

# Archivo de Arte Valenciano



Año XXVI

VALENCIA  
Enero-Diciembre 1955

Núm. único

1246



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

Abril 1954 a abril 1955

- Bibliography on Southwestern Asia** by Henry Field.—University of Miami. Coral Gables. Florida, 1953.
- Tribal Maps of Iran**, by Henry Field.—1954.
- Dirección Generale des Mines et de Services Geologiques. Le Portugal Hydromineral**, par Luiz de Menezes Correia Acciaiuoli. I y II Volume. Lisbonne, 1953.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Archivo Español de Arte**.—Núms. 105 y 106. Madrid, 1954. Núm. 107, 1954.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego de Velázquez**.—Madrid. Separata de «Archivo Español de Arqueología». Inauguración del Museo de Cerámica y Separata «Nuevo Museo en Valencia». Núm. 108, 1954.
- Anales del Centro de Cultura Valenciana**.—2.<sup>a</sup> época. Valencia, 1953.
- Anales del Centro de Cultura Valenciana**.—Valencia, 1954.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura**.—Enero-marzo y abril-junio, 1955. Castellón de la Plana.
- Cronache Culturali**.—Anno II, diciembre, 1952. Istituto Italiano di Cultura. Madrid.
- Cronache Culturali**.—Anno III, 1953. Istituto Italiano di Cultura. Madrid.
- Cronache Culturali**.—Anno IV, 1954. Fascicolos I, II y III. Istituto Italiano di Cultura. Madrid.
- Cronache Culturali**.—Anno V, 1955. Fascicolo I. Istituto Italiano di Cultura. Madrid.
- Teruel. Instituto de Estudios Turoleses, adscrito al Patronato José M.<sup>a</sup> Quadrado, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas**.—Teruel, enero-junio, 1954, números 11 y 12.
- Al-Andalus, Madrid-Granada**.—Volumen XIX, fascículos I y II, 1954.
- Arqujvo de Beja**.—Volume XI, 1954.
- Archivo de Prehistoria Levantina**.—Vol. V, 1954.
- Ribalta**.—Año XI, 1954.
- Ribalta**.—Año XII, 1955, núms. 133, 134, 135 y 136, enero a abril.
- Seminario de Arte Aragonés. Institución Fernando el Católico, de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza**.—Año VI, 1955.
- Diputación Foral de Pamplona. Institución Príncipe de Viana**.—Núms. LII y LIII, 1953.
- Diputación Foral de Pamplona. Institución Príncipe de Viana**.—Núms. LIV, LV, LVI y LVII, año 1954.
- Leonardescos españoles. Felipe María Garín Ortiz de Taranco**.—Madrid, C. S. de I. C., 1953.

(Continúa en la tercera página de cubiertas)



# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Enero-Diciembre 1955

VALENCIA



RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION





*L*<sup>A</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, al conmemorarse, en 1955, el V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer, así como el III del nacimiento del pintor Antonio A. Palomino, que dejó en Valencia sus mejores obras, y el I del también ilustre artista del pincel y Presidente de la Real Academia, D. José Benlliure Gil, se complace en conmemorar tan gloriosas efemérides, dedicando a su memoria las más de las páginas de su revista en este año.







## MISCELANEA DE REMEMBRANZAS VICENTINAS

Independientemente de toda eventual conmemoración cronológica, vengo desde hace años destacando la intensa repercusión normativa de San Vicente Ferrer en el Arte valenciano. Desde mis veteranas publicaciones del madrileño *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (a partir de 1931), pasando por el añorado *Museum* de Barcelona y este querido ARCHIVO de San Carlos, hasta las más recientes en *Arte Español*, *Archivo Español de Arte* y ediciones de la Institución Alfonso el Magnánimo. En todas ellas, ni me cansé, ni me canso (ni descansaré) de incorporar copiosas referencias concretas de la resonancia ideológica transmitida por sus ardientes predicaciones. En otras que preparo insistiré ampliándolas, pues las considero gratisimas viñetas y clave literaria ilustrativa de numerosos temas iconísticos en los más nimios pormenores.

En estos escarceos me limito a una pequeña traca espiritual quemada en su honor, como débil confirmación subsidiaria. Por si no desplace a quienes plazca el andar por las rutas medulares de la vida del pensamiento, sin alejar su horizonte mental de lo que se dirige al corazón humano. Humilde corona de siemprevivas, ofrendada en vargueño de *saudades* sobre algunas pinturas y pintores con efluvios del gran Santo. Aunque hayamos de apartarnos de los caminos demasiado pisados por la tendencia que justifica bien W. Worringer, al decir en *Abstracción y Naturaleza* (pág. 22), que «como la Historia del Arte principió a florecer en el siglo XIX, es natural que las teorías respecto al nacimiento de la obra artística se hayan basado en concepciones materialistas». Rehuiremos —vengo rehuyéndolo siempre que puedo— la Babel de opiniones que circundan los métodos del materialismo artístico, circunscrito, las más veces, a los «tres factores: propósito utilitario, materia prima y técnica» de Gottfried Semper. No sin reconocer puede no gustar a quienes gusten del Arte con ideas o convicciones prefabricadas, a los «omnisatisfechos» de Zaratustra y a gentes a quienes, como a los daltonistas, será difícil convencer que no es rojo el color verde.

Principiaremos y concluiremos reiterando la conveniencia de rectificar bolas mal recalentadas, que siguen rodando por el apotegma de Shakespeare en «Medida por Medida»: «pronto se propaga el mal cuando nace en el seno de la autoridad». Y debido al funesto influjo de las improvisaciones pretenciosas, usuales entre los devotos de la momentánea notoriedad circunstan-



cial, con poco meditadas referencias de segunda mano, a modo de lo por S. Cantón calificado de «remediavagos».

Del extenso repertorio que tengo fichado, seleccionaré una bien añona fábula rutilante que suele retoñar de pluma en pluma. Porque aún habiendo aceptado Post en su magna *History of Spanish Painting* (XI-pág. 296) mi rectificación, siguió muy arraigada y pregonada en la hermosa tierra predilecta del sol. Excepciones tan honrosas como la de don Antonio Igual Úbeda en su epitome biográfico del Santo—bella joya editada por Seix Barral—, no hacen más que corroborar la extraordinaria valía del gran historiador, con pulcritud hasta para rotular una lámina cuidadosamente. Me refiero al panel del «Maestro del Grifo» (fig. 1) que forma parte de un retablo de nuestro Museo. Lo elijo preferentemente, por estar incluido su asunto en preces litúrgicas a él dedicadas, donde se le invoca: «por la admirable predicación, hicisteis llegar muchedumbre de infieles al conocimiento del nombre...» del verdadero Dios. Tal es el verdadero tema iconístico.

Vino publicándose y aún sigue interpretándose por representación de «cómo eran anotados los Sermones de S. Vicente Ferrer cuando predicaba», llegándose a suponer que ha sido el origen de algunas copias manuscritas conservadas.

Debe relegarse al limbo del olvido, pues no vislumbro copistas, ni por ningún lado columbro precursores del taquígrafo Martí. El varón barbón de primer término aparenta un inquieto judío, y el que cálamo en mano garrapatea tiene traza de otro infiel. Más que callados creyentes hay en el agitado auditorio masculino, ademanes de discusión, gesticulantes figuras de muzlemia y parlanchines hebreos. El Santo lleva en su izquierda un rollo, que me hace creer será guión de citas, a fin de puntualmente rebatir con ellas a los intérpretes judaicos de la Ley Mosaica y del Talmud. Supuse y supongo debe referirse a polémicas rabino-cristianas similares a las de Tortosa en 1414, propuestas a Benedicto XIII por el talmudista de Lorca, Jerónimo Santa Fe, converso en Alcañiz. Esas u otras pariguales, porque han sido muchas, algunas tan reñidas como las de Perpiñán, donde sentados cerca del púlpito (según cuentan los hagiógrafos), al exponerles versículos de la Sagrada Escritura, les decía: «Esto mismo afirma este texto, según la fuente hebrea que vosotros tenéis. ¿Reconocéis su autoridad?». Surgieron murmullos a sovoz, que al ir creciendo hubo de acallarlos advirtiéndoles: «Entre nosotros no hay costumbre de interrumpir al predicador, ni de entablar disputas públicas desde el púlpito; ruego vengáis esta noche a mi celda y os daré satisfacción cumplida».

En definitiva: Una de las varias escenas en que «innumerables juheus e moros a oir la sua sancta preicació venien y ab verdaderes rahons les sues errors confonia», mostrándoles pasajes de las Sagradas Páginas. Son palabras de un escritor de su siglo, Miguel Pérez, en la *Vida* del Santo, escrita para Na Cirera Dalpont. Fue quien, con dicción precisa, calificó a sus Sermones de «abundosa botiga e apotecaria de cordials y remeys spirituals».

Otros refieren que no escaseaban quienes ponían por escrito en un





FIG. 1.—Maestro del Grifo.—Predicación de San Vicente.—De un retablo del Museo de San Carlos, oriundo de Museros



papel sus dudas, dejándolo al pie de «la trona», donde tronitruaba el cálido verbo prócer del esplendoroso Predicador.

En el precitado Boletín de 1944, también he rectificado el origen del retablo. Venían creyéndolo y publicándolo como de la Casa grande dominicana de Valencia, y me incliné a suponerlo del convento de S. Onofre, de Museros, con ligeras reservas respetuosas para lo dicho por Tormo, respecto al del mismo titular que hubo en Játiva. Hoy pueden, por fortuna, desecharse, gracias a Post (loc. cit., pág. 298), que al hacerme el honor de aludir amablemente mis módicos atisbos, me persuadió ser de Museros, donde halló nueva obra del semianónimo pintor. Y no es cosa banal la procedencia, ya que pudiera resultar de transcendencia, pues facilita la búsqueda del donante, debido a los blasoncillos, que le revelan familiar del Santo Oficio. Tanto más, que va logrando realce la personalidad del maestro del Grifo de poco tiempo a esta parte. Además de las obras que le adjudicó incommoviblemente Post y tres del Museo (Un Calvario, S. Nicolás de Tolentino, núm. 1, y S. Agustín, núm. 225), que con plena convicción le atribuí, han ido apareciendo y añadiéndose recientemente otras. Así, la Epifanía, de propiedad particular (Madrid), descubierta y filiada por Angulo, en *Archivo Español de Arte* (núm. 105) y los SS. Médicos de la Colección Vallier (Valencia), que reclamé para él, en la misma revista (núm. 108), pues hasta repite S. Cosme un muy característico estrabismo que puede servir de segura brújula.

Cuanto más y más minuciosamente se miran y analizan las tablas de la época viceatina o próximas, e incluso a más andar hasta de fines del xv y principios del xvi, mayor y mejor relieve adquiere la fidelidad al recio espíritu longevo del Santo, enhebrado substantivamente a las vértebras de nuestro Arte.

Sus Sermones bastan para percibir y fruir curiosidades que a primera vista suelen, generalmente, pasar inadvertidas. Sin tratarse, ni mucho menos, de manantial originario. Sería grave pecado de ingenuidad decirlo (salvo excepciones), pero, sí, como magnífico arsenal de datos exhumados de textos ecuménicos, filtrados y escogidos con ortodoxo comentario pulquerrimo en deliciosa lengua vernácula. Reflejan el sentir unánime del eclesiástico magisterio, mientras los fieles gozaban en la contemplación de un cielo azul sin los nubarrones que lo empañarían, cuando resquebrajado el cetro, se ladeó la Cruz. No habían aún surgido las disgregadoras ventiscas de la Reforma, causante de que germinaran exóticas exégesis, que haciendo de chabacano espanta vulgo llegaron a extremos pintorescos. Citaré nada más que uno, por parecerme basta para dar idea del clima y posterior ambiente a que se había de llegar: la secta de los «iluminados», de Alcaraz, planeaba encargar a la visionaria de Valladolid, Francisca Hernández, nada menos que «enmendar la Biblia». No es humorística saeta de mi pobre aljaba, pues lo reveló Serrano Sanz en la bien seria *Revista de Archivos* (pág. 4 del tomo VIII). Quien hojee los *Heterodoxos Españoles*, de Menéndez Pelayo, podrá espigar buen haz de análoga mies. Algo parejo acaeció en todos los órdenes. Los gloriosos artesanos—o artistas si se prefiere—del Medioevo no se imaginaban que llegarían a resultar



genearcas de sus modernos colegas, componentes de larga serie, cuyo epílogo son los por sí mismos llamados futuristas, dadaístas, surrealistas, «et simile». Formalmente declaro aborrecer la cantinela frecuentísima en los viejos de censurar lo presente y alabar lo pasado, a pesar de mi senescencia y de que no llego al Sossia de Moliere «ami de tout le monde», ni al Kim de Rudyard Kipling, «ami de tout au Monde», y menos aún, al Encubierto de las germanías valencianas, que, a pesar de llamarse «hermano de todos», terminó quemado y con su cabeza clavada en Cuarte. No calo muy hondo en los «istas» e «ismos», por lo que sólo detesto uno, el del exclusivismo, pues prefiero las «filias» a las «fobias». Aunque propendo a lo medieval y, por lo tanto, al pasado, sentiría que los terribles «fauves» me tildaran de lo que apodan ellos «pasadista», aplicándome un rancio refrán, el de «que siempre fue de gente indócta y dura, tachar lo que no entiende, de oradura». Rehuyo el sambenito, no por no serme aplicable, sino porque sin paja de cumplimientos, ni borra de lisonja, con ineludible justicia, reconozco tiene razón el talentado Aguilera Cerni, uno de los más positivos valores de su joven generación —según los hechos van demostrando e irán confirmando—, al escribir el bien pergeñado estudio penetrante que aplaudo tras de leerlo en *Ínsula* (núm. 104 de 1954). Se titula «Sobre los orígenes del Arte Abstracto», y dice bien «son cuestiones generalmente mal enfocadas por unos y otros», añadiendo «no es un fenómeno reciente, ni un producto exclusivo de nuestro tiempo».

Hasta dentro de lo puramente religioso, y con la más pura espiritualidad católica, no se puede menos de admirar, recomendando a los rechinantes dogos de la cerril intransigencia exclusivista, que sólo exaltan lo pretérito, examinen y mediten «El Arte de hoy y la Iglesia». Es una conferencia brillante y orientadora, que fue radiada desde Madrid y publicada en *Arbor* (núm. 101 de mayo de 1954), por el Rvdo. D. Alfonso Roig, arqueólogo diplomado en la Pontificia Universidad de Roma, profesor del Seminario Diocesano y de la Escuela S. de Bellas Artes de San Carlos. Está repleta de agudas sugerencias piadosas y estéticas sobre cómo «la Iglesia aceptó plenamente y sin reservas» los estilos históricos, pero «ningún estilo histórico ha agotado las posibilidades que el Cristianismo tiene de expresarse artísticamente». Reconoce y proclama «la gran misión que el Arte no figurativo tiene señalada en nuestros templos, y que consiste en crear un ambiente propicio al recogimiento». Lo destaco por considerar preclaro timbre que un ejemplar sacerdote valenciano continúe la fecunda labor abanderizada en Francia por el gran dominico recién fallecido, Padre Couturier, y el P. Regamey, de la misma Orden.

Cortemos el descamino, ciñéndonos a las sabrosísimas prédicas de San Vicente durante la Cuaresma de 1413 y al tomo de la edición Patxot, que por estar al fácil alcance de cualquiera, elegimos preferiblemente.

Resulta deleitoso un paseo por las Salas de nuestro Museo con él al brazo. Si nos detenemos frente al originalísimo retablo Sivera, de hacia 1415, y examinamos su panel central con la titular advocación de la «Mare de deu de la Llet», abramos el volumen por su página 241. Pronto nos llegarán emanaciones de lo predicado el 12 de abril: «ovelles de Jhesuxrist...



la lana es fora e la let de dins. Aquells qui donen dels bens temporals, es de la lana; lo qui dona bens spirituals, dona de la let que es dins. En axí que puyes que nostre Sinyor Deu vos ha donat bon seny, instruhiu lo ignoscent... dau let per obres de misericordia spirituals...» Dos días después volvió a insistir (pág. 261) en el docente simbolismo lactífero, recordando «les vaques que alleten». Si lo entiendo bien, ratifica y amplifica la mística interpretación, o anagogía, que aludiendo varias fuentes distintas propuse al discutir este políptico en *El Museo de San Carlos* (pág. 148 y nota 130).

Parémonos ante cualquier Moisés, el del taller de Rexach, número 125. Sin ojos de lince, notaremos que sus cabellos remedan dos cuernecillos. Será suficiente leer la pág. 250, para oírle alegorías al relatar cómo descendiendo del Sinaí, «la sua cara era cornuda de dos raigs de lum». Es eco del «cornuta esset facies sua», según el Éxodo (XXXIV-29), que a través de las caracterizaciones usuales en el teatro litúrgico, pasó al Arte, donde perduró hasta que tiempos más alambicados y de menos inquebrantable fe, habían de censurarlo siguiendo al reseco Molano en su árido código purista *De Historia Sanctorum imaginum et picturarum*. (Lib. IV, capítulo XXV.)

Si abrimos el «vademecum» elegido por la página 306, delante del retablo de Perea, captaremos cabalísimamente la ideología del fondo espiritual, y el porqué de la pauta formal de una escena mucho más favorita del Arte valenciano que de ningún otro. ¡Lástima que, para justificar predilecciones, nos falte una topografía de las ideas estéticas creadoras! La echamos muy de menos, pero aun sin ella, miremos el panel de «La Presentación a la Virgen de los PP. del Limbo por el Resucitado». Nuestra Señora está de rodillas, con sus manos apalmadas, en la tradicional actitud de orante que ya en otra parte referí subsiste, viendo la práctica el Sacerdote al celebrar ciertos pasajes de la Santa Misa. Oigamos a San Vicente su Sermón del 23 de abril, «Diumenge de Pasqua»: «Cascú per son Orde... Adam ab los sants patriarques... Aprés ve la santa Eva, que santa fo per gran penitencia, e Sara e Rebeccha... Santa Anna e Elisabetha... La gloriosa resurrecció fo demostrada, primo a la Verge Maria, Sent Ambrós expresse ho diu... los evangelistes non dien res, que no' u curaren; axí com en un procés han dat sos testimonis e no' y han mes la mare per testimoni. La primera rahó per que aparech primer a la Verge fonch per complir ço que havia manat de honrar pare e mare... Secunda ració... per que tots los apostols e dexebles, lo dia de la passió perderen la fe xpistiana... duptant si es, no es; mas en la Verge ferma hi fon la fé... La terça rahó...» Seguidamente narra cómo al verlo entrar, «ab tots aquells sants pares, ella se humiliá e se abaxá per a besarli les sues naffres glorioses...». Según vemos en la tabla, «li feren gran reverencia tots», entonando el «Regina Celi laetare, alleluja», que sigue aplicando la Iglesia ese día.

En este caso y en los demás, las más veces, sobra decirlo, pero se me permitirá lo diga, no se trata de algo esporádico, circunstancial o libre interpolación de la iniciativa personal, generalmente flaca, del pintor. Es



mucho más que eso, pues resulta refulgente reverberación espiritual, bien arraigada y duradera. Sería bastante dar un vistazo a tablas del mismo asunto, por el «Maestro de Castellnovo» en las Galerías Siberman (Nueva York); del «Maestro de San Lázaro», en la neoyorquina colección Arthur Lehman; de Miguel Esteve, en la Colección Cluet, de Georgia, y otras que creo innecesario rebuscar para comprobar idénticos pormenores. No hay ni porqué traer a colación ahora lo que los modernos estetas habían de llamar «Einführung», o proyección sentimental, la «empatía» formulada por Theodor Lipps... No habían llegado aún las posteriores andanzas para la búsqueda de lo bello por lo bello, postergando la pura inspiración cristiana.

Lo que no estorbará, en cambio, será subrayar un tenue matiz, porque puede dar el tono y la tónica de concomitancias entre lo «a divinis» y lo humano y puramente terrenal de la Edad Media, permitiendo atisbar afinidades armónicas. Lo que no vacilo en llamar sublime caballería, pues pulula en Libros de Caballerías y no es preciso más que hojear la recopilación hecha por Bonilla San Martín, o alargarse hasta el *Quijote* para confirmar retoñan los anhelos de rendir pleitesía los prisioneros y exautivos liberados, presentándolos el libertador a la dama de sus pensamientos. Eslabón de cadena de amor, que unía entonces al Cielo y la Tierra.

Pasemos al San Miguel de Portaceli (núm. 36). En mi *Maestro de Santa Ana* (pág. 50), he indicado parecíanme más albos los resurrectos buenos o salvados, que los malos o condenados, de piel tostada y oscura; un tanto fosca o lobreguecida la «aristocracia del mal» que llamó Balzac en *La Marana*. Citaba entonces justificativo aparejo bibliográfico y de la escena medieval. Place, además, ahora, recordar el Sermón del Lunes Santo (pág. 275), predicado en 17 de abril. Al glosar el capítulo VII del Apocalipsis, exclamaba: «los bons starant vestits de blanch, los salvats, pus lüents que'l sol, los dampnats negres...». El juicio, con demonio fiscal acusador, ángel defensor y santos a quienes el Supremo Juez muestra los procesos, de todo lo cual he tratado refiriéndome a otras fuentes, al discutir el retablo de San Miguel que perteneció a don Hugo Brauner, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1953.

Que no fue fortuita nimiedad aislada y desconectada de la atmósfera espiritual, lo prueba el haber personalmente anotado algo parejo en el tríptico de *El Toro*, por un discípulo del maestro de Perea; en la tabla con la Virgen del Rosario (Torre de Canals), por el maestro de Artés; en lo del maestro de Cabanyes de Campanar y más. Como que aparece ya en lo gótico catalán desde sus comienzos, encontrándolo en no menos de tres obras del «Maestro de Soriguerola», con paneles del peso de almas: en el frontal de San Miguel que de la Colección Plandiura pasó al Museo de Arte de Cataluña, en el altar oriundo de Toses del mismo Museo y en el de Vich. Puede corroborarse viendo los excelentes gráficos de la nueva revista *Goya* (núm. 2, septiembre-octubre de 1954), donde publicó Ainaud de Lasarte su concienzudo estudio: «El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana».

Mucho y muy parecido seguiríamos exponiendo si continuáramos ana-



lizando Natividades con los dos simbólicos animales (mundo e inmundo), genuflexos junto a Jesús Niño, cuando «posat en la menjadora, lo adora-ven lo bou e lo ase», particularidad reiterada (págs. 45 y 180), en sus predicaciones del 12 de marzo, 3 de abril...

Pero dejemos la retrospectiva evocación, ya que de continuarla llenaríase denso volumen. Y salgamos del Museo, aunque sea para volver pronto a él. Mientras tanto, trataremos de aparejar caminos a un sentimental peregrinaje, siguiendo las huellas corporales del ingente Predicador.

\* \* \*

Quizá no le resulte muy enfadoso al lector benévolo el admitirme para «cicerone», tratándose de obras que fueron vistas por los propios ojos del Santo en honor al cual lo hago con gusto. Lleguémonos a la cercana Liria, donde resonaron sus pisadas y aligera voz. En el templo de la Sangre podemos partir de las primeras pinturas parietales valentinas. Son, casualmente, de un su precursor dominico, mártir en 1252: San Pedro de Verona, respecto al que había de predicar en Tolosa el día de su festividad. Juntos emparejan los dos formidables fustigadores de las herejías, en tabla por el Maestro de Artés, oriunda de Bocairente (Col. Calabuig Trénor).

A su aguda penetración, acaso y sin acaso, no se le ocultará lo que a la mayoría de los actuales visitantes poco les interesa: ser la primera vez en que, pese a la mediocridad de factura y dentro de la estilización románica (bien que ya en estilo francogótico), se da una espiritual lección sublime. A pesar de la esquemática estructura de los personajes, y con reducida gama de convencional colorimetría, se realza un curioso contraste: la sañuda furia de los dos facinerosos maniqueos y la ejemplaridad docente de la mansedumbre plácida del Santo. Herido de muerte, se desploma, caídos con rigidez sus brazos, en actitud serenísima; sin defensivos ademanes, ni tratar de huir como (en algunas tablas) Fray Domingo, el Hermano de hábito que le acompañaba.

Está reproducido en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1936 (fig. 4), y pienso, es preciso pensar, no podía ocultársele a San Vicente, que las Artes al servicio de la Iglesia daban estas cordiales enseñanzas, grafiando el espíritu y letra de las Lecciones del Rezo, en animoso apostolado estimulante. Catequesis sintetizable con el «imitemos la paciencia de los mártires», que tomado del «Sermo 44.—De Sanctis», por San Agustín, repetían e incommoviblemente siguen repitiendo Leccionarios y el Oficio Litúrgico «De Commune unius martyris». Ya en otra ocasión, y sobre otros temas, he subrayado en esta misma revista (1952, pág. 36), que San Gregorio insistía mucho en sus *Morales* (Lib. XXVII, cap. VII; XVIII, caps. XIII y XIV): «sic exempla sanctorum sunt linea quaedam, quam posuit Deus ut per eam facta nostra regulentur...».

Sin afectados melindres, no puede tenerse por absurdo, colegir que dentro del templo lirianó viese y quizá rezase a su homónimo tutelar patronímico, el otro copatrono de Valencia, San Vicente Mártir, de quien hizo inolvidable panegírico, que puede verse incorporado por Chabás al *Homenaje*



publicado en 1904. Supongo ya entonces pintado y colocado el retablo Sableda-Besaldú, por ser de hacia 1394-1400, según descubrió el Barón de San Petrillo en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 36. Escojo esta (fig. 2) muestra porque tal vez notase lo que quizá pasen por alto la mayoría de quienes lo miran hoy día: el que, a pesar de tenerle sujeta la mano izquierda un verdugo, es bien parlera y expresiva la diestra del mártir, al comparecer encadenado ante Daciano con su Obispo San Valero.



Fig. 2.—Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente Mártir y San Valero ante Daciano. De un retablo de la iglesia de la Sangre, en Liria.

Gráficamente se trató y consiguió destacar, que también el diácono habla. He ahí una nimiedad que no es casual bujería, pues comprobé lo mismo en bastantes tablas. Aparece ya en el frontal de Estopiñán de la Colección Planduirra, repitiéndose mucho en Valencia. Responde a gráfica transcripción de la tradicional tartamudez de San Valero, contando el beatificado dominico Jacobo de Vorágine, en su *Legenda Áurea* (caps. XXV-I), fecundo credo inspirador de la imaginería medieval y texto muy espigado por San Vicente Ferrer para sus predicaciones, que atajando la dificultad



expresiva del prelado, le pidiera: «Padre, si quieres ordenármelo, responderé por ti al juez». No cabe más fina fórmula disciplinada y delicadísima. Que no son retorcidas fruslerías de oropel, me lo evidencia leerlo en la «Lectio 4», del Oficio de San Valero, en *Misales Valentinus y Breviarios*. Incluso en algunos tan tardíos cual el *Secundum ritum cathedralis ecl. segobricensis*, impreso en 1556: «si iubes, ergo pater sancte, responsis iudicem aggrediar». Sobreabunda lo de «propter linguae impedimentum», «linguae tardiatatem...» Hasta brotaron términos medios, cual el del «Himno» de maitines, comentado por Arévalo en su *Hymnodia Hispánica* (pág. 249), donde se advierte predicaba el joven levita «los divinos dogmas que no podía explicar la cansada lengua del anciano Valero».

Demuéstrase no era futesa ignorada o desdeñada por los orientadores de nuestros retableros, cuando no sólo estaba el Arte al servicio del pueblo en la más amplia y profunda significación del vocablo, sino que se hallaba el auténtico pueblo que lo produjo, al servicio de esta su gloria. En consecuencia, tal vez algo (¡más que hoy día!) se le pegase su idealismo al mero autor material. En cualquier caso no deja de ser atractivo y curioso, que así lo hallé de cuando en cuando, hasta en inscripciones como la que hay en el libro abierto de San Vicente Mártir, núm. 372, del suntuoso *Catálogo de la Colección Muntadas* (Barcelona).

Sin estulta bachillería, confieso parecerme mucho más apropiada justificación ortodoxa, la propuesta, que la leída en publicaciones valencianas, por lo demás, bien útiles. Citaré una como ejemplo: las *Notas arqueológicas (Las Provincias)*, núm. 16.812, del 7 de octubre de 1912), por un inolvidable benefactor de Liria: «al prelado le alienta nuestro santo con esforzadas voces, para confesar al Redentor». Es, cuando menos, un heterodoxo estímulo de todo punto innecesario.

Frente a estos admirables panelitos, me asaltó el recuerdo del aludido Sermón Vicentino, extractado por el auténtico sabio don Roque Chabás, de un manuscrito catedralicio. Adquiere renovada fragancia leer e imaginar oírle: «Dementre estave en les graelles, tota hora pregave a Deu... Daciá vehent que nol havia pogut vençre en vida, volguel vençre en mort. ¿E que feu? Feu lançar lo seu cors fora la ciutat, á la Roqueta, a S. Vicent que dien ara a Valencia, per tal que fos devorat e menjat per los animals...». Contemplando la escenita correspondiente (fig. 3), quizá no le extrañaría ver pintados oso y zorro, y precisamente un lobo enfrentado con el cuervo que defendía su yerto cuerpo en el muladar. No podía extrañarle, por referirlo el *Peristephanon* (V-102 y sig.), del aragonés Aurelio Prudencio, y difundirlo Vorágine (cap. XXV) al 22 de enero. En las *Acta Primorum Martyrum Sincera*, encuentro y vale la pena de copiar del Ruinart (II-página 77 de la edición de 1844), una cabal explicación: «salen de este cuerpo rayos de gloria que imponen respeto a los más feroces animales», relacionando el cuervo con el que «se le dio al Profeta Elías para que le sirviese en el desierto». Hasta fidelidad en lo de ser «precisamente» a un lobo y no a las otras alimañas, a la que ataca el cuervo: «saliendo un lobo de extraordinaria corpulencia... la vigilante ave se planta sobre su cabeza y no cesa de darle picotazos en los ojos y azotarle con sus alas obligándole



a huir» (loc. cit., pág. 81). Al correr de los siglos fueron buscándose y hallándose menos poéticas explicaciones, que por venir de grandes figuras de la Iglesia contemporánea merecen ser mencionadas, pues el mismo portento lo comentó el preeminente jesuíta P. Hippolyte Delehayé, en sus *Legendes Hagiographiques* (págs. 27-28), relacionándolo con el águila llamada por Salomón para velar el cuerpo de David. Y dos veces el benedictino Dom. Leclerq, en su obra sobre la España cristiana primitiva (página 28), y en *Les Martyrs* (II, pág. 436), imputándolo a que «a las mismas fieras repugnábales su carne carbonizada». Lo que a San Vicente quizá le causara extrañeza, no sería esto, sino lo que a nosotros nos extraña: ver merodeando a las puertas de la Boatella ¡un león y pantera, o tigre! A pesar de haberlos enjaulados como lujo y ornato de jardines o moradas principescas, no vagaban en libertad. Nuestro santo puede ser pensara lo que pensamos, «pictoribus atque poetis», y benévolutamente lo disculparía como lo dispulpamos, sabiendo que los imagineros medievales no tenían por qué tener, ni tenían, comézón historicista ni para los «cuadros de historia».



FIG. 3.—Maestro de los Sableda.—Besaldú.—S. Vicente en el muladar.—De un retablo en la iglesia de la Sangre, de Liria





FIG. 4.—Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente en la parrilla.—Del retablo de Liria

Era mucho más elevado su magisterio idealista, y les bastaba para su finalidad ajustarse con rigor a la orientación eclesiástica, pulcramente reflejada en los «papers de mostres», inspirados por pías fuentes literarias. Que lo hacían con pulcritud, se comprueba notando no dejó de poner tres hombres que, asombrados, presencian el prodigio. Son los que testificarán lo acaecido, haciéndoselo saber a Daciano, quien furioso y para ocultar su fracaso mandó arrojarlo al mar. Anotaban con el realismo posible dentro de sus medios, y así, no solamente las manos revelan actitud de hablar, sino que un barbudo de segundo término señala con el índice de su diestra hacia detrás, cual si advirtiera la urgencia de ir con el cuento al pretor. El dualismo de fidelidad literaria y naturalismo realista en copiar lo que a diario veían, testificalo con maestría otro plafoncito (fig. 4), el de *Dementre estave en les graelles*. Además de pintar un sicario contiguo al de la bengala de mandó (Daciano) cogiendo de una jofaina la sal mencionada por Vorágine, y que las *Actas* recalcaron (pág. 77, loc. cit.), «arrojábanla a puñados sobre el Santo mártir... entrándosele por mil llagas», cuyo dolor exacerbaban cruelísimamente, no falta otro detallito de la cotidiana observación per-



sonal: el fuelle que para soplar y reavivar la brasa ya notó con sagacidad el Barón de San Petrillo. Y un capazo en tierra, para los pertrechos del suplicio.

Volvamos de la rápida excursión, saliendo de Liria, para regresar a Valencia y entrar en nuestra Catedral. No deja de ser grato suponer a San Vicente contemplando las mejores pinturas murales valencianas: las que ya he discutido en *Archivo Español de Arte*, núm. 95. A pesar de haberles dedicado entonces cuatro páginas, no las reproduje. Vale la pena de hacerlo por primera vez, con fotografía que agradezco al profesor Roig D'Alós, a quien deben una excelente limpieza y trabajos de afianzamiento para su conservación.

Sin repetir nada de lo escrito antes, sólo para poder ante su gráfico (figura 5) evocar a San Vicente glosando el Evangelio que las inspiró, copiaremos lo por él dicho, describiendo al Redentor «com lo presentaren á Pilat».

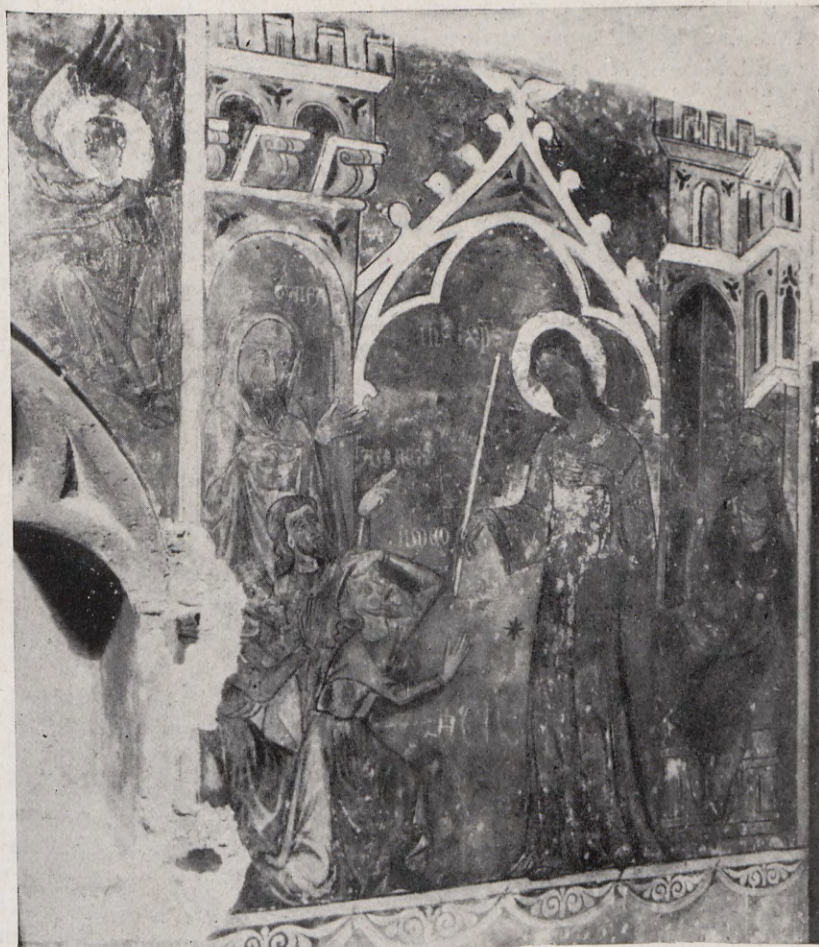


FIG. 5.—Primer Ecce-Homo valenciano, en pintura mural, de la Seo Valentiniana



Exalta conmovedoramente haber sido «pobre en la nativitat, pobre en la infantea, pobre de tota sa vida, en treballs de dolor... humiliat e conturbat en lo cap per les spines, conturbat en los ulls, e en les orelles, e en la barba; e la cara inflada dels buffets... tot era dolor...». Admira que a fines del XIII o principios del XIV, dentro del estilo franco-gótico, aunque conservando íntimas afinidades con lo románico, acertara el pintor a grafiar la escena descrita por San Mateo (XXVII-28), dando a la figura del Salvador una tan resignada como solemne majestuosidad serenísima, que adquiere mayor realce por la inquietud y torvo jaez de los sayones.

Desde aquí reitero el ruego, ya otra vez hace años hecho, encareciendo la urgente necesidad de sacarlas del poco asequible lóbrego encierro en donde se hallan. Afortunadamente, tiene ahora Valencia técnicos tan expertos, como el antes aludido, capacitadísimos para llevar a cabo un feliz enlucido. Sin que sea preciso apelar al buen ejemplo costoso dado por Barcelona, cuando trajo a Franco Steffanoni con su ayudante Arturo Dalmatti, para los trabajos continuados de 1919 a 1923, por Arturo Cividini, que arrancaron y transportaron las de iglesuelas pirenaicas. Según se hizo con las de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), que pasaron al Prado, y las de los Museos Diocesanos de Vich y Gerona, entre otros.

Dejando la digresión, demos por terminado el corto recorrido, volviendo a San Carlos para en un modo de ultilogo, concluir nuestro minúsculo políptico votivo vicentino. Además de obras vistas por San Vicente, hallaremos algo de tan singular atractivo cual la de Pedro Nicolau (núms. 33 a 35), que fue del altar mayor de su convento de Santo Domingo de Valencia. Cuentan que celebrando en él se le apareció su premuerta hermana Francisca. Mas como de todo esto ya he tratado y pormenorizado en la catalogación de las Salas I y II del Museo (pág. 63), iniciaré un esbozo de otro tema. Saliéndome de mi agudizada propensión iconográfica, rayana en iconomaniaca. Si bien el investigar la génesis anímica de nuestra pintura medieval, va teniendo, afortunadamente, fuera del vulgò bastantes adeptos, no faltará quien considere quizá de mayor entidad el deslinde y discrimen del más íntimo discípulo del autor de dicha predela. Es por lo que apartándome de las rutas sentimentales, y en memoria de la pila bautismal de San Vicente con sus tradicionales bautizos, aprovecho la conmemoración del Centenario, apadrinando un nuevo pintor viejo (valga la paradoja), y llamándole «Maestro de Rubielos», a base del retablo del que pueden verse reproducidos tres paneles en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (1934, págs. 37 a 39).

Como coetáneo del Santo es más que probable llegaron a personalmente conocerse. Trátase de una destacada personalidad estilística, cuyas producciones selectísimas conviene aislar, separándolas de las del propio Nicolau con quien barrunto llegó a colaborar.

\* \* \*

Es uno de los varios problemitas que nos han ido surgiendo a medida que vamos avanzando y tratando de ahondar en el estudio de la pintura



gótica valenciana. Concisamente, sin que lo conciso dañe a lo sincero, haré un esquemático replanteo de la ecuación suscitada por obras imprecisas y vacilantemente filiadas en torno a Nicolau. Con mayor detalle será discutido en mi libro de conjunto. Entretanto, propongo aquí despejar la incógnita, limitándome a sugerir e invitando a elegir, entre provisionales pero muy probables nombres de pila y apellidos. Sin agotar el tema, pues los que tal pretenden (dicho sea sin duelo ni quebranto de nadie), sólo consiguen agotar al lector.

Es innegable que Pedro Nicolau (...1390-1412...) fue un gran planeta en el cielo artístico de su época. Le circundan luminosos satélites que llegaron a igualarle casi, alguno hasta, sin casi, a superarle, como Gonzalo Pérez. Su taller, del que dimana nutrida cohorte de discípulos y émulos, se nos presenta cual constelación formada por estrellas de muy varia magnitud. Una de las más brillantes ha sido el pintor anónimo del retablo de Rubielos de Mora, punto de partida para la denominación que acabo de darle. Se vino dudando si sería el mismo Pedro. Nueva revisión detenida, llegó o persuadirme no son de éste y sí de aquél, un buen núcleo de tablas, para mí fraternas y dispersas, en alguna de las cuales parece probable haya intervenido la propia mano de Nicolau. En parte de lo de Rubielos y en la Coronación de la Virgen (fig. 9), por ejemplo.

Con absoluta convicción plena, le adjudico, haciéndome ilusiones que no han de ser muy discutidas por los especializados que interesan, las siguientes obras:

1.º Un retablo valenciano de la Catedral del Burgo de Osma, que terminó fragmentado y desperdigado en dos Continentes. Acierte o no, en seguir creyendo formaron parte del mismo conjunto, reclamo para el mismo autor: la «Regina Angelorum» (central), que reprodujimos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934 (pág. 26); San Juan Bautista (fig. 6) y San Ambrosio (fig. 7). Los tres pertenecieron al riojano Salazar, adquiriéndolos el Louvre, donde registró su presencia Marcel Nicolle, en *La peinture au Musée du Louvre. Ecole Espagnole* (pág. 1), publicada bajo la dirección del entonces conservador, Mr. Jean Guiffrey, por *L'Illustration*, dándolos como adquiridos en 1905. Los catalogó, incluyéndolos en la «escuela castellana de principios del xv». Supongo debió ser un mero eco de la sugerencia hecha por Bertaux en la *Histoire de l'Art* (III, 2.ª p., pág. 770), de A. Michel, pesando en su ánimo más que otra cosa la procedencia. Es como también venían creyendo a las tablas compañeras en el Burgo, pues leo en reciente publicación valiosa que cataloga el museo catedralicio: «escuela castellana, S. xv, probable de Nicolás Francés», lo que hoy es de todo punto inadmisibile.

La «Dormición de María» (fig. 8) que tuvo hace años en Paris el anticuario de la Rue de la Victoire, don Lucas Moreno, llegándome referencias de haber vuelto a España tan espléndida tabla. No resisto a la tentación de recalcar hechicero detallito: un Apóstol leyendo con lentes. Nos rememora, subsistió y llegó a nuestros días en el «Misteri», de Elche, resucitado por don Eugenio d'Ors, lo que testimonia su origen: el teatro litúrgico.

La «Coronación de la Virgen» antes de los herederos del Conde del





FIG. 6.—Maestro de Rubielos.—San Juan Bautista. Museo del Louvre



FIG. 7.—Maestro de Rubielos.—San Ambrosio. Museo del Louvre

Asalto y después de las Galerías Brummer (N. York), que halló puerto de seguro refugio en el «Cleveland Museum of Art», de Ohio (fig. 9), cuyo *Bulletin* (octubre de 1948), notifica su ingreso como donativo Hanna Fund, en un bien fraguado artículo de Mr. Henry S. Francis, al que agradezco el haber amablemente aludido mis comentarios de 1933, 1941 y 1942, respecto a este panel, traducidos por Ms. Mary Ballon, dando fidelísima reproducción en color ¡nada menos que de 0'35 por 0'24!

Un San Agustín y un Santo Domingo de Guzmán (figs. 10-11), expuestos en el Palacio Nacional de la Exposición de Barcelona, celebrada en 1929 (Sala XXI, núm. 720, pág. 372 de la Guía), y que con su magistral autoridad clarividente ha hermanado Angulo Iníguez con lo del Louvre, en el





FIG. 8.—Maestro de Rubielos.—Dormición de María.  
Colección particular (Madrid)

número 15 de *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Los presentara el Cabildo del Burgo de Osma, en cuyo Museo Catedralicio acabamos de decir subsisten, quedando además del mismo conjunto, los citados por Post, que reprodujo (V, fig. 83) un fragmento del Anuncio a Santa Ana del término de su esterilidad matrimonial. También el muy docto Rvdo. D. Vicente Núñez Marqués en lámina 16 de su importante y utilísima *Guía de la Catedral del Burgo de Osma y Breve historia del Obispado de Osma* (1949), donde (pág. 34) menciona otro panel compañero. Especialmente, lo cito porque mirando el árbol con nido de pajarillos, no puedo borrar del relicario íntimo de los recuerdos vicentinos, que me trajo a la memoria substantivo pasaje de Sermón del Santo: «Hun día Santa Ana estant en





FIG. 9.—Maestro de Rubielos.—Coronación de la Virgen.—Cleveland Museum of Art (Ohio, Estados Unidos de América)





FIG. 10.—Maestro de Rubielos.—San Agustín.  
Catedral de Burgo de Osma



FIG. 11.—Maestro de Rubielos.—Santo Domingo de  
Guzmán.—Catedral de Burgo de Osma

Port, les cadernereres fahien niu (e diu) ; Oo Senyor! Aquest ocellets havets donat V fills: ¡hec! senyor, donatsmen un. Axi ella plorava e fahie oració devota». Plenamente justifica se halle triste, arrodillada en su rezo, consolándola el ángel que le tiende la manita con dulzura. Es un lejano reflejo de los Apócrifos lo transcrito, pues figura en el Protoevangelio de Santiago (cap. II-4; III-1; IV-1), y en el Seudo Mateo (II-12), repetidores de lo de la oración en el huerto «viendo un nido de pajarillos en un laurel». Con la cita, tiendo a recalcar, es inexacto que «el papel de los Evangelios Apócrifos en España no fue considerable», según leo en autorizadísimo texto, por lo que procuro insistir en mi opuesta creencia que lo considera considerabilísimo.



Es curiosa la persistente vena de valencianía en el Burgo de Osma, que otro día trataré de pesquisar. Además del retablo valenciano de principios del xv que comentamos, y de una Bula de Benedicto XIII del 1409, dada en Perpiñán, hay una Virgen con el Niño, de fines de la misma centuria o albores del xvi. La que fue adscrita por Berenson en 1932 a los Hernaudos y Mr. Post adjudicó a Yáñez, cuya personal factura puede ya desligarse de la de Llanos, merced a sus importantes hallazgos, ¡hasta de la propia firma «Hernandiañes»! aparecida en la Sagrada Familia, de la Colección Grether, de Buenos Aires, que le ayudó a transcribir el profesor Mario J. Buschiazzo de la Universidad bonaerense.

2.º Lo de Rubielos y el Burgo de Osma me forzaron a dar con seguridad, como del mismo pintor, un panel con San Jaime y San Blas, oriundo de Bocairente, que hace años vi en Valencia, propiedad de don José María Burguera (fig. 12). Es tan notoriamente fraterno, que basta cotejar, reparando en las figuras y tracerías de segundo término, para corroborar, puede sin riesgo considerarse sinónimo de firma con rúbrica, la posición digital de la mano de San Blas sosteniendo su báculo, pues se halla repetida en el San Agustín del Burgo de Osma.

3.º También he llegado a convencerme, por paridad de factura, tipología y mellizas características cardinales, que son suyos los dos fragmentos del «Milacre dels Peixets», de Almácer, núms. 131-132 de la catalogación hecha por Tormo del Museo Diocesano de Valencia; ya se los aproximé anteriormente avanzando ahora y decidiéndome a darlos como ciertos del maestro de Rubielos.

El milagro eucarístico lo comentó Escolano en las «Décadas» donde (cap. V del lib. VII) dice haber visto el retablo en el altar mayor de Almácer (elogiándolo), y por Orellana en su *Valencia antigua y moderna* (I-34; III-6). El que don Antonio Barberá, en su *Catálogo Descriptivo*, de 1923, con los mismos números, los suponga del siglo xvi (pág. 23) y el darlos Tormo, por «de fines del xv o ya del xvi», debo suponerlo mera errata. Por algo se les llaman moscas, siendo igualmente inoportunas. Si fuera necesario evidenciarlo, además de las que pululan en algunas de mis publicaciones valencianas, donde revolotean hasta muchos moscones, tengo anécdota personal recientísima y substanciosa. Visitaba una Exposición de Arte Abstracto, y entre los «grabadofachos para el libro AÑO ANECDÓTICO CRISTIANO» encontré un sospechoso S. ALELANDRO que desconocía. Recurrí al expositor (buen dibujante), consultándole mi no negada ignorancia. Pese a su afectuosa información afirmativa, seguí creyendo en confusión de alguno de los varios Santos Alejandros. Una «desfachatada» errata (lo entremillado es fiel transcripción del Catálogo) comprobándolo después el autor, quien tuvo la gentileza de comunicarme al siguiente día, que al hacer el grabado le habían bailado la J, poniéndola invertida y convertida en L. Un pintoresco lapsus, tan auténtico cual el con gracejo referido por el Marqués de Montortal, en su amenísimo Discurso de ingreso en esta Real Academia, cuando al elogiarle su colección un visitante a quien le mostrara bella pieza de la famosa fábrica napolitana de Capo di Monti, al





FIG. 12.—Maestro de Rubielos.—SS. Trinidad,  
San Blas y San Jaime.—Colección Burguera  
(Valencia)

despedirse agradecido, seriamente le dijo: «que lo que más le había gustado era la porcelana de Tuti li mundi».

Las tablitas de lo «dels peixets», a todas luces pregonan ser de arte de fines del xiv, como sospechó el doctísimo Martínez Aloy en su «Geografía del Reino de Valencia» (pág. 923), aunque para mí, tal vez, mejor de los albores del xv. Lo que no se callar, es que ver «al rector de Alboraya



admirablemente retratado en ambos cuadros», me parece demasiado ver y no alcanzó a tanto.

4.º Otra tabla que sin vacilar doy por de su mano, es la finísima Virgen de la Leche, con ángeles músicos, que catalogó Tormo en nuestra Seo al núm. 122, calificándola de «obra deliciosa». Prescindo de la imputación al miniaturista Domingo Crespí, que con interrogante le hicieron, pues ya la derribó Post (III-30) conociendo sus iluminaciones del «Libre de Consulat de Mar». Otras que también le habían hecho, resultaron fuego fatuo correteando entre tumbas, sin resistir la luz del sol. Así, la de adjudicársela a Gonzalo Pérez en Conferencias del Ateneo Pedagógico (6 mayo 1912) de que dio cuenta el Diario de Valencia del siguiente día (núm. 412), repetición de las del Ateneo de Madrid el año anterior, extractadas por Tormo, en Las Provincias del 11 de diciembre de 1911 (núm. 16.512) donde pueden verse, pues son siempre importantes. Empero, a horas de ahora, no debo aceptarlo, ni aun detenerme a discutirlo, después de creer haber identificado a Gonzalo, con el Maestro de Martí de Torres, en Archivo Español de Arte núm. 103. Está reproducida en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1928 (pág. 89 fig. 3).

5.º La SS. Trinidad de la Col. Hartmann (Barcelona), que di a conocer en la misma revista núm. 74 de 1946, filiándola imprecisamente como del círculo de Nicolau, pero ya tendiendo a Hermanarla con la Coronación y Dormición antes citadas y reclamadas para el Maestro de Rubielos, por lo que ha de quedar como de éste. Máxime después de confirmarlo el gran prestigio de Post (X-310), que desvaneció mis torpes titubeos.

6.º Otra producción que me aparenta puede ser también suya, es lo que queda de un retablo dedicado a la Virgen y San Bartolomé, del que aparecieron tres paneles en la colección de don Miguel Mateu (Barcelona) descubiertos por Post (VI-560), y un pináculo con la Resurrección del Señor, por él hallado (VII-790) en la Col. de Mr. John W. Higgins, de Worcester (Massachusetts). Creo no errar en mi adjudicación al M.º de Rubielos, aunque no respondo ni lo aseguro por no conocerlos «de Visu». En cualquier caso, sean suyos o de su círculo, propongo para su autor un probabilísimo nombre de pila: el de Juan Esteve. Si acierto, quedarían derrumbadas las conjeturas sobre si podría ser Esteve quien pintó el retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, como con reticencias sugirió Almarche y no a todos desplació. He tratado ya de rebatirlo, en mi catalogación extensa de las Salas 1.ª y 2.ª de Primitivos Valencianos (pág. 29) de nuestro Museo, apelando a otros argumentos.

Pienso en Juan Esteve, por su contrato y cobro (22 de febrero de 1415), a los testamentarios de Geralda, esposa de Bartolomé Cursa, de un retablo dedicado precisamente a la Virgen y San Bartolomé. Lo publicó S. Sivera, en «Pintores Medievales» y lo destinaban al Monasterio de San Agustín de Valencia, cuyas vicisitudes pueden justificar el haber emigrado de allí. La fecha es bien apropiada para lo que a nuestra vista revelan las tablas discutidas y demasiado infrecuente la rara doble advocación de los cotitulares coincidentes. Y la valía de las pinturas, adecuadas a la fama del documentado pintor.



Sin embargo, como donde brota una fe pronto apunta una duda que la empaña, surge aquí el que donosamente llamó Gracián, «azaroso paso de los peros». No pretendo hacer de Criticón y me siento perplejo, sin decidirme a resueltamente cruzarlo. Algo me retrae, que a Juan Esteve (...1402-1435...), sólo se le conoce por papeles de archivo. Las noticias documentales, fundamentan le considerase Tramoyeres «uno de los de mayor reputación», acorde con la calidad del rastreado. Carecemos del menor indicio sobre sus concomitancias con Nicolau, que habrían de ser tan básicas y prietas como esas producciones demuestran. No obstante, siendo coetáneos y Pedro tan destacado, bien pudo influirle de cerca, pese a que coexistencia no implica convivencia.

Otra hipótesis he venido simultáneamente acariciando, respecto a otro probable nombre del Maestro de Rubielos: el de Jaime Mateu (...1402-1449?). Inseguro, desde luego, pero que me atrae con insistencia por lo ajustado del paralelismo, haciéndome a ratos creerlo casi preferible, con preferencia relativa y no decisiva sino fluctuando en la elección, como el asno de Buridan. Expongámosla sin prejuicios ni retorcimiento, para que con imparcialidad pueda juzgar el lector serenamente. Aunque tal vez no pase de la nada esponjándose en el vacío, quizá estimule a que de este caos pueda surgir la luz de un nuevo génesis.

Las aportaciones de los archivos nos lo presentan según conviene al selecto artista buscado, en cuanto que las obras que acabo de adjudicarle revelan fue su autor grande y activo retablero. Así colegimos debió ser Mateu, pues consta que trabajó para el Rey, la Nobleza, la Catedral y hasta lejos de Valencia. Para tierras turolenses cobró, en 1418, un retablo del «venerabili Martino Martínez daranda», habitante de Teruel. Es para donde años antes (1404, según S. Sivera, o 1408, según Alcahalí) hiciera su maestro Pere Nicolau otro dedicado al Bautista y costado por Gil Sánchez de las Vacas. Con una particularidad: prevenir expresamente las capitulaciones, que había de ser «deboxat per lo dit en Pere Nicholau e per altre pintor». No afirmo fuese Mateu, entonces todavía no afamado; puede haber sido Marzal (u otro), ya que fue colaborador y copartícipe suyo en otros trabajos. Pero no creo ilógico suponer que si se tratara del alemán, teniendo como ya tenía gran renombre, tal vez no dejarían de consignarlo nominalmente a fin de revalorizar el encargo, según hicieron en otros documentos. No me sorprendería pudiera referirse a Mateu, por el hecho de aparecer en un contrato poco anterior (1402) de Nicolau, firmando como testigo. Y por el otro de que Tramoyeres, según documentos que reservaba para estudio monográfico, en un anticipo que hizo en «La pintura alemana en Valencia», publicado por *Las Provincias* del 19 de noviembre de 1900, aseguró fue discípulo y «albacea testamentario del Maestro». Reinsistió en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1917 (pág. 70), llamándole «su discípulo y heredero». Las relaciones entre ambos fueron tan prietas como las pinturas de Nicolau y las del M.º de Rubielos.

El valimiento que con aquellos u otros encargos fuese adquiriendo, quizá contribuyese a explicar la presencia de obras suyas en Aragón. Sin apurar las argumentaciones favorables a la tesis que haciendo de mero



relator esbozo, sin alambicamiento ni rebusca, más propia de abogado defensor, lo cual sería pueril alegato deleznable, no debo silenciar tampoco lo que sigue: La Virgen de la Leche, hoy por todos reconocida como muy nicolasiana, bien que inadmisibile como de Nicolau, es muy admisible para fragmento del retablo de la capilla de San Juan Bautista, sufragado por el Paborde D. Pedro de Artés. Me consta que de ahí la creía mi querido padrino de recepción académica, D. José Sanchis Sivera, de lo cual tengo nota. Pues bien, si así con seguridad fuese, la prueba sería plena, ya que dicho retablo de San Juan lo cobró Mateu en 1418. Antes de sentenciar este pleito justo será reconocer que aun extremando el rigor jurídico, siendo como es apaisada la tabla, tendría sitio apropiadísimo: remate del viaje central, bajo el Calvario y encima del titular. No faltan casos testificando ser norma frecuente verla cimera en la calle del medio; entre otros, en el dedicado al Precursor, de la parroquial de Puzol, que dicho sea de paso (por si algún particular tiene fotografía), pasó desapercibido, sin dejar ni huella gráfica, pues sólo lo citó Post, al datarlo hacia 1410, y desconozco su paradero.

Si continuamos los argumentos conjeturales, aunque no empíricos, y seguimos vestigios de los Artés, no dejan de manar seductoras posibilidades que aparentan pudo haber sido Mateu algo así como un pintor favorito de aquella familia. No es ilícito barruntar que la tabla Burguera, oriunda de Bocaliente, pudiera resultar conectable a persona con aquel apellido. Porque allí tuvieron señorío los Artés y no desentonan las fechas, ya que debe ser de la primera década del xv, poco más o menos. Aun cuando se dijo pasó a la Corona en 1370, según las «Relaciones geográficas e históricas del Reino» publicadas por Castañeda, no lo perdieron definitivamente hasta las Cortes de 1418. Por cierto que indemnizándoles a causa de las mejoras hechas en el castillo. No desestimo el que pudieran hacer donativos a la parroquia; que la fortaleza tendría capilla, y, en resumen, que pesara su influencia para la elección del pintor. Tanto más, dándose la curiosa coincidencia en la tabla Burguera, de que con San Blas, patrono del pueblo, empareja San Jaime, nombre llevado por algunos Artés, según la genealogía que dió a conocer San Petrillo en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 29.

Fantaseando, sin llegar a delirio audaz, no deja de ser sugestivo para sospechar posiblemente debido a persistencia del muy posterior influjo Artés en Bocaliente, una quizá sólo casual concordancia: el haber subsistido unas tablas de otro retablo de fines del xv conservadas en aquella parroquial. Aludo al por mí estudiado en «Archivo Español de Arte», núm. 103, que con seguridad atribuí al que por un políptico de nuestro Museo (números 56 - 71), proveniente de Portaceli, es ya internacionalmente denominado Maestro de los Artés.

Sería tratar de agarrarse a un celaje, sobre todo citándolo ahora sin compaginar cronología de datos históricos, traer por los pelos que, según leí a Escolano en sus «Décadas», también tuvieron señorío en Alboraya los Artés, además de los Zanoguera. Con esto y sin esto, no se me puede pasar por alto, ni debo yo hacerlo, que aun dentro del reducidísimo campo documental, consta que varios pintores trabajaron para los Artés en principios



del xv, además de Mateu. Así, Antonio Guerau y Martín Maestre, decoraron, en 1411, paños y tarjas para el entierro de D. Francisco. Sin embargo, aun cuando estas labores secundarias no dejaban de hacerlas los más renombrados, y no sólo aquí (ejemplo, el mismo Mateu, en 1412 y 1419), sino en todas partes, ya que las hicieron tan grandes artistas italianos cual Pinturicchio, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Luca Signorelli, Botticelli, más otros que no cabe confundir con zafios pintores de cofres o «cassone», la recíproca no fue nunca rigurosamente cierta en parte alguna. Pues bien, tanto de uno como de otro, carecemos de indicios para deducir fuesen auténticos retableros y menos de la valía del que nos interesa. Incluso Guerau, a pesar de lo mucho que vinieron hablando y divagando sobre ser «pintor de casa del señor rey» en 1426, tratando de imaginariamente convertirlo en maestro de Dalmau y de Jacomart, llegando a imputarle obras conocidas, todo fue sombra de una sombra que de famosa se trocó en fumosa, disipándose fugacísimamente. Sin aquilatar pesando en balanzas tan finas como las de los «Pesadores de Oro», de Metsys, después de nueva revisión, por las razones que ya di en el «Almanaque de Las Provincias para 1941», al diseñar uno de mis primeros tanteos sobre Nicolau, me veo forzado a seguir creyendo y suscribiendo lo dicho por Sanchis Sivera en la «Geografía general del Reino de Valencia» (pág. 909), que probabilísimamente sólo fueron «sus trabajos puramente ornamentales». Un decorador, que llamaríamos hoy día. «Proveedor de la Real Casa», no «pintor del Rey», sobre lo cual ya entonces había distinciones jerárquicas.

Rehuyo en lo posible lo que con galanura llamó la Sra. Caturla «irresponsable imaginación»; todas las investigaciones tienen fases de «angustias de incertidumbre», dolencia sagacísimamente diagnosticada por la descollante universitaria, en su analítico «Arte de épocas inciertas». Prefiero no afilar demasiado la punta del lápiz, ya que se suele quebrar fácilmente. Creo con Maese Però Grullo, que más vale algo que nada, y me contento sometiendo a discusión el «elijan», de nombre propio aplicable al recién resurrecto y por mí apadrinado «Maestro de Rubielos». De momento correrá con ese provisional seudónimo, más breve que el de «Maestro valenciano del Burgo de Osma», con que antes, eventualmente, lo aludiera. Sin hacer de truecapintores, parece así ponerlo más a cubierto de posibles confusiones, con una de las geniales creaciones de Post, con su castellano «Osma Master». Aunque sea con lo en jurisprudencia denominado «Litem lite resolvere».

No alivia mi poquedad pensar en lo de Goethe: «Sabríamos probablemente mucho mejor las cosas, si no quisiéramos saberlas con demasiada exactitud». Ni me consuelo admitiendo que lo verdaderamente científico es, las más veces, provisional, debiendo esperarse que tarde o temprano se hayan de modificar las actuales teorías, según proclama Bertrand Russell en su polémico libro.

Confiémoslo al tiempo, que si todo lo desluce, suele descubrir y embelescer a la verdad, cuyo mayor enemigo es la verosimilitud. Las excesivas elucubraciones conjeturales me amedrentan; sin fingida modestia, ni por el lujo de autorreproches, me hago la justicia de reconocer carezco del inge-



nio que tanto admiro en los demás. Y confieso mis temores de caer en lo que podría ejemplificar con sarta de tan donosos botones de muestra, cual el del Dr. Jaime Prades al interpretar la inscripción de una medalla encontrada el año 1595 en Cantayella como «l'avi lliurat de les aigües», deduciendo que los descendientes de Noé formaron Iberia en la Illercavonia, según cuenta Segura Barreda ¡que se detuvo a rebatirlo! Él mismo, en su «Adoración de las Imágenes», hizo al propio Noé (por lo de Jano) fundador de La Jana. Más predilección que por discutir, tengo por reunir curiosidades (¡de toda época!) similares a la de D. Vicente Marés, cuando en la Fénix Troyana (1681) suponía residieran en su querido pueblo de Chelva nuestros primeros padres y los hijos de Seth después del diluvio, con «Demonstración gráfica» y todo, que se puede ver en lámina XII del tomo XLII (1921) de la REVISTA DE ARCHIVOS. No son levantinos mirlos blancos, sino muy abundosos chirlos mirlos, ya que D. Francisco de Eguía y Beautman, muy formalmente pretendió que, «Estella fue la segunda población del mundo», según cita Madrazo («Navarra», III, 50), y al decir del P. Feyjoo, J. Becano, se obstinaba en probar que «la lengua flamenca era la primera del mundo», por lo cual no sorprende que allá por 1889, se imprimiera «que Adán vivió en Cataluña, que la primera lengua de la humanidad fue la catalana, que Mahoma era catalán...». Y otras deleitables ocurrencias, que no son capricho de mi mezquina inventiva, según podrá quien se interese comprobar, dando un vistazo al lote que con núm. 139 del «Bibliófilo Español y Americano» (núm. 14, de 1951), ofrecía el gran librero de Barcelona don José Porter. «Quiscum cuique».

Confío se me perdonarán las incrustaciones anecdóticas, haciendo escombros de ajena erudición (como cualquier cofrade de la apariencia) para tratar de hacer más llevadera esta miscelánea charla insulsa. Mi acusada pantofobia, la exacerba el temor al tono magistral, evocador del énfasis de las «Epistolae Obscurorum virorum», procurando, en cambio, imitar ¡en lo poco que puedo! a mi ya citado y muy admirado paisano el P. Feyjoo, cuando escribía que «la aversión a todo género de chanza, es un extremo vicioso que Aristóteles llamaba rusticidad».

Pura «mateología» en la que me reduzco a practicar el imperativo leonardesco: «che non puo quel que vuol, quel que puó voglia».

\* \* \*

No resisto a la muy acuciadora tentación de, al corregir pruebas, adicionar más notas sobre algunas tablas con temas vicentinos, poniendo a discusión rectificaciones e interpretaciones que circulan.

Me las sugirió, el comprobar que aún sigue dándose por valenciana y nada menos que del cada día más esquivo Jacomart (!!), la toma de hábito de San Vicente, del Museo de Artes Decorativas, de París. Me refiero al *Catálogo de la Exposición Parisina*, celebrada (1952-53) en la Galería Charpentier del Faubourg Saint Honoré, que tiene por título «Cent tableaux D'Art Religieux du XIV<sup>e</sup> siecle á nos jours». En él, lleva núm. 3 con la ficha que transcribo: «Baco Jacomart (atelier de). Valence, vers 1460. La Profe-



sion de Saint Vincent Ferrier». Lo mismo se repitió en la inauguración hecha mientras esto escribo de las nuevas Salas del Louvre, con lo del legado Emile Peyre, guardado en cajas desde 1939. Así lo leo en el excelente noticiario de Mr. Alain Jouffroy, que tengo ante mi vista, en el número 515 de *Arts*, el amenísimo semanario correspondiente a del 11 al 15 de mayo de 1955.

Es un trasconejado eco lejano —(que creía ya desvanecido)— de lo dicho por Bertaux en la *Revue de l'Art Ancienne et Moderne* (tomo XXII, página 434), incorporándolo Tormo a su monografía del pintor (1913, págs. 165 y 191), aunque no sin grandes reservas del gran universitario español, pues advirtió entre otras cosas: «el solado sería insólito y también las cabezas y algunos indumentos». Sin embargo, arraigó y, según vemos, perdura entre los estudiosos franceses, por haberlo reiterado y difundido Mr. Germain Bazin, al publicar «L'Art espagnol au Musée des Arts Decoratifs», en la *Gaz. des Beaux Arts* (núm. de febrero de 1929, págs. 91-93). Repercutió en publicaciones hispanas, que lo reprodujeron, como se hizo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de igual año (fig. 45, pág. 27). Yo mismo, en mis primeros balbuceos del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1930, V-pág. 288), sospeché interregionales destellos de valencianía, pero aun sin hacer de Maese Reparos hube de rechazar lo del talentoso y erudito Mr. Bazin, hoy benemérito «conservateur en chef.» del Louvre —(¡que mucho le debe!)—, sobre «la escuela valenciana nacida hacia 1440, por impulso de un artista muy bien conocido (!!) Jacomart Baco». Apuntaba ya entonces mis incredulidades respecto a lo que le imputaban. Después, al reclamar ese panel para situarlo en su verdadero puesto entre lo catalán huguetiano, B. Rowland en su espléndido «Jaume Huguet» (Cambridge, 1932, pág. 93) y Post en su monumental «History» (VI-132; VII-213), adjudicándose lo al «Maestro de San Quirce», ambos, sin rotundamente negarlo, con razón dudaron, por falta de pruebas, que se tratara de la profesión de nuestro Santo precisamente y no de otro dominicano. Sin presentarlas yo ahora con estúpida pretensión de irrefutables, me limito a sugerir una convicción, que de no ser errónea, pudiera resultar decisiva: la de que formara parte del retablo de Cervera (Lérida), cuya procedencia dio Casellas en *Hispania* (I, pág. 109). El que tenía por tabla central la Inmaculada y San Vicente Ferrer, con retratos del matrimonio donador al pie y de la Colección Cabot, pasó a la de don Pedro Fontana (Barcelona).

Prescindo de referencias entreoidas, sobre las que no puedo argumentar, y me fundo en que lo de París, por su tipología, pliegue de paños, labor de los oros y varios pormenores, me aparenta mellizo del panel que acaba de resucitar, actualizándolo, el inteligente, y en grabados competente, don Manuel Arenas Andújar. Tomó el gráfico, según me dijo y le agradezco, de la *Historia de España* (tomo V de la edic. Muntaner, en 1891), de Lafuente y de lo del P. Fages, reproduciéndolo con plausible acierto el Ayuntamiento de Valencia, en bella estampa fechada el 18 de abril, conmemorativa del V Centenario de la Canonización, gracias a lo que llegué a conocerlo, pues confieso lo ignoraba por completo. Ahora bien, ésta proviene de Cervera, como lo de Fontana, que Post (VII-277) adjudicó en firme a Pedro



García de Benabarre, y si se admite la fraternidad de mi creencia, para éste han de quedar las tres tablas vicentinas. Ninguna valenciana, pero sí con pasajes de la vida del Santo.

Desconozco el actual paradero de la tercera, y para mejor poder estudiarla recurrí al docto y muy bien informado director del «Instituto Amatller de Arte Hispánico», don José Gudiol, a quien quedo reconocidísimo por su adicional información en carta del 14 de mayo corriente, donde me indica: «He buscado en vano sobre el paradero de esa tabla procedente de Cervera. Desde luego, pertenece al retablo de P. García de Benabarre que usted menciona. Según un texto de don Fausto de Dalmases, en su *Guía Histórico Descriptiva de la ciudad de Cervera* (Cervera, 1890, págs. 210-211), citado por don Cayetano Barraquer, en *Las Casas de Religiosos en Cataluña*, tomo II, Barcelona, 1906, pág. 95, la tabla en cuestión se hallaba en un lugar que él titula Museo Nacional de Pinturas, en el cual lo copió don Macario Golferichs para la *Historia* de Lafuente. Acaso sería el desaparecido Museo de la Trinidad...»

En cambio, tengo personalmente vacilaciones, que no se comparta nadie, respecto a que lo representado, sea el apaciguamiento de las luchas «dels Solers i els Centelles». Pienso que quizá sólo se sintetizó en términos más generales, la grande misión pacificadora del Santo, sin referirse a ningún episodio particular concreto. Tratándose de retablo catalán, igual pudieran evocarse las banderías de hacia 1409, en Elna; las poco después en Vich, o en Manresa, entre su Concejo y el de Sanpedor, u otras.

Puesto que mencionamos el retablo de Cervera, no desplace aludir una curiosidad iconística: el Cristo Juez con mandorla de gloria que hay en lo alto, a la diestra de San Vicente. Se justifica por su destacadísimo carácter de «predicatoris finis mundi». Empero, además, me rememora y no sé que se haya dicho, la aparición del Señor mandándole difundir la proximidad del día del Juicio, hecho que algunos refieren acaecido el 3 de octubre de 1398, cuando se hallaba en Aviñón enfermo. Aun sin estar Santo Domingo y San Francisco de acompañantes, cabe colegir probable concatenación espiritual. En cualquier caso, no lo tengo por atributo específico privativo del Arte valenciano, pues si en éste lo hallamos de vez en vez, cual en la adaptación de lo de Colantonio por Vicente Juan Masip, de la Segobirna iglesia de la Sangre, y en la tabla inédita del Colegio de Niños de San Vicente, son testimonios algo tardíos, con precursoras fitas catalanas. Quizá no debió faltar, incluso en Italia, pues, aunque sin especial rebusca tal vez pueda ser una variante del que se atribuyó primero a Marco Zoppo y a Francesco del Cosa (más actualmente), núm. 597, de la *National Gallery* londinense, adquirido en 1858 de la Colección Costabili, en Ferrara. Lo cito expresamente porque acaso engañándome propendo a creer se tratará de San Vicente, según antes se decía y no San Jacinto, como le llama la reproducción de «Mille Santi ne l'Arte» (pág. 290), por E. Ricci. Al menos, de parejo idealismo.

*Leandro de Saralegui*



## LA ICONOGRAFÍA TIPOGRÁFICA DE SAN VICENTE FERRER DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Entre la muerte de San Vicente Ferrer —1419— y su canonización —1455— mediaron treinta y seis años, en los cuales brillaron en la pintura valenciana figuras de primera magnitud como Marsal de Sax, Pedro Nicolau, Luis Dalmau y Jaime Jacomart Baço (floreció 1429 † 1461), favorito del rey Alfonso el Magnánimo, y pintor también de Calixto III, que elevó a nuestro dominico a los altares.

La familia Ferrer sería pronto llevada al retablo llamado de Fray Bonifacio, del Museo de Valencia. El famoso cartujo quedaría retratado con sus hermanos en la predela de su citado retablo, obra capital de aquel florecimiento pictórico en que destacaron Marsal de Sax, Lorenzo Zaragoza y Gerardo de Jaime, *el Starnina*.

Correspondería a Jacomart la honra de pintar a San Vicente en la tabla de la Catedral —salvada por milagro y restaurada por fortuna—, la que permite admirar la fisonomía del santo que aparece, de cuerpo entero, teniendo un libro —la Biblia— en la mano izquierda y levantando sólo el antebrazo y la mano derecha con los dedos pulgar e índice extendidos.

Partiendo de la altura de la mano corre una «filacteria» que reza así, en bellísima letra gótica: *Timete dominum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius.*

La actitud del santo es reposada, concorde con el apóstrofe que lanza advirtiendo el juicio eterno, bellísima composición en la que San Vicente aparece representado en edad tardía, cabeza tocada con birrete, que le da el aspecto de ser más ancha, arrugas en su faz, maxilar acusado y pómulos salientes.

Floreciendo Jacomart por 1429 —diez años después de muerto San Vicente y canonizado éste en 1455—, seis años antes de morir el pintor, la famosa tabla está significando una primera presentación del nuevo Santo, cuya figura tan viva estaría en la memoria de muchos antes de 1461 en que falleciera el artista (1).

Otra tabla valenciana nos presenta al Santo en actitud semejante a la de la anterior, pero sin birrete y mirando a la derecha; la cabeza decalvada, con cerquillo, nariz alargada, arrugas en las mejillas, maxilar acu-

(1) Véase TORMO, E.: *Jacomart y el arte hispanoflamenco cuatrocentista*.



sado, tabla que, según el P. Blanes, en su *Historia de San Vicente Ferrer*, es copia de un retrato auténtico de éste; pertenece a la Cofradía de los Caballeros de la Celda, y es una de las más claras expresiones del dominico (2).



FIG. 1.—S. Vicente Ferrer, tabla atribuida a Jacomart, resto de un retablo llamado de «les posts». (1'13 × 0'47 m.) De TORMO, Jacomart...



FIG. 2.—Tabla de los Caballeros de la Celda de San Vicente Ferrer

Una tercera representación cuatrocentista es la de la tabla del Museo de Valencia, en la que aparece el Santo en un púlpito, de escasa altura, predicando, con la mano derecha extendida y teniendo en la izquierda un rollo de papel. El auditorio, formado por hombres y mujeres, se nos presenta atendiendo al predicador, aquéllos de pie, éstas sentadas. Inmediatos al púlpito dos personajes, atentos a la predicación del religioso, ambos con papel y pluma de ave en actitud de recoger las palabras del Santo. La ca-

(2) Fue publicada en tricromía en la revista *Oro de Ley* en 1919 (27 de abril, núm. 114), en ocasión del IV Centenario de la muerte del Santo, y lo ha sido igualmente en las cubiertas del Catálogo, por F. de P. Momblanch, de la actual Exposición Vicentina en Sto. Domingo.



beza de éste de factura muy semejante a la de la tabla anterior: decalvado, con cerquillo, pero inclinada hacia los oyentes (3). (Véase fig. 1 del artículo anterior, en la pág. 7 de este número de ARCHIVO.)

Una cuarta representación del Santo la tenemos en el retablo del napolitano Colantonio —Niccolo Antonio, que floreció a mediados del siglo xv—, maestro de Antonello de Mesina, autor del retablo de San Vicente Ferrer de la iglesia de San Pedro Mártir, de Nápoles; compuesto de tres paneles, uno que representa a San Vicente en su celda (4); otro, al Santo predicando, y el tercero, con la aparición de Cristo al mismo Santo (5); tres temas básicos en la iconografía cuatrocentista: la oración del Santo, su predicación y la aparición de Jesucristo.

II. Es interesante reproducir el retrato literario hecho por el Padre maestro Fr. Andrés Ferrer de Valdecebro en su *Historia de la vida maravillosa y admirable del segundo Pablo Apóstol de Valencia, San Vicente Ferrer*:

«Quando mas trato con los hombres, me vuelvo a mi casa menos hombre dixo un Philosopho: y me parece que era, que quanto mas los trataba, menos los conocía. Cada hombre es dos hombres (y de esto nace, que sean los más doblados) hombre de adentro y hombre de afuera, que dixo San Pablo. El ánimo hace el hombre de adentro: las facciones hacen el hombre de afuera, y luego sus operaciones hacen uno, otro; porque por ellas se conoce el ánimo, y se hacen más patentes las facciones. A un hombre enojado se le turba la lengua, encarnizan los ojos, muda el color, le tiemblan las manos; altérase todo el cuerpo y la voz; y allí vemos al hombre, hombre de afuera, y al hombre de adentro. Conjeturan los que escriben de Phisonomia por las facciones del rostro el corazón y el ánimo: no aciertan en todo; pero en mucho aciertan. Al menos, aunque no lo escriban los Phisonomistas, el talle, cara, facciones y semblante de los hombres, dicen con pocas líneas lo que son los hombres. Por la cara dixeron a Alexandro, que era digno del Imperio; y se discurre por la buena o mala cara ser malo o bueno el que la tiene. Bien que no hay regla que no tenga excepción; pues muy malas caras han hecho muy buenas obras, y muy malas obras muy buenas caras. Todavía debe mucho a Dios el que tiene buen arte, talle, semblante y facciones.

»Fue San Vicente, quanto al arte, de famosa estatura, de cuerpo bien acompleionado, y organizado de perfectas y excelentes calidades en lo

(3) Reprodujo esta tabla SANCHIS SIVERA en *Quaresma de Sant Vicent Ferrer predicada a Valencia l'any 1413* (Barcelona, 1927), así como la de Jacomart.

(4) Reproducido en mi artículo *El escritorio de San Vicente Ferrer en Bona Gent* (Valencia, 1955, núm. 2). (Véase la ilustración 1 del artículo siguiente en este mismo número de ARCHIVO.)

(5) Véase la descripción en *Exposición de Primitivos Mediterráneos. Ayuntamiento de Barcelona. Catálogo* (1952), págs. 10-12.



natural, como instrumento que había de ser de obras tan maravillosas y estupendas. Tenía los miembros en justa proporción: no fue muy abultado de carnes en los años de su juventud, aunque era bien fornido. Le tenían extenuado grandemente las disciplinas, ayunos, mortificaciones y viages: asperezas todas corporales. La cara no era solo buena, era hermosa, la frente serena y espaciosa: la cabeza bien formada, según la perfección que ha de tener, como escriben Aristoteles y Porta. El cabello, en la juventud rubio, inclinó después a castaño muy claro. Los ojos grandes, bien proporcionados, graves, y honestos. Las mexillas, ni muy encendidas en color, ni muy apagadas: buena boca: la barba del color del cabello, mas obscuro algo. La mucha aspereza de su vida le trocó lo fresco del semblante en venerable palidez, a semejanza de los Padres antiguos del Yermo; que denotaban grande santidad.

»Tuvo de su natural buena complexion, no recia, porque (o ya sea constelación del Cielo de Valencia, o ya lo fácil, aunque generoso de los alimentos) crián muy delicadas complexiones; pero tuvo fuerzas y valor para tolerar grandes fatigas corporales, como la que le trabajó una inflamación en una pierna. Era la complexion predominante, sanguinea, con moderada mezcla de humor melancólico, que corrige el demasiado movimiento de la sangre. Y este temperamento suele dar señoril y magestuosa presencia: hace al hombre de cuerpo sano, con inclinación de ánimo moderado hacia la suavidad y benignidad. Se le imprimen fácilmente las reglas de las ciencias, los hábitos de las virtudes, y preceptos de prudencia; y desde los tiernos años suelen acompañarles un cierto atractivo, y fuerza oculta y secreta, que aficiona los ánimos de quien le trata.

»Viose este efecto con mayor prodigio en San Vicente; pues a los que hablaba, aunque fuera de paso, los inclinaba a quererle y venerarle. Con gravedad regulada movía el cuerpo, que decía con patentes indicios el ánimo, que es el que los señala, como dice S. Ambrosio. A todos miraba con alegre semblante, y hablaba con la boca de risa; pero con modestia, y templada gravedad. Tuvo prendas superiores y eminentes para predicar: salud, gracia, sabiduría, presencia, acciones, persuasiva y voz tan sonora y clara, que quando el fervor le encendía en la corrección, y desentonaba, no ofendía; era agradable a los oídos; suavísimo en la condición; era como una seda; jamás se alteró, ni descompuso en las Escuelas. Discípulo, Lector, ni Maestro, ni en el púlpito Predicador, con tantas ocasiones como ofrecen las disputas, los argumentos, los actos, las presidencias de ellos y la severa corrección en los púlpitos; aun encendido en santa cólera, lo decía con apacible semblante.

»En los últimos años de su edad (y llegó a contar 79) tuvo tantos bríos en los Sermones, como si fuera de 30 años. Así lo ponderó el Duque y Duquesa de Bretania; así lo admiraron los de Nantes y Vannes. En bajando del púlpito, daba a la naturaleza lo que es suyo, los bríos fallecían, las fuerzas le faltaban, ni podía dar paso que fuera con valor, ni entregarse con tesón a los estudios. Las vigiliass grandes, las muchas mortificaciones, los cilicios, las penitencias (que no dejó hasta que le dejaron) le habían ro-



bado todo el esfuerzo y valor, siguiéndole con tesón, hasta que pisó los umbrales de la muerte. Parece que había reservado mucha porción de los alientos y brio, para enmendar y corregir; porque para lo Moral, aplicado a las costumbres, no tuvo igual aquel siglo, ni podrá ser que lo haya en muchos.

»Quando con el fervor y espíritu se encendía en el púlpito, se le descubrían en la mexilla las señales de los dedos que el Señor le imprimió en Aviñon, quando le mandó levantar de la cama (estando enfermo y le hizo su Apóstol) y le daban muchísimas gracias al rostro, la voz la movia, aunque era tan suave y tan sonora, con estraña facilidad y destreza, dándole el punto que pedía la representacion de lo que predicaba. Quando se le quebró en Murcia, tuvo gran mortificacion, porque la tenia buena (como dice el Santo mismo) y porque la habia menester entonces mucho» (6).

III. Sabido es que la palabra del gran predicador quedó recogida en diversos manuscritos cuyas copias se multiplicaron hasta que la invención de la imprenta puso en fácil circulación los sermones latinos.

Pronto —a partir de 1475— comenzaron a imprimirse aquéllos, saliendo en Ulm en aquel año los *Sermones de Tempore* (7); precisamente en el mismo año en que se imprimía en Valencia el *Comprehensorium*, vocabulario latino, terminado en 23 de febrero por el impresor de *Les Trobes en lahors de la Verge Maria*, Lamberto Palmart.

La impresión de los *Sermones* se hacía después, en 1477, en Lyon; en 1482 y 1484 en Colonia; en 1485 en Estrasburgo y nuevamente en Colonia; en 1488 en Basilea; en 1488-89 también en Estrasburgo; en 1490-91 en Lyon; en 1492 en Nüremberg; en 1493 en Lyon; en 1494 en Estrasburgo y en 1496 en Venecia; en 1497 y 1499 en Lyon, y en 1498 en Estrasburgo (8).

La imprenta incunable iba multiplicando las ediciones, en letra gótica, que empezara a usar Guttenberg en 1445, y que las prensas lionesas adoptaron como propias, frente a los gustos de los hombres del Renacimiento que consideraban como «bárbaro» —gótico— lo no latino o humanista.

De este tipo caligráfico gótico no escaparon las primeras ediciones italianas. Por entonces iban pasando al primer folio del impreso representaciones iconográficas grabadas en madera —xilografía— cuyos antecedentes se remontaban a 1418, año en que se grababa ya la imagen de Nuestra Señora con el Niño rodeada de cuatro Santos, como se veía en las

(6) Madrid, 1771, págs. 128-130.

(7) HAIN: *Repertorium bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD typis expressi ordine alphabetico...*, núm. 6.998.

(8) HAIN: *Repertorium*, núm. 6.999 a 7.010; PANZER: *Annales typographici*, IV, 207; véase la relación de ediciones en SANCHIS SIVERA: *Quaresma de Sant Vicent Ferrer predicada a Valencia l'any 1413* (Barcelona, 1927, pág. XLVII), y nuestro Apéndice bibliográfico con algunas adiciones a la lista de SANCHIS SIVERA en *Quaresma*, la que, a su vez, aumentó la del P. BRETTLE en *San Vicente Ferrer und sein literarische Nachlass* (1924).





FIG. 3.—Grabado del incunable veneciano de Jacobus de Leucho, de 1496. (9'0 × 7'8 cm.)

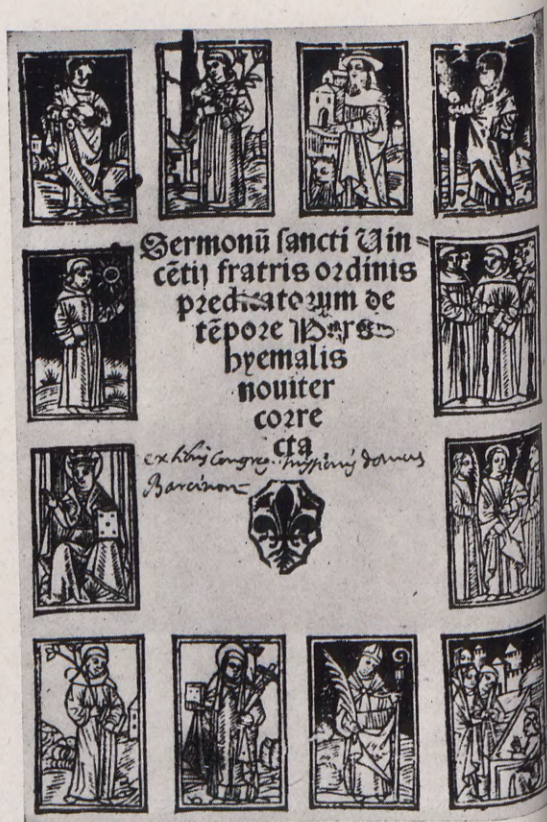


FIG. 4.—San Vicente según la portada de los *Sermones* de Lyon, de 1516 (parte inferior, segunda figura) (14'2 × 9'5 cm.)

pinturas, en las escenas llamadas «sacre conversazione», primeriza utilización del grabado en los Países Bajos (9).

Un nuevo y decisivo paso era el grabado a buril, del que se conoce un ejemplar —*La Flagelación del Señor*— de 1446 (10).

La más antigua impresión italiana de los *Sermones* de San Vicente Ferrer es la de Milán, de 1488: *S. Vincentius de Valentia Ord. Praedic. Sermones de Sanctis, diligentissime emendati per Ven. Fratrem Mi. Ord. praed.*, realizada por el alemán Ulderich Scinzeler en 3 de marzo de aquel año (11).

Jacobus Pentius de Leucho imprimió los *Sermones de Tempore, pars*

(9) Biblioteca Real de Bruselas, grabado descubierto por el barón de Reiffenberg, pegado en el interior de un cofre antiguo con la fecha, en gótico, MCCCCXVIII.

(10) Descubierto por Mr. Jules Renouvier en 1857, perteneciente a una serie de siete grabados a buril, de escuela alemana, representando escenas de la Pasión, Museo de Berlín.

(11) En gótico: HAIN, 7.003.



*hiemalis et pars aestivalis* y *Sermones de Sanctis*, en tres partes, por cuenta de Lázaro de Soardis en 1496, en Venecia, en tipo gótico, con título grabado en madera (12).

En esta impresión vemos una primitiva representación iconográfica de San Vicente Ferrer. El artista del impresor veneciano grabó en boj el Santo dominico presentándole de frente, caminando, con la mano derecha levantada en actitud de señalar a Jesucristo, que aparece, en rompimiento de nubes, de medio cuerpo mirando al Santo que vuelve su cabeza a la derecha, hacia la aparición del Redentor. Es el tema del Juicio Final el que motiva esta representación, que ya se vio en un panel de Colantonio, de Nápoles. En la mano izquierda lleva un Crucifijo, mostrando en sus predicaciones a los disciplinantes y fieles todos y una vara de azucena con la que el grabador quiso representar la pureza del Santo. Éste camina en

(12) HAIN-COPINGER, 7.010; *Brit. M. Cat. V*, 564.

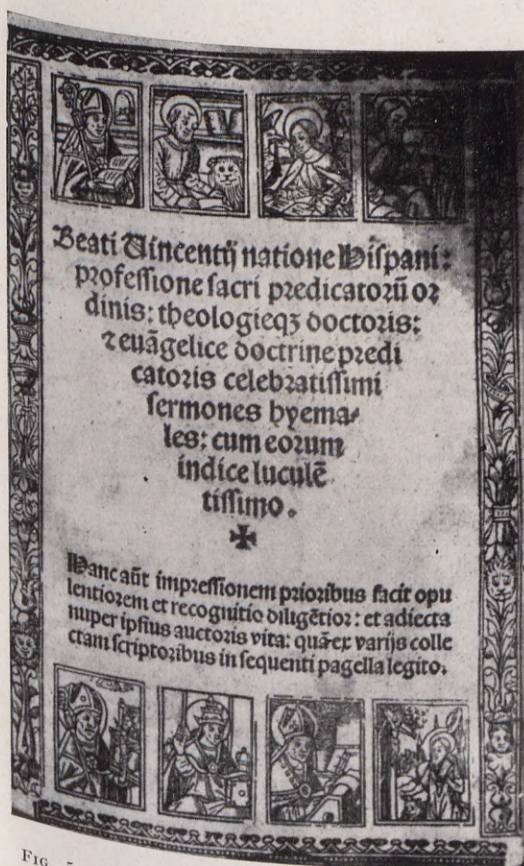


Fig. 5.—Edición lionesa de los *Sermones*, de 1518 (13'0 × 9'0 cm), sin la imagen del Santo

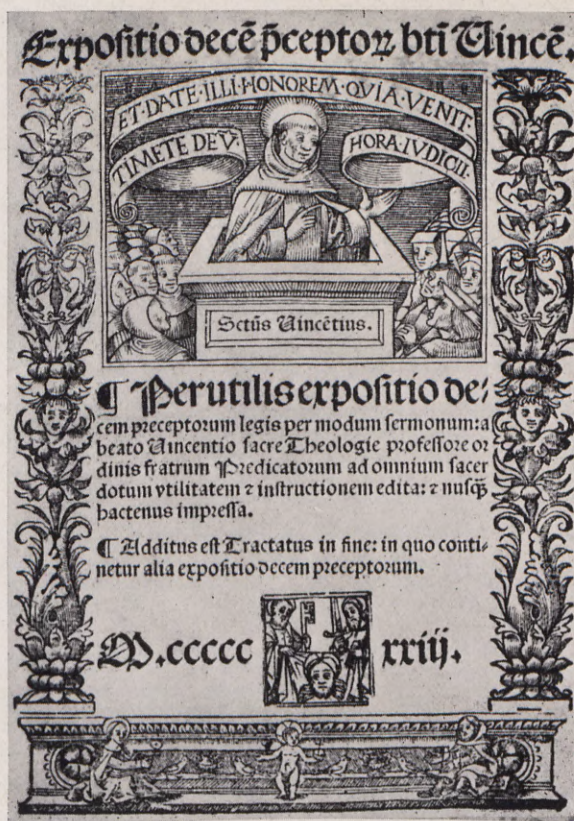


Fig. 6.—Grabado en una edición de Lyon, de 1523. (Grabado: 7'2 × 5'5 cm; caja de impresión: 15'0 × 10'5 cm.)



terreno en declive, sin apenas fondo de paisaje. Es la representación impresa más sencilla y primitiva del Santo. En la parte superior del grabado, en dos líneas, se lee: *Sanctus Vincentius de Valentia / Sacri ordinis predicatorum*; y en la inferior, el título del libro: *Sermones Sancti Vincentii fratris / ordinis predicatorum. De sanctis*.

Esta iconografía incunable está fechada en 1496. Antes había pintado Niccolo Antonio—Colantonio—en Nápoles el retablo de San Vicente Ferrer, de la iglesia de San Pedro Mártir, de la mencionada ciudad; este retablo consta de tres tablas de 60 por 48 cm; en la primera de ellas se ve a San Vicente orando en su celda ante la Virgen; en la segunda, predicando desde lo alto de un púlpito a una multitud de peregrinos, integrada por hombres —de pie— y mujeres, sentadas, tocadas con velos o turbantes; en la tercera, Cristo se aparece a San Vicente (13).

El tema del crucifijo y de la aparición del Señor fue, pues, de los más primitivos en las representaciones iconográficas vicentinas. Al grabador que trabajó para el impresor Jacobus Pentius de Leuco, por encargo de Lázaro de Soardis, no debió serle totalmente extraño el retablo de Colantonio.

Ciertas semejanzas en el trazado de la figura inclinan a admitir esta posibilidad: la cabeza del Santo está en ambas representaciones calva o decalvada, muy tonsurada al menos, resaltando el cerquillo; la cara también en los dos casos con acusación de pómulos y mandíbulas, todo, en fin, denotando una edad tardía y un cuerpo trabajado.

Esta efigie de San Vicente, cabeza calva, cerquillo, perfiles agudos, maxilar acusado, pómulos marcados, es la que se ve en el retablo ya citado, de fines del siglo xv, procedente del Convento de Santo Domingo, hoy en el Museo de Valencia, tabla en la que se nos presenta el Santo teniendo un rollo en la mano izquierda y extendiendo el antebrazo derecho con la mano abierta sobre el atento auditorio, entre el que hay dos personajes que toman notas oyendo la predicación del dominico.

La edición veneciana de los *Sermones* consta de tres volúmenes: el primero se terminó en 25 de julio de aquel año 1496, correspondiendo a la *Pars hyemalis*; el segundo, en 26 de septiembre siguiente, comprendiendo la *Pars estivalis*, y el tercero, en 12 de noviembre, correspondiente a *De Sanctis* (14).

Salian de las prensas venecianas en el siglo xv las *Comoediae*, de Aristófanes; las *Opera*, de Lactancio; las *Satirae*, de Juvenal; la *Pharsalia*, de Lucano; *De bello gallico*, de César, entre otras obras clásicas; el *Rosarium*

(13) *Exposición de primitivos mediterráneos, Ayuntamiento de Barcelona, Catálogo, 1952, lám. III.*

(14) Descríbelos EDUARDO TODA, en su *Bibliografía Espanyola de Italia*, vol. IV, páginas 288-289. De estos Sermones de Venecia de 1496, impresos por Jacobo de Leuco, hay ejemplares en la Biblioteca de la Catedral de Valencia; Biblioteca Universitaria de Barcelona; Biblioteca Universitaria de Valencia, *Sermones de tempore. Pars stivalis*, del legado de don Vicente Hernández Máñez, sig. R. 580 en hol., y Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona; hubo otro en la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Valencia.



*sermonum praedicabilium*, de Bernardino de Bustis; la *Summa angelica de casibus conscientiae*, de Angelo de Clavasio; el *Decretum*, de Graciano; la *Psalmorum explanatio*, de San Agustín; el *Compendium Theologiae veritatis*, de Alberto Magno; los *Sermones quadragesimales*, de Antonio de Vercellis y Antonio de Bitonto, y los *Sermones de tempore*, de San Vicente Ferrer, entre muchas obras de Teología pastoral, Filosofía, Cánones, Biblia y otros temas escogidos por los prototipógrafos venecianos ante las peticiones del mercado.

Esta representación veneciana de San Vicente de 1496, dista mucho de las que en los siglos XVIII y XIX serían corrientes, esto es, las posiciones movidas y hasta agitadas del predicador, con toda la serie de atributos que le fueron considerados como peculiares —trompeta, alas, mitra, ángeles, etcétera—. El grabador anónimo, italiano, de 1496, está más cerca de la tabla de Jacomart, anterior a 1461, y de la del napolitano Colantonio de mediados de aquella centuria.

Entre otros autores que salían de las prensas cuatrocentistas se hallaban Roberto de Licio Caracciolo, con sus *Sermones de timore iudiciorum*; Jacobus de Clusa, con su *Lavacrum conscientiae*; Juan de Torquemada con sus *Questiones Evangeliorum*; el *Opus historiale*, de Antonino; el *Catholicon*, de Juan Balbo; la *Biblia latina*, las *Quaestiones super IV libros sententiarum Petri Lombardi*, de Bonaventura; el *Decretum cum Summario Joannis de Deo Hispani*, de Graciano; los *Quadragesimale*, de Juan Gritsch; los *Sententiarum libri IV*, de Pedro Lombardo, como también su *Glossa magistralis Psalterii*, y las *Operas*, de Juan de Gerson. Los *Sermones* vicentinos formaban con todas estas obras y otras muchas de materias análogas, el conjunto editorial que exigía el mercado internacional y llenaban los armarios de las celdas conventuales y las bibliotecas catedralicias.

Estrasburgo fue uno de los centros libreros más importantes de la época. Trabajaban allí Heinrich Eggestein, Martin Flach, Johann Gruninger, Matthias Hupfuff, Georg Husner, Johann Mentelin, Adolf Rusch, Martin Schott y Georgius Reysser de Spira. El impresor de Jordanus von Quedlinburg imprimía, en 1941, los *Sermones de tempore. Pars aestivalis et hiemalis*, *Sermones de Sanctis*, en folio, en tipo gótico, tres volúmenes.

De las prensas de Estrasburgo salían obras como el *Confessionale*, de Antonio; los *Scripta super quatuor libros sententiarum*, de Thomas de Argentina; la *Biblia latina*, las *Comoediae*, de Terencio; la *Historia Alexandri Magni*, el *Liber de eruditione Christi fidelium*; los *Sermones de Tempore*, de Hugo de Prato Florido; los *Moralia*, de Nicolás de Lyra; la *Margarita Decreti seu tabula martiniana*, de Martin Polono; las *Postillae super Biblia*, del mismo Nicolás de Lyra; el *Speculum morale*, de Vicente Bellovacensis y otras muchas obras canónicas, escolásticas o pastorales.

No llegaron las prensas valencianas a imprimir los sermones que en esta lengua se copiaban y conservaban en distintos lugares. ¿Por qué no lo hicieron? En 1478 se hizo la impresión de la traducción valenciana de la Biblia, realizada por fray Bonifacio Ferrer, hermano del Apóstol, cuyo último folio se conservaba en la Cartuja de Porta Coeli. El caso es que los



Sermones valencianos quedaron inéditos, mientras los ejemplares de los latinos fueron multiplicados por las prensas europeas. Las valencianas dedicábanse entonces a la publicación de la *Cosmographia*, de Pompolio Mela, por Lamberto Palmart, y a la de los *Furs* (1482), entre otras obras (15).

Por entonces también en Nürenberg, otro centro tipográfico, las obras latinas de San Vicente hallaron impresor en Konrad Zeninger (1479-1489), quien en 1481 imprimió *De fine mundi*, en tipos góticos, en 4.º; en 1492 editó los *Sermones de tempore* (16).

En Valencia se imprimían obras religiosas como el *Menyspreu de aquest mon*, de Gerson, o el *Breu tractat de Confessió* (1493) y *Lo segon* y *Lo quart del Cartoxà*, de Roig de Corella (1495); o literarias como el *Proces de les olives*, de Fenollar, o *Lo Somni de Joan de Joan* (1497), mientras las devociones populares tenían expresión en la *Obra a llaors de Sent Christofol* (1498) y la novela en *Tirant lo Blanch* (1497).

IV. La segunda representación tipográfica de San Vicente es la que Lorenzo de Hylaire hizo en 1516, en Lyon, en la edición de *Sermonum Sancti Vincentij fratris ordinis predicatorum de tempore. Pars hyemalis nouiter correcta*, acabada en 10 de mayo de aquel año.

Este título, en gótico, aparece enmarcado por doce figuras de Santos, desde San Pedro y San Pablo, San Jerónimo, San Gregorio, San Antonio, Santo Tomás de Aquino, y otros escriturarios hasta nuestro San Vicente, que figura en segundo término, en la parte inferior, en representación inspirada en la incunable de 1496, el libro en la derecha, el crucifijo y el lirio en la izquierda, nimbo y hábito dominicano doctoral. Es una pequeña estampa, sin otro valor iconográfico.

Una edición también lionesa, de 1518, *Beati Vincentij natione Hispani: professione sacri predicatorum ordinis, theologieque doctoris celebratissimi sermones hyemales: cum eorum indice luculentissimo*, presenta parecida composición en su portada, pero no a San Vicente, reducidas las figuras a ocho, evangelistas y Santos Padres.

V. La tercera representación tipográfica de San Vicente es la debida a la impresión lionesa de 1523 de Dionisio de Harsy, *calcographus*, según él mismo se titula en el colofón de la edición hecha por cuenta del librero Simón de Vincente. El grabado mide 72 × 56 mm. y el total de la caja de impresión 155 × 105 mm. El mismo grabado se utilizó en otras ediciones del mismo impresor variando la composición tipográfica, según el título de la obra. En esta composición, la figura del Santo dista bastante de la del incunable de 1496. El mismo grabado fue utilizado para otra edición del mismo año 1523, titulada *Expositio decem preceptorum Vince (ntij) Perutilis expositio decem preceptorum legis per modum sermonum: a beato Vincentio sacre Theologie professore ordinis fratrum Predicatorum ad omnium sacerdotum utilitatem et instructionem edita: et nusquam hactenus im-*

(15) Véase reproducido el colofón de la Biblia de Fray Bonifacio Ferrer, con un retrato de éste en RIBELLES COMÍN, *Bibliografía de la Lengua Valenciana*, I, pág. 309.

(16) HAIN: 7.008 y 7.009; *Brit. Mus. Cat.*, I, 143. HAIN: 7.020; PROCTOR, 2.240; *Brit. Museum Cat.* II 460.



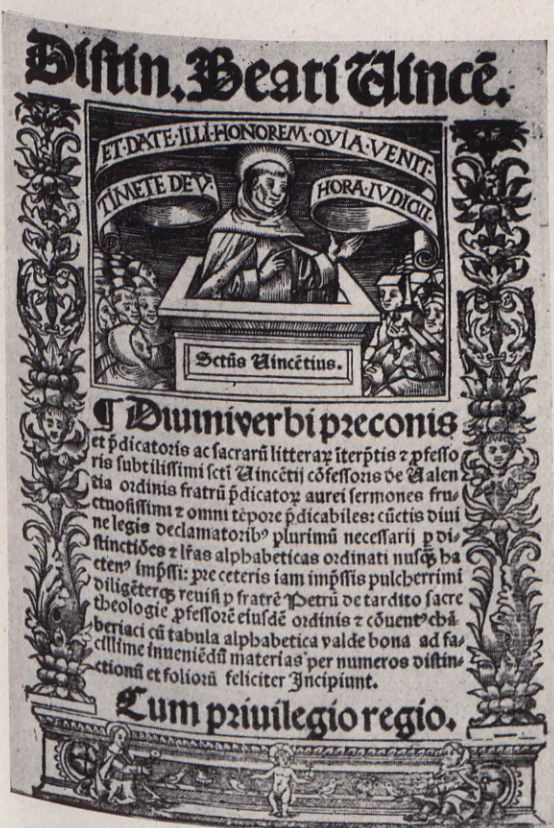


Fig. 7.—Grabado de Dionysius de Harsey en la edición de Lyon, de 1523. (Grabado de  $72 \times 56$  cm; caja de impresión:  $15.5 \times 10.5$  cm.)

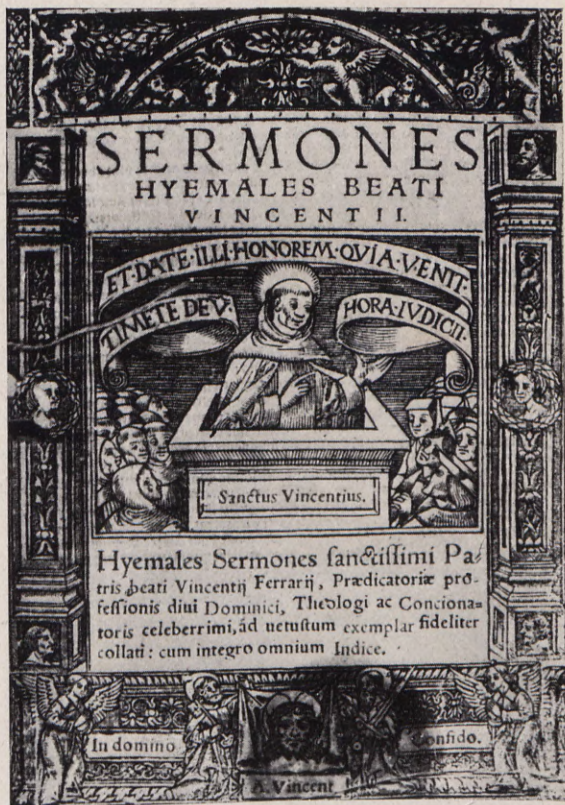


Fig. 8.—Grabado en la edición lionesa de Mathias Bonhome, de 1539. (Grabado de  $80 \times 73$  cm; caja de impresión:  $14.8 \times 10.5$  cm.)

pressa. Additus est Tractatus in fine: in quo continetur alia expositio decem preceptorum M.CCCCXXij. Este título prueba cómo eran buscados los manuscritos inéditos del Santo, en aquella época, para darlos a la publicidad.

La portada de Dionysius de Harsy está formada por cuatro elementos ornamentales más la composición tipográfica. Ésta última reza así en tipos góticos: *Distinctiones Beati Vincentii Divini verbi preonis et predicatoris ac sacrarum litterarum interpretis et professoris subtilissimi, Sancti Vincentii confessoris de Valentia ordinis fratrum predicatorum aurei sermones fructuosissimi et omni tempore predicabiles; cunctis diuini legis declamatoribus plurimum necessarii per distinctiones et litteras alphabeticas ordinati nusquam hactenus impressi preceteris iam impressis pulcherrimi diligenterque reuisi per fratrem Petrum de tardito Sacre theologie professorem eiusdem ordinis et conventus chamberiaci cum tabula alphabetica valde bona ad facillime inueniendum materias per numeros distinctionum et foliorum feliciter Incipiunt. Cum privilegio regio.* A derecha e izquierda sendas columnas formadas por motivos vegetales y canecillos



centrales descansando todo sobre un plinto en el que aparece el Niño Jesús entre la Virgen y San José, con varios motivos decorativos. Cerrando la composición un grabado en el que está San Vicente dirigiendo la palabra a sus oyentes, a un lado religiosos, al otro laicos, personas con tocados típicos del mil quinientos. El Santo se halla en un púlpito cuadrado, en cuyo frontal se lee *Sanctus Vincentius*, en gótico, pero en la filacteria que corona la composición se lee en letra romana capital: *Time Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii*. El artista dio a la expresión del rostro del Santo una actitud serena, razonadora, más que fogosa e impresionante. El conjunto de la portada de este impreso, que tiene todas las características de los arcaicos, es bellissimo.

Las representaciones cuatrocentistas del Apóstol valenciano nos lo ofrecen ya en el púlpito o enseñando a los oyentes, más enseñando que predicando pues el Santo aparece en actitud reposada y serena. La filacteria con el *Time Deum* ya no se separará de la representación de San Vicente. El grabador de 1523 puso *Time Deum*; Jacomart había pintado *Time*



FIG. 9.—Edición de los *Sermones*, de 1527, en Lyon, por Joannes Moillin als Cambray. (Caja de impresión: 15'5 × 10'5 cm.)



FIG. 10.—San Vicente Ferrer, según grabado de la edición de los *Sermones*, por Jacobus Myt, en Lyon, en 1539. (Grabado de 6'0 × 4'0 cm; caja de impresión: 14'0 × 9'2 cm.)



*Dominum*. El impresor lionés Dionisio de Harsy tuvo fortuna con esta composición pues fue adoptada para otros impresores de la época (17).

Una edición de 1527 también de Lyon, de Joannes Moilin als Cambray prescindió de representaciones iconográficas en su portada: *Sermo(nes) Sancti Vincentij 1527. Beati Vincentij natione Hispani professione sacri predicatorum ordinis: theologieque doctoris: et evangelice doctrine predicatoris celebratissimi sermones hyemales: cum eorum indice luculentissimo*, composición enmarcada en bella orla renacentista.

VI. El grabado de la edición de Dionisio de Harsy, de 1523, fue utilizado en una de 1539, también de Lyon, de Matías Bonhome, pero de letra humanística, cuyo triunfo llega a sustituir el título *Sanctus Vincentius* del plinto del púlpito, que estaba en gótico, por la misma inscripción en letra renaciente: *Sermones Hyemales Beati Vincentij Hyemales Sermones sacitissimi Patris beati Vincentij Ferrarij, Praedicatoriae professionis divi Dominici, Theologi ac Concionatoris celeberrimi ad vetustum exemplar fideliter collati: cum integro omnium Indice*, con bellísima composición renaciente, orla arquitectónica, dórica, con láureas y plinto en el que figura la Santa Faz, entre ángeles y el lema *In Domino A Vincent. Confido*; esta edición prueba también el aprecio en que se tenían los manuscritos coetáneos de San Vicente, el *exemplar vetustum* utilizado para la colación de esta impresión.

VII. Otra representación iconográfica impresa de San Vicente es de 1539, también salida de las prensas de Lyon, ahora las de Jacobo Myt, quien en 24 de enero de aquel año terminó de imprimir los *Sermones*, recogidos por Simón Berther, en una edición de letra humanística, dentro de orla del más puro estilo renaciente.

El grabado pudo ser de la misma mano que el que hizo el de 1523, pues en todos los pormenores del hábito nos presenta al Santo del mismo modo, amén de la gran semejanza en una y otra obra, que se advierte en la faz y en la actitud del personaje. Se nos presenta desde un punto de mira completamente nuevo: el goticismo de 1523, ya vencido en 1539 en la composición tipográfica de la edición de los *Sermones Hyemales*, hecha por Matías Bonhome, también en Lyon, utilizando el mismo grabado de la de Dionisio de Harsy, es también suplantado por el estilo renaciente, apareciendo el Santo en un aula o capilla con bóveda de arco rebajado, concha por fondo y pilastras corintias, teniendo, con la mano derecha, un cáliz con la sagrada Forma, ante un altar, y sosteniendo, con el antebrazo izquierdo, un libro, cerrado, mientras el Espíritu Santo —una paloma— insufla al oído al Santo consideraciones sobre el misterio eucarístico; en un atril, un libro abierto; sobre la mesa, otro cerrado; tras el Santo, otro libro, cerrado, con manecillas. En la parte superior, única concesión a la letra gótica, el título *Sermones sanctii vincentii*.

El grabador de esta escena tuvo presente, sin duda, el hermoso sermón de *Corpore Christi*, lleno de citas del Génesis, Psalmos, Epístolas paulinas

(17) Los ejemplares de 1523 tienen esta colación: Sign. A8-B4 + 311 fol. + 1 hoj. + sign. a8-c8-d6, en 8.º (17'5 cm).



y de San Juan, como la de éste (Io. VI) *Caro mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus*, sermón que en lengua valenciana comienza así: *Segons que la festa de huy es del cos precios de Jesuchrist e del Sagrament del Altar aixi sera nostre sermo; e declarar vos he dels grans miracles que nostre senyor Deus fa tots dies en la christiandad, de aquest gran Sant sagrament del Altar.*

VIII. El inventario, sino catálogo iconográfico de San Vicente Ferrer aun por artes a materiales, sería extensísimo y difícil de poder llamarse exhaustivo: tal es el reflejo del santo dominico en la pintura, en la escultura, en el relieve, en el grabado, en la medalla popular y de devoción, en las artes plásticas, en suma, sin recurrir, como ahora, a las gráficas.

Una inmensa variedad de tipos, de representaciones icónicas, va desde los retablos cuatrocentistas, tablas y lienzos del xvi, hasta la pintura y escultura del xviii. El repertorio se hace más nutrido cuanto que San Vicente aparece en diversidad de retablos no dedicados a él exclusivamente. Así en un retablo de la Virgen de la Esperanza, pintura sobre tabla (1'90 × 1'10) obra valenciana del siglo xvi, se ve en el panel principal: María, con el Sol en el vientre como símbolo de la inminente maternidad; a la derecha, San Onofre; a la izquierda, San Jorge matando al dragón, y el donante a sus pies. En la cumbreira, el Calvario; la predela muestra un Santo Papa y San Vicente Ferrer, la Anunciación y los Stos. Cosme y Damián (18).

El xviii sería el que mayor número de temas añadiera a la iconografía del Santo: el brazo derecho levantado en actitud exaltada y persuasiva, el libro del Apocalipsis, la trompeta del Juicio Final, el capelo cardenalicio renunciado, la llama del Espíritu Santo sobre la frente, la mitra episcopal también rehusada, las alas que le presentan como Ángel del Apocalipsis, nubes, ángeles tenantes, tronos y nimbos celestiales, la glorificación del Santo en apoteosis impresionantes y deslumbradoras, alejadísimas de aquellas representaciones tipográficas que nos lo ofrecieran con sólo el Crucifijo y el Señor en nubes o como en la tabla de los dos Vicentes de Juan de Joanes, en actitud serena, teniendo la Biblia en una mano y señalando con el dedo índice de la otra el lema que no dejó de ser recordado en sus predicaciones: *Time-te Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius.*

Desde estas representaciones de tradición medieval hasta la pintura moderna, la gama es inmensa. Obra poco recordada es el lienzo de don José Benlliure, ejecutada en Roma, existente en el vestíbulo del Ateneo de Madrid, que representa a San Vicente, en la actitud frecuente, en la moderna imaginería y teniendo como fondo el muro del Convento de Santo Domingo de Valencia, en que se hallan los escudos de Aragón, Nápoles y Sicilia (19).

(18) Col. Srta. Alcobé. Barcelona, núm. 50: *Exposición de Arte Mariano. Fiestas de la Merced. Año Mariano de 1954. Salón del Tinell.* Barcelona.

(19) Sobre estos escudos, véase GIMÉNEZ, J. M.: *Els tres escuts de la Capella dels Reis en el antic convent de Sant Domingo*, en *Cultura Valenciana* (1927), págs. 37-41. De la inmensa riqueza temática de la iconografía Vicentina, es testimonio la Exposición del claustro de Santo Domingo.



Solamente el grabado demanda capítulo aparte en la historia de la iconografía de San Vicente; tal es el número de ellos, especialmente de los siglos XVIII y XIX (20).

Por todo lo cual ha parecido oportuno recordar estas sencillas, pero antiguas representaciones del Santo que van desde la incunable —muy próxima al retrato, si es que no lo fue— hasta las que podrían llamarse amaneradas del siglo XVI, abiertas por los grabadores en boj o en metal cuando la imprenta se desenvolvía dentro de la tradición gótica, en la primera mitad de aquel siglo, cuyos libros, denominados arcaicos, impresos en apretada letra gótica, están recordando todavía el código medieval y, en especial, los manuscritos monacales de aquellas regiones en que la escritura gótica resistía a los avances de la humanística e itálica triunfadora, al fin, en las claras impresiones aldinas.

*Felipe Mateu y Llopis*

#### APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO (21)

1493.—*Sermones Sancti Vincentii fratris ordinis predicatorum. Lugduni.* Trechsel. MCCCCXCIII gótico, 296 fols., 21 × 15, caja 15 × 10 cm en poder de don Juan Serra Vilaró en 1948, en Tarragona.

1497.—*Sermones de Tempore.*—1947.—Lugduni.—Biblioteca Nacional; para los incunables de esta Biblioteca véase el *Catálogo* de GARCÍA ROJO. Véase también el *Catálogo de los incunables de la Biblioteca Palma de Mallorca*, de Jesús GARCÍA PASTOR, en el que se dan variantes con respecto a HAIN. Signatura: R-19.671.

1497.—*Sermones. Lugduni. Mathias Hustz.* Biblioteca Universitaria de Valencia, Legado de don Vicente Hernández Máñez. Sign. R-590.

1499.—*Sermones de Tempore et de Sanctis.* Lugduni. Johannes Clein, 5 octubre y 12 de noviembre de 1499.—*Sermones Sancti Vincentii de Sanctis.* Lugduni. Johannes Moilin, als de Cambrey MCCCCXCIX. Biblioteca Universitaria de Valencia; del Convento de San Agustín, signatura: R-156.

1499.—*Sermones.* Lugduni Johannes Schuabi, als Cleyn. 12-11-1499. Biblioteca Universitaria de Valencia; según nota perteneció a San Luis Beltrán; de Juan del Castillo y Carroz. Signatura: R-593.

1505.—*Sancti Vincenti Ferrarii... sermones uberrimi estivaes de tempore...* Lugduni.—Johannes Cleynt, 1505. Contiene, además con portada propia: *Sermones Sancti Vincentii ordinis predicatorum de sanctis. Itē sup orōne dñica eiusdē VII sermones. Item eiusdem qui-*

(20) Uno de los grabados más populares es el dibujado por López y grabado por Engruánanos en 1810, que lleva la leyenda «Los ángeles nos hacen oír desde el cielo la voz del que sobre la tierra anunció los juicios de Dios». Véase FERRÁN SALVADOR, V.: *Historia del grabado en Valencia* (1943). Recientes artículos sobre grabados de San Vicente son:

MATEU Y LLOPIS, FELIPE: *Un grabado portugués de San Vicente Ferrer, en Valencia Atracción* (1947, págs. 14-15)—*Grabados valencianos de San Vicente Ferrer, en Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1951), págs. 32-43.—VELASCO, MIGUEL: *Estampas de San Vicente Ferrer en la Biblioteca Nacional, en Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1954), págs. 278-282, con XI láminas.

(21) El fondo más rico en sermones vicentinos es la Biblioteca Universitaria de Barcelona, abreviado de aquí B. U. B.



- dam alii sermones...* Lugduni.—Johannes Cleyn, 1505. Biblioteca Universitaria de Barcelona. (B. 2-5-1-161.)
- 1506.—*Sermones sancti Vincenti temporis hyemalis...* Lugduni, s. i. Joannes Clayn, 1506. B. U. B. (B-2-5-8-168).
- 1513.—*Sancti Vincentii... Sermones... hyemales de tempore.—Sermonum Sancti Vincentii... de tempore. Pars aestivalis.—Sermones Sancti Vincentii... de sant. Item super oratione dominica eiusde VII sermones Item eiusde quida alii sermones valde solemnes.* Lugduni.—Johannes Morlin, 1513. B. U. B. (B-9-3-1-1455).
- 1516.—*Sermoñ Sancti Vincentii... de tempore. Pars hyemalis.—Sermonum Sancti Vincentii... de tempore. Pars aestivalis.—Sermones Sancti Vincentii... de sanctis, Item super oratione dominica eiusde VII Sermones. Item eiusdem quida alii sermones valde solemnes.—*Lugduni-Laurentius Hillaire, MCCCCXVI (sic), 1516. B. U. B. (B-9-3-3-1457).
- 1517.—*Beati Vincentii... Sermones hyemales...* Ludugni (s. i.), 1517. B. U. B. (4-6-14-563).
- 1521.—*Beati Vincentii... Sermones hyemales... Sermones de Sanctis.—*Lugduni.—Johannes Remy, 1521. B. U. B. (B-10-2-32-1622).
- 1523.—*Divini verbi preconis... Scti Vincētii... aurei sermones fructuosissimi omni tempore predicabiles... Perutiles expositio decem preceptorum legis per modum sermonum a Beato Vincentio... Additur est Tractatus in fine in quo continetur alia expositio decem preceptorum.—*Lugduni.—Dionysius de Harsy, 1523. B. U. B. (B-4-3-20-21-475).
- 1523.—*Distin. Beati Vincentii Sermones... omni tempore predicabiles.—*Lugduni.—Dionysius de Harsy, 1523; perg. Biblioteca Universitaria de Valencia; ex-libris Villacampa. Signatura: R-752.
- 1523.—*Sancti Vicenti confessoris de Valentia aurei sermones fructuosissimi et omni tempore predicabiles revisi per fratrem Petrum de Tardito.—*Lugduni.—Dion. Harsy. Biblioteca Nacional, signaturas R-23.639 y R-20.445. Al fin: (1523).—12 hoj. + 311 fol. + 1 lám. 8º.
- 1523.—*Sermones fructuosissimi... de tempore.—Sermones vberimi spirituales de tempore.—Sermones Pars Tertia que de sanctis appellari solet: cum septem in orationem dominicam...* Biblioteca Nacional, signatura: R-29.948.
- 1525-1526.—*Sermones de sanctis... cum septem oration.—*Lugduni. Al fin: 1525-25. Biblioteca Nacional. Signatura: R-18.241.
- 1525.—*Sermones estivales de tempore beati Vincentii ordinis fratrum Predicatorum...*—Lugduni.—Benedictus Bonnyn, 1525. B. U. B. (B-4-3-18-473).
- 1527.—*Beati Vincentii... Sermones hyemales.—Sermones estivales de tempore beati Vincentii...—Sermonum Santi Vincentii pars tertia: que de sanctis appellari solet: cum septem in oratione dominicam aliis plerisque sermonibus.—*Lugduni.—Johannes Moiflin, 1527. B. U. B. (B-5-2-718).
- 1527.—*Beati Vincentii... Sermones hyemales...*—Lugduni.—Johannes Moylin als Cambray, 1527. B. U. B. (5-5-1-717).
- 1527.—*Sermones estivales de tempore beati Vincentii...* S. l. Lugduni.—S. i.: Joannes Moylin, s. a., 1527. B. U. B. (B-5-5-3-719).
- 1528.—*Sermonum Sancti Vincentii... que de Sanctis appellari solet...*—Lugduni.—Johannes Moylin, 1528. B. U. B. (B-7-2-7-1012).
- 1529.—*Sermones estivales de tempore beati Vincentii, sermonum Sancti Vincētii pars tertia que de sanctis appellari solet cum septem in orationem dominicam: aliis plerisque sermonibus...*—Lugduni.—Joannes David als la Monche, 1530. B. U. B. (B-5-3-4-719-720).
- 1532.—*Hyemales Sermones... beati Vincentii Ferrarii.—Sermones aestivalis de tempore beati Vincētii...*—Lugduni.—Matthia Bonhome, 1532. B. U. B. (B-5-5-5-721).
- 1539.—*Hyemales sermones Sanctissimi Patris Beati Vincentii Ferrarii... De Sanctis e in orationem Dominicam Sermonum opus sacti Vincentii, ordinis Praedicatorum...*—Lugduni.—Matthia Bonhome, 1539. B. U. B. (B-4-3-19-474).
- 1539.—*Sermones.*—Lugduni. Mathias Bonhome, 1539; perg. Biblioteca Universitaria de Valencia; del Convento del Socorro, signatura: R-751.
- 1539.—*Sermones Sancti Vincentii tribus tomis.*—Lugduni. Jacobus Mit., 1539. Un ejemplar en la Biblioteca del Canónigo Bartolomé Llorente (1587-1592). Véase *Universidad* (1933), página 798.
- 1539.—*Beati Vincetii... celebratissimi sermones hyemales.*—Lugduni.—Jacobus Myt, 1539. B. U. B. (B-9-3-9-1.463).
- 1539.—*Sermonvm Sancti Vincentii Pars aestivalis quae quidem de tempore appellari fre-*



- quetius consuevit*... S. l.: Lugduni, s. i.: Jacobus Myt, s. a., 1539. B. U. B. (B-12-6-18-2.811).  
 1539.—*Sermonum Sancti Vincētiū... De Sanctis appellari frequentius consuevit nec non cum septē sermonibus in orationem dominicam*...—Lugduni.—Jacobus Myt, 1539. B. U. B. (B-9-3-10-1.464).  
 1539.—*Sermones hyemales Beati Vincentii... Sermones aestivales Beati Vincentii... Sermones de sanctis divi Vincentii*...—Lugduni.—Matthie Bonhome, 1539. B. U. B. (B-5-5-13-729).  
 1550.—*Beati Vincentii natione Hispani... Sermones de Sanctis*, 1550.—8 hojs. 409 págs. 8.º. Biblioteca Nacional. Signaturas: R-25.378 y 26.794.  
 1550.—*Beati Vincentii... Hispani... Sermones de Sanctis*, 1550.—Lugduni.—Biblioteca Nacional. Signatura: R-26.794.  
 1561.—*Sermones*.—Toledo: M. Ferrer, 1561.—4.º. *Camino del Cielo*. (Ejemplar falto de los fols. I a V.) Biblioteca Nacional. Signatura: R-1.752.  
 1570.—*Beati Vincentii natione Hispani... sermones de sanctis. Eisdem demuo summa cura per*... Antuerpiae.—Philippus Nutius, 1570. B. U. B. (B-52-5-26).  
 1570.—*Beati Vincentii... sermones aestivales. Eisdem demuo summa cura per D. Damianum Diaz... recognitis, luculentae adnotationes in margine accesserunt*.—Antuerpiae.—Philippus Nutius, 1570. B. U. B. (B-53-5-5).  
 1570.—*Sermones*—Antwerpiae, 1570. 8.º pta. Biblioteca Nacional. Signatura: R-30.113.  
 1570.—*Beati Vincenti: Sermones aestivales*, por D. Díaz... Biblioteca Nacional. Sig.: 7-13.686.  
 1572.—*Sermones del bienaventurado Sanct Vicente Ferrer, en los quales anima contra los engaños de los dos Anticristos y amonesta a todos fieles Christianos que están aparejados para el juicio final*. Valladolid, en casa de Diego Fernández de Córdoba, 1572. Biblioteca Nacional. Madrid. Otro ejemplar en la Catedral de Valencia, donado por don Federico García Sanchiz, en 1955.  
 1577.—*Sermones en los cuales avisa contra los engaños de los dos Antecristos y amonesta a los infieles Christianos que están aparejados para el Juicio Final*.—Burgos. En casa de Philippe de Junta, M.D.LXXVII.—Encuadrado con *Orientibus Episcopus Iliberitanus. Comentarium. Iterum emendatum ac Notis Secundis illustratum a Martino del Rio*.—Salmanticae, 4.º pta. Biblioteca Nacional. Sig. R-30.087.  
 1578.—*Sermones contra la venida del Anticristo y apercibimiento del Juicio Final*.—8.º. Valencia.—Juan Navarro, 1578. Biblioteca Nacional, Madrid.  
 1579.—*Sermones de Sanctis...*, 1579.—8.º.—Port. Grab. Biblioteca Nacional. Sig.: R-20.469.  
 1588.—*Sermones*.—Alcalá de Henares (Sebastián Martines), 1588.—4.º.—Perg. Biblioteca Nacional. Sig.: R-29.938.  
 1590.—*Sermones*.—Lugduni, 1590.—8.º. Biblioteca Nacional. Sig.: R-30.089.  
 1591.—*Opuscula a Fratre Vincentio Justiniano collecta. Scholiis explicata*.—Valentiae.—P. Patricius, 1591. 8.º. Contiene: *Tractatus vitae spiritualis. Tractatus consolatorius in tentationibus contra fidem*. Biblioteca Nacional. Sig.: R-30.452.  
 1591.—*Sancti Patris nostri Vincenti Ferrari. Opuscula, a fratre Vincentio Justiniano Antistio*...—Valentiae.—Petrus Patricius, 1591. Biblioteca Nacional. Sigs.: 7-11.584 y R-30.330. (15 hojs. + 144 págs.)  
 1616.—*Tratado de la vida espiritual de Nuestro Padre S. Vicente Ferrer. Traducido del latín en Romance, declarado y comentado, por el P. F. Juan Ganaston*...—Valencia.—Juan Chrisostomo, 1616. Biblioteca Nacional. Sig.: 7-15.269.  
 1675.—*Conciones selectae in dominicas et festa sanctorum*. Coloniae. Agrippinae, 1675.—2 vols. 8.º. Biblioteca Nacional. Sig.: 6-2.217.  
 1693-94.—*Opera omnia*.—Valentia, 1693-4.—4 vols. Biblioteca Nacional. Sigs.: 6-1.351 y 3-73-562-6.—Tomo I (Parte 2.ª); II (Parte 1.ª y 2.ª); III. En la Biblioteca de la Catedral de Valencia otro ejemplar.  
 1669.—*Tratado de la vida espiritual, traducida del latín en Romance*, por Johan Tauler. Madrid, 1669. Biblioteca Nacional.  
 1735.—*Exercicios espirituales*.—Madrid, 1735.—8.º pta. Biblioteca Nacional, Sig.: 3-57.021,



## ANTE UNA TABLA VICENTINA DE COLANTONIO

*«Lucir solamente, es vano; saber solamente, poco; arder y lucir, perfecto.»*

*San Bernardo*

Sermón en la Natividad de San Juan Bautista, n. 3.

La tabla de Colantonio con «San Vicente Ferrer en su celda» (1) compendia muy significativamente un tema permanente en el arte religioso, reactualizado por la celebración del Año Mariano y el V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. En este fragmento del retablo perteneciente a la iglesia napolitana de San Pedro Mártir, vemos a Fray Vicente arrodillado y en actitud de devotísima oración ante la Virgen con el divino Niño. Con él nos llega un soplo cálido de la ferviente predilección valenciana por la Madre de Dios, ya vivo en los jalones plantados por don Jaime I en los días azarosos de la reconquista.

El tema, uno de los más bellos, tiernos y humanos, nos ha legado hermosas muestras, cuyo itinerario pudiera trazar a través de la historia eclesiástica remansos de hermosura, donde alcanzara el clima medieval sus momentos de mayor dulcedumbre. En la constelación de santidades que cuenta las deslumbradoras magnitudes de San Bernardo de Claraval, Santo Domingo de Guzmán y San Vicente Ferrer, vemos reflejarse la luz de María con matices diversos, siempre ricos y sugerentes. Los ideales aparentemente contradictorios de apartamiento del mundo, evangelización y desasimiento; las recoletas aspiraciones monásticas y el dinamismo de los cruzados, encuentran en la Virgen (que, no lo olvidemos, era Virgen y Madre), por distintos caminos, el cobijo maternal, la poesía de lo milagroso y el sentimiento que a todos puede traspasar con su tibieza. Fórmase como una gran oleada en todo el Occidente, impulsada por esta devoción,

---

(1) Véase «Catálogo de la Exposición de Primitivos Mediterráneos». Barcelona, 1952.—Felipe Mateu y Llopis: «El escritorio de San Vicente Ferrer». *Bona Gent*, Valencia, diciembre, 1954, núm. 2.—F. Niccoli: «L'arte napoletana del Rinascimento», Napoli, 1925, página 217.—A. Venturi: «Storia», VII, 4, págs. 128-141.—R. Van Marle: «The Development...», XV, págs. 349-362.



cuyo arraigo en tierras levantinas produce cuantiosos frutos, siendo con toda probabilidad trasplantados algunos de ellos hasta la órbita napolitana de Colantonio.

Prescindiendo de más remotos antecedentes, la historia del culto a la Virgen nos muestra ya elaborada la doctrina mariológica en el siglo XII. San Anselmo, Arzobispo de Cantorbery, no hace sino recoger esa doctrina y exponerla con arreglo a fórmulas inéditas (2), lo mismo que su discípulo y familiar Eadmero, San Bernardo, San Alberto Magno, Santo Tomás, San Buenaventura, Conrado de Sajonia, el Abad Guerrico, Amadeo de Lausana, Arnolfo de Chartres, San Antonio de Florencia... Así, vemos brotar o afirmarse las festividades a Ella dedicadas, como la Visitación (afincada en Occidente durante los siglos XIII y XIV, tras los avatares de su celebración desde el siglo VII en Oriente y el IX en Occidente); la Presentación (heredada en Occidente el siglo XIV, procedente de la Iglesia Oriental, con tradición desde el siglo VII); el Desposorio (implantada en el siglo XIV, en gran parte gracias a los trabajos de Gerson); los Siete Dolores (instituida por el Sínodo Provincial de Colonia en 1423, logrando rápida y preferente difusión en España)... Agreguemos, desde el siglo XII, las fórmulas devotas, como las *Letanias* y la *Corona* o *Salterio*; en el XIII, el *Escapulario Mariano*; en el XIV, el *Angelus Domini*, mencionado por primera vez en 1263 durante el Capítulo General de Frailes Menores que presidiera San Buenaventura, llegando a todos los rincones del orbe cristiano en el siglo XV, tal como dijera San Antonino: «Mandó la Iglesia que cada día se tocaran tres veces las campanas de los templos: a la mañana, a mediodía y por la tarde. ¿Para qué sino para honrar y alabar a María con la salutación angélica?» (3). Estas devociones saltaron los muros monásticos para inflamar al pueblo, que peregrinó a los múltiples santuarios dedicados a María, entre los cuales debemos contar los que levantara don Jaime I por doquiera pasaron sus armas. Dicese que fueron diez mil los santuarios marianos existentes en Occidente durante el siglo XIII (4).

Agreguemos, en esta ruta esquemática de las devociones a la Virgen, la piadosa práctica del Rosario, transitoriamente en decadencia tras la muerte de Santo Domingo de Guzmán, pero briosamente restablecida por el Beato P. Alano de Rupe, ayudado por sus hermanos los frailes Predicadores. En 1470, María se apareció al Padre Jacobo Springero, a la sazón prior del convento dominicano en Colonia, ordenándole extendiera entre el pueblo la devoción del Rosario, que siempre fue misión celosamente cumplida por los predicadores (5).

Según nos cuenta Gerardo de Frachet, la introducción de una procesión cantando la *Salve* con su oración, después de Completas, fue motivo

(2) Wilmart: «S. Anselme et sa grande prière a Marie». *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, t. II, 1930.

(3) Véase Gregorio Alastrucy: «Tratado de la Virgen Santísima». B. A. C., págs. 931-2-3.

(4) Rohault de Fleury: «La Ste. Vierge», vol. I, pág. 324.—Gumperberg: «Atlas Marianus».

(5) Alastrucy, ob. cit., pág. 950.



de premios sobrenaturales para la orden de Predicadores. Recordemos sus palabras: «Que esta procesión era muy agradable a Dios y su Madre lo declaran la concurrencia de los pueblos, la devoción del clero, las dulces lágrimas, los piadosos suspiros y las maravillosas visiones. Pues muchos contemplaron, y lo dijeron, que cuando los frailes se dirigían al altar de la Virgen, ella misma acudía desde lo alto del cielo con muchedumbre de ciudadanos celestiales, y cuando los frailes se inclinaban pronunciando aquella frase: "¡Oh, dulce Virgen María!" Ella, inclinándose igualmente, los bendecía, y cuando éstos se iban, la Virgen tornaba al Cielo» (6).

Siguiendo los caminos del claustro o la senda del cruzado, la vida religiosa se desborda de los cauces meramente formalistas para impregnar los sentidos y el ánimo con un bálsamo de santidad. Es el momento en que aparecen, junto con otras órdenes como la agustina, los monjes del Cister, En la celda silenciosa y oscura, tensamente, se buscaba la proximidad a Jesús, la identificación con sus padecimientos y el consuelo inacabable de la Virgen. En esta dirección destaca San Bernardo con luz poderosa; por eso pudo decir de él Su Santidad Pío XII: «A este amor a Jesucristo se unía una tiernísima y suavísima piedad hacia su excelsa Madre, a quien, como madre amantísima, amaba a su vez y veneraba apasionadamente» (7). Más que el espíritu del cruzado, le impulsaba un ansia de perfección cuyo más puro y dulce modelo era la Madre de Dios, símbolo de alto amor, mediadora y puerta del Cielo. Cobija todas las gracias, pues es llena de gracia. Es la estrella de la mañana, impoluta y deslumbrante. Y, además, es madre. Sobre todo, y por encima de todo, Madre. Así se expresaba San Bernardo: «¿Qué recela llegar a María la fragilidad humana? Nada hay en ella de austero, nada terrible; todo es suave ofreciendo a todos leche y lana» (8). Su maternidad entrega amorosamente calor y alimento; por eso es también llamada «Fuente del paraíso de la Iglesia» (9), y «Fuente que riega el huerto de esta Iglesia», fontana a la que toca «regar la superficie de la tierra. La Tierra es la Iglesia; en la superficie de la Tierra aparece la hermosura de la tierra y esta superficie significa los varones justos, todos los cuales bebieron y beben incesantemente en la abundancia de María» (10). Es constante e inevitable la relación entre la idea de maternidad y los cuidados y dones inherentes a ella, el nutrir de las entrañas y los pechos a los hijos acogidos a su amparo.

Preludiando las devociones de San Bernardo, dícese por tradición que la Virgen se mostró a San Alberico, segundo Abad del nuevo Monasterio de Cister y sucesor de San Roberto, para entregarle la cogulla blanca (11)

(6) Gerardo de Frachet: «Vidas de los frailes Predicadores». B. A. C., vol. 22, páginas 556-7.

(7) Pío XII: «Carta Encíclica *Doctor Mellifluus*».

(8) San Bernardo: «Sermón en el domingo dentro de la octava de la Asunción de la Virgen María». 2.

(9) San Antonio: «Summ», p. III, tit. 15, c. 15.

(10) Ric. de San Lorenzo: «De laud. B. M. Virginis», I, IX.

(11) P. Rafael Durán, S. O. Cist.: «Iconografía española de San Bernardo». Poblet, 1953, pág. 28.



que ya aparece poéticamente mencionada en el sueño profético de Alicia, la castellana de Fontaines, esposa de Tescelino y futura madre de Bernardo, la cual «imaginó llevar en sus entrañas un cachorro blanco manchado de rojo en el lomo...» (12). Como San Vicente Ferrer, recorre los senderos de Europa sembrando su palabra, poniendo paz entre los hombres, derramando portentos.



FIG. 1.—«San Vicente Ferrer en su celda, orando ante la Virgen con el Divino Niño». Tabla de Colantonio. Iglesia de San Pedro Mártir. Nápoles.

Cuando Bernardo predicaba la segunda Cruzada, al pasar por Bélgica en ruta hacia Alemania, dice la leyenda que, al detenerse el 18 de octubre de 1146 en la abadía benedictina de Afflighem, se dirigió a la iglesia, donde saludó a una imagen de la Virgen con el «Ave María» del Arcángel, respondiéndole ésta: «Salve, Bernarde» (13). Hállase ante la Señora, la que a todos ofrece la leche de sus pechos, tal como él la canta en el sermón de la

(12) Guillermo de Saint-Thierry: «Vita Prima», cap. I, núm. 2. P. L. 185, col. 227-8.

(13) P. Rafael Durán, ob. cit., pág. 38.



Dominica infraoctava de la Asunción; es la que da de beber de su «copiosa vasija». He aquí la leyenda contada por el P. Ribadeneira: «Otra vez, estando enfermo y muy apretado, ordenó a uno de los monjes que habían quedado con él (porque los demás estaban ocupados) que fuese a la iglesia a hacer oración por él. Hízolo el religioso en tres altares distintos que allí estaban de la gloriosa Virgen María, nuestra Señora, y de San Lorenzo Mártir, y de San Benito Abad, y luego entró en la celda de San Bernardo la Reina de los ángeles, acompañada de los dos otros santos, y con una suavidad y una serenidad imposibles de imaginar, con su blanda mano le tocó donde le dolía y totalmente le sanó. Porque, entre los dones que tuvo este santo Abad, fue uno de ser devotísimo de la Sacratísima Virgen, y ella singularmente le regaló y favoreció. Y se dice que alguna vez le roció los labios con un chorro de leche saliendo de sus sagrados pechos, y que de allí le vino la dulzura y suavidad de estilo que está derramada por todas sus obras» (14).

Es difícil determinar cómo, dónde y cuándo pudo nacer este hermoso episodio de la *lactatio*. Migne, en el tomo 185 de la *Patrologia latina*, recopila las cuatro *Vidas* que constituyen las primeras fuentes sobre la vida de San Bernardo. Los autores de la *Vita Prima* (Guillermo de Saint-Thierry, Ernaldo de Bonneval y Gaufrido d'Auxerre), que es la más completa y objetiva de todas, no mencionan este prodigio ni en los cinco libros de que está compuesta, ni en el sexto agregado posteriormente, el *Liber miraculorum in Germanico itinere patratorem*. Tampoco habla de ello la *Vita secunda* compuesta por Alano d'Auxerre entre los años 1167-1170. Igualmente, la *Vita Tertia*, que no es sino una versión primitiva de la *Vita prima* en sus libros 3-5 (los de Gaufrido d'Auxerre); del mismo modo, la *Vita quarta* no alude al portento que nos ocupa en ninguno de sus dos libros, publicados entre 1180-1182 y escritos por Juan el Ermitaño. Corroborando este recorrido, citemos al P. Rafael Durán: «También pesa el mutismo del *Liber Miraculorum*; y el que no conste tampoco en el *Exordium Magnum* que debemos a Conrado de Eberbach (1206-1221), ni en el *Chronicon-Claravallense*, que ya entran en el campo de la leyenda, revela la inconsistencia histórica del *prodigio*» (15). Posiblemente, las primeras obras donde se recoge la leyenda como hecho histórico, sean la *Crónica de Espira*, de Guillermo Eysengerino (posterior a 1561); el *authenticum* enviado en 1599 por Edmundo de la Croix (Abad General de la Orden) a Fray Fermín Ignacio de Ibero (Abad de Fitero), dando como cierto que el suceso ocurrió en Châtillon-sur-Seine; y, además, la *Historia de la esclarecida Vida y Milagros del Bienaventurado Padre y Melifluo Doctor San Bernardo*, del Padre Cristóbal González de Perales, publicada en Valladolid el año 1601. En 1700, el Padre Agustín Sartorio atribuyó a la leyenda más de cinco

(14) «Vida de San Bernardo», por el Rvdo. P. Pedro de Ribadeneira, S. J. Madrid, 1953, págs. 34-5.

(15) P. Rafael Durán, ob. cit., pág. 41.



siglos de existencia en su *Cisteris-bis-tertio*, afirmación al parecer arbitraria (16).

Es evidente que el origen de tales versiones hay que buscarlo en las propias palabras del Santo, en sus encendidos panegíricos y súplicas a la Virgen. De la metáfora se pasó a la creencia, y de la creencia quiso hacer historia el fervor popular. Sin embargo, citemos la precisión hecha por Trens: «Ahora bien: en cierta ocasión fue trasladada la imagen de la Virgen delante de la cual San Bernardo tuvo la visión y saboreó su leche, y he aquí que se notó que la imagen estaba empapada de un líquido blanco, al que se dio el nombre de leche. En memoria de aquella visión, el líquido fue guardado y piadosamente distribuido» (17).



FIG. 2.—Discípulo del Maestro de Ollería. «San Bernardo recibiendo el premio lácteo». Del retablo Sivera, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia.

Así, pues, de cuanto antecede podemos deducir que las representaciones plásticas de la *lactatio* se adelantan a las descripciones literarias, sobre todo en España, donde el *Maestro de Palma* pintó —posiblemente en la última década del siglo XIII— la leyenda en el retablo de los Templar-

(16) Id., íd.

(17) Manuel Trens: «María». Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid, 1946, pág. 460.



rios del Museo Luliano de Palma de Mallorca; a mediados del siglo XIV, aparece en los relieves del retablo de San Bernardo y San Bernabé, en la iglesia de Santa María de Monblanch... La precocidad del tema en nuestras tierras, queda corroborada al constatar que no aparece en otros países hasta el siglo XV. Es muy curioso y altamente significativo el hecho de que la obra más antigua dedicada al premio lácteo en la exposición antológica sobre *Saint Bernard et l'art des Cisterciens*, fuera valenciana y asignable al círculo de discípulos del *Maestro de Perea* (18).

Sería muy interesante poder recorrer todo el itinerario de apariciones marianas en la pintura valenciana, desde las tablas con pasajes de la leyenda de San Lucas, hasta el retablo Sivera, naciendo de las devociones cistercienses indudablemente irradiadas desde Poblet. Sobre este particular, remitimos a nuestros lectores al reciente libro de don Leandro de Saralegui (19) sobre el Museo de Valencia.

Las más frecuentes representaciones de la *lactatio* están artísticamente ligadas, por imperativo temático, a las de la Virgen de la Leche, coincidentes al colocar entronizada a la Virgen con el Niño en brazos (20). Pero a esta modalidad conviene agregar, por lo que al premio lácteo se refiere, el tipo —más frecuente— en que la Virgen irradiante aparece de pie y de cuerpo entero. Ambas se relacionan con ciertas pinturas eucarísticas que pudieran pensarse basadas en estas palabras relativas al Santo Abad de Claraval: «En otra ocasión, echó (Jesús) al cuello de Bernardo sus divinos brazos y estrechando su rostro hacia el abierto costado, le decía: *Bebe, Bernardo, bebe de esta Fuente de la Vida, consuelo y regalo de las almas. ¡Cuántas veces salió este sensible licor de tan sagrado como muerto manantial!*» (21).

Del mismo modo que la *lactatio* de San Bernardo se deriva iconográficamente de la Virgen de la Leche, la tabla de Colantonio, que ha motivado estas divagaciones, está relacionada con las representaciones levantinas del premio lácteo, flotando en su composición como un eco de la pintura eucarística hispano-flamenca, pero sin desmentir otros antecedentes a los que, indudablemente, no fue ajena la predicación de San Vicente Ferrer. Así, pues, nos hallamos ya ante el nudo de significaciones, tan fuertemente ligado a la tabla napolitana, en el que van prendidos los más bellos recuerdos del Abad de Claraval, para llegar hasta el Santo valenciano a través de Santo Domingo de Guzmán y la Orden de predicadores.

Evocando el renombrado episodio de la curación de Fray Reginaldo, tendremos un vivo ejemplo en las coincidentes versiones de Pedro Ferrando, Constantino de Orvieto y Voragine. Estando en Roma Santo Domingo,

(18) Pierre Quarré: «Saint Bernard et l'art des cisterciens», *Catálogo de la Exposición*. Dijon, 1953. Cit. Durán, ob. cit., pág. 48.

(19) Leandro de Saralegui: «El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> de Primitivos Valencianos». Valencia, 1954, págs. 24-5 y 162-6.

(20) Sobre ésto, véase Leandro de Saralegui: «La Virgen de la Leche», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928.

(21) Fr. Eugenio del Corral: «Vida y Milagros». Madrid, 1782, pág. 231.





FIG. 3.—Discipulo del Maestro de Olleria. «Virgen de la Leche».  
Tabla central del retablo Sivera, en el Museo Provincial de  
Bellas Artes de Valencia

un hombre muy docto llamado Reginaldo deseaba dedicarse por entero a la predicación, pero dudaba ante el camino a elegir. Un cardenal, que conocía tales pretensiones, llamó a Santo Domingo y le puso al corriente de las mismas. Pero he aquí que Reginaldo cayó gravemente enfermo; «mas el varón de Dios, Domingo, no pudiendo sobrellevar aquella inesperada desgracia de su ansiado hijo, se entregó totalmente a la oración interpe-  
lando a la divina clemencia y a María Santísima, reina de Misericordia, bajo cuyo especial patrocinio había puesto la Orden entera, que no le pri-



vasen del consuelo de aquel hijo ya antes de nacer» (22), «y le pidió que, al menos por algún tiempo, le dejara a Reginaldo. Mientras tanto, el enfermo, que aguardaba ya la muerte, vio llegar hasta él a la Reina de Misericordia, acompañada por dos bellas doncellas, que le dijo: *Pídeme lo que quieras y te lo concederé*. Y mientras él soñaba lo que podía pedir, una de las hermosas doncellas le aconsejó que no pidiera nada y se pusiera en manos de la Reina de Misericordia, lo cual hizo. Entonces, la Virgen le ungió con un unguento que había llevado... Entonces Ella le mostró un hábito y le dijo: *He aquí el hábito de tu Orden*» (23). Santo Domingo, que había tenido idéntica visión, acudió gozoso a su lado, pues el hábito era el de los Predicadores. «Y al tercer día, hallándose sentado el bienaventurado Domingo con el maestro Reginaldo, acompañados por un religioso de la Orden de Hospitalarios, vio éste claramente acercarse a la Santísima Virgen y ungir con su mano todo el cuerpo del maestro Reginaldo. Y aquella celeste untura de tal manera fortaleció la carne del santo varón maestro Reginaldo, que no sólo extinguió la fiebre, sino que templó también el ardor de la concupiscencia...» (24). Y es que, como dice Constantino de Orvieto, «había sido ungiódo..., por la Madre de aquel que sabe confeccionar unciones de salvación» (25).

La Virgen muestra aquí, como en otros casos que citaremos a continuación, el especial afecto con que distinguía a la Orden de Predicadores, correspondiendo al fervor de ésta para difundir y propagar las devociones marianas.

Veamos cómo narra la Beata Cecilia Romana una aparición de Nuestra Señora a Santo Domingo:

«Cierta ocasión en que el bienaventurado Domingo pernoctaba hasta media noche rezando en la iglesia, salió de allí y entró en el dormitorio, y después de hechas las cosas que venía a cumplir, se puso en oración a la cabeza del dormitorio, y estando así, al mirar hacia una parte del dormitorio, vio a tres bellísimas señoras que se acercaban, una de las cuales, que iba en medio, parecía una matrona venerable, más hermosa y más digna que las otras. Una de las otras dos llevaba un acetre espiéndido y muy lujoso, y la otra, un hisopo, que se lo ofrecía a la señora aquella que presidía. Y aquella señora rociaba a los frailes y trazaba sobre ellos la señal de la cruz...»

(22) Constantino de Orvieto: «Leyenda de Santo Domingo». B. A. C., vol. 22, página 412. (En «Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica», Lovanii-Parisiis, 1806.) Escrita sobre 1246-1267, se sirve de la *Leyenda*, de Pedro Ferrando, y del *Libellus*, del Beato Jordán.

(23) Le bienhereux Jacques de Voragine: «La Légende Dorée». Traduite du latin d'après les plus anciennes manuscrits, par Teodor de Wyzewa. París, 1925, págs. 501 y ss.

(24) Pedro Ferrando: «Leyenda de Santo Domingo». B. A. C., vol. 22, pág. 357. Designada por los cronistas del siglo XIII con los nombres de «Legenda prior» y «Prima legenda». Constantino de Orvieto, en «Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica», XIV, 1935, pág. 286, le llama «Legenda prior». Teodorico de Apoldia, en «Acta Sanctorum», Venetiis, 1734, agosto, I, día 4, pág. 563, le llama «Prima legenda». Ninguno de los dos menciona su autor.

(25) Constantino de Orvieto. Ob. cit.



Y más adelante:

«El bienaventurado Domingo volvió al lugar donde estaba antes para continuar la oración, cuando he aquí que súbitamente fue arrebatado en éxtasis ante Dios, y vio al Señor y, sentada a su diestra, a la Santísima Virgen, pareciéndole al bienaventurado Domingo que Nuestra Señora vestía una capa de color de zafiro. Mas como el bienaventurado Domingo tendiese la vista alrededor, viendo ante Dios religiosos de todas las Órdenes y ninguno de la suya, comenzó a llorar muy amargamente y, situado a lo lejos, temía acercarse al Señor y a su Madre.

»Entonces Nuestra Señora le hizo señas para que se acercase a ella. Pero él no se atrevió hasta que el Señor le llamó también. Acercóse entonces el bienaventurado Domingo y se postra ante ellos con desconsolados sollozos. El Señor le ordena que se levante, y después le interroga:

»—¿Por qué lloras con tanta pesadumbre?

»—Lloro —contesta aquél— porque contemplo aquí miembros de todas las Órdenes y no veo ninguno de la mía.

»El Señor le respondió:

»—¿Quiéres ver a tu Orden?

»Y él contesta, estremecido:

»—Sí, Señor.

»Y poniendo el Señor la mano sobre el hombro de la Santísima Virgen, dice al bienaventurado Domingo:

»—Tu Orden la he encomendado a mi Madre.

»Y nuevamente le interroga:

»—De veras, ¿quieres verla?

»Y aquél responde:

»—Sí, Señor.

»Entonces la Santísima Virgen abre el manto con que está vestida y lo extiende a la vista del bienaventurado Domingo, que le pareció ser de tales dimensiones que cubría todo el cielo, y bajo él ve una muchedumbre innumerable de frailes. Prostérnase entonces el bienaventurado Domingo dando gracias a Dios y a su Madre Santísima, la Virgen María, y desapareció la visión. Y volviendo en sí al momento, apresuradamente tocó maitines...» (26).

También Gerardo de Frachet, que vivió entre 1205 y 1265, publicó unas *Vidas de las Frailes Predicadores*, sobre 1260, de las que vamos a entresacar algunos ejemplos que reafirman el contenido espiritual de la ruta iconográfica que intentamos trazar:

«El superior de los frailes del Convento de París, para exhortar a los frailes a que dijese más devotamente el Oficio de la bienaventurada Virgen, les contó en Capítulo lo siguiente:

»—Cierta religioso —dijo—, fraile de la Orden cartujana, anciano y

(26) Beata Cecilia Romana: «Milagros de Santo Domingo en Roma». B. A. C., vol. 22, páginas 472-3-4. Obra escrita poco antes de 1290, año en que murió Sor Cecilia; es la última que escribiera alguno de los que conocieron a Santo Domingo.



letrado y muy caro a la Virgen bienaventurada, le rogaba con frecuencia y fervorosamente que le enseñase cómo le serviría más de su agrado. Y como un día rezase ésto en la iglesia, le pareció que la Virgen María estaba sentada delante del altar, y él, acercándose con reverencia y temblor, le suplicaba con lágrimas en los ojos que le enseñase a cumplir su beneplácito. Y ella, mirándole con dulce sonrisa, le dijo:

»—Lo que se hace con la persona amada, házmelo a mí, si me quieres servir en todo.

»Y él respondió:

»—¿Qué es lo que se hace, Señora?

»Contestó la Virgen:

»—Se la ama, se la alaba, se la honra.

»Entonces él cayó en tierra y dijo:

»—Señora, enséñame a alabarte, amarte y honrarte.

»Y estando así anegado en lágrimas, le contestó la Virgen:

»—Acude a los frailes y ellos te enseñarán.

»Y como él repusiera:

»—Señora, hay frailes de muchas órdenes; ¿a quiénes de ellos me envías?

»—Ve —dijo— a los frailes Predicadores, pues ellos son mis frailes, y ellos te enseñarán» (27).

Otro ejemplo:

«Fray Raón Romano, varón de egregia santidad en abstinencias, vigiliias y oraciones, gran celador de las almas y muy conocido en Roma, contó frecuentemente a los frailes que cierto fraile, mientras velaba en su celda, vió muchas veces a la bienaventurada Virgen, acompañada de algunos santos, pasar por el dormitorio haciendo la señal de la cruz sobre los frailes después que éstos se habían acostado.» Caso que se repitió con Fray Martín de Padua, según contaba Fray Gerardo de Florencia (28). También se apareció la Virgen a un monje cisterciense de San Galgano, mientras comía en el refectorio del convento de los frailes Predicadores en Pisa; el mismo monje la vio sostener el libro de cierto fraile que predicaba; a otro, le dictó el sermón, «por donde vino a amar tanto a la Orden, que decía tener deseos de que todos los buenos clérigos cistercienses y de las otras órdenes pertenecieran a la Orden de Predicadores, para trabajar por la salvación de las almas» (29). En Orvieto, Toscana, se apareció para «lavar a los frailes de toda esta infamia», aludiendo a los escritos de un apóstata «presa del demonio» (30). El siguiente caso es particularmente significativo:

«Cierta fraile, estando en oración ante su lecho, vio a la bienaventurada Virgen que, en compañía de unas doncellas, iba por el dormitorio

(27) Gerardo de Frachet: «Vidas de los frailes predicadores». B. A. C., vol. 22, páginas 542-3.

(28) *Id.*, *id.*, págs. 543-4.

(29) *Id.*, *id.*, págs. 548-9.

(30) *Id.*, *id.*, pág. 551.



rociando con agua bendita a los frailes y a sus celdas, y pasó delante de una sin bendecirla. El que esto veía salió corriendo de su celda y se prostró a los pies de la Señora, diciendo:

»—Te ruego, Señora, que me digas quién eres y por qué no has rociado a este fraile.

»—Yo soy —contestó— la Madre de Dios y vengo a visitar a estos frailes. Y a éste no lo he bendecido porque no está dispuesto. Dile, pues, que se prepare. Porque amo con singular predilección a tu Orden, y entre todas las cosas que hacéis en mi honor, me agrada mucho que comencéis siempre a obrar y hablar con mi alabanza y con ella terminéis vuestras tareas. Por ello he conseguido de mi Hijo que ninguno pueda permanecer largo tiempo en vuestra Orden en pecado mortal, sin que se arrepienta al momento o se le arroje para que no mancille mi Orden» (31).

Este espíritu —componiendo todo un clima de ideas y devociones— llega intacto hasta San Vicente Ferrer. En él se repiten los prodigios que preludiaran los advenimientos de San Bernardo y Santo Domingo. El sueño de su padre, la devolución de la vista a una ciega que acercó el rostro al regazo de su madre embarazada, forman un cuadro de prodigiosas anticipaciones. Luego, veremos a nuestro Santo recorriendo tierras distantes; orando ante Nuestra Señora de la Peña, en Graus; predicando con el recuerdo de la revelación del Santísimo Rosario a Santo Domingo; recitando en Villafranca una oración en loor de Nuestra Señora; de su paso por Dinan (en cuya ciudad existe un convento dominico muy ligado a la difusión del Rosario), quedan unos versos: «Durant deux heures bien entières, — Il ne decessoit point en prieres — A Dieu et á Benoiste Marie — Dans toulz lieuz comme dans cetuy»; Chatelaudren fue puesta por él bajo la especial protección de la Virgen; en Quintín aparece representado como peregrino a Nuestra Señora del Buen Parto, o el ceñidor de la Santa Virgen... Pero cuantos datos pudiéramos recoger de sus biógrafos, quedarían eclipsados por el resplandor mariano irradiante en las propias palabras del Santo. Veamos con qué delicadeza y altura poética habla de la Madre de Dios: «Après, de la luna; que a vegades és nova, après crexent, après plena, après minvant, après girant: vet ací que es entesa la Verge Maria, que axí com la luna *primo* es nova, axí la Verge Maria en la sua natiuitat: après fo crexent, quan estech en lo temple deu anys, e crexia en santedat de vida e de fama, que tots la tenien per una santa creatura; après fo plena en la incarnació, quant ella fo esposada ab Joseph; après algun temps, ella concebé lo fill de Déu, e fo plena de totes les gràcies; après minvant, açó fo en la opinió de les gens, quant offerí son fill al temple. Ara veus com lo temple de Jerusalem era axí partit, que en la una part estaven totes les dones riques, e en l'altra les infants vérgens. E vejau la humilitat de la verge Maria. Deya ella en son cor: *Si yo me met ab les dones de linatge e riques, escarnir m'an e diran: He, beneyt sie Déu! Vejau on se met aquesta pobra, e a empentes me'n gitaran*; e ella ere de linatge

(31) Id., id., pág. 607.



real, filla del rey David, car de aquell linatge ere devallada. Aprés deya: *Si m met ab les vergens, diran: Ooy, beneyt sie Déu! ¿E què . y voleu vós aci ab nosaltres, vós que teniu fill?, gitar me'n han; e jamay fón tan pura verge com ella. E donchs, metre'm ab les altres dones pobres. Guarda quanta humilitat! E de açó havem una bella prophesia: Sicut lilium inter spinas [sic amica mea]. Aprés fo girant; açó fo en la passió, quan Jesu-christ stave crucificat, e ella vehya la dolor que passave, e tota se regirave, que la sua vida tota estave en hun punt; mas, miraculosament, Déu la sostenie, que meravella fo quan no esclatá de dolor. Aprés açó en la sua mort d'ella. Aprés açó, fo plena ara en la gloria» (32). En otras ocasiones narró milagrosas intervenciones de la Virgen, como, por ejemplo, la salvación de un maestro en teología y gran «sophista» (33), o en un milagro acaecido en Mallorca, cuyo comentario termina significativamente con una cita de San Bernardo: «Axi, de tota cosa que será demandada, Deu no.ls hoyrá, mas del que será profitós de la anima. Sent Bernard: *Confidenter pete, quia aut accipies quod petitis, aut melius habebis*; per çó diu *de omni re filiet illis quod comodiusus erit anima*» (34).*

Así como encontramos en las oraciones del Santo Abad de Claraval el origen de las posteriores leyendas y representaciones iconográficas, descubrimos en el verbo del Santo valenciano los cabos de esos hilos espirituales que nos han llevado a relacionar y tejer esta trilogía mariana. Es el mismo San Vicente Ferrer quien nos desvela con diáfana claridad el más hondo significado y las relaciones de contenido explícita e implícitamente insertas en la tabla de Colantonio. Escuchémosle: «Jamés no fo nengú qui.y hagues devoció, que vingua a mala fi; e axí, digam tots, agenollats, devotament: *Mostra te esse matrem...*» (35). «Y así, digamos todos, arrodillados, devotamente: *Mostra te esse matrem...*» Está suplicando a la Virgen que se le muestre, que se aparezca ante él. Devotamente, humildemente arrodillado, pide su presencia. Y no le llama «Señora», ni «Virgen», sino «Madre». Solicita su maternidad misericordiosa, su abundancia, su tibia dulzura. Recordemos, a título de ejemplo, que esas palabras aparecen inscritas en una *lactatio* flamenca del siglo xv, en el Museo Diocesano de Lieja (36). Desde su celda, San Vicente busca en la tabla del templo napolitano de San Pedro Mártir, el camino que le llevaba a pedir el supremo don a la maternidad de María, el más alto que concebía para superar el sólo lucir o el mero saber, pues lo perfecto era arder y lucir, como un sol o una estrella, como la «*Maris Stella*» del himno «*Avè Maris Stella*» atribuido a San Bernardo, donde se hace la misma súplica: «muéstrate, Madre nuestra», *Mater Misericordiae, Mater Humilitate, Mater Omnium...*

Vicente Aguilera Cerni

(32) San Vicente Ferrer: «Sermons». Barcelona, 1932, vol. I, págs. 129-130. (Sabbato [Vigilia Pentecostes].)

(33) Id., id. Vol. II, págs. 227-8.

(34) «Quaresma de Sant Vicent Ferrer», predicada a Valencia en l'any 1413. Barcelona, 1927, pág. 127. (Tercer dimarts de Quaresma.)

(35) Id., id. (Sermó de l'Encarnació.)

(36) P. Rafael Durán, ob. cit., pág. 48.



# SAN VICENTE FERRER Y EL PAPA QUE LE CANONIZÓ

(DOS CENTENARIOS CONJUNTOS)

Se rememora este año la tradición de aquel vaticinio que hizo el Santo a los padres del primer Papa Borja, diciéndoles que su niño llegaría a ocupar un alto cargo en la Iglesia, y que desde él le haría un grande honor. ¡Pero lo que no llegó a vaticinar el Santo valenciano es que ambos acontecimientos serían tan íntimamente enlazados en fecha y lugar que sus centenarios los festejaríamos ahora conjuntamente Játiva y Valencia! Me refiero a la coronación del Papa Calixto III y la canonización casi inmediata de San Vicente Ferrer, por dicho pontífice setabense.

No está desligada la biografía del Santo de la historia local setabitana. Indudablemente, visitó más de una vez nuestra milenaria ciudad, no solamente por su importancia y proximidad a la capital, y, sobre todo, en el interregno de 1410 a 1412 antes del Compromiso de Caspe. Le unía buena amistad con los Borja, especialmente con Domingo, el padre de Alfonso, nacido en la pertenencia de «La Torre» cuando aun era término de Játiva, el último día de abril en 1378.

Pero la más estrecha e importante relación habida entre Játiva y San Vicente estriba en que fue un papa setabense, Calixto III, quien le canonizó en el mismo año de su coronación pontificia, o sea, en 1455 (1).

Pero dejando un poco de lado lo histórico para adentrarnos en lo artis-

---

(1) He dicho papa «setabense», y aprovecho la ocasión de insistir, siquiera sea en esta nota, para salir en defensa del discutido calificativo referente a la cuna del primer pontífice Borja.

En mis recientes artículos publicados en la prensa de Madrid, Valencia y Játiva, esgrimí entre otros argumentos los siguientes: en primer lugar, el escudo municipal de la ciudad, conocida siempre y por doquier con el sobrenombre de «La ciudad de los Papas»; blasón que se ornamenta con dos tiaras —(no una)—, a virtud de disposición gubernativa del Gobierno del Generalísimo Franco, previos autorizados informes. Y es Játiva la única ciudad de España que puede ostentar tal honor. En segundo lugar, el argumento de la casi unánime opinión de los historiadores como Ottorino Gurrieri de Perugia, Illescas, L. Acton, Panvinio, Roo, Pascual y Beltrán, Villanueva, Cucarella, Altisent, Bethencourt, Bauchi, Marssy Pastor, Fita y cien más. Y, finalmente, los argumentos históricos documentados en los Archivos oficiales de Játiva, que extensamente publiqué en el tomo I de mi Historia de esta ciudad. Entre otros, los que atestiguan lo siguiente:

Mucho antes de la conquista cristiana de la Xátiva mora, o sea, en 1241, desde la ya cristianada Valencia, don Jaime I hizo formal donación de la Torre y sus tierras cercanas de la alquería de Canals, a Dionisio de Hungría, y que por radicar en término de Játiva



tico, dado el carácter de esta revista académica, quiero referirme ya a las capillas de San Vicente y del Papa Calixto, en la Seo de Játiva, y a sus tesoros de Arte secular.

Al finalizar el siglo xvi estaba ya ruïnosa la primitiva colegiata en que se bautizó a los dos Papas Borja setabenses. Aquel templo era la propia mezquita mayor de Xátiva, consagrada, a mediados del siglo xiii, para iglesia cristiana, a raíz de la Reconquista, indultada del derribo por su belleza arquitectónica, por Jaime I. Y la ciudad acordó, en 1596, su reedificación al estilo Renacimiento herreriano sobre planta catedralicia. Juan de Ribera, el Patriarca virrey de Valencia, puso la primera piedra y comenzó la reedificación que, con largas y frecuentes interrupciones, ha terminado ya en nuestro siglo.

Tras de probables pinturas murales y seguros retablos góticos de la primitiva colegiata, se sucedieron, en la reedificación, otros de madera tallada entre los pocos salvados del siglo xv; y sólo uno, por excepción, se labró en artística cantería mural de puro estilo Renacimiento; y éste fue el que intacto perdura, del siglo xvii, dedicado a nuestro patrono regional San Vicente Ferrer. Mi adjunta fotografía (única, obtenida no sin salvar la dificultad de falta de luz natural), me releva de hacer detallada descripción de esta obra de arte arquitectónico, de desconocido autor y blasonada con gigantesco escudo de Játiva, como probable dedicatoria de la ciudad al Santo, quizás con motivo de alguno de sus centenarios, que Játiva celebró siempre con igual solemnidad que se prepara para festejar el actual. Ya también, en el templo primitivo, tuvo San Vicente un altar del siglo xvi, cuya secular imagen (ya perdida) fue trasladada procesionalmente al pétreo retablo que hoy admiramos, en el año 1714; y su moderna imagen actual la veneramos en la actual capilla primera de la nave girola y lado del evangelio. Dicho traslado se solemnizó con anterioridad al de la virgen gótica trecentista Patrona de la Seo, a su grandioso edículo mayor (obra de los neoclásicos valencianos de «San Carlos»), ya en agosto de 1753, con asistencia del Arzobispo don Andrés Mayoral.

---

dicha Torre, vino a parar a los Borjas, uno de los cuales, llamado Rodrigo, la vendió finalmente a Játiva (con independencia de la baronía de Canals). El Rey conquistador Jaime I, en el primer privilegio que desde Lérida, en 1250, expidió en favor de Játiva, le concedió como término territorial, además del suyo propio y el de otros lugares vecinos, el de Canals hasta el límite del de Montesa. (En el de Játiva, y no en el de Canals, radicaba dicha Torre borgiana en que vio la luz primera el futuro Papa Calixto.) Dicho privilegio de Jaime I lo confirmó Jaime II desde Valencia, y kalendas marzo de 1317. En aquel siglo xiiii de la Reconquista, Canals no era más que un grupo de contadas alquerías, cercanas al caserío de La Torre, donadas por Jaime I a Bernardo de Peñafort. El rey don Pedro II concedió el caserío de Canals a Juan Ximénez de Urrea; mas, por cierta infidelidad de la esposa, se lo confiscó, y en 1350 lo concedió, con sus tierras, a Raimundo de Riusech, el cual, dos años después, vendió a Xátiva dicho señorío con tierras y vasallaje por 95.000 sueldos; venta confirmada por el rey don Pedro en 1353, por Juan II en 1374 y por otros monarcas. Fernando II el Católico también confirmó el privilegio de Játiva sobre la baronía de Canals, independiente de La Torre, pertenencia secular de Játiva, motivo por el cual fue bautizado Alfonso de Borja en la iglesia parroquial de Játiva, y no en la de Canals. Ya después de la destrucción de Játiva por Felipe V, y de la supresión de señoríos territoriales, pasó a ser del nuevo término municipal de Canals la Torre natalicia del Papa Calixto III, quien siempre consideró a Játiva, en su cariñoso trato, como a madre nativa, según sus cartas, breves y privilegios archivados en la Colegiata.





Játiva: San Ildefonso. Tabla lateral del tríptico de Calixto III en su capilla borgiana de la Colegiata. Es obra de Jacomart, siglo xv, con retrato del pontífice setabense en actitud orante (Clisé Carlos Sarthou C.)

Pero, con anterioridad a este gigantesco retablo vicentista de la nueva colegiata, merece recordarse ahora, de la antigua Seo, otro que fue fundación borgiana del Cardenal Alfonso de Borja, después Papa Calixto III, que canonizó a San Vicente Ferrer, para ornato de su capilla pontificia, derroche de arte ojival, lamentablemente derribada para ser sustituida por otra hecha a trepa de las demás de la colegiata y desnuda de toda ornamentación. La fundó el Cardenal Borja antes de su breve pontificado de un solo trienio, y por conducto de su hermana Isabel, en el siglo xv.

Desde el solio pontificio la enriqueció con espléndida dote para solemnidad del culto, con privilegios y regalos de orfebrerías, reliquias, or-



namentos bordados de imaginería, pinturas, todo lo cual, o en parte, de lo salvado, se utilizó también para la antedicha capilla actual de San Vicente. Repito que, como obra de arte de primera calidad, perdura el retablo de la primitiva capilla borgiana, que pude salvar en el Museo Municipal, a mi cargo, durante la revuelta roja de 1936-39. Falto ya de predela, de polsera y de espiga, podemos admirar el magnífico tríptico con dos tablas



Capilla de San Vicente Ferrer, en la Colegiata de Játiva

más, y en nueva marquetería dorada. Es obra atribuida a Jaime Baso, Jacomart, en la que se retrató al cardenal donador en una tabla lateral, en actitud orante ante su santo onomástico. Y el pintor le retrató seguramente «de visu» en Italia cuando fue llamado a Nápoles por Alfonso V, el Magnánimo, de quien era Jacomart pintor de cámara. Me induce a creer este detalle el hecho de que, en dicha tabla del cardenal, el respaldo del sitial de San Ildefonso es de puro estilo renacimiento itálico, siglo xv,



fecha muy anterior al renacimiento hispánico, y contrasta con los sitiales góticos pintados en las otras tablas de dicho político jacomartino.

Otros recuerdos que perduran de la capilla calixtina, además del des-



Casulla cerrada, gótica, siglo xv, que utilizó el papa setabense Calixto III para canonizar a San Vicente Ferrer en 1455 (Clisé C. Sarthou C.)

cabalado retablo antedicho, son algunas piezas de orfebrería gótica, como relicarios, un cáliz, una arqueta marfileña veneciana, obra de los Embriatichis, y poco más de lo muchísimo que aparece en los antiguos inventarios de la colegiata como recuerdos de Calixto III.

*Carlos Sarthou Carreres*



## SAN VICENTE FERRER Y EL PINTOR PALOMINO

Feliz coincidencia la de estas dos conmemoraciones, el V Centenario de la glorificación y canonización de San Vicente Ferrer y el III Centenario del nacimiento del pintor Antonio Palomino. Exaltación plena y magnífica por el Pontífice Calixto III, en la Ciudad Eterna, y el alba de un niño, que llegó como San Vicente a ser ministro de Dios, y como pintor fue, sin duda alguna, el mejor intérprete de la figura excelsa y sumamente extraordinaria de nuestro Padre y Patrono San Vicente Ferrer.

Precisamente, por desaparecidas en triste fecha, con mayor afán, admiración y entusiasmo deben ser recordadas las pinturas del gran artista cordobés que plasmó en los comienzos del siglo XVIII en la bóveda de los Santos Juanes de nuestra dilecta ciudad.

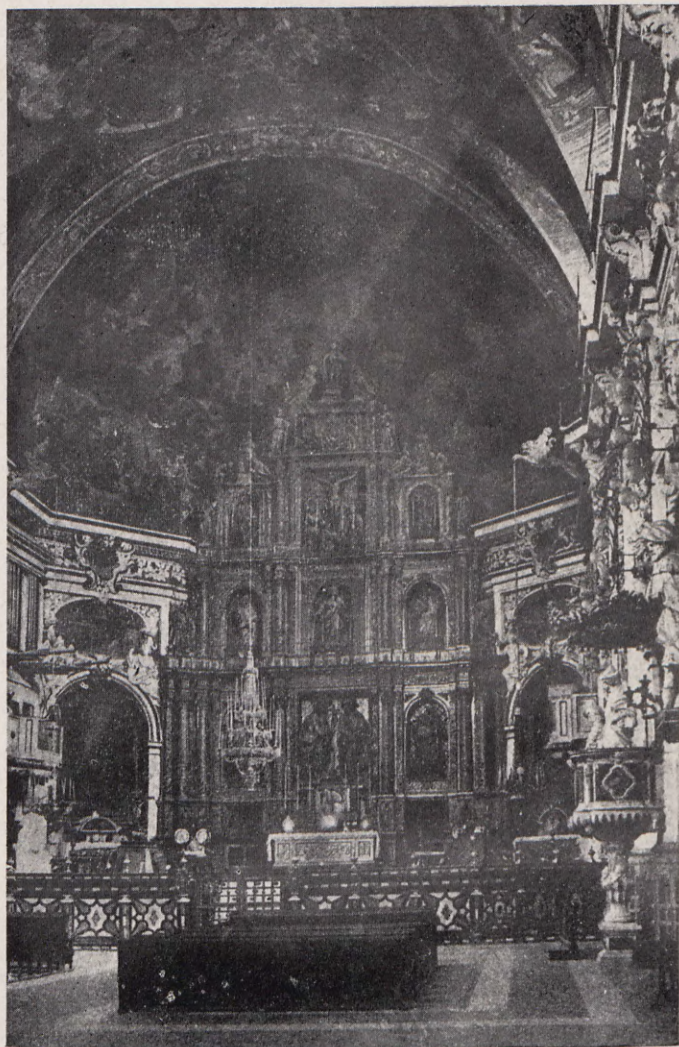
Sabido es que en el centro de la maravillosa Gloria, entronizó Palomino al Supremo Hacedor, entre ángeles, arcángeles y serafines, cuya idea desarrolló el artista de los diferentes misterios del Apocalipsis, y en especial del capítulo XIV que el Evangelista San Juan describe el Trono del Señor; pero la figura señera y genial, con ser todas admirables las que trazó Palomino en los celebrados frescos de San Juan, del Mercado, destacaba singularmente la arrogante representación de San Vicente Ferrer volando en el deleitoso Empíreo: EL ÁNGEL DEL APOCALIPSIS.

«Pónese también—nos dice el artista en su libro «Museo Pictórico y Escala Óptica»—el Ángel del Apocalipsis, Apóstol Valenciano San Vicente Ferrer, el cual está volando en medio del cielo...»

Por nuestra parte, al glosar tan maravillosa figura de San Vicente Ferrer, modestamente expusimos en el libro «El Magno Pintor del Empíreo» lo siguiente:

«La figura representada del Apóstol valenciano San Vicente Ferrer, que briosamente destaca en lugar preferente, es ideal en la concepción del artista, así como atrevida en su ejecución. El Santo dominico se halla desprendido de la bóveda. Sobre el fondo del cielo infinito, donde ya no se perciben más que de una manera difuminada las figuras de espíritus inmortales, la silueta del Ángel del Apocalipsis adquiere un relieve extraordinario. La actitud es tan natural, que realmente le vemos en medio del espacio invocando su famoso lema «Temed a Dios y dadle honor». Las alas extendidas son de una precisión tan perfecta que causa verdadero asombro.





Vista del retablo mayor y parte del fresco del genial Antonio Palomino antes de la revolución. Iglesia de los Santos Juanes. Valencia

Desde la infancia, cuando en unión de nuestros llorados padres asistíamos a los actos del culto, en esta iglesia, nos cautivó de tal manera la imagen de San Vicente Ferrer, que jamás se borrará de la imaginación. La figura del Apóstol de Europa volando en el espacio es un recuerdo indeleble de la tierra que vimos la primera luz; por ello, amantes como el que más de estas bellas manifestaciones artísticas que Valencia conserva para honor y gloria de España, nos permitimos creer, con la mejor intención, de buena fe y sin pretensión alguna desde luego, que la idea de don Antonio Palomino de Castro y Velasco, tan correctamente ejecutada, tan naturalmente vestida, que, efectivamente, parecen los pliegues del



hábito dominicano de un paño un tanto recio, porque en medio del espacio, como se halla, se resisten al aire por su propio peso: que el San Vicente Ferrer vale por toda la pintura del famoso cielo de los Santos Juanes.»

Esto quedó impreso en nuestro modesto libro antes mencionado a su publicación, en el año 1928; pero justo es emitir un valioso juicio posterior, por uno de los mejores comentaristas del pintor Palomino, el ilustre escritor y catedrático de la Universidad de Valencia, doctor don Felipe Garín Ortiz de Taranco, en su libro «Loa y Elegía de Palomino, en su decoración de los Santos Juanes de Valencia»:

«Pero el pintor, no olvidando que pinta en Valencia y para Valencia, la regaló con un detalle finísimo de su gentileza, sólo posible en quien era, a la vez, teólogo, historiador, artista, cortesano e hidalgo: entre el trono del Padre y el arco triunfal, en lugar destacado de todos los demás Santos, y



Trono del Padre Eterno entre Ángeles y Santos. En el centro, San Vicente Ferrer. Iglesia de los Santos Juanes. Valencia





Destacado detalle del fresco de Palomino, con la arrogante figura del Angel del Apocalipsis.  
Iglesia de los Santos Juanes. Valencia



bien visible por el claroscuro rotundo de su indumentaria dominica, asociada maravillosamente a unas alas batientes, colocó la, para nosotros siempre familiar y queridísima, efigie del más valenciano de los santos y el más santo de los valencianos, Vicente Ferrer, pasmo de su siglo, Apóstol de Europa y figura máxima, aún no bastante conocida por muchos de su Valencia natal...»

«Y pensamos que Valencia —prosigue el Sr. Garín Ortiz de Taranco— exaltada así, en su hijo más ilustre de todos los tiempos, a las esferas más altas de la Gloria, no debiera dejar de llorar, por todos los siglos o los milenios, que le queden de ser ciudad sobre el planeta, la desgracia y la vergüenza inmensa de haber perdido, o dejado perder, aquel delicadísimo obsequio del hidalgo cordobés, cortesano, pintor, historiador y teólogo, autor de uno de los homenajes más bellos y simpáticos que haya jamás recibido el gran Santo de la calle del Mar, misionero de Occidente.»

Hermosa glosa vicentina que honra al pintor Palomino y homenaje mutuo en los centenarios que conmemoramos de San Vicente Ferrer y el noble hijo de la ciudad de Bujalance, el felicísimo intérprete de la gloriosa figura del Ángel del Apocalipsis.

No olvidó el pintor Palomino a nuestro Padre y Patrono San Vicente Ferrer en otras composiciones; así igualmente lo vemos hoy en el fresco de la Real Basílica de la Patrona de Valencia, junto a San Vicente Mártir; en la famosa pintura del medio punto del Convento de San Esteban de Salamanca; con otros Santos, en la bóveda de la Cartuja de Granada, y en su Gloria, de la Cartuja del Paular. Obra también maravillosa y la última precisamente del eximio pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco, que supo ofrendar a Valencia la más primorosa representación de San Vicente Ferrer.

*Enrique Moya Casals*



## UNA EXPOSICIÓN DE ARTE ROMÁNTICO EN EL IV CENTENARIO VICENTINO

«No encontramos frases bastante expresivas con que describir la expansiva animación, la verdadera e íntima alegría, el fervor religioso, el entusiasmo y el afán con que los pueblos, las corporaciones y todos y cada uno de los habitantes de la capital y de la provincia, sin distinción de jerarquías, edades ni sexo, contribuyen a solemnizar el cuarto centenario de la canonización del esclarecido patricio San Vicente Ferrer. El arte ha convertido, como por ensalmo, la ciudad, de suyo risueña y llena de encantos, en una de esas mágicas mansiones soñadas por la ardiente fantasía de los orientales. Por todas partes, en las calles y las plazas más públicas, como en los rincones más escondidos, hanse improvisado vistosos y elegantes altares y arcos de triunfo, caprichosas perspectivas y transparentes, ricas colgaduras y adornos, graciosas combinaciones de fuegos artificiales, brillantes y hasta el extremo variadas iluminaciones que se elevan hasta la cúspide de las más altas torres, fuentes, obeliscos, templetes y cuanto la imaginación más fecunda y viva es capaz de concebir, y la voluntad más decidida y pronta puede realizar. Si a todo esto se añade la pompa augusta de las muchísimas funciones religiosas, las magníficas procesiones cívicas y sagradas, los alegres y armoniosos ecos de cien y cien orquestas y bandas de música que, alternando con la festiva *dulzaina* y el bullicioso *tabalet*, se ven colocadas acá y allá con admirable profusión, el incesante repicar de las campanas, el ir y venir de millares de personas que en continuo y confuso movimiento, respirando sus semblantes vivísimo placer, recorren todos los parajes; y todo esto bajo un cielo purísimo y una atmósfera templada, dulce y embalsamada, podrá formarse una idea, incompleta todavía, del grandioso cuadro que no acertamos sino a bosquejar con imperfección.»

Tales eran las palabras con que, hace un siglo exactamente, iniciaba cierta revista de Valencia la crónica de una «Exposición general de la industria y de las Bellas Artes», organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País para conmemorar, a su manera, la efemérides vicentina. Quizá se piense que mejor hubiera sido celebrar una exposición iconográfica de arte antiguo, cuando tanto y tan bueno se conservaba entonces en locales públicos y privados, religiosos y profanos. Medio siglo más tarde,



con motivo de la Exposición Regional, tuvo lugar una exposición arqueológica, y en ella figuraron abundantes imágenes de San Vicente Ferrer; pero en aquellos años, cincuenta y cuatro exactamente, había cambiado ya el concepto del arte y se tenían opiniones más definidas acerca de casi todo.

El cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, a pesar de lo que digan las crónicas, fue tal vez el más pobre y mezquino de todos. Había poca fe y poca cultura; el patrono de Valencia no interesaba ni como santo, ni como político, ni como intelectual; se le ignoraba totalmente o casi totalmente, y la minoría de entusiastas devotos no bastaba a encender el entusiasmo general, salvo en fiestas y jolgorio, que en ello nuestro pueblo nunca se hace de rogar, cualquiera que sea el motivo; quien desee mayor información sobre ello, puede acudir al libro de Vicente Boix, «Fiestas que en el siglo iv de la canonización de San Vicente Ferrer se celebraron en Valencia». (Valencia, 1855.)

Era una mala época, de revolución y pronunciamientos, con mucha inquietud y poco sosiego. Precisamente en 1855 el ministro don Pascual Madoz presentaba a las Cortes el proyecto de Ley de Desamortización de los bienes eclesiásticos, y se había consumado la ruptura de relaciones con la Santa Sede. Aún faltaban trece años para que Isabel II fuese destronada, pero el movimiento revolucionario era general en toda España. La guerra civil había concluido años atrás con el convenio de Vergara de 1839 y, sin embargo, la situación seguía siendo angustiosa. En el año 1840, Valencia vivió la enojosa jornada del 17 de octubre, en que la reina Cristina, alojada en el palacio de Cervellón, entregó la regencia de su hija al general Espartero y embarcó seguidamente en el puerto de nuestra ciudad. El día 9 de junio de 1843, el gobernador de Valencia, don Miguel Antonio Camacho, caía afrentosamente asesinado por las turbas. Poco después regresaba doña Cristina, e Isabel II era declarada mayor de edad. Mientras tenía lugar la insurrección de Vicálvaro, en 1854, en Valencia se declaraba la epidemia del cólera. Indudablemente, las circunstancias no eran muy favorables para que reinasen la paz, el bienestar y el orden que requería una jubilosa y alegre celebración del centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.

No era menos turbulenta la borrasca de los espíritus, agitados por la moda romántica, que conmovía los más firmes principios de las artes y de las letras en toda Europa. Víctor Hugo se hallaba en la cumbre de la fama, y sus obras, así como las de Walter Scott, Lamartine y Jorge Sand, eran bien conocidas en Valencia, debido especialmente a las traducciones de Cabrerizo. Triunfaba en el teatro García Gutiérrez con *El trovador*, y Gertrudis Gómez de Avellaneda en la poesía lírica, mientras comenzaba a extenderse la fama de Bécquer y de Zorrilla, y la de Fernán Caballero en la novela. Muchos valencianos jóvenes, como Boix y Pérez Escrich, ensayaban el género de la novela histórica que con tanto éxito cultivó Gil y Carrasco, y Wenceslao Ayguals de Izco, el más romántico, audaz y aventurero de los literatos valencianos de la época, editaba su *Panteón Universal* donde se hallan reunidas en forma de diccionario las más intrigantes y truculentas narraciones, y preparaba sus grandes éxitos de folletín,



como *La marquesa de Bellaflor* y *María o la hija de un jornalero*. Para concluir en breves trazos la situación literaria de Valencia en aquel año 1855, bastará decir que había muerto pocos años antes el padre Arolas, catalán de nacimiento aunque valenciano de adopción, y que estaba a punto de extinguirse la vida de don Tomás Villarroya, el inolvidable cultivador de la poesía vernácula, padre de la *Renaixença*; Vicente Boix y Bernat y Baldoví se hallaban en pleno vigor intelectual, frisando en los nueve lustros de vida; Teodoro Llorente y Wenceslao Querol no habían llegado a la veintena, y Constantino Lombart era un tierno rapaz de siete años.

En el campo del arte, Valencia vivía de recuerdos y de esperanzas; la gran figura de Vicente López había desaparecido en 1850, y al duelo por su muerte se unía el desconcierto de no hallar otro camino que la profunda huella, cada vez más desacreditada por la impaciencia de los imitadores, que el maestro había dejado. La desorientación de la pintura valenciana durante el segundo tercio del siglo XIX, se revela claramente en esta exposición a la que venimos aludiendo y que sirve de base a nuestro artículo, sin más pretensiones que las enunciadas en su título, lo cual nos permite, por una vez, librar al benévolo lector de toda tramoya bibliográfica, si no es la referencia a la revista mencionada, único testimonio literario de la exposición, así como algún comentario en el *Diario de Valencia* de aquellas fechas. En dicha revista, que pretendía ser o era efectivamente órgano oficioso de la Real Academia de San Carlos —lo cual hace más interesante la cita—, se declaraba que la Exposición había tenido muchos defectos de organización, y venía a decirse que en ella «no estaban todos los que eran» y que, en consecuencia, «no eran todos los que estaban». La simple enunciación de nombre y edad de algunos artistas nos ahorrará, como hicimos antes, prolijos y supérfluos comentarios.

En aquella fecha de 1855 ya eran famosos en España don José Gutiérrez de la Vega, Esquivel, Alenza, Carderera, Castellano, Parcerisa y Pérez Villamil, y comenzaban a destacar Claudio Lorezale, Eugenio Lucas, Federico Madrazo y Carlos Fortuny. Entre ellos, fácil era advertir las más diversas influencias, desde la muy castiza de Goya a las de Géricault, Ingres y Delacroix, junto a muy personales rasgos de innegable originalidad. En contraste, el arte valenciano, que pudo conocer y sin duda conoció muchas de estas tendencias, tan sólo muy débilmente se hizo eco de ellas. Fue una época, en verdad, insólita, de franca decadencia, de colapso del arte, y en especial de la pintura, que tal vez se pueda atribuir, como antes indicábamos, al absorbente dominio del estilo de Vicente López; era necesaria esta «cualesma» artística para que luego surgiera esplendorosa la genial maestría de Sorolla, como en el siglo XVII rompió el manierismo de los innumerables discípulos de Juanes la impetuosa figura de Ribalta, como algún día concluirá también la confusión creada por las delirantes aberraciones del postsorollismo y amanecerá otro genio de nuestra pintura. Pero veamos con algún sosiego quiénes eran, en la tantas veces aludida Exposición de 1855, los que «estaban», aun sin serlo, para aludir finalmente a los que «eran» y no estaban.

Presidía el certamen, que tuvo lugar en alguna dependencia del Museo



del Carmen, una obra de don José Gutiérrez de la Vega; el resto fue aportación de autores valencianos. También con cierto sentido presidencial y honorífico aparecía un cuadro de don Bernardo López Piquer: el popular y conocido retrato de «los alabarderos», que, por feliz coincidencia, continúa en el Museo de San Carlos y fue motivo de un interesante artículo de Arturo Zabala en el número 3 (junio, 1942) de la revista *Saitabi*. Este don Bernardo López Piquer había heredado de su padre, don Vicente López



Bernardo López Piquer.—Retrato de los alabarderos Díaz y Torán  
(Hoy, en el Museo de Valencia)

Portaña, una depurada técnica del retrato, sin alardes de virtuosismo, pero con una técnica que pudiéramos calificar de honesta, sólida y convincente. Su padre, que había muerto muy viejo, logró situarle en Madrid muy ventajosamente; fue académico de San Fernando, primero, y más tarde pintor de Cámara y profesor de dibujo de la reina Isabel II; su influencia en la Corte le permitió a Bernardo López acaparar todos los encargos de retratos, como éste de los alabarderos don José Díaz y don Francisco Torán.



Ambos eran valencianos, y con otros dieciséis compañeros del cuerpo de Guardias Alarbaderos, mandados por el coronel Dulce, defendieron heroicamente la escalera del Palacio Real en aquella memorable noche del 7 de octubre de 1841, en que el regimiento de la Princesa, dirigido por los militares sublevados, Concha y Diego de León, intentó apoderarse de la reina Isabel y de su hermana, la infanta Luisa Fernanda. Poco tiempo después, la Diputación Provincial de Valencia encargaba a López Piquer este retrato que inmortalizó a Díaz y a Torán estrechándose la mano, como felicitándose mutuamente por haber salvado la vida en tan peliagudo trance. En 1844, la misma Diputación acordó su traslado al Museo, donde continuaba once años más tarde y sigue hoy ofreciéndose a la admiración de todos; lo que demuestra que los museos, dicho sea sin ironía, constituyen un hogar inmejorable para las obras de arte. Un cronista de la exposición decía del cuadro que «la semejanza es exacta, el color vigoroso, la manera franca», y no es posible rectificar hoy tales afirmaciones, ni aun mejorarlas, al menos en la intención con que estuvieron dichas, porque, ciertamente, la calidad que ofrece esta pintura, la justeza del dibujo, la expresión de las fisonomías y, sobre todo, el carácter del más puro romanticismo de la obra, hacen de ella una verdadera joya artística, sobre la cual, acuciados por la brevedad del espacio, no podemos hacer aquí más amplios y elogiosos comentarios.

Nos espera la revisión de otros expositores menos importantes tal vez que Bernardo López, aunque no menos importantes por la polémica literaria y crítica que sus mediocres obras de arte provocaban. Así, aquel don Miguel Pou «pintor de historia», no ya la de su vida, que es bien sencilla, como discípulo de Vicente López y luego profesor y académico, sino por la predilección en sus cuadros de temas históricos. Por lo que sabemos, había presentado a la exposición su obra más representativa y lograda, una *Oración del huerto* con la figura lánguida de Jesús rendido al dolor, ante el ángel que le ofrece la copa de la amargura bajo la blanca luz de foco rasgando las nubes e iluminando su cara. Los propios amigos de Pou afirmaban que su talento era «reflexivo y concienzudo», aunque se mostraba excesivamente «esclavo de las reglas», como buen académico. En cambio, sus enemigos no se recataban en censurar «lo lamido y relamido de las formas, lo castigado de los contornos, la timidez con que ha corrido el pincel, el poco cuerpo de los paños»; y concluyen recomendando a los jóvenes: «Id a ver el cuadro del señor Pou para saber cómo no habéis de pintar».

Otro cuadro que dio lugar a muy enconada polémica fue el de un joven, Fortunato Bonich, también discípulo de Vicente López, titulado *Juego de niños*. Presentaba muchas más obras, como algunos retratos, una Sagrada Familia, un *Centauro y Deyanira* y la escena de Homero, anciano y ciego, resignado y tranquilo, con los brazos caídos y las manos cruzadas, meditando en la playa desierta donde había sido abandonado. Pero su mejor lienzo, y el más discutido, era el *Juego de niños*, que atraía la atención del público y con ella encendía continuas discusiones. Porque la gente afirmaba que la figura principal, aquella del muchacho sentado en el suelo ante un sombrero lleno de fruta, carecía de expresión; rodeábanle otros



niños que le quitaban las frutas o le tapaban los ojos en actitudes graciosas y dinámicas; en general, salvo en la censura del colorido, excesivamente apagado en contraste con los tonos morados del fondo, la crítica fue benévola con Bonich, y los más exigentes reconocieron que «olvidando los fríos y rutinarios hábitos de la escuela, procura remontar el vuelo hacia las regiones de lo bello, inspirándose en su propio genio». La verdad era, sin duda alguna, que ni Bonich era tan genio ni Pou tan detestable, sino que se ventilaba una de tantas campañas, que nunca faltan, de los jóvenes y rebeldes discípulos contra los ancianos y pacíficos maestros.

Acerca de los cuadros presentados por don Rafael Montesinos Ramiro no se produjo discusión alguna, y es de suponer que «tirios y troyanos» reconocían sus méritos, lo cual excita nuestra curiosidad por conocer sus obras o, al menos, imaginarlas, como en aquel *Museo* inventado por Eugenio d'Ors ante las blancas paredes de un salón de conferencias. Tenía entonces Rafael Montesinos cuarenta y cuatro años, y había sido discípulo de Bernardo López; su *curriculum vitae* limitase a los títulos de profesor y académico de San Carlos y pintor honorario de Cámara. La flexibilidad y la fecundidad de su arte eran extraordinarias. Pintaba paisajes, algunos de interés arqueológico, tales como la puerta del monasterio de la Murta y el castillo de Herculano en Benifairó de Valldigna; pero de no menos sugestión debieron ser sus cuatro lienzos dedicados a la aurora, la mañana, el mediodía y el crepúsculo, de plena naturaleza, para observar los matices de su interpretación. Como pintor de género realizó el cuadro de *Dido abandonada por Eneas*, que se conserva en el Museo de San Carlos, y el lienzo que cubría la imagen de Cristo en la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Algunas de estas obras figuraron en la Exposición, y muchas más, así como una extensa colección de veinticinco retratos que, sin haberlos visto, podemos afirmar serían valiosísimos, por sus cualidades intrínsecas y su importancia iconográfica; los comentaristas coetáneos, al elogiar sin reservas estos cuadros, aluden a unos cuantos personajes representados, como don Jacinto Labaila, el señor Merle, la baronesa de Cortes...

Tampoco las obras de Ramón Simarro fueron causa de enconadas discusiones. Presentaba este autor una docena de óleos de tema diverso, como el retrato del pontífice Alejandro VI, de cuerpo entero y gran tamaño, cuyo rostro copió en Roma directamente de los frescos del Pintoricchio. Los entendidos afirmaban que en las obras de Simarro el dibujo era correcto, las líneas puras y sencillas, pero el color apagado, sin claroscuro ni juego de luces. Incluso aquel retrato de familia que atraía la atención del público, no estaba concluido; aparecía la esposa sentada en un sillón, con el hijo, un niño de pocos años, en las rodillas, y el propio pintor sentado más abajo mirando tan encantador grupo. Sin embargo, no era la calidad artística de la obra lo que emocionaba al público, sino su fatal oportunidad, su trágico y lúgubre sentido, tan romántico y sombrío. Ramón Simarro poseía un temperamento exaltado y una débil naturaleza física; marchó con su esposa, lleno de ilusiones, a Roma, instalándose de nuevo en Játiva, su tierra natal, en 1850; allí enfermó, pasando a mejor vida en este



mismo año 1855; y su esposa, enloquecida de dolor, se arrojó por el balcón a la calle. De tan terrible historia quedaba el huérfano Luis, que recogido por unos parientes y educado en Madrid llegó a ser el famoso doctor Simarro, una de las más ilustres figuras valencianas de la época. Sólo nos falta conocer aquel cuadro de familia, tan impresionante por las circunstancias que en él se dieron, para extraer del suceso las últimas consecuencias literarias y psicológicas; no nos despedimos de hacerlo si aún es posible localizar la obra.

No podían faltar en la exposición los «bodegones», ese género pictórico de tan limitadas posibilidades artísticas y tan amplios beneficios económicos. Desde la pintura pompeyana hasta los tiempos actuales, el público ha sentido predilección por adornar la pieza dedicada a comedor con «bodegones», como si la contemplación de pinturas representando los más heterogéneos productos alimenticios hubieran de servir de aperitivo; incluso, a veces, aparecen allí figuras en acción de comer, pero como no siempre los autores de tales obras eran maestros consumados en el arte de pintar, muchos «bodegones», por no decir todos, acaban por convertirse en verdadera «naturaleza muerta» y terminan por ser auténticos cadáveres de alimentos, como si el tiempo los descompusiera y secara; sin hablar de las hipotéticas virtudes estimulantes de bodegones pintados por Cézanne o Solana, a no tratarse de clientes con imaginación comparable a la de Goya, que en el propio comedor conservaba, entre otras de sus «pinturas negras», la de Cronos devorando a uno de sus hijos. Lo cierto es que el «bodegón» siempre ha sido un buen negocio para los pintores y para los chamarileros, y en la época romántica, por el exaltado idealismo de aquellos antepasados nuestros, mucho más. Allí, en la Exposición tantas veces aludida, no faltaban «bodegones» de Parra, aunque no de Miguel Parra llamado el «don Vicente López de las flores» y cuñado suyo, muerto no muy anciano en 1846, sino de José Felipe Parra, su hijo, que con el tiempo eclipsaría las glorias del padre. Tenía mucha ductilidad en la técnica de la pintura; ya era conocido y muy elogiado un retrato suyo de don Vicente Boix, a pluma, que bien quisiéramos conocer, y un cuadro de la llegada de la reina María Cristina al puerto de Valencia en 1844, que ofrecería mucho interés. Pero su fuerte era el «bodegón», el «florero», la «naturaleza muerta». Se le comparaba a Becco, el famosísimo pintor napolitano de tales géneros; a pesar de ello, algunas críticas le fueron dirigidas. Acerca de un cuadro que representaba deliciosamente combinados un guacamayo, muchas flores, frutos y pescados, afirmábase de estos últimos que parecían de estopa, y que el fondo y la composición eran muy deficientes. Otro cuadro de Parra consistía, sencillamente, en una flor ante el espejo, como Narciso ante las aguas. Lo más curioso era que los detractores de Parra como Narciso ante las aguas. Lo más curioso era que los detractores de Parra se permitían censurarle su falta de «filosofía». Puede haber —afirmaban— ramilletes alegres y risueños, tristes y melancólicos, brillantes y magníficos, tranquilos y suaves, modestos y dulces; lo que no se puede hacer —concluían— es pintar flores y frutos, y animales muertos, con técnica perfecta y sabia composición, pero sin «filosofía». Otro bodegonista valenciano, competidor de Parra, fue Agustín Ramel o Raniel, de quien ya se



ocupó el barón de San Petrillo en la revista *Valencia Atracción* (diciembre de 1953), al presentar algunas de sus obras firmadas por el pintor que siempre hace coincidir el bucle natural de algún tallo con la grafía de su nombre.

Sin duda, los artistas valencianos de aquella época dirían del arte de



Agustín Ramel.—Naturaleza muerta

Ramel cosas parecidas a las que afirmaban de los cuadros de Parra, no obstante que la calidad de éste fue muy superior a la de aquél. Bien lo demuestra su colaboración con Manuel Martín Lavernia, pintor de figura; entre ambos realizaron un cuadro de mucha ambición y gran tamaño: *Dos labradoras*. En él figuraban, efectivamente, una pareja de huertanas con sus típicos trajes pintados por Lavernia y, como fondo, el huerto que realizó Agustín Ramel, donde se ofrecía un abigarrado conjunto botánico y



zoomorfo, amén de variados objetos y utensilios, como en un abrumador muestrario. Los críticos limitáronse a elogiar la aplicación y laboriosidad que aquello representaba, no obstante la falta de sentido, de significación, de «pensamiento»; a pesar de ello, no dudamos en incluir esta obra entre las que muy a placer estudiaríamos hoy. Los años, en fin, condujeron a Lavernia y a Ramel, que tan estrecha y acertadamente colaboraron en dicho cuadro, por caminos muy distintos; Lavernia tuvo un éxito en 1862 presentando a la Exposición Nacional de Madrid un cuadro de género, *El buen consejo*, que mereció grandes elogios de la crítica; Ramel presentó a la Exposición Regional Valenciana de 1867 un magnífico «bodegón florero»; un año antes Lavernia había muerto repentinamente mientras andaba por la calle.

En el último grupo de los expositores que vamos relacionando hay que incluir algunos del «montón», como el notable autodidacta don José Ángel Laffaya y Jordán, médico de Segorbe, autor de innumerables retratos «parecidos, pero duros», entre ellos uno de don Vicente Sales, presbítero. Igualmente fueron de escasa importancia los cuadros presentados por Antonio Morata y José Gallel; no obstante, merecen ser citados porque fueron los únicos que, entre vano retoricismo estético, recordaron la fecha centenaria dedicando a San Vicente Ferrer algunas de sus obras. Antonio Morata, que tanto hacía «bodegones» como retratos, presentó una alegoría del santo, de la que no conocemos detalle alguno. José Gallel, que entonces tenía treinta años, expuso la copia de un cuadro de San Vicente predicando, y un lienzo original de un asunto alusivo al mismo. Ignoramos también cualquier detalle de estas obras, pero no debemos ocultar el interés que debió ofrecer la última de ellas, ya que si bien su autor aún era joven, llegó a destacar más tarde como decorador; pintó más de ochenta retratos de valencianos notables y acabó dedicándose a la escenografía. Tampoco debemos omitir el hecho de que el cartel anunciador de la exposición fue dibujado por Fortunato Bonich, a quien aludimos en las primeras páginas de este artículo, y reproducido en grabado litográfico por don Antonio Pascual Abad, al cual dedicaremos en seguida algunas líneas.

La aportación, en fin, de ciertos artistas entonces muy jóvenes y también muy entusiastas, no fue abundante; allí estaban Gonzalo Valero y Daniel Cortina, cuyos nombres acabaron por oscurecerse, y también José Estruch, José Brel y Salustiano Asenjo, que si no llegaron a ser famosos adquirieron merecido prestigio.

Comparada con la de la pintura, la aportación de las otras artes fue reducida, casi diríamos mezquina. En escultura sólo acudieron Llácer y Farinós, dos imagineros que entonces gozaban de gran prestigio. Bernardo Llácer, hijo de Vicente, más famoso, ya fallecido, presentó algunas figuritas modeladas en barro, como una de Santiago a caballo matando moros. Felipe Farinós, discípulo de Antonio Marzo, había modelado la medalla conmemorativa del centenario de San Vicente Ferrer, con que la Sociedad Económica de Amigos del País había de premiar a los artistas de la Exposición, figurando en el anverso la figura noble, al estilo griego, de una matrona que corona al genio, y en el reverso los atributos de la entidad



organizadora del certamen. Por ello, y por lo fecundo de su actividad artística, merece que recordemos algunos de los trabajos más importantes de Farinós, como las veintidós imágenes y un bajo relieve en el altar mayor de la catedral de Valencia, muchas lápidas y sepulcros en el cementerio, y su obra maestra, el *Descendimiento de la Cruz*, en el convento de Santa Catalina de Siena. Luego de haber labrado más de doscientas esculturas, Felipe Farinós murió en 1888, a los sesenta y dos años de edad; había sufrido un ataque de locura como el mencionado José Brel, con lo cual parecía cumplirse un fatal y sombrío destino, tan propio del Romanticismo.

La aportación de los grabadores, entonces muy en boga, fue más bien escasa; únicamente don Antonio Pascual Abad presentó alguna de sus notables producciones. La personalidad de Antonio Pascual es muy interesante. Había nacido en Alcoy, estudiando en la Academia de San Carlos y estableciéndose definitivamente en Valencia. Grabó unas láminas en boj para la edición de la Biblia traducida por Boix e impresa el año 1841 en Valencia. Obtuvo diversos premios en exposiciones internacionales a las que acudía con modelos de estampas, naipes, abanicos, etcétera. A su muerte continuó la producción de estas obras su hija Isabel que había asimilado perfectamente el arte de su padre.

Aún hemos de señalar la aportación de los arquitectos valencianos. Antonio Sancho presentó tres planos del canal de la Albufera, y Vicente Alcayne un proyecto de monumento «consagrado a la sepultura de los soberanos de un gran Imperio». Sin embargo, lo más notable y original de la Exposición debieron ser los daguerrotipos en placa y papel de Francisco Caruana, Francisco José Barreda y José Monserrat, éste último catedrático de Química de la Universidad. El interés que hemos demostrado por conocer, si fuese posible, algunas de las obras de arte de la Exposición de la Sociedad Económica de Amigos del País, no puede compararse a la emoción que sentiríamos contemplando a todo sabor aquellos paisajes, aquellas composiciones y sobre todo los daguerrotipos, aquellos primeros retratos de personas que vivieron hace un siglo y que tienen para nosotros intensa fuerza evocadora.

Nada más y nada menos contenía la Exposición. Lo suficiente para que su breve reseña nos haya permitido sacar del olvido una época, ignorada casi completamente, del arte valenciano. Señalábamos, al principio de este artículo que ahora concluye, un comentario de los coetáneos afirmando que entre los artistas que allí habían acudido sobran unos y faltaban otros. Posiblemente no sobraba nadie, porque toda manifestación artística, por poco arte que contenga, nos ayuda a comprender el sentido de una época. Pero sí faltaban algunos, y no nos perdonaríamos el dejar de aludir a ellos, porque así quedará completa la visión de conjunto del arte valenciano a mediados del siglo XIX, en la fecha exacta en que escribimos esto, en la conmemoración del centenario de la canonización de San Vicente Ferrer.

Volvamos al método de las generaciones, poco ameno y original, pero muy claro y por ello muy práctico. En la Valencia de 1855 había artistas



ancianos de agotada inspiración, hombres maduros en plena vitalidad creadora y jóvenes inexpertos con el alma llena de ilusiones; recordemos, a un siglo de distancia, quiénes eran en cada una de las disciplinas artísticas. El más viejo de los pintores valencianos, ya setentón y aún superviviente del siglo XVIII, era Francisco Llácer, discípulo de Vicente López, como Vicente Castelló, ambos pintores de «género», de quienes guarda algunas obras nuestro Museo de San Carlos. Pero entre aquellos pintores que entonces se hallaban en la plenitud, pocos hay que añadir a los mencionados antes; tal vez el más interesante fuese José María Bonilla, un tipo admirable de romántico bohemio, autor de notables retratos, fundador de revistas literarias como *El Mole* y *El Cisne*, exaltado conspirador que acabó muriendo, pobre y viejo, en la casa de un amigo. Tampoco debemos olvidar a Francisco Martínez Yago, conserje de la Academia, notable restaurador del famoso *San Bruno* de Ribalta, y padre de Salvador Martínez Cubells, el eximio pintor. En cambio los jóvenes eran muchos y, como el tiempo demostraría, de mucho porvenir. Alrededor de veinte años tenían Antonio Gisbert, Bernardo Ferrándiz y Carlos Giner; quince, poco más o menos, Antonio Cortina, Muñoz Degraín y Francisco Domingo, tres águilas de la escuela valenciana de pintura; Salvador Martínez Cubells, Juan Peyró e Ignacio Pinazo no habían pasado de la infancia; y en octubre de aquel mismo año 1855 vendría al mundo; en el Cañamelar, el que luego sería inolvidable pintor José Benlliure Gil.

Una interesante modalidad de la pintura fue en aquella época la escenografía, que entonces alcanzaba mucha importancia, no sólo por sus fines teatrales, sino por su aplicación decorativa. El más importante de los escenógrafos valencianos de la época, juntamente con alguno de los ya mencionados, fue don Antonio Bravo Alonso, que en 1843 decoró en Madrid unas habitaciones del palacio del duque de Alba. Por entonces iniciaban su carrera los que habían de ser notables decoradores: Juan Ballester Ayguals de Izco, que trabajó mucho en Barcelona, y don José Vicente Pérez, que realizó la importante obra del monumento de Semana Santa de la iglesia parroquial de San Martín. De la brillante escuela de grabadores valencianos del siglo XVIII, fallecido en 1847 el famoso Rafael Esteve, sólo quedaba su discípulo Teodoro Blasco, que había muerto en 1854. Francisco Blasco, a quien ya habíamos mencionado, murió en 1864, y entre los jóvenes destacaban Domingo Martínez y Ricardo Franch.

La aportación escultórica a la Exposición había sido escasa, como hemos visto, y aquí sí cabe decir que no estaban todos los que eran. Había un grupo de imagineros, compañeros del mencionado Farinós en el arte religioso y funerario, de artesanía más que de arte, que, sin embargo, permitía obtener con cierta facilidad el *pave lucrando*. A este núcleo pertenecían artistas muy notables, como Antonio Marzo, los hermanos Damián y Modesto Pastor, aún muy jóvenes, y Antonio Esteve Romero, el nieto, ya muy anciano, del famoso Esteve Bonet. Pero los grandes artistas de la escultura valenciana, maestros de maestros, fueron don Francisco Bellver y don José Piquer, que residían en Madrid y allí trabajaban intensamente en la ejecución de encargos oficiales y particulares, de monumentos y de



retratos, como el realizado por José Piquer de la reina Isabel II, que aún da empaque a la gran escalera de mármol de la Biblioteca Nacional. José Aixa y Ricardo Soria, que luego serían escultores muy notables, hallábanse entonces en plena adolescencia.

La representación de los arquitectos en el certamen fue igualmente mezquina, sin que con ello se quiera desvalorizar el mérito de los que acudieron. Precisamente había entonces en Valencia una floración de notables constructores, formando verdaderas dinastías de arquitectos como los Calvo, los Belda y los Camaña; sobre todo, era entonces famoso y aún habría de vivir hasta 1878, don Sebastián Monleón, que supo dar un conjunto armonioso al claustro de la Universidad y llevar a feliz término su obra más renombrada, la Plaza de Toros, levantada en las afueras de la población, al otro lado de las murallas, y que ahora constituye el centro de la ciudad. Muy poco se conserva de la Valencia de hace un siglo, pero este armonioso edificio pensado y realizado, como tantas cosas de entonces, a conciencia, sin prisas, honradamente, honestamente, allí sigue cumpliendo los fines para que fue construido e incluso algunos otros completamente insospechados entonces.

Aquella era otra Valencia y otros tiempos. Mucho podríamos decir sobre las diferencias de ambiente, de topografía urbana, de pensamientos, afanes e ideales, ahora que hemos bosquejado en breves trazos la situación de su mundillo artístico. El tema ofrece mucho interés, porque es aquella una época oscura, poco estudiada y menos comprendida; sería necesario comenzar, luego de expuesta la síntesis, la elaboración de un metódico análisis. La materia es muy amplia, tentador el propósito y favorable la ocasión de conocer con alguna amplitud cuál era la situación del arte valenciano a mediados del siglo XIX, en aquel año del cuarto Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. Algo hemos dicho, y no es cosa de volver a empezar, como en el final de la «cena jocosa» de Baltasar de Alcázar. Ya están alzados los blancos manteles de las páginas de papel, y conseguido el propósito de conmemorar la fecha vicentina con algunas curiosas aportaciones. La sabrosa reanudación, adornada de inéditas noticias y curiosos comentarios, habrá de quedar para mañana, un mañana incierto como todo lo que es futuro, si no contamos con la protección de alguien como nuestro Vicente Ferrer.

*Antonio Igual Ubeda*



## EL PINTOR JOSÉ BENLLIURE GIL

(1855-1955) I CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Cuando en las sesiones ordinarias de nuestra Academia de Bellas Artes de San Carlos, celebradas el año anterior, los repetidos recuerdos del admirable pintor don José Benlliure Gil afloraban motivados por la proximidad del año en que se cumplía el primer centenario de su nacimiento, evocábamos todos aquella figura prócer y amable de buen hidalgo, pintor admirable, enamorado de la belleza doquiera la atisbaba; lleno de un ímpetu juvenil: con ojos atentos y coordinado equilibrio para la expresión y representación de las circundantes líneas, luz y color, altificando, en último término, todo para la permanente ejemplaridad estética en el porvenir, y fuimos concretando los posibles puntos de un programa de actos que significaran, por lo que expresaran, nuestra devoción y agradecimiento al gran pintor valenciano que fuera presidente de esta Real Academia y director de nuestro Museo de Bellas Artes.

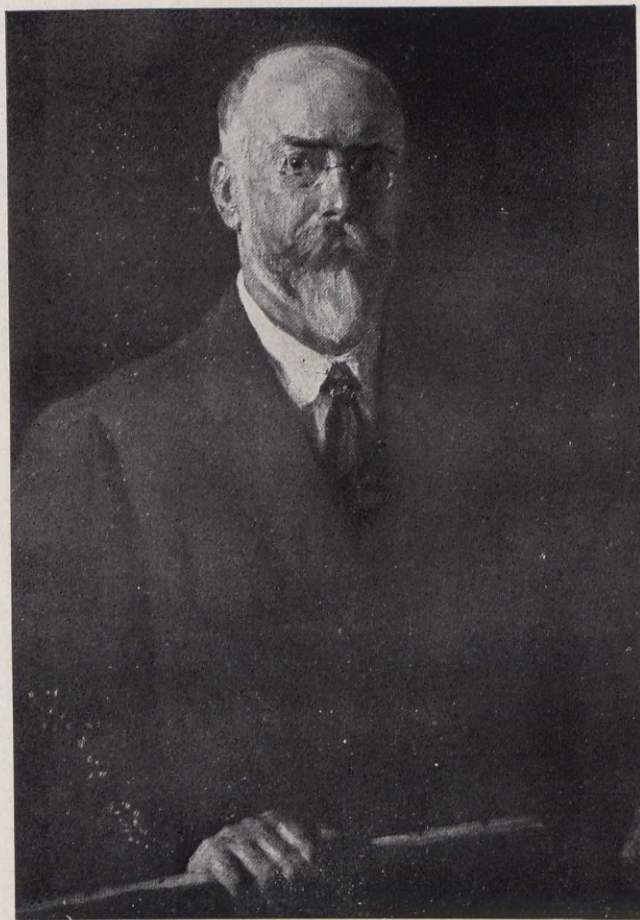
\* \* \*

Don José Benlliure y Gil nació el día 30 de septiembre de 1855 en la calle de la Reina del Cabañal, en los cercanos poblados marítimos.

Fue su padre modesto pintor decorador que procuró a su hijo, tras el período de infancia escolar, las primeras nociones de dibujo y conocimiento y uso de los colores. Pero José Benlliure llevaba en sí los íntimos estímulos que le impulsaban a la continua progresión en su orientación pictórica ya determinada, y en nuestras clases de la Academia de San Carlos hubo de manifestarse su vocación, con la emulación de aquellos condiscípulos de su misma edad unos, de otros que estaban ya terminando las clases y de los que llegaban a ellas y que eran Emilio Sala, Constantino Gómez, Pedro Ferrer, Cecilio Pla, José Garnelo, J. Juan Zapater, Salvador Abril, Peris Brell, Franco Salinas, Joaquín Sorolla, Antonio Gomar, Manuel Arroyo, Juan Peiró..., a más de la brillante teoría de los maestros y profesores, que eran Francisco Domingo, Muñoz Degrain, Joaquín Agrasot, Antonio Cortina, Martínez Cubells, Ignacio Pinazo..., maravilloso conjunto de pintores valencianos que determinan el clima artístico en el que hubo de desarrollarse la actividad de José Benlliure.

Y en dichas clases de la Academia cursó Benlliure todo el plan de es-





Autorretrato de don José Benlliure Gil (Florenca, Galeria Pitti)

tudios comenzando por aquellas asignaturas de Aritmética, Geometría, Lineal, Figura Elemental... Cursó el Colorido con Francisco Domingo.

Al término de los estudios estaba la pensión a Roma que, desde 1863 y para el pintor costumbrista Bernardo Ferrándiz, creara la Diputación de Valencia. La convocatoria era de cuatro años y sólo para Pintura, y la de 1871, a los 16 años de Benlliure, le cogió en edad escolar.

Pero las firmó y realizó, con contrincantes como Pinazo y Fenollera, entre otros. Se la concedieron a este último, con mención especial laudatoria para nuestro pintor. Pero Benlliure, en el año 1879, y por su cuenta, con sacrificios improbos, marchó a Roma.

Antes, en el año 1872, había sido presentado al Rey Amadeo de Saboya, lo que dio ocasión a que realizara los retratos de sus hijos, el Duque de Aosta y el Conde de Turín, lo que le valió un espléndido reloj de oro como



regio regalo, y buena celebridad palatina. Por entonces veranea en Subiaco espléndidamente y gracias a la infinidad de encargos de pintura.

Pero su etapa en Roma y distintas ciudades de Italia es la más significativa, por la fecunda labor, por la honda influencia en su estilo y por la fama que le acreció y repercutió vivamente en las Exposiciones Nacionales y aquí en su tierra natal.

A poco de llegar a Roma empezó el gran lienzo «Cristóbal Colón», temas éstos de historia a la orden del día y en gran tamaño, para las Exposiciones Nacionales. El cuadro, ya muy avanzada su factura, no llegó a terminarse, pues se interpuso la providencial ocasión de su contrato con una casa inglesa que le encargó labor para más de dos años, cerca de ochenta obras, que el animoso pintor realizó.



Monaguillo (México)

Resuelta la perspectiva económica regresa Benlliure a Valencia, en 1880, para casarse y retornar en la misma semana a Roma, donde ya se instala definitivamente, a donde se lleva a sus hermanos menores y donde le nacen, de su esposa doña María Ortiz, «la española guapa», como allí la llamaban, tres hijas y un hijo: Ángeles, María, Peppino y Carmen; todos fallecidos, a esta sazón, menos doña María, que vive, ángel custodio en la casa museo que dejó el padre pintor a su muerte el 5 de abril de 1937, en la calle de Blanquerías, hoy número 51.

En 1876 gana Pinazo la pensión de la Diputación, y en Roma se reúnen con Fenollera, Peiró, Miralles y el escultor Suñol, y Sorolla después. Con



ellos otros españoles, Villodas, Juan de Luna, Moreno Carbonero, Ribera, Luis Álvarez, el turolense don José Puerto...

Famosos años de las dos últimas décadas del XIX en Roma, por los «estudios» de la Via Margutta... Con el triunfo de «La Visión del Coloseo» (1888) en Madrid, y en Alemania con aquellos grandes cuadros de composiciones suntuosas, aquelarres, fiestas venecianas, carnavales en Roma; con los deliciosos interiores de iglesias italianas, con las encantadoras pinturas de niños romanos, monaguillos, doncellas, frailes, cardenales...



La lección de Catecismo (Basilea)

Son veintitrés años de eufórica vida y pintura; su pintura «hispano-italica tan brillante», como ha dicho Elías Tormo enjuiciando a Benlliure.

Por este tiempo realiza dos viajes a África, en 1888 a Argel y en 1897 a Marruecos, pintando con fervor tipos y paisajes, y en los que obtiene obras menos conocidas del gran público; en las que con el cambio de paleta llega a conseguir sorprendentes lienzos y un sin fin de notas de lo más fuerte de su labor.

A su regreso a Italia se instala, sobre todo durante los veranos, en Asís, y le gana el encanto franciscano, que ilustra una copiosa producción más reciente de su pintura.

Compra en Asís una casita, a la que agrega otra que allí alquilara Sorrolla, y comienzan sus hermosas versiones de la vida de San Francisco, de los hijos e hijas de la seráfica Orden, que bastarían por sí solas para exaltar a un artista.

En 1901 regresa a Valencia ya famoso y cargado de recompensas. Su hijo comienza a cosechar ya los primeros laureles en la pintura y es la ilusión y la esperanza de su ilustre padre; la hija menor, Carmen, está enferma crónica.

Dura poco la estancia en España, pues en el año 1903 el Gobierno le



nombra Director de la Academia Española de Roma, a donde vuelve, y dirige a los jóvenes pensionados que envía el Estado, como Sotomayor, Chicharro, Benedito, después Capuz, Huerta, Zaragoza, Tuset..., y sigue pintando con singular actividad, gloriosamente fecunda con encargos para las Cortes europeas y con acopio de galardones y recompensas, finalizando su estancia en Italia, siempre en Roma, de treinta y cinco años, que caracteriza más de las dos terceras partes de su vida pictórica.

A su regreso a España, a Valencia, en 1912, sus alumnos de la Academia Española de Roma, los pensionados, le organizan un homenaje de cariño y admiración con una exposición muy brillante en el Teatro Real de Madrid, en 1919, y el Estado adquirió una obra para el Museo de Arte Moderno, «Labradores», y él, generoso, regaló otra, «La Vidente», que está en nuestro Museo de Valencia.

Su hijo Peppino es ya un notable pintor que bajo la égida de Sorolla en Madrid, con expresa complacencia de José Benlliure, determina una futura personalidad continuadora de las glorias de esta dinastía de los Benlliure. Pero minado por larga enfermedad muere a los treinta y dos años, en 1916, constituyendo para su padre un golpe fatal y el derrumbamiento de sus amadas ilusiones y esperanzas puestas en su único hijo varón, que ha dejado buen número de obras notabilísimas.

\* \* \*

Ya los últimos veinticinco años los pasó don José Benlliure en Valencia, en su casa de la calle de las Blanquerías, en la que, con bello jardín romántico y



Travesuras en la sacristía





Misa de alba. (Valencia, Museo de Bellas Artes)

laureles clásicos por medio, tenía su estudio en el piso alto, destinando el de la planta baja para *santa sanctorum* de las obras y recuerdos del llorado hijo.

A este doble estudio, durante esos años, se llegaba con pasitos menudos don José, todos los días, a la, consoladora ya, labor insuplantable, en la que le halló la muerte, tras brevísima enfermedad, el día 5 de abril de 1937, mientras fuera bramaba la tempestad de las pasiones y la ferocidad e ig-



Tipos marroquíes



norancia de las turbas que destruían e incendiaban estúpidamente tantas obras de arte y segaban tantas vidas humanas fratricidamente.

\* \* \*

Valencia, en 1935, con motivo de su ochenta aniversario natal, le rindió un popular homenaje, y rodeado de los niños de las escuelas, de alumnos y profesores y del alcalde de la ciudad, vivió unas horas de verdadera gloria.

Numerosas publicaciones y libros sobre Benlliure forman un buen acervo de consulta y de honor.

\* \* \*

Ahora, con motivo del centenario de su natalicio, Valencia se dispone a demostrar que no olvida sus legítimas glorias y prepara justos actos de conmemoración.

*J. M. " Bayarri*



MEDALLERO VALENCIANO  
O SEA  
CATALOGO DE MEDALLAS

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

(Continuación)

ASOCIACION DE SANTA BARBARA

1897

**249.**—A.—SANTA BARBARA DE LOS ARTILLEROS. Su imagen.  
Rev.—Dos cañones cruzados, palma y proyectil. AVE MARÍA. Grabado a buril. 1897. VALENCIA.  
Cobre. Mód. 42 × 32 mm. Colección del autor.

BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA

1897

**250.**—A.—Igual al anverso de la medalla núm. 243.  
Rev.—A LA BANDA MUNICIPAL DE BARCELONA EN EL FESTIVAL CELEBRADO EN JULIO DE 1897.  
Plata. Mód. 24 mm. Colección de don Luis Cebrián.

FUNDACION DE LA CONGREGACION DE  
SAN LUIS GONZAGA

1897

**251.**—A.—CONGREGATIO IMMAD. B. V. M. Imagen de la Purísima. Arriba el Espíritu Santo y debajo las armas de Valencia. Firmado: J. R.  
Rev.—AT. S. ALOYSSII. G. VALENTIAE. Su imagen. J. Roses C.<sup>a</sup> Barcelona.  
Metal blanco. 48 × 36 mm. Colección del autor.



La Congregación de San Luis Gonzaga, instituída por los padres jesuítas, tenía su sede en la parroquia de San Nicolás durante la expulsión de aquella Orden religiosa, y se trasladó a la Compañía cuando terminaron las obras en este templo y quedó habilitada para el culto. La medalla que usaban entonces los congregantes era la de Madrid, que ostentaba en el anverso la Virgen del Buen Consejo y en el reverso San Luis, pero habida cuenta que la referida iglesia poseía una hermosa obra de Juanes —la Purísima de la Compañía—, decidió el P. Garín acuñar una medalla que ostentara las armas de la ciudad, y en la que fuera sustituida la Virgen madrileña por la Purísima valenciana.

### PEREGRINACION NACIONAL A VILLARREAL

1898

- 252.—A.—SAN PASCUAL BAILÓN APÓSTOL DEL SMO. SACRAMENTO.  
Su imagen sobre nubes orante ante el Santísimo.  
Rev.—LA PEREGRINACIÓN NACIONAL A VILLARREAL, 17 MAYO 1898.  
Medalla formada por cuatro arcos de círculo. De plata con asa. Mód. 30.  
Colección del autor.

### ROMERIA A VILLARREAL

1899

- 253.—A.—SAN PASCUAL BAILÓN, VILLARREAL. Su imagen sobre nubes orando ante un ángel que sostiene la Custodia.  
Rev.—RECUERDO DE LA ROMERÍA A SAN PASCUAL, 17 MAYO 1899.  
Latón ovalada, con asa. Mód. 25 × 21. Colección del autor.

### PEREGRINACION VALENCIANA

1899

- 254.—A.—N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LOS DESAMPARADOS. Su imagen.  
Rev.—PILAR. LOURDES. MERCED MONSERRAT. JULIO DE 1899.  
Plata. Mód. 23 × 20. Colección Cebrián.

### ERMITA DE SANTA LUCIA

1899

- 255.—A.—COFRADÍA DE SANTA LUCÍA. Vn. Y Mr. D. VALENCIA. Su imagen.  
Rev.—POR CÉDULA DEL REY DON MARTÍN DE ARAGÓN, 15 ABRIL DE 1399. AUTORIZÓ LA CONSTRUCCIÓN DE ESTA ERMITA.  
Rectangular. Plata, con asa. Mód. 26 × 18. Colección del autor.



## VARIANTE

**256.**—Ovalada, con la leyenda en el reverso. ERMITA FUNDADA EN EL AÑO 1400.

Plata. Mód. 29 × 18.

## VARIANTE

**257.**—A.—Su imagen. SANTA LUCÍA V. Y M.

Rev.—Cofradía FUNDADA EN SU PROPIA IGLESIA DE VALENCIA. AÑO 1400.

Mód. 24 mm.

## ECLIPSE SOLAR

**1900**

**528.**—A.—AL POETA DEL INFINITO CAMILO FLAMMARION. Su busto a la derecha. Firmada: F. Pallás.



271.—Medalla del Eclipse Solar. Anverso. Núm. 258 del Catálogo

Rev.—ECLIPSE SOLAR VISIBLE EN VALENCIA. 28 DE MAYO DE 1900.

Atleta con la cabeza radiada guiando un carro romano tirado por tres caballos, sobre nubes. Debajo el mundo.

Cobre. Mód. 87 mm. Colección de don Miguel Martí.



## VIRGEN DE LA SEO, PATRONA DE JATIVA

1900

259.—A.—N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LA SEO, DE JÁTIVA, RUEGA POR NOSOTROS. Su imagen.

Rev.—RECUERDO DEL 3.<sup>er</sup> CENTENARIO. AÑO 1900.

Ovalada, plata. Mód. 26 × 20 mm.

Colección de don Miguel Martí.

## VARIANTE

260.—A.—N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LA SEO, PATRONA DE JÁTIVA. Su imagen. RUEGA POR NOSOTROS.

Rev.—RECUERDO DEL 3.<sup>er</sup> CENTENARIO. AÑO 1900.

Plata, ovalada. Mód. 31 × 24. Colección del autor.

VIGILIA EXTRAORDINARIA DEL BEATO  
NICOLAS FACTOR

1900

261.—A.—El beato de rodillas orando, sobre nubes, y en lo alto círculo radiante.

Rev.—REC.<sup>o</sup> VIJILIA EXTR.<sup>a</sup> B.<sup>o</sup> NICOLAS FACTOR. 30 MAYO 1900.

Grabado a buril.

Medalla rodeada de corona de flores calada. Plata Mód. 41 × 22 mm. Colección del autor.

## COFRADIA DEL ROSARIO EN SUECA

1900

262.—A.—COFRADÍA DEL SS. ROSARIO. SUECA. Imagen de Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo de rodillas.

Rev.—1900. REGINA SACRATISIMI ROSARII ORA PRO NOBIS. En el centro emblema de María.

Plata, Mód. 32 × 23. Medalla rematada por corona. Colección de don Luis Cebrián.

## FIESTA COLEGIO SAN JOSE

1901

263.—A.—PEDRO CALABUIG Y TRÉNOR. REY DE LOS INOCENTES.

Rev.—COLEGIO DE SAN JOSÉ. 1901.

Latón, con asa. Mód. 23. Colección del autor.



## FIESTA DE LOS MUSICOS

1901

264.—A.—S. VICENTE FERRER. Su imagen.



272.—Medalla de la Fiesta de los Músicos. Anverso. Número 264 del Catálogo

Rev.—HERMANDAD DE PROFESORES MÚSICOS. VALENCIA. RECUERDO DE LA FIESTA DE 1901.

Ovalada, plata, con asa. Mód. 38 × 33. Colección del autor.

## IV CENTENARIO DE LA UNIVERSIDAD LITERARIA

1902

265.—A.—SCIENTIIS AVREA RENASCENTVR SAECVLA. Debajo, firmado y rubricado, Gabriel Borrás. Matrona con casco romano, sentada con el brazo extendido empuñando unas ramas y rodeada de niños; al fondo una ciudad XIII OCTOB. MCMII.



273.—Medalla del IV Centenario de la Universidad. Anverso. Número 265 del Catálogo



Rev.—Emblema con ramas, escudo de Valencia y de España, tiara, corona del Reino y Rat Penat. VNIVERSITAS VALENTINA QVARTO PERACTO SAECVLO AB EIVS INSTITVTIONE.  
Cobre. Mód. 74 mm. Colección del autor.

## BATALLON INFANTIL

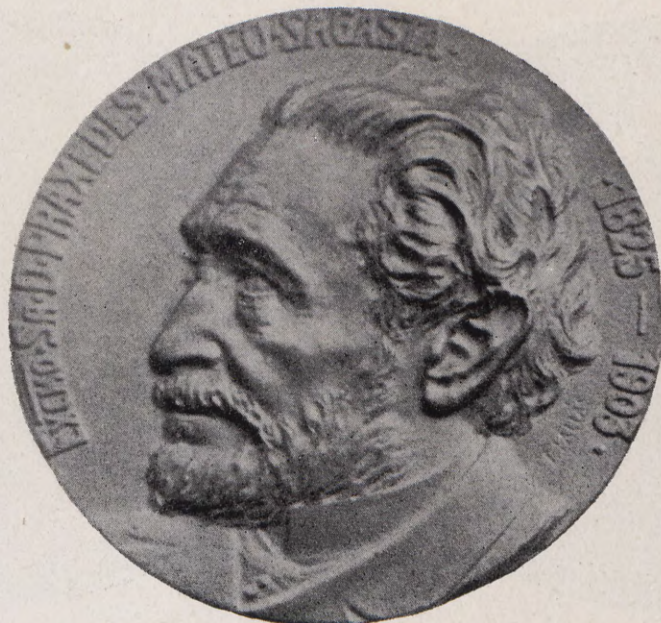
1903

266.—A.—EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE AL BATALLÓN JUVENIL LUCENTUM. 1903. Escudo de Alicante sin corona.  
Rev.—PATRIOTISMO, LEALTAD, APLICACIÓN. Dentro de una laurea.  
Metal. Plomo. Mód. 25 mm. Colección del autor.

## MUERTE DE SAGASTA

1903

267.—A.—EXCMO. SR. DON PRAXEDES MATEO SAGASTA. 1825-1903.  
Su efigie a la derecha. Firmada: F. Pallás.



274.—Medalla conmemorativa de la muerte de Sagasta. Anverso. Número 267 del Catálogo

Rev.—Grupo de niños con guirnaldas de flores, uno de ellos con martillo y escoplo. La leyenda: «FUE SIETE VECES PRESIDENTE DEL CONSEJO DE MINISTROS».  
Cobre. Mód. 86 mm. Colección de don Miguel Martí.



## TERCER CENTENARIO DEL CRISTO DE LA FE

1904

**268.**—A.—Imagen del SANTÍSIMO CRISTO DE LA FE. VALENCIA. Su imagen.

Rev.—RECUERDO DEL III CENTENARIO. AÑO 1904.

Cobre. Ovalada, irregular, con corona real. Mód. 37 × 25 mm. Propiedad del fallecido don Emilio Lluch.

Esta Cofradía, establecida en la iglesia de Santa Mónica, se erigió en 1701, mediante bula expedida por el Pontífice Clemente XI.

## III CENTENARIO DEL QUIJOTE

1905

**269.**—A.—Efigie de Cervantes. Firmado: J. A. Palacios.—MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. A. DE HENS 1547. MADRID, 1616. Firma: Palacios.



275 y 276.—Medalla del Centenario del *Quijote*. (Anverso y reverso.) Número 269 del Catálogo

Rev.—Un ejemplar del *Quijote*, las armas de Valencia, una cinta con el nombre P. P. MEY y una laurea. TERCER CENTENARIO EDITORIAL DEL D. QUIJOTE DE LA MANCHA. VALENCIA, 1905.  
Cobre. Mód. 80. Colección del autor.



## BAUTIZO DE UNA CAMPANA EN CAMPANAR

1906

- 270.—A.—Una campana. BAUTIZO DE MARÍA DE CAMPANAR.  
 Rev.—RECUERDO 18 FEBRERO DEL AÑO 1906.  
 Metal blanco. Mód. 25 mm. Colección del autor.

## FUNDACION JUEVES EUCARISTICOS

1907

- 271.—A.—Imagen del Santísimo Sacramento, 1907. JUEVES EUCARÍSTICOS.  
 Rev.—Representación de la Cena del Señor. CONMEMORACIÓN. LA CENA. REPARACIÓN.  
 Irregular, aluminio. Mód. 40 × 30. Colección del autor.

## INAUGURACION DE UNA FUENTE EN ALGIMIA

1907

- 272.—A.—ALGIMIA DE ALFARA. Representación de la fuente con dos caños. FUENTE DEL CONDE.



277 y 278.—Medalla de la fuente de Algimia. (Anverso y reverso.) Núm. 272 del Catálogo

- Rev.—INAUGURADA 13 JULIO AÑO 1907.  
 Cobre. Mód. 25 mm. Colección de don Miguel Martí.

## ABASTECIMIENTO DE AGUAS POTABLES

1907

- 273.—A.—En la parte superior, varón alado abrazando a una ninfa. En el centro, Neptuno de pie con tridente, conduciendo su carro de cuatro caballos que emergen de una concha de la que salen diversos caños de agua; león y otras figuras. «SOCIETE LYONNAISE DES EAUX ET DE L'ECLAIRAGE. MDCCCLXXX, con letra pequeña: D. GUILLONNE. INV. STERN. GR.





279-280.—Medalla de la Sociedad de Aguas Potables. (Anverso y reverso.)—Número 273 del Catálogo

Rev.—SOCIEDAD DE AGUAS POTABLES Y MEJORAS DE VALENCIA.  
 RECUERDO DEL NUEVO ABASTECIMIENTO A LA CIUDAD DE VALENCIA DE AGUAS DEL TURIA FILTRADAS Y CRISTALINAS DE ALTA PRESIÓN. MCMVII. Firmada: STERN. G. R.  
 Plata. Mód. 72 × 44 mm. Colección del autor. Variante en cobre.

## ASAMBLEA REGIONALISTA

1907

274.—A.—El Rey D. Jaime a caballo señalando a la ciudad de Valencia, sobre la que sale el sol. PRO ARIS ET FOCIS.



281-282.—Medalla de la Asamblea Regionalista. (Anverso y reverso.) Número 274 del Catálogo

Rev.—Armas de Valencia resaltadas sobre las de Alicante y Castellón.  
 ASAMBLEA VALENCIANA D REGIONALISTES. ANY 1907.  
 Cobre. Mód. 31. Con asa. Colección del autor.



SAN LUIS BERTRAN  
III CENTENARIO DE SU BEATIFICACION

1908

- 275.—A.—El Santo arrodillado ante Jesucristo entre nubes. A los pies una cruz. Firmada: V. TORDERA.



Núm. 283-284.—Medalla de la Beatificación de San Luis Bertrán. (Anverso y reverso.)  
Número 275 del Catálogo

Rev.—RECUERDO DEL III CENTENARIO DE LA BEATIFICACIÓN DE  
SAN LUIS BERTRÁN. AÑO MCMVIII.

Plata. Mód. 35 mm. Variante. Mód. 25 mm. Colección del autor.

VARIANTE

- 276.—A.—El Santo arrodillado en oración ante nubes. A sus pies una cruz.

Rev.—III CENTENARIO DE LA BEATIFICACIÓN DE SAN LUIS BER-  
TRAN. AÑO 1908.

Plata. Mód. 26 × 22 mm. Rectangular. Colección del autor.

COFRADIA DE SAN LUIS BERTRAN  
EN LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN

SIN FECHA

- 277.—A.—SAN LUIS BERTRAN. Su efigie sosteniendo un crucifijo.

Rev.—SU COFRADÍA EN LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN. VALEN-  
CIA. En el centro: palma, corona, libro y bandera.

Plata ovalada. No conocemos ningún ejemplar.

ID. ID.

SIN FECHA

- 278.—A.—Busto del Santo.





285-286.—Medalla de la Cofradía de San Luis Bertrán. (Anverso y reverso.) Número 278 del Catálogo

Rev.—COFRADÍA DE SAN LUIS BERTRÁN. PARROQUIA DE SAN ESTEVAN. VALENCIA.

Plata. Mód. 41 × 35 mm. Colección del autor.

### CENTENARIO DE LA APARICION DE NUESTRA SEÑORA DEL REMEDIO ORIHUELA

1908

279.—A.—NUESTRA SEÑORA DEL REMEDIO. Su imagen.

Rev.—RECUERDO DEL PRIMER CENTENARIO DE LA APARICIÓN DE NTRA. SRA. DEL REMEDIO EN EL CAMPO DE LA MATANZA. EL DÍA 2 DE JUNIO DE 1808. ORIHUELA.

Metal blanco. Mód. 35 × 27 mm.

### PEREGRINACION VALENCIANA AL PILAR Y LOURDES

1908

280.—A.—N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> DE LOS DESAMPARADOS. Su imagen.

Rev.—PEREGRINACIÓN VALENCIANA AL PILAR Y LOURDES. ABRIL DE 1908.

Plata. Mód. 23 × 21 mm. Colección de don Luis Cebrián.

### TEODORO LLORENTE

1909

281.—A.—VALENCIA A SU POETA TEODORO LLORENTE. Su cabeza a la izquierda. Debajo, armas de Valencia.





287-288.—Medalla a Teodoro Llorente. (Anverso y reverso.) Número 281 del Catálogo.

Rev.—Dentro de corona circular de relieve, matrona de pie coronando con una de laurel a una figura sentada que toca una lira. Al fondo, paisaje de barracas. OCTUBRE DE 1909.  
Cobre. Mód. 64 mm. Colección del autor.

PEREGRINACION A LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

1909

282.—A.—La Virgen resaltada sobre las armas de Valencia. En los ángulos superiores, los escudos de Alicante y Castellón; en los inferiores, ramas de laurel.

Rev.—PEREGRINACIÓN A LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS. MAYO 1909.

Metal blanco de forma irregular. Mód. 34 × 20 mm.

PRIMERA EXPOSICION FILATELICA EN ESPAÑA

1909

283.—A.—PRIMERA EXPOSICIÓN FILATÉLICA EN ESPAÑA. Escudo de España cargado de un sello que lleva la leyenda: ESPAÑA, SELLO POSTAL. 15 CENT. 15.



289-290.—Medalla de la Exposición filatélica. (Anverso y reverso.) Número 283 del Catálogo



Rev.—El puente de Serranos y el río; al fondo, vista de Valencia, en la que se destacan las Torres de aquel nombre y el Miguelete. VALENCIA, OCTUBRE DE 1909.

Cobre. Mód. 30 mm. Colección del autor.

## EXPOSICION DE 1909

1909

284.—A.—EXPOSICIÓN REGIONAL VALENCIANA, 1909. Cabeza de labradora valenciana de perfil a la izquierda.



291.—Medalla de la Exposición Regional. (Anverso.) Número 284 del Catálogo

Rev.—Dos atletas representando la Industria y el Comercio; al fondo, la entrada de la Exposición, y arriba, armas de Valencia.  
Cobre. Mód. 71 mm. Colección del autor.

## DON TOMAS TRENOR, I MARQUES DEL TURIA

1909

285.—A.—TOMÁS TRÉNOR PRESIDENTE INICIADOR. Su busto, a la izquierda, con uniforme de artillero. Firmada, a la derecha: *Zarzo*, y a la izquierda, *Farinetti*.





292.—Medalla de D. Tomás Trénor. (Anverso.) Número 285 del Catálogo.

Rev.—Escudos de Valencia, Castellón y Alicante. «RECUERDO DE LA EXPOSICIÓN REGIONAL VALENCIANA».  
Plata. Mód. 22 mm. Propiedad de su hijo, el II Marqués del Turia, y en la colección de don Miguel Martí.

*El Barón de San Petriello*



## ACTUALIDAD DE YÁÑEZ DE LA ALMEDINA

La figura de este gran pintor español, tan estrechamente ligado a Valencia, ha sido objeto, en estos últimos tiempos, de varios estudios realmente fundamentales, que han servido para colocarle en el puesto preeminente merecido por la envergadura y significación de su obra. Aunque sólo sea con unas breves alusiones informativas, creemos imprescindible el dejar sintética constancia de las sustantivas aportaciones que, recientemente, han venido a situar en elevada posición la labor subsistente y conocida de ese primerísimo artista que fue Hernando Yáñez de la Almedina.

Desde que don Roque Chabás descubriera las capitulaciones entre los dos Hernandos y nuestro Cabildo catedralicio para la ejecución de las puertas del retablo (1) destinado al altar mayor de la catedral valenciana, se sucedieron los trabajos encaminados a localizar y deslindar la producción de cada uno de sus autores. Es un deber recordar aquí las inteligentes sospechas de Ponz (2) y Justi (3), que supieron ver las relaciones leonardescas el primero, y la ligazón con las obras de Cuenca el segundo. El ilustre y malogrado profesor Emilio Bertaux (4), marcó, en memorable ensayo, otro hito fundamental para la bibliografía sobre el retablo de nuestra Seo. Más adelante, fueron don Elías Tormo (5) y doña María Luisa Caturla (6), quienes siguieron trazando los perfiles fundamentales para su valoración y discriminación, sin olvidar otras interesantes cooperaciones, como la de don Manuel González Martí (7) y el Marqués de Lozoya en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Carlos.

Todo ello contribuyó a formar el clima preciso y la base adecuada para proseguir las investigaciones y preparar la extensa monografía que situa-

(1) Roque Chabás: «Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia». *El Archivo*, Valencia, diciembre, 1821. Tomo V, págs. 376-406.

(2) Antonio Ponz: «Viaje de España». Madrid, 1772-1794. Tomo III, Cartas 2, 19 y 55. Tomo IV, Cartas 2, 35 y ss. Tomo IV, Carta 3.

(3) Karl Justi: «Miscelánea de tres siglos de vida artística española. Estudios de Arte español». «Los retablos leonardescos de Valencia», *La España Moderna*, 1908.

(4) Emile Bertaux: «Le retable monumental de la Cathedrale de Valence», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1907. Tomo 38, págs. 103 y ss.

(5) Elías Tormo: «Yáñez de la Almedina», *Bol. Soc. Esp. Exces.* Tomo XXIII, 1915.

(6) María Luisa Caturla: «Fernando Yáñez no es leonardesco». *Archivo Español de Arte*, 1942, núm. 49.

(7) Manuel González Martí: «Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVI». *Museum*, 1914, vol. 4.



ra definitivamente (en lo que una labor humana pueda tener de «definitivo») las producciones hernandescas. El profesor Garín Ortiz de Taranco asumió esa responsabilidad, coincidiendo felizmente la aparición de su libro (8) con la del tomo XI de la soberbia historia pictórica española del profesor Chandler R. Post (9).



San Luis, Obispo de Tolosa, y San Vicente Ferrer, por Yáñez de la Almedina.  
Museo de Valencia

La repercusión de estas importantes publicaciones ha sido inmediata. Nuestras más prestigiosas publicaciones (*Archivo Español de Arte*, *Revista de Ideas Estéticas*, *Goya*, etcétera) se han hecho eco del acontecimiento, publicando acertadas recensiones, e incluso una de ellas (*Archivo Español de*

(8) Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco: «Yáñez de la Almedina, pintor español». *Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo*, Diputación Provincial de Valencia, 1954.

(9) Chandler Rathfon Post: «A History of Spanish Painting», *Harvard University Press*, 1953.





Conjunto de las pinturas de las puertas (cerradas) del retablo mayor de la Catedral de Valencia, por Yáñez de la Almedina y Llanos

*Arte* (10) ha aportado, por la muy autorizada pluma de don Diego Angulo, una obra atribuible a Yáñez que no figura en los libros de Garín y Post; trátase de *El Salvador presentando los Patriarcas a la Virgen*, de la colección Adanero, de Madrid.

No creemos necesario reseñar detenidamente el contenido de esa cau-

(10) *Archivo Español de Arte*, núm. 105, tomo XXVII, Madrid, 1954.



dalosa monografía que es *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Basta con un vistazo superficial a su completa bibliografía y a su aparato documental para sentir la evidencia de que nos hallamos ante un libro importante. Son valores que por sí solos avalan la calidad de la obra, prestigiada, además, por el nombre de su autor, cuya capacidad es bien conocida de todos. También es muy destacable la nutridísima información gráfica, enmarcada en una modélica edición de la «Institución Alfonso el Magnánimo». El sumario abarca una completa reseña de la investigación y los estudios realizados sobre Yáñez, la por ahora exhaustiva narración de su vida, la catalogación y ordenación de su obra, así como las fuentes manuscritas, bibliográficas y documentales.

El tomo XI de la *History of Spanish Painting*, por Chandler R. Post, comprende las figuras de Pablo de San Leocadio, Vicente Juan Masip, Johannes Hispanus, Gaspar Requena y Pedro de Rubiales, maestro de Chinchilla, Nicolás Falcó, Yáñez y Llanos, Felipe Pablo, maestro de Alcoraz, y Martín Gómez *el Viejo*. En los apéndices destacan sus comentarios sobre Starnina, interesantes para aclarar dudas todavía subsistentes en relación con el retablo de Bonifacio Ferrer. La escueta enumeración de los autores tratados ya da cabal idea de que Mr. Post no ha decaído en su titánico esfuerzo. Las novedades son muchas y grandes, sobre todo en lo referente a Nicolás Falcó (de rechazo, alcanzan a Pablo de San Leocadio) y al maestro de Chinchilla. La parte más extensa de la obra está, naturalmente, dedicada a los Hernandos, y es resuelta con el acostumbrado rigor y maestría con que el profesor Post nos admira en cada nueva publicación.

Debemos congratularnos, también, por la aparición del bello librito de Elisabeth du Gué Trapier, sobre Luis de Morales y las influencias leonardescas en España, edición patrocinada por la *Hispanic Society of America* (11). Sus precisiones y comentarios (que rebasan la estricta cronología de nuestros más tempranos renacentistas) establecen relaciones del más alto interés. Para quien no pueda disponer de este libro recomendamos la escueta, pero singularmente atinada reseña hecha por el señor Sánchez Cantón en *Archivo Español de Arte* (12).

Renunciamos a cualquier otro comentario sobre las múltiples sugerencias despertadas por estas publicaciones (simbólica y efectivamente demostrativas de la vitalidad alcanzada por los estudios de arte español en las dos orillas atlánticas), mas no sin hacer a sus ilustres autores un envío de gratitud por los inestimables frutos que nos han ofrecido, contribuyendo a la valoración de un momento por todos conceptos singular para la pintura valenciana.

V. A. C.

(11) Elisabeth du Gué Trapier: «Luis de Morales and Leonardescques influences in Spain». *The Hispanic Society of America*, New York, 1953.

(12) *Archivo Español de Arte*, núm. 105, tomo XXVII, Madrid, 1954.



## INTERNACIONAL EXALTACION DE MR. WALTER W. S. COOK

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se suma con gusto al homenaje recientemente tributado a un grande y leal amigo de España, del que nos llegó buen eco: el *Catalogue of Spanish Medieval Art*, registrado entre las publicaciones recibidas. Según indica la Introducción, firmada por Mr. Millard Meiss, se trata del primero de tal índole celebrado en los Estados Unidos, pues a la colaboración universitaria y del *Metropolitan Museum of Art* se adhieren, entusiásticamente, destacadas entidades culturales y particulares que menciona la primera página, sahumando esta ofrenda la más afectiva devoción de los que fueron sus discípulos, agrupados en *The Alumni Association Institute of Fine Arts New York University*. Honorífico premio justo a la preminencia que reconocen logró internacionalmente la Institución neoyorquina, bajo los auspicios de Mr. Cook, han celebrado en su honor (del 15 de diciembre de 1954 al 30 de enero de 1955) una Exposición de Arte Medieval español, con solemne recepción al inaugurarla en *The Cloisters*, la rama del Museo Metropolitano en Fort Tryon Park.

Ha sido, y nos consta seguirá siendo, ampliamente loado, además de por la prensa periódica, en las principales revistas técnicas americanas y europeas, entre las que figuran algunas bien destacadas españolas. Sin pormenorizar sus alabanzas, es grato ejemplificar con la brillante aportación modelo que, bajo el epígrafe *Basic Spanish in the Middle Ages*, publicó Gudiol en cabeza de *Art News* (diciembre de 1954) comentando algo de lo expuesto, con excelentes reproducciones.

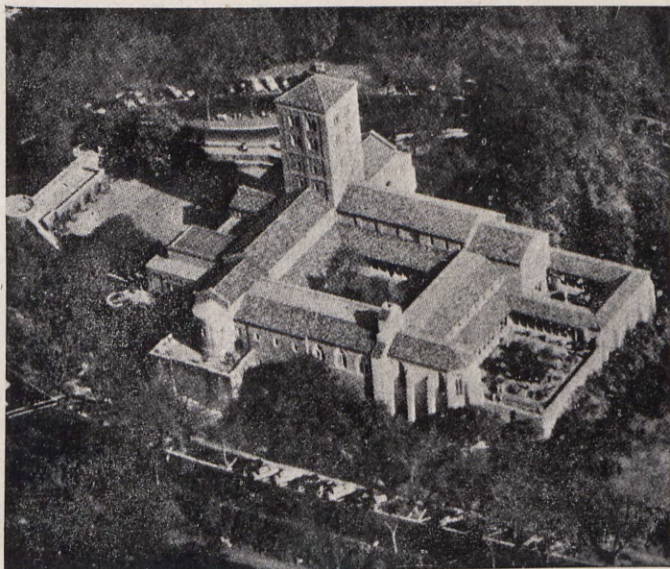
Si aquella Universidad, públicamente, honró a Mr. Cook por cuanto le debe, no es menos obligado reconocer, al propio tiempo, cuánto también debe nuestro Arte a su benemérita labor como sonoro portavoz de sus valores y bellezas, que pregonó y continúa ensalzando a través de dos Continentes. Por que no se trata sólo de un hispanista que nos hace justicia, sino, además, de un fervoroso hispanófilo cordialísimo. Cuando lo señalan como adelantado que marcha en cabeza de la hispanofilia responde: «No hago más que el honor debido a la cultura española, una de las más felices del mundo».

Su penúltima estancia (1953-1954) entre nosotros, al venir invitado por el Consejo Superior de investigaciones Científicas a dar conferencias (Madrid, Barcelona, Sevilla, Vitoria, Pamplona, Granada...) sobre Arte his-



pano en Norteamérica, le valió para proclamar los adelantos y grandes mejoras realizadas en los Museos españoles (por él, muy conocidos hace años), declarando: «había quedado profundamente impresionado, pues se hicieron en la postguerra mayores progresos que en todas las demás naciones de Europa». Después de sus estudios en España, continuó dando fuera de ella numerosas lecciones brillantísimas (treinta y cinco) en las Universidades italianas de Roma, Florencia, Padua, Milán...

A pesar de tratarse de un especializado en lo románico y medieval, no es su vasto saber coto cerrado, ni círculo estrecho que se limite a esas épocas. Buena prueba dan las páginas de *Gazzette des Beaux Arts* con sus talentudos análisis del Laocoonte del Greco, de la *National Gallery*, de Wás-



Vista de Los Claustros, dependencia del Museo Metropolitano de Nueva York, donde se ha celebrado la exposición organizada con motivo del homenaje a Mr. Cook

hington, y *El Greco to Goya*, resumen de las enseñanzas por él allí dadas en diciembre de 1943. Y las de su propia Universidad neoyorquina, en el curso 1947-48, acerca de «Renaissance Art in Spain», donde trató de pintores valentinos, de los Osonas a Juan de Juanes.

Magistral difusor de la importante trascendencia de lo hispano, destaca Mr. Cook en la radiante legión de verdaderos amigos de España, pues persevera, sin lagunas, en estimular los amores, antaño despertados con la literatura de W. Irving, Prescott, Roger Merriman y tantos más. Afortunadamente, hoy día, los trabajos norteamericanos sobre nuestra Historia del Arte, son, sin disputa posible, los mejores del mundo. Bastará que aludamos la magna personalidad prócer de Chandler R. Post («primus inter pares»)



con los once tomos en dieciséis volúmenes de su gigantesca *History of Spanish Painting*; los inolvidables precursores A. Kingsley Porter y Ch. L. Kuhn; los fecundos Ch. H. Hawes; James J. Rorimer; Harold E. Wethey, y el nuevo valor positivo, recién surgido, Mr. Martín S. Soria, que place realzar por su afecto a lo valenciano. Desde su cátedra de Michigan elaboró diez libros tan caudalosos como el de Zurbarán, y múltiples investigaciones difundidas por las principales revistas extranjeras *Gaz. des B. Arts*, *The Art Bulletin*, *Art Quarterly*, *Burlington Magazine*, *Connoisseur*, etcétera, y españolas (*Archivo Español de Arte*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, *Cobalto*, etcétera), debiendo especialmente aplaudir sus contribuciones substantivas a la *Collier's Encyclopedia*, de Nueva York. En todas brotan nombres de los más preclaros pintores valentinos: Ribalta, Ribera, March, Agustín Esteve... También es imprescindible no silenciar en éste sintético noticiario, importantes aportaciones femeninas de tanto realce como las de las muy sobresalientes universitarias Mrs. Delfina Fitz de Darby, respecto a Ribalta y sus aledaños, Elizabeth du Gue Trapier, Alice Frothingham, Beatrice Proske y Ruth Anderson, entre otras.

De Mr. Cook —no haremos más que rememorar concisamente— formaríamos catálogo extenso si detalláramos, aunque sólo fueran sus producciones «de mayor cuantía». Podríamos alinearlos partiendo de «The Stucco Altars-Frontals of Catalonia» que inició en *Art Studies* de 1924 (más otros de 1929), y pasando por «The Earliest panel painted» en *The Art Bulletin* (V-VI-VIII-XI-XII) de 1924 a 1930; en *The Journal of the Walters Gallery* (1948), *American Journal of Archaeology*, *Art News*, *Parناسus* y similares, para llegar hasta el tomo VI de la colección *Ars Hispaniae* (colaborando Gudiol), dedicado al fundador de la *Hispanic Society of America*, el gran «ultrahispanófilo» Mr. Archer M. Huntington.

Entre los cargos y distinciones que aureolan a Mr. Cook, «Profesor emeritus. Head of the Department of Fine Arts, Chairman, Institute of Fine Arts» de la Universidad de Nueva York, sólo recordaremos algunos en esta breve semblanza: Presidente y Director honorario del *College Art Association of America*; Consejero de Arte Español del *Philadelphia Museum of Art*; Miembro del Consejo Internacional de Historiadores de Arte, de la *New York Historical Society*, de la *Société Nationale des Antiquaires de France*, de la Hispánica ya citada que le galardonó con la Medalla de Artes y Literatura, de la Academia Medieval Americana, de la Editorial Board... No seguimos, para dejar sitio a lo español, pues fue condecorado Comendador de Isabel la Católica, perteneciendo a la Real Academia de la Historia, a la de San Fernando, a la de Córdoba y de Bellas Letras de Barcelona, Sociedad Arqueológica Luliana, de Palma de Mallorca, y Patronato del Instituto Amatller. Como broche de oro, queremos cerrar esta participación de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, en el homenaje rendido y debido a Mr. Cook, por saber cuánto aprecia esta distinción, mencionando el ser director correspondiente de algo con médula tan valentina cual el Centro de Cultura Valenciana. Y con la referencia, asimismo, de cuánto ha estimado —según declaró por escrito reciente— la cordial adhesión de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, a propuesta de su titular de Historia del



Arte, don Felipe M.<sup>a</sup> Garín O. de Taranco, cuya personal iniciativa es muy de agradecer, pues a él se debe la incorporación universitaria, al repetido homenaje internacional, dando buen ejemplo de confraternidad universitaria española y estadounidense.

*L. de S.*



## CRÓNICA ACADÉMICA

Desde la aparición del último número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO —que por su carácter jubilar y contenido especialmente cuantioso fue muy solicitado y la Academia objeto de felicitaciones con tal motivo—, ésta ha seguido desarrollando sus actividades, si es cierto que sin efemérides extraordinarias, con normalidad rigurosa y plena eficiencia en el cometido de su servicio artístico, dentro del ámbito local y aun regional que sus estatutos fundacionales le marcan.

Se iniciaron las tareas académicas con la tradicional solemnidad religiosa en la Capilla de la Corporación, rezándose una Misa el día de su Patrono San Carlos, durante la cual pronunció el celebrante una elocuente y oportuna plática ante la nutrida asistencia de fieles: académicos, profesores y alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes (que no olvida su antigua vinculación a la Academia) y familiares de unos y otros, a más del público en general, entre el que abundaban amigos de la Casa, por serlo de las Bellas Artes.

Ya desde antes, sin que el período estival fuese obstáculo a ello, siguieron visitándose, no sólo el Museo (en el que la aportación de la Real Academia, como se sabe, es la más importante), y al que la afluencia de público es mayor en dicha estación, sino también el Archivo y la Biblioteca corporativos, por estudiosos e investigadores, en busca de los ricos fondos de uno y otra.

En pleno período lectivo o académico, la Corporación estuvo presente en tribunales, comisiones y representaciones diversas, como los Tribunales para Pensiones de diversas Artes plásticas, mantenidas por la excelentísima Diputación; los reunidos por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad para su pensión de Escultura y otro para fallar cierto concurso histórico-literario sobre el Monasterio de Aguas Vivas; el Jurado del concurso pro-monumento a San Vicente Ferrer, la Comisión Mixta municipal para la zona histórico-artística de Valencia, la Junta Provincial de Espectáculos, la Comisión Provincial de Monumentos y la de Patronato del Museo Provincial (estas cuatro presididas por el Presidente de la Academia) y la de la Capilla de San Vicente Ferrer, ennoblecida con tantas obras de los primeros Académicos de San Carlos en el siglo XVIII, y en cuya restauración para el culto, durante agitados períodos del siglo XIX, tuvo mucha parte hace casi un siglo la Academia, reconociéndosele, por lo mismo, este derecho, y asistiendo, este año también, a la fiesta allí celebrada el día del Santo, una autorizada y nutrida representación de nuestro instituto.



El lamentable derrumbamiento del muro testero de la iglesia de la Sangre, de Liria, monumento nacional, joya como es sabido del estilo de transición románico-gótico, en su más interesante modalidad regional, dio motivo a que la Academia, en las personas de tres de sus miembros, que lo son asimismo de la Comisión Provincial de Monumentos —a la que también representaban—, los señores Presidente, Goerlich y el cronista, inspeccionase los daños producidos, redactándose por los comisionados un razonado informe que se cursó, con apremio de soluciones eficaces, a las autoridades competentes locales y nacionales.

Como cooperación a los Festivales de Arte de la Municipalidad de Burdeos, preferentemente dedicados hasta ahora a los temas hispánicos y que van ya creando una tradición en la vida cultural europea de postguerra,



Algunos de los nuevos locales de la Real Academia en que ha quedado instalada parte de su colección de grabados

varias obras del Museo Provincial de Valencia, relacionadas con el tema del Certamen de 1954 «Flandes-España-Portugal», fueron prestadas al efecto, entre las que figuraban varias del patrimonio antiguo de la Academia. La presencia de todas ellas en la bella ciudad del Garona promovió generales y francos elogios a su mérito y belleza, de los que se hizo eco entonces la prensa y, luego, en recientes Conferencias, en Madrid y en Valencia, la Conservadora del Museo de Burdeos, Mlle. Gilberte Martin-Méry, inteligente animadora de aquellos certámenes.

Para la exposición de 1955 —a punto de inaugurarse cuando se redactan estas notas—, la Alcaldía de Burdeos solicitó, y el Museo y la Academia facilitaron, con la autorización del Ministerio, varias piezas maestras de Ribalta, padre e hijo, y de Espinosa, en relación con el objeto del próximo certamen dedicado al caravaggismo y su influencia en Francia y en España.

Asimismo, para la magna Exposición Vicentina, organizada en nuestra ciudad con motivo de las fiestas centenarias del gran Santo valenciano, el Ayuntamiento de la ciudad solicitó y, con la misma venia ministerial, fueron facilitados en depósito, a la vez que algunos cuadros y otros valiosos obje-



tos del Museo, varios grabados propiedad de la Academia, con la efigie del glorioso dominico, entre ellos uno según dibujo de Vicente López, otro de Piazzetta, y como nota de especial interés una litografía de buen tamaño, grabada con motivo de la anterior conmemoración centenaria de la canonización, en el 55 del siglo pasado.

Dos importantes empresas, de las que se dio cuenta en el número anterior de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, sin alcanzar entonces a su terminación, pueden darse ahora por concluidas: la laboriosísima formación del inventario general del tesoro artístico de la Academia, puesto al día y en orden, por encargo de la Dirección General de Bellas Artes, que la Corporación confió a su Secretario General, quien, secundado por el personal de la Casa y con meritoria diligencia, le dio término, en el plazo previsto,



Aspecto del solemne acto celebrado por la Real Academia ante la Inmaculada de Juan de Juanes con motivo del Año Mariano

con evidente ventaja para el conocimiento del rico y casi innumerable en algunas modalidades —como el dibujo y el grabado— patrimonio artístico de la Academia.

La instalación de una parte escogida de este acervo en las estancias recuperadas del edificio, en curso al aparecer el número XXV de ARCHIVO, puede darse por terminada, al menos en su primera fase, quedando estos locales, de tan interesante contenido, desde ahora en la forma de que da parcial noticia gráfica la ilustración acompañada.

En el capítulo de personal académico hay que registrar, como lo exige el paso del tiempo, dolorosas ausencias y prometedoras incorporaciones. Sin ninguna nueva baja, a Dios gracias, entre los académicos de número, hay que registrar las de los Correspondientes en Madrid y Málaga, respectivamente, Mr. Maurice Legendre y don Salvador González Anaya, el primero de los cuales, de ilustre ejecutoria como hispanista y conocedor de nuestro arte, tan vinculado estuvo a Valencia, por la presencia, que procuró y alentó, en la «Casa Velázquez» de Madrid, que dirigió hasta su muerte, de numerosos pensionados de esta tierra, pintores y escultores jóvenes, luego



destacados todos en sus actividades respectivas. Del señor González Anaya, miembro de varias Academias españolas, son bien conocidos sus méritos y su labor, por lo que su muerte, como la de Mr. Legendre —a cuyo sepelio envió la Academia su representación en la persona de don Manuel Benedito, Correspondiente en Madrid—, fue sentidísima.

Como Académico de Número de la Sección de Pintura, en la vacante producida por el fallecimiento del Ilmo. Sr. D. Ricardo Verde Rubio, fue elegido el laureado pintor, en posesión de primera medalla nacional, don Francisco Lozano Sanchis, cuyo nombramiento fue recibido con general aplauso. El señor Lozano (incorporado, por cierto, desde este mismo curso al profesorado de la Escuela Superior de San Carlos) anuncia para fecha próxima la solemnidad de su toma de posesión en la Academia, acontecimiento corporativo que se espera con sincero interés.

Por su parte, la Academia tuvo como propia la satisfacción de su Presidente, señor Mora Berenguer, al ser elegido miembro Correspondiente en Valencia de la Real de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, y compartió, asimismo, el justo júbilo de su Consiliario, señor González Martí, al ser inaugurado, por los Excmos. Sres. Ministro de Educación Nacional y de la Gobernación, don Joaquín Ruiz-Giménez Cortés (que ostentaba la representación del Jefe del Estado), y don Blas Pérez González, respectivamente, el Museo Nacional de Cerámica que lleva el nombre de su fundador, el citado Académico señor González Martí, instalado en el monumento nacional Palacio de Dos Aguas, restaurado al efecto, con lo que se evitó su iniciada ruina, al par que se enriquecía el patrimonio museográfico local.

Una iniciativa interesanté fue la del Académico de número, señor La Huerta López, que la Corporación hizo suya, de interesar el traslado a Valencia de los restos del ilustre pintor, miembro insigne que fue y Director de la antigua Academia de San Carlos, don Vicente López, recientemente localizados en una «sacramental» de Madrid por el conocido publicista señor Rico de Estasen, según trabajo del mismo publicado en la prensa local. La Academia, por medio de una comisión nombrada al efecto y de su Presidente, ha hecho gestiones cerca de las alcaldías de Valencia y Madrid, esperándose tengan éxito tan legítimas aspiraciones.

No hace falta, ni es posible, reseñar el número de ocasiones en que la Academia se dirigió a unas u otras personas, jurídicas o individuales, en solicitud de protección de obras artísticas en peligro de desaparecer o de resultar perjudicadas o preteridas, debiendo destacarse en este respecto la visita realizada al Magnífico señor Rector del Distrito Universitario de Valencia, doctor Corts Grau, para expresar el dolor de la Real Academia por la desaparición del grupo escultórico representando al Maestro Nacional, original del que en vida fue ilustre artista y Presidente honorario de la Corporación, don Mariano Benlliure Gil, existente hasta hace poco en el zaguán de cierta entidad de Valencia, a lo que el señor Rector se asoció totalmente, ofreciendo actuar con rapidez para tener completo conocimiento de lo ocurrido y adoptar o proponer las medidas procedentes.

Para testimoniar su adhesión a las solemnes festividades celebradas en toda la cristiandad con motivo del Año Mariano, la Academia, a propuesta



de su miembro correspondiente don Enrique Moya Casals, acordó visitar en corporación la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (Compañía), para cantar una Salve ante el cuadro famoso de la Inmaculada, obra del insigne artista valenciano del Renacimiento Juan de Juanes, especialmente vinculada a la Corporación, que en varias ocasiones agitadas o turbulentas de la vida local la acogió en su casa, y concretamente en su Sala de Juntas, que se celebraron largo tiempo a sus pies y como presididas por tan bella imagen de Nuestra Señora. En la tarde del sábado 4 de diciembre, los miembros de número de la Academia y varios Correspondientes, a la sazón en Valencia, con el Presidente, don Francisco Mora, al frente, acudieron a dicho templo, celebrándose el emotivo acto, solemne y sencillo a un tiempo, en el que intervino una escogida capilla de música, y del que da referencia elocuente la fotografía que ilustra estas líneas, bello recuerdo del delicado homenaje académico a la Madre del Amor Hermoso.

No sería la presente crónica fiel reflejo de la vida corporativa en los últimos doce meses, si no señalase con objetividad la aparición, ya aludida, del pasado cuaderno jubilar de ARCHIVO, excepcionalmente voluminoso por ser el XXV de su vida, y la acogida, también mentada, muy cordial y elogiosa que tuvo por parte de las revistas análogas, de la prensa diaria y de las publicaciones culturales en general, españolas y extranjeras, que le dedicaron sendas encomiásticas reseñas detalladas, y aun por el público de aficiones artísticas sin distinción. Lo prueba el aumento en el número de interesantes intercambios establecidos y la demanda creciente de ejemplares. Su éxito alentó a la Real Academia y al Consejo de Redacción a preparar con el mayor cuidado el presente número, continuando, con todos los medios disponibles, la brillante historia de la revista, que a tanto obliga, y a dedicar éste, al menos en su tema central, a la figura impar de San Vicente Ferrer y su proyección en las artes plásticas, con la esperanza de aportar algo a la gloria del V Centenario, de quien, queriendo sólo servir a Dios y a sus semejantes —que tantas veces remedió como taumaturgo y pacificador—, vino a ser motivo afortunado de tantas obras inmortales del arte.

*Felipe M. " Garin Ortiz de Caranco*



# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA

## ACADEMICOS HONORARIOS

- Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín, Presidente del Consejo de Estado.  
Excmo. Sr. D. Gustavo Urrutia González, Presidente del Consejo Supremo de  
Justicia Militar.

## ACADEMICOS DE NÚMERO

- | Fecha de posesión |  |
|-------------------|--|
| 8-2-1916          | Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer: Plaza del Caudillo, 22. Tel. 15715.                      |
| 3-6-1924          | Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso: Calle del Mar, 27.  |
| 3-6-1927          | Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó: Plaza del Caudillo, 9. Tel. 10232.                            |
| 3-1-1928          | Excmo. Sr. D. Manuel González Martí: Calle María de Molina, 2. Teléfono 11995.                   |
| 11-12-1935        | Ilmo. Sr. D. Ángel Romani Verdeguer: Calle Cirilo Amorós, 48. Tel. 13439.                        |
| 11-5-1936         | Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro: Calle Plátanos, 3. (Benicalap). Tel. 19594.      |
| 14-5-1940         | M. I. Sr. D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo: Calle del Salvador, 29. Tel. 16189.       |
| 1-6-1940          | Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri: Periodista Badía, 7.  |
| 5-6-1940          | Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya: Academia Española de Bellas Artes en Roma.   |
| 8-4-1941          | Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó: Pintor Sorolla, 37. Tel. 12547.                                 |
| 2-6-1941          | Ilmo. Sr. D. Felipe M. <sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco: Calle de Caballeros, 29. Tel. 13802. |
| 11-3-1943         | Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchís Yago: Calle de Burriana, 48. Tel. 18480.                             |
| 13-12-1944        | Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria: Calle del Conde de Trénor, 11 (Estudio-Taller).               |
| 28-6-1946         | Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz-Pintado: Mariano Aser, 7. (Burasot-Valencia).                  |
| 17-11-1946        | Ilmo. Sr. D. Vicente Gómez Novella: Calle de la Sangre, 9 y 11.                                  |



Fecha de posesión	
8-2-1947	Ilmo. Sr. D. Francisco Alcayde Vilar: Calle de Caballeros, 9. Teléfono 16367.
26-5-1948	Ilmo. Sr. D. José M. <sup>a</sup> Bayarri Hurtado: Subida Toledano, 6. Teléfono 17217.
15-6-1948	Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert: Calle Cirilo Amorós, 76. Teléfono 18013.
19-12-1950	Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell: Calle Alta, 22, 3. <sup>o</sup> .
29-11-1952	Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López: Calle Conde de Salvatierra de Alava, 14. Teléfono 18887.
3-2-1953	Ilmo. Sr. D. Enrique Viedma Vidal: Calle de Colón, 50. Tel. 11163.
28-4-1953	Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro: Calle de Cirilo Amorós, 80. Teléfono 50340.
7-11-1953	Excmo. Sr. D. Fernando Núñez-Robres, Marqués de Montortal: Plaza de Tetuán, 4. Tel. 12102.
	Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis (Electo).

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
8-2-1916	Excmo. Sr. D. Elías Tormo Monzó	Madrid.
4-6-1918	Excmo. Sr. D. Vicente Castañeda Alcover	Madrid.
4-1-1921	Ilmo. Sr. D. José M. <sup>a</sup> Cabello Lapiedra	Madrid.
14-6-1921	Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Navarro	Zaragoza.
8-5-1923	Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives	Madrid.
6-3-1928	Excmo. Sr. Conde de las Infantas	Granada.
6-11-1928	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez	Madrid.
9-6-1931	Excmo. Sr. D. José Capuz Mamano	Madrid.
8-11-1932	Excmo. Sr. D. José Francés Sánchez-Heredero.	Madrid.
9-4-1940	Ilmo. Sr. D. Víctor Moya Calvo	Barcelona.
10-7-1940	Excmo. Sr. D. Federico García Sanchiz	Madrid.
10-11-1941	Ilmo. Sr. D. José M. <sup>a</sup> San Artibucilla	Zaragoza.
9-4-1943	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de Salas Bosch	Barcelona.
14-5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero	Barcelona.
2-2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios	Madrid.
29-4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando J. de Larra y Larra	Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> María Clotilde Sorolla García	Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Elena Sorolla García	Madrid.
23-6-1944	Ilmo. Sr. D. Pedro Casas Abarca	Barcelona.
14-5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón	Madrid.
10-12-1946	Ilmo. Sr. D. Juan Sedó Peris-Mencheta	Barcelona.
6-5-1947	Ilmo. Sr. D. José Hernández Díaz	Sevilla.
25-5-1948	Ilmo. Sr. D. Luis Masriera Roses	Barcelona.
8-6-1948	Ilmo. Sr. D. Enrique Vera Sales	Toledo.
6-7-1948	Ilmo. Sr. D. Manuel Millán Boix	Castellón.



Fecha nom- bramiento		Residencia
16-11-1948	Ilmo. Sr. D. Francisco Esteve Botey ... ..	Madrid.
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales ... ..	Málaga.
23-5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern ... ..	Palma de Mallorca.
5-6-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago.	Madrid.
6-5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto Moreno ... ..	Madrid.
6-5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent y de Barberá ...	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis ... ..	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres ... ..	Játiva.
16-5-1953	Excmo. Sr. D. Modesto López Otero ... ..	Madrid.
16-5-1953	Ilmo. Sr. D. Enrique Moya Casals ... ..	Melilla.
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Francisco Pérez Dolz ... ..	Barcelona.

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
8-2-1916	Ilmo. Sr. Archer Huntington ... ..	New York (Estados Unidos).
14-12-1940	Ilmo. Sr. D. Emilio Schaub-Koch.	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Eduardo Sandoz ... ..	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Enrique Field ... ..	Chicago (Estados Unidos).
12-2-1943	Ilmo. Sr. D. Francesco Vian ... ..	Milán (Italia).
12-2-1943	Ilmo. Sr. D. Regnault Sarasín ... ..	Basilea (Suiza).
11-2-1944	Ilmo. Sr. D. Carlos de Passos ... ..	Oporto (Portugal).
24-4-1947	Ilmo. Sr. D. Enrique Gerardo Car- pani ... ..	Bolonia (Italia).
5-6-1947	Ilmo. Sr. D. Abel Viana ... ..	Beja (Portugal).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Remo Rómulo Luca.	Roma (Italia).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Federico Beltrán Massés ... ..	París (Francia).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Carlos Corm ... ..	Beirout (Líbano).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Werner Hentzen ... ..	Hiltertingen (Suiza).
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Elvino G. P. Stucconi.	Roma (Italia).

## JUNTA DE GOBIERNO DE LA ACADEMIA Y PATRONATO DE LA FUNDACIÓN «DON VICENTE ROIG MARTÍNEZ»

- Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer, Presidente.  
 Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, Consiliario 1.º.  
 Excmo. Sr. D. Manuel González Martí, Consiliario 2.º.  
 Ilmo. Sr. D. Ángel Romaní Verdeguer, Consiliario 3.º.  
 Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso, Secretario general.

\* \* \*

- Tesorero, Ilmo. Sr. D. Ángel Romaní Verdeguer.  
 Bibliotecario, Excmo. Sr. D. Manuel González Martí.



## SEÑORES ACADÉMICOS POR SECCIONES

### SECCIÓN DE ARQUITECTURA:

Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer.  
Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó.  
Ilmo. Sr. D. Ángel Romani Verdeguer.  
Ilmo. Sr. D. Antonio Gómez Davó.  
Ilmo. Sr. D. Enrique Viedma Vidal.

### SECCIÓN DE ESCULTURA:

Ilmo. Sr. D. Carmelo Vicent Suria.  
Ilmo. Sr. D. Francisco Marco Díaz Pintado.  
Ilmo. Sr. D. Roberto Rubio Rosell.  
Ilmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> Bayarri Hurtado.

### SECCIÓN DE PINTURA:

Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso.  
Ilmo. Sr. D. Rafael Sanchis Yago.  
Ilmo. Sr. D. Vicente Gómez Novella.  
Ilmo. Sr. D. José Segrelles Albert.  
Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López.  
Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro.  
Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis, ELECTO.

### SECCIÓN DE NO PROFESIONALES DE ESTAS TRES NOBLES ARTES:

Excmo. Sr. D. Manuel González Martí.  
Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro.  
M. I. Sr. D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo.  
Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri.  
Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya.  
Ilmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco.  
Ilmo. Sr. D. Francisco Alcaide Vilar.  
Excmo. Sr. D. Fernando Núñez Robres, Marqués de Montortal.



SEÑORES PRESIDENTES DESDE LA REORGANIZA-  
CIÓN DE LA ACADEMIA EN EL AÑO 1849, HASTA  
LA FECHA

	<i>Fecha del nombramiento</i>	<i>Fecha del cese por fallecimiento</i>
Excmo. Sr. D. José Agulló, Conde de Ripalda ... ..	5 feb. 1850	20 abril 1876
Excmo. Sr. D. Vicente Noguera, Marqués de Cáceres ... ..	18 feb. 1868	18 oct. 1889
Ilmo. Sr. D. Vicente Boix y Ricarte ... ..	11 feb. 1874	7 marzo 1880
Ilmo. Sr. D. Juan Dorda y Villarroya ... ..	20 marzo 1880	1 agos. 1885
Excmo. Sr. D. Miguel Galiano y Taléns, Marqués de Montortal ... ..	6 agos. 1885	6 oct. 1895
Excmo. Sr. D. José Navarrete y Vergadá, Marqués del Tremolar ... ..	11 oct. 1895	27 enero 1900
Ilmo. Sr. D. Eduardo Attard y Llovell ... ..	5 abril 1900	22 julio 1905
Ilmo. Sr. D. Joaquín M. <sup>a</sup> Belda e Ibáñez ... ..	18 agos. 1905	21 feb. 1912
Ilmo. Sr. D. Juan Dorda Morera ... ..	13 dic. 1911	3 junio 1928
Ilmo. Sr. D. Antonio Martorell Trilles ... ..	3 julio 1928	21 enero 1930
Excmo. Sr. D. José Benlliure y Gil ... ..	18 feb. 1930	5 abril 1937
Excmo. Sr. D. Teodoro Llorente Falcó ... ..	13 sep. 1939	3 junio 1949
Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer ... ..	24 oct. 1949	







## INDICE DE MATERIAS

	<u>Págs.</u>
Miscelánea de remembranzas vicentinas, por <i>Leandro de Saralegui</i> ... .. .	5
La iconografía tipográfica de San Vicente Ferrer de los siglos xv y xvi, por <i>Felipe Mateu y Llopis</i> ... .. .	33
Ante una tabla vicentina de Colantonio, por <i>Vicente Aguilera Cerni</i> ... .. .	50
San Vicente Ferrer y el Papa que le canonizó, por <i>Carlos Sarthou Carreres</i> ... .. .	63
San Vicente Ferrer y el pintor Palomino, por <i>Enrique Moya Casals</i> ... .. .	68
Una Exposición de Arte Romántico en el IV Centenario Vicentino, por <i>Antonio Igual Úbeda</i> ... .. .	73
El pintor José Benlliure Gil, por <i>José María Bayarri</i> ... .. .	85
Medallero Valenciano, o sea Catálogo de Medallas, por el <i>Barón de San Petrillo</i> ...	92
Actualidad de Yáñez de la Almedina, por <i>V. A. C.</i> ... .. .	106
Internacional exaltación de Mr. Walter W. S. Cook, por <i>L. de S.</i> ... .. .	110
Crónica Académica, por <i>Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco</i> ... .. .	114







## INDICE DE ILUSTRACIONES

Págs.

	Págs.
Maestro del Grifo.—Predicación de San Vicente.—De un retablo del Museo de San Carlos, oriundo de Museros ... .. .	7
Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente Mártir y San Valero ante Daciano.—De un retablo de la iglesia de la Sangre, de Liria ... .. .	13
Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente en el muladar.—De un retablo de la iglesia de la Sangre, de Liria ... .. .	15
Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente en la parrilla.—Del retablo de Liria.	16
Primer Ecce-Homo valenciano, en pintura mural, de la Seo Valentina ... .. .	17
Maestro de Rubielos.—San Juan Bautista.—Museo del Louvre ... .. .	20
Maestro de Rubielos.—San Ambrosio.—Museo del Louvre ... .. .	20
Maestro de Rubielos.—Dormición de María.—Colección particular (Madrid) ... .. .	21
Maestro de Rubielos.—Coronación de la Virgen.— <i>Cleveland Museum of Art</i> (Ohío, Estados Unidos de América) ... .. .	22
Maestro de Rubielos.—San Agustín.—Catedral de Burgo de Osma ... .. .	23
Maestro de Rubielos.—Santo Domingo de Guzmán.—Catedral de Burgo de Osma ...	23
Maestro de Rubielos.—SS. Trinidad, San Blas y San Jaime.—Colección Burguera (Valencia) ... .. .	25
San Vicente Ferrer, tabla atribuída a Jacomart, resto de un retablo llamado de «des posts». (1'13 × 0'47 m.) De TORMO, <i>Jacomart</i> ... .. .	34
Tabla de los Caballeros de la Celda de San Vicente Ferrer ... .. .	34
Grabado del incunable veneciano de Jacobus de Leucho, de 1496 (9'0 × 7'8 cm.) ...	38
San Vicente según la portada de los <i>Sermones</i> de Lyon, de 1516 (parte inferior, segunda figura). (14'2 × 9'5 cm.) ... .. .	38
Edición lionesa de los <i>Sermones</i> , de 1518 (13'0 × 9'0 cm), sin la imagen del Santo ...	39
Grabado en una edición de Lyon, de 1523. (Grabado 7'2 × 5'5 cm; caja de impresión: 15'0 × 10'5 cm.) ... .. .	39
Grabado de Dionysius de Harsy en la edición de Lyon, de 1523. (Grabado de 5'6 × 7'2 cm; caja de impresión: 15'5 × 10'5 cm.) ... .. .	43
Grabado en la edición lionesa de Mathias Bonhome, de 1539. (Grabado de 8'0 × 7'3 cm; caja de impresión: 14'8 × 10'5 cm.) ... .. .	43
Edición de los <i>Sermones</i> , de 1527, en Lyon, por Joannes Moilín als Cambray. (Caja de impresión: 15'5 × 10'5 cm.) ... .. .	44
San Vicente Ferrer, según grabado de la edición de los <i>Sermones</i> , por Jacobus Myr, en Lyon, en 1539. (Grabado de 6'0 × 4'0 cm; caja de impresión: 14'0 × 9'2 cm.) ... .. .	44



San Vicente Ferrer en su celda, orando ante la Virgen con el Divino Niño.—Tabla de Colantonio.—Iglesia de San Pedro Mártir. Nápoles ... ..	53
Discípulo del Maestro de Ollería.—San Bernardo recibiendo el premio lácteo.—Del retablo Sivera, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia ... ..	55
Discípulo del Maestro de Ollería.—Virgen de la Leche.—Tabla central de retablo Sivera, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia ... ..	57
Játiva: San Ildefonso.—Tabla lateral del tríptico de Calixto III en su capilla borgiana de la Colegiata.—Es obra de Jacomart, siglo xv, con retrato del pontífice setabense en actitud orante. (Clisé Carlos Sarthou C.) ... ..	65
Capilla de San Vicente Ferrer, en la Colegiata de Játiva ... ..	66
Casulla cerrada, gótica, siglo xv, que utilizó el Papa setabense Calixto III para cano- nizar a San Vicente Ferrer, en 1455. (Clisé C. Sarthou C.) ... ..	67
Vista del retablo mayor y parte del fresco del genial Antonio Palomino antes de la revolución.—Iglesia de los Santos Juanes. Valencia ... ..	69
Trono del Padre Eterno entre Ángeles y Santos. En el centro, San Vicente Ferrer. —Iglesia de los Santos Juanes. Valencia ... ..	70
Destacado detalle del fresco de Palomino, con la arrogante figura del Ángel del Apocalipsis.—Iglesia de los Santos Juanes. Valencia ... ..	71
Bernardo López Piquer.—Retrato de los alabarderos Díaz y Torán. (Hoy, en el Museo de Valencia.) ... ..	76
Agustín Ramel.—Naturaleza muerta ... ..	80
Autorretrato de don José Benlliure Gil (Florencia, Galería Pitti) ... ..	86
Monaguillo (México) ... ..	87
La lección de Catecismo (Basilea) ... ..	88
Travesuras en la sacristía ... ..	89
Misa de alba (Valencia, Museo de Bellas Artes) ... ..	90
Tipos marroquíes ... ..	90
Medalla de Eclipse Solar. Anverso. Núm. 258 del Catálogo ... ..	94
Medalla de la Fiesta de los Músicos. Anverso. Núm. 264 del Catálogo ... ..	96
Medalla del IV Centenario de la Universidad. Anverso. Núm. 265 del Catálogo ... ..	96
Medalla conmemorativa de la muerte de Sagasta. Anverso. Núm. 267 del Catálogo ... ..	97
Medalla del Centenario del <i>Quijote</i> . (Anverso y reverso.) Núm. 269 del Catálogo ... ..	98
Medalla de la fuente de Algimia. (Anverso y reverso.) Núm. 272 del Catálogo ... ..	99
Medalla de la Sociedad de Aguas Potables. (Anverso y reverso.) Núm. 273 del Ca- tálogo ... ..	100
Medalla de la Asamblea Regionalista. (Anverso y reverso.) Núm. 274 del Catálogo ... ..	100
Medalla de la Beatificación de San Luis Bertrán. (Anverso y reverso.) Núm. 275 del Catálogo ... ..	101
Medalla de la Cofradía de San Luis Bertrán. (Anverso y reverso.) Núm. 278 del Catálogo ... ..	102
Medalla de Teodoro Llorente. (Anverso y reverso.) Núm. 281 del Catálogo ... ..	103
Medalla de la Exposición Filatélica. (Anverso y reverso.) Núm. 283 del Catálogo ... ..	103
Medalla de la Exposición Regional. (Anverso.) Núm. 284 del Catálogo ... ..	104
Medalla de don Tomás Trénor. (Anverso.) Núm. 285 del Catálogo ... ..	105
San Luis, Obispo de Tolosa, y San Vicente Ferrer, por Yáñez de la Almedina, Museo de Valencia ... ..	107



---

Conjunto de las pinturas de las puertas (cerradas) del retablo mayor de la Catedral de Valencia, por Yáñez de la Almedina y Llanos ... ..	108
Vista de los Claustros, dependencia del Museo Metropolitano de Nueva York, donde se ha celebrado la exposición organizada con motivo del homenaje a Mr. Cook.	111
Algunos de los nuevos locales de la Real Academia en que ha quedado instalada parte de su colección de Grabados ... ..	115
Aspecto del solemne acto celebrado por la Real Academia ante la Inmaculada de Juan Juanes, con motivo del Año Mariano ... ..	116















(Viene de la segunda página de cubiertas)

- Exposición Indigenista Americana del escultor argentino Luis Perloti.—España-Italia-Francia.
- Litoral. Revista del Espíritu.—Valencia, año III, núm. 9, 1954.
- Toison. Temporada de Exposiciones.—1954-55. Madrid.
- Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Inspección General de Museos Arqueológicos. Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales.—1950-1951. Extractos. Volúmenes XI-XII. Madrid, 1953.
- Sobre el sentido español del regionalismo valenciano.—Enrique Moya Casals, 1954.
- Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras, de La Habana.—Año XXXVII. Tomo XXXV, 1951.
- Emile Schaub-Koch (fascículos): Conancio C. Vigil et son oeuvre. Le Génie des primitifs flamands; Il limite; L'Acropole; Quelques considerations philosophiques sur l'immortalité de l'ame humaine; Revistas. L'Oeuvre de Savator Li Rosi, sculpteur.—1953.
- Servicio de Investigación Prehistórica. El Plomo Escrito de La Bastida de Les Alcuses (Mogente). Pio Beltrán Villagrasa.—Valencia, 1954.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Función musical y música contemporánea.—Discurso del académico numerario Excmo. Sr. D. Oscar Esplá y Triay, leído en el acto de su recepción pública, el día 4 de mayo de 1955.
- Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Las obras recientes de Anna Hyatt-Huntington, por E. Schaub-Koch. Barcelona, 1954.
- Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Concierto ejecutado por don Eduardo Toldrá Soler, el día 11 de junio de 1954.—Barcelona, 1954.
- Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. La enseñanza artística en Barcelona.—Barcelona, 1954.
- Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Discursos leídos en la solemne recepción pública de don Joaquín Renart García, el día 22 de mayo de 1954.
- Flandres-Espagne-Portugal, du XVe. au XVIIe. siecle.—Bordeaux, 1954.
- Neddelanden fran Nationalmuseum nr. 78. Statens Konstsamlingars, Tillvaxt och Forvaltning, 1953.
- Masterpieces in the Victoria & Albert Museum, London. His Majesty's Stationery Office.—1952.
- Wege zum Kunstwerk, Verlag Anton Schroll, 1884-1954.
- La Exposición Vicentina en el Real Convento de Santo Domingo, por Francisco de P. Momblanch. Valencia, MCMLV.



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

---

**Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer**  
Presidente

**Excmo. Sr. D. Manuel González Martí**

**M. I. Sr. D. José Caruana Reig, Barón de San Petrillo**

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

**Ilmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco**

**Ilmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> Bayarri Hurtado**

**Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso**  
Secretario general

---

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

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

---

Toda la correspondencia al Secretario de la Real Academia de San Carlos, Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso, Real Academia de San Carlos, Calle de San Pío V, 5. Valencia (España). Teléfono 10793.

---

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1955, 100 pesetas.