otra St. Pascual Baylon, y tiene mas dicho retablo dos columnas grandes doradas.

ALTAR DE LAS ONZE MIL VIRGINES.—Ytem ay otro Altar de las onze mil Virgines, llamado también de Sta. Ursola—este tal es un quadro del tamaño de los otros tres, el qual tiene una figura de Sta. Ursola con un estandarte en la mano, y otras muchas Virgines—en la definicion de arriba está la asumpcion de la Virgen nra. S^a.—en el banco de abaxo, en medio, la presentacion de la Virgen Santma.—a mano derecha su Natividad—a mano izquierda, la purificacion de la Reyna de los Angeles—a las columnas, a mano derecha, Sta. Catharina Martir, y a la otra parte, Sta. Inés Virgen y Martir—tiene dicho Altar dos columnas grandes doradas—.

SECCION DE CUADROS.—P^o. Tiene la Sacristía un quadro grande de la Anunciata con su guarnicion, tiene de Alto seys palmos y de ancho diez.

Ytem otro quadro grande del Sacrificio, de cinco palmos en Alto y nueve de largo.

Ytem otro quadro de la Oracion del guerto, del mismo tamaño.

Ytem otro quadro, llamado *pastor bonus*, del mismo tamaño, y éste está en la Yglesia.

Ytem otro con la Cruz sobre los hombros, del mismo tamaño.

Ytem en la Recreacion, un quadro de Xpto. puesto en la columna, de nueve palmos y medio de alto y siete de Ancho.

Ytem otro de la efigies del Yltmo. y Revmo. Señor Don Pedro Ginés Casanova, obispo de Segorbe y fundador deste Monast^o. y mi Señor, de ocho palmos en alto y cinco de ancho, con su guarnicion.—Otro de S. Pedro, de ocho palmos en alto y cinco de ancho, con su guarnicion.—Otro quadro grande que está en el refitorio, de Xpto, tiene de ancho onze palmos y de alto ocho.

Ytem ay en todas las celdas y otras partes de dicho Convento, de quadros mas pequeños que los dichos arriba, de diferentes Santos y Santas con sus guarniciones con sus flores de oro, quarenta y quatro, y son los siguientes: Un Xpto.—Una Sta. Madre.—Una faz de Xpto.—Una Santa Catharina Martir.—Un St. Gerónimo.—Una faz de nra. S^a.—Sta. Clara de Montefalco.—St. Joan Bapta.—Sta. Catharina de Sena.—La Purísima Concepcion.—Nuestra S^a. del Rosario.—Sta. Cristina.—Otra Sta. Catharina Martir.—Otro quadro de nra. S^a. con un niño al braço.—Sta. Slara.—Sto. Thomás de Villanueva.—Sta. Apolonia.—Otro Sn. Joan Bapta. con un niño Jesús.—Sta. guiteria.—Un Xpto.—Un otro Xpto.—Otra nra. S^a. del Rosario.—Otro Xpto.—Sta. Ursola.—Otra Sta. Ursola.—Sta. Ynés.—Sta. Maria Ygipciaca.

Ytem dos quadros de S. Estevan y S. Iorenço, los quales estuvieron mucho tiempo en la Capilla mayor de S. Martin y los traxe a nro. aposento por mi devoción.

Ytem un quadro grande del Angel de la guarda, que también lo tenía dicho Convento y me lo traxe por mi consuelo.

Ytem un otro quadro de Christo Crucificado antes de espirar, el qual me traxe del Convento a nuestro aposento por mi devocion.

Ytem una facie de Christo con su guarnicion.

Ytem otro quadro grande de las nieves, el qual tengo en mi aposento por mi devocion.»

Con lo dicho creemos suficientemente probado el título de este artículo, divulgada la afición y cariño del ilustre Prelado hacia la pintura y destacado su meritorio ejemplo, y, de rechazo, su directa protección a los beneméritos cultivadores de tan bello Arte, y, como lógica consecuencia, la justicia de que aparezca su nombre en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, en merecido homenaje a tan preclaro hijo de la culta, artista y hermosa perla del Mediterráneo, con ocasión del tercer Centenario de su santa muerte.

Por la transcripción,

José María Pérez Martín.

C. de la A. de la H.

MEDALLERO VALENCIANO

O SEA

CATALOGO DE MEDALLAS

REFERENTES A PERSONAS, CONMEMORACIONES, FIESTAS, PROCLAMACIONES, CERTÁMENES, ATRIBUTOS, CONGRESOS, CENTENARIOS, FUNDACIONES, FASTOS, COFRADÍAS, PREMIOS, INAUGURACIONES, VISITAS Y, EN GENERAL, SUCESOS DE VALENCIA

(CONTINUACIÓN)

CENTENARIO DE LA CONQUISTA

1838

133.—A.—Las armas de Valencia.

Rev.—VALENCIA EN EL SIGLO VI DE SU RESTAURACION POR D. JAIME I.



186-187. - Centenario de la Conquista (Anv. y Rev.) Núm. 133 del Catálogo.

Plata. Mod. 22 mm. Variante plomo.

PREMIO CULTURAL DE VIVER

1842

134.—A.—VIVER A LA APLICACION. 1842, dentro de láurea de relieve.

Rev.—Anagrama de María, coronado sobre media luna.

Plata 31 mm. Colección de D. Miguel Martí.

PREMIOS DE LA FUNDACION MAYORAL

De las tres instituciones fundadas por el Arzobispo Mayoral fué una de ellas dedicada a la instrucción de doncellas; la estableció en la calle de la Sangre, con edificio propio e iglesia bajo el patronato de Santa Rosa de Lima, la que ha perdurado hasta el advenimiento del actual régimen.

El piso principal del edificio se habilitó para clases gratuitas a doncellas humildes y se llamó Casa Enseñanza; el segundo se destinó para educación y recogimiento de doncellas de *distinguido nacimiento*, donde eran admitidas «las hijas de Grandes, títulos, Barones, Señores de lugares o que tuvieran conexión con ellos o con Obispos,

Inquisidores, Ministros del Rey, Militares de Capitanes arriba, ciudadanos antiguos que equivalen a hidalgos», etc.

Así, pues, esta doble institución llamóse «Casa Enseñanza y Colegio de doncellas de distinguido nacimiento», aunque más tarde la última entidad cambió su denominación por la de «Colegio de Nobles Educandas».

Para el estudio de esta fundación véase: «La Casa Enseñanza, Fundación del Arzobispo Mayoral». Informe presentado al Excmo. Ayuntamiento por el concejal don Vicente Calabuig y Carra. Valencia, 1897.

DE LA CASA ENSEÑANZA

1830-1850

135.—A.—Capelo de Arzobispo. «La real casa enseñanza, memoria pía del I. S. Mayoral».

Rev.—«Al mérito de sus alumnas», dentro de una láurea.

Plata 28 mm. Colección de D. Miguel Martí.

* * *

DEL COLEGIO DE NOBLES EDUCANDAS

136.—A.—«El Colegio de la R. Casa Enseñanza de Valencia». Arriba, estrella radiada; debajo, láurea.

Rev.—«Al mérito de sus educandas», dentro de una láurea.

Plata 28 mm. Propiedad de D. Francisco Carreres.

PROCLAMACION DE D.^a ISABEL II EN SU MAYOR EDAD
(DE LA CIUDAD)

1843

137.—A.—Armas de la ciudad. Igual a la núm. 133.

Rev.—VALENCIA A LA PROCLAMACION DE LA REINA CONSTITUCIONAL D.^a ISABEL II, 1843.

Cobre. Mod. 22. Colección del autor. Variante. Plomo.

ID.

(DE LA DIPUTACION PROVINCIAL)

138.—A.—LA DIPUT^N. PROV^L. DE VALENCIA.—Armas de la Corporación.



188-189.—Medalla de Proclamación de Isabel II (Anv. y Rev.) Núm. 138 del Catálogo.

Rev.—EN LA PROCLAMACION Y JURA DE LA REINA CONST^L. ISABEL II. 1843.

Cobre dorada. Mod. 22. Colección del autor.

Variante

A.—Idem.

Rev.—VALENCIA A LA PROCLAMACION DE LA REINA CONSTITUCIONAL ISABEL II. 1843.

ID.

(DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS)

139.—A.—ISABEL II REYNA CONST. DE LAS ESPAÑAS.—Su busto a la derecha.



190-191.—Medalla de Proclamación de Isabel II (Anv. y Rev.) Núm. 139 del Catálogo.

Rev.—EN SU PROCLAM. LA ACAD. DE S. CARLOS DE VALENCIA. 1843.—Los dos cuernos de la abundancia surmontados de corona real, emblema de la Academia. En el corte del brazo, ROCAFORT. F.

Plata. Mod. 40 mm. Colección del autor. Variante plomo.

ID.

(DE CASTELLON)

140.—A.—A LA PROCLAM^N Y JURA. En el campo, armas de Castellón.

Rev.—CASTELLON DE LA PLANA POR ISABEL II REINA CONST^L. 1843

Cobre. Mod. 18 mm. Colección del autor. Una variante en plata. Herr. 5.

SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAIS, DE CASTELLON

1846

141.—A.—SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAIS.—En medio PREMIO-AL-MERITO en tres líneas. Exergo CASTELLON.

Rev.—Encima de un castillo con tres puertas, cuatro ventanas y tres torres, un caduceo con petaso y varios instrumentos de agricultura y pintura; debajo, T. B. S - Lo. G.

Plata. Mod. 31 mm. V. y Q. 14301.

IV CENTENARIO DEL CRISTO DE SUMACÁRCEL

1847

142.—A.—Imagen del Cristo con otras figuras, al fondo el pueblo y un río (el Júcar) por el que va un crucifijo. Debajo F. Larrosa G.

Rev.—Corona de espinas y clavos «SS.^{MO} CRISTO DE SUMACARCEL QUE SE V.^A EN ESTE P.^O DESDE 1447».

Plata. Mod. 37 por 30 mm. Colección del autor.

FUNDACION DE LA ASOCIACION DE SANTA FILOMENA
EN LA PARROQUIA DE SAN NICOLAS

1850

143.—A.—A S^A FILOMENA V. Y. M. SU ASOCIACION.—Su imagen. F. LARROSA G.^o 1850.



192-195.—Medalla de la fundación de la Asociación de Santa Filomena (Anv. y Rev.) Núm. 143 del Catálogo.

Rev.—EN S. NICOLAS, DE VALENCIA.—Imagen de San Nicolás.

Plata, ovalada. Mod. 39 por 32 mm. Colección de D. Miguel Martí.

Para esta Cofradía talló Esteve la imagen de Santa Filomena que posee, y según nos ha manifestado D. Miguel Martí, sirvióle de modelo la madre de éste, hija del hábil escultor. La fundación de esta Asociación tuvo lugar en abril de 1850, según nos comunica D. Manuel Llopis, Beneficiado de dicha parroquia.

El Barón de Alcahalí no incluye en su «Diccionario de Artistas» el nombre del grabador D. Facundo Larrosa Sorlí, pero le cita y da una escueta biografía de este artífice, Vives, en sus Medallas de la Casa de Borbón.

DUQUE DE VALENCIA

1851?

144.—A.—RAMON M.^a NARVAEZ DUQUE DE VALENCIA VIZCONDE DE ALIATAR.—Su busto, a la izquierda; debajo, BOUVET. F.



194-195.—Medalla del Duque de Valencia;(Anv. y Rev.) Núm. 144 del Catálogo.

Rev.—El escudo de sus armas.

Mod. 68 mm. Cobre. Vives, V. y Q., núm. 14.314.

Don Ramón María Narváez, Campos, Porcel y Mateos, Capitán General de los Ejércitos Nacionales, Presidente del Consejo de Ministros, Caballero de la Orden del Toisón de Oro, Duque de Valencia, Vizconde de Aliatar, Grande de España de 1.^a Clase, Gentil-hombre de Cámara de S. M., Caballero del hábito de Alcántara, Maestrante de la Real de Granada, Grandes Cruces de Carlos III, San Fernando, San Hermenegildo e Isabel la Católica, etc., etc., nació en Granada, de antigua y noble familia; fué, como dice uno de sus biógrafos, soldado, político, orador y diplomático, destacándose, entre todas las altas dotes que le adornaban, la energía de su carácter y el instinto de mando.

S. M. la Reina D.^a Isabel II quiso otorgar un título de Duque con Grandeza de España al General Narváez para premiar sus muchos méritos y dilatados servicios, y a fin de satisfacer su altiva condición, decidió que el Ducado llevara el nombre de un antiguo reino o una de las capitales de Provincia. Los nombres de éstas correspondían casi todos a títulos vinculados en personas de la familia real (Conde de Barcelona, Duque de Sevilla, Gerona, Toledo, etc.), y algunos, como los de Granada, Zaragoza y otros, estaban concedidos también; pero quedaba libre Valencia, y este nombre fué elegido para glorificar, al mismo tiempo, la entrada triunfal que había hecho Narváez en esta comarca, combatiendo la revolución.

El título le fué otorgado por R. D. de 26 de septiembre de 1847, creándole Vizconde previo de Aliatar.

FUNDACION DE LA OBRERIA DE LA VIRGEN EN LA PARROQUIA DE LOS SANTOS JUANES

1854

145.—A.—OBRERIA DE LA SANT.^{MA} VIRGEN.—Su imagen sobre nubes. VALENCIA. 1854.



196-197.—Medalla de la Obrería de la Virgen (Anv. y Rev.) Num. 145 del Catálogo.

Rev.—PARROQUIA DE LOS SANTOS JUANES.—Sus imágenes. Debajo, P. ROMERO G.^o

Plata ovalada. Mod. 37 por 31. Colección de D. Miguel Martí.

Este grabador, Romero, que firma la medalla, y que como se ve por el gráfico es un apreciable artífice, no se halla citado por el Barón de Alcahalí en su «Diccionario de Artistas», ni por Vives en la relación de medallistas que inserta en su obra «Medallas de la Casa de Borbón».

IV CENTENARIO DE LA CANONIZACION DE SAN VICENTE FERRER

1855

(DE LA CIUDAD)

146.—A.—Armas de Valencia.



198.—Medalla del Centenario de la Canonización de San Vicente (Anv.) Núm. 146 del Catálogo.

Rev.—VALENCIA EN EL IV SIGLO DE LA CANONIZACION DE S. V.^{TE} FERRER. 1855.

Plata. Mod. 24 mm. Colección del autor.

* * *

(DEL ARTE DE LA SEDA)

147.—A.—S. VICENTE FERRER.—Efigie del Santo sobre nubes. Firmado F. L. (Facundo Larrosa).

Rev.—Estrella radiada y la inscripción ARTE MAYOR DE LA SEDA 4.º SIGLO. 1855.

Metal blanco. Ovalada con asa. Mod. 25 por 19 mm. Colección del autor.

* * *

(DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN)

148.—A.—EN EL IV SIGLO DE LA CANON. DE S. VICENTE FERRER. AÑO 1855.—El busto del Santo. CAÑIZARES F. ROCAFORT. D.



199-200.—Medalla del Centenario de San Vicente (Anv. y Rev.) Núm. 148 del Catálogo.

Rev.—LA PARROQUIA DE S. ESTEVAN DE VALENCIA A SU ILUSTRE HIJO.—
En el centro, el emblema del Santo.

Cobre. Mod. 41 mm. Colección del autor.

* * *

(DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAIS)

149.—A.—AMICA VALENTIAE SOCIETAS REGNICOLARUM OPERUM EXPOSITIONEM.—Matrona, de pie, con corona de laurel en la diestra y escudo en la siniestra. NAVARRETE S C. Otra firma ilegible. En el exergo D. O. C.



201-202.—Medalla del Centenario de la Canonización de San Vicente (Anv. y Rev.) Núm. 149 del Catálogo.

Rev.—VALENTIAE AMICORVM EXEMPLO S. VICENTIO FERRARIO IN IV SVO SAECVLARI FESTO. ANNO MDCCCLV.—El emblema del Santo con las llamas y el «Timete Deum».

Cobre. Mod. 46 mm. Colección del autor.

* * *

(DE LA COFRADIA DE LA CELDA DE SAN VICENTE)

150.—A.—Imagen de San Vicente (con el «Timete Deum») recortada, bajo un arco entre columnas. Sin leyenda y sin reverso.

Plata. Mod. 52 por 26 mm. Colección del autor.

Este ejemplar fué regalado al autor por el Marqués de Llanera, Cofrade Depositario de la Celda de San Vicente, quien expuso la fecha y motivo de su erección.

LA COFRADIA DEL SANTO CRISTO DE LA CORONA, EN LA EPIDEMIA COLERICA DE 1855

151.—A.—Cristo en la cruz, y a los lados San Sebastián y San Roque. En el exergo, S. S. CRISTO DE LA CORONA.

Rev.—VENERADO POR SU COF.^A EN LA IGL.^A P.^L D. S.^{TA} CATALINA M.^R D. VAL.^A—Imagen de la Santa sobre nubes; debajo, F. Larrosa lo G.^o 1855.

Medalla ovalada de bronce. Mod. 40 por 34 mm. Colección del autor.

Erigida por la Cofradía con ocasión de la epidemia colérica de 1855, y por ser el Cristo de la Corona abogado contra la peste. El P. Teixidor, en sus «Antigüedades de Valencia», escribe la relación histórica de esta antigua Cofradía, establecida en la parroquia de Santa Catalina.

PRUEBA DE MEDALLA

152.—Matrona, sentada, en actitud de premiar con coronas de laurel a varios niños alados que simbolizan las bellas artes, cuyos atributos empuñan. En la parte superior el lema «EL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA PROTEGE LAS ARTES. Debajo, F. LARROSA lo G.^o.

Mod. 70 mm.

Es sólo una prueba de medalla. En la Biblioteca del Museo de Bellas Artes se conserva el medio troquel descrito.

PREMIOS DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES

1858

153.—A.—ISABEL SEGUNDA REINA DE LAS ESPAÑAS.—Su busto a la derecha; firmada L. F.

Rev.—ESCUELA DE BELLAS ARTES DE VALENCIA.—Dentro de una láurea,
PREMIO A LA APLICACION. Debajo, estrella radiada.



203-204.—Medalla de Premio de Bellas Artes (Anv. y Rev.) Núm. 153 del Catálogo.

Cobre 45 mm. Colección del autor.

El troquel de esta medalla fué regalado por la propia soberana, con ocasión de su regia visita a nuestra ciudad, según nos ha manifestado D. Jesús Gil y Calpe.

* * *

154.—A.—Cabeza de guerrero romano con casco; firmado J. ESTEBAN LOZANO.



205.—Medalla de Premio de Bellas Artes (Anv.) Núm. 154 del Catálogo.

Rev.—LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE VALENCIA.—Dentro de una láurea,
PREMIO A LA APLICACION. Debajo, estrella radiada.

Plata. Mod. 45. Colección del autor.

* * *

155.—A.—Cabeza de romano con corona de laurel. Firmado C. LARROSA.



206-207.—Medalla de Premio de Bellas Artes (Anv. y Rev.) Núm. 155 del Catálogo.

Rev.—BELLAS ARTES VALENCIA.—Dentro de una láurea, PREMIO AL MERITO.
Cobre. Mod, 35. Colección del autor.

Variante

A.—Id. ACADEMIA DE SAN CARLOS.
Rev.—Id.
Cobre. Igual módulo. Colección Burguera.

PREMIO DEL ATENEO MERCANTIL

156.—A.—Cabeza con casco que lleva por cimera el león alado y alrededor la inscripción ATENEO MERCANTIL DE VALENCIA
Rev.—PREMIO AL MERITO, dentro de una láurea (1).
Cobre 47 mm. Autor, Faustino Nicolás.

VIAJE DE LOS REYES DE ALICANTE A VALENCIA

1858

157.—A.—Un medallón con las letras Y2 F (Isabel II y Francisco) sobre dos anclas cruzadas.

(1) Hay una serie de medallas de escasa importancia artística e histórica que se han acuñado para premios por entidades oficiales o privadas, cuyas piezas no estimamos necesario reproducir ni detallar en su reseña; pero no queriendo privar a los coleccionistas de un catálogo-guía de las mismas, enunciaremos en la siguiente relación todas las que conocemos y no han sido incluidas en el texto:

Sociedad Económica de Amigos del País, 1865. No lleva la fecha.

Colegio Angélico del Cid, 1870? No lleva fecha. Colección de D. Miguel Marfí.

Colegio de Boix. Colección de D. Luis Cebrián.

Exposición Regional de 1885. Artesanos.

Escuelas de Artesanos.

Junta de las Escuelas de Artesanos.

Ayuntamiento sin fecha, y fechadas desde 1882 a 1889.

A los Bomberos de Castellón, 1887.

Sociedad Recreativa el IRIS.

Patronato de la Juventud Obrera.

Comisión de Instrucción Primaria, de Alcira. Colección del Museo.

Ateneo Casino Obrero.

Casino Industrial.

Asamblea del Magisterio.

Escuelas Pías (tres modelos distintos).

Colegio de San José. (S. J.) (dos modelos).

Gran Asociación de Beneficencia.

Comisión de 1.^a Enseñanza.

Asociación de Católicos.

Rev.—Navío de dos puentes. En el exergo 28 DE MAYO DE 1858.
Ovalada. Plata acuñada. Módulo 32 por 26 con asa y corona. Peso, 18'4.



208-209.—Medalla del Viaje Regio (Anv. y Rev.) Núm. 157 del Catálogo.

Aunque el gráfico que reproducimos no lleva asa, es ésta una medalla de distintivo o uso personal (1).

(1) Existen diversidad de medallas de distintivo que podemos agrupar en tres clases:

Distintivos profesionales:

Colegio de Abogados.

Colegio Notarial.

Colegio de Procuradores. Esta medalla y las dos anteriores son propias de los individuos de la Junta.

Academia de Medicina, de Valencia.

Seminario Conciliar.

Distintivos Honoríficos Oficiales:

Familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Lleva por emblema la cruz florisada, mitad blanca y mitad negra, propia de aquella institución. Posee un ejemplar el Marqués de Almunia.

Academia de San Carlos. Empezó a usarse hacia la mitad del siglo XIX. Puede verse en la serie iconográfica de los Presidentes de aquella institución.

Sociedad Económica de Amigos del País; tuvo principio aproximadamente en la misma época que la anterior.

Centro de Cultura Valenciana (dos modelos).

Ayuntamiento de Valencia. En 1864 se creó la primera medalla de Concejal de Valencia y del Grao (ambos modelos se conservan en la Biblioteca Municipal); posteriormente se modificó el emblema del de Valencia en 1913 y 1924. (Nota del Sr. Latour).

Diputación Provincial.

Orden Militar de Montesa.

Maestranza de Valencia.

Hermandad del Santo Cáliz.

Cruz Roja.

Exploradores. Campamento Regional de Valencia.

Distintivos de Entidades particulares:

Sociedad Filantrópica de Voluntarios Veteranos de la Libertad, de Valencia. Posee un ejemplar D. Luis Cebrián.

Asociación de Caridad. Lleva un lema que dice: ACORDAOS DE LOS PRESOS COMO SI LO ESTUVIERAIS. Ejemplar en la Colección de la Universidad.

Junta de Fábrica de San Martín. Medalla de gran tamaño firmada por Navarro.

La Obrería del Salvador y de alguna otra parroquia tienen medallas propias, pero de menor importancia.

Hospital de Pobres Sacerdotes, Cofradía de N.^a S.^a de la Seo.

FUNDACION DE LA GUARDIA Y ORACION

1858

158.—A.—Dos corazones en el centro de un arco de nubes con cabezas de ángeles, debajo, dos ángeles en adoración. En la parte superior, PIA UNION. En el exergo, 1858.

Rev.—REAL CONG.^N DE LA GUARD.^A Y ORA.^N Cruz nimbada y radiada, rodeada de nubes con cabezas de ángeles. Debajo, dos figuras arrodilladas llevando sendos cirios. En el exergo, GALVIEN.

Plata ovalada con asa. Mod. 42 por 30 mm. Colección del autor.

FUNDACION DE LA COFRADIA DEL ECCE-HOMO

1859

159.—A.—ASOCIACION DEL SS.^{MO} ECCE-HOMO. Busto de Jesús Nazareno. Debajo, F. LA ROSA G.^o.

Rev.—FUNDADA EN LA PAR.^{AL} DE S.^N MARTIN DE VALENCIA. 1859. La corona de espinas, el cetro de caña y las diciplinas entre nubes, y, sobre ellas, un cáliz nimbado de rayos.

Medalla ovalada de plata con asa. Mod. 34 por 28 mm. Colección del autor.

Fundada esta Cofradía por D. Vicente Blanch que regaló el hermoso cuadro de su titular. Fueron cofrades de esta hermandad, el Cardenal Barrio y otras ilustres personalidades (Nota del Sr. Sanchis y Sivera).

EXPOSICION DE ALICANTE

1860

160.—A.—SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAIS. A la orilla del mar una palmera y varios atributos de Industria, Agricultura, Comercio y Arte. En el mar, una nave; en el exergo, ALICANTE.

Sagunto. 1884. Cofradía de la Virgen de los Desamparados.
Guardia de Honor de la Inmaculada en San Esteban. Gran tamaño No lleva fecha. Fué fundada en 1894.

Asociación de Bienhechores del Hospital de Sueca.

N.^a S.^a al Pie de la Cruz, Patrona de Puzol, firmada por Carlos Larrosa.

Cofradía del Sacramento, de Requena, firmada por F. Larrosa.

Congregación del S^m. Sacramento de las Escuelas Pías, de Larrosa.

Es obvio advertir la imposibilidad de enumerar las medallas de distintivo o uso personal propias de las innumerables Cofradías y Congregaciones que existen en el reino de Valencia.

Rev.—EXPOSICION AGRICOLA INDUSTRIAL Y ARTISTICA. En el campo, dentro de una láurea, la inscripción PREMIO AL MERITO. Debajo, octubre, 1860.



210-211.—Medalla de la Exposición de Alicante (Anv. y Rev.) Núm. 160 del Catálogo.

Oro acuñada. Mod. 57 mm. Peso 91 gramos. Variante de plata y cobre.

FUNDACION DE LAS HIJAS DE MARIA

1860

161.—A.—Imagen de la Purísima. MONSTRATE ESSE MATREM.

Rev.—ASOCIACION DE LAS HIJAS DE MARIA. VALENCIA 16 DE DICIEMBRE DE 1860. En el centro, estrella radiada, ramas floridas y cartela.

Cobre. Mod. 30 por 27 mm. Colección del autor.

LOS CONDES DE PARCENT A LA HERMANDAD DEL SANTO SEPULCRO

1863

162.—A.—LOS C.^{DES} DE PARCENT A LA HERMANDAD DEL S.^{TO} SEPULCRO. En el centro, la Ascensión del Señor; en el exergo, CAQUE. F. 1863.



212-213.—Medalla de los Condes de Parcent (Anv. y Rev.) Núm. 162 del Catálogo.

Rev.—Bajo la fiara, llaves y cruz patriarcal, la inscripción EN LA PARROQUIAL Y PATRIARCAL DE S. BARTOLOME. VALENCIA. Alrededor los signos que aparecen en el altar de esta invocación en San Bartolomé.

Plata. Ovalada. Mod. 44 por 37 mm. Colección del autor.

II CENTENARIO DE LA TRASLACION DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

1867

163.—A.—EXCELSAE MATRI DESERTORVM FESTVM SAECVLARE.—VALENTIA EDETANORVM (Valencia. Fiesta secular a la excelsa Madre de los Desamparados). La Virgen de los Desamparados sobre nubes y ángeles. Debajo, LARROSA.



214 215.—Medalla de la traslación de la Virgen (Anv. y Rev.) Núm. 163 del Catálogo.

Rev.—SAECVLO II A TEMPLO CONDITO. SAECVLO V. A SIMVLACRI CVLTV. —ANNO MDCCCLXVII (En el siglo 2.º después de la fundación del Templo y en el 5.º después del culto de la imagen). Escudo de Valencia puesto sobre cartela coronada y dos ramas de laurel; a los lados dos L coronadas.

Bronce dorado. Mod. 47 mm. Colección del autor. Variante. Plata. Colección de don Miguel Marfí.

* * *

164.—A.—N. S. DE LOS DESAMPARADOS PAT.^A DE VALENCIA. Su imagen.
Rev.—DEDICADO A LA FIESTA SECULAR DEL MES DE MAYO DE 1867 EN VALENCIA.

Cobre. Mod. 31 por 27. Ovalada con asa. Colección del autor.

* * *

165.—A.—PROTECTO-RA DE VAL.^A Su imagen.

Rev.—Cruz latina y dos figuras orantes. 2.º CENTENAR DE N.^{TRA} S.^{RA} DE LOS DESAMPARADOS.

Mod. 25 por 20. Ovalada. Plata. Colección del autor.

* * *

(ID. DE LA COFRADIA)

166.—A.—N.^a S.^a DE LOS DESAMPARADOS. Su imagen sobre nubes. Debajo, F. Larrosa g.^o.

Rev.—SU REAL COFRADIA AÑO 1867. Cruz sobre nubes y dos figuras orantes. Debajo, F. L.

Pl. Mod. 31 por 25. Ovalada con asa. Colección del autor.

* * *

(DEL COMERCIO DE VALENCIA)

167.—A.—Corona abierta de laurel y roble, y en ella atributos de comercio, entre ellos un fardo con las letras C. V. (Comercio Valenciano).



216-217.—Medalla de la traslación de la Virgen (Anv. y Rev.) Núm. 167 del Catálogo.

Rev.—IN.-COMM.-FEST.-SAECVL.-II.-TRANSL.-IMAG.-B.-M.-VIRG.-SVB.-TIT. DESERTORVM. - REG.- SVO.- NOV. - TEMPLO MERCATORES VALENTINI MDCCCLXVII.—(Los Mercaderes valencianos en la conmemoración del segundo centenario de la traslación de la imagen de la Bienaventurada Virgen María de los Desamparados a su nuevo y regio templo, 1867). Obra de Vicente Navarro.

Bronce. Mod. 44. Colección del autor.

EXPOSICION REGIONAL DE VALENCIA

1867

168.—A.—SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAIS.—Matrona sentada con una corona en la mano derecha; el brazo izquierdo apoyado en un escudo con atributos de industria y comercio; debajo, VALENCIA; a un lado, F. LARROSA Ft.

Rev.—EXPOSICION REGIONAL AGRICOLA INDUSTRIAL Y ARTISTICA. 1867.— En el campo, dentro de una láurea, VALENCIA—MURCIA—ALICANTE—CASTELLON.

Plata, Mod. 47 mm. Colección del autor.



218-219.—Medalla de la Exposición (Anv. y Rev.) Núm. 168 del Catálogo.

III CENTENARIO DEL NIÑO DEL MILAGRO EN ALCOY

1868

- 169.**—A.—JESU AMABILIS MISERERE NOBIS. Imagen del Divino Niño.
 Rev.—JESUS ESCONDIDO EN EL SACRAMENTO DEL AMOR. INFLAMA MI
 CORAZON. MEMORIA DEL 3 CENTENAR. ALCOY.—Cruz radiante sobre nu-
 bes y rodeada de hacecillo de ramas.

Plata ovalada 32 por 28. Colección de D. Miguel Martí.

Refiérese al milagroso hallazgo del Santísimo Sacramento robado en Alcoy en 1568. Puede consultarse el opúsculo publicado en el primer centenario titulado «Célebre centuria que consagra la ilustre y real villa de Alcoy a honor y culto del Soberano Sacramento del Altar (que sea por siempre alabado) en el año de 1668». Añádense las historias de San Georges y sucesos de los terremotos, por Vicente Carbonell, y la «Relación y noticia escrita de los prodigios que sucedieron en el hurto y hallazgo del Santísimo Sacramento en la villa de Alcoy, con otras maravillas de este Sagrado Misterio», por el P. Antonio Buenaventura Guerau.

VII CINCUENTENARIO DE LA COFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR

1868

- 170.**—A.—IGL.^A DEL REAL COLG.^O DE N.^A S.^A DEL PILAR. Imagen de la Vir-
 gen del Pilar entre nubes y dos santos orantes, Santiago y San ¿Pablo?
 Rev.—COFRADIA FUNDADA POR EL PAPA CLEMENTE XI EN 1618. El pilar
 sobre nubes surmontado del anagrama de María con corona.

Cobre 33 por 28. Colección del autor.

V CENTENARIO DE LA VIRGEN DE SALES, PATRONA DE SUECA

1869

- 171.**—A.—NTRA. SRA. DE SALES PATRONA DE SUECA. 1869. Su imagen.

Rev.—ARANDO SU TIERRA OS HALLA. El labrador Sales, labrando con su yunta de mulas. Encima el anagrama de María con corona.

Plata 29 por 25. Colección del autor.

Véase. «La milagrosa imagen de Nuestra Señora la Virgen de Sales y su magnífico santuario», por el Rdo. P. Fr. Amado de C. Burguera y Serrano, O. F. M.

PROCLAMACION DE LA REPUBLICA

1869

172.—A.—Mundo naciente del exergo, tras del que sale el sol radiante y sobre éste la escuadra y gorro frigio. En la escuadra las palabras *Libertad, Igualdad y Fraternidad*.



220-221.—Medalla de la República (Anv. y Rev.) Núm. 172 del Catálogo.

Rev.—REPUBLICA FEDERAL VALENCIA 8 OCTUBRE 1869.

Plata. Mod. 20. Colección del autor.

CARDENAL BARRIO

1870

173.—A.—D. D. MARIANUS BARRIO FERNANDEZ. ARCHIEPISCOPUS VALENTINUS.—En el centro sus armas con el capelo y las cruces de Carlos III e Isabel la Católica. Firmada, P. J. NAVARRO.



222-223.—Medalla del Cardenal Barrio (Anv. y Rev.) Núm. 173 del Catálogo.

Rev.—SEMINARIUM CONCILIARE CENTRALE VALENTINUM.—En el centro, tres escudos; debajo, corona de laurel y la inscripción *SCIENTIAE ET VIRTUTI*.

Metal plateado. Mod. 44. Instituida como premio de la Universidad Pontificia. Colección del autor.

FERIA DE VALENCIA

1871

174.—A.—EL COLEGIO Y ARTE DE PLATEROS DE VALENCIA.—En el centro, las armas del Gremio; debajo, F. L.



224-225.—Medalla de la Feria (Anv. y Rev.) Núm. 174 del Catálogo.

Rev.—Dentro de una láurea, EN MEMORIA DE LA GRAN FERIA DE 1871. AL MERITO.

Plata. Mod. 37. Colección del autor. Existen ejemplares con el reverso completamente liso.

PREMIO DE LA SOCIEDAD ECONOMICA EN LA FERIA DE 1871

175.—A.—Id. a la núm. 168.

Rev.—FLORESCUNT. OMNIA. PREMIS.—En el campo, una corona de laurel, y en el centro AL MERITO.

Plata fd. Colección del autor. Variante. Bronce.

CASTELLON AL XXV ANIVERSARIO DEL PONTIFICADO DE PIO IX

1871

176.—A.—A S. S. EL PAPA PIO IX EN EL XXV ANIVERSARIO DE SU ELEC.^N Su busto a la derecha.

Rev.—CONGR.^{ON} DEL SS. CORAZON D JESUS D CAST^{ON}. D LA P.^{NA}. 16 JUNIO 1871.—En el centro, el Sagrado Corazón.

Plata con asa. Mod. 31. Colección del autor.

II FERIA DE VALENCIA

1872

177.—A.—Armas de Valencia sobre una cartela.

Rev.—FERIA DE VALENCIA. 2.^o AÑO. 1872.

Metal dorado ovalada. Mod. 30 por 25 mm. Colección del autor.

EXPOSICION DE PRIMERA ENSEÑANZA. INAUGURACION

1872

178.—A.—Armas de Valencia. Igual a la núm. 146.

Rev.—INAUGURACION DE LA EXPOSICION DE 1.^a ENSEÑANZA DE VALENCIA. 1872.

Cobre con asa. Mod 23 mm. Colección del autor.

EXPOSICION DE PRIMERA ENSEÑANZA. PREMIO

1873

179.—A.—Igual a la núm. 177.

Rev.—EXPOSICION DE 1.^a ENSEÑANZA DE VALENCIA. EL AYUNTAMIENTO POPULAR AL MERITO. 1873.

Cobre 30 por 25. Colección del autor.

SANTO CALIZ DE LA CENA

1874 (1)

180.—A.—AL SANTISIMO CALIZ DE LA NOCHE DE LA CENA.—En el centro, la reproducción del mismo. Debajo, F. L. (Facundo Larrosa).

Rev.—ES DE PIEDRA AGATA SE VENERA EN LA METROPOLITANA DE VALENCIA POR DONACION DE DON ALFONSO V DE ARAGON EN 1424.

Ovalada, con asa metal plateado. Mod. 30 por 25. Colección del autor.

* * *

181.—A.—El Santo Cáliz, superado de ángeles.

Rev.—EL SANTO CALIZ DE LA CENA SE VENERA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA.

Plata 28 mm. Colección del autor.

ALFONSO XII VUELTO A LA PATRIA

1875

182.—A.—ALFONSO XII REY DE ESPAÑA VUELTO A LA PATRIA.—MDCCLXXV.—En el campo, su busto, a la derecha.

(1) No tenemos seguridad en esta fecha. Se nos manifiesta que fué acuñada hacia 1874 próximamente, como conmemoración del cincuentenario de la donación.

Rev.—MARSELLA 7 DE ENERO VALENCIA 11 DE ENERO.—En el campo, una fragata de vapor en el mar. En el exergo, NAVAS DE TOLOSA (nombre de la fragata); debajo, flor de lis.



226-227.—Medalla de Alfonso XII (Anv. y Rev.) Núm. 182 del Catálogo.

Cobre. Mod. 28. Colección del autor.

LIRIA A LA TERMINACION DE LA GUERRA CIVIL

1876

183.—A.—A. S. M. EL REY D. ALFONSO XII.—LIRIA.—Escudo de Liria con corona ducal formado por un recinto amurallado, flanqueado de cuatro torres, en el centro un castillo y en lo alto una rama de lirios.



228.—Medalla de la terminación de la guerra civil (Anv.) Núm. 183 del Catálogo.

Rev.—En el campo la inscripción EL PARTIDO LIBERAL CON MOTIVO DE LA TERMINACION DE LA GUERRA CIVIL DE 1876.

De plata dorada ovalada. Mod. 40 por 32,3 mm. Con asa. Peso 18,7 gramos (Vives).

EXTRAÑA VARIANTE

En el Museo Arqueológico Nacional existe una rara medalla, cuyo anverso es idéntico a la descrita y el reverso reza ASOCIACION DEL S.^{TO} CRISTO DEL AMPARO DE LA PUEBLA DEL DUQUE FUNDADA EL AÑO DEL CENTENAR DE MDCCCLXXII.

Claramente se ve que fué aprovechado el anverso de la de Liria, pero no pudo acuñarse en la fecha que indica de 1872, pues es anterior a la de aquélla.

José Caruana y Reig.

(Continuará).



Ilmo. Sr. D. Francisco Almenar Quinzá

Víctima de súbita dolencia falleció, el 8 de marzo del corriente año, el Consiliario 1.º de nuestra Corporación, cuyo nombre y efigie van al frente de estas líneas.

La noticia de su óbito sorprendió dolorosamente a las numerosas amistades que se honraban con el trato de varón tan caballeroso.

Hijo de industriales valencianos, cursó la carrera de arquitecto, que terminaba brillantemente en los primeros años del siglo.

Su laboriosidad extremada y cariño hacia su profesión los demostró cumplidamente en los palacios que dirigió en la Exposición Regional de 1909, en la iglesia de los Padres Dominicos, de la calle Cirilo Amorós, en los teatros Martí, Alcázar y Gran Teatro, en las suntuosas fincas de Noguera, amén de varios mercados, mataderos y numerosas obras de la capital y provincia.

Fué jefe del catastro urbano, arquitecto de la Caja de Ahorros, Banco de Valencia y de otras entidades y corporaciones.

Pertenecía, como Vocal nato, a la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Valencia y a la Comisión de Sanidad; era Presidente de la Sociedad Filarmónica y de la deportiva «Valencia F. C.» Había ostentado el cargo de Decano del Colegio de Arquitectos de nuestra provincia y como representante de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la que pertenecía más de veinticinco años, a la Junta de Espectáculos, Asociación Valenciana de Caridad y a la Junta del Censo.

Varias Academias españolas, entre ellas, la de San Fernando, de Madrid, le contaban entre el número de sus correspondientes.

De todas sus actividades, la que le absorbía mayor tiempo y por la que mostraba especial predilección era nuestro instituto, en el que actuó de hecho, como Presidente,

en numerosos actos y ostentó la representación del patriarca y venerable maestro don José Benlliure, con aquel celo y cariño que todos sus dolidos compañeros, que hoy lloran su prematuro tránsito, pudimos observar.

La pérdida de D. Paco Almenar—como así le llamábamos—ha sido un golpe rudísimo para todos y de modo especial para la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

A su distinguida familia y buenos amigos les acompañamos en su inmenso duelo. D. E. P.



CRÓNICA ACADÉMICA

La revista «**Archivo de Arte Valenciano**»

A propuesta del Consejo de Redacción, y habida cuenta del copioso e interesante original que tenemos en cartera, y con el beneplácito de nuestra Corporación, se ha dispuesto que, desde el presente año, 1956, se publiquen dos fascículos: uno correspondiente a los meses de enero-junio, y otro a los de julio-diciembre.

Labor académica

Como en anteriores años, no han dejado de actuar las diversas comisiones de nuestra entidad, bien emitiendo dictámenes o facilitando alguno de sus miembros para integrar diversos jurados de carácter artístico.

Sesión necrológica

La sesión correspondiente al mes de abril se dedicó completamente a honrar la memoria del fallecido Consiliario 1.º de esta Corporación, Ilmo. Sr. D. Francisco Almenar Quinzá.

El Ilmo. Sr. D. Gil Roger Vázquez, que presidió el acto, pronunció sentidísima oración fúnebre en memoria del estimado compañero, haciendo resaltar las brillantes cualidades que atesoraba y su amor profundo a la Academia valenciana.

Acordóse que una comisión testimoniara a los deudos del llorado académico la condolencia que a todos había producido su repentino tránsito.

Recepción de D. Leandro de Saralegui

En la solemne sesión celebrada el 15 de mayo fué recibido el académico D. Leandro de Saralegui y López-Castro, conocido historiador del Arte y antiguo colaborador de nuestra revista.

El discurso protocolario del erudito investigador versó acerca del pintor de la XIV.ª centuria, Lorenzo Zaragoza, cuyo trabajo se inserta en el presente fascículo.

Contestó al recipiendario el docto historiador M. I. Sr. D. José Sanchis Sivera, quien elogió la enorme labor que ha realizado el Sr. Saralegui y felicitó a la Academia por haberle recibido en su seno.

Ambos discursos fueron muy aplaudidos.

El Consiliario D. Francisco Mora, en funciones de Presidente, pronunció sentidas palabras

e impuso al nuevo académico la insignia corporativa.

Subvención

El Consejo de Administración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad ha renovado, durante el año actual, la subvención a nuestro organismo con la cantidad de cinco mil pesetas, que han venido a mitigar, en parte, el déficit, que se evidencia más cada día, por no recibir las consignaciones a que están obligadas determinadas entidades.

Nombramiento de Tesorero

Vacante el cargo de Tesorero por defunción del Sr. Almenar, que lo desempeñaba, fué nombrado el antiguo académico y profesor D. Manuel Sigüenza Alonso.

Consiliarios

Han sido propuestos para ocupar los cargos de Consiliarios los académicos siguientes:

Consiliario 1.º—Ilmo. Sr. D. Gil Roger Vázquez.

Consiliario 2.º—Ilmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer.

Consiliario 3.º—M. I. Sr. D. José Sanchis Sivera.

Recepción de don Luis F. de Usabal

En la sesión del 10 de junio del corriente año tomó posesión el nuevo académico D. Luis Felipe de Usabal Hernández, artista distinguidísimo y que ha sido laureado con las más altas recompensas en diversos certámenes.

Fué su padrino el docto profesor D. Manuel Sigüenza Alonso, quien pronunció un elocuente discurso, enumerando los viajes y maravillosa producción del nuevo compañero, méritos que le han abierto las puertas de la Corporación artística valenciana.

El Sr. Usabal, con palabras emocionadas, dió las más rendidas gracias a los que le habían concedido el honor de compartir sus tareas académicas y ofreció una de sus más recias obras para que figure en la Pinacoteca valenciana.

Ambos señores fueron muy felicitados.

Correspondientes

Cubiertos los trámites reglamentarios, y en Junta general, fueron designados Correspondientes en Madrid los Ilmos. Sres. D. Ricardo

de Orueta, Director General de Bellas Artes, y D. Marceliano Santa María, laureado pintor.

Ambos señores pertenecen a la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Donativos

Han ingresado los siguientes:

De la familia Giorgeta:

Retrato de D.^a Sofia Kermaschi, firmado por D. José de Madrazo, 1842.

Dos miniaturas, estilo francés, *retratos del Excmo. Sr. General D. Nicolás de Miniussir y Giorgeta*.

Retratos (miniaturas) de D. Roque de Miniussir (estilo italiano) y *de D.^a Margarita de Miniussir*.

De D.^a Rosa Blasco, viuda del escultor alicantino D. Antonio Noltó:

Un mueble que contiene sobre él grupos escultóricos, en barro cocido, que representan: la Caridad, Isabel la Católica entre los ríos Darro

y Genil, Cronos y las cuatro estaciones. Además, dos estatuas, de pequeño tamaño, de Velázquez y Gonzalo Fernández de Córdoba.

D. Blas Benlliure y Gil

A la hora de cerrar nuestra edición nos comunican que ha fallecido en Madrid, donde residiera durante muchos años, el hermano mayor de nuestro Presidente D. José Benlliure y Gil, cuyo nombre va al frente de estas líneas.

Contaba el distinguido artista la edad de 84 años, y había consagrado toda su vida al cultivo del Arte.

En nuestro Museo se custodian diversas obras realizadas por el fallecido pintor.

A su doliente familia enviamos, desde estas columnas, nuestro más sentido pésame. D. E. P.

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
La Pintura Valenciana Medieval, por <i>Leandro de Saralegui</i> (Continuación) con 18 ilustraciones.	3
Inventarios de obras de Arte.—El Ilmo. Sr. D. Pedro Ginés de Casanova: su destacada y ejemplar afición por la Pintura, por <i>José M.^a Pérez Martín</i>	40
Medallero valenciano, por <i>José Caruana</i> . Con 43 ilustraciones (Continuación).....	45
Necrología... ..	65
Crónica Académica.....	67

CONSEJO DE REDACCION

MEMO. SR. D. GIL ROGER Y VAZQUEZ

Académico de San Carlos, ex Diputado a Cortes, ex Delegado de 1.ª enseñanza, etc.

M. I. SR. D. JOSE SANCHEZ SUERA

Académico de San Carlos,

Director Decano del Centro de Cultura, Correspondiente de la Academia de San Fernando
y de la de la Historia

D. JESUS GIL Y CALPE

Académico y Secretario general de la de San Carlos, del Cuerpo Facultativo de Archiveros,
Bibliotecarios y Arqueólogos, Vocal y Secretario de la Comisión provincial de Monumentos,
Correspondiente de la Academia de la Historia

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se publica semestralmente con profusión de ilustraciones originales y artículos de reputados escritores en materias históricas y artísticas.

Suscripción anual: 12 pesetas.—Precio del fascículo: 7 pesetas.—Números atrasados: 13 pesetas.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta de todo libro relacionado con las Bellas Artes y que sus autores o editores remitan un ejemplar.

También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones.

Toda la correspondencia al Secretario de la Academia de San Carlos, D. Jesús Gil y Calpe, Museo, 2.