

Archivo de Arte Valenciano



Año XXVII

VALENCIA

1956

Núm. único

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

Mayo 1955 a mayo 1956

- Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia**, por Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco. Editado por el Servicio de Estudios Artísticos de la Diputación de Valencia. Institución «Alfonso el Magnánimo». Valencia, 1955.
- Notes supplémentaires sur les gravures du XVIII^e siècle**. Recueilles par Henry J. Reynaud. Genève-Lyon. Febrero, 1956.
- Notas para o estudo dos dolmens da regio de Elvas**, por Abel Viana e Antonio Dias de Reus. Sociedade Portuguesa de Antropologia y Etnologia. Porto, 1955.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura**. Castellón, enero-marzo, 1956. Jul-Sep., 1955.
- Memoria del primer quinquenio de Enseñanza Laboral en Alcira**. Instituto de Enseñanza Media y Profesional. Alcira, 1955.
- In Memoriam Maurice Legendre**. (1878-1955). Embajada de Francia en Madrid, 1955.
- Algunos aspectos de la escultura del renacimiento en Aragón, en la primera mitad del siglo XVI**, Gabriel Yoly, su vida y su obra. Discurso del Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín, leído en el acto de su recepción ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y contestación del Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya. Madrid, 1956.
- Archivo Español de Arte**. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Núm. III. Tomo XXVIII. Madrid, julio-septiembre, 1955.
- Memoria de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona**. Inauguración del curso 1955-56 y distribución de premios del curso 1954-55. Barcelona, 25-X-1955.
- Valor substancial de la técnica en la Escultura**. Discurso leído por don Vicente Navarro Romero en su recepción pública ante la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Contestación del Académico de número don Federico Mares Deulovol. Barcelona, 1956.
- Teruel**. Instituto de Estudios Turolenses. Patronato «José María Quadrado». Volumen dedicado a Alcañiz. Teruel, enero-junio, 1955. Núm. 13.
- Príncipe de Viana**. Organó Oficial de la Institución del mismo nombre, de la Diputación Foral de Navarra. Núm. LX, año XVI. Pamplona, 3^{er} trimestre de 1955, núm. LVIII.
- Curso de conferencias sobre Urbanismo y Estética en Sevilla**. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de H. Sevilla, 1955.
- Bibliography, 1926-1955**, by Henry Field. Núms. 1-409. Diciembre, 1955.
- List of documents microfilmed, 1941-1955**, by Henry Field. Enero, 1956.
- Catalogue of interesting and rare books offered for sale by A. L. Van Gendt**.
- Conferencias desarrolladas con motivo del IV centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes, 1547-1947**. Por Martín de Riquer. Diputación de Barcelona, 1949.
- Título:
«Nuevas contribuciones a las fuentes de Tirant lo Blanch».
«Un comentario numismático sobre el "Don Quijote de la Mancha"». F. Mateu Llopis.
«El Rector de Vallfogona Vicente García, autor del «Quijote» de Avellaneda», por Juan Serra Villaró.
«Cervantismo venezolano», por Crispín Ayala Duarte.
- Conferencias desarrolladas con motivo de los centenarios de San Vicente Ferrer, Bernat Metge y Juan I de Aragón**. «San Vicente Ferrer visto por un coetáneo y condiscípulo», por el Rdo. P. José M.^a Coll, O. P.—Diputación de Barcelona, 1955.
- Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona**. 1955.
- Una necrópolis visigoda de La Guardia (Jaén)**. Francisco Pinero Jiménez, Pbno. y José Martínez Romero. Jaén, 1955.
- Anuario de la Real Academia de San Fernando**. Tomos de 1953, 1954 y 1956.
- Anuario de la Real Academia de la Historia**. 1954 y 1955.
- Visages du monde. Flandes-Espagne-Portugal**. N.º 107. Burdeos. 1955.
- Freunde der Schweizer Keramik. Bulletin de la Societe des Amis de la Ceramique Suisse. Considerations esthetiques sur l'art de la ceramique**, por Emile Schaub-Koch. Geneve.
- Archivo de Prehistoria Levantina. Homenaje a Don Isidro Ballester**. Anuario del Servicio de investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia. Valencia, 1954.
- La edad de los metales en Aragón. Algunos Problemas de las culturas del Bronce final y de los albores del hierro**. Discurso leído por D. Antonio Beltrán Martínez en el acto de su recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Discurso de contestación por Don Rafael Gaston Burillo. Zaragoza, 1955.
- Archivo Español de Arqueología**. Primero y segundo semestre de 1954. XXVII, núms. 89 y 90. Instituto de Arqueología y Prehistoria «Rodrigo Caro», Madrid, 1954.
- Don Vicente de la Fuente**. Discurso de ingreso en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, leído por Don José María López Landa en el acto de su recepción y constatación de Don José Valenzuela la Rosa. Zaragoza, 1955.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1956

VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

TIPOGRAFIA MODERNA - AVELLANAS, 9 - VALENCIA

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(Continuación)

LOS DISCÍPULOS DE MARZAL DE SAS

MIGUEL ALCANIZ

La transición al xv se caracteriza en sus inicios por una evolución en cierto modo equiparable al brusco salto que, a fines de la misma centuria, puede personificarse con Rodrigo de Osona y los Hernandos. El movimiento es primero algo indeciso y confuso, según suele acaecer en los ciclos preparatorios; poco después, de rápido transformismo, que termina por quedar bien anclado en tierras valentinas, donde fructificó prolífero.

Explícate, por cuanto el período fernandino, que tras turbulento bienio (1410 - 1412) de interregno, rigió don Fernando I el de Antequera (1412 - 1416), aunque no debe, ni puede, llamarse anticatalán, como con exageración llamaron a la época siglos después, abierta por los primeros Borbones, si resulta de algún paralelismo en el regio desvío a Cataluña, más querenciosa de la rama agnaticia de los Condes de Urgel. Debió ser una de las concausas que contribuyeron a que la pintura valenciana sacudiera el yugo impuesto desde Ultra-Ebro hasta las postrimerías del xiv, convirtiéndola en treudera de orientaciones ejemplificables con el maestro de Villahermosa, Domingo Valls, y otros ya mencionados. Sufrió un viraje decisivo, al hacerse menos porosa para los influjos que le habían llegado a producir cierto mimetismo. Cristalizando en normas y formas propias, surgió el hoy llamado «estilo internacional», yuxtaponiéndose dos principales tendencias: la germánica y la itálica. De las enseñanzas de Marzal, complementadas por las de otros nórdicos y los factores aludidos con anterioridad, provienen los ecos norteños. El itálico gálibo de góndola, ya fue también analizado en la INTRODUCCIÓN y páginas posteriores, como exponente de la atmósfera estética que imperaba, siendo, según es lógico que fuera, común a todas las Artes. Si en pintura suenan documentalmente nombres, cual el del todavía esquivo florentino Gerardo Jaime (1), subsistiendo producciones tan italianas e italianizantes como las

(1) Debo y doy gracias al preclaro investigador de archivos, don Luis Cerveró Gomis, por la noticia de un documento que descubrió y cuya publicación desde aquí le ruego, respecto al «Gerardo Jacobi, pictor florencie, conmorans Valencie» (8-7-1398). Es interesante, ya que desbarata en firme los absurdos delirios sobre la identificación por algunos propuesta, con el homónimo Starnina de las «Vite», de Vasari. Resulta pariente materno del segundo Duque de Gandía Juan de Borja, pues figura en su descendencia Vanozia Jacobi de Cathaneis.

estudiadas en los primeros capítulos de esta recopilación; en escultura puede servir de muestra, citando nada más que una para cansar menos, la documentación del trascoro catedralicio por «Julia lo florenti», bien sea Giuliano di Monaldo, bien «il Facchino», Giuliano di Giovanni da Poggibousi, discípulo de Ghiberti, que discutió Mayer en el milanés «Bolletino d'Arte» de febrero de 1923. En orfebrería baste mencionar a Juan de Pisa, y en literatura recordar a San Vicente Ferrer censurando con sus Sermones (Catedral, IV, 106) el gusto pagano de las gentes: «ara bon Virgili que jau en mig de infern, Ovidi, Dante, poetes... que dónen plaer a les orelles per les cadencies que fan»; Guillermo Venecia, traído expofeso, cobrando la respetable suma de trescientos florines por la lectura de Virgilio, Boecio y «altres actors poetichs que volrien», según el «Manual de Consells» (1423-25), siendo comprobable que resuena la Italia de Petrarca en Jordi de Sant Jordi, nacido a fines del XIV, después en Lorenzo Mallol...

Al ir envejeciendo y bajando al sepulcro los maestros finiseculares más influyentes, surgieron otros acuciados por preocupaciones evolutivas que alteraron los anquilosados moldes normativos de sus precursores. Uno de ellos, el más destacado en la órbita y prolongación marzalesca directa e inmediata, es el discípulo de Andrés, al que seguidamente nos referimos.

* * *

No concedo más que un valor relativo al descubrimiento del poco sonoro nombre de pila de un retablero. Aunque considere impropio ver que siguen teniendo por expositos del Arte, y de vez en vez no falta quien continúa llamando «anónimos» a los que internacionalmente son conocidos y aplaudidos por su vigente «seudónimo», gracias al que adquirieron más fama y renombre del que por el nombre lograron en su artesana vida modestísima, durante la cual ni soñaron pudiesen nunca sobrepasar aledaños de lo regional. Aparte de que el anonimato no disminuye, ni el nombre aumenta, la valía de una obra, en todos los órdenes y en todos los tiempos, ocurrió y ocurre algo parejo. Apenas es conocido Juan Pedro Luis Sante, a pesar de haber sido máximo genio musical, creador de la polifonía litúrgica, sonadísimo, en cambio, por Palestrina (su pueblo); ni Sandro de Mariano dei Filipepi, tanto como por Botticelli = botijillo, mote del hermano mayor que de huérfano le criara, y la gloria de Azorín es y será mucho más difundida que la de José Martínez. Sin necesidad de saber el nombre, juzgamos al hombre que fue, por la obra que sigue siendo, y le basta para garantizar laureles ofrendados por muchas generaciones. Les conocemos como el árbol de la máxima evangélica «por sus frutos», debiendo incluirles entre los que con admirable personal esfuerzo ganaron la justificación de su paso por el mundo. Aunque —sin prejuicios ni menoscabo sea dicho— formaran en la escudería sin escudos, preferible siempre a casos, cual el de Lope de Vega, pretendiendo sacar a relucir en su «Arcadía» blasones del legendario ascendiente —sólo coincidente— Bernardo del Carpio y motivando el mordaz versillo de Góngora: «Por tu vida, Lopillo, que me borres — las diez y nueve torres del escudo — porque aunque todas son de viento, dudo — que tengas viento para tantas torres». A fines del XIV, «aún se acostumbraba darles por apellido el del pueblo donde nacieran» —lo que puede no venir mal en el caso de Alcañiz—, según leo en

«Las Artes» (pág. 238), por Hendrik Willem van Loon, quien, refiriéndose al período gótico, rectamente añade: «No tenían ideas fantásticas acerca de su lugar en la sociedad. Conocían su oficio y se sentían orgullosos de él.» «Probablemente nunca les pasó por la imaginación que al cabo de siglos se habían de preocupar rebuscando cuentas de lo por ellos cobrado». En resumen, «ilustrías» carentes de lo que llaman «ilustraciones» los genealogistas y de las que sin la menor duda careció en absoluto la personalidad estilística que primero rebautizamos provisionalmente, llamándole «Maestro de Gil y Pujades». Hasta que hace poco llegué a persuadirme (2) podía proponer identificarle con Miguel Alcañiz. Considéndonme algunas valiosas aceptaciones de mi propuesta, en lo sucesivo me referiré a él nominalmente, según ya vengo haciendo; mientras no surjan serias discusiones o antítesis autorizadas, que sería el primero en aplaudir con máxima sinceridad, siempre que no sea el rapsear con artilugios de arbitristas censorinos de menor cuantía, los consabidos coloides propensos a enturbiar las aguas, valiéndose de trampantojos negativos, por serles lo más cómodo y fácil a su corto alcance y largo tiempo que perder.

Careciendo de cabal información gráfica que antes de ponerme a redactar estérilmente traté aquí de reunir, todavía no puedo argüir sobre las tesis que inició Berenson (3) de asignar al pintor generalmente incluido en la escuela florentina, denominado «Maestro del Niño Avispado» (del «Bambino Vispo»), un primer período de actividad en Valencia. Me veo, por lo tanto, forzado a, de momento, limitarme a recordar al lector que la resucitó Pudelko (4) y la puso al día Post (5), propugnando conexiones y apuntando posibilidades que pueden llegar a ser substantivas.

Respecto a la muy discutida tabla del Juicio Final, reaparecida en la «Alte Pinakothek», de Munich, que reveló Carderera (6), me resultan algo baladíes las sugerencias de Sampere Miquel, al decir en su «Cuatrocentistas Catalanes» (7) que «como los curatos de Mallorca eran de nombramiento pontificio, siendo el de Sóller codiciado por los italianos, se ofrece camino para el origen y procedencia italiana». Me aparenta descamino, y aunque sin poder todavía salir del resbaladizo campo conjetural, son para mí más tentadores los probables ecos de Alcañiz, documentado en la isla, según a continuación citaremos. Lo entreoído

(2) En «Archivo Español de Arte», núm. 103, y en posterior publicación valenciana reciente: «El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos», pág. 113.

(3) En «Dédalo» de 1932, XII, pág. 180.

(4) «Art in America», 1938, XXVI, 47 y sigs.

(5) Tomo VIII (2.^a parte, pág. 647) de su «History» (1941), y en el IX (1947), pág. 765.

(6) «Iconografía española», tomo I, pl. XXXIX, pág. 39. Madrid, 1855.

(7) Tomo II, pág. 247. Barna, 1906. A base de la voluminosa «Historia de Sóller», por Rollán. A pesar de que puede abrir horizontes a la investigación futura, sobre los encargos mallorquines a Miguel Alcañiz y su viaje a Mallorca, no sé que se haya especulado respecto a si cabe o no, entre otros motivos, el recordar allí un pintor, Nicolau Marzal o Maestro Marzal, que citó La Viñaza en sus Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez (pág. 94. Madrid, 1894), tomándolo de Bover-Furió. No se sabe, o, mejor, no sé yo, ni si emparenta con nuestro Andrés Marzal, dándose la curiosa coincidencia de pobreza, que allí (como al alemán aquí), le diera el Concejo habitación en el peso de la harina, cuando se hallaba enfermo en 1409, resultando documentado entre 1407 y 1418.

sobre si pudo haberlo importado algún coleccionista balear, no debe mencionarse más que como insípido recuerdo fácilmente desbaratable. Notas que, con carta del 27 de abril de 1953, debo y agradezco a mi amigo don Pedro Sampol Ripoll, ratifican lo que ya sabíamos, pues me indica: «Pertenebió a la iglesia de Miramar, y derruida ésta pasó a la casa del mismo predio hasta 1867, que lo enviaron a la Exposición de Barcelona, de donde no volvió, pues no apareció cuando traspasó la finca su propietario don Juan Serra en 1872 al Archiduque de Austria Luis Salvador, que trató de rescatar la tabla para el oratorio nuevo. En la iglesia de Miramar y en la capilla del Santo Cristo la vio el benemérito mallorquín don Jerónimo Berard, según escribió en su Viaje por el interior, principiado en 1790». Prescindo de las referencias tomadas de los «Recuerdos de Miramar», por Quadrado, de lo de Piferrer y del Archiduque con sus «Indicaciones a los que visitan Miramar» y «Lo que sé de Miramar». Me citó a los presbíteros Juan Sans y Nicolás Cuch, al que substituyó Juan Casellas, tomando el hábito de la Orden Jerónima ya en Valencia establecida, concluyendo por decirme la creía «de la época de los jerónimos instalados allí hacia 1425». Cabe preguntar y me pregunto infortunadamente sin poder contestarme, si no sería uno de los estímulos acuciadores del viaje de Alcañiz, aunque las fechas no sean exactas; sobre todo si fuera segura la insegura procedencia del convento jerónimo de la Murta, del retablo de San Marcos, luego discutido. Pero también atrae para éste pensar en Beniarjó, como después diremos.

Las producciones de Alcañiz le revelan discípulo directo y acaso, y sin acaso, muy probable colaborador de Marzal, con fuerte sobrehoz del giotismo florentino, aparentes reflejos, tenues, del autor del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer y algo entreverado de la solera indígena que venimos atribuyendo a Lorenzo Zaragoza.

Sería demasiado temerario que por su apellido de Alcañiz y darlo el documento mallorquín de 1434 por oriundo «del reino de Valencia», llegásemos a interpretarlo como nativo de aquel pueblo aragonés, imputando a eso el conocimiento e influencias de Lorenzo, natural de Cariñena. No pasarían de quimeras forjadas con sueños y nieblas; pese a que bien pudiera resultar una de las muchas aves migratorias del arte valenciano.

Fue más dibujante que colorista, sin poder tachar su colorimetría de pobre ni discromática, por llegarnos reseco el colorido y de reducida gama un tanto fría, con tonos terrosos y verdosillos, sólo reanimados en algunas carnaciones por leves toques muy finos de buen carmín. Desde luego no cabe tenerlo, ni mucho menos, por uno de los grandes orquestadores de la paleta en su época, como Pere Nicolau, Gonzalo Pérez, o el Maestro de Bonastre, pero tengo presente, a fin de mitigar reproches en esto, los «Conceptos fundamentales de la Historia del Arte», por Wölfflin (8), cuando recomienda: «En el análisis de cuadros no perder de vista la relación básica de la pintura con el dibujo, por estar demasiado habituados a verlo todo por el lado pictórico», destacando después que «pictórico y colorido son dos cosas muy distintas». Su dibujo, en cambio, sí que sobresale, sincero, vibrante, de trazo firme, sin resobo, acertando a mover muchas figuras en poco espacio, no estorbándose unas a otras, haciéndolas

(8) Vide págs. 57-68 de la 2.^a edic. Espasa Calpe, 1945.

esbeltas, ágiles y dinámicas, prodigando actitudes de difícil diseño. Aunque con escasa variedad fisonómica y tipológica, por lo que podría serle aplicado lo que al maravilloso ingenio del teatro de Tirso de Molina, hubo quien le criticó, diciendo: «Los caracteres que presenta son siempre de un mismo tipo.» Me guardaré mucho de hacerlo, pues gracias a esto nos resulta hoy menos arduo autentificar sus obras. Es por lo que tampoco le aplico las censuras de tratadistas, como Jusepe Martínez cuando, en la página 36 de la edición académica (1866) de sus «Discursos Practicables», murmura de quienes pintan «las figuras así de hombres como de mujeres, hermanas todas».

En cambio, no debo pasar por alto la misión docente y normativa de Alcañiz; dentro del amplio círculo marzaliano formó escuela propia, lo que corrobora su valía, en acordancia con las noticias documentales. Repercutió en colegas contemporáneos, constituyendo un núcleo italomarzalesco, integrado por personalidades muy afines, tan representativas como las que discriminé denominándoles «Maestro de Ollería» y «de los Puixmarín». Además de personillas secundarias, cual el que vengo llamando «pintor de Juan Sivera», y que después serán situadas en la un poco difusa constelación marzalista, mejor que en la nicolasiana.

* * *

Los documentos que publicó Sanchis Sivera en sus «Pintores Medievales», donde le calificó de «notable y de los más celebrados que en sus días habitaban en Valencia», parten del 30 de octubre de 1421. Es la fecha del contrato de un retablo para Bartolomé Terol, «clericus ville de Exericha», mediando el presbítero Andrés García. Estaba dedicado a San Miguel, poniéndosele por pauta otro «de la dita invocaciò» que había en Portaceli, especificando: «En los espais de la punta será lo camp dazur dalamanya (9), e un IHS, XPT de letres de color ò de fulla.» En los remates laterales, «campers axi com dessus, e senyals en los espays». Fue lo que me valió para comprobar referencias testificales de procedencia, y adaptándose a la documentación identificar esta obra en el *Archivo Español de Arte* precitado (pág. 238), con los paneles del donativo hecho al Museo de Lyon en 1917 por M. Francisque Aynard, y como del mismo conjunto una Crucifixión de la Col. P. Jackson Higgs.

Que con anterioridad residía y florecía en Valencia lo garantiza no sólo el ponerle por norma un retablo de Portaceli, pues siendo sitio algo distante parece probable lo habría también hecho él, sino llamarle ya entonces el documento «civis valentie». Además, compruébalo el que le hicieran encargos para otra Diócesis y la fecha del retablo Pujades. Aun siendo posible, dudo sea el «jove» ayudante Marzal, documentado en 1401.

En 11 de mayo de 1424 contrató con la mujer del correjero Antonio Coll un retablo en el que figuraba la SS. Trinidad, San Antonio y la Piedad, teniendo predela de cinco casas: Un Calvario al centro y a los lados Santas Catalina y

(9) Distinguiéndolo del de Ultramar, que llamaban «bon atzur d'Acres», por su procedencia; el inalterable *lapislázuli*, tan caro casi como el oro, muy superior al «atzur comú» o de Alemania, compuesto de sulfato sódico y un silicato de aluminio, que desmerecía por oxidación, ennegreciéndose. El mismo documento de 1421, lo reserva para «des ymages de bones e fines colors e azur d'acres», o sea, las partes más importantes.

María Egipcíaca, Santo Domingo y San Gabriel, constituyendo para mí rareza ver en ese sitio al arcángel sin conexión a otro tema. Supuse que a este conjunto pudo pertenecer el San Antonio ermitaño que con plena seguridad reiterada le vengo adjudicando y di a conocer, reproduciéndolo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934 (pág. 5). Ignoro su actual paradero, pues no reapareció ni nadie más le mencionó, a pesar de que aquí debió ser conocido de los aficionados veteranos, si según me informaron es el que figuró en la Exposición Valentina de 1910, llevando número 1.132 del Catálogo, lo que puede ser rastro para la búsqueda, que por mi parte resultó inútil, quizás por las consabidas conspiraciones del silencio.

El 4 de mayo de 1426 cobraba un retablo para «Jacobo rocha, vicino Castellionis Xativa», y el 6 de octubre de 1430, otro para la iglesia de Torres-Torres. No expresan los documentos qué advocación tenían, pero no es muy aventurado colegir se tratara en el último de la titular del templo, que por entonces era Nuestra Señora de los Ángeles. Sí lo sería, y con exceso, el pretender sospechar pudiera tratarse de la que reproducimos (fig. 53), aunque alguien lo malicie, porque para hacer un castillo no basta el cigarro que la copla canta; si lo traigo a cuento, es por si los antiguos propietarios del panel en cuestión quisieran prescindir de prejuicios, revelando lo que sepan sobre su origen. Harían mucho bien, sin el menor daño para nadie. Quede, por lo menos, registrado mi ruego de romper la ignorancia organizada.

En 1431 trabajaba en la Catedral, ayudándole tres pintores, y al siguiente año, el Cabildo encargábale las pinturas parietales de la Capilla Mayor, interviniendo «siempre bajo la dirección de Alcañiz» varios colegas, «algunos de bastante fama», según el benemérito capitular, historiador de la Basílica. Entre ellos, sólo destacaré un nombre, «Juan Juliá, moro del Mestre Alcañiz». No por su valía, que ignoramos y quizá no fuese grande, sí por prestarse a incierta mas no imposible presunción novelesca: que si cupiese sinonimia de negroide, podía resultar su efigie un hociquirromo negrito muy prodigado con idénticas facciones que pulula en el retablo Pujades y en lo de San Vicente Mártir (figuras 47-48), donde para mí colaboró Miguel. Naderías, que por mera curiosidad hipotética no desplace insinuar, valgan por lo poco que valieren. Como creo probable que el pintor «Antonio lo negro», que trabaja (con otros) en 1471 para la Catedral, pueda resultar el negro llamado Antonio, documentado esclavo de Jacomart.

Termina S. Sivera lo documental indicando que había en 1434 trasladado a Mallorca su residencia, titulándose «nadiu del regne de Valencia y ciutada de Mallorca». No dice de dónde tomó este dato, que supongo proviene de su amigo Sampere Miquel, quien transcribió el documento en «Los Cuatrocentistas Catalanes» (t. II, pág. LXXVI-XL). Otro párrafo, le llama «pictor oriundus regni Valensie». Sin embargo, tengo por inverosímil que sea el nuestro, sino un familiar, acaso hijo (?), el homónimo que 37 años después apareció en la isla el 4 de enero de 1471, según acabo de hallar espigando en las «Notes y documents per una llista de artistes mallorquins dels sigles XIV y XV», publicada por don Estanislao de K. Aguiló (10). Comparece ante «Bartomeu Ferrando, notari,

(10) En el «Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana», de Palma de Mallorca, tomo XI, página 265, documento núm. 27.



Núm. 53.—Miguel Alcañiz o su círculo. «Virgen de la Rosa».
Museo de Bellas Artes de Boston (Estados Unidos)

Miguel Alcanys, pintor, y confesa deure a la dona Tomasa, muller de Pere Alberti, una pesa de drap», constando que la mujer de este Miguel se llamaba Susana.

* * *

Antes de referirme a las que creo sus más seguras producciones subsistentes, tal vez no estorbe advertir al lector carente de cabal información, pues por aquí escasea, que aun pudiendo no estar exento de algunos (para mí todavía dudosos) destellos de aparente valencianía (?), me creo en el deber de prescindir del famoso díptico legado Carrand al florentino Museo del Bargello, incluido por Mayer (11) en este círculo.

Principiaré por una problemática tabla, en la que creo vislumbrar la mano de Alcañiz. Perteneció a conocida colección valenciana, pasando al anticuario francés de Barcelona Mr. Dupont y terminando por hallar puerto de seguro refugio en el Museo de Bellas Artes de Boston, donde lleva según ya queda dicho (12) número 37.328 de inventario, a nombre de Andrés Marzal. No alcanzo a verla como de éste, pues no acierto a crearla de la mano que hizo el retablo de los Siete Gozos, antes de don Rómulo Bosch Catarineu (fig. 51), ni fraterna de la Virgen del ático de lo del «Centenar de la Ploma» (fig. 40), o lo de las Colecciones Johnson y Charles D. Cords (figs. 44-45), que vienen aceptándose como suyas. Dispuesto a reconocer mi yerro, si realmente lo fuese, sin estulta tozudez, insisto, después de nuevo cotejo, en creer puede tratarse de una fase intensamente zaragocista y marzalesca de Alcañiz. Aunque los Profetas escultóricos de lo alto reflejan afinidades con modelos de Andrés y la cabeza de la Virgen recuerda bastante al San Jorge de la batalla del Puig (fig. 41), buscando equivalencias más que parecidos, no me resultan decisivas. Aparte de la no sé si remota posibilidad inversa, de que interviniese Alcañiz en el políptico londinense y en el retablo Brauner de San Miguel (fig. 49), lo cual todavía no descarto. Noto discrepancias en el «modus operandi», hasta el punto de que si no viene muy al caso, me trae a la memoria el aplicarle lo dicho por Carrache del bolonés cincocentista Pellegrino Tibaldi, llamándole un «Miguel Ángel reformado»; tampoco atisbo posibilidad de que hiciese Marzal el Jesúsín, ni en ninguna de las obras a él atribuídas hallo esa labor de las aureolas angélicas y de la de Nuestra Señora, cuya fitaria estilizada repitió el San Antón prealudido. Los angelillos contiguos al trono de María son, o me aparentan, mellizos de figuritas de los retablos de la Santa Cruz y de San Marcos. Siento no poder hacer uso de fotografía que me mostraron en Valencia sin los repintes que después sufrió

(11) En su «Geschichte der Spanische Malerei» (Leipzig, 1922, pág. 40), reiterándolo en la un poco alterada versión española Espasa-Calpe 1928, pág. 63. Famoso he dicho, porque a partir de su presencia en la «Exposition des Primitifs Français» de 1904, en cuyo Catálogo lo reprodujo Henri Bouchot (pl. 2), como «escuela francesa de hacia 1380» y una hoja el tomo III (1.ª parte, fig. 81, pág. 151) de la «Histoire de l'Art», bajo la dirección de A. Michel, donde también lo incluyó entre lo francés el Conde Paul Durrieu, hojeando revistas de aquel año, tengo a la vista comentarios de la «Gazette des Beaux Arts» (I, pág. 462), de «Les Arts» (núm. 28, pág. 5), del «Burlington Magazine» (IV, pág. 286)...

(12) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1954, pág. 6 y nota de la pág. 33.

este panel, y para un experto notorios hasta en reproducciones. Dejemos al futuro el fallo decisivo, que huelga decir acataré cordialmente, de convencerme, pues la verdad verdadera es lo único que interesa.

En cualquier caso, y si lo entiendo bien, puede servir esta obra de argumento para las concomitancias con el arte de Lorenzo Zaragoza, dentro de lo que alcanzan nuestros conocimientos actuales respecto a éste. La Virgen de Jérica, con su túnica de menudo dibujo muy trabajado, manto sembrado de floridos ramizos, tipo magro y manos ganchudas, acusan cierto aire familiar. Si no justifican, explican que Mayer (13), extremando las tangencias, llegase a pensar en el propio Lorenzo. Incluso me parece notar relativas conexiones secundarias con la Virgen de la Catedral de Teruel, que sigo suponiendo del círculo zaragocista (14), bien que de otra mano, distinta de ésta y de la de Jérica, citándola sólo para testificar concordancia en subordinación a comunes normas estilísticas. Servidumbre «de galón», o «de bordado», como distinguían en Palacio, pero servidumbre al fin.

Es hechicero el grupo de María y el Niño, Ella sin corona, con albas tocadas a media cabeza—tópico frecuente del taller de Alcañiz—, entre ángeles cantores y deliciosos músicos de carrillos hinchaditos al soplar. Refleja la humanísima tendencia que, concatenando el Cielo a la Tierra, presenta la Divinidad con terrenales afectos. No sé si propiamente debemos incluirla entre las que calificó el «Quattrocento» italiano de «Madonna Pensosa», por notar más bien cierta impasividad algo fría, menos cordial que algunas de las similares precedentemente comentadas y que las coetáneas de Nicolau. Sin embargo, a pesar del concierto angélico evocador de la «Angelorum Laetitia», trasluce la tristeza Mariana tradicional hasta en los momentos de más jubilosa intimidad materna. Presiente los dolorosos días venideros de la Pasión, en los que a su vez, cerrando el ciclo sentimental, es evocada la Infancia, según veremos al tratar de la «Quinta Angustia» o «Pietat». Ya dije proviene de las «Meditaciones» (Cap. VIII) del Seudo Buenaventura, pasando a muchos píos textos, pues nuestro Fr. Francisco Eximénis le dedicó todo el Capítulo XL de su «Vida de Jesucristo». Se los anunciara ya San Gabriel, al anunciarle la Encarnación del Verbo, para que, sabiéndolos, «abmes esforç les pugau passar», justifica Sor Villena, pormenorizando en su «Vita Christi» (Capítulo XXI).

A pesar de aparecer ya en la Virgen de Gracia de San Agustín el Niño Jesús con un pajarillo, es ahora la primera vez que nos surgió el tema en estos apuntes, por lo que vale la pena de comentarlo, pues resurgirá según vayamos avanzando y llegando al retablo donado por Goerlich al Museo de San Carlos; en la tabla de Juan Rexach, de Albal; en obras que adjudiqué al Maestro Berthomeu; en lo de Juan Figueras, de la Col. Tozzi (N. York); un discípulo del Maestro del tríptico, Martínez Vallejo, en el retablo de las hijas de don José Benlliure; el Maestro de Perea, los Osonas... Su exuberancia, manifiesta la peren-

(13) «En torno a Lorenzo Zaragozano», núm. 29 (1934, pág. 106), de «Archivo Español de Arte y Arqueología».

(14) Me refiero a la que reproduce en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. de 1933, fig. 3, y en el de 1936, pág. 17, acerqué al círculo de Lorenzo, sin hallar después otra interpretación de su iconografía, y luego he visto que Mosén Trens, en su «María» (pág. 278), dijo «no sería raro que se tratase de una protección contra el morbo gálico».

nidad del anhelo de acercar el hombre a Dios, procurando acercar Dios al hombre y gozosamente humanizándolo. No sé, ni quiero, apartarme de la propensión a considerar un cuadro como «ideografía» transmisora y evocadora de sentimientos anímicos de la vida interior; tanto más que reverdece mi arraigada convicción leer un talentudo estudio de don Enrique Lafuente Ferrari, «Sobre el tema en la obra de Arte», publicado por Archivo Español de Arte y Arqueología (número 39), con fundamentales conceptos recomendabilísimos, respecto a cómo «la estimación se menoscaba si dejamos de tener en cuenta la significación, lo que quiere decir», para atender sólo a «como lo dice el artista». Partiendo de tal premisa y de que no puedo dudar tuvo, al menos en su origen, indudable simbolismo, sigo creyendo que lo presintió don Vicente de la Fuente (15): el alma bienaventurada que hacia su Salvador, vuela, de acuerdo con las palabras del Salmista (CXXIII-7): «Anima mea sicut passer...». Aun sin faltar quien la consideró algo alambicada para lograr tan amplia difusión, yo no lo creo así, teniendo en cuenta que la iconografía sacra estuvo siempre orientada por eclesiásticos; ni me arrepiento de acariciar en varias ocasiones (16), la curiosa tesis erudita mantenida por Mr. Clément Huart (17), respecto a evocación de infantiles juguetes terrenales de Jesús Niño, que relatan los Apócrifos: el de la Infancia (II-1 a 4) y el Seudo Mateo (Cap. XXVII), donde (18) refieren hacia con barro pajarillos, vivificándolos después. No desplazieron del todo al docto conservador del Museo Diocesano de Barcelona, Mosén Trens, que las recogió en su «María» (pág. 547), sugiriendo, además, también pudiera explicarse la presencia del avecilla por evolución de la Paloma del Espíritu Santo, convertida en infantil juguete, citando algunos ejemplos.

Estas aparentes bujerías contribuyen a que adquieran las despeinadas e ingenuas producciones medievales una maravillosa trabazón espiritual, las más veces

(15) En su «Vida de la Virgen», tomo II, pág. 99 (Barcelona, 1877).

(16) En la «Miscelánea de tablas valencianas», del «Bol. Soc. Esp.^a Exc.^{es}», 4.º trimestre de 1932, pág. 301 y al catalogar la Colección de la Marquesa Viuda de Benicarló, en «Arte Español» del tercer trimestre de 1944.

(17) Vide «Melanges offerts a M. G. Schlumberger», vol. II, pág. 368. París, 1924.

(18) Páginas 127-129 de la 2.^a edic. Picard (París, 1924), por el profesor de la Universidad de Lieja, Mr. Charles Michel, que advirtió tuvo resonancia en el Korán ese pasaje. Su lectura, me recordó la tesis del sabio Asín Palacios, acerca del Islam cristianizado, tentándome para dar un vistazo a la versión de M. Savary, única que tengo a mano, en la traducción hecha por Hernández Catá (París, edit. Garnier, s/f), de donde copio (III-43, pág. 163): «Los prodigios divinos atestiguan mi misión. Formaré la figura de un pájaro, soplaré dentro de ella y se animará por voluntad de Dios.» En V-109-110 (pág. 203): «Dios dirá a Jesús, hijo de María... formaste de barro un pájaro y le animaste...». Lo menciono por la curiosidad de que pudiera ser comprensible para moros conversos ilustrados, que no faltaron en la Valencia de antaño, como no escasean en la de hogaño, cristianos desdeñosos de lo que para ellos son nimiedades. Y puede que lo sean, aunque ni a otros ni a mí nos lo parezcan y agraden. Tanto más que me acucian gratos estímulos de autoridades en la materia, dándome ánimos para no cejar, sino continuar estas normas. Incluso me consuela el que cuando creía pudiera resultar abstrusa, la Catalogación de dos salas del Museo de San Carlos, orientada para servir de instrumento de trabajo a minorías de estudiosos, fue alentador el leer no faltó quien, disipando mis temores, le llamase «libro de divulgación».

realizada por el inculto pintor, inconsciente de que reflejan creencias desde larga fecha elaboradas por los teólogos.

Independientemente de los simbolismos originarios debió coadyuvar a que arraigara y perviviera el ser atractivo apuntito encantador el realismo del Niño que, como en todo tiempo muchos niños, juega con pajaritos. A veces lo tiene amarrado con un hilo, según a más andar veremos, o alarga las manitas para coger el que le presenta su abuelita, cual en lo del hijo de Osona, hoy de la colección Losbichler (Barcelona). Y no únicamente por aquí, en indigenismo cerrado que sería infecundo, sino en tan prematuras fitas italianas, como en la con fecha 1318 de la Col. Sterbini, que veo reproducida por Adolfo Venturi (19).

Quizás fuera el repinte lo que desfiguró al pájaro, las más veces vistoso jilguerillo, igualmente predilecto de los italianos por la misma razón de ser muy conocido y de fácil riqueza colorista; como desfiguró el rótulo donde leía las aleluyas un ángel cantor—tercero a la izquierda del que mira—, convirtiéndolo casi en pandereta.

Préstase a especulación sobre «animaliers» valencianos, en la especialidad de pintores de aves. Porque hubo bastantes ya en el xv y algunos muy estimables que van surgiendo al examinar la serie de tórtolas, grullas, perdices, palomas y pavos reales que pululan en nuestras viejas tablas: el maestro de Castellnovo, tan bueno y acertado en eso, como en lo demás rústico mediocre; Nicolás Falcó y, entre otros, el ya internacionalmente conocido por Maestro de los Artés, que antes denominaban «Maestro de las perdices», debido a las muy bien hechas que puso picoteando en el terrazo de varias obras suyas.

Ni por soñación trataré de parangonarles con los de larga lista que podrían encabezar los cuatrocentistas de Italia, ya evocados en «El maestro de Santa Ana y su escuela» (pág. 35), donde aludí el mismo tema, o llegando hasta los flamencos Nicolás Tyssens, Peter Boel y otros muy apreciados. No pretendo dar a ninguno de los valencianos el apelativo de «el Rafael de las aves» con que designaron al holandés Melchor Hondekoeter; pero sí asegurar que justamente

(19) «Storia dell'Arte italiana», V, figura 93 (Milán, 1907). Sin más que hojear el «Dictionnaire Iconographique», de Guénebault (col. 725), encontré dos alusiones a la que llama «Nuestra Señora de la Antigua», como la comentada, con rosa en la virginal mano y Niño con pajarillo. Abundaron y me lo explico, pensando no se preocupaban demasiado en modificar las imágenes, como no trataban de reformar las frases de las plegarias a ellas cordialmente dirigidas. Tendían más a transmitir que a transformar. Recordemos precisamente la «Virgen de la Antigua», pintura del xiv, que hay en la capilla bajo su advocación de la Catedral sevillana, cuya fiel copia estuvo venerada en nuestro templo del Patriarca, y puede verse reproducida por Sarthou, como tabla renaciente, en su «Valencia Artística», de 1927, pág. 50. Como en la Catedral de Cuenca (copia del siglo xvii), que figuró en la brillantísima Exposición de Arte Sacro, con núm. 2 del Catálogo, donde aludió Angulo Iñiguez numerosas reproducciones «no sólo en Andalucía, sino en la América de habla española», remontando su origen «al modelo bizantino de la Virgen Hodegitria de los siglos xiiii o xii, o incluso más antiguos». En todo tiempo, pues, nos bastará rememorar la Virgen de la Consolación de San Salvador de la Vadella (Figols, Barcelona), reapareciendo en Luchente, según, con rectitud y agudeza, descubrió la bien cortada pluma del arqueólogo profesor de Arte Sacro Reverendo don Alfonso Roig, al tratar de «La Ermita de Luchente», en la prensa periódica valentina, que, cuando cual en este caso viene a cuento y lo merece, no hay por qué omitir la cita (véase el excelente Suplemento histórico de «Levante», del 9 de marzo de 1956).

merecen ser sin reservas loados en esta modalidad, dedicándoles adecuado estudio aún no hecho, que debe hacerse, por tratarse de algo vernáculo, «de casa», y porque creo se debe seguir y fruir mejor la historia del Arte siguiendo la historia de cada «género», sin lo cual sólo se logra una visión parcial, raquítica. Tendiendo a eso es por lo que no me canso de intercalar ésta y otras digresiones análogas, a modo de anteproyecto estimulador de la juventud estudiosa valenciana. Me ilusiona la idea de que le atrajera el tema por si tuviese la fortuna del de «Los niños en la pintura medieval valenciana», iniciado en esbozo magistral, dando buen ejemplo señero, por la distinguida universitaria Villalba Dávalos, que lo publicó en «Anales del Centro de Cultura», de 1952, mereciendo aplausos justísimos, salvo de aquellos para quienes el buen gusto no es la facultad dominante.

A lo mismo se presta otro pormenor de la Virgen que comentamos: su rosa. Porque también quisiéramos atráese la preparación de un estudio sobre «flores» valentinos a partir del Medioevo. Por eso reinsisto sobre lo que de pasada ya he aludido (20), destacando ahora que la llevada por María en su diestra me aparenta ser poco medieval y sí capullo de moderna variedad contemporánea injertada. Tal vez sea debido al repintador, que no hilara demasiado fino en estos detalles, creyéndolos, como más de un lector, bagatelas. Y puede ser que lo sean, aun cuando a otros, entre los que me incluyo gustosamente, no dejaría de recordar el complejo simbolismo de la «Rosa Mística», que partiendo de fuentes bíblicas resuena en la simbólica de San Bernardo, en sus «Homelieae in Evangelia» (lib. II, cap. XXXVIII), donde se considera doloroso presagio de la Pasión, y en la «Vitis Mistica»: «Rosa passionis effusionibus crebris sacratissimi sanguinis...». Aparte del Rosario tuvo múltiples alegorías, repetidísimas en preces marianas «in die sabbati», en prelauretananas Letanías (21) y en literatura seglar de toda índole. A tenor de «Cantigas», como la X de Alfonso

(20) En la Catalogación de dos Salas del Museo, pág. 203. Entre los nuestros hallaríamos más de uno a quien podríamos llamarle como llamaron a Nuzzi, el italiano del XVII, «Mario dai Fiori», pues los hubo sobresalientes. Algo que completase con lo valenciano, desde sus orígenes, la interesante síntesis parcial, tan bien hecha como acostumbra el señor Cavestany en sus «Pintores españoles de flores», aménisimamente promovido en «Arte Español», número de 1922-23, págs. 124 y sigs. En «Anales del Centro de Cultura Valenciana» (núm. 15, 1946), propuse lo mismo sobre Pinturas del Mar, reiterándolo en el reciente (1955), primer número de «Penyagolosa», revista ejemplar que publica la Diputación provincial castellonense.

(21) Vide «Les Litanies de la Sainte Vierge», por el P. Angelo De Santi, traducción del P. A. Boudinhon, págs. 89, 171, 200, 212, 232, de la 2.^a edic. Lethielleux. París, 1900.

A quienes gusten de aquilatar con interés, vengo recomendando dos importantes recopilaciones concienzudas del que fue profesor de la Facultad de Letras de Aix la Chapelle, Mr. Charles Joret: «La légende de la rose au Moyen Age, chez les nations romanes et germaniques» (Macon, 1891) y «La rose dans l'antiquité et au Moyen Age» (París, 1892), cuya página 256 y sig. compendian lo medieval español. El «Etude sur le symbolisme chrétien de la nature», por Monseñor Francois de la Bouillerie (pág. 267, de la 2.^a edic. París, 1866), y la «Flota Bíblico-Poética», de don Juan Gualberto Talegón (Madrid, 1871). En términos generales, acerca de alegorías, la voluminosa «Histoire et theorie du symbolisme religieux», de Auber (4 t. París, 1910), o el compendio del P. Ramiro de Pinedo, «Ensayo sobre el simbolismo religioso en el Arte de la Edad Media» (Burgos, 1924), y lo ya varias veces encomiado y citado de Mosén Trens.

el *Sabio*, cuando invoca la «Rosa das rosas», y de alusiones que pululan en el «Cancionero del Santísimo Sacramento», por Lope de Sosa, o corpus similares.

Con esos detallitos, a mi entender, se fusiona el misticismo y realismo característico de esta clase de pinturas, preludiando un nuevo «género», en lo que tiene de intimidad, al que me atrevo a llamar el gran «género chico», y constituyendo su conjunto un testimonio más de cómo las creaciones pictóricas de antaño, por sus diversas aportaciones, tuvieron carácter de fenómeno colectivo. Sin engrimientos personalistas y afortunadamente libres de los posteriores «ismos». Es por lo que no desestimo, sino que propendo a bucear con tales disquisiciones, por mi convencimiento de que pueden contribuir a vislumbrar nuevas bellezas viejas, si se me permite la paradoja. Si no llego a conseguirlo, al menos lo intento, tratando de atenerme a la definición de lo bello por Hartman: «das Scheinen der Idee» o «apariencia de la Idea», que tomo de la síntesis del Conde de Listowel, en su «Historia crítica de la estética moderna» (págs. 29-109 de la edic. Losada, 1954). Y siguiendo pautas trazadas en la «Kunstwissenschaft» por A. Schmarsow, en su «Zeitschrift für Asthetik», donde ansiosamente busca el conocimiento del «rostro interno» y de las leyes que rigen la vida y desarrollo del Arte.

Justifico mi tendencia de considerarle, a modo de integral complejo, que sin hacerle ascos a la expresiva y hoy rehuída palabreja, repito, no titubeo en llamar «totalitario». Tengo plena convicción de la certeza presentida por Taine, al decir en «La pintura en Italia», que se acusa «el ansia de ver representadas ideas» más que seres o cosas determinadas.

Por creerlo evidente no malverso el tiempo del lector ni el mío pormenoriando la inmovible atribución que di en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», de 1942 (pág. 119), acorde con la independiente adjudicación simultánea hecha por Post (VII-793) a dos tablas que reproducen las figuras 54 y 55. La Virgen fue de don Apolinar Sánchez Villalba (Madrid), a quien debo las fotocopias de ambas, y el Calvario perteneció a su amigo Mr. Tomas Harris (Londres). Sin duda, debieron ser hojas de un díptico y no fragmentos de retablo descabalado. Además de asuntos emparejables y apropiados, como en el del Bargello que aludimos, y sin salir de Valencia, en el de la Col. Montortal, hay algo decisivo: el Arcángel anunciador dando frente a la Anunciada de lo alto.

María dejó de ser la «Domina Angelorum» que, sin corona, vimos en el precedente fotograbado, para convertirse, al aparecer coronada, en «Regina Cœli», aunque no podamos precisar advocación (22), las más veces sin más datos

(22) Nadie, si fuese tabla suelta, podría identificar por Virgen de la Victoria, la del ático del retablo de San Jorge (fig. 40), ni, si no fuera por la inscripción de su aureola, como Nuestra Señora «del Socós» la del gran descubrimiento hecho por Adolfo Cámara en Ayora, de que dio cuenta con gráficos en el «ABC» de Madrid (11 octubre 1955), haciéndose acreedor de la cordial gratitud debida por los amantes del patrimonio artístico; máxime que, ¡confesémoslo!, a todos nos pasó desapercibido ese auténtico tesoro valiosísimo, y que gracias a él, no terminó perdiéndose, ¡como tantos otros desaparecidos! Porque no sólo en Italia es aplicable lo aplicado a renombrada gran familia: «lo que no han hecho los bárbaros, lo hicieron los Barberini.» Aprovecho el nombrar lo de Ayora para, contestando amables alusiones, intercalar la reiteración de mi cada día más firme creencia de que los



Núm. 54.—Miguel Alcañiz. «Virgen sedente». Hoja de un díptico



Núm. 55.—Miguel Alcañiz. «Crucifixión». Compañera en el díptico a que perteneció la número 54

imposible. Revela íntima cordialidad efusiva, que acentúa su dulce «contrapuesto», y el cosquillar al Jesús —como hizo Nicolau en Sarrión y Albentosa—, con mano en la que me parece ver nupcial anillo, pormenor también repetido por Nicolau. Es curioso que aparezcan documentos contractuales previniendo el detalle de que se pinten alhajas a la Virgen o al Niño. Me hizo recordar que creían tenerlo en Perusa, según veo registrado en el «Dictionaire des Antiquités Chrétiennes», de Martigny, voz «anneaux».

El concierto angélico, más amplio en la que supongo fita precursora (fig. 53), se redujo a dos cantores con sus manos juntas en la tradicional actitud de orantes, y mientras allí había un trío de viento, con flautillas que no sé si decir chirimías o «donsaynas», aquí es un dúo de cuerda, compuesto por pequeño arpa, evocador del «Dedacordo» y tal vez lo que Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en su «Libro de Buen Amor» (de la segunda mital del XIV), llamó «corpudo laúd, que tiene punto a la trisca», con las cuatro cuerdas usuales en el XV.

El mayestático trono de la «Sede Sapientiae» tiene labores de talla similares a las del ejemplar precedente y gemelas de las que hay en lo de San Vicente en la parrilla (fig. 47), del Louvre, que aún habiéndolo supuesto quizá salido del taller de Marzal, ya he dicho, sin aún arrepentirme, que creo intervino en él Alcañiz. Porque noto afinidad muy prieta de tipología y «modus faciendi», que abreviando sólo ejemplificaré con la dulce cabecita de María y con el sayón pauzoncillo, portador del haz de leña. Encuentro a éste casi repetido en el lancero detrás de San Juan, en el Portaesponja de la Crucifixión Pujades y en varias figuras. Tanto, que por aparentarme de larga trayectoria, pues se asemeja bastante al escorzo de un modelo del retablo de Almonacid (fig. 28), no me sorprendería fuese inspirado en «papers de mostres» del círculo de Lorenzo, y acaso gozara de predilección caricaturesca por reflejar el arquetipo de algún repugnante «morro de vaques», como al verdugo apodaban en Valencia. Quizá un tipo popular famoso, equiparable al Juan Saragosa que actuó con éxito en su oficio de «malaroba», entre 1401 y 1418.

Da mayor patetismo a la Crucifixión la postura virginal en su muy pronunciado desmayo, tema ya con anterioridad analizado.

Dimas y Gestas están en cruces de tau con ligaduras (23), según ya vimos en lo de Almonacid; contorsionado por terrible sufrimiento, e iracundo, el mal ladrón, y resignado, con actitud serena, el arrepentido, esperanzadamente confiado en la dominical promesa, cuya fe le santificó (San Lucas, XXIII-43), anes-

paneles descubiertos fueron compañeros del Juicio de Almas, hoy en la Col. March. Sobre todo después de escribirme Mr. Post en carta de 24 Noviembre 1955: «estoy conforme con sus opiniones y convencido que tal es la procedencia de lo de March, también por la iconografía», citándome adecuada paridad con la Virgen del Sufragio, en lo de Pedro Machuca del Prado. Es, además, sagacísimo el atisbo de Cámara sobre la bien probable conexión a un ayorense, ilustre teólogo agustino, el Obispo Jaime Pérez, relacionado con los Borja, pues se trata de la patrona de los agustinos. Véase también lo por el mismo dicho en «Valencia Atracción», núm. 252 de enero de 1956, cuando estaba ya esto escrito.

(23) No habían salido entonces puristas, cual el P. Ayala en su «Pintor Cristiano y erudito» (pág. 70 del tomo I. Barcelona, 1883), que lo censura incluyendo esa particularidad entre los «errores no perniciosos que puede tolerarse y disimularse en las imágenes ya hechas», pero reprobando las ataduras y otras cosillas en el tomo II, página 132.

tesándole quizá los dolores físicos. En ambos son notorias las sangrientas huellas del «crurifragium», cuya fuente es el Evangelio de San Juan (XIX-31-32). Narra, como por ser la Parasceve, no querían los judíos que se quedaran el sábado expuestos los ajusticiados, pidiéndole a Pilatos mandase rematarlos y retirarlos, advirtiéndole insistentemente que lo hecho por la cruel conmiseración legal fue, «fregerunt crura», quebrarles las piernas. A ellos, mas no al Redentor, indemne, según lo profetizado del Cordero Pascual simbólico y que, partiendo del Exodo (XII-46), continuó en el «Libro de los Números» (IX-12), llegando al cuarto Evangelio (XIX-36), donde se recuerda: «no menuçaredes hueso del», justificándolo a renglón seguido, por hallarle ya muerto la soldadesca.

Sin afirmarlo, no extrañaría que fuese reflejo itálico, acaso dimanante —o concordante— con el retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, el situar en primer término (derecha del espectador) al Centurión empuñando la bengala de mando. Así le puso Simone Martini en Aviñón, y Ferrer Bassa, el catalán italianizado, en Pedralbes. Hará lo mismo Alcañiz en el retablo Pujades, y en la Crucifixión Jackson Higgs (fig. 60).

Al fondo, sobre próximo altozano, la murada y torreada Jerusalén deicida, siempre figurada detrás, no a un lado, pienso que por querer traducir gráficamente la fatal predicción de Jeremías (XVIII-17): «le volveré mis espaldas y no le manifestaré mi benigno rostro».

El retablo de Nicolás Pujades, dedicado a la Santa Cruz, número 254 del recien-te (1955) y plausible «Catálogo-Guía del Museo», por don Felipe M. Garín, es de hacia 1409, creyendo con Tormo improbable lo hiciera más tarde su hijo Guillermo. Véase la substantiva y transcendental «Filiación histórica de los Guillelmos valencianos», del Barón de San Petrillo. Habiéndole ya dedicado unas cuarenta densas páginas de texto y notas en mi Catalogación citada sería pertinente ampliarlas o repetir las. Sólo intercalaré (al corregir pruebas) la interesante noticia del problema planteado por la fina observación de don Alfonso Roig, al publicar en *Levante* del 23 de marzo de 1956 «La Crucifixión en el Museo de San Carlos»: una figura que a todos cuantos estudiamos el retablo de la Santa Cruz nos pasó desapercibida. No me hurto a entonar mi «mea culpa» por la ceguera, ya que su aguda percepción destacó una rareza que creo rarísima, pues no recuerdo ningún otro caso: el milite contiguo al que supongo centurión (destocado), cubierto con capellina orlada de rosas, embrazando pavés, donde campean crucecitas. Sorprende hallar el entonces signo de infamia, ya en el Calvario convertido en glorioso atributo de victoria, sirviendo de timbre a la tarja de un prócer. La cabeza de uno de los sayones no permite ver bien parte del umbo, pero a pesar de ser planas las cinco y no potenciadas, sin rebusca, me recordaron la insignia de los caballeros del Santo Sepulcro y la llamada Cruz de Tierra Santa. Ignoro si los Pujades, o algún colateral familiar, blasonaría de tener antecesor en la Orden, o que pretendieran convertirlo en Cruzado. No me parece, sin embargo, sitio muy propio para colegir retrato de algún premuerto (por las rosas) del donador. Prefiero acariciar la mera sospecha de que su caracterización caballeresca pueda referirse a José de Arimatea, sin reparo en rejuvenecer al que San Marcos llamó «nobilis decurio», recalando nuestros textos píos del xv la condición de «animós cavaller». Tal vez es argumento que no se me oculta retorcido, pero es el único que se me ocurre, por si pudiera relacionarse con los Cruzados, ya que fue quien dio para Cristo su propio Se-

pulcro, evocando acaso las crucecitas el ser ya entonces creyente y oculto discípulo del Señor. La tradición de haber recogido la Sangre de Cristo no viene mal para situarlo en el Gólgota.

Las coronas de rosas fueron premio de nobles acciones que, siguiendo el ejemplo de San Pablo en la Epíst. ad Corinthios (IX-25), continuaron siendo aludidas por los Padres y Doctores de la Iglesia, según fuentes literarias que menciona Joret, en el capítulo III de su citada obra, tratando de «La Rose dans les légendes Chretiennes». Y también nobiliario atributo, según leo en sus páginas 412-415. Coronado con ellas, precisamente blancas y no como mártir bermejas, está San Jorge en el retablo del «Centenar de la Paloma», por Marzal (figura 40), o seglares cual el varón retratado al pie de la Virgen, por Osona hijo, que halló Post (VI, pág. 230) en poder de Bacri Frères; la Reina († 1396), esposa de don Juan I *el Cazador*, en su estatua yacente, y otros que ya he citado. Sin que tenga nada que ver con la tradición (que fomentaron sermones vicentinos) del Milagro del caballero de Colonia, quien, unas veces la lleva puesta, como en lo de Miguel Esteve, del Museo del Patriarca Ribera, o sin ella, como en la tabla del mismo tema en la Torre de Canals, que adjudiqué al Maestro de Artés.

El retablo en cuestión proviene de la casa matriz dominicana de Valencia, donde se aquilataban estas cosas pulcramente, por lo que me resisto a suponer pueda tratarse de interpolación arbitraria del pintor. Ni que pasase desapercibido a Padres Dominicos, cuando a ellos entonces se recurría para la pureza iconográfica, no faltando capitulaciones retableras en que consta requerirse nada menos que la descollante personalidad del «Reverendum et religiosum fratrem Anthonium de Canalibus, Magistrum in sacra pagina», según dice un documento de 1395, con Guillermo Cases y otros.

Aplacemos el definitivo discrimen de la figurilla descubierta por el señor Roig, incluyéndola entre lo que un tan docto iconólogo como Guy de Ter-varent (estudioso de lo español), denominó «Les enigmes de l'Art du Moyen Age» al publicar en París (1938), con este título, su valioso primer tomo, donde despejó algunas incógnitas.

Del primer quindenio del xv y de la misma fase que lo de Pujades, será el retablo de la Virgen y San Marcos Evangelista, que conozco desde hace años, cuando era del pintor don Vicente Tortosa Calabuig, en su finca «La Ereta», de Onteniente, pasando después a su sobrino, señor Tortosa Calatayud. No se le habían hecho más que leves alusiones de Tormo y algunos fotograbados de Sarthou, ambos sin pretender filiarlo, ni describirlo, cuando hice las dos cosas al publicarlo en esta misma revista (24) con los buenos clisés de Cardona. En-

(24) Número de 1933, con reproducciones (págs. 41, 43, 45, 47, 49, 51) y esquema lineal del conjunto. Aún no había descubierto en esa fecha el documentado retablo de Nicolau para Sarrión, que después de servir ¡hasta de palomar rural! terminó por pasar a la colección Deering, de Tamarit (Tarragona), permitiéndome reconstruir su auténtica labor en la monografía de 1942. A nadie iniciado en estas disciplinas, si revisa bibliografía, podrá extrañarle figurarse como de su escuela, pues ya lo hermané con lo de Pujades, que ¡hasta bien poco hace! llevaba en el Museo la tarja de «Pere Nicolau» puesta por Tramoyeres; sorprendente, conociendo como él conoció lo de Sarrión y de lo que ya en otras ocasiones he tratado

tonces y después, lo dejé ya en firme adjudicado al autor del retablo de la Santa Cruz, ratificándolo Post (VI-560; VII-790). No nos detendremos ahora en él, pues quedó minuciosamente descrito y no aludiremos más que a dos de sus paneles.

El del titular, por la rarísima caracterización de peregrino, cual si fuera San Jaime «com'a pelegrí», o «en romería», que llaman los documentos. No puedo dudar se trata de San Marcos, ya que a él se refieren las escenas laterales, y puesto a buscar justificación, he pensado que sí era la tabla central propia del retablo, pues esa impresión me dio entonces al verlo, teniendo como tenía repintes, cabría echar las culpas a quien le repintó, suponiendo desconociera de qué santo se trataba, ya que nadie por aquí le identificara (25). En rápida rebusca, no he sido hábil para encontrar otros casos con el apóstol evangelista de peregrinante, hojeando los corpus iconográficos de Guenebault y Henry Martin, ni en el «San Marco nell'arte e nella Storia», de Giuseppe Guerzoni, pero puede ser (?) una rareza equiparable a la de ponerle turbante moruno por su apostolado en Egipto, como hicieron algunos miniaturistas. Y hasta se me ocurrió colegir que si la de San Jaime se inspiró en las copiosas peregrinaciones a su sepulcro de Galicia, bien análogamente pudiera provenir, de las numerosísimas a la tumba de Venecia, en cuya Basílica veneraban sus incorruptos restos, traídos hacia el siglo IX de la distante diócesis alejandrina. Era una de las más bellas y famosas de la cristiandad, obrándose allí tantos prodigios, que indicó Male: «después de Roma y Monte Gargano, ha sido el lugar de peregrinaje más renombrado de Italia».

Detengámonos frente a esa tumba (figs. 56 y 57), ya que, además, constituye una tendencia general en el arte no sólo valenciano, sino español, según con su agudeza vislumbró Mr. Post la propensión a incluir entre los temas iconográficos retableros, el del sepulcro de los santos (26). Sin omitir alusión a los mila-

(25) Tengo anotadas curiosas metamorfosis pintorescas, similares a la del San Nicolás del retablo de Albal (hoy colección Mateu), del círculo de Rexach, transformado en San Blas por un repinte que le añadió el peine férreo y rótulo con su nombre; la Santa Margarita de Saboya, que identificó Post en el retablo de Rexach (o Jacomart?), de Segorbe, convertida en Santa Úrsula, y bastantes más. En todas partes, pues no me olvido del San Ansano (patrono de Siena) de la escuela de Dom. Lorenzo Mónaco, núm. 1.348 del Louvre, antes expuesto en su sala séptima, llamada «de los siete metros», que al retocarle le añadieron un cordero y pasaba por ser nada menos que ¡Santa Inés!, según «Les Tableaux du Louvre» (París, Hachette, 1921, pág. 121), por el profesor de «L'Ecole Nationale des Beaux Arts», Mr. Louis Hourticq, bella joya minúscula que puede servir de gran ejemplo imitable por quienes emprendan sintéticas catalogaciones museísticas.

Al ver lo de Onteniente, pensé y dije si tal vez vendría del no lejano Beniarjó, donde tuvieron desde el XIV señorío los March (familiares del famoso poeta) y la parroquia (después ermita) era de las pocas dedicadas a San Marcos, precisamente tutelar patronímico del apellido, que por lo mismo hicieron ellos en nuestra Catedral fundaciones y altar a él dedicado desde 1342. Pero pensaban otros en la Murta, que dicen construida en 1401, por lo que no puedo decidir.

(26) Recordemos la de Santa Águeda en el tríptico de Albal; la de San Pedro, que atribuí a Gonzalo Pérez, propiedad del Barón de Cárcer, y la por Domingo Valls (colección del Mayor F. H. A. A. Wagner), que acabo de conocer por importante contribución



Núm. 56.—Miguel Alcañiz. Detalle de la tumba de S. Marcos (Venecia) con una posesada y exvotos. Tabla de un retablo que perteneció a la Col. Tortosa en Onteniente



Núm. 57.—Miguel Alcañiz. Detalle de la tumba de San Marcos en Venecia con un paralítico, un ciego con lazarillo y exvotos colgantes

gros acacidos en él cuando la hieroterapia y hagioterapia medieval, con fe sólida y pura, substituyeron ventajosamente a los caducos dioses de la medicina por la Medicina de Dios.

Aparte del explicable paralelismo con los polípticos dedicados a la Virgen y al Salvador, que suelen abarcar de Natividad a Tránsito, cerrando el ciclo terrenal, tengo para mí debió influir la hispana propensión a romerías y peregrina-

de Post en la «Gazette des Beaux Arts», sobre «Unpublished early Spanish Paintings of unique or very rare themes»; la de San Agustín, en el retablo catalán de Miralles; las de San Vicente Mártir (Museo de Barcelona) y de San Antón (quemada en 1909), por Jaime Huguet; de San Esteban, por Pablo Vergós; de Santo Tomás de Aquino, por Berruguete, y otras que tengo visto y anotadas en Alquezar, Palma de Mallorca, etcétera. Cito solamente algunas, por si fuese útil a quien quisiera completar la lista, si se animase al estudio de lo después propuesto.

Sobre la repercusión de prácticas sanadoras orientales y de la Basilica convertida en hospital, véase lo del sabio jesuíta P. Delhaye: «Les recueils antiques de miracles des Saints» (Bruselas, 1925), y en sus citadas «Legendes Hagiographiques», la página 144.

ciones, que por los abusos fue vapuleada por San Vicente Ferrer. Presiento, además, posible raigambre ideológica de una constante del misticismo español, la recordación y advertencia perenne de la muerte. Me lo sugirió una brillante conferencia —que prefiero, según antigua usanza, llamar en este caso Lección— de don Vicente Aguilera Cerni, en la Sorbona, repetida en el Instituto Iberoamericano de Valencia, el 15 de diciembre de 1955, acerca de «Dominico Greco».

Respondiendo a capitulaciones del xv, preceptivas de pintar «pobres que mostren contrets, que prenen curació» y «alguns pobrets que venen per pendre curació a la sepultura», en la de San Marcos y en casi todas, se pueden ver deliciosas notas realistas, demostrativas de que nos hallamos ante uno de los primeros cuadros del género costumbrista, intercalando auténticos apuntes del natural. Recordando los documentos del xv, que previenen poner en «alto colgados, algunos pies y manos, que es la forma como se suele pintar», mirémoslos entre las presentallas y, además, algo usual en las regiones marineras: minúsculas naves. Si con minuciosa pulcritud examináramos las de nuestras viejas tablas con análogo asunto, reuniríase buen acopio de piezas que adicionar a los «Exvotos náuticos», publicados por Cavestany en «Arte Español» (1927, pág. 254 del número 7). No es menos atrayente la serie de muy característicos tipos populares, aunque casi siempre repitan las mismas dolencias, pues la inventiva personal no ha sido patrimonio de los artistas de aquel tiempo, ni falta que les hizo. Hay, en primer término, un conmovedor tullido que arrastrándose penosamente alarga su mano enclavijada y contrahecha; es un verdadero huertano con el «mocaor al cap», puesto a modo del zorongo aragonés. Por primera vez hallamos, en las producciones que venimos analizando, el testimonio de la rudimentaria prótesis precursora usual, todavía utilizada hoy por ciertos mendigos: el cojín de cuero precursos de las carriolas, sujeto a la cintura por correa y alzamano de madera con férreas púas, en que apoya la diestra. Fue frecuentísimo y no sólo en Valencia, pudiéndose registrar sus ligerísimas variedades a través de paneles del xv-xvi. Lo tiene idéntico un pordiosero en los funerales de San Martín, por el maestro del tríptico Martínez Vallejo (27); análogo, el que Pedro

(27) Por ignorar su paradero, aun después de haberlo pesquisado con empeño, lo menciono de nuevo en publicación precisamente valenciana, por si alguien más afortunado consigue dar con él. Me refiero al que reproduce en la «Miscelánea de tablas valencianas», del «Bol. de la Soc. Esp. de Exces.» (tercer trimestre de 1931, lám. pág. 232), como de propiedad particular en Valencia, y Post adjudicó al «Martínez Master». De la misma mano del que hizo el retablo que hace años había en Puebla de Vallbona. González Martí, en su «Cerámica» de Labor (tomo III, pág. 605, fig. 794), dio una referencia importante: «A fines del siglo xv se agranda el templo —de Puebla de Vallbona— y al retablo se le aplican otras tablas para darle la moda de los de artesa, encargando el trabajo a uno de los hermanos Falcó, que pinta para lo alto, o «espina», a la Virgen con Santa Ana y San Joaquín». De ser así, con plena certeza garantizada, resultaría transcendente, pues permitiría llamar al «Maestro del tríptico Martínez Vallejo» por su verdadero apellido. Corroboraría lo por mí propuesto de identificarle con el primer Falcó (padre, supongo), a base de sospechar suyo un retablo de Santiago, número 197 del Catálogo (pág. 28), de la Colección Muntadas (Barcelona), que además de haberlo entreoído estoy creído perteneció a la valenciana Cofradía de San Jaime, para donde consta documentalmente, según nota de don José Gasch, haber pintado los Falcó el retablo. Es

García de Benabarre puso al impedido frente a la tumba de San Antón (colección Harding, de Chicago), y oteando en horizontes más dilatados, Taddeo Gaddi se lo colocó a un fiel orando ante las reliquias de Santo Domingo, en Santa María Novella de Florencia; Orcagna, a un leproso del «Triunfo de la Muerte» (Pisa), y los dibujos de «Krüppelproceßion», publicados en la citada obra de Holländer como del Bosco, resultan copioso muestrario de tal ortopedia.

Tampoco falta el acostumbrado ciego conducido por delicioso niño lazarillo, cuyo expresivo ademán parlero invita para imaginarse pide a voces la curación de su familiar querido. Traduce la ceguera por los párpados caídos, aun cuando no faltan casos ya en el xv de fórmula menos simplista, teniendo los ojos estáticos, pero bien abiertos, a tenor del Elimas en la calle de Atenas, por Osona hijo (Catedral de Valencia), representando invidencia de amaurosis o gota coral.

También vemos y no escasea, la posesa convulsionada, cuya boca expele un diablillo, y en lo de la Col. Tortosa es una típica epiléptica muy bien observada. Me trajo a la memoria que Friedrich Bodelschwing, el neuropata y moderno teólogo alemán, fundador del nosocomio de Bethel, llamó a la epilepsia «infección demoníaca producida por el bacillus infernalis». Con sólo esta escena podríamos proclamar fue Alcañiz un excelente observador y anotador de actitudes y expresiones.

Concluyamos señalando la tabla discutida, como posible apéndice pictórico valenciano, a los importantísimos estudios de Charcot, Richer y Holländer, carentes de alusiones a lo nuestro, debido a ser poco y mal conocido. A pesar de que sobreaunda (28) en curiosidades gratas para quien guste de gulusmearlas.

hasta bien apropiada su iconografía, pues refleja la triple «invocación e título de Nostre Senyor Deu y de la gloriosa Verge Maria y del Benaventurat Sant Jaume», que menciona el documento de 1504, transcripto por Teixidor en el tomo II, pág. 343 de sus «Antigüedades». Se confirmaría la brillante sugerencia de Post (tomo VI, págs. 359 y 370).

Intentaré puntualizar al publicar dos espléndidos paneles que posee Mr. Víctor D. Spark (Nueva York), a quien doy gracias por las excelentes fotografías inéditas que me remitió al consultarme, respondiéndole las creo del maestro del tríptico Martínez Vallejo.

(28) No puedo dudar interesaría un estudio monográfico sobre la medicina en nuestro arte, para el que sinceramente ofrezco las referencias que poseo, siempre que se trate de algo con visos de ser hecho en serio. Por sentirme casi viejo y no encajar en mí la definición de Goethe, que leo en «La vejez como destino y plenitud», de A. L. Vischer (página 66): «envejecer quiere decir empezar de nuevo un asunto». Me inclino al «ora» y no al «labora», por creer más en lo que solía repetir S. M. Carlos VII al final de su reinado: «la fortuna es dama cortesana que gusta de los mozos»; me contento limitándome a lo que decía Colón de sus descubrimientos: «abrir el camino a otros más afortunados», empezando por la recomendación de bibliografía orientadora: Jean Martin Charcot y Paul Richer: «Les Demoníques dans l'Art» (París, Delahaye, 1887); Gustave Jules Witkowski: «Les accouchements dans les beaux arts, dans la littérature et au théâtre» (Steinheil, 1894); La «Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière» (tomo XVI), con el trabajo de Henry Meige acerca de «Les Nains, et les Boffus dans l'Art» (1896), y de Blanchard sobre «La Syphilis dans l'Art» (1903); Paul Richer: «L'Art et la médecine» (París, 1902), premio Bordin de la Academia de Bellas Artes; Henry Meige: «Quelques Oedèmes dans l'Art» (París, 1903); Robert Müllerheim: «Die Wochenstubein der Kunst» (Stuttgart, 1904); Eugen Ho-

Antes, y en mis publicaciones ya citadas, he supuesto documentado de Alcañiz en 1421 y oriundo de Jérica, el retablo de San Miguel, al que pertenecieron las dos hojas laterales (29), ahora reproducidas por las figs. 58-59, hermanándolas con la Crucifixión (fig. 60), que perteneció a la Col. Jackson Higgs, de Nueva York, donde la encontró Post (IV-592), aceptando (IX-766) mi propuesta de haber sido del mismo conjunto. Las donó, en 1917, al Museo de Lyon, donde se venían creyendo de la nebulosa escuela de Aviñón, M. Francisque Aynard, quien me dijo las había oído atribuir al arte germánico, pero reconociendo la probabilidad de ser oriundas de Valencia, por haber comprado aquí su padre varias piezas.

En los tres remates se ve flamígero el doble Crisma que ordenan las capitulaciones de Alcañiz, el griego X. P. S. y el latino I. H. S., que después del xv, de Monograma de Cristo, Ih(esu)s, se convirtió en sigla de la invocación I(esus) H(ominum) S(alvator). Aunque algo borrosos en las reproducciones, resultan bien claros en los gráficos lineales que debo a gentileza del docto Mr. René Jullian, amable conservador del Palais Saint Pierre, al que una vez más doy gracias.

La caída de Satán. Arriba, en lo entonces llamado «Araceli de querubines», y, después, en el siglo xvii, «rompimiento de gloria», están los ángeles buenos expulsando del Cielo a los rebeldes (Apocalipsis, XII-7), tema ya comentado al tratar del retablo Brauner (fig. 50). No se representa como allí, pues además de distinguirse al Arcángel que capitanea la expulsión por su mayor aureola, no caen dentro de las fauces del Orco, sino en tierra llana. Con una original particularidad: los orificios que al caer abre la testa de los cornudos diablejos, traigándoselos. Pretendo explicármelo, por ecos de tradiciones equiparables a la que Dante incorporó a su «Divina Comedia», suponiendo (Infierno, XXXIV) perforaron hasta el centro: «Cayó a esta parte desde el alto cielo —y la tierra en su espacio contenida— corrió de espanto...». Este pasaje, como los siguientes —por eso tan frecuentes—, figuran en el Rezo del 29 de septiembre.

San Miguel, asistido por ángeles, libera las almas del Purgatorio. A él debe referirse, pues salen purificadas como revelan sus albas túnicas. Aparte de que teológicamente no es un «lugar» y sí un «estado» de temporal expiación, le

lländer: «Plástik und Medizin» (1912), y «Die Medizin in der Klassischen Malerei» (tercera edición, 1923), ambos de la colección «Medizin Geschichte und Kunst», edit. Ferdinand Enke, de Stuttgart.

Aparte de conferencias o ensayos muy plausibles, que saben a poco por lo breves, como la del doctor Gay Prieto sobre «La lepra en la literatura y en el arte», o la del doctor J. L. Oliva, con su buenísimo «Ensayo sobre Iconografía Mariana de la Maternidad» (Valencia, 1946), no recuerdo en España más que la veterana (1877) tesis doctoral del médico y pintor don José Parada Santín: «La Medicina y las Bellas Artes». Quizás es deficiencia de información, pero en cualquier caso no desplace rememorar desde Valencia que según sé por la «Historia de la Medicina», de Garrison (tomo II, pág. 428 de la edición Calpe de 1922), un Pedro Pintor valenciano, fue médico de Alejandro VI, escribiendo en Roma (1499) una obra entonces de interés.

(29) Descubiertas por Hugelshofer en «Zeitschrift für bildende Kunst», de 1928-29 (págs. 139 y sigs.), donde las estudió bajo el epígrafe «Eine gruppe valencianer gemalde um 1400».



Núm. 58.—Miguel Alcañiz. Hoja lateral de un retablo de San Miguel. Museo de Lyon (Palais Saint Pierre)



Núm. 59.—Miguel Alcañiz. «Pasajes de la leyenda de San Miguel.» Museo de Lyon (Compañera de la número 58)

convirtió el pintor en la clásica boca dentada del Averno, cual si se tratara del propio Infierno, generalmente así representado, y no puede serlo por la ortodoxa creencia en la ininterrumpida pena de los condenados al «eterno dolor», quienes según la difundida frase dantesca deben dejar en sus umbrales toda esperanza. No se me oculta, porque hasta Sancho sentenciosamente dijo: «quien ha infierno nula es retencio», y al no entender el vocablo le aclara don Quijote «que nunca sale dél ni puede».

Sin embargo, aunque quizá se trate de un «lapsus» pictórico, tampoco se me olvida estuvo en lo cierto Arturo Graf (30), al vislumbrar no faltaron populares relajaciones que pudieran contribuir a explicar mutaciones iconográficas. Por reminiscencias de la famosa «Visio Pauli», arraigadísima en creencias y erudición medieval, se llegaron a considerar aquéllas cuando menos mitigables, mediante singulares privilegios de la magna Misericordia Divina. Que Valencia no se substrajo a esta idea, puede indefectiblemente deducirse de necesitar refutarla San Vicente Ferrer; predicando la Cuaresma de 1413, al glosar el «mortuo homine impio, nulla spés» de «Los Proverbios» (II-7), exclamaba: «per ço diu nulla esperança de exirne, mes durien sperança de alguna ajuda...». La encontré arraigada incluso en antiguas Leyes, en la XLII del título IV, de la primera partida: «Rogar deuen a Dios los que buen en este siglo por las almas de los finados, porque aliuiales de las penas a los que están en el infierno, e sacalos mas ayna...» del Purgatorio.

La intervención del arcángel se invoca en el segundo Nocturno del Oficio de «Dedicacione S. Mich.», en dicho día: «Venite... cum multitudine angelorum cui tradidit Deus Animas...»; en el Rezo del Breviario al 8 de mayo con pasajes del Salmo XXIII; en el «Ordo Com. Animae», y en otras preces cuya espiritualidad divulgó Vorágine, por lo que resulta justificado sea tan frecuente como la tercera escenita con «Los justos entrando en el Cielo».

En ella, San Miguel, ayudado por dos ángeles, entrega las almitas ante la Porta Cœli a S. Pedro, que con llave acaba de abrirla para darles paso. Es lo pedido en Oraciones mortuorias, el Himno «In Paradisum» y en las de agonizantes del «Ordo» con sus patéticos versillos: «et perducant eum in civitatem Jerusalem... suscipiat beatus Petrus Apostolus cui a Deo claves regnum cœlestis traditæ sunt...».

La prieta conexión o «anagogía» de los que pudiéramos llamar elementos «anatómicos» surgidos al hacer la «dissección» de un retablo, no puede ser más perfecta. Igualmente lo son los de los tres asuntos del otro tablero lateral (figura 59), pues se trata de los episodios de su primera aparición en Monte Gargano, que algunos fecharon hacia el año 390. Se menciona en el Rezo de «In Apparitione S. Michaelis», en sus lecciones IV, V y VI: «ut taurum configeret sagittam emisisset, retorta sagittam in ipsum récidit sagittarium...». La flecha que, disparada contra fugitivo torete, rebota clavándosele al arquero en un ojo y la extracción que de la misma hizo el obispo de Siponto. Aquí le tenemos aureolado, pero no fue nunca santificado, por lo que supuse no infrecuente confusión en alusión al San Aubert (10 de septiembre), prelado de Avranches, al discutir los mismos temas del retablo Brauner, donde se hallaba sin aureola. No he de repetir lo entonces ya extensamente dicho, únicamente añadir que ahora, en el último plafoncito, se incluyó la subsiguiente procesión al lugar revelado, según narra Vorágine (Cap. CXLII), diciendo: «Soy el arcángel Miguel, y es por mi voluntad que fue alcanzado ese hombre por su flecha. He resuelto reservar este sitio y he recurrido a esa señal, para hacer saber era el guardián. En seguida, el obispo, con todo el pueblo, fue procesionalmente a la montaña...».

(30) «Il Riposo dei Dammati», págs. 179 y sigs. de «Miti, Leggende e superstizioni del Medio evo», edit. Chiantore. Turín, 1925.

Es algo bien parejo a la segunda de las cuatro apariciones registradas por la Leyenda áurea, la del Obispo de Avranches, que sitúan en el año 710, ordenándole «construir una iglesia en aquel paraje». La ermitita es visible al fondo, entre los arriscados peñones de cartón, cuya estructura me parece de neta solera itálica.

Mezclar o involucrar detalles episódicos no es nada infrecuente de la imaginaria medieval, pero sin mermar ni siquiera esfumar la siempre bien lograda misión retablero de poder seguir gráficamente la espiritualidad de los Rezos, a través de sus ilustraciones, como viñetas del Breviario, en donde, al fin de cuentas, se inspiraron. La pintura fue un medio de expresión del cristianismo, devolviendo el Arte a la Religión los beneficios que de ella recibiera.

Quedan mencionadas las «sis ystories en los costats», que señala el contrato de 1421, agregando: «en lo mig dues, ço es un Sant Miquel de peus» —hoy perdido— «e, en l'altra la passió», es decir, de ático, no un «Calvari» como a veces solían decir cuando se trataba de Cristo Crucificado entre la Virgen y San Juan estantes, sino una Crucifixión con mayor acompañamiento. Supuse y supongo, se refiere a la de la figura 60. Notemos en ella, que la Virgen tiene abierto el rozagante manto, para recoger en él la Preciosa Sangre que mana de la herida del costado, tan notoriamente como en el retablo Pujades. Mas habiendo, al tratar de éste (loc. cit., págs. 126-127), pormenorizado sobre todo ello, a la par que del carecer la Cruz de «suppedaneum», o soporte de los pies y de los rostros velados, nada repetiremos.

A pesar de que la predela —desaparecida— estipula el documento tenga «ymages asegadas», no «miges images», o sean bustos, dudo de mi primera vacilante sospecha respecto a si podría resultar la con Santos Pedro, Tomás y Bartolomé; que Post (IX-766) descubrió y atribuyó al «Gil Master», de la colección Reber (Lausana). Por lo menos sin comprobar «de visu» si en ella se hizo algún acoplamiento de paneles sueltos, pues las capitulaciones prescriben «lo banch haurá cinch cases, en la den mig haurá un deposit de creu», y la de Reber (mitad), siendo tal y como está, resultaría con siete compartimentos.

Por la fe de Mr. Post (loc. cit.), quedará también para el que propongo identificar nominalmente con Alcañiz, una Crucifixión que halló en la colección Aubry de París.

El San Antón, ermitaño prealudido, si resultara confirmada mi provisional hipótesis probable, de haber sido parte del retablo encargado a Miguel Alcañiz por el correjero Antonio Coll, resultaría fechado en 1424. Está como fundador de la enfermera Orden antoniana, vistiendo pardo hábito con esclavina; en la diestra tiene su tradicional báculo de tau, y en la otra mano el libro alusivo a las Constituciones que, basadas en normas agustinas, fueron aprobadas por Bonifacio VIII. Reproduce su típico arquetipo de anciano barbilongo, con el severo aspecto intimidador que al benévolo santo le dieron leyendas medievales, sobre lo que ya detallamos bastante al tratar del de Martí de Torres, en la Catalogación de dos Salas del Museo (pág. 96). Sólo subrayaremos una rareza: el aparecer en lo alto, no un ángel, pues tiene aureola crucífera, sino Jesucristo bendiciendo a su siervo. Intento explicármelo como evocación de cuando, según relata Vorágine al 17 de enero (cap. XXI-1), se le apareció anunciándole: «difundiré tu gloria por el mundo entero».

Detengámonos en la que tengo por la más avanzada, fina y valiosa producción de Alcañiz. Otra de las varias aportaciones del Barón de San Petrillo en



Núm. 60.—Miguel Alcañiz. «Crucifixión.» Antes en la Colección P. Jackson Higgs, de Nueva York. (Compañera de las números 58-59)

su internacionalmente loada «Filiación histórica de los Primitivos valencianos» (31), fechó esa obra, hoy bifragmentada en Nueva York, diciendo «no puede alejarse mucho del año 1428». El beneficio de que diera cuenta don Fernando Llorca (32), de la Ascensión, San Vicente Mártir y San Gil, fundado por el ciudadano Vicente Gil y los restos del pavés heráldico que había en

(31) Vide «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 36 de 1936, págs. 248-250.

(32) En su interesante monografía «San Juan del Hospital de Valencia», pág. 119.

el «Noli me Tangere», con parte del Grifo, correspondiente a ese apellido, sirvieron a la perspicacia del Barón para con toda seguridad identificar al donador. Sus dos santos titulares patronímicos también sirven a modo de signo parlante bien expresivo.

Que provenía de la valenciana iglesia de San Juan de Jerusalén, lo sabían y repetían publicaciones londinenses sin posibilidad de yerro, por inequívoca información comercial. Empero, veníase creyéndolo del altar mayor, lo que prestábase a desorientación dañina, pues Ponz (33) le señalara como «antiquísimo», y se daba la coincidencia de que probablemente hacia 1400 pintara Pedro Nicolau retablo para ese templo. Según ya rebatí, puede asegurarse no se trata del de Nicolau, y que perteneció a capilla lateral.

Un acoplamiento de los ocho paneles conservados es difícil e inseguro. La reconstrucción propuesta por Mr. Cyril B. Andrews, con mejor deseo que fortuna (34), no convence. Ni convencería, suponiendo faltasen otras de igual tamaño que las del Metropolitan Museum neoyorquino, para «pendant» con ellas de laterales internas o externas en desusado políptico, que resultaría de cinco calles, inverosímiles hasta iconográficamente.

La distribución que venían dando a los dos grupos de tablas, según las dos fotografías de conjuntos que publiqué en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1933 (pág. 35 y 37), tampoco es aceptable de ninguna manera. Lo que se puede asegurar es haber sido «principal del mig» la «Ascensión» (35), teniendo de cotitulares, a su derecha S. Vicente y a su izquierda S. Gil.

Los tres plafoncitos más pequeños, por sus asuntos e idénticas medidas, serían adecuados para predela como decían ya en Londres. No es demasiado frecuente ver en ella el losanjeado escudete del donador, aunque no sería nada único, bastando recordar el de los Puixmarín en la Catedral de Murcia, lo de Arnaldo de la Pena en el retablito de Stas. Clara y Catalina de la Catedral barcelonesa, el del aragonés que Post (VIII-260) rebautizó llamándole «Hearst Master» y otros. Sin embargo, aun siendo más normal y corriente situar los blasoncillos en el «cuerpo» del retablo, en este caso los temas no corresponden ni son admi-

(33) En su «Viaje», tomo IV, carta 4, núm. 17.

(34) En «The Valencian Altarpiece from the priory of the Knights of St. John of Jerusalem», publicado por «The Connoisseur» de marzo de 1921, págs. 146 y sigs. Era entonces propietario de las tablas que después pasaron a la «Hispanic Society», figurando expuesta con su nombre la del San Vicente Mártir, en la exposición celebrada por la «Royal Academy» de Londres, en 1920-21, y reproduciéndolo el catálogo de ilustraciones (pág. 7) con número 15. Puesto que doy carácter de noticiario, a modo de charla, a estas páginas, se me permitirá rememorar, pues siempre resulta grato, la brillante representación que allí tuvo Valencia con el inolvidable don Elías Tormo y Pinazo, ambos de la Junta. Y obras de nuestro Museo (Ribalta, Espinosa, el supuesto autorretrato de Velázquez...), la Santa Catalina, de Yáñez, entonces del Marqués de Casa Argudín... En arte moderno: los Benlliure, Sorolla, Muñoz Degraín y «El Mirallo» (reproducido con núm. 368), del Secretario General de la Academia, don Manuel Sigüenza, a quien ruego acepte lo recuerde adhiriéndome al homenaje que acaba de tributarle su querida Valencia.

(35) Mayer, en «La Pintura Española», del manualito Labor (1926), pág. 43, la citó en Londres como de Langton Douglas, mal llamándole la «Transfiguración del Señor», pero bien atisbando repercusiones florentinas (del grupo de Dom. Lorenzo Mónaco) y algún reflejo del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, al que también supuso de italiano inmigrado.

sibles para «guardapols», ni de ático, «en los cabos de las puntas» que rematasen los tres «viajes».

El Triunfo de Cristo vencedor de Satán y su Aparición a los Apóstoles, no sé si tal vez pudieran (?) ser cimbras de los dos Santos laterales, a diestra y siniestra de una desaparecida Crucifixión. En cualquier caso, los argumentos evangélicos son apropiadísimos complementos de la gran festividad de la Ascensión central. Incluso conectables por pura espiritualidad de las escenitas sabiamente seleccionadas, escogiéndolas entre las de la Pasión y Muerte del Señor ateniéndose al Oficio (1.^{er} Nocturno), «De VII die infra Octavam» que rememora «Post Passionem sua per dies quadraginta, apparen eis...». Hasta el de la Magdalena, que concluye reconociéndole Resurrecto, se menciona expresamente por la Lectio VII tomada de una Homilía de S. Gregorio y en la VI del tercer día de la Infraoctava.

Lo realzo, por ratificar la convicción que con insistente pesadez vengo propugnando, de cómo responden y corresponden al dictado eclesiástico. Gracias a éste, alcanzaron los retableros felicísimos acoplamientos y trabazón iconográfica. De no ser así, ni el autor ¡ni el que suscribe! llegaríamos a comprenderlo y explicarlo. Se comprueba lo presentado por D. Quijote al decir cómo «debe ser el pintor o escritor, que todo es uno». Tanto es y fue así, no sólo tratándose de Arte sacro, que la inspiración literaria repercutió aun en pleno paganismo; cuando a Fidias le preguntan «cómo había imaginado una tan grande majestad como había puesto en el rostro de Júpiter, dijo que lo había sacado y concebido de los versos de Homero, que están en el primer libro de la Ilíada» (35 bis). Si no fuera por recurrir a «sobriles mestres en theología», según expresamente advierten algunas capitulaciones, saldrían verdaderos adefesios, ya que los más de los retableros, sabían apenas leer y hasta poquísimos de escribir, según podemos ejemplificar recordando al Berthomeu Canet, exhumado por el señor Pérez Martín, y de quien consta en 1434, documentalmente, que no firmaba recibos «per que no sabía scriure». No sé si podríamos clasificarlos entre los que con donosura incluyó el abate Henri Bremond en su «Plegaria y Poesía» (pág. 51), como «el

(35 bis) Lo tomo de los «Comentarios de la pintura», de don Felípe de Guevara, página 105 de la segunda edición, pulcra y doctamente anotados por mi polifacético amigo don Rafael Benet. Selecciones Bibliófilas. Barcelona, 1948.

En mis ensayos de necroscopia histórica, tiendo siempre a lo que magistralmente comprendía don Antonio Igual Úbeda en el preámbulo de su gran estudio, concienzudo y ¡además!, amenísimo, «El imperio español»: «Es llano, pero necesariamente erróneo interpretar la realidad del pretérito con el patrón lógico del presente, imbuído de orgullo científico... Lo que interesa no es que el hombre de hoy juzgue al de ayer, sino que sea capaz de entenderle, de averiguar las causas de... los acontecimientos, o de artes y costumbres que aparecen como al azar, por generación espontánea, y determinar hasta dónde sus raíces penetran».

A los retableros, el brazo eclesiástico les facilitaba lo que después habían de llamar «composición», sin faltar un Goethe diciendo a Eckermann: «¡qué vil es esa palabra!, deberíamos desterrarla». Siempre ha sido rigurosamente cierto lo atisbado por la clarividencia de Aguilera Cerni al decir que «toda la pintura religiosa y de historia está contaminada de literatura... Tema y problema son una misma cosa...» Véanse otros conceptos apropiados en su ejemplar estudio penetrante sobre «La Aventura Creadora» (págs. 37-40) de las recomendables ediciones «Fomento de Cultura». Valencia, 1955.

tipo perfecto del analfabeto superior, al que si a veces no le falta inteligencia, no es más que inteligente.» Nada menos que algunos con cierto renombre, de 1470, hicieron al cabildo valentino tener que borrar y rehacer inscripciones de nuestra Seo, pues las que «primer foren fetes les feu desfer lo magnífich Mossen Maciá Mercader, per quant foren errades», motivando exclamara el beneficiado fabricante: «Deu quens quart de pintors» (36).

Las tablas de la Hispanic Society son: San Vicente con diaconal dalmática, palma de mártir, la catasta o eculeo de su tortura, es decir, «tenint son signe de vitoria», que previenen algunos contratos y el vencido tirano al pie, «sub pedibus». Aun cuando no faltan pariguales muestras, cual la de Ramón de Mur del Museo Diocesano de Tarragona, el del «Maestro del Prelado Mur», en el Arqueológico Nacional y otros, no deja de ser curioso hallarle como a varios santos e incluso santas (37), por parejo idealismo: el Salmo CIX-I, muy repetido en el Breviario y múltiples fuentes evangélicas (38). Ha sido, y aquí como tal se le representa, un Atleta de la Fe, según el dicho ya usado por un gran poeta cristiano del siglo IV, el aragonés Aurelio Prudencio. Preces y una de las Antífonas de Laudes en su Rezo, e Himnos del Martirologio, autorizan llamarle triunfo del «Athleta Dei», parejamente a lo dicho de San Miguel con luciferino dragón vencido a sus plantas. Fue vocablo muy prodigado en la terminología eclesiástica, empleándolo la Curia Pontificia, incluso para seculares y regulares. Así lo aplicó Inocencio IV al Rey Alfonso X en 1246, según documento publicado por Ballesteros, y Honorio III, al aprobar la Orden dominicana, dice de sus frailes que «serán en lo sucesivo atletas de la Fe».

Resulta bien adecuado figurar al santo de vencedor del que vivo y aun después de muerto inútilmente trató de vencer la fortaleza del «invictus Vincentii», según su Antífona: «Vincentius vincitur atro in carcere — Vincilis solutus corporis...». Hasta por la fonética, que jugó no desdeñable papel en representaciones y predilecciones medievales (39), de varia índole.

Subrayemos la grotesca traza de Daciano, convertido en moruno rey barbudo con turbante y corona, por entre cuyos florones asoma pintoresco cuernecillo; supongo está inspirado en caracterizaciones de algunos tipos bufos de la escena teatral y remedo diabólico de satánica iconografía.

Pese a no ser de la Hispanic Society, desconociendo su actual paradero (40),

(36) Vide S. Sivera en «La Catedral», pág. 239, y lo de P. Martín en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 33 (1935): «Pintores valencianos medievales y modernos».

(37) Santa Catalina de Alejandría es la más copiosamente difundida, pero cité otros ejemplos en las precedentes páginas de *Archivo de Arte Valenciano* de 1954, nota 6.

(38) Véanse (incluso fuentes paganas) en esta misma revista de 1954, pág. 11, al tratar de San Miguel Arcángel.

(39) Motivadora de patronazgos vinícolas de nuestro Santo en Francia —que aludió con su acostumbrada erudición Almela y Vives— debido al prefijo «vin» de «Vincent», según leo al P. Dom. Besse, en los «Saints protecteurs du travail» (pág. 13, París, Bloud, 1905, de la serie «Science et Religion.—Études pour le temps présent»). Otros casos de mera repercusión fonética he citado en estas páginas al tratar del tríptico de Santa Lucía, de Albal.

(40) Se ignoraba ya en 1933, según dijo Post (IV-2.^a, pág. 592), y por si lo hubiese adquirido con posterioridad la «Hispanic Society», recurrí a don Vicente Aguilera Cerni, quien, apelando a su amistad con el agregado cultural de «The Foreign Service of the

intercalo aquí la «Flagelación del Señor» («l'Açotament»), siguiendo el orden natural de los temas, ya que se trata del mismo conjunto y es panel gemelo de los a continuación discutidos. Intervienen los «dos saigs» flageladores, que figuran en nuestras más vetustas fuentes plásticas y literarias, a cuyo dictado responden capitulaciones retableras, estipulando pintar, «Hon lo açoten dos juheus». Sin embargo, en este caso concreto se me recuerdan afinidades itálicas, dentro de la trayectoria que va del lejano Giotto (?), en un tríptico que le atribuían de la Col. Street, al Fra Angélico de la Anunciata florentina. Místicos y visionarios llegaron no sólo a precisar el número de flagelantes, sino que por eco de las célebres «Revelaciones» (Lib. IV) de Santa Brígida, pretendieron hasta contar las SS. Llagas y azotes. Si la Historia de la Pasión, por Fr. Oliverio Maillard, franciscano francés del xv, que predicara por España, interviniendo en las concesiones del Rosellón, los fijó en 5.475, nuestro Bernat Fenollar en la suya, sólo modificó un guarismo al decir: «y essent lils açots cruels colps de dagues — Li feren cinch milia quatrocentes plagues — E cinch e noranta, ab cor indevot». La cifra sirve para evidenciar un probable «lapsus» del transplante, a la vez que da cabal idea de lo que procuro ir destacando: como cundía y repercutía en distanciados textos cualquier nimio pormenor, testificando la unidad internacional que mejor debo llamar catolicidad. Bien duradera, pues aún al avanzar los tiempos se alteró poco ese número (41). Espiritualmente, debió siempre atraer la conmovedora elevación que ha de cristalizar en grandes místicos del siglo de Oro, con el sublime y altivo españolismo de: «No me mueve mi Dios para quererte —ese cielo que me tienes prometido—, muéveme ver tu cuerpo tan herido; —muéveme tus afrentas y tu muerte...»

Santo Entierro. Figuran las Marías (San Lucas, XXIII - 55), el discípulo predilecto, José de Arimatea y Nicodemus (San Juan, XIX-28), en sus acostubrados puestos tradicionales a la cabecera y pies del Señor. La presencia de la Virgen, que parte de los Apócrifos («Acta Pilati», Cap. XXI), fue aceptada y difundida por casi todos los libros píos. Está sin arrebatadas explosiones de dolor, aunando resignada el acatamiento y veneración a su Dios, con el cordial amor materno a su Hijo yacente, al que besa la mano, según tantas veces hiciera siendo Niño (42), en paralelismo destacado por viejos panegíricos que relacionan pasajes de la Pasión con otros de la Infancia. Emociona la lectura de la «Oració a la Sacratissima Verge Maria tenint son Fill... devallat...», por Mosén Corella:

U. S. of America», Mr. John I. Reid, logró —por lo que doy cordialísimas gracias— pudiese consultar en Valencia, una importante publicación neyorquina de 1954: «A History of the Hispanic Society of America» (Museum and Library), en cuya página 145 alude a la Flagelación como del mismo conjunto —suponiéndolo de predela—, pero no estando allí diciendo más que ser conocida, sin señalar dónde se halla. En las figuras 121 y 122 reproduce San Vicente y la Ascensión, que rectamente considera central del tríptico.

(41) Ejemplo característico, por lo tardío, el opúsculo del canónigo don Feliciano de Ojeda Marañón de Mendoza, titulado «Memoria y recuerdo de las excelencias, aflicciones, etcétera, de la Virgen» (Granada, 1653), pues sin renunciar a numerar, redondea (pág. 35) diciendo 5.400.

(42) Lo estudió Perdrizet en «La Vierge qui baise la main de l'Enfant», publicado por la «Revue de l'Art Chrétien», 1907.

«Estigabvos, tancadan lo sepulcre — Yous acolli, en lo meu verge ventre — Ara vos fill, rebeume dins la tomba... Puix que vos mort, es ja ma vida morta.»

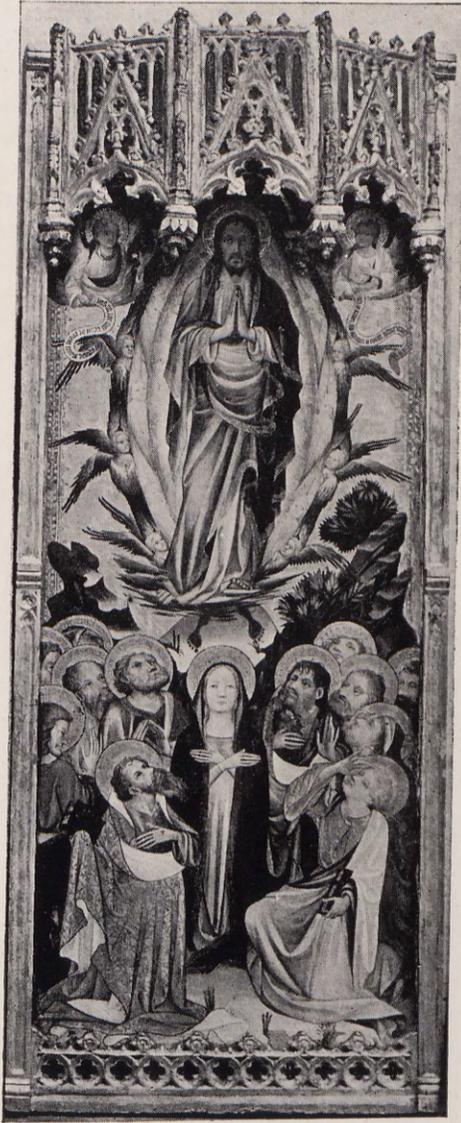
«Noli me Tangere», con el Resucitado sin oriflama, llevando al hombro azadilla, como hicieron los artistas sieneses desde principios del XIV. La caracterización o atributo de hortelano, proviene, o al menos fue difundida por el teatro litúrgico, para que resultase más fácilmente comprensible al pueblo rudo, un versículo del Evangelio de San Juan (XX-15), en que se basa. Es donde narra desconoció Magdalena al Divino Maestro, confundiéndole con el jardinero del huerto. Por eso algunas capitulaciones descienden a estipular, pintarlo «en forma de ortolano», reiterándolo muchos libros devotos, a tenor del de Sor Villena (Capítulo CCXLII): «girás e veu Jesús en habit desfraçat, e nol conegué, ans estimá fos l'ortolá». Su actitud al reconocerlo, es la casi siempre invariable, que resume Roiç de Corella en «La istoria de Sancta Madalena» (Cap. XII): «lançant se als seus peus, segons acostumat havia».

Ascensión del Señor. Sin repetir lo dicho, cuando en estos mismos apuntes tratamos de la del Maestro de Villahermosa, comentaremos ciertos pormenores. San Juan lleva las manos a los ojos como para ver mejor. Trátase de gráficamente realzar lo que glosan multitud de textos, el «viéndolo ellos se fue elevando», que dicen los «Hechos Apostólicos» (I-9), inspiradores de su iconografía. Reiteran, «levant de vista la real presencia sua... encara treballaven de mirar si alguna cosa veurien... esforçantse de mirar al cel...». Acentuado tal esfuerzo con los ademanes al representar «Misteris», no sorprende pasase al Arte (Fig. 61).

Las Sagradas Páginas, tanto en el Capítulo citado como en San Marcos (XVI-14-20), mencionan «undecim discipulis». Lo mismo las Lecciones (3.^a y 7.^a) del Rezo y Vorágin (LXXIII). Ahora bien, yo cuento doce, haciéndome pensar se anticiparon a incluir al después electo San Matías (Actas I-26), «que fue contado con los once». La figura de primer término (con libro), a la izquierda del espectador, hace pensar en San Pedro, salvo por la rareza de no adaptarse a su tradicional arquetipo, resultando más afín al usual de San Pablo, que trató este Misterio glorioso en sus Epístolas (Ad. Ephes. IV-8-10), pero cuya presencia sería extraña. Otras veces incluyen discípulos y hasta las santas mujeres.

En el peñón, muy visibles, las huellas de los pies del Señor en el Monte de los Olivos (43), que mencionan varias «Vita Christi», cual la de Sor Isabel

(43) Evocan el sentir bíblico (Deuteronomio, XI-24) y alusiones prefigurativas, cual la de «Adorabunt vestigia pedum tuorum», de Isaías (LX-24). Son de muy larga difusión expansiva de varia índole, pues también se conocían las de Abraham en piedra de la Meca, y en Jerusalén la losa de mármol anaranjado de la Mezquita El Aksa, del monte Moriah, más las renombradas de Adán en la cima de El Rahuk, sobre lo que puede verse la citada obra de A. Graf: «Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo». Cap. III, págs. 44-45. En Occidente aparecieron las de San Miguel en la cueva de Monte Gargano, y del caballo de San Martín en Francia; en España, las de San Juan de la Peña, y en Ávila de la mula ciega, portadora de reliquias de San Pedro del Barco, pasando a tradiciones de algunos héroes, como las del corcel de Pelayo en Priera, cerca de Covadonga, o las del de don Jaime el Conquistador en la Covadonga valenciana, el Puig de Santa María, y muchas más. Aparte de lo dicho por Salomón Reinach en «Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyences populaires», que publicó la «Revue Archeologique» (tomo XXI, tercera serie), debe ser recordado el sano criterio del sabio jesuita P. Hippolyte Delehaye, en sus «Legendes Hagiographiques», pág. 41 de la tercera edición. Bruselas, 1927.



Núm. 61.—Miguel Alcañiz. «Ascensión del Señor.» Hispanic Society. (Nueva York)

(CCLXXVII), refiriéndose a «la pedra hon sa Magestad havia posat los peus, dexant la propria empremta de aquells». Tampoco faltan lo que documentos advierten se pinte: «Ángels que devallen del cel ab titols a les mans», donde se lee su anuncio a los «Viri Galilei» de las Actas canónicas, pero no como estas dicen, que «se pusieron al lado de ellos dos varones con blancas vestiduras», sino en lo alto. Es por aquí rara la mandorla de gloria con los numerosos «angeli appárent...», que la circundan, por reminiscencia de las Lecciones VII y VIII

del Rezo, tomadas de una Homilía de San Gregorio. Esta fórmula de poner la figura íntegra del Señor en almendra mística, con tan copioso angelical cortejo, la supongo de importación italiana, viendo sobreabunda en Italia tanto como en Valencia escasea, pues la que por aquí predomina es con sólo media figura, suponiéndole ya oculto por la nube que menciona el Evangelio. Así lo hallamos en Villahermosa (fig. 6), en lo de Marzal (figuras 45 y 51) y seguiremos viéndolo a través del xv: Nicolau (tres veces), Maestro del Rubielos, Gonzalo Pérez, Maestro del retablo Goerlich, Rexach, M.º de Játiva, Maestro del tríptico Martínez Vallejo... A fines de la centuria es cuando resurge la otra, en obras de italianizados como Fernando Llanos en su Ascensión del retablo Mayor de nuestra Seo.

El neoyorquino «Metropolitan Museum», tiene: «Jesucristo, fundador de las Misiones», confiriendo a los Apóstoles la suya evangelizadora (fig. 62). La ins-



Núm. 62.—Miguel Alcañiz. «Jesucristo confiriendo a los apóstoles la misión evangelizadora.» Metropolitan Museum. (Nueva York)

cripción que parte de la boca del Señor, está tomada de San Marcos (XVI-15) y les ordena: «Euntes in universum mundum, predicate Evangelium omni creature.» Precisamente es el leído en el Rezo de la «Feria V in Ascensione Domini» y en la Lección IX. Sin embargo, no se atuvo el retablero rigurosamente a ese pasaje, pues los supone sentados a la Mesa y quien situó la escena tal cual la

contemplamos, «in galileam in montem», fue San Mateo (XXVIII-16). Resulta, por lo tanto, una fusión de ambos. Descríbese cómo después que les habló, «Assumptus est in caelum», resultando terrenal prólogo de la misma, mientras la siguiente tablita es a modo de celestial epílogo.

Véanse ciertas curiosidades aparentemente nimias, pero probatorias de hasta qué límite detallista se llegaba. Nótese que todos calzan sandalias de caminante y, menos San Pedro, llevan altos bordones de peregrino con aguda contera rematados en pomo; evocan, a la par que su dispersión por el mundo, el «maschan» que menciona San Marcos (VI-8). Están descubiertos, salvo Santiago, tocado de picudo sombrero y con pelerina. No responde a nuestra iconografía más tradicional, la que como patrono de los peregrinos a su Sepulcro de Compostela le adjudicó el Arte y la escenografía del Medioevo (44). Me aparenta más itálico, recordándome sus pieles las que le puso el más grande pintor cristiano, el Bienaventurado Fray Angélico, a su Jesucristo apareciéndose a dos dominicos del claustro de San Marcos, que llamó Eugenio d'Ors en inolvidables «Glosas», «imagen de la cortesía sublime».

El sombrerete o monterilla, tampoco es el por aquí más usual sombrerote de dos puntas, aparecido ya en lo de Liria (fig. 2), sino como los de Taddeo Gaddi en Santo Croce y del mismo Alcañiz en el retablo Pujades. Aunque también los tengan apóstoles en la puerta de la Catedral valentina, no veo, además, la indefectible vieira de las costas gallegas, utilizada primero como utensilio («crusilla»), después convertida en testimonio del cumplido voto de peregrinaje. Atributo hispano, característico del que, por privilegios pontificios y reales, tenía Compostela el monopolio exclusivo de venta, persiguiéndose las imitaciones. Empezaron por ser conchas naturales, luego metálicas, de plomo, latón, plata u oro, ¡ya entonces hábilmente falsificadas! por los hábiles «concheiros», según documentos que publicó el sabio López Ferreiro. Repito no es auténtica venera de pechina («pecten») la que lleva, pues me parece blanca lazada. He llegado a conjeturar pudiera ser (?) hecha con trozos de palma, de la que por traerla de Tierra Santa, llamaban «palmeros» a quienes allá peregrinaban y que otras veces pintaron con ella sobre el hombro, cual en el cuadro de Scorel, del Museo de Utrecht (45).

«La caída de Satán» (fig. 63). Caen los diablillos del Cielo, expulsados por Jesucristo, rodeado de ángeles músicos y cantores del glorioso Aleluya, portando

(44) Vide, Villa-Amil y Castro, «Santiago Peregrino», en el tomo III del «Boletín de la Soc. Esp. de Exces.»; Tomás Argüelles, «La insignia de los peregrinos de Santiago de Compostela», en «Razón y Fe», núm. de septiembre-octubre de 1909; G. J. de Osma, en su «Catálogo de azabaches compostelanos». Madrid, 1916, donde (págs. 53 y sigs.) historia las evoluciones del bordón, indumento, escarcelas, etcétera.

(45) En España no parece haberse distinguido el nombre tanto como en Italia diferenciaba Dante, al decir («Vita Nuova», 41): «Chiamansi palmieri in quanto vanno a oltre mare, la onde molte volte recano la palma; peregrini in quanto vanno alla casa di Galizia, a la sepoltura di Santo Jacopo; Romei in quanto vanno a Roma...». En «El Fuero Real de Alfonso IX» y en «Las Partidas», encontré que «segund comunalmente las gentes lo usan, assi llaman al uno como al otro». Vide I, tit. XXIV, y Leyes 1.^a y 2.^a, en la pág. 423 del tomo I de los «Códigos Españoles», edic. Rivadeneyra de 1847. La iconografía de San Roque, a veces con las dos llaves, otras con la concha santiagouesa, puede servir de muestra.



Num. 63.—Miguel Alcañiz. «La caída de Satán.» Metropolitan Museum. (Compañera de las números 61, 62, 64)

los Instrumentos de la Pasión (45 bis), conocidos por «Oprobi de Passione domini» o «Arma Christi». Cruz, lanza, portaesponja, clavos, flagelo y la bocina del bocinero pregonador de escarnio, cuando camino del Calvario. Entre ellos, el Redentor enarbola en su diestra farpado Lábaro victorioso, evocando fue Lucifer vencido «por la Sangre del Cordero y por la palabra de su testimonio», según el Apocalipsis (Cap. XII-11), que inspira y describe la escena. Los angélicos volanderos rótulos («de buen ayre») o «filacterias», tienen inscripciones alusivas al «dñs-rex-gloriae» y «dominus fortis». Son frases comunes a varias Antífonas, e Himnos cual el «Te Deum», rezado en la conmemoración litúrgica de la Ascensión y pasajes de los Salmos XX y XXI, incluídos en la Feria V y

(45 bis) Los ángeles tenantes de los «Signum Dei vivi» figuran en numerosos temas y pasajes de Misales y Breviarios, citando el Apocalipsis VII-2: «Et vidi alterum angelum habentem signum Dei vivi...». La triunfal enseña u oriflama de Cristo, es también la del triunfo sobre la muerte por Él vencida, con lo que cantó Fenollar: «Tenint creu per lança: hil cos per escut».

Es curioso cómo en la iconografía demoníaca de éste y de los otros paneles resuenan tradicionales descripciones, que pueden verse en la selecta «Biblioteca Catalana», de la serie «Llegendes de l'altra vida», y en las «Histories d'altre temps», de R. Miquel y Planas (Barcelona, 1917, pág. 67): «los dimonis axi com a carbó, les dents pus blanques que neu, avien coes axi com a escurpi, e ungles de ferre molt hagudes, e ales axi com a voltor...»

Lección V del VII día de la Infraoctava, respondiendo a la interrogante: «*Quis est iste Rex Gloriarum?*», «*fortem et potentem in praelio qui pugnaturus erat contra illum qui naturam humanam in captivam detorserat...*». Explicase la crispada y amenazante siniestra del Señor, en armonía con los mencionados rezos: «Alcance tu poderosa mano a todos tus enemigos... los pondrá en consternación y el fuego los devorará...».

Creo bien explícita la trabazón literaria que atisbo de las dos pequeñas tablas con la grande central.

San Gil abad (fig. 64). El Aegidius del siglo VII, fundador del famoso monasterio galo de Saint Gilles-du-Gard, entre Arlés y Luned, por lo que le ponen libro, báculo (aquí sin pañizuelo) y la cierva cuya leche le nutriera siendo ermitaño en los bosques de Nimes. Acosándola cazadores del Rey —que algunos trasonaron identificar con Wamba— se refugió al pie del santo, recibiendo éste un saetazo a ella disparado. Lo cuenta Vorágine (Cap. CXXVIII) y la Lección tercera de su Oficio, al 1.º de septiembre: «*Et cervae lacte quae statis, ad eum, horis reniebat... Quae cervae, insequentibus quodam die canibus regis eum, in antrum Aegidii refugisset...*». La tiene a sus plantas echadita y en su diestra la flecha que otras veces lleva él hincada en el pecho, como en el retablo Espí, por el Maestro de Artés, del Museo Diocesano.

Son tan perennes atributos, que de vez en vez, el animalejo aparece hasta en sus funerales, llevando saeta en la boca, como en la tabla del que rebauticé llamándole «Maestro de San Esteban» (46), de la Col. Johnson (Filadelfia). No es, sin embargo, privativo emblema específico, por ser episodio que con variantes pulula en muy añosas leyendas diversas (47), sobreabundando en narraciones hagiográficas de varios santos. Así el Apóstol San Bartolomé, a quien está una cierva lactando en el retablo franco-gótico aragonés del XIV, que hace años conocí en la Col. Deering de Tamarit (Tarragona), sobre lo que magistralmente trató Post (VII-721-733) y equiparable a San Amador (48). También San Guillermo, según la tradición de cuando solitario eremita «*baixaven les daynes dels*

(46) En «*Archivo Español de Arte*» de 1944, pág. 117. La que fue del Kunsthauandel de Munich, donde la conoció en 1912 von Loga, reproduciéndola como San Agustín en su «*Die Malerei in Spanien*» (lám. 20, pág. 29. París, 1923), rectificándolo Post (VI-95) al reaparecer en la Col. Johnson.

(47) Recordemos la fábula de Júpiter y Amaltea; de Mileto hijo de Apolo y Arce por lobos; de Rómulo y Remo; Melisa, hija de Meliseo, rey de Creta; la hija de Diudima, expuesta en el monte Cibelo (de ahí Cibeles) con leche de panteras, y el joven Atys, más numerosos niños a quienes «Dios guió hacia la ubre de una gacela», en cuentos árabes publicados por la «*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*» de 1926, págs. 11 y 253. Otras hay similares, o derivadas, como la incorporada por Lope de Vega al «*Urson y Valentino*» (Biblioteca de Autores Españoles, tomo XLIV, pág. 29), y E. Cosquin, «*La lait de la mère, et le coffre flotant. Legendes contes et mythes comparés*», pág. 60. París, 1908, Separata de la «*Revue des Questions Historiques*», en cuyo número de abril de dicho año se publicó.

(48) A San Amador lo aludieron dos grandes iconólogos, buenos conocedores de lo español: J. Guy de Tervarent y el bolandista P. Baudoin de Gayffier, S. J., en «*Le diable voleur d'enfants*», publicado en el «*Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*», págs. 33 y sig. Barcelona, 1936.



Núm. 64.—Miguel Alcañiz. «San Gil.» Metropolitan Museum, Nueva York. (Compañera de las números 61, 62, 63)

cims per alimentarlo ab sa llet pura i flayrosa» (49); San Fructuoso, que acogió entre sus brazos una corza también perseguida por cazadores; San Basiano (19 enero), el obispo de Lodí del S. IV; San Mammés mártir (17 enero), Santos Máximo y Leu; Genoveva de Brabante en las Ardenas y otros muchos, entre los que debo destacar a San Honorato de Lerins (16 enero), por haber tenido aquí bastante culto y al que suelen pintar teniendo a sus pies una cierva y por ella le confundieron varias veces, llamándole San Gil (50). Para este último predominó en Valencia un arquetipo rasurado y descubierto, según vemos en la tabla, para mí de Juan Rexach, núm. 147 del Museo de San Carlos (pág. 49 del Catálogo-Guía, de Garín), en el del Maestro de Artés de la Col. Calabuig Trénor y otros, mientras que a San Honorato, aun teniendo al pie la cierva, le distinguían pintándole mitrado, con indumento e insignias episcopales, que supongo debidos al haber sido prelado de Arlés. En cualquier caso, las fraternas relaciones con la que fue nuestra Provenza, justifican la muy arraigada devoción a San Gil, como abogado contra la lepra, el cáncer y prácticas religiosas tan interesantes como la de repartir el hinojo bendito bajo sus auspicios e invocación, cuyo ritual encontró Villanueva en viejos Códices valentinos que traen la «benedictio feniculi in die San Egidii», según leo en su «Viaje Literario» (pág. 10 del tomo I).

Ante la cabeza del santo, me asalta el vivísimo recuerdo de modelos de Marzal, con tan íntima paridad, como, por ejemplo, el San José o el San Pedro de las tablas Johnson que reprodujimos en figuras 42 y 43. Fallecido Andrés hacia 1410, no cabe pensar en que aquí colaborase, y hoy por hoy sería temeridad desorbitada elegir a la inversa, creyendo más sensato imputarlo a pervivencia de discipulazgo, en repercusión de los «papers de mostres» del taller.

Leandro de Saralegui

(49) Lo incorporó Mosén Cinto Verdaguer al Canto-V de su inmortal «Canigò», página 248 de la edición de 1886.

(50) Desde larga fecha, pues ya en el «Catálogo Ms. del Museo de San Carlos», firmado el 1.º de mayo de 1847, por don Vicente Castelló, Llácer y Pou, al núm. 191, y en el mismo número del impreso en 1850, se menciona (con otros santos) un San Gil proveniente de Santo Domingo, que si como creo se refiere al del retablo de Perea y Tormo en su Fichero-Guía llamó San Fructuoso de Braga, es San Honorato. Lo mismo Sampere Miquel en el «Prólogo a los Pintores Medievales», de S. Sivera (edic. 1914, Barcelona), reprodujo por San Gil, el San Honorato del retablo firmado por Rexach, de Cubells; también llamaron San Gil al San Honorato del Maestro de Játiva, en el retablo de la setabense iglesia de San Francisco, y a uno valenciano de la Col. Mateu (Peralada), por el que Post aisló en su genial creación del «Maestro de Cuenca»... En casi todas partes ocurre algo parejo, pues tengo para mí que se trata del de Lerins y no de San Gil, el que como éste reprodujo Reinach en el tomo 4.º, pág. 612, de su «Repertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance» (París, 1918).

UN RETRATO DE SAN LUIS BERTRAN POR ZARIÑENA



FIG. 1.—San Luis Bertrán, cuadro atribuido a J. Zariñena (propiedad de D. R. Weigel)

Ha reaparecido en la colección de Don Roberto Weigel, de Buenos Aires, un retrato de San Luis Bertrán atribuible a Juan Zariñena, padre. De este pintor, que en su tiempo, en Valencia, fue mucho más admirado que Ribalta,

se conocen trabajos desde 1567 hasta 1610, de manera que debió haber nacido hacia 1552 lo más tarde. Su hijo homónimo murió en 1634.

El retrato de la colección Weigel se asemeja en mucho a otro del mismo pintor en el Colegio del Patriarca, en Valencia, donde el Santo está representado hasta las rodillas. En el cuadro de Weigel se ven tres inscripciones: arriba, a la derecha, «Vera Efigies»; a la izquierda, B(eato) F(ray) L(uis) BERTRÁN;



FIG. 2.—San Luis Bertrán. De la tabla con San Jacinto, atribuida a J. Zariñena, en el Museo de Bellas Artes de Valencia

y saliendo de la boca del Santo «D(omi)NE HIC NO PARC(H)AS UT IN ETERNU PARC(H)AS». Estas inscripciones tienen el mismo texto e iguales caracteres y proporciones que en el retrato de San Luis Bertrán, por Zariñena, en la celda del Beato Juan de Ribera, en su Real Colegio de Corpus Christi en Valencia. El retrato de la colección Weigel lleva, además, los monogramas de Jesús y de María, rodeados de esplendores de rayos. El crucifijo en manos del Santo, pintado con finura y cariño extraordinarios, está vuelto un poco más hacia el espectador en el de Weigel que en el del Patriarca.

La inscripción «Vera Efigies» justifica la hipótesis de que el cuadro Weigel sea una obra preliminar de la mano de Zariñena, para el cuadro del Colegio del Corpus Christi. Esta inscripción no siempre indica que fue pintado en vida ni en el lecho de muerte, sino que se basa en alguna representación auténtica. No

cabe duda de que fue pintado antes de pasar un decenio de la muerte del Santo y siguiendo un modelo auténtico. Mide 86 por 70 centímetros, y está pintado al óleo, sobre tabla de abeto revestida de lienzo.

El retrato Weigel se puede fechar en los últimos veinte años del siglo XVI. En 1584, el Beato Juan de Ribera, Arzobispo de Valencia, pagó a Juan Zariñena

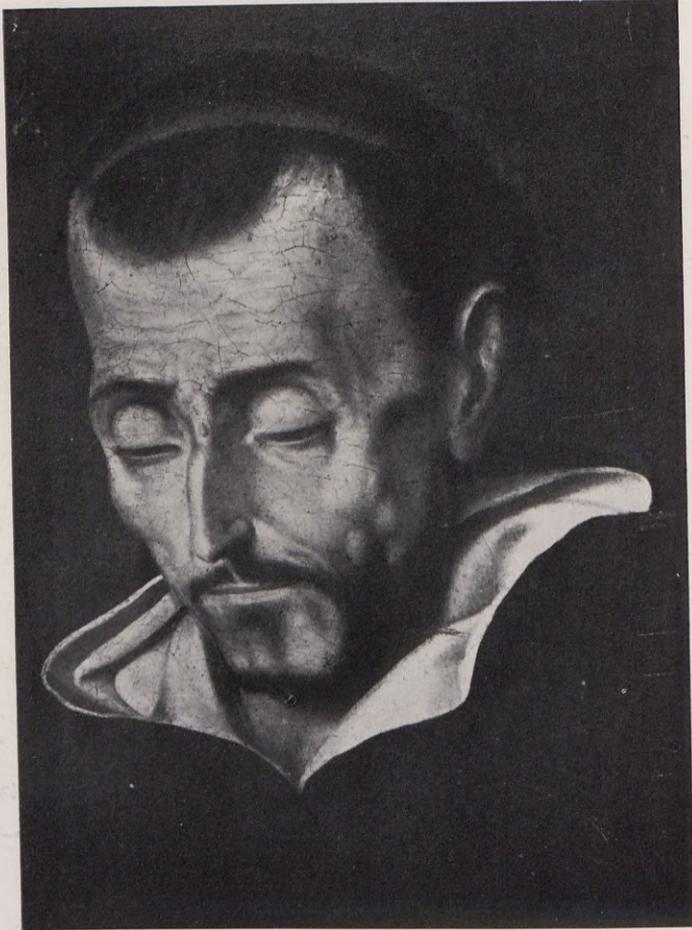


FIG. 3.—San Luis Bertrán, cabeza. Pormenor de la tabla propiedad de D. R. Weigl

al tenor del siguiente recibo: «a Sariñena, pintor, 70 Rs. por el retrato del Padre Fray Luis Bertrán en lienço...» (1). Además, Zariñena pintó muchos otros retratos del Santo, porque eran muy solicitados en Valencia en aquel momento.

(1) D. FITZ DARBY. «Francisco Ribalta and his school». Cambridge, Harvard Univ. Press, 1938, página 186. Documento de 18-22 de junio de 1584.

De Zariñena son, en la opinión de la distinguida conoedora americana de la pintura valenciana, la doctora Delfina Fitz-Darby, y en la mía, los retratos de Fray Luis Bertrán (foto Archivo Mas, 26488-89), otro del mismo (foto Mas 16705), el del Beato Juan de Ribera (foto Mas 16707) y el de Sor Margarita Agullona [lám. 35 en el libro de Espresati sobre Ribalta (2)].

La representación de San Luis Bertrán, por Zariñena, más cercana al cuadro de Weigel, está en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia (núm. 523 del Catálogo de Garín), en tabla que le representa junto a San Jacinto, atribuída



FIG. 4.—Pormenor de las manos de San Luis Bertrán con el Crucifijo, en la tabla propiedad de D. R. Weigel

allí también a Juan Zariñena. La factura y el modelado son exactamente iguales al retrato Weigel. También se deben mencionar dos representaciones del Santo, ambas atribuídas a F. Ribalta (Exposición Vicentina, vide Catálogo de Aguilera, núms. 37 y 38), el primero en el convento de los Padres Dominicos, de Valencia, y el segundo en una colección particular de la misma ciudad. Ambos cuadros parecen un poco más tardíos que el cuadro Weigel. Las manos, menos finas y alargadas, son más seiscentistas.

El retrato Weigel se parece mucho al retrato de Fray Nicolás Factor, fir-

(2) Espresati. «Ribalta». Barcelona, 1948; 2.^a edición, 1954.

mado: I. A. Sarañena *Hisp.º F. An.* 1587, en las Descalzas Reales de Madrid (reproducido en *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, XII, 1926, pág. 72). Véanse las manos y las líneas finas y precisas del paño de pureza del Salvador. Otro retrato de Zariñena, por el cual recibió cien reales en 1605, representaba a Fray Francisco del Niño Jesús (reproducido en *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, V, 1919, página 97). Se puede ver en el Museo Histórico del Ayuntamiento de Valencia. Tiene las mismas características de Zariñena, como el retrato de San Luis Bertrán en la colección Weigel. Era Zariñena un manierista exquisito, como lo era otro pintor nacido en la huerta valenciana: Alonso Sánchez Coello. Muy distinto es el estilo de Francisco Ribalta, que ya augura el barroco. Por esto no cabe confundir, como lo hicieron, pese a los méritos de sus respectivas publicaciones, don Carlos G. Espresati y don Luis Gil Fillol, en sus libros respectivos sobre Ribalta (Barcelona, 1948), las producciones de Zariñena y de Ribalta.

Son, ambos pintores, glorias del arte valenciano: el primero, por la sobriedad miniaturista, la sólida arquitectura y el apurado dibujo de sus tablas, pintadas con elegancia e intensidad, y el segundo, por la novedad iconográfica, la profundidad plástica y el hondo sentido realista de sus últimas obras.

Martin S. Soria

EL CLAUSTRO DEL CARMEN

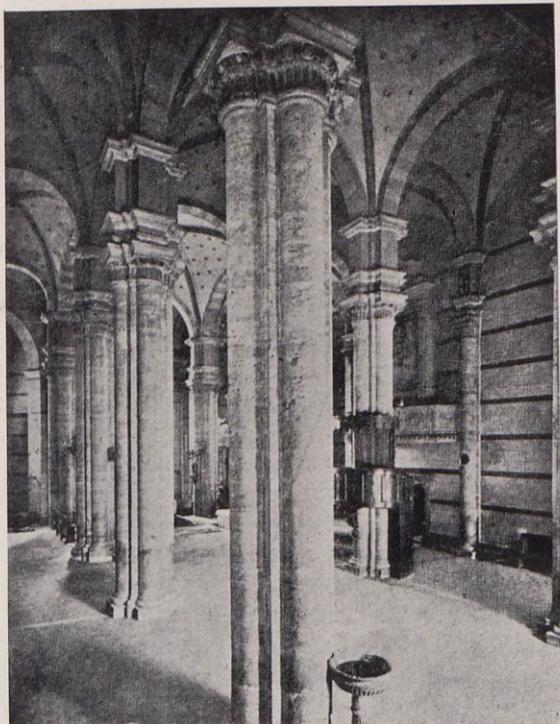
UNA EXPLICACIÓN PROBABLE Y HALAGÜENA DEL ORIGEN ESTILÍSTICO DE ESTE MONUMENTO VALENCIANO

Tres siglos de utilización conventual y uno, ya largo, de vida secularizada al servicio de fines académicos, tiene de edad este viejo claustro renacentista del Carmen de Valencia, tan bello y transitado por numerosas generaciones de artistas y de académicos, como solo empíricamente conocido y carente hasta hoy de consideración detenida, sistemática e historicocrítica admisible, verosímil, lógica. Así, en nuestro inventario monumental resulta una de sus piezas más celebradas y aún populares, pero paradójicamente, es tema inédito que, no obstante su fama, necesita ciertas precisiones, las posibles de momento, en orden a su estética y a su historia, o, por lo menos, a su muy probable alcurnia, deducible de su morfología en relación con la de otros monumentos documentados. Porque este Claustro «nuevo», del Carmen —aparte, el «viejo», gótico y cercano, incluido en lo que fue Museo y que participa de su actual destino sanitario-castrense— es «muy bella obra arquitectónica», en palabras de Don Elías Tormo coincidentes con el aprecio común, y no hay de él, por el momento, referencias conocidas, de archivo, hasta el punto de tener que atribuirlo, ampliamente, el citado historiador, que tanto estudiara el edificio y aún toda nuestra arquitectura, al arte «del siglo xvi o xvii» («Levante», Madrid, 1923, pág. 154) llevándole a afirmar, en otra referencia, que «es del 1600 o antes... construido como magno pórtico a los pies de la vieja iglesia, centrándole el ingreso», para advertir luego que «ni de su bella labor, como tampoco de la de las obras góticas —las restantes del Carmen: el otro claustro citado, la vieja iglesia, etc.— hay documentación conocida ni noticia literaria ninguna». («Valencia: los Museos», Madrid, 1932, I, págs. 9 y 10). Tal confesión, autorizadísima y comprobada, sirve de base y estímulo para intentar suplir, con el auxilio de la crítica comparativa, aquel desvalimiento documental. Ello permite y aun invita a registrar sus semejanzas con otros monumentos, y a sacar deducciones hipotéticas, válidas a nuestro objeto, en la medida que la cronología y la historia artística las hagan admisibles.

Naturalmente, el término inicial de la comparación fueron los capiteles de las arquerías bajas, que, por su traza insólita, constituían elemento primordial y utilísimo para el enlace con otras obras, y, en definitiva, para la ubicación histórico-artística de la valenciana, máxime cuando el resto de las formas de ésta, no excedía del repertorio más corriente de la arquitectura claustral del Renacimiento tardío. En efecto, tales capiteles, con su característico tambor estriado, no hallan frecuentes consonancias en el conjunto de edificaciones coetáneas o posteriores;

ello avalora el hallazgo de cualquier semejanza, como índice verosímil de nexo estilístico.

Y sólo vemos, con variantes accidentales, capiteles parecidos en las elegantes naves de la iglesia portuguesa, reconstruída en el Renacimiento, de Marvila, en Santarem; en algunos de los claustros de los conventos antiguos de Méjico; en varias obras del gran arquitecto castellano protorenacentista Lorenzo Vázquez de Segovia —o de su escuela— levantadas para los Mendoza y a sus expensas,



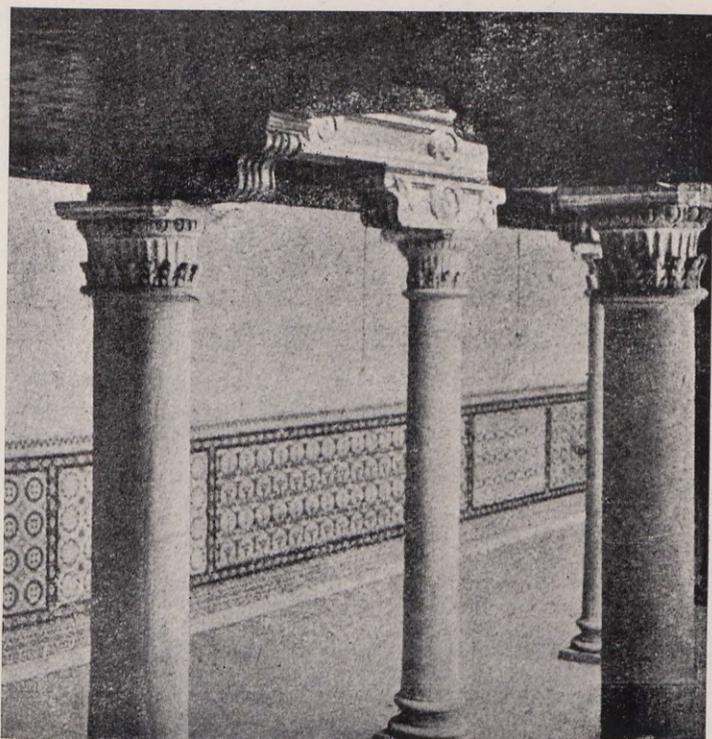
Rosellino: Interior de la Catedral de Pienza (Italia)

por tierras de la Alcarria, y, anteriores a todos los existentes, en ciertas construcciones toscanas cuatrocentistas de Filippo Brunelleschi (1377 - 1446) y de Bernardo Rosellino (1409 - 1464) el discípulo y colaborador de Alberti, como la catedral de Pienza, la antigua Corsignano, rebautizada en honor de su hijo el Papa Pío II. La prioridad y el prestigio de tales ejemplos italianos permiten afirmar el arranque de esta forma, de aquel círculo ilustre de arquitectos.

Lorenzo Vázquez de Segovia habíase formado junto a las mismas fuentes del Renacimiento cuatrocentista en Toscana o la Emilia, junto a los grandes iniciadores, y ello explica cómo, en sus obras por Castilla, levantadas entre el xv y el xvi, a impulso de unos y otros Mendozas —el primer duque de Medinaceli, el conde de Tendilla, el marqués de Cenete, etcétera—, es frecuente, entre otros muchos dejos de su italianismo españolizado, éste de los capiteles con estrías verticales,

que había visto treinta años antes en el modelo de este tipo, creado por Brunelleschi, o en la obra, ya citada, del «duomo» de Pienza, fábrica notable erigida hacia 1460 con motivo de la renovación arquitectónica de la ciudad y joya algo olvidada del Renacimiento italiano primerizo.

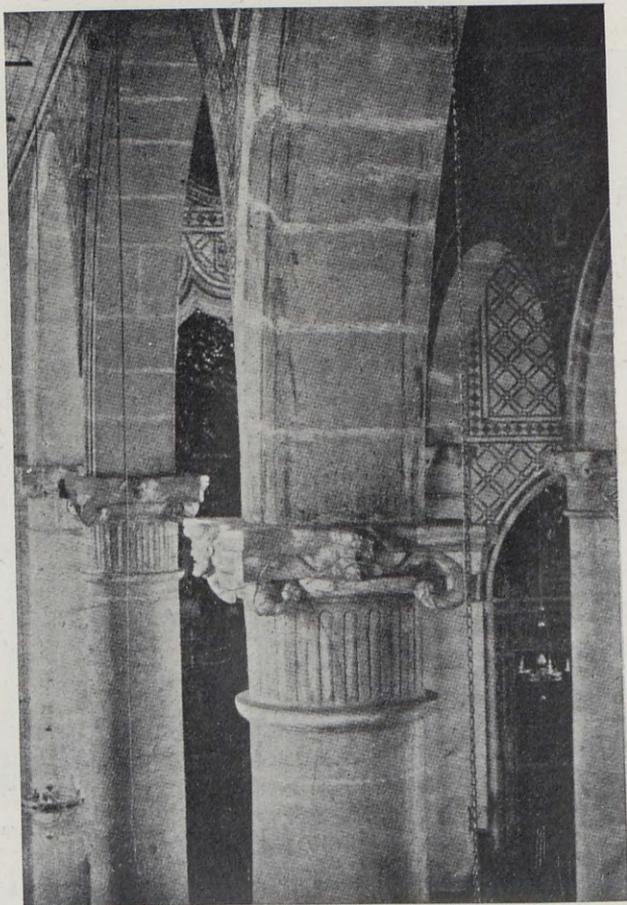
Así, las obras de Vázquez, en la Alcarria —ciertas algunas, probables otras— como el palacio ducal de Medinaceli, en Cogolludo, de hacia 1492; la casa de



Lorenzo Vázquez de Segovia: Patio de La Piedad. Guadalajara

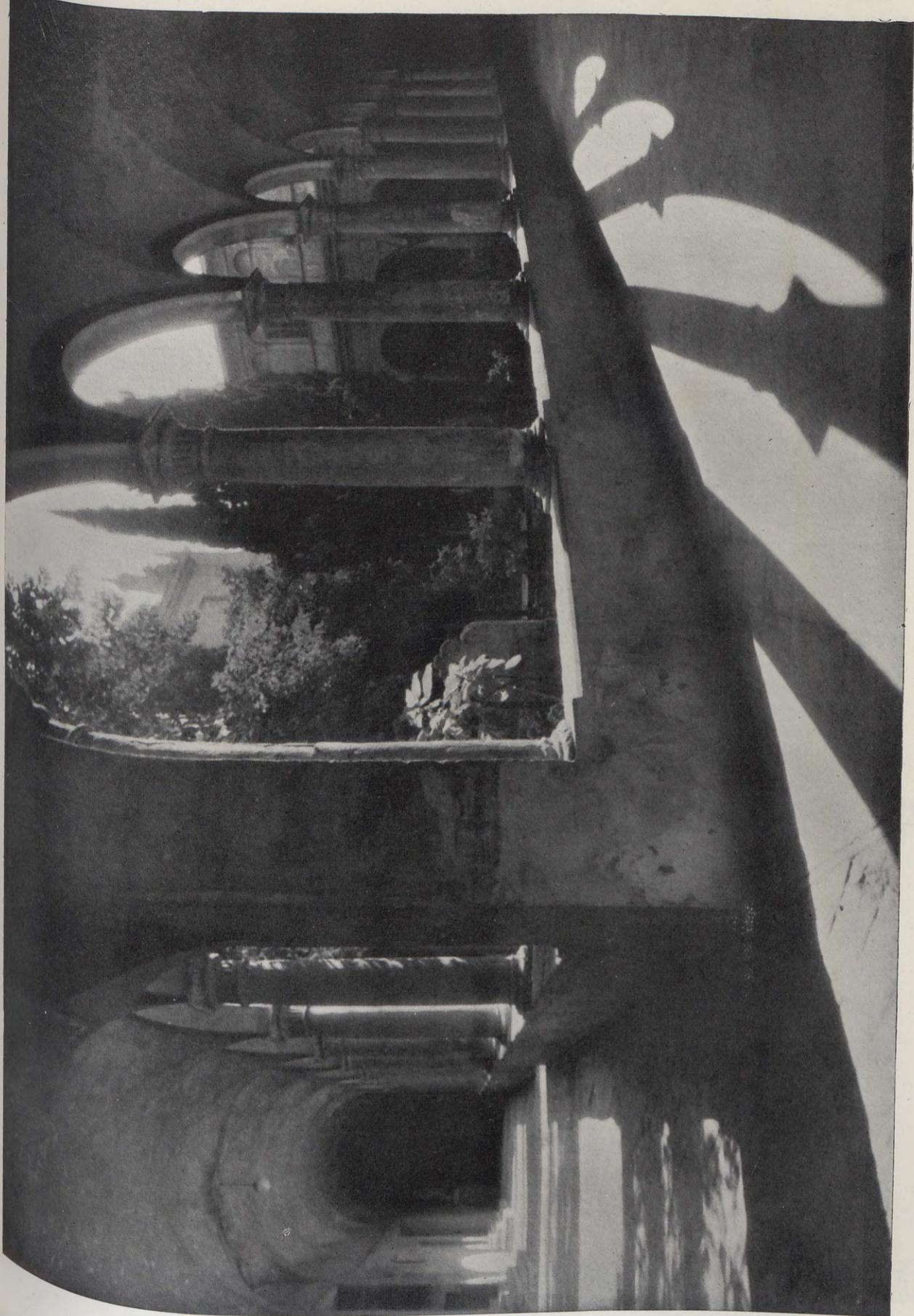
don Antonio de Mendoza, en Guadalajara, luego Beaterio de la Piedad, y ahora Instituto, de comienzos del siglo XVI, y la iglesia conventual de San Antonio, en Mondéjar, a expensas del conde de Tendilla, anterior a 1509, tienen todas capiteles de tambor estriado, no en la neta versión de Rosellino en Pienza, sino en distintas modalidades de la otra, más compleja, del propio Brunelleschi, con corona de hojas sobre el collarino y variado coronamiento del equino, aunque con estrías siempre: así ostentan pequeñas volutas jónicas, los del palacio ducal de Cogolludo y los de la iglesia de Mondéjar; y ovas talladas sobre la moldura superior, los de la mansión urbana de don Antonio de Mendoza, en Guadalajara. Además, el gran arquitecto Alonso de Covarrubias, muy probable discípulo de Vázquez, y autor, como él, de diversas obras de Sigüenza, Alcalá de Henares, Guadalajara y Toledo, debió labrar, hacia 1513, en el Hospital de la Santa Cruz de la ciudad imperial, sus finos capiteles de este tipo estriado que Tormo llama «alcarreño», coronados

con volutas jónicas, como los de Cogolludo y Mondéjar. («El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo xv», publicado en el «Boletín Sociedad Española de Excursiones» XXV-XXVI, y en «Pintura, Escultura y Arquitectura en España», C. S. de I. C. Madrid, 1949.)



Capiteles de la iglesia de Marvila, en Santarem (Portugal)

No cabe, pues, duda de la venida a España y de su fijación en la meseta central, por obra, sobre todo, de Lorenzo Vázquez de Segovia, de esta forma renacentista itálica de capitel, tan independiente de los patrones columnarios antiguos, aun valiéndose de elementos todos clásicos, que combina libremente. Y nos explica su expansión, por los demás territorios hispánicos en que la vemos, la propia actividad de estos arquitectos castellanos u otros afines, que tienen obras en Portugal y Levante y, encargos, discípulos o imitadores en varias partes de la lejana América. Alguno de los llegados a los dominios de Juan III de Avis, en el segundo tercio del xvi —época propicia en Portugal a la admisión de fórmulas



Valencia. Claustro renacentista del Carmen

y artífices extraños— labraría los bellos capiteles de la nombrada iglesia de Marvila, «de un tambor con estrías y volutas seudojónicas que recuerdan las obras de Lorenzo Vázquez en Castilla» (Marqués de Lozoya, «Historia del Arte Hispánico», III-47). Como, unos veinte años después, otro castellano —Diego de Torralba— levantaría, en Tomar, bien que en estilo ya más tópico y «clásico», menos trascendente, el claustro mal llamado «de los Felipes».

A su vez, otros arquitectos de la meseta trazarían, sin duda, hacia 1550, este gran patio porticado del Carmen valentino, precisamente cuando el propio Covarrubias, con Juan de Vidaña, había pasado a Valencia, pedido por el Duque de Calabria al Emperador, para la mejor realización del Monasterio de San Miguel y de los Reyes, hecho a expensas del legado de su primera esposa, la reina Doña Germana de Foix, viuda del Rey Católico. La estancia de Covarrubias en Valencia, iniciada en 1546, puede explicar la insólita aparición de los capiteles «alcarreños» en el viejo Carmen valenciano. El maestro, que alternaba sus trabajos de la Alcarria y Toledo con los de aquí, pudo traer —trajo, sin duda— la idea de esta forma, poco común, de capiteles a las mismas orillas de este Mediterráneo en cuya proximidad había surgido en la otra península. Si no él mismo, bien los pudo trazar, como todo el claustro (lleno de la armonía y majestad de los de Covarrubias) su citado adjunto y colaborador Vidaña, que trabajó en San Miguel hasta 1550 y que debió intervenir en los planos, al menos, de este patio intrigante, explicándonos la ascendencia de sus raros y elegantes capiteles, dentro de una estirpe esclarecida. Sin esta hipótesis de la traída a Valencia de las estrías alcarreñas —que antes fueron florentinas— por los arquitectos de «San Miguel de los Reyes», Covarrubias concretamente, actuante a la vez en la Alcarria y Valencia, y seguidor de Vázquez, no se explican los tambores columnarios de nuestro antiguo convento carmelitano, en modo alguno atribuibles, dentro de una época tan rigurosa y normativa, a un mero capricho. Con ella, todo se justifica aceptablemente y se vincula, además, nuestro claustro, a una cadena de preclaros artistas, de la que son eslabones esenciales Brunelleschi y Rosellino, Vázquez y Covarrubias.

La presencia en América de semejantes capiteles estriados, conventos mejicanos de Alcolman, en su claustro bajo, que «recuerdan los viejos modelos alcarreños» (Lozoya, «Historia del Arte Hispánico», III, 63) y de Molango y de Atotonilco el Grande, tan indocumentada como en Valencia, tiene también justificación lógica: arquitectos y frailes de la Alcarria y de Levante no faltan en las fundaciones de Nueva España; pero la probable cronología —relativamente temprana— de Alcolman (hacia 1540) del que derivan todos los de allá, le hace más posible hijuela, en las estrías de sus capiteles —que allí se extienden a las basas— de los patios castellanos de Vázquez, que del de Valencia, bastante posterior, confirmando el uso de perlas y otros elementos típicos de la decoración del tiempo de los Reyes Católicos en los edificios de la meseta española.

La crítica morfológica, en suma, ha pretendido remediar una carencia documental, determinando el origen estilístico de un valioso monumento de nuestra ciudad; tanto como haberlo conseguido, resultaría halagador haber probado, una vez más, la vinculación constante de Valencia a las grandes corrientes eucuménicas.

Felipe M. ^a Garin Ortiz de Caranco

MEDALLERO VALENCIANO

O SEA

CATALOGO DE MEDALLAS

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

(Conclusión)

ASOCIACION ESPAÑOLA PARA EL PROGRESO DE LAS CIENCIAS

1909

286.—A.—ASOCIACIÓN ESPAÑOLA PARA EL PROGRESO DE LAS



CIENCIAS. 1909. En el exergo, VALENCIA. Matrona con casco romano de
pie. Firmada Arnau.
Sin reverso. Plata. Mód. 30 mm.

FIESTAS DE PRIMAVERA

1910

287.—A.—Mercurio empuñando emblema de la luz y Matrona sosteniendo una
guirnalda, ambos de pie. Al fondo atributos de la Industria. Firmada E. Arnau.
FIESTAS DE PRIMAVERA. 1910.

Rev.—AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. El fondo formado por el escudo de aquella ciudad, superado de una corona gótica y sobre ella, lo *Rat Penat*. En la circunferencia una laurea.
Plata sobredorada. Colección del Ayuntamiento. Mód. 50 mm. Premio del Ayuntamiento de Barcelona a la Banda Municipal de Valencia.

COFRADIA DE SANTA RITA EN ALICANTE

1910

288.—A.—Su imagen.

Rev.—COFRADÍA DE SANTA RITA DE CASIA, CANÓNICAMENTE ESTABLECIDA EN LA IGLESIA DE AGUSTINAS. ALICANTE, 1910.
Aluminio. Mód. 32 × 28 mm.

EXPOSICION NACIONAL

1910

289.—A.—EXPOSICIÓN NACIONAL EN VALENCIA 1910.—León coronado apoyado en el escudo de Valencia sobre laureles. Firmada J. OLMOS A.^{ció}.
Rev.—Figuras de Mercurio y Minerva. Al fondo edificio radiante compuesto de columnas y cúpula con otros detalles arquitectónicos. A la izquierda V. NAVARRO M.^{io}. A la derecha, J. PONCE G.^{bo}.
Bronce, dorada. Mód. 71'5 mm., peso 161 gramos.

CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE SAN FRANCISCO DE BORJA

1910

290.—A.—Su busto aureolado con hábito de la Compañía y bonete, debajo su escudo con corona ducal. 1510-1910. Firmada TORDERA.
Rev.—El palacio ducal de Gandía por el que asoma sol radiante. IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE S. FRANCISCO DE BORJA.
Cobre. Mód. 23 mm.

Otras Medallas de San Francisco de Borja

291.—A.—SAN FRANCISCO DE BORJA DUQUE DE GANDIA. Su busto a la derecha.

Rev.—VENITE AD ME OMNES. Imagen del Salvador.
Cobre. Mód. 23 mm. Colección del autor. Siglo XIX.

- 292.—A.—SAN FRANCISCO DE BORJA. Su busto a la derecha.
 Rev.—Sus armas en escudo partido de Borja y Oms —o Gomis, según algunos—
 In corona ducal.
 Plata. Siglo xx. Mód. 25 mm. Colección del autor.

CENTENARIO DE LA MUERTE DE ROMEU

1912

- 293.—A.—CENTENAR DE LA MORT DE ROMEU. Su busto a la izquierda
 sobre rama de laurel. LO RAT PENAT-1912. Firmado J. PONCE.



294.—Medalla conmemorativa de la muerte de Romeu. Anverso. Número 293 del Catálogo

- Rev.—Armas de Valencia con casco corona y *drac alat*. GUERRA DE LA IN-
 DEPENDENCIA ESPAÑOLA. VALENCIA. Firmado J. OLMOS.
 Cobre. Mód. 48 mm.

PATRONA DE ONDARA

1912

- 294.—A.—Su imagen.
 Rev.—ASOCIACIÓN DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD, PATRONA DE
 ONDARA. AÑO 1912.
 Aluminio. 35 × 30 mm.

CENTENARIO DEL SANTO CRISTO DEL GRAO

1913

- 295.—A.—El Santo Cristo flotando en el mar, al fondo un velero. Todo dentro de una greca circular.



295.—Medalla del V Centenario del Cristo del Grao. Anverso. Número 295 del Catálogo

Rev.—Dos ángeles sosteniendo una cartela con la inscripción V. CENTENARIO DE LA LLEGADA DEL SMO. CRISTO DEL GRAO. Debajo, escudo de Valencia con corona real y la fecha MCMXIII. Sobre la cartela, tres cabezas de ángel.

Plata. Mód. 36 mm.

SEGUNDO CENTENARIO DE DON JORGE JUAN

1913

- 296.—A.—Exmo. S. D. JORGE JUAN Y SANTACILLA. Su busto a la izquierda.



296.—Medalla del II Centenario de Jorge Juan. Anverso. Número 296 del Catálogo

Rev.—Dos ninfas, una a cada lado de un muro en el que se lee NOVELDA EN EL SEGUNDO CENTENARIO DE SU HIJO JORGE JUAN. AÑO DE MCMXIII. Una de las ninfas, coronada de flores, sostiene un globo; la otra, cuyo brazo se apoya en el escudo de Novelda, lleva en la mano una corona; abajo, varios libros y atributos científicos.

Plata fundida. Mód. 55 mm. Peso 60'5 gramos.

VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

1914

297.—A.—Su imagen PROTECTORA DE VALENCIA.

Rev.—AÑO 1914. J. ANDREU-M. GOZALBO-N. GONZÁLEZ-F. GOZALBO-P. FERRER-F. PENELLA.

Plata. Mód. 33 × 30 mm.

PEREGRINACION VALENCIANA AL PILAR

298.—A.—Imagen de la Virgen de los Desamparados.

Rev.—Peregrinación Valenciana al Pilar. 20 Mayo 1917.

Colección de D. J. Gasch.

V CENTENARIO DE LA MUERTE DE SAN VICENTE

1919

299.—A.—San Vicente con hábitos dominicanos, rodeado de ángeles y suspendido en éxtasis, debajo la ciudad de Valencia resaltando la muralla y uno de los puentes. A la izquierda la firma R. Rubio y a la derecha Sanchis y Soler.



297.—Medalla del V Centenario de la muerte de San Vicente Ferrer. Anverso y reverso.

Rev.—Cartela con la inscripción VALENCIA EN LO V CENTENAR DE LA MORT DE SANT VICENT FERRER. ABRIL, 1919. En la parte superior, el escudo de la orden dominicana con dos perros por tenantes. En la inferior, el escudo de Valencia entre dos ramas de laurel.
Cobre. Mód. 61 mm. Acuñada en la casa de Sanchis por iniciativa del P. Urbano O. D.

De la Asociación de la calle del Mar

300.—A.—SANT VICENT FERRER DEL POUET. Su imagen. GUILLÉN H. VALENCIA.
Rev.—ASOCIACIÓ DE SANT VICENT FERRER DEL CARRER DE LA MAR. RECORT DEL V CENTENARI DE LA MORT DEL SANT. MCMXIX.
Aluminio. Mód. 29 mm.

ASOCIACION DE SEÑORAS DE LA INMACULADA,
PATRONA DE LA INFANTERIA

1919

301.—A.—MARÍA INMACULADA. PATRONA DE LA INFANTERÍA. Su imagen.
Rev.—Dos fusiles cruzados y una corneta, emblema de la Infantería, superados de corona real. ASOCIACIÓN DE SEÑORAS. VALENCIA. AÑO 1919.
Ovalada. Aluminio con asa. Mód. 50 × 32 mm.

CENTENARIO DE SAN ROQUE EN PAIPORTA

1919

302.—A.—Imagen del Santo con un ángel y un perro. RECUERDO DEL



298.—Medalla del Centenario de San Roque en Paiporta. Anverso. Número 302 del Catálogo

CENTENARIO DE SAN ROQUE. PAIPORTA, 1319-1919. OBSEQUIO DE LUIS CARBONELL BLASCO.

Sin reverso. Plata. Mód. 40 × 28 mm.

CENTENARIO DE LA VIRGEN DE COCENTAINA

1920

303.—A.—V. CENTENARIO DE N.^a S.^a DEL MILAGRO DE COCENTAINA. 1920. Su imagen.

Sin reverso. Metal blanco. Mód. 30 × 18. Colección de D. Miguel Martí.

HOMENAJE A BLASCO IBAÑEZ

1921



299.—Medalla del homenaje a Blasco Ibañez. Anverso. Número 303 del Catálogo

304.—A.—Su busto a la izquierda. Debajo, entre dos paisajes de barracas, la leyenda HOMENAJE A V. BLASCO IBAÑEZ. VALENCIA, MAYO 1921. Firmada SANCHIS Y SOLER.

Sin reverso. Plata. Mód. 60 × 40 mm.

ID.

305.—A.—Busto de Blasco Ibañez. Al fondo un cañaveral y una barraca. HOMENAJE A V. BLASCO IBAÑEZ.-VALENCIA-MAYO-1921.

Sin reverso. Aluminio. Mód. 120 mm.

BODAS DE ORO DE LA PROMOCION QUE SE LICENCIO EN LA FACULTAD DE MEDICINA EN 1871

1921

306.—A.—Cabeza alegórica de Valencia cubierta del «drac alat», con el bastón simbólico y su serpiente enroscada, emblema de la salud. EN LES NOCES D'OR. JUNY DE 1921. Como firma, ESCUELA INDUSTRIAL.

Rev.—Sobre pergamino, entre ramas de laurel y de encina PROMOCIÓN DE 1871. J. ALBIOL AGUILELLA. A. ALEGRE RUÁN. F. CANTÓ BLASCO. A. CANTÓ. GONZALBEZ. E. CASTELL MIRALLES. A. DOMINGO MARQUÉS. J. FERRER ESTELLER. J. MARTÍ FABREGAT. G. NADAL CERVERA. E. VILAR TORRES. En la circunferencia, FACULTAD DE MEDICINA VALENCIA.

Bronce. Mód. 72 mm.

TERCER CENTENARIO DE LA CANONIZACION DE SANTA TERESA

1922

307.—A.—STA. TERESA DE JESÚS, ROGAD POR NOS. Su imagen.

Rev.—TERCER CENTENARIO DE LA CANONIZACIÓN DE SANTA TERESA DE JESÚS. 1622-1922.

Aluminio. Mód. 19 mm.

DE LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOME

308.—A.—Imagen de la Santa.

Rev.—TERCER CENTENARIO DE LA CANONIZACIÓN. S. BARTOLOMÉ. VALENCIA.

Aluminio. Mód. 20 mm.

DE BURRIANA

309.—A.—Id a la anterior.

Rev.—TERCER CENTENARIO DE LA CANONIZACIÓN DE SANTA TERESA. BURRIANA.

CORONACION DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

1923

310.—A.—Su imagen. Al fondo la cúpula de su capilla. DEIPAR. VIRG. DESERTOR. MATR. VALENT. PRAECIP. PATRON. IN. MEMORIAM.



300.—Medalla de la Coronación pontificia de Ntra. Sra. de los Desamparados. Anverso y reverso. Numero 310 del Catálogo

Firmada L. Marco. J. Sancho.

Rev.—La corona objeto de la fiesta. CORON. AVR. SVP. CAPVT. EJUS. POSVIT. CARD. REIG. REG. ADST. POPVL. FRECVENT. IV. ID. MAI. MCMXXIII.

Plata. Mód. 40 mm.

Variante.

311.—A.—Id.

Rev.—Id con la leyenda «CORONACIÓN PONTIFICIA DE NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS. 1923.

Colección de D. Miguel Martí.

ASAMBLEA REGIONAL MARIANA

1923

312.—A.—ASAMBLEA R.ª MARIANA. VALENCIA-MAYO 1923. Imagen de la Virgen de los Desamparados. Sin reverso. Celuloide Colección J. Gasch.

TERCER CENTENARIO DE LA FIESTA DE LOS NIÑOS DE LA CALLE DE SAN VICENTE

1925

313.—A.—San Vicente niño con indumentaria del siglo XVI, acompañado de dos pequeñuelos.

Rev.—RECUERDO DEL III CENTENARIO DE LA FIESTA DE LOS NIÑOS DE LA CALLE DE SAN VICENTE. AÑO 1925.
Cobre dorado. Mód. 29 mm.

PEREGRINACION A ROMA

1925

314.—A.—Santo Cáliz de la Cena.

Rev.—PEREGRINACIÓN VALENCIANA A ROMA. AÑO SANTO 1925.
Aluminio, irregular. Mód. 26 × 25 mm.

SEGUNDA PEREGRINACION A ROMA DEL MAGISTERIO

1925

315.—A.—Imagen de la Virgen de los Desamparados. Al fondo, las Torres de Cuarte y el Miguelete. AÑO SANTO. ABRIL, 1925.

Rev.—SEGUNDA PEREGRINACIÓN NACIONAL DEL MAGISTERIO ESPAÑOL A ROMA.
Plata. Mód. 30 mm.

BEATIFICACION DE LA MADRE SACRAMENTO

1925

316.—A.—Su imagen de relieve. RECUERDO DE LA BEATIFICACIÓN DE LA M. SACRAMENTO.

Rev.—El Corazón de Jesús resaltado sobre una custodia que descansa sobre una corona de Conde invertida. ALABADO SEA EL S. SACRAMENTO.
Aluminio. Irregular. Mód. 26 × 25 mm.

CENTENARIO DE LA MUERTE DE SAN FRANCISCO DE ASIS

1926

317.—A.—Su imagen.

Rev.—BENDICIÓN DE S. FRANCISCO DE ASIS. EL SEÑOR TE BENDIGA Y TE GUARDE. EL SEÑOR TE MUESTRE SU ROSTRO. Y TENGA MISERICORDIA DE TI. VUELVA EL SEÑOR TU ROSTRO HACIA TI Y TE CONCEDA LA PAZ. EL SEÑOR TE —aquí el tao de San Antonio o una T mayúscula— BENDIGA.—VII CENTENARIO.
Plata. Mód. 25 × 17 mm.

ID. EN AGRES

1926

- 318.—A.—Ntra. SEÑORA DEL CASTILLO DE AGRES. Su imagen.
 Rev.—REDO. DEL VII CENTENARIO DE LA MUERTE DE SAN FRANCISCO. 1926.
 De pequeño tamaño. Colección del fallecido D. José Gasch.

SEGUNDO CENTENARIO DE LA CANONIZACION DE
SAN JUAN DE LA CRUZ

1926

- 319.—A.—II CENTENARIO DE LA CANONIZACIÓN DEL M D SAN JUAN DE LA CRUZ.-1726-1926.-El Santo orando de rodillas con una cruz. Al fondo, arcos y bonetes sobre libros.
 Rev.—RECUERDO DEL DESIERTO DE LAS PALMAS.-Vista del mismo.
 Plata. Mód. 25 mm.

CONGRESO DE PEDIATRIA

1928

- 320.—A.—Armas de Valencia. Debajo, madre con un niño en brazos. IV CONGRESO NACIONAL DE PEDIATRIA. VALENCIA, 1928.
 Sin reverso. Cobre dorado. 22 mm.

COMUNION ESCLAVITUD DEL CARMEN

1928

- 321.—A.—Imagen de la Virgen coronada y aureolada, con el Niño a la derecha. Debajo, en el exergo, Ntra. S.^a del CARMEN.
 Rev. COMUNIÓN ESCLAVITUD VIRGEN DEL CARMEN. 1928.
 Plata. Irregular. Mód. 20 × 13 mm.

CONGREGACION DE SAN ESTANISLAO DE KOSTKA

1929

- 322.—A.—La Inmaculada, Patrona de las Congregaciones Marianas del Colegio de San José de Valencia.
 Rev.—S. ESTANISLAO KOSTKA. Su imagen y el anagrama del nombre de Jesús.
 Metal blanco.

INAUGURACION DE LA PARROQUIAL DE BENISA

1929

- 323.**—A.—PURÍSIMA PEQUEÑA PATRONA DE BENISA. Su imagen igual a la medalla número 201.
 Rev.—RECUERDO INAUGURACIÓN NUEVA PARROQUIA, JUNIO 1929.
 Aluminio. Mód. 32 × 26 mm.

MEDALLA DE LA CIUDAD

1929

- 324.**—A.—AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. AL MÉRITO EN LA CIUDAD. CONSTANCIA. TRABAJO. Escudo de Valencia con *Rat Penat* recortado. Entre dos figuras alegóricas de la Constancia y el Trabajo, Sol radiante en el centro y dos barcas de pesca. Firmado, M. Benlliure.
 Rev.—Señera medio desplegada; arriba, orla de hojas de encina; debajo, cartela en blanco sostenida por dos manes entre ramas de laurel.



301.—Medalla de la ciudad de Valencia. Anverso. Número 324 del Catálogo

Oro, plata o bronce. Octogonal. Mód. 60 mm.

Creada por acuerdo de la Corporación de 11 de octubre de 1929 para premiar méritos extraordinarios de los valencianos.

CORONACION DE LA VIRGEN DEL
PATROCINIO EN FOYOS

1930

325.—A.—Su imagen.

Rev.—RDO. DE LA CORONACIÓN CANÓNICA DE N.^a S.^a DEL PATROCINIO. PATRONA DE FOYOS. AÑO 1930.

Plata. Rectangular, tamaño pequeño. Troquel de Serratos.

INAUGURACION DEL FERROCARRIL DE
CANFRANC A VALENCIA

1933

326.—A.—Locomotora empenachada de humo. En el exergo, MEDIO SIGLO DE CONSTANCIA ARAGONESA. MDCCCLXXXII. MCMXXXIII. R. FACI. En la circunferencia, FERROCARRIL DE CANFRANC A VALENCIA POR ZARAGOZA. En la parte superior, escudo con la cruz de Sobrarbe. A los lados, las armas de Aragón y Valencia.



302.—Medalla conmemorativa de la inauguración del ferrocarril de Canfranc a Valencia. Anverso y reverso. Número 326 del Catálogo

Rev.—El campo dividido en tres porciones. A la izquierda, la torre llamada Muga de Francia, o mojón fronterizo entre dicho país y España, o, más concretamente, entre el Bearn y Aragón, situada en la carretera del Somport. A la derecha, el Miguelete, y debajo, el puente sobre el Ebro y la ciudad de Zaragoza. En la circunferencia, DEL CONTINENTE AL MEDITERRANEO POR ARAGÓN Y VALENCIA, intercalada la leyenda entre blasones.

Cobre. Mód. 58 mm.

HOMENAJE AL DOCTOR AMALIO GIMENO

1935

327.—A.—AL DOCTOR D. AMALIO GIMENO CABAÑAS, LA ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA.

Su retrato de perfil, a la derecha.

Firmado, M. Benlliure.



303.—Medalla del homenaje al doctor Amalio Gimeno. Anverso. Número 327 del Catálogo

Rev.—Planta explayada con leyenda alrededor: PRO PATRIA ET SCIENCIA
VIR BONUS ET CLARISSIMUS FUIT.

Bronce. Mód. 54 mm.

El Barón de San Petrillo (†)

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, al honrarse con la publicación de este artículo póstumo de su ilustre colaborador, miembro del Consejo de Redacción de la Revista, lamenta profundamente el fallecimiento de tan preclaro académico, del que se hace especial memoria en otro lugar de este número, y se duele de verse privado, en lo sucesivo, de su valiosa cooperación.

PALOMINO, EL PINTOR TEÓLOGO (1)

Si hubiera de sintetizarse en breves palabras la figura polifacética e interesantísima de Don Acisclo Antonio Palomino, habría que aducir, sin duda, esta acertada frase de Menéndez y Pelayo: Palomino *no sólo por nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo XVII* (2). Tal vez sea esta la más adecuada definición del ilustre cordobés.

HOMBRE DEL BARROCO ESPAÑOL

Palomino es un hombre representativo de ese siglo XVII, tan español, en el que la plenitud de las Bellas Artes sigue a la decadencia de la hegemonía política hispana. Se produce entonces ese fenómeno cultural que tanto estudió Eugenio d'Ors, entre otros, denominado con un vocablo cuya materia ha crecido considerablemente en densidad y amplitud: el BARROCO, que, como afirmaba de modo rotundo este ilustre pensador, no es un fenómeno histórico que afecte exclusivamente a la Arquitectura o a algún arte afín, ni un fenómeno patológico de desviación, de anormalidad o de mal gusto, cuyo origen mismo se encuentre en una especie de corrupción del estilo clásico (3), sino que es un movimiento general del Arte y aún de la Cultura (4).

Bajo esos caracteres arquitectónicos del Barroco que tanto escandalizaron a Ponz, Llaguno y Ceán Bermúdez —cuyas frases despectivas de *tramoya de teatro eternizada en piedra*, con motivos ornamentales que eran *despropósitos insufribles* y *último término de la aberración y del delirio*, y de *lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia*, ha recogido Menéndez y Pelayo en su magistral *Historia de las ideas estéticas españolas* (4^{bis}); bajo esa arquitectura hay un alma, late un mismo espíritu que en esa pintura *imitativa* de Ribera, Velázquez y Murillo, con la que se mostraban tolerantes; el

(1) El contenido de este trabajo constituyó la intervención de su autor en la sesión conmemorativa del centenario de Palomino, celebrada por la Real Academia de San Carlos en 1 de diciembre de 1955.

(2) Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO. «Historia de las Ideas Estéticas en España». Edición del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Santander: Aldús, S. A. MCMXL. Tomo III, siglo XVIII, pág. 515.

(3) Eugenio d'ORS. «Lo barroco». Madrid, Aguilar (serie «Index sum»), 1944.

(4) Werner WEISBACH. «El Barroco, arte de la Contrarreforma». Espasa-Calpe. Ensayo preliminar de don Enrique Lafuente Ferrari. Madrid-Buenos Aires, 1942.

(4 bis) Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO. Obra citada. Tomo III, pág. 514.

mismo espíritu que alentaba en las obras de Gracián o Calderón, de las que eran fervientes admiradores. Ese denominador común de todas las artes plásticas y de la misma literatura —es la época del *culteranismo*, no lo olvidemos—, es lo que hoy se denomina el Barroco; es el ansia de exaltación de la forma para cubrir el gran drama de fondo que vive España, y que no es otro que la propia conciencia del declinar del Imperio Español.

Como medio de fundamentar la esperanza de su propia existencia, y aún, simplemente, como lenitivo en medio de la adversidad, triunfan en España los ideales de su antiguo y batallador catolicismo que había alentado la entrañable concepción —ya en quiebra— de la monarquía universal. Así, por el doble camino de sus creencias y de sus contratiempos, se entroncaba en ese amplio movimiento de la Contrarreforma —pletórico de valores positivos, pese a su nombre— que había de tener su concreción visible en el Barroco, y que llegaba, por su alta cotización de lo trascendente y por su menosprecio de los valores puramente humanos y terrenos, a una perfecta reversión de los ideales del Renacimiento.

Y porque Palomino, además de ser un artista *conocedor como pocos de los secretos de su oficio* (5), era un profundo teólogo que, a su formación eclesiástica, unía el carácter cortesano de Pintor de Cámara de Carlos II, su doble fidelidad a la Iglesia Católica, de la que llegó a ser su ministro al fin de su vida, y al Monarca hispano-austríaco que le honró con su confianza, le puso en condiciones excepcionales para ser expresión característica del Barroco español. Por eso resulta tan exacta y tan llena de sentido la ya aducida afirmación de Menéndez y Pelayo: *Palomino es un hombre del XVII español*.

ERUDITO

Generalmente, para conocer el pensamiento de un artista, se ha de seguir un método inductivo: del análisis de muchas de sus obras se llega, como síntesis, a las ideas centrales que las originaron. Pero en el caso de don Antonio Palomino huelga todo procedimiento de inducción. Porque, como él mismo nos confiesa, no supo eludir la llamada de la exuberante publicística que caracteriza su siglo.

Convencido de la excelencia de la pintura, tras el estudio de muchos autores —especialmente de la *Perspectiva práctica*, de Vignola, con los comentarios en toscano del Padre Maestro Fray Ignacio Dante, dominico, catedrático de Bolonia—, llegó a la conclusión de que *su inteligencia dependía de la matemática*, y resolvió estudiar esta disciplina en el Colegio Imperial de la Corte, bajo la dirección del inteligente Padre Jacobo Kresa, de la Compañía de Jesús. Así llegó a la evidencia —son sus palabras— de *que esta facultad es indubitavelmente la teórica de la Pintura, y que ésta es forzosamente demostrativa en todos sus principios y radicales fundamentos, como lo son todas las ciencias matemáticas, circunstancia que califica la Pintura, no sólo arte liberal, sino ciencia demostrativa que es lo sublime de las ciencias, pues por la demostración se constituyen tales*.

(5) Felipe M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO. «Loa y elegía de Palomino en su decoración de *Los Santos Juanes* de Valencia». Discurso leído en su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia del Cid. MCMXLI. Pág. 11.

Y así traté de escribir —continúa— *metódicamente de esta facultad, sentando sus principios y fundamentos radicales, y deduciendo de ellos sus conclusiones infalibles como hijas de las demostraciones matemáticas y filosóficas* (6).

Así nació el libro de indiscutible valor, *Museo pictórico o Escala Óptica*, que tan justa fama ha dado a su autor, aún oscureciendo sus méritos de artista. Hasta los historiadores de fuera de nuestra Patria, y no solamente los críticos de arte nacionales, rubrican esta afirmación del señor Lafuente Ferrari: *La gloria de Palomino, más que en sus pinturas, está en haber sido en realidad el primer historiador de nuestro arte, al escribir las vidas de nuestros artistas de los siglos XV al XVII, incluídas en su «Parnaso español pintoresco laureado», conceptuoso título puesto por él a la tercera parte de su obra «Museo pictórico y Escala Óptica»* (7). Y con su severo criterio clasicista, el gran Menéndez y Pelayo escribió: *En tiempos tan infelices para el arte —los del Barroco— apareció, sin embargo, una obra teórica de indiscutible mérito y utilidad sumá, debida al ingenio de un pintor cordobés, tan docto como poco feliz en su arte, pero tan ciega y fervorosamente enamorado de él, que bastó este amor a hacerle compensar con los aciertos de la pluma las desventajas del pincel* (8).

Hoy no hubiera escrito estas afirmaciones Menéndez y Pelayo: a la plena reivindicación del Barroco y a su posible interpretación como arte de la Contrarreforma, habría que unir un enjuiciamiento más sereno del ilustre pintor de Bujalance, que no sólo en sus grandiosos frescos, sino también en su notable colección de espléndidos cuadros de caballete —todavía inéditos en su mayor parte, y a cuyo desconocimiento se debe esta valoración poco favorable—, se nos muestra como uno de los más notables artistas de su época.

Así, pues, en este III centenario de su nacimiento, interesa destacar tanto su personalidad literaria, como sus dotes artísticas y sus mismos valores humanos y culturales.

Y sin querer acentuar el carácter de historiador que tiene Palomino, tema que desde tantos años y con tan diversas publicaciones viene cultivando don Enrique Moya Casals, conviene glosar brevemente la extensa cultura del *Regis Pictor*, por considerarlo muy conveniente para el estudio de su variada personalidad (9).

¿Cuál sería la biblioteca de Palomino? En aquella estancia regular, mitad estudio de pintor, mitad gabinete de letrado, ¿qué libros albergarían las severas estanterías de gusto renaciente? Conducidos por Menéndez y Pelayo, intentemos reconstruir las bases de aquella profunda formación de humanista. *Lo que no se puede negar* —a Palomino, escribe— *es laboriosidad y diligencia grandes, las cuales están patentes en el catálogo de las obras que tuvo a la vista y que muchas veces trasladó a la letra en la suya. Había leído, sin exceptuar ninguno, cuantos libros de artes había en su tiempo: los tratados de simetría de Alberto Durerero, David Bárbaro y Gaspar de Arfe; la Anatomía de Valverde, ilustrada con dibujos*

(6) ANTONIO PALOMINO. «El Museo Pictórico o Escala Óptica». Editorial Poseidón. Buenos Aires. Tomo I, pág. 20.

(7) ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. «Breve Historia de la Pintura Española». 3.^a edición. Refundida y ampliada. Editorial Dossat, S. A., 1946, pág. 255.

(8) MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO. Obra citada. Tomo III, pág. 515.

(9) ENRIQUE MOYA CASALS. «El magno pintor del Empíreo». Melilla, 1928.

de Gaspar Becerra; la *Arquitectura y perspectiva* de Vignola, Andrea Pozzo y Samuel Moravvis; el poema «De arte graphica» de Du-Fresnoy; la erudita disquisición «De pictura veterum» de Francisco Junio, sin contar todos aquellos italianos y españoles de quienes hemos dado razón al tratar los siglos XVI y XVII. Pero su predilecto parece haber sido Schefer, «De arte pingendi», a quien literalmente traduce en muchos trozos de su parte técnica, que es sumamente práctica y minuciosa». (10)

Y comenta en otro lugar: Para que nadie se asombre de la relativa cultura (!) literaria de Palomino, rara ya entre los artistas de la época en que floreció, conviene saber que en los primeros años había estudiado gramática, teología y jurisprudencia, llegando a recibir las órdenes menores, a pesar de lo cual, una irresistible vocación le llevó primero al taller de Valdés-Leal y después al de Juan de Alfaro. (11)

SU FORMACIÓN TEOLÓGICA

Es en el primer capítulo de su obra, donde Palomino ofrece un elocuente testimonio de su profunda formación teológica. Bajo el título general de *Prenuncios de la Pintura en las obras divinas* expone una serie de consideraciones basadas en aquella sutil distinción de San Agustín: *Toda imagen es semejanza, pero no toda semejanza es imagen*; aporta unas oportunas afirmaciones del Doctor Angélico para estudiar *aquel concepto único, interno, del entendimiento divino: la imagen primogénita que ab aeterno está copiando el Eterno Padre, figura de su divina sustancia*, y establece la peregrina conclusión de que *esta primera imagen en que Dios retrata su ser admirable es el felicísimo oriente de la imagen, aurora del arte de la Pintura* (12).

Continúa Palomino la exposición de las imágenes en que, ya *ad extra*, plasmó Dios su semejanza: la naturaleza angélica y la humana. Con nuevas frases de eminentes teólogos, establece otras semejanzas entre la Trinidad y distintas trilogías, más o menos arbitrarias, expuestas con el espíritu reiterativo de la época. Preciso en las expresiones, claro en los conceptos, prolijo en las enumeraciones, Palomino habla de las tres potencias del alma; de los tres estados del hombre: de naturaleza caída, de gracia elevante y de gloria perdurable —donde hace una acertadísima alusión a la Santísima Virgen María, de asombrosa exactitud teológica cuando no se había profundizado tanto en los estudios mariológicos—, habla de las tres Virtudes teologales y hasta de los tres modos de pintar —al temple, al fresco y al óleo— base de un curioso paralelismo con los tres, ya mencionados, estados de la naturaleza humana.

Y como era corriente en los libros de historia, el docto *Pictor Regis* se cree en el deber de revisar toda la de Israel y demás pueblos de la antigüedad, para

(10) *Ibid.*, pág. 521. Añade Menéndez y Pelayo en una nota de la misma página: «Cita un libro portugués que no conocemos: en portugués que es idioma español, aunque no castellano, escribió Fray Felipe das Chagas».

(11) *Ibid.*, pág. 517.

(12) ANTONIO PALOMINO. Obra citada. Tomo I, págs. 4 y 5.



Palomino: Inmaculada (Museo del Prado)

decirnos que «*en aquellos remotos primeros siglos parece haber sido Enós el que dio principio a exercitar la Pintura. Pero haciendo el examen después del diluvio general, parece haberla iniciado Tarés, padre de Abraham: y concuerda con esto el haber comenzado por aquellos la idolatría, la qual, según san Epifanio, procedió del abuso de las imágenes en aquel ciego y obstinado siglo; y que estas fuesen de Pintura, afirma expresamente el santo, excluyendo las estatuas*», a lo que el autor replica, en ingenua defensa de su noble profesión, que fueron los ídolos de leño, piedra y otros materiales de la estatuaria, y no las pinturas, los prohibidos expresamente en los preceptos del decálogo (13).

Hay que destacar —no obstante estos defectos de exposición, comunes en su época— la solidez de sus conocimientos teológicos y la admirable erudición bíblica, puestos de manifiesto tanto en su famosa obra literaria como en su ingente labor pictórica.

ESTIMA DE LA PINTURA RELIGIOSA

Con lo dicho basta ya para apreciar la amplia erudición de este artista singular, que *más por destino que por elección* (14) se lanzó al estudio y a la práctica de la Pintura, *que le arrebató tan del todo* (15) y a la que tanto estimó, particularmente cuando se consagraba a tema religioso.

Al estudiar en su libro las inefables razones por las que la Pintura es arte liberal, siguiendo la tendencia obsesionante de su tiempo de reivindicar socialmente las Bellas Artes, aduce la definición de San Agustín para las artes liberales, «*pues si estas —escribe— en sentir de este sagrado doctor, son aquellas que son dignas de hombre cristiano y nos enseñan el camino de la verdadera sabiduría, ¿cuál mejor que aquella arte, de cuyas mudas, si eloquentes cláusulas, usaba la primitiva iglesia para enseñar a los fieles el camino de la verdad en los libros abiertos de las historias sagradas, vidas y martyrios de los santos, delineados con la tácita retórica de los pinceles?*» (16).

Palomino es exigente con el artista religioso. Primero, por que trate dignamente los temas; luego, por que no degeneren, pues el arte como «*los sagrados dogmas de nuestra fe, legítimamente atendidos y observados —afirma— son religión verdadera y teología sagrada*» (17).

Y si Don Antonio Palomino y Velasco no dio cabida en su obra a algún capítulo dedicado exclusivamente a la iconografía sagrada, como lo consagró Pacheco en su «*Arte de la Pintura*», esto corrió a cargo de un contemporáneo suyo y gran amigo, el insigne mercedario Fray Juan Interián de Ayala, uno de los tratadistas de nuestro arte histórico, que le prodiga sus alabanzas en su conocida obra *El*

(13) *Ibid.*, pág. 19.

(14) *Ibid.*, tomo I, pág. 19.

(15) *Ibid.*

(16) *Ibid.*, pág. 98.

(17) *Ibid.*, pág. 137.

pintor cristiano y erudito, por el acierto con que, a su juicio, realizó los lienzos de los santos Acisclo y Pelagio para la catedral cordobesa (18).

Llama la atención la escasez de tratadistas de iconografía sagrada en España, donde tanta producción artística de tema bíblico, evangélico y hagiográfico se encuentra. Pero, como agudamente señala el Sr. Sánchez Cantón al tratar del libro del citado Padre Interián de Ayala, *Los textos huelgan cuando las nociones y las formas están vivas en los espíritus; y para los españoles devotos, —¿quiénes en lo pasado no lo eran?— los aciertos y los errores en la representación pictórica o escultórica de los asuntos religiosos resaltaban a los ojos de casi todos, sin necesitar de críticos que se los señalasen* (19). Y si esto se decía de todo un pueblo, ¿con cuánta mayor precisión habría de aplicarse al docto pintor Palomino, que en la amplitud de sus obras nos dejó esa serie innumerable de personajes de la Historia bíblica o del Santoral cristiano, diseñados perfectamente con arreglo a la más escrupulosa y precisa representación de sus rasgos personales?

Seis años después de la muerte de Palomino, en 1730, la imprenta madrileña de la Orden de la Merced, sacaba de molde el *Pictor christianus eruditus*, enorme infolio de 439 páginas en latín, donde el Padre Interián de Ayala consignaba *Los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas* (20), obra traducida al romance, medio siglo después, por el Presbítero D. Luis de Duran y Bastero, divulgada fuera de España, y que tuvo el honor de merecer los elogios del Sumo Pontífice Benedicto XIV, en su clásico tratado de *la beatificación y canonización de los santos*.

Todas las afirmaciones de este libro podrían muy bien haber sido suscritas por D. Antonio Palomino, puesto que reflejan un mismo modo de enjuiciar el arte religioso, y de hecho el P. Interián se remite en alguna ocasión a las afirmaciones del erudito artista cordobés, como al tratar de la desnudez de ciertas Imágenes sagradas, donde escribe que muchas veces no sólo son tolerables sino exigidas por su naturaleza. *Y que esto no lo hayan reprendido los Ilmos. Sres. Fray Angel Manríquez y Fray Joseph de la Cerda, Teólogos doctos y gravísimos, y que regentaron la Cátedra de Prima de Teología en la Universidad de Salamanca, a quienes seriamente se les consultó sobre este punto, lo atestigua un Autor de bastante nota*. Aquí parece aludir al propio Palomino; por lo menos, el señor Sánchez Cantón expresamente hace una llamada remitiendo al lector al libro séptimo del *Museo pictórico* (21).

(18) F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. «Fuentes literarias para la Historia del Arte Español». Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Tomo V y último, pág. 29. Las palabras del Padre Interián son las siguientes: «No puedo menos de alabar aquí a mi amigo, don Antonio Palomino de Velasco, a quien, habiéndole mandado pintar para la iglesia de Córdoba, a quienes dos jóvenes dignísimos de toda alabanza, ambos patronos de la misma iglesia, e invictísimos mártires de Jesucristo; a saber, a San Acisclo y a San Pelagio, procuró con mucho cuidado y diligencia, representar al primero con coraza y en traje de un soldado romano, y al segundo en traje de árabe o morisco. Cosa en que se hubiera descuidado otro pintor menos diligente, vistiendo a los dos o con aquel género de manto que usan los árabes, y que ellos mismos llaman Alquizel, o, a que más me inclino, pintando a ambos con coraza y calzando a la romana, para que así todo fuera ridículo».

(19) *Ibid.* Prólogo, pág. 3.

(20) *Ibid.*, pág. 9.

(21) *Ibid.*, pág. 14.

Porque en este punto Palomino es un perfecto intérprete del espíritu propio del Barroco español. A pesar de caracterizarse este estilo por la exuberancia pasional, en España se observa una ausencia casi total del elemento erótico. Si en Literatura, Díaz Plaja ha hallado fragmentos en Góngora de tan marcada sensualidad como en autores extranjeros —un Marino, por ejemplo— en las artes figurativas esto es rarísimo; es más, aun los mismos temas que se prestaban a estas manifestaciones, de qué modo tan distinto se tratan por artistas españoles y por italianos. Compárense a este propósito las Magdalenas de Ribera y de Furini, entre tantos lienzos que podrían citarse, y admírese la encantadora Santa Inés, del mismo Spagnoletto, del Museo de Dresde (22).

En esta línea barroca a lo español hay que colocar estas explícitas orientaciones de D. Acisclo Antonio: *En quanto a el decoro de la invención, —escribe— bien sea de historia, o bien de figura sólo, es menester poner grande atención a la honestidad, recato y decoro de las figuras, lo cual entre católicos parece reprehensible que necesite de reflexión este punto: pues aun entre gentiles se juzgó digno de la providencia de los magistrados el celar y prohibir que se pintase cosa torpe o deshonesto.* Y con su habitual erudición alude a las disposiciones de los tebanos, para transcribir enseguida un decreto del supremo tribunal de la Inquisición.

Comenta, luego, el deber del pintor católico de precaver el daño espiritual del prójimo, y muestra sus conocimientos de Teología Moral cuando trata del escándalo activo y pasivo, del *per se* y del *per accidens*, y cuando escribe: *Así soy del sentir, salvo el superior dictamen de los doctos moralistas, que se debe hacer distinción entre lo desnudo y lo deshonesto, y mucho más de lo lascivo. Y que se pueden pintar las historias sagradas con aquellos desnudos que las tiene ya recibidas la Iglesia nuestra Madre y la costumbre cristiana, procurando usar toda la industria posible para honestar el desnudo en los casos precisos, especialmente en las mujeres: ya con el cabello, ya con un cendal, si lo admite la historia, ya buscándole la actitud y contorno más modesto, o ya cubriendo parte de la figura con otra que se le anteponga, como Adán a Eva y a Santa Águeda o Santa Catalina martyr algún verdugo que las estuviera atando* (23).

Así procedía el mismo artista, como puede verse en la representación de nuestros primeros padres en la bóveda de la Real Basílica de nuestra Patrona, o en uno de aquellos tres grandes lienzos de la Capilla del Cardenal en la Catedral de Córdoba, que representa el martirio de los santos Acisclo y Victoria, patronos de aquella ciudad.

EL ARTISTA TEÓLOGO, EN SU OBRA MÁS CARACTERIZADA

Bastaría simplemente admirar cualquiera de los grandes frescos de este gran artista de nuestro siglo XVII, adaptado con dificultad a los nuevos gustos que trajo la disnatía borbónica en la reciente centuria, para comprobar al instante estos puntos de vista ya expuestos y otros muchos que hubieran podido apuntarse. La misma concepción de la obra, la forma de disponer las distintas figuras

(22) Werner WEISBACH. Obra citada. Prólogo.

(23) Antonio PALOMINO. Obra citada. Tomo II, libro VII, págs. 150-153.

o grupos, sus mismas actitudes, están pregonando la sólida formación del artista.

En el famoso medio punto, sobre el coro del convento salmantino de San Esteban, repite la disposición central de la Augusta Trinidad, plasmada en la ya mencionada bóveda de la Real Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, y que volverá a aparecer en la Cartuja de Granada y en la del Paular. Las dos Divinas Personas, Padre e Hijo, aparecen en forma humana, sentados sobre trono de nubes ante el que flota el globo terráqueo, mientras el Divino Espíritu, en figura de paloma, aletea entre las otras dos Personas de las que procede.

En cambio, en el fresco inmenso de la parroquia valenciana de los Santos Juanes —dolorosamente perdido— estaban separadas las tres Divinas Personas: en la concavidad esférica correspondiente al presbiterio, sobre la alegoría del Cordero encima del Libro de los Siete Sellos, aparecía la figura de Jesucristo Juez, —de inspiración claramente miguelangelesca— coronada por la del Espíritu Santo, en forma de paloma. Dos años más tarde, al proseguir sus trabajos



Palomino: Detalle de la pintura al fresco de la bóveda del presbiterio de la Parroquia de los Santos Juanes

en el mismo templo, explica el propio Palomino: *Continuóse la idea del presbiterio de San Juan del Mercado en la bóveda de su iglesia, en diferentes misterios del Apocalypsi, especialmente del capítulo 14, describiendo el trono del Señor, donde preside la efigie de Dios Padre acompañado de gran turba de ángeles (24).*

(24) Ibid. Tomo II, libro IX, págs. 304-305.

Muy interesantes son también las representaciones de la Virgen María. Acertadísima era la que figuraba sobre el presbiterio de los Santos Juanes; estaba situada frente a San Juan Evangelista porque el artista la representaba según la visión apocalíptica, tan del agrado de los pintores españoles. Era una esbelta Inmaculada, que por su actitud y ropajes recordaba la famosísima de Ribera en las Agustinas de Salamanca, y que superaba a las propias Purísimas de Palomino del Museo del Prado y de Barcelona. El mismo artista se complace en describirla: *vestida de Sol, para demostrar que cuanto en pura criatura pudo dispensar la divina gracia, penetró el abismo de la Divina Sabiduría, anegada en el golfo inaccesible de aquella inmensa luz. Calzada de la Luna, en que se representa la Iglesia que siempre implora su patrocinio, quedando hermosa como la Luna... Sobre su cabeza, la corona de doce estrellas en que se representan los doce apóstoles: Y doce prerrogativas singulares de María Santísima: cuatro celestiales: su Concepción, la Anunciación, la obra del Espíritu Santo y la Encarnación; cuatro de su cuerpo santísimo: su virginidad sin mancha, su fecundidad sin corrupción, su preñez sin molestia y su parto sin dolor; y otras cuatro de su corazón: su modesta mansedumbre, su devota humildad, su magnánima credulidad y el martirio de su corazón* (25).

Además de estas representaciones de la Inmaculada, trató, con fortuna, el momento de la Asunción de la Virgen María, en cuerpo y alma a los cielos, definido dogmáticamente por S. S. Pío XII, en 1950. En la bóveda de la antigua Capilla del Ayuntamiento de Madrid, y en el espléndido retablo de Churriguera, del Convento de San Esteban de Salamanca, pueden admirarse dos magníficas pinturas sobre la Asunción de la Bienaventurada Madre de Dios.

Pero en los frescos grandes, Palomino prefirió representar otro tipo de la Santísima Virgen: la de María Mediadora, anticipándose dos siglos y medio al actualísimo movimiento mediacionista. Lo inició en la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, y lo repitió con insignificantes variaciones en San Esteban de Salamanca y en las Cartujas de Granada y El Paular. Así la describió don Antonio Palomino en la *Idea para la pintura*, de la mencionada bóveda, cuyo autógrafo se conserva en el archivo del Real Colegio de Corpus Christi.

Preside el espléndido conjunto la Augusta Trinidad, *ante cuyo supremo consistorio y hacia la diestra del Hijo de Dios* —escribe— (*según aquel verso: «Astitit Regina a dextris tuis»*), *se colocará esta soberana Reyna con real corona, y con la vestidura bordada en oro («in vestitu deaurato»), sin que le falte el acompañamiento hermoso de las Vírgenes («adducentur Regi Virgines post eam»)*. *Y para expresar el atributo de Protectora de los desamparados: estará en acto de interceder por ellos a su Hijo sacratísimo, que con grato semblante la atenderá complacido de su ruego («sola sine exemplo placuisti Domino nostro Jesu-Christo»), y tendrá por insignia de su glorioso renombre el ramo de azucenas en la mano derecha, en demostración de señalar, para asumpto de su deprecación, hacia los pobres desamparados de este miserable mundo: coadjuvando este mismo intento los dos inocenticos debaxo de su manto u de las alas de esta cándida Paloma («veni Columba mea, etc., sub umbra alarum tuarum protege*



Palomino: María mediadora, en la pintura al fresco de la bóveda de la Real Basílica de Ntra. Sra. de los Desamparados

me») (26). Bien se ve aquí, por esta correlación de su pintura y de la propia descripción literaria del mismo Palomino, su estudio de los textos sagrados, en este caso el salmo 44, y de otras antífonas de la Liturgia católica.

No es posible detenerse en las demás figuras destacadas de estos grandiosos frescos; en todos aparece esta profunda erudición bíblica y teológica que tanto realza su intensa labor pictórica. Es San Juan Bautista que ocupa, generalmente, una posición simétrica a la Virgen María, por su doble condición de justificado, antes de nacer y de Precursor de Jesucristo; son los Apóstoles, colocados a ambos lados de la Trinidad Santísima como Jueces de las doce tribus de Israel, perfectamente identificados por las actitudes y por los instrumentos de su martirio; es la situación jerárquica de los grupos de mártires y confesores, de doctores de la Iglesia y de Patriarcas, de Vírgenes y de Viudas... Y sobre todos

(26) *Ibid.*, pág. 314.

estos grupos, pletóricos de agilidad y de vida, los ángeles, de todos los tamaños y en la más vistosa variedad de escorzos.

La obra de Palomino no admite descripción. Hay que verla. Y verla para admirarla. Porque toda esa inmarcesible visión de la Gloria está realizada con pintura al fresco, que —como dijo en la ocasión memorable de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos el doctor don Felipe M.^a Garín— (27), es la pintura de mayores dificultades y *escollos salvados, al fin, victoriosamente por el buen hombre y el buen pintor de don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco —barroco, no sólo en sus pinturas y escritos, sino hasta en su propio nombre—, que nos da un alto ejemplo, en estas empresas y en todas las suyas, de virtud, de ardimiento y de tesón; con esa nota humana que, por serlo, es cordial, es eterna y es simpática.*

Emilio Aparicio Olmos

(27) Felipe M.^a GARÍN ORTIZ DE TARANCO. Discurso ctiado, pág. 39.

PINTORES DE BATALLAS EN EL MUSEO DE SAN CARLOS DE VALENCIA

La pintura de tema histórico es tan antigua como la Humanidad. Del dinámico «Combate de arqueros», de Morella la Vella (Castellón), en donde tres guerreros atacan, sañudamente, a un rival, defendido, *a posteriori*, por otros de su tribu, pasando por la tranquila, pero hondamente dramática «Escena de ejecución», del también castellonense Barranco de Gasulla, arribamos, tras un arco de milenios en el arte universal, a los murales de Picasso y del mejicano Alfaro Siqueiros. Hemos cruzado por la helenística glorificación de Alejandro en Issos y por la serie inacabable de lienzos y frescos de las escuelas medievales—con su pintura de historia, en tono menor, sobre los «Libros de Horas», como en la famosa y conocida colección del duque de Berry—. Vamos a abandonar a Rafael en las «Loggie» y «Stanze» vaticanas, para llegar al siglo XVII, perpetuado en infinidad de pinturas y de tapices, culminando en el siglo XVIII con la ascensión vertical de la pintura francesa y la consiguiente glorificación, en los lienzos, de los Borbones. Tras estos períodos se acerca el siglo cumbre en cantidad, no siempre en calidad, de la pintura de historia: el romántico XIX, con producciones que colman todos los Museos del mundo. Quizá en ninguna época se llevó al lienzo una humanidad tan heterogénea y, al mismo tiempo, tan cargada de intensa desazón espiritual.

Tratando de hacer una clasificación de la pintura histórica, comenzaremos por dividirla en dos grandes grupos: *a*) pintura de personajes; *b*) pintura de colectividades. El primer apartado se refiere a un tema: el retrato que, lógicamente, escapa de los límites de este trabajo. Dentro del grupo segundo podemos hallar, como temas de inspiración, desde la guerra civil hasta los conflictos entre naciones, con su secuela de fusilamientos, matanzas, rendición de plazas militares, etcétera.

Inserta en este segundo apartado se halla la pintura de batallas, episodio más o menos fugaz de la Historia de un pueblo y que la inspiración de los artistas ha plasmado para contemplación de las generaciones.

La pintura de batallas surge como una necesidad que el hombre tiene de expresar, esta vez gráficamente, el hecho bélico del que ha sido actor o contemplador. El anónimo pintor magdalenense no se veía menos impelido a «contar» que Goya en los «Fusilamientos», de 1808, plasmador de un artesano que muere apasionadamente, haciendo un gesto colectivo, o Gisbert, escrupuloso anotador del «final romántico en un plano individual, de Torrijos y sus compañeros» (1).

(1) Jover, José M.^a. «Conciencia obrera y conciencia burguesa en la España contemporánea». Madrid, 1952, pág. 23.

Sólo que el pintor de batallas se preocupa poco, salvo excepciones, de la psicología de los personajes que representa, puesto que se halla dominado por la constante del movimiento, de la agitación, que hará vibrar a sus figuras en torbellinos y líneas ondulantes, cuyos acabamientos escapan de la tela.

Culminación de la pintura de tema bélico de todos los tiempos y reflejo fiel del movimiento, desordenadamente ordenado, es la leonardesca «Batalla de Anghiari», del Palacio Vecchio florentino, apoyada en concienzudos y repetidos dibujos, afortunadamente conservados en varios Museos del mundo. Las escuelas pictóricas posteriores beben directamente en las fuentes italianas del Renacimiento, y así, Alemania, en el siglo xvii, presenta a Felipe Rugendas y a su discípulo Augusto Querfurt, ambos pintores de batallas. La gran pintura belga halla entonces un cauce paralelo al de su tradicional pintura de costumbres en las obras de los maestros que, trabajando en Italia, describen la vida de este país en todos sus matices. Así Pieter van Laer de Harlem, *Bloemen* o *Snayers* (2).

Hemos dejado, de intento, a la pintura española de este género, para tratar de alcanzar una visión global de ella. El tema militar ha tentado en innumerables ocasiones a los pintores hispanos (3) y ellos han sido quienes han dicho, con el lenguaje impetuoso de los pinceles goyescos o con el mesuramiento de Gisbert —como antes queda apuntado—, lo que cada momento histórico representaba. En los siglos xvi y xvii se fija, según Cavestany (4), la gran pintura española de batallas con las escuelas de El Escorial y Madrid. Pero antes ha sido preciso pasar por la pintura prehistórica, por el ardor bélico de los caballeros que aparecen en Beatos, Biblias y Cartularios, y por las escenas de guerra de las techumbres mudéjares. Se abre el siglo xvi, y la rica tapicería flamenca que adorna las paredes de los palacios españoles del Renacimiento atrae a los pintores, quienes se lanzan a repetir estos mismos asuntos guerreros sobre los muros, dejando en ellos la rica teoría de su arte. Con el siglo se abren también nuevos cauces para la pintura de batallas. Son los grandes triunfos del Imperio español, y San Quintín alcanza tal resonancia en el mundo que motiva la manifestación más importante de esta pintura «con la escuela española del núcleo de pintores reunidos en El Escorial». La batalla de la Higuera y las expediciones a las Islas Terceras, completan este gigantesco mural bélico, realizado por Nicolás y Fabricio Granelo, junto a Lucas Cambiaso y algún otro pintor o ayudante.

Pero es el xvii el gran siglo de la pintura española de batallas, auge de la famosa Escuela de Madrid, la cual, con motivo del regio encargo para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, y buscando su inspiración, bien en la Guerra de los Treinta Años, bien en las otras empresas bélicas, nos legó un caudal inapreciable de soberbios lienzos.

Citaremos a José Leonardo, con su «Rendición de Juliers»; a Zurbarán, con su «Socorro de Cádiz»; a Juan Bautista Mayno, elogiado por Lope, en su «Laurel de Apolo»; a Vicente Carducho; a Pereda. Y a Velázquez. A Velázquez y su nunca elogiada bastante «Rendición de Breda», fuente inagotable de sugerir-

(2) *Woermann*. «Historia del Arte». Tomo 5.º, págs. 448-449.

(3) *Garín, F.* «El heroísmo, como tema de nuestra plástica». *Levante*. Valencia, 17 de septiembre de 1946.

(4) *Cavestany, J.* «Los pintores españoles de batallas».

mientos literarios. La armonía de líneas, Spínola, la técnica..., mucho está expresado y, sin embargo, aún no se ha acabado de decir todo ante lo que esa obra significa para la pintura universal.

Amparados por la protección oficial destaca en Madrid, en aquella época, un brillante grupo de artistas, entre los que se cuentan el capitán Juan de Toledo, discípulo en Roma de Cercuoizzi, o Francisco Pérez Sierra, que lo era de Falcone.

En Valencia destacan el también velazqueño Vicente Salvador Gómez, de quien hemos dado en otra ocasión noticia, y los March: Esteban y su hijo Miguel. En fin, con Juan Bautista del Mazo cerramos la serie de pintores españoles del siglo xviii.

El siglo xviii contempla la invasión ideológica de la Revolución francesa y la artística, representada por Courtois y Wouwerman. No nos llegaban las apoteosis napoleónicas de Gerard, Vernet y —posteriormente— Meissonier; sin embargo, alguien en España plasmaría en lienzos el principio del fin napoleónico: Francisco de Goya, quien «pintó con plásticos alaridos la Patria desgarrada», valladar donde se abatirían las águilas del Imperio.

Tras Goya podemos contemplar la extensa producción de los pintores del siglo xix. Estrictamente aquellos que fueron, por así decirlo, «enviados especiales» a los frentes de batalla: Miguel Castellano, Laureano Barrán, Palmaroli, Rosales y Fortuny. Fueron pintores de las guerras carlistas, por la facción liberal, Pellicer y, por los seguidores de don Carlos, Enrique Esteban. Finalmente, Sorolla, con su «Defensa del Parque de Artillería de Madrid en 1808», y Francisco Domingo, con «Los últimos días de Sagunto», cierran esta breve exposición de la pintura bélica española.

Aunque ya esbozamos cuáles eran los temas de esta clase de pintura, bueno será insistir en los dos elementos que, salvo excepciones, combates navales, por ejemplo, entran a formar parte de todos los lienzos; nos referimos al caballo y al hombre.

Del segundo nos han quedado, a más de las representaciones plásticas a que nos referiremos, las alusiones literarias que jalonan las obras de nuestros clásicos. Concretamente, la figura del soldado español, que, bajo las banderas del Cardenal-Infante don Fernando, ha ganado con su heroísmo la batalla de Nordlingen, no siendo bastante la muerte para rendirle, a quien desafía ya cadáver vertical, maravilla al cronista del Cardenal-Infante, Bocángel Unzueta, impulsándole a escribir un soneto al anónimo triunfador:

«Hasta que mueres tú, joven valiente,
el morir y el rendirse fue una cosa;
ya dos serán, pues muere y no reposa
ese primer cadáver y viviente.»

Soldado español, cantado por Lope en su soneto «A la venida del Inglés a Cádiz» (5); por Calderón, en «El Sitio de Breda»; por Pérez de Montalbán, Cervantes y Cañizares. Heroico, sufrido, abnegado, lleno de orgullo y poeta:

(5) López Anglada, L. «Anecdotario de guerra en la poesía del siglo de Oro». R. O. C. Número 81.

«porque suelen tal vez andar las musas
en las armas y pólvora confusas»

afirma Lope en «Los ramilletes de Madrid».

El otro motivo de los cuadros de batallas es el caballo. Fiel amigo del hombre, le acompaña en los triunfos y en las derrotas, como aquel que en el romance histórico de «El reino perdido»:

«... de cansado
ya mudar no se podía,
camina por donde quiere
y no le estorba la vía.»

Desde los orgullosos ejemplares de Tiziano, que parecen presentar la pesadumbre del César, a los opulentos de Rubéns, pasando por los típicos de Van Dyck, con su característica cabecita diminuta y alargada, anónimos compañeros de aquellos que caracolean, con su jinete encima, hechos bloque viviente, porque, como dice A. G. de Amezúa, «caballo y caballero son como una sola pieza, y el arresto del jinete se comunicará a su cabalgadura, para que, fundidos ambos en el fragor de la batalla, se oigan juntos los gritos del guerrero y el relincho salvaje de su montura».

Decíamos que los caballos de Van Dick son de breve, fina e inteligente cabeza, como puede admirarse en el retrato ecuestre de don Francisco de Moncada, Marqués de Aytona, en el Museo valenciano de San Carlos. Unense aquí caballo y caballero, aquél en paso de parada, éste con la estampa noble y la mirada firme del insigne militar, diplomático e historiador que fue.

Mas no sólo en este lienzo del Museo de Valencia aparecen ligados el jinete y el noble animal. En algunas telas se encuentran juntos, en otras el hombre, protagonista máximo, solo, aislado. Tanto unas obras como otras las hemos agrupado bajo el denominador común de «Pinturas de batallas».

No es, desgraciadamente, muy abundante la cantidad de lienzos que hemos hallado asociables por una, mayor o menor, identidad de motivaciones; no obstante, haremos de ellos un pequeño estudio.

Las obras, por orden cronológico de factura artística, son:

I.—PRIMITIVOS: 1. *Visión y victoria de Constantino*. (Del Retablo de la Santa Cruz.) (Maestro de Gil y Pujades, Miguel Alcañiz.) 2.—*Combate de Heraclio y Cosroes*. (Retablo de la Santa Cruz.) (Maestro de Gil y Pujades, Miguel Alcañiz.)

II.—MODERNOS: 3. *Combate de Caballería*. (Anónimo, siglo xvii.) 4.—*Ataque de Caballería*. (Anónimo, siglo xvii.) 5.—*Rendición de una plaza por los moros*. (Esteban March.) 6.—*Josué parando el Sol*. (Esteban March.) 7.—*Batalla de David contra Goliath*. (Esteban March.) 8.—*Encuentro de Caballería*. (Esteban March.) 9.—*Ataque de Caballería*. (J. von Bredael.)

III.—CONTEMPORÁNEOS: 10.—*El Cabo Noval*. (A. Muñoz Degáin.) 11.—*Carga de Caballería*. (Gouache.) (Roberto Domingo.)

1.—*Visión y victoria de Constantino*. Principios del siglo xv. Tabla 0'56 por 0'72. (Lámina I.)

Situada esta tabla en la calle izquierda, escena central, del retablo aludido, abre la serie de las pinturas de tema bélico del Museo valenciano (6).

Tiranizaba Majencio al pueblo de Roma con sus abusivas exacciones, mientras ponía en pie de guerra un poderoso ejército de ciento setenta mil infantes y dieciocho mil caballos para despojar del imperio a Constantino. Éste avanza desde el Rhin con una masa de cuarenta mil soldados, pasa los Alpes y derrota a dos



Visión y Victoria de Constantino. (Del retablo de la Santa Cruz. Maestro de Gil y de Pujades)

ejércitos romanos. Llega cerca de la Urbe, y, desconfiando de que la victoria le sonriese esta vez, pide a Dios se le manifieste y le conforte. Según Saralegui, a quien seguimos, el pintor valenciano muéstrase original y «economizando espacio... simultaneó en este panel... dos distintos hechos sucesivos: el de la aparición propiamente dicha y el triunfo bélico» (7). La visión de Constantino y la batalla se encuentran limitadas por las convencionales rocas, acartonadas, que vemos también en la «Caída de San Pablo en el camino de Damasco», tabla lateral del retablo de Fray Bonifacio Ferrer, aunque sin las anfractuosidades de

(6) Consúltese la obra de don *Leandro de Saralegui* «El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1.^a y 2.^a de Primitivos valencianos». Valencia, 1954. donde trátase, extensa y pormenorizadamente del «Maestro de Gil y Pujades».

(7) *Saralegui*, ob. cit., pág. 131.

éstas. Reza el Emperador, arrodillado junto a la tienda, y en lo alto aparece la Cruz del Salvador, signo de la futura victoria. Esta se obtiene sobre los soldados de Majencio, convertidos por el pintor en moros tocados con turbantes que huyen ante el acoso de los constantinianos, quienes alcanzaron, enardecidos por la protección divina, señalado triunfo en el lugar llamado «Saxa Rubra», corroborado con la desaparición de Majencio y parte de sus tropas entre las aguas del Tíber, tras el hundimiento del Puente Milvio.

Mueve Miguel Alcañiz, ya que tal es el nombre dado por Saralegui en su, hasta la fecha, concluyente obra al Maestro de Gil y Pujades, los jinetes dotados de ordenado movimiento, que no confusión es la aparente rotación que todos efectúan alrededor del Emperador. La minuciosidad característica de primitivo, aliada a fuerte realismo, le lleva «hasta la distinción de armas, poniendo a los bereberes curvos alfanjes y espadas a los cristianos; acicates y estribos moriscos, mientras los otros llevan espuelas estrelladas y practican distinta monta» (8). Por último, como también veremos en el otro panel de este Retablo, el pintor, con claro acento heredado de Marzal de Sax, brilla por su «vitalidad y destreza en la composición», apreciándosele buenas dotes de dibujante, aunque no de colorista.

2.—*Combate de Heraclio y Cosroes*. Principios del siglo xv. Tabla 1'13 por 0'72. (Lámina II.)



Combate de Heraclio y Cosroes. (Del Retablo de la Santa Cruz. Maestro de Gil y de Pujades)

(8) Saralegui, ob. cit., pág. 133.

El persa Cosroes II tomó Jerusalén y se llevó de ella el Sagrado Madero hasta Destagarda, su corte. Heraclio, estimulado y dolido por la ofensa recibida en su fe, ataca Persia al frente de brillante ejército; mientras esto ocurre, Siroes, hijo de Cosroes II, destrona a su padre y le condena a muerte. Entonces, ante la amenaza del Emperador romano pisando suelo sasánida, firma la paz restituyendo a Heraclio la Vera Cruz. La leyenda medieval —en Jacobo de la Vorágine, por ejemplo—, poetiza el hecho haciendo combatir a Heraclio y Cosroes sobre un puente; ateniéndose a esta narración, el «Maestro de Gil y Pujades» plasma el singular duelo en que el persa Cosroes es atravesado por la lanza del Emperador, quien ve astillarse contra su escudo —sobre el que campea el signo de Cristo— la lanza de su enemigo, ya desestribado y con la corona caída. Completan el cuadro el inevitable puente de tres ojos —bien clásico—, las rocas y cinco figuras —interesantísimas— que observan el desafío. Para Saralegui, el maestro Miguel Alcañiz aparenta, en esta tablita, «poder traducir gráficamente cierto espíritu grandilocuente o fanfarrón de muy largo rastro literario» (9).



Combate de Caballería (Arte Italiano del siglo XVII, anónimo)

3.—*Combate de Caballería*. Arte italiano del siglo XVII. Lienzo, 0'74 por 1'42. (Lámina III.)

En la sala XL se hallan casi todos los cuadros de que nos ocupamos, y este *Combate de Caballería* es próximo pariente del que analizaremos y señalamos con

(9) Para Saralegui, el combate se lleva a cabo entre Heraclio y Siroes, hijo de Cosroes II. Ob. cit., pág. 136. Piero de la Francesa plasmó la «Derrota de Cosroes II por Heraclio», en un fresco de la Iglesia de San Francisco de Arezzo.

el número 4 en nuestro estudio, y que corresponde al 610 del «Catálogo-Guía del Museo de San Carlos» (10).

La obra que comentamos representa, como su título indica, un combate de caballería formalizado. Obra notable de pintor itálico anónimo de la centuria diecisiete, puede muy bien pertenecer a esa «escuela de batallistas» italiana, fuente a donde iban a beber, como afirma Woermann, pintores europeos y, entre ellos, los nórdicos.

Desarróllase el combate alumbrado por las inciertas luces del atardecer que hieren débilmente las armaduras renacentistas de los jinetes. Situados éstos en paraje ensombrecido, con algún toque paisajista que es apenas una insinuación, son movidos por el autor de derecha a izquierda del lienzo, haciéndoles alcanzar el punto de máxima oscilación en el centro del cuadro, para perderse en un difuso zig-zag de lejanía. Predominan en esta obra los ocre y tierras, salvo las citadas lumbres de las armaduras y los atuendos, rojos y azules, de los guerreros, así como los estandartes. De pincelada muy minuciosa, reúnense aciertos dibujísticos de excelente calidad —anatomía de algunos caballos— con notorias imperfecciones.

4.—*Ataque de Caballería*. Arte italiano del siglo XVII. Lienzo, 0'74 por 1'42. Gemelo del lienzo anterior por sus dimensiones, no lo es, a nuestro juicio, por la mano que lo realizó, observable en la factura de los caballos, aunque tenga muy similares características respecto a pincelada y colorido. El paisaje en éste se ha hecho más umbroso —romántico si pudiéramos ya utilizar ese adjetivo— y, a la vez, más concreto. Respecto al tema del cuadro, opinamos que pudiera representar la escena bíblica del prendimiento de Absalón, por los cabellos, en un terebinto. Huye, alocado, el caballo, mientras su jinete, atenazado entre las ramas, es atravesado por la lanza de otro jinete que iba en su seguimiento. Algunos soldados pelean a pie firme junto a una pequeña colina. Por último, diremos que coincide este cuadro con bastante exactitud con la historia bíblica para que veamos en él un mero azar interpretativo (11).

5.—*Rendición de una plaza por los moros*. Lienzo, 1'33 por 1'92. (Lámina IV.) Primera de las cuatro obras que del pintor valenciano Esteban March se exponen, también en la sala XL. Estudiada por el profesor Martín S. Soria hondamente

(10) *Garín, Felipe M.^a*. «Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia». Valencia, 1955.

(11) Recordemos que Absalón, hijo de David, cuya vida se halla narrada en el libro II de los Reyes, capítulos XIII a XVIII, fue celebrado como «el más bello de Israel», a causa de su físico, realzado por una magnífica cabellera, la cual, como sabemos, fue el motivo de su perdición. Dotado de inteligencia clara y tenaz, se revuelve, desde su adolescencia, contra su padre David, quien tratara de doblegarle. Pero ya Absalón planeaba abiertamente la rebelión, tomando como cuartel general la ciudad de Hebrón, de donde desciende, al frente de sus tropas, hacia Jerusalén, que abandonada por David hace suya y se corona rey. David intenta trabar combate con los ejércitos de Absalón, y la ocasión se presenta en Galaad al E. del Jordán, tierra boscosa, donde perdieron la vida varios miles de soldados de Absalón, y él mismo quedó enredado entre el follaje del árbol, en cuya situación, divisado por Joab, es atravesado de tres lanzadas.

Tema bíblico que ha sido objeto de diferentes versiones a lo largo de la Historia del Arte; recordemos, entre ellas, el célebre tapiz de la Real Casa española.

la obra de March, réstanos anotar algunas características de estos lienzos. Sobre cuál pudiera ser la plaza rendida a las armas cristianas, subsisten las dudas, aunque Tormo haya puntualizado que no es la de Granada. Sea cual fuere la ciudad mora entregada, lo cierto es que el motivo sirvió para que Esteban March nos dejase una buena obra, muy característica de su estilo, desordenado y minucioso a la vez, quizá reflejo de su violento carácter, rebajado en algunos grados de virulencia, pues Palomino, a quien sigue Orellana (12), nos lo presenta rayano en la locura; ¡bien sabía del genio del maestro, Juan Conchillos, su discípulo predilecto! Lo cierto es que, y pese a todo, inclusive al «fa presto desordenado», que le achaca Mayer, tenía March una honda preocupación por la verosimilitud de los arreos militares, como dice Orellana, que, aunque anacrónicos porque reflejan la indumentaria —cierto que sólo a veces— de la época, sirven, al menos, como testimonio gráfico de ésta.



Rendición de una Plaza por los moros (Esteban March)

Característico de March son las cabezas de los poderosos caballos de sus lienzos; cráneos pequeños, de grandes ojos, que no guardan la debida proporción con el resto del cuerpo. Se observa en ésta y en todas las obras que conocemos, incluida la «Escena de batalla», propiedad de la colección valenciana de Cerveró, lienzo en que March repite el tema de la fortaleza situada en un altozano, a cuyos pies se desarrolla la lucha, aunque en el cuadro del Museo la batalla pase

(12) Salas, Xavier de. «Pictórica Biographía Valencina», por Marcos Antonio de Orellana, págs. 182-198.

a lugar secundario ante la oferta de paz hecha por el rey moro, arrodillado frente al arrogante jinete de armadura negra.

La pincelada menuda sirve a un colorido apagado, no tanto por las tonalidades empleadas cuanto por el cielo hosco bajo el cual se desarrolla la acción.

El lienzo se halla firmado, como todos los comentados: ESTEVE MARCO, nombre situado sobre una especie de pergamino que se halla en el ángulo inferior izquierda. Es donativo del Barón de Frignestani, al ser elegido Académico de Honor de San Carlos, en 8 de diciembre de 1799, según consta en los correspondientes documentos (13).

6.—*Josué parando el Sol*. Lienzo, 1'33 por 1'92.

El sucesor de Moisés en la dirección del pueblo hebreo cosechó, a lo largo de su vida, una serie considerable de triunfos, y en todos ellos se hizo ostensible la ayuda que, en todo momento, recibió de Dios. Así en su victoria contra los reyes cananeos, coaligados, en la cual detuvo el curso del Sol, plegándose éste, dócil a sus mandatos, con el fin de obtener más tiempo para batir a los monarcas de Canaán.

Esteban March hace aparecer en su lienzo a varios servidores del templo avanzando con el Arca de la Alianza hasta cerca de Josué, de quien queda flotando en el aire su manto rojo. En entonación también caliente se halla resuelto el resto del cuadro, obsequio asimismo del barón de Frignestani (14).

7.—*Batalla de David contra Goliat*. Lienzo, 1'33 por 1'92.

Del fresco de Rafael para las Logias vaticanas en que se narra el combate bíblico, pasando por el «Goliat muerto por David», de Miguel Ángel, en la Sixtina, hasta «El gigante Goliat», aguafuerte de Rembrandt, hay toda una variada concepción del tema, acorde con el temperamento artístico de cada uno de los creadores. Para Esteban March, la escena transcurre bajo un cielo atormentado por toques siena, y representa la apoteosis del combate, cuando David enseña a las tropas la cabeza del gigante filisteo (15). A la izquierda del grupo de

(13) Don Antonio Esplugues de Palavicino, barón de Frignestani, fue Regidor perpetuo de la ciudad de Valencia. Propuesto en Junta Particular de 7 de mayo de 1797, y nombrado en Cabildo el 13 del mismo mes y año, tomó posesión en 3 de septiembre de igual fecha. Cesado en la plaza de Regidor, cedió su puesto de Viceconsiliario, y entonces la Corporación acordó nombrarle Académico de Honor.

Libro de Individuos de la Real Academia de San Carlos de Valencia. Ms. Archivo Real Academia.

En el Inventario que la Academia hizo en 1799 se cita este cuadro así:

«123.—Otro cuadro de la magnitud del anterior (se refiere a «Josué deteniendo el curso del Sol»), que mide 9 palmos de ancho y 6 de alto, del mismo Esteban March, de una batalla que regaló el mismo señor Barón (de Frignestani).»

(14) En el Inventario ya citado dicese:

«122.—Un cuadro de 9 palmos de ancho y 6 de alto, que representa a Josué cuando hizo parar el Sol... original de Esteban March, que regaló el señor Académico de Honor barón de Frignestani.»

(15) Dicese que Goliat, gigante del país de Geth, formaba parte de las huestes filisteas, que en el reinado de Saúl invadieron Israel. Acampados filisteos e israelitas frente a frente, estuvo Goliat, armado de punta en blanco, provocando a un combate singular, a que tan aficionados eran los pueblos de Oriente, que decidiera la suerte de ambos ejércitos. Al cabo

caballeros, entre los que él se encuentra, vese avanzar, rodeado de nubes esplendorosas, un palanquín que trae a un rey, quizá simbolizando la futura gloria del joven heredero israelita o, más bien, al rey Saúl, bajo cuyas banderas militaban los hermanos de David. La obra se halla firmada sólo con el nombre: ESTEVE f.

8.—*Encuentro de Caballería*. Lienzo 1'33 por 1'92. (Lámina V.)



Encuentro de Caballería (Esteban March)

Con los números 182 y 183 aparecen inventariados, en 1797, dos cuadros de Esteban March, regalados por el Marqués de Mirasol, y que representan combates de caballería (16).

No es muy prolija la descripción que de ellos poseemos, y si identificamos

de cuarenta días un pequeño israelita, David, obtuvo del rey Saúl permiso para contender con el gigante. Derribado éste, de certera pedrada, y muerto por David, fue la señal de un impetuoso ataque israelita que trajo la desolación al campo filisteo. Las armas de Goliat fueron llevadas a Jerusalén como trofeos, y la espada depositada en el Santuario de Nob.

En 1797 poseía la Academia, como consta en su Inventario, «otro cuadro de cuatro palmos y cinco, que representa a David con la cabeza de Goliat, obra del mismo don Joaquín Pérez, por la cual se le creó Académico de Mérito de Pintura», fiel reflejo de la temática entonces al uso en la Corporación valenciana.

(16) Números 182 y 183 del citado Inventario:

«Un cuadro de 9 palmos y 6 de alto, en que se representa una batalla, obra original de Esteban March, que regaló el señor Académico de Honor, Marqués de Mirasol.»

«Otro cuadro apaisado de las medidas del anterior y que también expresa una batalla del mismo Esteban March, que regaló el dicho señor Académico, Marqués de Mirasol.»

este «Encuentro de Caballería» con uno de ellos, queda otro sin atribución posible, pudiendo ser cualquiera de los anteriores, excepto el «Josué» firmemente documentado.

Da pie, como siempre, a Esteban March el tema guerrero para realizar un estudio de caballos, tomados en los más variados movimientos, destacando el situado en primer término, montado por ágil jinete de rojiza capa ondulando en el ensombrecido cielo. No resistimos la tentación de apuntar cómo las convencionales cabecitas de los caballos de March, y en este lienzo más que en ninguno, se hallan desanimalizadas, asomando por sus ojos un rastro de humanidad. Como en anteriores cuadros, va firmado (ángulo inferior, izquierda) con el lineal y esquemático: ESTEVE f.

9.—*Ataque de Caballería*. Lienzo 1'50 por 2'35. (Lámina VI.)

Que sepamos, es la primera vez que sale a la luz una reproducción de este notable cuadro de la pintura belga del siglo XVII. Situado en la Dirección del



Ataque de Caballería (J. von Bredael)

Museo de Bellas Artes valenciano es poco conocido del público. Representa una escena de combate múltiple (a veces produce la impresión de un ejército que se abre paso a través de batallones enemigos), con varios núcleos de interés, destacando los dos jinetes centrales, caballeros sobre corceles blancos. En un segundo plano, los incendios tornasolan el cielo, en el cual vuela un águila que lleva entre sus garras una divisa. Al fondo se vislumbran los edificios de una ciudad y picas que sostienen cabezas de enemigos. Todo el lienzo respira mo-

vimiento, agitación, aunque se nos figuren un tanto convencionales algunas efigies de vencidos que imploran perdón. La composición está servida por una pincelada menuda y compacta, con tonalidades ocres y rojizas, destacando las manchas blancas de algunos caballos.

Obra muy significativa de la pintura belga del siglo xvii, hállase firmada, aunque no fechada, en su ángulo inferior derecha; sobre una piedra alargada se lee: J. v. BREDAEL f. La escuela belga, inspirada, como ya hemos tenido ocasión de decir, en la vida italiana, encuentra sus representantes en Antón Goubaux y Peter van Bloemen, denominado Standaard, pintor de ferias de caballos italianas, campamentos y combates entre jinetes. Paralela a esta tendencia italianizante, sigue la vieja escuela flamenca, con su pintura de batallas, que iba tras la senda artística de Sebastián Vranx y Peter Snayers.

A la primera de las tendencias citadas estuvo afiliado Peter van Bredael (1629-1719), fundador de la dinastía de pintores que ahora nos ocupa. Como discípulo de David Ryckaert, pintó cuadritos de asunto italiano que poseen los museos de Nantes, Lila y la Academia de Brujas. Tres hijos tuvo, destacando por un flamenco campamento, y Jans Frans van Bredael (1686-1720), padres, respectivamente, de Josef van Bredael (1648-1759), representado en el Louvre por un flamenco campamento y Jans Frans van Bredael (1686-1750). Este último estuvo muy influido por Wouwerman, y logró inyectar en el arte flamenco propio nueva y fresca savia. Son conocidos su «Herradero» y su «Salida para la caza», de Dresden (17).

Dudosa es la atribución de este cuadro que comentamos a uno o a otro, pues, descartados Peter y Alexander, quedan tres Bredael, cuyo nombre comienza por la letra J; cual sea el autor, es cosa que, por ahora, nosotros ignoramos. Quede, no obstante, la sugerencia hecha, con todas las reservas, de que pudiera atribuirse el cuadro a Josef van Bredael, quien, miembro de la Academia de París, es presumible dejase en esa ciudad parte de su obra, y un lienzo pudo muy bien haber llegado a nuestra patria (18).

10.—*El Cabo Noval*. Lienzo 2'72 por 4'13. (Lámina VII.)

Destaca esta obra del excelente pintor valenciano Antonio Muñoz Degrain, no solamente por sus proporciones, sino por la índole del tema, entre su producción, conservada junto con otros cincuenta y un lienzos entregados en generoso donativo al Museo de San Carlos.

Este óleo, presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, obtuvo la Medalla de Honor, y en él se cuenta la heroica hazaña del cabo del ejército español Luis Noval Serrano, en la campaña africana de 1909.

Había nacido Luis Noval en Oviedo en 1887. Ingresado en el Regimiento del Príncipe, de guarnición en Oviedo, fue trasladado a Melilla con el resto de sus compañeros, ya ascendido a cabo, al campamento de Cabrerizas Altas. Intervino, con lucida actuación, en diversos hechos bélicos, hasta que en la madru-

(17) *Woermann*, ob. cit., tomo 5.º, pág. 450.

(18) Este cuadro forma parte del Museo de San Carlos, debido a una gestión personal del Director del mismo, don Manuel González Martí, cerca de su anterior propietario don Francisco Bosch Navarro, que hizo donación del mismo.

gada del 28 de septiembre de 1909, al recorrer los puestos avanzados, tuvo que retirarse, ordenadamente, con sus soldados hasta las propias alambradas; los moros, sospecharon que Noval, rodeado por ellos, les serviría de escudo para, fingiéndose españoles, penetrar en el campamento. Mas no contaron con que Noval advirtió, a grandes voces, a los suyos el peligro, mandando que hicieran



El cabo Noval (A. Muñoz Degrain)

blanco en el grupo. Revolviéndose él mismo contra los moros que le asediaban, halló gloriosa muerte. Recompensado con la Cruz Laureada de San Fernando, se le erigió en Madrid, también por obra de otro valenciano, Mariano Benlliure, el 8 de junio de 1912, un monumento en la plaza de Oriente, mientras que el Ayuntamiento de su ciudad natal le levantaba severo mausoleo, dando su nombre a una de las calles de Oviedo.

Muñoz Degrain alzó la figura del héroe ovetense, en medio del lienzo, junto a las alambradas, flanqueado por los moros. Viste el típico rayadillo del ejército africano y cubren sus pies alpargatas valencianas, mientras la guerrera se abre valientemente del lado del corazón como indicando el camino a la muerte cercana. Están bien caracterizados los tipos morunos en sus atuendos y adornos, bolsa de costado del moro muerto, verdadera filigrana de repujado, o la espingarda que blande otro moro de enérgico gesto. Las figuras brillan en la oscuridad del paisaje nocturno, abierto a ráfagas por los resplandores del campamento. Todo está envuelto en una atmósfera de azules y grises, servida por pincelada

espesa y no demasiada desflecada, como en otros lienzos de este pintor. Rompiendo la oscuridad de la noche, y justamente sobre la cabeza del héroe que, de un momento a otro, se presiente va a ser inmolado, rutila un lucero como símbolo de inmortalidad.

11.—*Carga de Caballería*. (Gouache.) Lienzo 0'68 por 0'85. (Lámina VIII.)
Donativo del académico de San Carlos, D. Javier Goerlich.



Carga de Caballería (Roberto Domingo)

De la buena escuela de su padre, Francisco Domingo (de quien hemos citado ya el lienzo «Los últimos días de Sagunto»), hereda Roberto la mezcla de naturalismo y romanticismo, tan característica en el arte español, uniendo a éstas sus naturales sensaciones y su poderosa retentiva visual. Sin duda, brilla Roberto Domingo por la luz de los lienzos y la vivacidad de los asuntos, que brotan a impulsos de su pincel. Tal esta pequeña obra con que finalizamos nuestro estudio. Representa una carga, quizá de la caballería francesa, y quisiéramos investigar cuánto hay de fantasía en ese cuadro y cuánto de observación. Los uniformes azules con tirillas rojas fueron usados por el ejército francés hasta 1914, y conocidas son las prolongadas estancias de Domingo en París, dato bastante significativo. Aunque resulta difícil, por lo suelto de la pincelada, descubrir el tocado de los jinetes, puede sospecharse en alguno de ellos los cascos brillantes, claramente en el que enfrena su corcel a la derecha del cuadro. Se infiere que pudieran ser tropas de Coraceros o Dragones franceses, únicos que llevaban

esa prenda en la cabeza. El cielo añil, tratado con violentas pinceladas, se abre paso a través de unas compactas nubes de tormenta que, a pesar de ello, no oscurecen el cuadro, suelto, jugoso y trepidante.

Tal es, en una breve síntesis, la suma de pinturas de tema bélico que atesora el primer Museo valenciano. La palabra escrita aproxima la obra artística al lector; le nace a éste, entonces, una intensa comenzón por gozar de la bella pictórica que se le ha hecho entrever; y se acerca, la saborea y la hace suya. Cuando este ejemplo se ha multiplicado quedan quietas, mansas, satisfechas, por haber cumplido con su deber, en este caso dar idea de un matiz del Museo de San Carlos, las letras que la pluma hizo realidad.

Salvador Aldana Fernández

PINTORES VALENTINOS. SU CRONOLOGÍA Y DOCUMENTACIÓN

Existen en las iglesias, museos, entidades y casas aristocráticas de Valencia muchos retablos, cuyos pintores nos son desconocidos o de los que tenemos noticias incompletas, respecto a su antigua procedencia, y a descifrar este enigma dedicaron plausibles investigaciones los eruditos Roque Chabás, Sanchis Sivera y el Barón de San Petrillo, en su *Filiación histórica de primitivos valencianos*, entre otros.

Nuestra aportación, fruto de investigación personal y directa de primera mano, tiende a completar y mejorar, en lo posible, los estudios mencionados, y tiene por finalidad el dar noticias de datos olvidados sobre pintores, citando los documentos donde han sido investigados, a fin de facilitar su comprobación en las actas y documentos y en los contratos, por aquellos a quienes interese mayor detalle, y especialmente por los críticos de arte y los investigadores sobre pintura de retablos y miniaturas.

La documentación que se reseña, si bien figura en los archivos, no consta, hasta hoy, en los ficheros, como reseña específica de pintores o pinturas, y su búsqueda ha necesitado del tiempo y paciencia que sólo pueden comprender los que se dedican a tales intentos.

Creemos con ello prestar un servicio a la cultura valenciana, y por ello nos decidimos a su publicación (1).

SIGLO XIII

- 1.—ARMER, Geraldo. 29-VI-1246. ACV. Perg. 5970
«Don Drogo, caballero y su mujer Toda Periz venden a Pedro Armer y su mujer María Pérez y a Giraldo Armer y María Pérez, su mujer, un huerto en la Alcudía de Valencia que compró de Domingo López, delante del huerto de los monges de Scarpe.»
Ante Guillermo de Jacca, not. publico de Valencia.

(1) Abreviaturas:

ACV.: Archivo Catedral Valencia.

ACAV.: Archivo Curia Arzobispal Valencia.

AMV.: Archivo Municipal Valencia.

APV.: Archivo Colegio del Corpus Christi (vulgo del Patriarca) Valencia.

ARV.: Archivo Reino de Valencia.

F.: Folio.

Leg.: Legajo.

Not.: Notario.

Protoc.: Protocolo.

Sig.: Signatura.

- 2.—ARMER, Pedro. 24-IV-1251. ACV. Perg. 5.975
Testamento de Pedro Armer. En su traslado notarial se cita a Geraldo, pintor, marido de María Pérez, hija del testador y de María Pérez.
- 3.—ARMER, Pedro, y ARMER, Geraldo. 7-VIII-1257. ACV. Perg. 4.640
Arreglo de cuestiones sobre la división de camino o calle que había habido entre el huerto que Bernardo Micó tenía por los monjes de Scarp y el campo murado de Pedro Armer, difunto, marido de doña María y ahora de sus herederos.
- 4.—ARMER, Geraldo. 20-V-1266. ACV. Perg. 5.991
Geraldo, pintor, y María Periz, su mujer, venden a Bernardo Oliver, su yerno, un alodio por 380 sueldos Reales de Valencia, como dote de Bienvenida, hija de Geraldo y María Periz y mujer de Bernardo Oliver, ante el notario Jaime de Castro Sarraceno.
- 5.—ARMER, Geraldo. 31-VIII-1278. ACV. Perg. 2.920
Ramón Armer, hijo de Pedro Armer, queriendo entrar en la Orden de los Hermanos de la Penitencia de Jesucristo, hace donación a Geraldo, pintor, y a su mujer María, hermana del donante, de todos sus bienes.
- 6.—ARMER, Geraldo. 10-VIII-1297. ACV. Perg. 1.360

Este pintor, vecino de Valencia, aparece como propietario y fiduciario de cierta venta de tierras

Sit omnibus notum Quod nos Bernardus Olivarri olim vicinus Valencie et nunc habitator de Torres Torres, et Benvenguda eius uxor simul et uterque nostrum insolidum per nos et omnes successores nostros et ex certa sciencia cum hoc presenti publico instrumento perpetuo valituro vendimus et concedimus vobis Guillelmo de Boscho sellario vicino Valencie et vestris perpetuo pro vestro proprio alodio libero atque francho quendam trocium terre nostrum situm in Alcudia juxta Sanctum Julianum, confrontatum in orto monacarum Scarpilii et in terram quam Guilabertus emit a Maria Amargosa et in terra *Gueraldi pictoris* et de aliis partibus in viis publicis... pro Quadringentos et decem solidos Regalium Valencie.

Damus vobis et vestris fideiussorem salvitatis ad forum Valencie, *Gueraldum pictorem* vicinum Valencie patrem meum Benvengude.

Quod est actum Valencie IV idus Augusti anno Domini MCCLXX nono. Signum Bernardi Olivarri. Signum Benvengude eius uxoris jurantis venditorum. Signum *Gueraldi pictoris* fideiussoris predictorum. Qui hoc concedimus et firmamus.

Testes huius rei sunt Berenguarius de Fabarçano, Vitalis de Ramoneto, Dominicus Paschalis, Garcias Petri Dueso, milites et Raymundus de Ripoullou.

Signum Petri de Sancto Johanne not. publici Valencie qui hoc scripsit et clausit loco diet et anno prefixis.

SIGLO XIV

- 7.—ANCONA, Nicolás de.** 16-XII-1304. ACV. Perg. 44^o
 Constitución del obispo Raimundo y cabildo, de voluntad del Obrero de la Seo, Jaime Mascó, constituyendo Obrero Mayor de la Seo al Maestro Nicolás de Ancona, asignándole dos sueldos y medio cada día durante su vida aunque esté enfermo, más cincuenta sueldos para habitación y que se obligue hacer todo lo que sepa «in faciendis vitreis, imaginibus et picturis». Ante el notario Jaime Martí.
- 8.—PÉREZ, Fernando.** 1-V-1341. ARV. Protoc. not. por identificar.
 Comparece como testigo en el testamento de Bernarda mujer de Tomás Castell, herrero de Valencia, el lunes nonas de mayo de 1341. También figura como testigo en el inventario de la misma herencia el vi idus de mayo de 1341.
- 9.—BELLUGA, Vidal, y MAÇIA, Juan.** 1-VII-1349. ACV. Perg. 4.018
Estos pintores, vecinos de Valencia, dan recibo de cantidad por haber pintado la capilla de San Miguel Arcángel
- «Sit omnibus notum Quot Nos Vitalis Bellugo et Johannes Maçiani pictores et Valencie vicini ex certa scientia confitemur et in veritate recognoscimus vobis Anthonio Romei civi Valencie et Anthonio Dalpicat canonico Sedis Valencie manumissoribus et executoribus ultimi testamenti reverendi in Xpo. Patris domini domini Raymundi divina miseratione Valencie episcopi defuncti licet absentibus tanquam presentibus, quod ex illis quinque milibus solidis regalium Valencie quos dare nobis promisistis et debetis pro depictando et apparando capellam beati Michaelis Archangeli constructam per dictum reverendum episcopum in Sede predicta prout in quodam publico instrumento de predicta avinencia facto lacius continetur, dedistis et solvistis nobis voluntati nostre numerando Centum libras regalium Valencie.
- Et quia sic est rei veritas Renunciamus scienter omni excepcioni peccunie predicte non numerate non habite et non recepte Rationi premissa et doli in cuius rei testimonium facimus vobis fieri hoc presens publicum instrumentum per notarium infrascriptum ad habendum memoriam in futurum.
- Quod est actum Valencie nonas julii Anno Millesimo CCC^o quadragesimo Nono.
- Signum Vitalis Belluga. Signum Johannis Maçiani predictorum qui hec concedimus et firmamus.
- Testes huius rei sunt Nicholaus de Valeriola et Guillelmus Vincentii notarius et Valencia civis. Signum mei Michaelis Martorelli not.
- 10.—BELLUGA, Vidal**
 Julio, 1349. ARV. Protoc. Ascensio Colent, not. sig. 2.444, leg. 434.
 Declara haber recibido 70 sueldos en paga del retablo que pintó para Penáguila.

- 11.**—ALBERT, Pedro. Agosto, 1351. ACV. Leg. 5.648.
«Item la dona na Thomasa muller que fon den B.º Exemeno vene l cafisada de vinya, de terra en lo terme de Ruzafa a en P. Albert pintor per preu de XXX sous apaquili lo loysmi per amor de Deu e paga lo sens de 111 anys e de sens 1.111 sous per cadany.
- 12.**—CARBONELL, Andrés. 11-111-1356. ACV. Leg. 3.510. Notals de Bononat Mononat Monar. Manumisor y ejecutor del último testamento de Domingo de Montblanch, zapatero vecino de Valencia, confeccionado en Valencia XV calendas de agosto del año 1356, cerrado y signado por Bernardo Calp, notario público de Valencia.
- 13.**—D'XARCH, García. 30-X-1361. ACV. Perg. 7.519.
Bernardo Calp compra judicialmente unos censos a los herederos de García d'Xarch, pintor.
«Anno... en Johan Scorna justicia de la Ciutat de Valencia en lo Civil a instancia i requisició den Pere Cabrit cuyrater personalment mana an Francesch d'Manresa notari procurador den Anthoni d'Xarch tudor i curador dels fills i hereus den Garcia d'Xarch, pintor deffunt i procurador en cara den Garcia d'Xarch fill del dit en Gancia d'Xarch ab carta publica de procuraçio feta en Valencia nonadecima die junii anno a nativitate Domini Millesimo trecentesimo sexagesimo primo, closa per en Viçent Çatorre (o Çatorra) notari que dins deu dies primers vinients et pro emptor haja donats i pagats al dit en Pere cabrit mil setanta nou sous dos diners reals de Valencia per raho de treballs a aquell ajudgats axi com a tudor i curador qui fon ensemps ab lo dit Nanthoni d'Xarch del dit Garcia d'Xarch y daltres frares seus i fills qui foren del dit en Garcia d'Xarch ço es del temps que aquell comença administració tro en lo dia qui fon donada sentència i ajudgats los dits salari i treballs al dit en Pere Cabrit segons que es cert per sentència donada per lonrat en Pere Marrades precessor en lo dit offiçi vicesima quarta die decembris anno a nativitate Domini Millesimo trecentesimo sexagesimo la requisició de la qual sentència fon proposada vicesima nona die augusti anno a nativitate Domini Millesimo trecentesimo quinquagesimo nono closa per en Blay d'Roues notari de Valencia ad la cort civil d'aquella per lonrat en Jacme Serivá...
Ante Blas Roures, notario.
- 14.**—PERIS, Juan. «Magister picthorum». 14-VIII-1365. ACV. Leg. 3414. F. 51.
Su mujer Simona, otorga testamento en Valencia ante Bononat Monar, notario. Elige sepultura para su cuerpo, en el cementerio de la Iglesia de Santa Cruz de la ciudad de Valencia, de donde es parroquiana.
Lega a María, mujer de Domingo Pedro, su sobrina, 20 sueldos.
Manda se le celebren 30 misas en dicha iglesia, e instituye heredera universal de todos sus bienes a Jaimeta, hija de Francisco Finestres.
El testamento se publicó el 23-I-1366, en presencia de Bernardo Cante-

relles manumisor, que dijo pensaría si aceptaba la marmesoría, y en presencia de Bartolomé Mateu y Domingo Reriç, de la parentela de la testadora «et dictus Dominicus Periç et Bartholomeus Mathei dixerunt quod non consenciebant in dicto testamento».

La copia de este testamento en pergamino se halla sirviendo de guarda al volumen de dicho año y es perfectamente legible.

15.—PELEGRÍ, Bernardo.

ACV. 23-X-1365. Protoc. Bononat Monar. Sig. 3.645.

Este pintor, vecino de Valencia, da recibo de cantidad por haber pintado el retablo de la Virgen Maria en la Seo de Valencia

«Die jovis XXIII die octobris (anno Domini M^oCCC^oLXV^o. Ego Bernardus Pelegrinus pictor vicinus Valencie scienter confiteor et in veritate recognosco venerabili Matheo Carbonelli civi Valencie presenti et recipienti operario retrotabuli beate Marie sedis Valencie quod persolvistis mihi et tradidistis et ego a vobis dicto nomine habui et recepti numerando ex una parte pro diversis solutionibus et eius necessariis picturis dicti retrotabuli per me factas in armaribus eiusdem, apocam extendit quadraginta novem solidos octo denarios et obolum.

Et picturas ipsas feci per legitimam sumam nonaginta septem solidos terdecim denarios et sicut sunt in summa quod mihi persolvistis et tradidistis dicta ratione centum quadraginta sex solidos undecim denarios et obolum.

Unde renunciando exceptione dicte pecunie non numerate non habite et non recepte et doli, facio inter presentes vobis fieri et tradi publicam apocham et de soluto et recepto nostrum per notarium infrascriptum recipientem in testimonium premisorum.

Quod est actum Valencie XXIII die octobris anno a Nativite Domini M^oCCC^oLX quinto.

Signum Bernardi Pelegrini pictoris predicti quod hec laudo, concedo et firmo.

Testes huius rei sunt Johannes Crespi et Guillelmus () curritor Valencie.»

16.—DESPUIG, Simón.

1-V-1366. ACV. Leg. 5.649. Año 1366. F. 26 v.^o. Reebudes de la Almoyna.

«Ramon de Ruxol Rector de Oliva procurador de la Almoyna. Reebudes comensan de primer de maig.

»Item de manament dels senyors administradors fiu comensar de pintar lo retaule que es en lo cap de la casa dels pobres, e tota la casa apres, an Simo Despuig pintor al qual doni de present per senyal e per paga la qual obra comença liluns a xxvll de juliol e continuament continua... 1111 florins Item divendres darrer die del dit mes doni al dit pintor. VI florins Item daltra part doni al dit pintor e feu ne apocha ab totes les quantitats desus escrites en poder den Bononat Monar not. 1111 florins

Item daltra part doni al dit pintor	111 florins
» » » » » » »	11 »
» » » » » » »	V »
» » » » » » »	V »
» » » » » » »	XXX sous
» » » » » » »	X »
» » » » » » »	XXX »
» » » » » » »	V florins
» » » » » » »	11 »
» » » » » » »	11 »

e l, s. Item fiu reparar en la dita casa la paret e ques casa del degá, del arch de pedra fins a les rexes com no fos reparada e en altra manera noy pogessen pintar, e costa la dita reparacio en fer algeps, calç e mestre e manobres en suma xxvi sous e VII, d. Item dijous primer die de octubre acaba de pintar los dits retaule e casa lo dit en Symo Despuig, pintor, a instancia del qual lo dit jo fiu estimar la dita obra en Johan Maçia e an Matheu Terres, pintors la qual obra estimaren en fer totes coses xxx lliures segons que largament apar per carta publica feyta per en Bononat Monar notari lo dit die e axi com ja li age dades xxv lliures segons apar damunt per manament aguili a donar a compliment...

17.

1-X-1366. ACV. Leg. 3.514. F. 88 vuelto. Notals de Bononat Monar.

Vecino de Valencia, pinta para la casa de La Almogna, el retrato del fundador, y el Cabildo nombra a Juan Martinez y a Mateo Terres, ambos pintores, para que tasen la mencionada pintura

Cum Simon de Podio pictor vicinus Valencie de mandato dominorum Episcopi et Capituli Valencie sive dominorum Pascasii Martini precentoris et Bernardi Urdi prepositi canonicorumque prebendorum ecclesie Valentine et administratorum laudabilis elemosine ipsius ecclesie pinxisset sua arte in domo dicte elemosine ubi pauperes reficiuntur sive figurasset illum qui elemosinam instituit.

Et subsequenter quot pauperes fuerint ibi instituti et per quos usque nunc et suis expensis propriis distraxisset.

Et ideo vellet prout dignum erat recuperare illud et alias satisfaccionem de laboribus ipse Simon necnon et venerabilis et discretus Raymundus de Ruxol procurator et nomine procuratorio ipsius elemosine qui restitutionem ipsam et satisfaccionem facere habebat in presencia mei notarii et testium subscriptorum ad invicem concordarunt stare super premisis taxationi Johannis Martiniç et Mathei Terres pictorum vicinorum Valencie quos circa hec convocaverant et qui erant ibi presentes finaliter ipsi Johannes Martineç et Matheus Terreç visis omnibus et consideratis eodem instanti taxarunt ipsi Simoni pertinere per omnia racione Triginta librarum monete regaliium Valencie.

Qua facta taxatione, incontinenti idem Simon scienter ipsas Triginta libras numerando confessus fuit habuisse et recepisse e dicto venerabili Ray-

mundo de Ruxol inter tamen diversas vices et soluciones quamquam de voluntate ipsorum Raymundi et Simonis habentis pro nullis et cancellatis quibuscunque aliis apochis seu albaranis factis pro premissis sive apochis omnibus inclusis in presenti. Renunciantsque idem Simon omni excepcioni dicte peccunie non numerate non habite et non recepte et doli ac de et pro eadem se pro contento et satisfacto habens per se et suos difinivit et absolvit ipsum Raymundum dicto nomine ac ipsam elemosinam et quoscunque alios interesset vel intererit ab omni accione questione petitione et demanda si jus facere posset et pactum fecit firmissimum calidum et solemnem de ulterius aliquid non petendo sive de non conveniendo quemquam ac sibi et suis silencium imposuit sempiternum pro eisdem sicut melius ad utilitatem dicte elemosine posset dici et intelligi de quibus dictus venerabilis dominus Raymundus de Ruxol dicto nomine petiit sibi fieri et tradi publicum instrumentum per me notarium ipsum in eorundem omnium testimonium veritatis.

Que fuerunt acta Valencie inter dictam domum die jovis hora tertia que fuit prima dies mensis octobris anno a nativitate Domini M^oCCC^oLX^o sexto.

18.—SARAGOÇA, Pedro.

Después del 9-VIII-1377. ACV. Leg. 5.650. F. 36. Llibre del copte den Bernat Canterelles del any 1377. Almoyna.

«Dates extraordinaries feytes per menut e gros e dins lo dit any M.CCC. LXXVII.

Item doni a Pere Saragoça pintor en senyal e part de paga de aquell, vll sous los quals deu haver de fer e pintar lo retaule lo qual deu estar sobre lalberch de la Almoyna los quals li son stats promeses ab carta feta a ix d'agost... XX florins que valen 11 cents xx sous.»

Como el protocolo de Bononat Monar de este año 1377 está incompleto, no se halla el contrato del Cabildo con el pintor Saragoça.

19.

ACV. Llibre del compte den Bernat Canterelles procurador general de la loable Almoyna de la Seu de Valencia que comença lo primer dia de maig del any Mil CCCLXXIX e feneix lo derrer dia de Abril del any MCCCLXXX. Leg. 5.650, ff. 34 v^o y 35.

ALMOYNA

DATES FETES ENGROS E EN MENUT EN LO DIT
ANY MIL CCCLXXIX

Item doni que costaren XV alues d'drap pera la cortina davant lo retaule del portal de la Almoyna que costa a raho de 11 sous per alua ... XXX sous.

Item costaren de tenyr de blau a raho de VIII diners la alua, X sous. VI diners.

Item doni Vil claus grosos que pesaren Xvi lliures a raho de XI diners la liura ... XlIII sous. VIII diners.

Item doni a lll claus grosos pera damunt ... lll sous.

Item costa la fusta que loguer pera fer bastiment com fon posat e affiat lo dit retaule ... VII sous.

Item costa de port lo dit retaule e la dita fusta del bastiment ... ll sous.

Item doni al maestre per llll jornals d'ell e dun macip seu e per fusta, claus, e cordes de canem per posar lo dit retaule en lo dit portal de la Almoyna e per mi a ell a raho de lll sous e lo macip a raho de ll sous per jornal ... LX sous.

Item doni an Saragoça pintor los quals li restaven apagar fet compte entre mi e ell acompliment dels VII cents que li foren stats promeses del dit retaule segons appar per apocha feta a XVII de març del dit any en poder den Bononat Monar notari ... llll cents. LXXX sous.

Item doni al pintor que pinta los capitells en que sta la cortina e les poceres dels costats e la post de les letres que sta sobre lo retaule, XVI sous.

20.—D'XARCH, Antonio.

29-X-1373. ACV. Leg. 3.516. Folios 63-64 y 65. Notals de Bononat Monar.

Fué testigo de la venta de unas casas situadas en la parroquia de Santa Cruz otorgada por los albaceas de Marieta hija de Juan Soriano y de Maria que murió sin hijos. dejando heredera su alma en su testamento otorgado en Valencia el 7 de diciembre de 1372 y publicado el segundo día después de la muerte de la testadora que fue el 5 de Mayo del mismo año, cerrado y subscrito por Antonio Dezcamps not. público.

Tambien fué testigo de otro documento el 11-XI-1373.

21.—SERRA, Francisco.

8-XII-1379. ARV. Pergs. de la Bailia. caja 2.^a

Figura como testigo en un apoca otorgada por Bernardo Paganell presbítero procurador de Galcerán de Castellví, a Pedro Arnau baile de la Baronia de Arenós.

22.—CIVERA, Andrés.

2-III-1385. ACV. Leg. 3.509. Notals de Bononat Monar, f. 35.

Su mujer Francisca, pleiteó con el administrador de la almoyna de En Conesa, ante el justicia civil de Valencia En Jacme Lançol.

23.—MORLANS (o MURLANS), Pedro.

2^a III-1385. ACV. Leg. 3.509. Notals de Bononat Monar, f. 35.

Es testigo de la venta de un hospicio en la parroquia de S. Juan del Mercado, otorgada por Antonio Carnicer a favor de Jaime Sebastiá, situado en la calle de Zaragoza, por el precio de 112 libras y diez sueldos.

En 11-3-1356. ACV. Leg. 3.510. Notals de Bononat Monar.

fue testigo de un documento en que los albaceas testamentarios de Domingo de Montblanch nombran procurador a Bernardo de Nuce presbítero, beneficiado de la Iglesia de Valencia.

- 24.—RAMBLA, Domingo. 28-V-1386. ACV. Perg. 5.263.
Juntamente con su mujer Antonia venden a Nadal Leopart una casa.
Ante Jaime Garcia not.
25. 11-XI-1396. ACV. Perg. 876.
Vende un censo sobre tres hospicios sitios en la parroquia de S. Pedro, en Valencia a Miguel del Milacre, beneficiado de la Catedral, y a Pedro Pedrós.
Ante Juan Carroç, not.
- 26.—VILLAUUR, Bernardo.
19-IX-1386. Gandía. ARV. Pergs. dela Bailía. Caja 4.^a
Este pintor, vecino de Gandía, da recibo de cantidad por haber pintado, por encargo del Marqués de Villena y Conde de Ribagorza y Denia, el retablo de San Jerónimo
«Noverint universi Quod Ego Bernardus de Villaur pictor vicinus Gandie ex certa scientia confiteor et in veritate recognosco vobis venerabili Bernardo de Torres collectori generali redditum incliti domini Marchionis Villene Comiti Ripacurcie et Denie in sarracensis Comitatus Denie presenti et vestris per mandatum predicti domini Marchionis, vobis factum, solvistis et tradistis michi realiter numerando Quinquaginta florenos auri communes ex salario Retabuli Sancti Iheronimi quod predicto domino facio.
Quod ideo renuntio scienter omni exceptioni dictorum quinquaginta florenorum per me non receptos a vobis ut predicatur et doli facio vobis fieri presens instrumentum in testimonium veritatis.
Quod est actum Gandie XIX die septembris anno a nativitate Domini Millesimo CCCLXXX^o sexto.
Sig-num Bernardi de Villaur predicti que hic concedo et firmo. Testes huius rei sunt venerabilis Guillelmus Martorelli et Guillelmus Johannis.
Sig-num Raymundi Dalmacii auctoritate regia notari publici Gandie Qui predictis interfui eaque scripsi et clausi loco die et anno prefixi.
27. 9-I-1407. ACV. Perg. 6.817.
Otorgó testamento en dicha fecha recibido y cerrado por el discreto Guillermo Cardona, notario, que se publicó en el 17-XI-1408 y en 28-V-1434 los mayores de la cofradía de los armeros de S. Martín, que fueron sus herederos, venden una casa en la citada parroquia a Francisco Colomer.
Según consta en el protocolo de Juan Monfort, lo Antic ACV leg. 3.659, eran los mayores de la limosna de San Martín, vulgarmente llamado de la Armería, en fecha lunes 21-XI-1435, Guillelmus Ridaura Lancerius y Johannes de Castellnts Sellerius, Johannes Stephani Pictor Pavesiorum et Alfonsus Martini Spaserius».
Los cuales imponen unos censos sobre la casa que fue de propiedad de la casa que fue de Rodrigo Rambla, pintor, situada en la Parroquia de Santa Catalina de Valencia, confrontando con el Hospicio de Lorenzo Candela, zapatero, con Hospicio de Bartolomé Pérez, pintor, con el de Antonio Pañol y con vía pública.

28.—BONET, Francisco.

11-XII-1387. ACV. Leg. 3.653. Bononat Monar, año 1387.

Albacea del testamento de Domingo Vicent

«Franciscus Bonet, pictor, et J. Zalzedella, panniparator civitatis Valencie, manumissores dati per curiam Valencie, testamento Dominici Vicent, laboratoris dicte civitatis dictis nominibus, vobis Paschasio Peric laboratoribus dicte civitatis presenti facta subastacione P. Vall del Port et Johanes Dezpuig curritores presentes quarundam domorum sitarum in parrochia Sancte Catherine in populo del Biste...

Otros documentos: el 11-VIII-1388 y el 5-XI-1388.

29.—PÉREZ, Fernando, y (¿RUVIOLS?), Arnaldo (roto el papel en varias letras). 23-V-1390. ARV. Prot. número 2.058.

Pintores vecinos de Valencia y testigos de un documento ante García Sancho, notario.

30.—BACHO, Miguel. 12-VIII-1391. ACV. Leg. 5.651, años 1391 al 1392. F. 6.

Su viuda, Magdalena, vende una casa, de cuya venta es testigo el pintor Juan Zaragoza

«Item a XII del dit mes d'agost 1391 rebi de na Benvenguda muller quondam d'en G. Guila e de na Magdalena muller quondam d'en Miquel Bacho per luisme d'un alberch que veneren al carrer de le Parres a na Clara muller quondam d'en Miquel Bacho per preu de xxv lliures e havia a pagar altre emsemps per donació quen ere stada feta a les dites dones per un germá qui stava a Iviça.

»Rebe la carta en Bonanat Monar... (al margen derecho) V lliures.» Esta carta está en fecha de sábado 12 de agosto de 1391, todos son pescadores de Valencia, y entre los testigos figura Johanes Çaragoça picturerius Valencie.

31.—MINGUES, Domingo. 13-1393. Xativa. ARV. Bailia, pergs. caja 5.^a.

Testigo de un apoca otorgada por Francisco Pons de Fenollet ciudadano de Játiva a Pedro Carbonell, colector de las rentas del Marqués de Villena en el Condado de Denia, por las rentas de los cristianos, por la asignación anual concedida por el Marqués de Villena.

«Testes huius rei sunt Dominicus Minguez depictor et Bernardus Ferre-rius vicini Xative.»

32.—NICOLAU, Pedro.

28-III-1395. ACV. Leg. 3.522. Cuaderno 2.^o Fs. 16 y 17.

Notals de Jaume Monfort

Es testigo de unos poderes otorgados por Juan Bonshoms, clérigo doméstico del Reverendísimo Cardenal de Valencia, a favor de Nicolás Carbonell, not., y Ramón Carbonell, ciudadano de Játiva. Los poderes tenían por objeto tomar posesión de las gracias concedidas por el Papa a Juan Bonshoms.

«Testes inde sunt Raymundus de Sancto Andrea clericus et Petrus Nicholai pictor Valencie commorantes.»

33. 24-IX-1406. ACV. Leg. 3.672. Protoc. Luis Ferrer.

Este pintor, vecino de Valencia, da recibo de cantidad por haber pintado el retablo de San Bernabé

«Sit omnibus notum Quod ego Petrus Nicolai pictor vicinus Valencie scinter confiteor vobis venerabili Simoni de alguayra presbitero procuratori generali laudabilis elemosine sedis Valencie heredis bonorum et iurium venerabilis Francisci Sossies quondam rectoris ecclesie d'Albal diocesis Valencie licet absente et vestris Quod dedistis et solvistis mihi voluntati mee realiter numerando Quindecim llibras monete regalium Valencie restantes ex illis quadraginta quinque libris monete predicte pro quibus depingere et facere habebam quoddam retrotabulum pro capella Santi Barnabe quam instituit in sede predicta dictus quondam Franciscum Sossies ut publico instrumento cum hiis confecto inter manumissorem dicti defuncti et me acto Valencie in posse not. subscripti die XXV junii anni proxime preteriti nativitatís Domini Mⁱ CCCCⁱ quinti quod die presenti cancelatum ad pedem fuit, ut laicius continetur.»

34. 24-IX-1406. ACV. Leg. 3.672. Protoc. Luis Ferrer.

Documento otorgado por Pedro Pastor y su mujer Margarita:

«Testes Ludovicus Amorós fusterius et Petrus Nicolai pictor Valencie.»

- 35.—RULL, Juan.

29-IX-1397. ACV. Leg. 3.523. Notals Jaume Pastor lo Antich.

Comparece como testigo en el testamento de Sibilia viuda de Francisco Gomar, vecino de Valencia, en el que manda la testadora ser enterrada en el Convento de Predicadores de Valencia, en el que están enterrados otros de su parentela y nombra heredera a Isabel.

«Testes fuerunt huic testamento et per dictam testatrice rogati, Jhohannes Alfonso laborator, Petrus Miravet piquerius et Johannes Rull, pictor vicini Valencie.»

- 36.—JACOBI, Gerardus.

8-VII-1398. ACV. Leg. 3.663, cuaderno 2.º. Protoc. de Jaime Pastor.

Natural de Florencia y vecino de Valencia, declara haber recibido parte del precio por la pintura de cierto retablo para la iglesia de San Agustín

«Die lune VIII julii anno M^o CCC^o XC^o VIII^o

Sit omnibus notum; Quod Ego Gerardus Jacobi pictor Florencie nunc commorans Valencie scinter conficedi vobis Reverendo in Christo Patri et domino fratri Johanni Dei Gratia episcopo Doliensi, presenti; Quod ex illis quingentis quinquaginta florenorum auri in quibus michi estis obligatus pro

opere cuiusdam retrotabuli quod facio ad opus ecclesie monasterii Sancti Augustini Valencie, dedistis et solvistis michi realiter numerando in duabus solutionibus, centum florenorum auri...

»Testes inde sunt fratre Raymundus Arnaldi ordinis Sancti Augustini et Michael de Manresa vicini Valencie.»

SIGLO XV

37.—MARZAL de Sas «Magister».

18-II-1400. ACV. Leg. 3.669. Protoc. de Luis Ferrer.

Este pintor, vecino de Valencia, pinta el retablo de Santo Tomás para la capilla que, bajo la misma invocación, existía en la Seo de Valencia

Don J. Sanchis Sivera, en *Pintores Medievales*, dice: «En el notal de Luis Ferrer del año 1400, f. 69, hay sitio para un documento que empieza: Die mercurii xvlll februarii. Sit omnibus notum quod ego magister Marçalis».

Consultado por mí el protocolo correspondiente hallo lo siguiente:

«Die mercuriis XVIII februarii (MCCCC).

Sit omnibus notum Quod Ego Magister Marçalis de Sas pictor vicinus Valencie, scienter confiteor vobis venerabilis Bernardo de Carçino in legibus licenciato canonico ecclesie Valentine licet absenti et vestris, Quod ex restillarum Quinquaginta librarum pro quarum precio depingere habeo quoddam retrotabulum ad opus capelle quam vos idem dominus Bernardus contrucistis in Sede Valencie sub invocatione Sancti Thome dedistis et solvistis mihi voluntate mea realiter numerando decem florenos auri communis d'aragonia. Et quia, etc.

»Testes inde sunt Manuelis de Gradibus civis et Andreas Polgar notarius Valencie.»

38.—DUTRELLES, Juan. 9-I-1402. ACV. Leg. 3.656. Protoc. Jaime Monfort.

Aparece como testigo en un documento por el que Pascual Conill constituye procurador suyo al discreto Gonbaldo Martín, presbítero beneficiado en la iglesia de San Juan del Hospital en Valencia.

«Testes Johannes Dutrelles tapinarius et pictor Valencie.»

39.—GENER, Geraldo, y PERIÇ, Gonzalo.

27-IV-1407. ACV. Leg. 3.673. Protoc. Luis Ferrer.

Estos pintores dan recibo de la cantidad recibida por haber pintado un retablo para la capilla de Santo Domingo en la Seo de Valencia

«Sit omnibus notum Quos nos Geraldus Gener ac Gondissalvus Periç pintores Valencie. Scienter confitemur et recognocimus in veritate vobis venerabili Anthonio Gaço, rectori ecclesie d'Almenara dicocesis Dertesensis

exequutori ultime voluntatis venerabili Jacobi Prats, rectoris ecclesie d'On-
tenyent diocesis Valencie licet absente et vestris. Quod dedistis et solvistis
nobis voluntati nostre realitar numerando omnes illas sexaginta libras mo-
nete regalium Valencie pro quibus ex convencione facta inter nos et vos
depingere habebamus et facere prout depicimus et fecimus quoddam retro-
tabulum ad opus capelle beati Dominici sedis Valencie certis modis et formis
in publico instrumento confecto huiusmodi ratione in posse not. infrascripti
die XXV novembris anno nativitate Domini M^oCCCC^o quinto ut lacius de-
claratur.

»In testimonium premissorum facimus vobis... presens instrumentum.
Quod es actum Valencie vicesima septima die aprilis anno a nativitate
Domini M^oCCCC^o septimo.

»Sig-na nostrorum Geraldı Gerner ac Gondissalvi Periç predictorum.
Qui hec concedimus et firmamus.

»Testes inde sunt Johannes Lopiç scriptor et Bernardus d'Manso clericus
Valencie.»

- 40.**—VALLS, Ramón. 27-II-1408. ACV. Leg. 3.367, ff. 85 v. y 86 r.
Es testigo de dos documentos otorgados en Valencia autorizados por el
notario Luis Ferrer en la fecha indicada.
- 41.**—PINTURA. 1409. ACV. Leg. 5.652, años 1409 y 1410. F. 19. Almoyna.
Sin determinar el día, mes y el pintor. «Item doni per pintar els pobres
del Retor d'Albalxvlll sous.
- 42.**—GODALL, Bernardo. 9-XI-1410. ACV. Leg. 3.657. Prot. Jaime Monfort.
*Juntamente con su mujer, Isabel, alquila al Rector de Alboraya,
una casa en la parroquia de San Andrés de Valencia*
«Bartholomeus Cerdani notarius, Bernardus Godall pictor et Elisabet eius
uxor scienter et gratis omnes simul et quilibet nostrum insolidum locamus
sive ad logerium concedimus et tradimus seu quasi vobis venerabili Johanni
Corcha, Rectori ecclesie d'Alboraya presenti et vestris Quoddam hospicium
nostri dictorum, coniugum, situm in parrochia Sancti Andree, Valencie.»
Inserto en el protocolo las condiciones del arriendo, por dos años paga-
dero a Navidad, en dos años por un total de 22 libras y siete dineros; se
habían de verificar reparaciones previas en la casa y el Rector de Alboraya
podría realquilarla.
- 43.**—CALAFORRA, Ramón. 4-III-1412. ACV. Perg. 7.785.
Ramón Calaforra, pintor, y su mujer, Francisca, venden una casa sita
en la parroquia de San Martín a Guillermo Castelló, presbítero beneficiado
de la Catedral.
Ante Luis Ferrer, not.

- 44.—PÉREZ, Gonazlo. 31-V-1412. ACV. Leg. 3.675. Protoc. Luis Ferrer.

Pinta el retablo de San Clemente y Santa Marta, para la capilla fundada por Francisco Climent, Obispo de Barcelona, en la Seo de Valencia, y en cuyo museo hoy se venera y custodia

«Die Martis XXXI Madii anni predicti Mⁱ CCCCⁱ duodecimi. Sit omnibus notum. Quod ego Gondisalvus Perez, pictor civis Valentie scienter confiteor et recognosco in veritate vobis honorabilis viro domno Raymundo Piquerii Canonico Sedis Valentie procuratori Reverendisimi patris domini Francisci Clemente episcopi barchinonensis licet absenti et vestris; Quod ex majori sumam peccunie quantitate michi dare habens et solvere pretextu retrotabili quos habeo facere pro capella beatorum Clementis et Marte sedis predictae in qua dictus dominus episcopus instituit unum beneficium dedistis et tradidistis michi voluntati mee realiter numerando triginta unam libras monete regalium Valentie.

»Testes inde sunt honorabiles viri dominus Petrus Guitardi canonicus et precentor sedis Valentie et venerabilis Dominicus Galinii, rector ecclesie Villenove diocesis Detusensis.»

- 45.—CLAVER, Luis, y GIL, Miguel.

15-III-1413. ACV. Leg. 3.676. Protoc. de Luis Ferrer.

Luis Claver, pintor, y su hermana Valentina, mujer de Miguel Gil, pintor, son herederos de su padre, Juan Claver

«Nouverint universi: Quod ego Ludovicus Claver pictor vicinus Valencie heres una cum Bernardo Claver mercatori et Valentina uxore Michaelis Gil pictoris fratre et sorori meis bonorum et jurium Johannis Claver sedaneri patris nostri defuncti de qua hereditate notorie satis constat per quondam codicillum dicti defuncti actum Valencie ac receptum et clausum manu discreti Bernardi Squerre notarii publici civitatis predictae die xxiii mensis novembris anni a nativitate Domini Mⁱ CCCCⁱ quinti et publicatum die xxvii eiusdem mensis novembris et anni predictorum.

»Attendens dominam Franciscam uxorem quondam dicti Johannis Claver et matrem meam una cum dictis Bernardo Claver et Valentina ac me sub spe quod in contractu subscripto firmarem vendidisse vobis domine Catherine uxori quondam Ferrarii Servas carnificis vicini loci de Meliana degenti Valencie quoddam hospicium quod erat dicti Johannis Claver pro nubciis dicte matris mee ut usufructuarie et heredi de vita dicti patris mei...»

- 46.—LLOPIÇ, Bernardo.

17-III-1416. ACV. Perg. 9.366. Compra una casa a Juan Ferrer.

47—

30-IV-1416. ACV. Perg. 7.797.

Bernardo Llopiç pintor y su mujer Catalina, venden a Rodrigo de Heredia, canónigo, unos censos sobre casa en la Plaza de Caxers.

48. 13-IV-1416. ACV. Perg. 7.797.
Bernardo Llopis, pintor, vecino de Valencia, y su mujer Catalina, venden a Rodrigo de Heredia, canónigo y sacrista de la Catedral de Valencia, una casa, propiedad de dicho Bernardo, situada en la plaza dels Caxers, de la parroquia de San Martín de dicha ciudad, por el precio de 187 libras y diez sueldos, ante el notario Luis Ferrer.
- 49.—LOPIÇ, Bernardo. 30-IV-1416. ACV. Leg. 3.677. Protoc. Luis Ferrer.
Es testigo de la venta de unos censos, hecha por Raymundo Baró, ciudadano de Játiva, al pintor Bernardo Lopiç
«Ego Raymundus Baro notarius de scribania Serenisimi domini Regis Aragonum. civis Xatíve nunc vero degens Valencie, vigore gratie insequenti secundum hiis facta in viam luicionis vendo vobis Bernardo Lopiç pictori vicino dicte civitatis Valencie presenti et acceptanti etc. illos Centum nonaginta quinque solidos censuales et anuales quos michi facitis et tenemini facere quolibet anno quarta die mensium martii et septembris mediatim super quodam vestro hospicio quod dudum emistis a Curia civili Valencie, etc.»
Siguen tres apocas más que empiezan: «Nos dictus Bernardus Lopiç, pictor vecinus Valencie et Caterine eius uxor...»
- 50.—GASTHÓ, Juan. 19-IX-1418. ARV. Leg. de Notales siglos XIV al XVI.
Notal de Bartolomé Matoses.
«Pateat universis Quod nos Johannes Gasthó pictor civis Valencie ex una parte et Isabet uxor Vincentii Gasthó quondam blanquerii civis eiusdem civitatis Valencie ex parte alia...»
Reproducimos la misma observación expuesta al referirnos al pintor inmediato anterior.
- 51.—FORNER, Bartolomé. 26-XI-1418. ARV. Leg. de Notales siglos XIV al XVI.
Notal de Bartolomé Matoses.
Es testigo del testamento de Antonio Celles, marinero de la ciudad de Valencia, ante Bartolomé Matoses, not.
- 52.—ADZUARA (o ATZUARA), DOMINGO. «Illuminator librorum». 3-X-1419. ACV. Leg. 3.651.
Es testigo de la sustitución de procurador, hecha por Domingo Crespi, iluminador de libros
«Domenicus Crespi illuminator librorum civis Valencie procurator Narcisii Crespi clerici eius fillii constitutus ab eo cum publico instrumento acto Paniscole Dertusensis diócesis in posse Nicolay de Montalto apostolica not. publici terciá die octobris anno a nativitate Domini M^oCCCC^o decimo nono habens plenum posse, etc. substituit procuratores Johannem Crespi et Do-

minicum Crespi vicinos de Altura Segobricensis diócesis absentes et quemlibet ipsorum insolidum, etc.

»Testes Dominicus Adzuara illuminator librorum et Bartholomeus Camella paratorpannorum Valencie.»

53.—GARCÍA, Domingo.

2-XII-1418. ARV. Leg. de Notales siglos XIV al XVI.

Notal de Bartolomé Matoses.

«Sit cunctis notum Quod nos Dominicus García pictor civis Valencie et Angelina eius uxor, gratis et scienter ambo insimul confitemur et in veritate recognoscimus...»

Está escrito solamente lo que antecede y el documento «in extenso» se hallará cuando se localice el protocolo de este notario en la fecha indicada.

54.

8-XII-1440. ACV. Apéndice del Catálogo de pergaminos. Perg. 13.

TESTAMENTO.

«In suo ultimo testamento facto decima octava die decembris proxime lapsi anno a nativitate Domini Milesimo Quadringentesimo Quadragesimo... elegit et fecit manumissores et executores venerabiles Narcisum Crespi presbiterum rectoremque ecclesie de Xaraffull et anthonium Adzuara barbitonsorem civem dicte civitatis Valencie... Item apres vull... de tots los quatre milia solidos complides les mil misses e la seulptura vull que sia comprat un aniversari de deu solidos. E sia cantá en lo sent demá de Sant Pere en la dita Seu. Et toto lo remanent fet aço dels dits quatre millia sous se do per Deu... als pobres catus luminaria... prout in dicto predicto testamento plenius continetur...»

»Quod est actum Valencie decima nona die novembris anno a nativitate Domini Milesimo Quadringentesimo Quadragesimo. Signum mei Mathei Pujades Thesaurarii et procuratoris predicti qui hec dicto nomine laudo...»

»Signum mei Jacobi de Colle auctoritate Regia... not. publici Valencie.»

55.

18-XI-1420. ACV. Perg. 7.082.

Cláusula del testamento de Isabel, mujer de Domingo Crespo, iluminador de libros, ante Luis Torra, not., y publicado después de la muerte de la testadora el 29-V-1421.

«... Ço es los deu sous al dit monestir de Sent Iheronimus de Cotalba on lo meu cors será soterrat pero los quals prech affectuosament e cara als dits honorables prior e frares de aquell que cascum anys perpetualmente ne celebren hun aniversari per anima mia e del dit marit meu en tal dia con lo meu cors pasara de aquesta present vida en l'altra...»

56.

12-III-1479. ACV. Leg. 3.682. Protoc. Juan Esteve.

Isabel Crespi, heredera que fue de Bartolomea, mujer de Domingo Adzuara, iluminador

«Elisabeth Crespi domicella tanquam heres bonorum omnium et jurium que quondam fuerunt Bartholomee uxoris quondam Dominici Atzuara illu-

minatoris prout de eius herencia constat predictae deffuncte ultimum testamentum per discretum Johannem Atzuara not die (), mensis () anno Domini Millesimo CCCCL(), vendo vobis magnifico Johanni Pelegri canonico Sedis Valencie quoddam troceum terre campe situm in termino de Burjasot in sicano quod tenetur pro laudabili ecclesia Sedis ad censum septem solidorum...

57.—CRESPI, Domingo. «Illuminator librorum.»

2-VIII-1420. ACV. Leg. 3.651. Protoc. Jaume Monfort.

«Dominicus Crespi illuminator librorum civis Valencie procurator Narcisii Crespi clerici eius filii habentes plenum posee, etc. vigore apostolice gratie expectative dicto Narciso facte ad beneficia ecclesiastica vaccancia vel vacatura in ecclesia civitate vel diocesis Segobricensis et Sancte Marie de Albarrazino...

58.

5-III-1432. ACV. Leg. 3.659.

Domingo Crespi «illuminator librorum» es testigo de la venta de una casa situada en la calle Mayor de San Vicente, parroquia de San Martín, vendida por Jaime Rosell, antes platero, y en la fecha de la venta, vendedor de libros, a Domingo Romero, vecino de Valencia, por el precio de noventa libras.

59.

7-III-1432. ACV. Leg. 3.650. Protoc. Jaume Monfort.

Domingo Crespi «illuminador librorum» es testigo de la venta de una casa.

60.—VIDAL, Francisco.

21-I-1421. ACV. Leg. 3.658.

Aparece como testigo de ciertas ventas hechas por los albaceas de Bernardo Alguayra, que había testado en Valencia el 30-XII-1419, y publicado su testamento el 1-XI-1420.

«Testes Franciscus Vitalis pictor et Matheus Sentceloni campanerius vicini Valencie.»

61.—PERIÇ, Antonio.

13-V-1421. ACV. Leg. 3.658. Protoc. Jaume Monfort.

Da recibo del cobro de un salario, por la pintura del retablo de los Santos Nicasio y Blas

«Anthonius Periz pictor civis Valencie, scienter confiteor vobis discretis Raymundo de Sancto Andrea et Domenico Ademuç presbiteris ac Vincentio Guardia notario civi Valencie, manumissoribus ultimi testamenti Bernardi Alguayna barbitonsoris quondam, absentibus et vestris. Quod pro quodam retrotabulo sub invocacionibus Sanctorum Nicassi et Blasii per me de vestri mandato depicto et facta pro parochiali ecclesia Sancti Salvatoris prout dictus deffunctus in et cum dicto suo statuit et voluit testamento exsolvistis in voluntati mee realiter numerando Triginta floremos auri de Aragonia. Et quia sic est rei veritas etc.

»Testes venerabilis Arnaldus Çapujada. Rector ecclesie de Chilvella et Peregrinus Cucaló civis Valencie. (1)

62.—SOLER, Juan. 30-XII-1422. ACV. Leg. 3.655. Protoc. Jaume Monfort.

Es testigo de un documento de quitamiento de censos otorgado por Berenguer de Ripoll y su mujer Dulce.

«Testes Johannes Soleri pictor et Christoforus Cabanyelles scriptor cives Valencie.»

63.—YANYES, Juan. 13-IX-1423. Leg. 5.654. Fs. 33 y 34. Almoyna.

Recibe cantidades por pintar el retablo colocado encima del portal de la Almoyna

«Item a xlll de setembre any (MCCCC) xxlll doni an Johan Yuanyes pintor qui feu lo retaule que esta damunt lo portal de la casa de la Almoyna xxx lliures les quals li doni en esta manera en lo present dia x lliures, rebe la apoca lo discret en Jaume Pastor notari, a xllll de decembre del dit any x lliures rebe la apoca lo dit en Jaume Pastor, a xll de febrer any XXIII, x lliures, rebe la apoca lo discret en Johan Lopic, notari.

»Item he despes en lo damunt dit retaule ontçe cabirons fulles claus jornals del mestre qui obra lo retaule de fusta segons appar per una cedula escrita de má den Johan Amorós, dues lliures, xv sous, vlll diners, la fusta de ques feu lo retaule prenguent de la fusta que es en lo Capitol.

»Item doni a Lois Amorós per metre lo retaule damunt lo portal de la Casa de la Almoyna entre taules que son entorn del retaule ab senyals d'aquells qui han fet los senyals de la Almoyna, jornals e moltes altres coses segons se mostra per una cedula feta de má de Lois Amorós».

64.—GUILLEM, Pedro; MARTÍ, Gabriel; QUEROL, Nicolás.

18-VI-1427. APV. Protoc. Andrés Polgar.

CASTELLANA DE ALPICAT, viuda de Juan Navarro, madre de Tecla Navarro, y ésta mujer de Galcerán de Borja.

Contrato de pintura del retablo de San Rafael.

«In nomine Domini, etc. Ego Castellana Dalpicat uxor quondam honorabilis Johannis Navarro in legibus licenciati habitatoris Valencie deffuncti nomine meo proprio et ut tutrix et curatrix testamentaria Tecele pupille filie mee et dicti viri mei ac heredis eiusdem et utroque nomine insolidum ex una parte: Et nos Gabriel Marti et Nicholaus Querol pictores Civis dicte civitatis ex alia parte de nostri certa sciencia, etc. nos dicte partes et unaquaque ipsarum alteri adinvicem et vicisim super quodam Retrotabulo faciendo seu pingendo ad opus cuiusdam capelle per me dictam Castellanam constructe juxtam dispositionem dicti quondam venerabili viri mei in clauetro Monasterii fratrum predicatorum dicte Civitatis facimus pacto specialii

(1) También figura como testigo en un documento otorgado por Simón d'Alguayra, procurador general de la Almoína, el 26-IV-1410. «Testes Antonius Pérez, pictor et Johannes Pellicer scriptor Valencie.» ACV. Leg. 3674. Protoc. Luis Ferrer.

et concedimus subscripta capitula de una quaque parte nostrum complenda singulum singulis referendo que sunt ut sequitur: Ihs. E primerament que lo Retaule lo qual es ja fet e acabat de fusta ab son banch e polseres sia e sera principalment de la Ystoria del Angel Sent Rafael et lo qual es de tres peçes o post e sia ben pintat ço es, e la post de mig e pus larga sia lo dit Angel sent Rafael e apres en la altra peça a la part dreita sia lo Angel sent Miquel e altre costat ço es en la part squerra sia sent Gabriel. Item dessus en la dita taula den mig sia la Ymatge de la Verge Maria ab son fill al braç, Item apres dalt en la punta Ihs. Xrist crucificat ab la Verge Maria e sen Johan als costats. Item en les altres dues post quin ha quatre cases o encasaments resten ço es dos encasaments en cascuna sien fetes e pintades quatre histories o actes, o actes totes del dit angel sent Rafael les millors e puis devotes que ferse poran es conexeran. Item en lo banch davall quey danou encasaments en el den mig sia la pietat o sepulcre de Ihesucrist. E en les altres casaments ymatgens de apostols martires e dues vergens que la dita madona Castellana ordenara o volra. Item que en les polseres entron en sos encasaments que ja li son fets hi haja ymatgens de prophetes o altres sants que la dita madona Castellana voldra e ordenara. Et en la faran e manera deus dita yo dita na Castellana en los dits noms done e atorgue a vosaltres deus dits en Gabriel Marti e en Nicholau Querol presents e acceptats lo dit Retaule a fer e pintar aquell e nosaltres dits en Gabriel Marti e en Nicholau Querol aquells reben e acceptan de vos dita honrada madona Castellana Prometentes nosaltres dits e cascu de nosaltres per si, e per lo tot, que lo dit Retaule farem e pintarem e aquell haurem pintat e acabat de fin or e adzur e altres colors be e complidament a tots nostres missions e traballs e axi be e amills si mills porem com es lo Retaule de la capella de sent Anthoni martir qui es al costat de la sacristia de la Seu de Valencia ço es de açi a la festa de sent Thomas apostol o en aquells dies que lo dit Retaule cum effectu acabat sia mes e ficat per la festa de Nadal prop venidora lo qual ficament yo Castellana haja a fer a mes despen- ses. E yo dita Castellana sia tenguda e pronta donar a vosaltres desus dits en Gabriel Marti e en Nicholau Querol o als vostres per traballs e salari de les dites coses huytanta florins dor de Aragó o quaranta quatre lliures de moneda Reals de Valencia en la manera o pagues següents: primo tantost que per vosaltres dits pintors lo dit Retaule sera deboxat e per a daurar aquell setze lliures e miga. E la restant quantitat que son vint set lliures deu sols sia tenguda yo dita Castellana donar e pagar vos tota hora e quant vosaltres haureu fet e acabat complidament lo dit Retaule per la forma desus dita e aço sots pena de XV florins dor donadors e pagadors a vosal- tres de bens meus lo present pacte en sa força stant.

»Et nosaltres dits Gabriel Marti e Nicholau Querol, si per ventura lo dit Retaule no sera acabat segons es dit que puixa esser mes e ficat en la dita festa de nadal prevenient volem per pacte spetial que siam encorreguts en suma de cinquanta florins de la dita ley, donadors e pagadors a vos dita madona Castellana e als vostres per suma, etc. lo present pacte en sa força stant. Et nichilominus jam dicte parts una unam alteram ad invicem promiss- erunt pacto spetiali servare et complere una pars alteri ad invicem singulam

singulis referendo promissa omnia et singulam ut superius enarratur, etc.»

Siguen las cláusulas generales de seguridad para el cumplimiento por ambas partes de lo pactado.

«Testes venerabilis Johannes Mercer mercator minor, et Petrus Guillem pictor et Johannes Terrades scutifer civis Valencie.»

- 65.—PERIÇ, Bartolomé. 31-I-1432. ACV. Leg. 3.650.

Compra unas viñas en Benimaçot

Jacobus Rialbes leonerius domini Regis et Catherina eius uxor scienter et gratis ambo simul et uterque insolidum vendimus vobis Bartholomeo Periz pictori vicino Valencie presenti et acceptanti et vestris septem fanecatas vinee nostras parum plus minus sitas in termino de Benimaçot orta Valencie. Precio videlizet septem librarum dicte monete.»

Ante Jaime Monfort, not.

- 66.—GUILLEM, Pedro. 28-IV-1432. ARV. Leg. Notales siglos XIV-XVI.

Reconoce deber a Antonio Andrés, especiero de Valencia, treinta y seis sueldos y seis dineros por el precio de «policolores de tolers».

- 67.—ÇAERA, Juan (padre e hijo pintores). 31-V-1435. ACV. Sig. 5.108. F. 21.

Confiesa que su casa está gravada con censo a favor de la Almoyna

Capbreu antich dels çensos de Benimaçlet.

«Nadal e Sent Johan. Item die vero martis tricesima prima et ultima dicti mensis madii anno predicto Millesimo quadringentesimo tricesimo quinto, Johanis Çaera pictor vicinus Valencie filius et heres Johanis Çaera pictoris vicini dicte civitatis in hospicio suo subscripto..., confessus fuit quod et in super quodam eius hospicio sito apud vicum de la draperia del li, vulgariter nuncupatum confrontato... et facere tenetur dicte laudabili Elemosine septuaginta septem solidos dicte monete censuales et perpetuales...»

- 68.—ÇALOM, Bernardo. 6-X-1435. ACV. Leg. 5.109. F. 123 v.º.

Confiesa que su casa, situada en la parroquia de Santa Cruz, está sometida a censo a favor de la Almoyna

Capbreu antich de Çensos de Ruçfa

«Sent Johan - Item supradicto die... Bernardus Çalom pictor vicinus Valencie in presencia domini iudicis delegati ac dicti Iohannis Vallés dicto nomine presente et acceptante confessus fuit quod super quodam eius hospicio sito in parrochia Sancte Crucis Valencie confrontato cum hospicio Garsie Eximenez, cum hospicio Galcerandi et cum via publica facit et facere tenetur predictae Elemosine, novem solidos monete regalium Valencie, censuales et perpetuales cum laudimio et fatica...»

- 69.—CRESPI, Miguel. 25-IX-1435. ACV. Sig. 5.108. F. 299, v.º.

Confiesa que su casa, situada en la calle de "les Parres", está sometida a censo a favor de la Almoyna

«Item eadem die veneris vicesima quinta proxime dictorum mensis et anni (novembris anno a nativitate Domini MCCCXXXV) Michael Crespi, pictor Valencie in presentia dicti Johannis de Reta, alterius ex iudicibus delegatis personaliter constitutus ac dicto Petro Machini dicto nominis presente et acceptante, confessus fuit, quod super quodam eius hospicio sito in vico de les Parres de parrochia Sancti Andree, Confrontato cum hospiciis domine Sibile uxor Paschasii March, cum orto Petri Vila, facit facere tenetur Elemosine supradicte, novem solidos censuales et perpetuales cum laudimio et fatica ac aliis iuribus supradictis, in festo Sancti Michaelis anno quolibet exolvendos.

De quibus omnibus dictus Petrus Machini dicto nomine requisivit sibi fieri publicum instrumentum.

»Presentibus testibus discreto Bernardo Garcie presbiteri et Bartholomeo Crexel rector de Enova.»

- 70.—CRESPI, Leonardo. Año 1437. ACV. Leg. 5.655. F. 28, v.º. Almoyna.

«Item doni an Leonard Crespi, pintor per manament de Capítol quaranta reals per ço com fon deliberat que pintas la post de la porta de l'Almoyna e fon deliberat que millor menestral volien, no ha volgut tornar lo senyal, tres lliures.

- 71.—MARTÍ, Gabriel.

2-XII-1452. ACV. Cód. 156, numeración actual y núm. 82 de la antigua.

Traslado de la clausura del último testamento de doña Juana, viuda, mujer que fue de Gabriel Martí, pintor, en pública forma redactado y guardado en poder de Jaime Jordán, not. subscripto el 2-XII-1452, y publicado por el mismo not. el 18-XI-1453.

«Item do e leix alç frares de la Verge Maria del Carme de la ciutat de Valencia, deu solds censals perpetuals sens luisme e fadigua, empero ab tot altre plen dret emphiteutich segons fur de Valencia... e per aquells e caritat d'aquells los dits frares del dit monestir diguen e celebren per anima mia e del dit quondam marit meu e de tots fells deffuncts hun aniverssari en lo endemá de Nostra Sancta Maria del mes d'agost.»

- 72.—BARÓ, Bartolomé. Noviembre, 1470. APV. Prot. 2010 de Jorge del Royo.

*Juan Olcina vende a Catalina Martorell, viuda de Andrés Baccho
(a) Jacomart, una cahizada de viña*

Este protocolo está muy deteriorado por la humedad sufrida en otro tiempo, por lo que faltan muchas palabras, entre ellas, el día y el mes, aunque podemos fijarlo entre el 6 y el 22 de noviembre de 1470, fechas del documento anterior y del posterior al que nos referimos. También está destruido el nombre propio del pintor.

«Novembris anno 1470... Johannis Olcina... Vendo concedo trado seu quasi trado vobis honorabilis Caterine Martorell (uxor quondam) venerabilis Andree Bacho alias Jacomart mercatoris Valencie absenti notarius tamen stipulante et vestris unam cafisatam terre vinee paucum plus vel minus sitam et positam in ortam presentem civitatem Valencie in partita de Mormany ...sub directo dominio fabricae ecclesie parrochialis (Sancte) Andree presentis civitatis Valencie ad censum septem () anno quolibet solvendorum in feste beate Marie cum laudimio et fatica; confrontatur ex una (parte) cum vinea que ese solebat (esser) () Baró pictoris et ex alia parte cum vinea de na Portugala et ex alia parte cum vinea mei dicti Johannis Olzina..., Hanc vendicinem dicte cafisate vinee cum introitibus (et (exitibus) aquis etc. et cum omnibus juribus, et quibus juribus etc. justus etc. ad dandum, vendendum etc. Exceptum clericis etc. facio vobis Catherine Martorelli absente ut presente notario stipulante et vestris pretio videlicet duodecim librarum monete Regalium Valencie quas omnes a vobis confiteor habuisse recepissee realiter numerando etc. Unde renuncio etc.»

73.

11-X-1478. APV. Protoc. 2012 de Jorge del Royo.

Capitulos con Juan de Villarrasa, para la pintura del retablo de San Sebastián, San Andrés y San Anastasio

«Die mercurii XI octobris anno a Nativitate Domini MCCCCLXXVIII. Bartolomeus Baró, pintor Valencie civis Gratis et scienter vendo concedo ac facere et promito vobis Magnifico Johanni de Vilarasa militi Valencie habitatori presenti et vestris quoddam tabernaculum sive retaule de pintura et astoria principaliter et de aura cum ac adzucatum ac precio solvendo sane dando prout in infrascriptis capitulis in romancio inter nos concordatos, etc,

»Primo es concordat entre los dits mossen Johan de Vilarasa e lo dit en Berthomeu Baró, pintor que lo dit en Baró constoriar principalment de tres santes ço es, en lo mig Sent Sebastia al hun costat Sant Andreu apostol e al altre costat Sent Atanasi bisbe.

»Item lo dit en Baró ha fer lo dit retaule de or fi la talla, e ab adzurbo segons se pertanya en los lochs on sia necessari en lo qual retaule ha de fer set cases en cascuna de les quals ha haver la sua istoria de cascun dels dits tres sants. En la primera del dit retaule lo crucifix ab la Verge Maria e Sent Johan.

»Item en lo banch del dit retaule ha fer lo dit en Baró e pintar los apostoles tots e en les polseres ha fer e pintar profetes ab les armes del dit mossen Johan de Vilarasa.

»Item lo dit en Berthomeu Baró promet al dit mossen Johan de Vilarasa fer e pintar lo dit retaule ab tot acabament del dia present a la festa de Tots Sants de any prop vinient MCCCCLVIII per preu de quaranta e cinch lliures moneda Reals de Valencia les quals per concordia feta entre nosaltres dits se han a pagar de aquesta forma e manera, ço es, quinze lliures ara de present per obs de fer lo dit retaule de fusta e aiguixat pera les colors e los altres quinze lliures fet e acabat lo dit retaule ab tot effecte etc. Actum Valencie, etc.»

Archivo del Colegio de Corpus Cristi (vulgo del Patriarca). Procolo de Jorge del Royo. Sig. 2012.

- 74.**—NÁPOLES, Francisco de, y LOMBARDO, Paulo.
26-VIII-1474. ACV. Leg. 3682. Protoc. Juan Esteve.

Pintan la capilla de la Virgen Maria

«Firmarunt apocam magnificis dominis Jacobo Exarch et Guillermo Serra canonicis sedis Valencie presentibus de quinquaginta libris monete regalium Valencie in solutum prorata illorum trium millium ducatorum quorum pretio se obligarunt pingerere capellam Virginis Marie.

»Et sunt ex illis trescentis libris quas de mandato dominorum de capitulo eis dari mandarunt ad opus dicte picture.

Unde renunciants etc.

- 75.**—PALMERO, Juan. 10-X-1475. ACV. Leg. 3682. Protoc. Juan Esteve.

Es testigo de una apoca otorgada por Juan Abella, clérigo beneficiado en la Sede de Valencia del beneficio instituido en la Capilla de Todos los Santos bajo la invocación de «Sancti Johanni degolati» por la buena memoria del señor Raymundo Despont obispo valentino.

- 76.**—ALIMBROT, Jorge. 21-II-1476. ACV. Leg. 3682. Protoc. Juan Esteve.

Es testigo del arriendo de unas tierras

«Magnificus Gondizalbus de la Cavalleria, canonicus Sedis Valencie ac Archidiaconus Algezira arrendo vobis Nicolao Villalba et Antonio Guinovar agricultori vicinis loci de Algemezi presentibus et acceptantibus fructus et redditus et jura Archidiaconatus predicti ad quatuor annos precio septem mile solidorum pro quolibet anno.

Testes inde sunt honorabiles Guilelmus Çaera dierum minorum et Georgius Alimbrot pictor».

- 77.**—CRESPI, Pedro. «Illuminator librorum.»

29-VIII-1476. ACV. Leg. 3682 Protoc. Juan Esteve

Figura como testigo en la venta que otorgó Jaime Cristóbal vecino de Valencia a Lorenzo Sobirats agricultor vecino de Burjasot.

- 78.**

24-IX-1479. Leg. 3593. Notals de Juan Esteve.

Es testigo de un documento, recibo de cantidad, por la venta de tres hanegadas de tierra y un cuarto sita en término de Paterna que otorgó Úrsula Viuda en primeras nupcias de Bartolomé Aparisi como tutora y curador de sus hijos.

79.

26-VIII-1482. ACV. Leg. 3683. Protoc. Juan Esteve.

Úrsula Crespi, como heredera de Catalina, mujer de Pedro Crespi, iluminador de libros, y su hija Francisca, venden a Juan March, unas casas en la calle de Barcelona

«Ursula uxor quondam Bernardi Catalá domicelli habitatoris Valencie nomine eius proprio ac etiam tanquam heres bonorum Caterine uxoris quondam Petri Crespi illuminatoris civis dicte civitatis, prout de eius herencia constat per dicte Caterine ultimum testamentum receptum per discretum Joharnem Ribera notarium civen dicte civitatis die () mensis () anno a nativitate Domini Millesimo CCCC... Et publicatum im posse dicti notarii die () mensis () anni proxime dicti et Francina fillia mea inferius, laudamus et aprobamus dictam vendicionem. Vendo vobis Johanni March agricole vicino Valencie in vico de Barcelona degenti presenti et vestris quasdas domos sitas in parrochia Sancti Stephani in vico nuncupato de Barcelona, que tenetur pro laudabili elemosini Sedis Valencie ad cenum solidorum quatuor denariorum regalium Valencie in festis Nativitatis Domini et Sancti Jahonnis mediatim perpetuo solvendorum, etc. Et confrontatur cum domibus dicti emptoris, cum domibus Johannis Zalort marinerii et cum via publica, pro precio sex librarum.

80.—GUILLEM, Juan.

28-I-1477. ACV. Perg. 6.511.

Pinta en la casa de Pedro de Villarrasa

Sit omnibus notum Quod ego Johannes Guillem pictor Valencie civis. Scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis Honorabili Jacobo Pérez civi dicte civitatis, presente et vestris Quod dedistis et solvistis michi mee omnimode voluntati numerando Sexaginta solidos monete Regalium Valencie restantes michi ad solvendum ex maiori quantitate pro laboribus mei officii in domibus magnfici Petri Vilarasa utriusque juris doctoris, decani Sedis Valencie, per me sumpturum familia nostra pro nulbo tempore factis. Unde renunciens scienter omni exceptione pecunie predicte non numerate et a vobis non habite et non recepte ut predicatur, et doli facio vobis fieri et tradi per notarium infrascriptum presens apoche instrumentum.

Actum est hoc Valencia vicesima nona mensis januarii anno a Nativitate Domini M^oCCCC^o septuagesimo septimo.

Signum mei Johannis Guillem predicti. Qui hec concedo laudo et firmo.

Testes inde sunt Bartholomeus Carascho, flaquerius et Nofrius Ferrig scutifer Valencie cives.

Signum mei Petri Mercer notarii publici Valencie ac per totum eius Regnum. Qui predictis inter fui eaque scripsi et clausi, loco die et anno prefixis.

81.—MARTÍ, Pedro. «Illuminator librorum.»

7-VII-1477. ACV. Leg. 3682. Protoc. Juan Esteve.

Comparece como testigo en un apoca de la Almoyna de la Seu de Valencia.

82.—REGIO, Paulo de. «Mestre pintor».

20-III-1480. ACV. Leg. 3593. Notals de Juan Esteve. Como pintor de la Capilla Mayor de la Seo de Valencia habitante en dicha ciudad, confiesa haber recibido del magnífico Sr. Juan Pelegrí, canónigo y tesorero «annate mortis dicte Sedis» diez libras moneda reales de Valencia de mandato de los Señores del Cabildo.

83.—«Eadem die (XIII februaryi anno M^oCCCC^oLXXXIII^o)».

ACV. Protec, Juan Esteve, leg. 3683

Capítols e concordia feta entre los venerables mossen Johan Barba pre-mestre com a sots obrer de la fabrica de la Seu de Valencia de una part e mestre Paulo de Regio pintor de la part altra sobre lo daurar de una clau de fusta pera la archada nova, los qual capítols son de la forma següent:

Primo lo dit mestre et a daurar la dita clau en la forma seguen: Ço es la copada de les fulles ab los tronchs tot daurat de or fi brunit, E lo ton de la copada d'atzur fi e lo bocell que departeix lo camper on estan les Ymatges e la copada de fulles de hor bronit.

Item mes te de fer lo dit mestre en lasegu ent clau los draps de les ymatges de hor bronit. Les cares e mans encarnades al oli. Los cabells de hor mart lo camper que esta entre les dos ymatges de or brocat e atzur.

Item mes te de fer lo dit mestre d'aparellar e denguixar la desus dita clau de bon guix prim a manera que quant sie enguixada e aparellada de bon aparell que no trenque ni surta e que sia ben ras de manera que les fulles e tronchs resten en la mateixa perfecció ab totes les menbradines segons esta de fusta que noy haia cosa neguna embozada e aço reste aconeguga de mossen Johan Barba sotsobrer de la Seu e de mestre Anthoni Pereç fuster mestre de la Seu. E aço sia tengut lo dit mestre Paulo de mostrar an que done bolo ni daure.

Item mes lo dit mestre te de daurar lo bocell de pedra d'or fi segons la desus dita obra demanara que sita tot següent e pintar la troçada de la clau e defer en cascun cruer un cap de diach, e tot aço pintat al fresch, e tota aquesta pintura si feta a consulta del venerable capitol.

Item mes te de fer lo dit mestre tota la sesus dita fahena aixi en la fusta com la pedra per preu de vint e dues liures, e aço promet donar e pagar lo venerable capitol. E lo dit mestre se obliga a acabar la desus dita fahena per lo sobredit preu segons aquesta forma dels desus dits capítols de manera que lo venerable capitol no es tengut sino de donar e pagar lo desus dit preu, E tot lo restant mester a carrech del dit mestre.»

84.—SALVADOR, Manuel.

5-XI-1481. ACV. Leg. 3594 F. 282. v.º. Notal de Juan Esteve.

«Sit omnibus notum, Quod ego Manuel Salvatois, pictor.»

En esta fecha otorgó dos escrituras cuyo encabezamiento consta por duplicado y de la forma descrita en el Notal, pero faltan los documentos «in extenso» por pérdida del cuadernillo correspondiente a esta fecha en el protocolo del mismo notario.

85.—PONCE, Juan. 13-III-1483. ACV. Leg. 3683. Protoc. Juan Esteve.
Comparece como testigo en la venta de una casa sita en la calle de Zelma, parroquia de Santa Catalina de la ciudad de Valencia.

86.—PASCUAL, Luis. 9-XII-1484. ACV. Leg. 3683. Protoc. Juan Esteve.

Pinta, como adorno, unas hojas de hierba doncella, sobre paño imperial obscuro

«Ludovicus Paschasii pictor civitatis Valencie civis firmavit apocam magnifico domino Jaufrido Serra, canonico thesaurario canonicorum Sedis Valencie presenti, de tredecim libris tredecim solidis regalium Valencie sibi debitis ratione quarundam vidaudarum cuiusdam panni imperialis limidi coloris antiqui, dicte Sedis solutis per manus dicti domini Jaufridi Serra.

»Testes inde sunt Jacobus Çaera et Johannis Bexis presbiteri.»

SIGLO XVI

87.—CABANES, Pedro.

8-VIII-1500. ARV. Leg. 1162. F. 72. Letres y Privilegis de la Batlia General.

«Licencia e guiatge atorgat per lo batle general a Luis Cabanes sclau de voluntat de mestre Pere Cabanes, pintor.

88.

7-II-1523. ARV. Leg. 364. Mano 9.^a. F. 28. Execucions de Governació.

«DE NA PAULA DE CAMANYES VIDUA, CONTRA EN PERE CABANES, PINTOR DE RETAULES

Don Luys de Cabanyelles, etc. Als amats en Pere Cabanes pintor de retaulles ciutada de Valencia e na Yolant sa muller E a cascu dells o a son legitim procurador, Salut e dilecció. Per en Miquel Lavata notari, Nos es stada mostrada una carta publica ab submissió e renunciació de propi for roborada feta en Valencia a VI de setembre del any MDXXII rebuda per en Luys Mathoses notari; Contenen que vosaltres sobredits coniuiges obligats simul et insolidum venes e originalment carregás al dit en Francesch Despina e als seus sexanta sous de violari, cascun any, pagadors a VI de març, e setembre, migerament, sots pena de sou per cascuna solució, segons en la dita carta es ordenat.

E sia stat afermat per lo dit en Miquel Lavata dicto nomine a la dita sa principal en lo dit nom esser degudes XV liures de pagues passades que finiren en setembre proppassat salvo just conte, Requerint nos que les hi façam pagar ab les penes e messions, Per tal, etc.

Die VII februarii M^o D^o xxIII retulit Luis Jordi porter, huy haver portat dita letra personalment al dit mestre Cabanes.»

89.—MARTÍ, Juan.

6-IV-1501. ARV. Leg. 1162 F. 307. Letres e Privilegis de la Batlia General.

«Privilegi Rey al fahent per lo honorable En Johan Marti del Offici de pintor del Senyor Rey Fernando el Catolich. Dat. in civitate Tonde...»

90.—MAÇIP, Vicente.

26-VII-1514. ACV. Perg. 8867.

Comparece como testigo en el testamento de Gregorio Ferrando «candeler de la Seu».

91.—SANZ, Pedro.

16-IX-1520. ACV. Perg. 8034.

Venta de una casa en la Bajada de S. Francisco de la ciudad de Valencia otorgada por Eximeno Brusca y su mujer, a Pedro Sanz, pintor.

92.—OSSONA, Les pintores.

12-XI-1570. Oliva. Parroquia de Santa María la Mayor.

Libro de Colecta de censales desde el año 1550. F. 64.

«Ab carta de original carregament reebuda per Joan Sala notari a XII dies de noembre any 1570 consta com Isabet Osson e Mariana Osson e Beatriu Osson germanes se carregaren trenta dos lliures a la sglesia de Oliva les quals eren deu lliures () e deu lliures etc...»

93.—SARINYENA, Juan.

28-VII-1586. AMV. Manuals de la Taula. Libre 36 ²⁵⁴ ₂₇₂

«Deu lo Illmo. y Excmo. Don Francesch de Moncada, Compte de Aytona, loctinent y capitá general en lo present regne de Valencia, per ell donam comptans a Joan Sarinyena pintor, denou liures tres sous quatre diners. Dixeren per un retrato, la pintat pera sus alteses.»

94.—ARELLANO, Pascual.

7-IV-1587. ACAV. Liber licenciarum Curie Officialatus Valencie anno 1587.

«Cum Pascasius de Arellano pictor Valencie habitator oriundus civitatis Cesarauguste et Agata Philippa Peris, domicella Valentina filia Jacobis Peris, Valencie habitatoris, cupiant etc.

Ideo Nos Petrus Scolano mandamus vobis parrocho ecclesie parochialis Sancti Stephani Valencie quatenus etc. Datum Valencie...»

95.—FALCÓ, Nicolás.

1587. ACV. Liber licenciarum Curie Officialatus Valencie anno 1587 (último documento de este año).

«Cum Joannes Batista Guerau velluterius Valencie habitator et Joanna Angela Falcó domicella filia Nicolai Falcó pictoris Valencie habitatoris. Cupiant etc. Ideo Nos Petrus Scolano etc. Mandamus vobis parrocho ecclesie parochialis Sancti Joannis Valencie quatenus etc. Dat. Valencie etc...»

SIGLO XVII

96.—GISBERT, Juan.

5-I-1660. ACV. Leg. 3999.

«Yo mossen Thomas Valero, vicari de la Sglesia Parroquial de Picaña y Vistabella, fas fé y testimoni com Ofresina Orellana confessa haver rebut de Joan Gisbert pintor quatre lliures y sis sous a conte de sis lliures y deu sous per lo valor de un collar de perles que la dita a venut consertat en dita cantitat de sis lliures deu sous y per la veritat de voluntat y facultat de la dita y en sa presensia fiu lo present y tambe en presensia de Pere Bonet espardenyer.

Fet en cinch de giner del any 1660 y tambe la dita per no saber scriure feu una creu. Mossen Thomas Valero, vicari, rubricat.

97.—HUERTA, Gaspar de la.

7-VI-1694. ACV. Leg. 643. Testamentos sin clasificar.

Clausula del anima de Mosen Viçent Marrroma Prebere, beneficiat en la Seu de la present ciutat de Valencia, treta de son ultim testament rebut per Joan Batiste Queyto quondam notari en 7 de juny de 1694.

Nomena en marmessors a frey Don Joan Pertusa Bonastre, cavaller del habit de Montesa, a Mosen Bruno López y a Mosen Jusep Llopiz, preberes beneficiats en la Seu y a Gaspar de la Huerta, pintor.

SIGLO XVIII

98.—NADAL, Vicente.

5-V-1714. ARV. Legajos de Conventos. Parroquia de Santos Juanes.

Leg. 507 que corresponde al XII de los de dicha parroquia.

«Confiesa el infrascrito haber resebido del Sr. Mosen Jacinto Cudos otro de los albaceas de la condam Flora Leonart y de Delmor la cantidad de cinco libras, cuatro sueldos, y son por los 25 papeles de Armas que he pintado para el funeral de dicha difunta y por ser asi hize el presente en Valencia a 5 de Mayo de 1714.—Vicente Nadal, pintor.»

La Torre de Ferragut (Benifaraig), Pascua de Resurrección de mil novecientos cincuenta y seis.

Luis Cerveró Gomis

LAS OBRAS Y LOS DIAS

LA EXPOSICION VICENTINA

Puede afirmarse sin temores que el mayor y más trascendental acontecimiento artístico celebrado en Valencia, desde hace bastante tiempo, ha sido la gran Exposición Vicentina conmemorativa del V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. Gracias al denodado y ejemplar esfuerzo de unos cuantos hombres, la efemérides del más preclaro hijo de estas tierras hizo revivir las viejas piedras, devolviendo su lejana elocuencia a los mismos lugares donde sonaron los pasos del andariego predicador.

Por fortuna, esta vez quedará cumplida constancia gráfica y documental de aquellos días memorables que reunieron en torno al claustro del antiguo convento de Predicadores una considerable cantidad de testimonios reveladores de la hondura y profusión con que la huella del Santo quedó impresa en el recuerdo de Valencia. Un Catálogo (cuyo sector pictórico nos ha cabido el honor de redactar), en prensa a la hora de escribir estas líneas, dejará al mañana información suficiente sobre lo que fue la Exposición Vicentina. Y no sólo esto —que, en definitiva, tendría relativa importancia—, sino la recopilación de muchas muestras probatorias de una actualidad constante, incesantemente renovada y dotada de insuperable elocuencia para expresarnos la vitalidad de un culto y sus matices sucesivos.

San Vicente Ferrer va transitando por la historia del arte, siempre sin fatiga, siempre con la palabra que nos descubre la resonancia de su voz en cada instante. Desde las horas otoñales del medievo, desde aquellos retablos para los que fue algo inmediato, hasta estos días nuestros, nunca faltó a la cita. Ni aquí, ni en otros lugares. Siempre estuvo puntual para recordación de una enseñanza que, por ser suya, es la de toda una época, la de un clima espiritual y una actitud vital por los que justamente podemos sentir nostalgia los hombres de hoy.

Sería muy hermoso poder insistir sobre ello. Sin embargo, será otro nuestro propósito en este instante, dedicando algunos comentarios a diversos problemas y novedades que planteó la Exposición.

En primer término, la triste constatación de que carecemos de la *vera effigies* del Santo. Ninguna de las obras que la tradición piadosa ha querido considerar como retratos auténticos tiene posibilidad de serlo. Ni la tabla de Rexach en la Catedral (Cat., núm. 4), ni la copia procedente de la Celda (Cat., núm. 10) ofrecen suficientes garantías. Quizá esta última, si damos absoluto crédito a un testimonio publicado por primera vez en 1699, pueda ser aceptada como la más próxima representación, ya que, según el P. Luis de Blanes, el original de donde se copió *era verdadero retrato del Santo... hecho luego que murió.*

El eclecticismo internacional derivado de los hallazgos logrados, sobre todo

a través del gran salto dado por Giotto y los sieneses, estuvo presente en la Exposición con la predela de Nicolau en el Museo de Valencia, procedente del altar mayor de la iglesia del Convento de Predicadores. Con estas tres escenas de la vida del Santo fundador se dedicó un bello recuerdo al afamado episodio de la aparición a San Vicente Ferrer del alma de su hermana Francisca mientras celebraba misa en dicho altar (Cat., núm. 1).

Aunque pintado a finales del siglo xv, el hasta entonces inédito «Retablo de la Piedad», explicó muy hermosamente la supervivencia del «estilo internacional» en tierras del Maestrazgo. Este retablo (Cat., núm. 3), asignable, a nuestro parecer, al círculo de Valentín Montolú, coincide en el tiempo con el más amplio desarrollo de a influencia flamenca en Valencia, patente en las obras de Rexach y Jacomart que figuraron en la Exposición (Cat., núms. 4 y 5).

La baronesa de Antella cedió una tabla (Cat., núm. 7) con los dos Santos Vicentes, interesantísima aportación —que creemos inédita— para un mayor conocimiento de ese importante núcleo de pintores agrupados en torno a los maestros de Perea y Santa Ana, representativos de la peculiar evolución experimentada en Valencia por las fórmulas flamenquizantes tras atravesar el filtro de Jacomart y Rexach.

En relación con el arte de Rodrigo de Osona *el Mozo*, el Ayuntamiento de Castellón expuso el magnífico retablo con la «Natividad del Señor», obra que nos hizo pensar insistentemente, aunque sin fundamento, en ese enigmático Pedro Cabanes que colaboró con Osona y gozó de la más alta estimación de sus contemporáneos. En esta «Natividad» —con palabras de Lafuente Ferrari sobre Osona y su círculo— *toda la ciencia y la estética de los flamencos se nos aparece ya bien asimilada y aun prendida con elementos italianos y españoles...* (Cat., núm. 8).

Hasta llegar a los problemas planteados en torno a Joanes por la Exposición (y saltando sobre varias obras importantes), debemos mencionar la tabla con «San Vicente Ferrer», que actualmente se encuentra en el Colegio Imperial de Niños de San Vicente Ferrer (Cat., núm. 15). Dentro del arte producido —probablemente en Valencia— a principios del siglo xvi, ofrece para su filiación obstáculos que no nos fue posible salvar. Tras el acento vigoroso y de matiz arcaizante con que Macip «senior» españoliza el purismo italianizante de los Hernandos, su hijo «Joan de Joanes», centró una de las cuestiones más interesantes suscitadas por la Exposición Vicentina. En efecto, si eran suyas algunas obras expuestas como anónimas, tendríamos una etapa nueva de su producción, una fase de transición en la que el manierismo romanizante, tan característico en él, adopta matices muy peculiares. Aceptando como suyas las tablas inéditas o poco conocidas a que hacemos referencia, habríamos de contar con un Joanes bastante alejado del que se define en la Iglesia de San Nicolás, en el Museo del Prado y en el Museo de San Carlos. Nos hallaríamos ante un período con predominio de la entonación azulada, más indígena desde el punto de vista conceptual y con mayor apego a la tradición vernácula (predilección ya demostrada, bajo molde diferente, en la serie de los «Salvadores»).

Ninguno de sus seguidores (Fray Nicolás Borrás, Miguel Juan Porta, Vicente Requena, Cristóbal Lloréns, el Beato Nicolás Factor y Juan y Cristóbal Saranyena) nos pareció encajable en la línea estética de las obras que mencionaremos a continuación. Todavía menos su padre, al que conocemos como ejemplo

de fidelidad a sus propias convicciones artísticas, exceptuando las dos tablas con los Santos Vicentes de la Catedral de Valencia (Cat., núms. 16 y 17). Por lo tanto, queda únicamente Joanes como posible autor de ese pequeño y significativo grupo de tablas, integrado por las de Villarreal (Cat., núm. 19), colección Lassala y catedral de Valencia (Cat., núms. 20 y 21), las cuales tienen estrecho parentesco con otras dos del Museo de Barcelona representando a «San Vicente Ferrer» y «San Bruno», allí catalogadas con los números 15.942 y 15.943, como de escuela valenciana del xvi. (Véase la fig. 3 en este trabajo).

Sería muy interesante la confirmación o rectificación de este supuesto, que vendría a incorporar unas obras muy estimables al propio Joanes o al maestro afín a quien definitivamente le sean asignadas. Entre las producciones comúnmente aceptadas como del creador de los «Salvadores», la más próxima a este tipo—aunque quizá en una fase más avanzada o «rafaelesca»—es el «Ángel Custodio», de la Catedral valentina.

Los problemas críticos planteados al visitante de la Exposición reaparecen cuando nuestro itinerario nos conduce ante Francisco Ribalta. Mas esta vez el tema no es San Vicente Ferrer, sino San Luis Bertrán. Las viejas cuestiones suscitadas por la eminente tratadista Delphine Fitz-Darby, reaparecieron amparadas por la iconografía del otro gran Santo Domingo. Los lienzos afectados van en nuestro catálogo con los números 37 y 38, perteneciendo, respectivamente, al convento valenciano de los Padres Dominicos y a la colección de don Ángel Faus Fenollera. El molde iconográfico procede, quizá, de Joan Saranyena; la visión pictórica coincide con el retrato documentado de Sor Agullona en el Museo del Patriarca, por lo que fechamos ambos cuadros so-

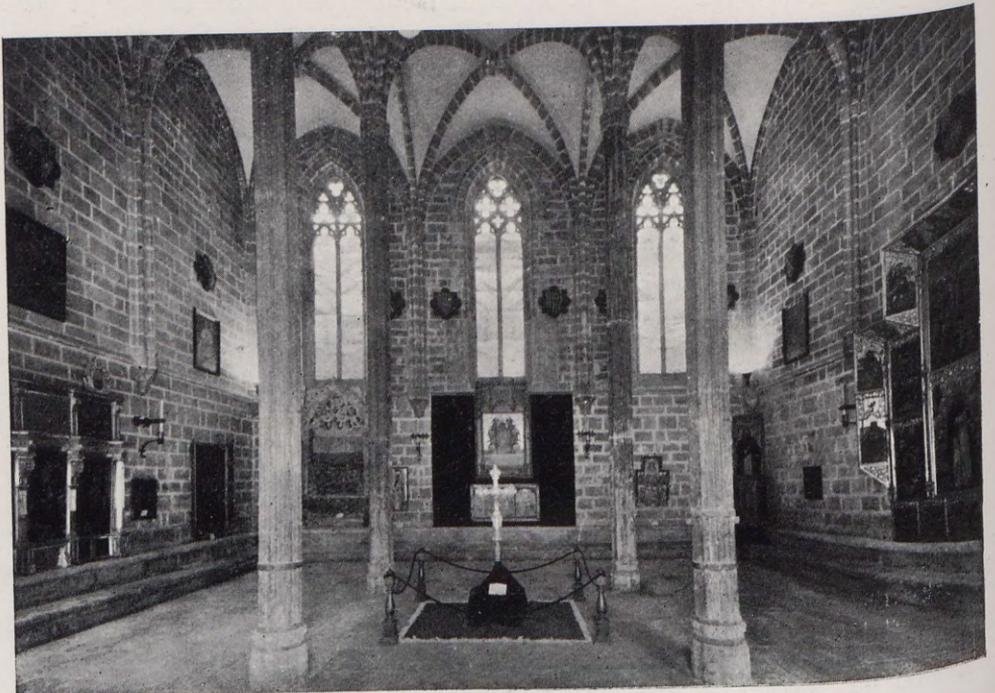


FIG. 1.—El Aula Capitular de Santo Domingo durante la Exposición Vicentina

bre 1605-1610. Insistimos en la aceptación del testimonio documental para la dramática representación de la religiosa, pues suponemos que la doctora Fitz-Darby debió estudiar la réplica—que es la que estuvo expuesta hasta 1954— de factura inferior, y no el original, que hoy se exhibe tras la restauración efectuada por el profesor Roig D'Alós en 1954.

De pertenecer a la producción ribaltesca el San Luis de los Padres Dominicos sería un hito avanzadísimo en el camino de una valiente y rotunda utilización del tenebrismo, resolviendo la profundidad psicológica del personaje tan sólo mediante los recursos del claroscuro, pues la paleta es intencionadamente parca y reducida. El de don Ángel Faus, donde el Santo está acompañado por un niño que viste el hábito de los dominicos, ofrece contrastes menos violentos, aunque sin salirse de la tónica claroscurista.

El círculo de Francisco Ribalta contó con no muy amplia representación, siendo de destacar un San Vicente Ferrer anónimo (Cat., núm. 39), perteneciente al convento de los Padres Dominicos de Valencia, sobre el cual es dable pensar en la todavía difusa personalidad de Vicente Castelló, uno de los yernos del gran pintor de Solsona. De Juan Ribalta (Cat., núm. 43), otro San Vicente Ferrer, hoy en el Museo de San Carlos, procedente de la serie de retratos del monasterio de «La Murta»; lienzo muy enmascarado y más bien perjudicial para conocer la enorme valía precoz de este gran artista prematuramente fallecido.

Quizá pueda considerarse entre las menos problemáticas la aportación de Jerónimo Jacinto de Espinosa, con varias obras de evidente parentesco conceptual con Zurbarán. Únicamente se despegaba de esta tendencia el «Bautizo», cedido por la Iglesia Parroquial de San Esteban, de factura más espontánea y simple.

La serie de retratos reales (ofrecida incompleta, con los de Pedro II, Juan I, Martín el Humano, Fernando I, Alfonso III y Juan II), presentada por la Diputación Provincial, mantuvo el enigma sobre su paternidad. Ya Tormo le dedicó certero y dubitativo comentario en sus «Series Icónicas», donde apuntó el nombre de Pablo Pontons.

Con toda probabilidad, la catalogación de obras de Miguel March se verá enriquecida con la «Predicación de San Vicente Ferrer» (Cat., núm. 71), de la colección de don Juan Senent Ibáñez, gracias a la penetrante agudeza del profesor Martín S. Soria, excelente conocedor de ese momento de la pintura valenciana.

Para no dilatar excesivamente esta breve reseña solamente mencionaremos los nombres de Corrado Giaquinto, José Vergara, Vicente López, Dióscoro Teófilo de la Puebla, José Inglés, Salvador Viniegra, Isidoro Garnelo y Fillol, José Benlliure, etcétera, rodeados de numerosas producciones anónimas, hasta llegar a la importante aportación de José Segrelles y otros artistas vivos.

Numerosas obras de escultura, juntamente con reliquias, libros, grabados y reproducciones, completaron otros sectores de esta soberbia Exposición, destacando la maravillosa Cruz procesional de la Colegiata de Játiva. De todo ello dará cumplida cuenta la crónica en preparación por la Junta que preside don Francisco de P. Momblanch, a cuyo dinamismo y acierto se debió esta manifestación artística que honra a cuantos intervinieron en ella, enaltecendo a Valencia. Muchos miles de visitantes, atentos e interesados, contemplaron las obras y objetos expuestos, evidenciando que el esfuerzo no había caído en el vacío.

Ahora sólo nos queda desear que exposiciones como ésta no se celebren de siglo en siglo, sino de año en año. Así sea.

EL PRIMER CENTENARIO DE JOSÉ BENLLIURE

Día 30 de septiembre de 1855, nacimiento de José Benlliure. Al cumplirse el siglo desde esa fecha (pocos días después, para que coincidiera con la festividad del 12 de octubre) el Instituto Iberoamericano de Valencia, bajo el patrocinio del Ayuntamiento, organizó una exposición conmemorativa. Cuarenta años de labor estuvieron representados, desde 1880 hasta 1920. Benlliure volvió a vivir durante unos días entre sus paisanos, revivió a través de unos trabajos en los que pudimos ver el enérgico latido ilusionado de su juventud y la más sosegada pasión del hombre ya hecho. Allí estuvo su mundo, el de los últimos años del siglo XIX y el primer tercio del XX.

Su momento pictórico es el de Joaquín Sorolla, Emilio Sala, Muñoz Degraín, Ignacio Pinazo... y fuera de Valencia, Ramón Casas, Darío de Regoyos, Aureliano de Beruete, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol... No intentaremos ni tan siquiera opinar sobre esa hora tan próxima. Para ello, «doctores (y hasta monaguillos) tiene la iglesia». Tampoco es el momento ni la ocasión de establecer paralelos, comprobar contrastes y hacer osadas valoraciones. Sin embargo, la hora sí es propicia para evocar unos cuadros que, por lo general, no eran ni los más apar-



FIG. 2.—Aspecto parcial de la Exposición Vicentina



FIG. 3.—¿Joan de Joanes? «San Bruno». Museos de Arte de Barcelona

tosos ni los más renombrados entre su obra. Aunque quizá busquemos en realidad otra cosa: tal vez el hombre, acaso el nervio de una vocación.

La exposición nos permitió olvidar al Benlliure, inevitablemente más conocido, de los grandes lienzos alegóricos y las composiciones anecdóticas, el que responde a un gusto ya archivado al que necesariamente ha de representar. Como muchos artistas—no más que otros—, pagó céntimo tras céntimo ese tributo a la contemporaneidad, por lo menos en ciertas cosas que no son pintura ni entraña, sino

accidente pasajero, moda. Casi al mismo tiempo que nuestro artista, nació en España la pintura de historia, que impuso durante varias décadas cierta afición grandilocuente a través de las exposiciones nacionales, con gran aceptación por parte del público y la crítica. Benlliure no fue del todo ajeno a estos pecadillos de la época, pero en él tomaron un giro menos ampuloso y más sincero, pues si aceptó los recursos literarios fue para interpretar dos cosas por las que sentía verdadera predilección: ciertos temas religiosos o populares, cuya simbólica localización geográfica puede establecerse en Asís y Valencia. Fue muy afortunado, pues la vida le permitió disfrutar de esos dos remansos de hermosura.

Asís es un puro milagro de piedra, alzado como si quisiera evadirse hacia la altura. Y es un milagro, no por su gris reposo ambiental, sino por la amorosa conservación de un clima tan intensamente evocador que permite la supervivencia de ese ayer donde aparecen inscritos los nombres de San Francisco, Santa Clara, Giotto y Simone Martini. Las obras que Asís inspiró a José Benlliure están impregnadas y como dominadas por la gama fría imperante en la tumba del Santo, veladas por el empeño de captar la misma densidad temporal que matiza misteriosamente los frescos de Simone Martini. Más tarde, cuando pinta sus estampas franciscanas, el pétreo gris y los ambientes sombríos se vuelven azules.

Al regresar a Valencia su paleta retiene los ecos de Asís unidos a las resonancias de Roma. Realiza ese redescubrimiento del suelo materno que suelen hacer los repatriados. Pero, más que el suelo, encuentra los tipos, las costumbres, las pequeñas escenas. Cuando estas impresiones prescinden de la excesiva preocupación literaria, evadiéndose del sometimiento de lo pictórico a lo narrativo, Benlliure hizo obras quizá no tan celebradas como las otras, pero que hoy siguen vigentes, frescas y vivas. Algunos cuadros pequeños—cual ese «Ball de Torrent en Rocafort», hoy propiedad de doña María Benlliure—donde está condensado, sin contaminaciones, un gran pintor, un verdadero maestro. En ellos, lo que no es pintura solamente es pretexto que no intenta rebasar sus propios límites.

Pensando en José Benlliure nos vienen a la memoria aquellas palabras del pre-rafaelista Burne Jones: «Soy hijo de Birmingham—decía—, pero en Asís nací por segunda vez». Sin embargo, los años transcurridos en Italia fueron algo más que ese íntimo empadronamiento del espíritu. Fueron, también, esenciales para su formación artística, paralela a la de otros muchos artistas españoles influídos por los mismos ambientes, sobre todo desde 1848, año en que se iniciaron las pensiones en Roma. Es indudable que artistas como Pietro Benvenuti, Stefano Ussi, Luigi Serra, Michele Cammarano, Gioacchino Toma, Antonio Mancini, Domenico Indunu, Francesco Vinea, Gaetano Chierici, Filippo Palizzi, Angello Mombelli y otros, ejercieron alguna influencia sobre los pintores españoles que, año tras año, emprendían ávidamente la peregrinación italiana, contribuyendo a imponer el gusto por los cuadros *de* historia, o las pinturas *con* historia. Todo esto, una vez cruzada la mitad del siglo xx, queda espantosamente alejado de la sensibilidad actual. En un ayer que casi podemos tocar con las manos, el «tema» era esencial; hoy es casi un pecado. Si ello fuera posible, debiéramos intentar despojarnos de ese lastre de la contemporaneidad en una hora como ésta, pues debemos honrar a un gran valenciano que supo trabajar con denuedo y entregó a su tierra los triunfos de una vida.

HUNTINGTON, LA «HISPANIC SOCIETY», VALENCIA

Tres nombres que para nosotros siempre irán unidos, sobre todo en este trance tristísimo de escribir una página motivada por la muerte del gran hispanista. La ocasión se presta—quizá con excesiva facilidad— a la evocación convencional, que hubiera puesto sordina al contenido emotivo de las palabras.

Se ha ido un amigo y queda una obra. Desapareció el hombre, pero subsiste la enseñanza. Con esto debiéramos tener suficiente, mas no basta para honrar al desaparecido ni lo hace en el terreno elegido por él mismo. Archer Milton Huntington ha de ser necesariamente recordado a través de la fundación que supo

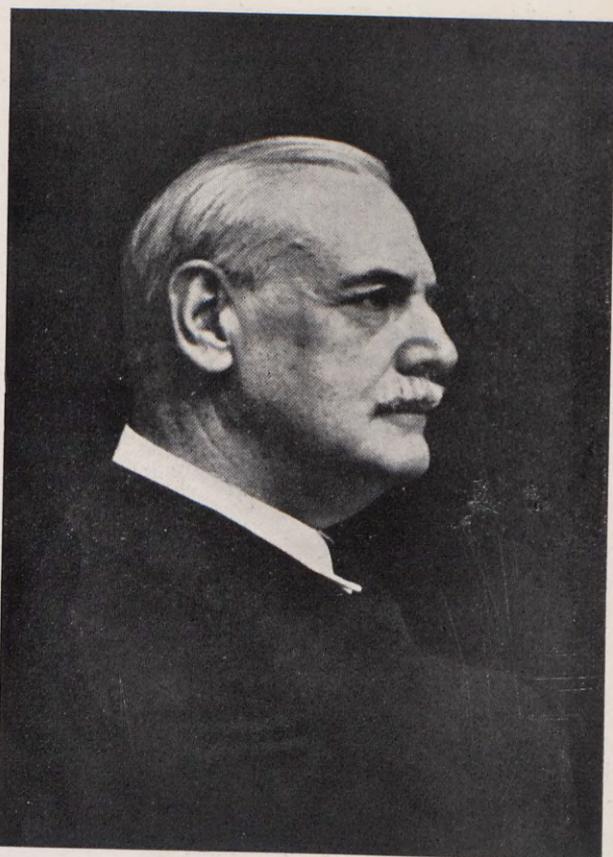


FIG. 4.—Archer Milton Huntington

crear y a la que dedicó desprendidamente el fervoroso entusiasmo de toda una vida. Ése es el único homenaje posible desde nuestro lugar y distancia, aunque perdamos con ello su más humana y cordial dimensión.

Huntington tuvo la dicha de ser testigo y actor en el reciente cincuentenario de la «Hispanic Society». En esos cincuenta años transcurridos desde el 18 de

mayo de 1904 pudo contemplar la fructífera plenitud de sus esfuerzos. Algún tiempo después, murió. Y murió en paz, pues pagó esa deuda de labores que todos contraemos al venir a este mundo.

El suyo fue un hermoso destino. Sobre las rencillas de una contienda que nos dejó el amargo sabor de la derrota, descubrió para sus compatriotas los inmensos tesoros culturales del vencido, dándonos la ocasión y el instrumento para lidiar en el único campo donde las contiendas son lícitas: el del espíritu. Huntington se dedicó a enseñar a los norteamericanos el viejísimo fulgor del alma española, su rica diversidad. No sólo nos rescató del olvido, sino que despertó el respeto y la admiración por lo nuestro. Sabía muy bien que el camino del generoso conocimiento es el único capaz de construir donde destruyen las pasiones e intereses. Así contribuyó a nuestra segunda conquista de América.

España entera le debe gratitud. Y dentro de nuestra patria, con especial emoción, Valencia. Pues todo lo valenciano tiene cumplida representación en esa Sociedad Hispánica, que conserva con tanto amor algunas egregias creaciones de sus hijos. Desde su fundación, la «Hispanic Society» ha ido incrementando sus espléndidas colecciones con valiosos ejemplares rescatados en los más dispares y alejados rincones del mundo, sin mermar en ningún caso los tesoros no emigrados de nuestro suelo. Ciñéndonos a la región valenciana, podemos recordar las cerámicas de Paterna, Manises y Alcora. La orfebrería, donde destaca una bellísima cruz procesional con esmaltes, obra catalana del siglo xv, que hace pensar en nuestro Pedro Berneç, maestro en una escuela de orfebres que contó—fuera de los centros de Zaragoza, Barcelona y Valencia—con el prolífico islote de los Santalinea en el Maestrazgo. Los escultores valencianos también se hallan representados, desde el grupo renacentista con Santa Ana, la Virgen y el Niño, sujeto a las influencias de Florencia y Damián Forment, hasta Ignacio Pinazo Martínez y Mariano Benlliure. Pinazo tiene una copia de la Dama de Elche. Más extensas son las relaciones de Mariano Benlliure con la Sociedad Hispánica y su Museo, pues en 1929 recibió el encargo de modelar los bustos de Gregorio Marañón, el Conde de Romanones, el Marqués de la Vega-Inclán y el General Primo de Rivera, así como un bajorrelieve de Santiago Ramón y Cajal y un busto de Sorolla para su Casa de Madrid, tributo de la «Hispanic Society» al pintor valenciano, del que se obtuvo modelo a escala para que presidiera el salón de las «Regiones». Otras obras—como diversas estatuas en porcelana o bronce—testimonian una indudable predilección.

En la colección de grabados destaca el de Fray Francisco Doménech, dedicado a la Virgen del Rosario y otros asuntos. También Ribera tiene uno extraordinario, con San Jerónimo, estando ausentes los valencianos hasta llegar a Fernando Selma y Rafael Esteve Vilella.

Nuestra gran escuela de pintores medievales, hállase representada, entre otras, por las tablas dedicadas a *San Miguel* y *San Pedro*, el panel con la *Natividad*—perteneciente al retablo del Maestro de Villahermosa con la leyenda de San Lucas, del antiguo gremio de carpinteros de Valencia—. Del fragmentado retablo que fue del Hospital de San Juan de Jerusalén posee dos tablas grandes—con la *Ascensión* y *San Vicente Mártir*—y dos pequeñas de predela—*Noli me tangere* y *Enterramiento*—, pertenecientes a un descabalado conjunto del que tiene otros fragmentos el Metropolitan Museum of Art de Nueva York; su autor es

el que Post bautizó con el nombre de Gil Master, pues el retablo—dedicado a San Vicente Mártir y San Gil— fue pintado para la capilla fundada por Vicente Gil en el mencionado Hospital.

De Ribera tienen dos obras excepcionales: el dramático *Apóstol San Pablo*, de 1632, y el más suave e italianizante *Éxtasis de Santa María Magdalena*. Tampoco falta Agustín Esteve, con su grupo de *La Familia Villafranca*, ni otros artistas, todavía más cercanos en el tiempo, como Francisco Domingo y Marqués—*El Estudio de Goya*—, Emilio Sala—*Retrato de Campoamor, Iris*—, José Pinazo Martínez—*Nosotros*—, Sorolla y Manuel Benedito—*El Sermón y Naturaleza*—. Merece mención aparte la presencia de Joaquín Sorolla, pues en él puede simbolizarse el nexo más importante entre Valencia y la «Hispanic Society». Junto a otras obras importantes, tiene singular relieve y significación, el conjunto de retablos de ilustres personalidades españolas («Azorín», Baroja, Blasco Ibáñez, Ortega y Gasset, Pardo Bazán, Echegaray, Benavente, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Mariano Benlliure, Miguel Blay, el Marqués de Jerez de los Caballeros), y por si esto fuese poco, el día 25 de enero de 1926 quedaron expuestos al público los grandes paneles donde Sorolla realizó su obra más ambiciosa, colosal esfuerzo para expresar a España. En definitiva, nada más que una corroboración del alto aprecio ya demostrado en 1909, cuando le fueron abiertas al pintor valenciano las puertas de los Estados Unidos al pedirle una exposición que compendiará su labor.

Entre las copiosas publicaciones de la Sociedad deben ser destacadas las de Elizabeth de Gué Trapier: el Catálogo de Pintura, el libro sobre Ribera, el interesante tomo referente a Luis de Morales y las influencias leonardescas en España...

La sola enumeración detallada de tantos lazos entrañables requeriría un reposo y atención de los que no disponemos ahora. Sin embargo, con lo dicho sobra para justificar esa gratitud que no podemos regatear sin menoscabarnos a nosotros mismos, pues los hombres como Archer Milton Huntington sólo pueden hacer brotar, en torno a su tenaz esfuerzo, la comprensión, el desinterés y la buena voluntad.

UNA TABLA INÉDITA DE VICENTE MACIP

En primer término debo hacer patente mi gratitud a doña Teresa Masiá—en cuya colección se encuentra esta interesante obra— y al señor Camallonga por su amabilidad al permitirme estudiar y reproducir la tabla objeto de este comentario.

La escena representada es la *Coronación de la Virgen*. Tras la Asunción, María es recibida por la Santísima Trinidad. El Padre y el Hijo sostienen sobre su cabeza la áurea corona. Arriba, el Espíritu Santo rodeado de resplandor.

La Virgen asunta recibe el símbolo de su realeza, una vez llevada a cabo su obra corredentora. No aparecen los ángeles, santos y profetas, que figuran en otras representaciones: solamente la Trinidad Augusta. La Reina de los Ángeles, de las Vírgenes, de todos los Santos, de Reyes y Ciudades, aparece arrodillada sobre una nube, unidas las manos ante el pecho virginal, con la cabeza inclinada y los ojos humildemente entornados. Es la *mujer cubierta de sol*, aquella que

tiene la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas (Apocalipsis 12, 1.).

Decía Hugo de San Víctor: *María fue elevada al cielo. Día feliz y más dichoso que los días pasados, en el que la Virgen de las Vírgenes y la Santa de los Santos, la Madre de misericordia, es elevada...* Y agregaba Raimundo Jordán: *Tú eres, pues, Reina coronada en los cielos, elevada sobre los coros de los ángeles; Tú estás sentada a la diestra de tu Hijo bendito. Según Conrado de Sajonia, tiene María*



FIG. 5.—Vicente Macip. «Coronación de la Virgen». Colección de doña Teresa Masía (Valencia)

la gracia del verdadero Rey sobre todas las mujeres, es decir, sobre todas las inteligencias angélicas y sobre todas las almas santas, de modo que la gracia en María es superior a la gracia de todos los bienaventurados. Porque, en verdad, el Rey de reyes coronó su frente con diadema tan inapreciable, tan deleitable, tan admirable, que a toda lengua es inenarrable y a todo genio inescrutable. Y es que —con palabras de Ruperto de Deutz— Ésta es, en los cielos, la Reina de los santos y la Reina de los reinos de la tierra, por ser Madre del Rey coronado.

En la mitad superior del cuadro vemos los símbolos alusivos a los nombres que recibe en las letanías a Ella dedicadas.

El espejo, como *Speculum sine macula* o *Speculum divine contemplationis*.

La fuente, pues es la Fuente sellada y el Huerto cerrado del Cantar: Fuente sellada por Dios, de donde nace el río de la vida sin turbar su pureza virginal; jardín adornado por todas las flores y perfumado por todos los perfumes, mas cerrado al hombre y a la serpiente. Es, pues, la *Fons hortorum*, la *Fons signatus*, la *Fons misericordie*, la *Fons salutis et gratie*, la *Fons pictatis et letitie*, la *Fons consolationes et indulgentie*...

Es, también, la *Electa ut sol*, puesto que Ella es en el universo y entre los Santos los que el sol es en el firmamento. Es la única después de Dios, Sol revestido de Sol, cuyo doble esplendor llena el tiempo y la eternidad.

Stella maris. Es *minurjuma* o *minurjam*, estrella del mar; mar amargo, gota del mar y mirra del mar, según la raíz hebraica. También es nombrada en las letanías como *Stella matutina* y *Lucidissima maris Stella*. *María es* —dice San Buenaventura— *mar abundando en las gracias y amarga compadeciendo con su hijo*. Llámasele «Estrella de Jacob» y «Estrella polar», pero, sobre todo, la Liturgia le da el nombre de *Estrella del mar*, aquella de quien dijo San Bernardo: *Sí, ella es esta bella, esta magnífica estrella, necesariamente alzada sobre el grande y espacioso mar de este mundo, brillando por sus méritos, iluminando por sus ejemplos*.

María mediadora es *Porta Celi*. «He aquí la puerta del cielo» (Jacob), así llamada también por los Padres de la Iglesia. En las letanías, asimismo, *Porta paradisi*...

La Bienamada del Cantar de los Cantares es *Lilium convallium* y *Lilium inter spinas*, Azucena de los valles, Azucena entre las espinas, más ricamente vestida que Salomón en su Gloria.

Cual la luna, es pura y recibe su luz del divino Sol. Por ello, es llamada *Pulchra ut luna* y *Pulchrior luna*, coincidiendo con el Apocalipsis (Cap. XII).

El Cantar de los Cantares habla del *Puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano*, pozo inagotable de aguas siempre vivas.

Y, además, es la rosa. *Rosa Verbi parens*, *Rosa spina carens*, *Rosa semper vernans*, *Rosa Angelorum iubilus*, *Rosa Patriarcharum letitia*, *Rosa Praedicatorum subsidium*, *Rosa castitatis*, *Rosa mística*...

VIDIS PECIOSAM SICVT COLVBAM ASCENDENTEM DE SVPER RIVOS AQVARV. Recordación emparejando al Espíritu Santo y a la paloma, que es la Esposa del Cantar y símbolo de simplicidad e inocencia. Es, también, emblema de virginidad, meditación y reflexión.

Tras la cabeza de la Virgen, el arco iris, símbolo de la alianza entre el Señor y la tierra (Génesis): *Y el que estaba sentado, era al parecer, semejante a*

una piedra de jaspe, y de sardia: Y había alrededor del trono un Iris, de color de esmeralda (Apocalipsis, 4-3).

También aparece rodeada por estos mismos atributos, quizá con alguna variante, cuando se representa la Purísima Concepción a expensas de su esclavitud, como en recuerdo de las palabras de San Juan Damasceno: *En verdad que es propiamente Madre de Dios y Señora, y siendo a la vez esclava y Madre del Creador, impera sobre todo lo creado*. Y San Ildefonso de Toledo: *¡Oh, Señora mía, dueña mía y dominadora en mí, Madre de mi Señor, sierva de tu Hijo!*

La «Coronación de la Virgen», que ha motivado este breve comentario, establece interesantes conexiones dentro de la obra de Macip «senior», pues está estrechamente relacionada con «La Visitación», del Museo del Prado, y el «Bautismo de Cristo», de la Catedral de Valencia, aunque artísticamente representa un momento de menor madurez. Sin embargo, confirma en su autor la rectitud de su estilo, la fidelidad a su propia «manera». La Virgen de la «Visitación» aparece aquí casi idéntica, paralelo repetido al considerar la figura del Padre Eterno en esta tabla y en el «Bautismo».

Así, pues, la primera ratificación ofrecida por la tabla de doña Teresa Masía es la de una personalidad estable, tranquila en su evolución incesante, mas siempre adicta a los mismos moldes. La segunda comprobación evidencia, una vez más, el decisivo papel de Macip en la formación de Joanes, con lo que quizá podamos ahorrarnos alguna peregrinación infructuosa allende nuestras fronteras. Véase, si no, la «Inmaculada» de Joanes en la iglesia de la Compañía, donde gravita sobre el hijo la sombra del Padre, fechada por Tormo como posterior a 1571 (en su obra *La Inmaculada en el Arte Español*, Madrid, 1915).

Quizá esta «Coronación» solamente sirva para proseguir el rescate de las producciones de un pintor muy importante, al que la historia ha tratado injustamente, oscurecido por los grandes méritos de su descendiente; tal vez no aumente su gloria, pues no se trata de una creación comparable a las más destacadas salidas de sus pinceles. Sin embargo, contribuirá sin duda a perfilar con mayor seguridad la labor de un artista que todavía espera su merecida reivindicación y la generosa valoración de su papel capital en el desarrollo del arte valenciano.

EL «MAESTRO DE LA CORONACIÓN LAMBERT»

Así hemos bautizado provisionalmente al desconocido autor de una tabla con la «Coronación de la Virgen», propiedad del eminente artista don Andrés Lambert. Gracias a su exquisita cortesía y hospitalidad, nos fue posible conocer esta obra interesantísima conservada en su retiro de Jávea.

La tabla puede ser fácilmente fechada como de principios del siglo XVI. Es, por lo tanto, contemporánea de la otra «Coronación», de Vicente Macip, que acabamos de comentar. No obstante esta proximidad en el tiempo, el «Maestro de la Coronación Lambert» todavía aparece aferrado al gusto goticista por los fondos de oro, constituyendo un caso más —entre tantos otros— de interferencia entre las concepciones medievales y las renacentistas. También corrobora lo avanzado de su emplazamiento cronológico el hecho de que la aureola del Padre

Eterno no sea poligonal (como lo hubiera sido probablemente en cualquier obra valenciana anterior), sino redonda.

El «Maestro de la Coronación Lambert» se caracteriza por el peculiar y elegante alargamiento de sus figuras, por la pureza y espontaneidad de su estilo. Es un artista que resuelve con exquisitez y frescura. Posee, al mismo tiempo, un matiz de contención que contribuye a depurar la tensión espiritual del conjunto. Los rostros—muy especialmente los de los ángeles—no se sujetan a un molde más o menos uniformemente repetido, pues conservan en cada caso su individualidad, aunque siempre sin salirse del mismo cauce conceptual.



Fig. 6.—Maestro de la Coronación Lambert. «Coronación de la Virgen». Colección de D. Andrés Lambert (Javea)

La tabla del «Maestro de la Coronación Lambert» parece proceder con seguridad de Bocairente. A este respecto tienen particular interés algunos datos contenidos en el manuscrito inédito, «Notas útiles para escribir la historia del Reino de Valencia» (año 1911), de don Pedro Sucías Aparicio, conservado en la Biblioteca Municipal de Valencia. En dicho manuscrito (folio 65 vuelto, del tomo VII) se dice que la Iglesia parroquial de Bocairente hállase bajo la advocación de la Asunción de la Virgen, cuya representación ha solido confundirse o simultanearse con

la de la Coronación. En el folio 68 vuelto, del mismo tomo VII, encontramos la noticia de que la primitiva iglesia fue consagrada por el obispo Llagaria en 1516. Por lo tanto, coinciden plenamente la procedencia conocida, el tema y la fecha.

Desde el punto de vista estilístico, el «Maestro de la Coronación Lambert» parece hallarse evidentemente relacionado con el «Maestro de la familia Juan de Játiva», sobre todo a través de la «Anunciación», del retablo de San Félix de Játiva (reproducido por Post, vol. XI, fig. 47), y a mayor distancia con «La Virgen y el Niño, San Martín y Santa Águeda», que el sabio profesor estadounidense (vol. XI, fig. 48) atribuye con interrogante al mismo «Maestro de los Juan de Játiva». También debe ser conectado al retablo con la «Dormición» en la tabla central, propiedad de Mme. Charles Lemaire (París), atribuido con duda por Mr. Chandler Rathton Post al «Maestro de Juan Gabarda» (History, volumen VII-2.º, fig. 377).

Las dudas de Mr. Post tal vez puedan autorizar el desplazamiento del retablo de Mme. Charles Lemaire hacia la órbita del «Maestro de los Juan de Játiva», estableciendo con nuestro «Maestro de la Coronación Lambert», unas conexiones que se extienden indirectamente hasta el «Maestro de Calviá» (véase Post, XI, página 139, donde dice: «The Master of the Juan Family of Játiva reveals close similarities to the Calviá Master...»).

El mismo tratamiento dado a los rayos que rodean a la Virgen en la tabla del «Maestro de la Coronación Lambert» aparece repetido en el último término de la «Dormición» del retablo de Mme. Charles Lemaire. La interpretación de los símbolos alusivos a las Letanías de la Virgen es similar a la que hace Vicente Macip en la tabla de doña Teresa Masiá, dato interesante que aporta un nuevo antecedente y una clara relación (dada la vinculación de los Macip a Bocairente) con la iconografía de la «Inmaculada» de Joanes en la glesia de la Compañía.

Revisada la «Filiación histórica de los Primitivos Valencianos» del ilustre desaparecido barón de San Petrillo, no hemos encontrado nada que ligue a las familias Juan y Gabarda con la villa de Bocairente, reforzando la necesidad —provisional o definitiva— de crear un nuevo maestro para la «Coronación» perteneciente a la colección de don Andrés Lambert. No obstante, deberá constar la relativa afinidad entre el «Maestro de los Juan de Játiva» (véase la «Anunciación» de San Félix de Játiva) y el «Maestro de Juan Gabarda» («Anunciación» del retablo de San Miguel, Museo Diocesano de Valencia, núm. 24 de la «Guía» de don Elías Tormo). Ello contribuye a perfilar la posición del «Maestro de la Coronación Lambert» como una relevante figura dentro de un momento todavía confuso en ciertas zonas, pudiendo contribuir eficazmente a su esclarecimiento.

Vicente Aguilera Cerni

IN MEMORIAM

M. I. Sr. D. JOSÉ CARUANA REIG,
BARÓN DE SAN PETRILLO

La del Barón de San Petrillo es una de esas pérdidas que dejan hondo pesar. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la que era destacado miembro de número, y ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, que le contaba entre sus más asiduos colaboradores, están de duelo por la desaparición de tan preclaro hijo de Valencia. Todos cuantos le conocieron,



cuantos supieron de su inagotable bondad, agudo ingenio, innato señorío, bondadoso carácter y relevantes dotes intelectuales, recordarán siempre al hombre ejemplar cuya vida entera fue un limpio ejemplo de hidalguía y hombría de bien.

El décimo Barón de San Petrillo vino al mundo en Valencia el día 25 de octubre de 1880. De linajuda familia, desdeñó otras más lucrativas posibilidades a su alcance, para formar parte de nuestra Marina de Guerra, en la que alcanzó la graduación de capitán de fragata. Siendo alférez de navío, contrajo matrimonio, en 1906, con doña María Vicenta Gómez de Barreda y Salvador, ilustre y virtuosa señora, fallecida en 1953, de cuya pérdida se condolió oportunamente ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

Durante su servicio activo como marino, antes de solicitar el retiro, ocupó diversos cargos, tales como el de segundo comandante y comandante interino de Valencia, desempeñando brillantemente numerosas comisiones con su sentido del deber ejemplar y escrupuloso.

Reconocimiento de ello fueron sus numerosas condecoraciones civiles y militares, que abrigaron más aún los méritos de su estirpe; éstos le llevaron a pertenecer al Real Cuerpo de la Nobleza de Cataluña, a la Soberana Orden de Malta y a ser gentilhombre de Cámara de don Alfonso XIII.

Por fortuna para todos, el barón de San Petrillo decidió seguir su vocación por la investigación y los estudios históricos, campo donde realizó grandes aportaciones a la cultura valenciana. Publicó diversas obras, de las que podemos mencionar las que tuvieron edición o tirada independiente, prescindiendo, por lo tanto,

ahora, de los múltiples trabajos incluidos en publicaciones periódicas, asimismo muy valiosos e interesantes.

El año 1911 publicó «Los malteses en Valencia. Notas heráldico-genealógicas de los apellidos de familias valencianas procedentes de Malta».

En 1919 vio la luz «Cosas añejas», interesante volumen conteniendo estudios sobre temas diversos, algunos de singular amenidad.

Con motivo de su admisión como director consiliario efectivo en el Centro de Cultura Valenciana, leyó un discurso —publicado en 1920— sobre «El doble sepulcro de los Boíl», aportación valiosísima para el estudio de esta pieza histórico-artística valenciana, recientemente recuperada en su integridad y emplazamiento originario por feliz iniciativa del Teniente General Urrutia, a la que no faltaron la colaboración y el competente asesoramiento del barón.

Más tarde fue publicado aparte el estudio sobre «Los Próxita y el estado de Almenara», primeramente aparecido en los «Anales del Centro de Cultura Valenciana».

En 1932 comenzó a publicarse en «Archivo Español de Arte y Arqueología» su «Filiación histórica de los Primitivos valencianos», investigación fundamental para el estudio de nuestra pintura del siglo xv, continuando luego en «Archivo Español de Arte».

En 1940 apareció «Las casonas solariegas», que constituyó su discurso de ingreso, brillante y documentadísimo, en la Real Academia de San Carlos como miembro de número de la misma.

Un año más tarde, «Los caballeros de conquista», llevándose pocos meses

con «La heráldica en Jávea». «Los caballeros de conquista» fue una conferencia pronunciada en el Centro de Cultura Valenciana; «La heráldica en Jávea», un estudio publicado en los Anales.

El curso de 1945 en el Centro de Cultura Valenciana, del que murió siendo Director-Decano, fue inaugurado con un discurso del barón sobre «La marina antigua», también publicado en los Anales (con tirada aparte).

Su obra más importante refiérese a «Los Cruilles y sus alianzas», ostentando el subtítulo de «Nobiliario valenciano».

Por último, no puede dejar de mencionarse su meritoria actuación en el Ayuntamiento de la Ciudad, del que fue Concejal y Teniente de Alcalde, ponente de Monumentos, desempeñando estos cargos con su característica actividad y su amor a Valencia.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO se ha visto honrado durante bastantes años con las colaboraciones del barón de San Petriillo, donde ha venido publicándose el «Medallero valenciano», interesante catálogo de medallas que ilustra múltiples acontecimientos de interés para Valencia.

Fueron muchas las lecciones encerradas en la vida y la obra del barón. Muchas y elevadas y muchos y beneméritos sus servicios a la Real Academia de San Carlos en numerosas ocasiones. Mas, con ser tan importante su labor como erudito; investigador y académico, palidece ante el brillo de su acrisolada hidalguía, de su bondad sin tacha y de su sencillez.

¡Descanse en paz!

V. A. C.

ILMO. SR. D. ENRIQUE MOYA
CASALS

Dolorosa, por demás, e irreparable ha sido para nuestra Academia la pérdida de este laboriosísimo y celoso miembro correspondiente, ocurrida el 16 de Marzo de 1956, luego de penosísima enfermedad, sobrellevada con el espíritu genuinamente cristiano que le caracterizaba.



Nacido en Valencia el 30 de Octubre de 1886, ya desde edad temprana, a sus dieciocho años, inició su nunca interrumpida actividad literaria, en la que le sorprendió —cuartillas empezadas, libros abiertos en consulta...— el ataque que acabó por llevarle al sepulcro. En los diarios «El Telegrama del Rif», «Las Provincias», «Diario de Larache», «Noticiero de Sevilla» y «Diario de Villa Alhucemas», colaboró asiduamente, en especial sobre arte y cultura valencianas, así como sobre otros temas religiosos y tradicionales, muy de su predilección, contribu-

yendo a difundir, sobre todo, en las plazas de soberanía y en otras poblaciones africanas, a las que le llevó el ejercicio de la honrosa carrera de las armas, el culto de nuestra Patrona y el conocimiento de Valencia y sus valores más destacados. Asimismo, colaboró, frecuentemente, en otras publicaciones y revistas como «Catolicismo», «Ecclesia», «Mater Desertorum», «Valencia Atracción», «Mauritania», «Mundo Ilustrado», y especialmente en este ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO que hoy se hace eco conmovido de sus méritos y virtudes.

Porque Moya Casals que perteneció, con sobrados títulos, a varias otras Corporaciones académicas —la Sevillana de Buenas Letras; la de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba; el Instituto Genealógico Brasileiro de Sao Paulo, y el Centro de Cultura Valenciana—, tuvo a especial honor el pertenecer, como Académico correspondiente, a la nuestra de Bellas Artes de San Carlos, cuyos trabajos de toda clase —aparte su citada colaboración en ARCHIVO— compartió con entusiasmo ejemplar y bien probada competencia. Últimamente, había participado de modo decisivo en la organización del Centenario de Palomino, de cuya ponencia formó parte, interviniendo, además, con brillantez en la solemne sesión pública celebrada por la Real Academia, al efecto, e incluso redactando las lápidas que, como en este mismo número se hace constar, colocó nuestra Corporación en los templos de Nuestra Señora de los Desamparados y de los Santos Juanes, en recuerdo de Palomino, excelso decorador de ambos monumentos.

Investigador constante y apasionado propugnador de todo lo español, vio publicados sus libros sobre Palomino —uno de sus temas predilectos— «El magno pintor del Empíreo», con prólogo de don Elías Olmos, y «Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco», con prólogo de don Enrique Romero de Torres; además, «Breve monografía histórica de la iglesia de Santa Lucía», «Aspectos de Sevilla durante la Semana Santa», «Sobre el sentido español del regionalismo valenciano» y «Melilla, piadosa y tradicional».

Pero la actividad literaria de Moya Casals se extendió también a otros campos, incluso al de la pura creación literaria, como lo prueban numerosos títulos de otras tantas publicaciones que, por su número y pese a su interés, no podemos reseñar en detalle en esta ocasión.

Quedan, además, de su pluma, numerosos originales inéditos, entre otros su extensa y documentada conferencia pronunciada en la citada sesión solemne del Centenario de Palomino, con el título «Palomino, pintor e historiador».

Este erudito y entusiasta valenciano, ejemplar cristiano y patriota que poseía, por méritos propios, las cruces del Mérito Militar, de Isabel la Católica y la de premio a la constancia militar; las medallas de la Mebdauía, de Melilla, de Larache, de Fernando VII y la Cruz y placa de la Orden de San Hermenegildo, tenía en aprecio aún mayor sus insignias de diversas hermandades tradicionales y congregaciones piadosas de Valencia, Andalucía y otras partes, cifrando su mayor orgullo en la posesión de la

Cruz «Pro Ecclesia et Pontifice», que le fuera otorgada tan justamente por Su Santidad en reconocimiento de sus servicios a la cultura y al arte religioso.

La Virgen Inmaculada, ante cuya maravillosa pintura de Joanes propuso, con general aceptación, se postrase la Academia, como homenaje en el Año Mariano, habrá obtenido para nuestro querido compañero D. Enrique Moya Casals el premio de sus virtudes y la gloria inmarcesible del cielo, de cuya versión por Palomino fue tan afortunado comentarista. Descanse en paz.

F. M. G.

D. VICENTE BENEDITO

Era este notable artista valenciano, recientemente fallecido en 15 de Abril último, cuya actividad se orientaba, principalmente, a la escultura, y más en concreto a la talla de la madera, de cuya especialidad ejerció la docencia oficial en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos hasta que dos años antes de morir fue jubilado por edad, hombre activo y polifacético que había sabido llevar su inquietud también a otras modalidades de expresión como la pintura y el arte decorativo, que cultivó con singular fortuna.

Superviviente de una generación característica de nuestras artes plásticas, abundante en nombres gloriosos, pero, además, fácil al entusiasmo y a la ironía, a la animación y al rasgo expresivo, Vicente Benedito supo contribuir a toda clase de empresas generosas y amables, animando con gracia y simpatía las horas graves y solemnes, o festivas y aun bulliciosas, de esta

tierra que le vio nacer y le dio oficio artístico bien sabido y ejercitado.

Así, de Vicente Benedito quedan no sólo sus estatuas y relieves—importantes y permanentes—, ese San Isidoro de la Capilla universitaria; el San Rafael de cierta parroquia madrileña, tantos San Vicentes Ferrer en distintas actitudes, relieves y ornamentos, sino también, aunque hayan sido efímeros, sus carros de flor para la «batalla»; sus emblemas y carrozas de cabalgata, sus arcos y decoraciones del momento; sus fallas, también; y sus trabajos de mil especies dirigiendo, orientando y aconsejando en el difícil arte de ennoblecer un ámbito cualquiera con no mucho tiempo y, casi siempre, con escasos recursos materiales.

Quedan, sobre todo, sus alumnos, fieles a sus lecciones; su buen recuerdo en cuantos fuimos sus amigos y, sobre todo, sus virtudes y ejemplar resignación en las últimas dolencias y privaciones. Descanse en paz.

G.

D. FELIPE N. GARÍN MARTÍ

En el día de Nuestra Señora de los Desamparados, Patrona de Valencia, de la que era ferviente devoto y propagandista de su culto, entregó su alma a Dios, el doctor D. Felipe N. Garín Martí, colaborador de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, padre del miembro del Consejo de redacción de esta revista de Archivo y Académico de número de San Carlos, D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco, y hermano político del presidente de la Real Academia, Excmo. Sr. D. Francisco Mora Berenguer.

El finado, cuyas aficiones literarias e histórico artísticas, especialmente, sobre temas de Valencia antigua, habían tenido frecuentes manifestaciones, varias veces galardonadas, reunía en su persona las virtudes características del caballero cristiano, y profesaba con entusiasmo los altos ideales de Dios, Patria y Cultura, que inspiraron toda su vida y habrán recibido ya, a no dudarlo, del Autor de toda belleza, la mejor retribución. Descanse en paz.

CRÓNICA ACADÉMICA

Al momento de escribir este resumen de la vida corporativa durante los últimos doce meses, transcurridos desde la aparición del fascículo anterior de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, puede y debe decirse que la Academia está de luto. En poco tiempo, ha perdido a dos de sus miembros más activos, uno de número, el Muy Ilustre Sr. D. José Caruana y Reig, Barón de San Petrillo; otro, de la clase de Correspondientes, don Enrique Moya Casals, ambos caballeros intachables y laboriosísimos académicos, de cuyas biografías esclarecidas se hace mención especial en otro lugar de esta revista. Descansen en paz.

El año académico, o mejor dicho, el período transcurrido desde la anterior aparición de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, aparte estas tristes novedades, antepuestas en esta reseña por imperativo sentimental, se inició en plena conmemoración centenaria vicentina, concretada, por lo que a las artes plásticas atañe, en la brillante exposición de los claustros de Santo Domingo, por todos conocida y admirada, a la que la Academia y el Museo cooperaron generosamente y de la que va especial referencia, aunque por fuerza abreviada, en otro lugar de este número de nuestra revista.

Por las mismas fechas, aproximadamente, nuestra Corporación vio completado el cuadro de sus oficios académicos con el nombramiento, por el Excelentísimo señor Ministro de Educación Nacional, de los señores siguientes para las vacantes que se indican: Ilmo. Sr. D. Javier Goerlich Lleó, para Consiliario primero, Excmo. Sr. D. Manuel González Martí, para Consiliario segundo, y el Ilmo. Sr. D. Ángel Romaní Verdeguer, para Consiliario tercero.

En cuanto a sus Académicos de número, la Corporación, aparte la baja aludida, y tan sensible, no registra otra novedad sino el anuncio, ya en firme, de la solemne posesión de don Francisco Lozano Sanchis, de la Sección de Pintura, prevista para el día veintiuno de junio próximo.

A su tiempo, la Academia se felicitó por haber sido elegido Correspondiente en Valencia de la de San Fernando, el Académico de número de esta de San Carlos y laureado pintor Ilmo. Sr. D. Jenaro Lahuerta López, y, especialmente, tuvo como propio el honor dispensado a su Presidente, el Excelentísimo señor don Francismo Mora Berenguer, al ser elegido, por gran mayoría de votantes, Decano del Colegio de Arquitectos de la zona de Valencia, cargo de gran responsabilidad y distinción.

Y, no olvidando el celo y la competencia bien probados de quienes la sirven en sus necesarios menesteres administrativos, se sumó a la justa petición de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos y otras entidades y de varias autoridades de Valencia, en favor de la concesión de la Medalla al Mérito en el Trabajo, para el Ilmo. Sr. D. Antonio Albert Bonet, Jefe Superior de

Administración Civil que presta, desde hace largos años, sus servicios técnicos en dicho Centro docente artístico, y asimismo, y con semejante antigüedad, en la Secretaría y Habilitación de nuestra Academia.

En la esfera del cuidado del ornato público y monumental, tan propia de la Academia, se inició, por ahora, el trámite y la gestión de un asunto aún no resuelto totalmente, el relativo a remediar los desperfectos, mayores de lo que se creyó en un principio, ocasionados por el paso de los siglos en las estatuas de Carlos III y dos figuras alegóricas, que coronan la fachada de la antigua Aduana, hoy Palacio de Justicia. La Academia, requerida al efecto por el Excmo. Sr. D. José de Valcárcel, Presidente de la Audiencia Territorial, designó a sus miembros de número, señores Romaní Verdeguer, arquitecto, y Marco Díaz-Pintado, escultor, para esta misión informativa y técnica, en cuyas laboriosas actuaciones continúan.

Para contribuir al Festival de Arte organizado anualmente en Granada, dedicado en 1955 al arte de Goya, la Academia cedió, en virtud de insistentes requerimientos y con las necesarias autorizaciones y garantías, acompañando a las obras un dependiente de la Casa a la ida y al regreso, los dos cuadros de su propiedad, originales de dicho genial pintor aragonés, retratos de don Francisco Bayeu y del grabador Rafael Esteve, que figuraron en lugar de honor en dicho certamen, en méritos de su calidad excepcional, y fueron pronto reintegrados indemnes a su sala del Museo.

En la misma fecha en que se informó de este regreso de tan ilustres obras, se felicitó al señor González Martí, por su brillante intervención en el Congreso Internacional de Cerámica celebrado en Cannes (Francia), donde fue declarado huésped de honor, y al cronista, por haber publicado la obra «Catálogo-Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia», editada por la Institución Alfonso el Magnánimo, cuyo interés, desde el punto de vista de la Academia, aparte la utilidad general de dicho trabajo, estriba en referirse a muchas obras propiedad de la Corporación y a las iniciativas, incidencias y diversas circunstancias que dieron origen, acrecimientos y su estado actual al Museo, tan ligado a la historia, remota y presente, de la Academia.

Ésta, aumentó la lista de sus correspondientes nombrando en Cannes (Francia), al honorable Mr. Emile Fabre; en Ginebra (Suiza), a Mr. Henry Reynaud; en Córdoba, al pintor y crítico don Enrique Romero de Torres; en Madrid, al ilustre pintor y Académico de San Fernando, don Ramón Stolz Viciano, y en Barcelona, a don Federico Marés Deulovol, escultor y Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, todos muy destacados en sus respectivas actividades artísticas.

La Academia había acordado rendir, en el actual ejercicio, un doble homenaje: al que fue su Presidente e ilustre artista, de fama mundial, don José Benlliure Gil y al pintor cordobés, de Bujalance, don Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, al que bien puede llamarse glorioso, no menos que por sus méritos artísticos, por ser intérprete afortunado del Empíreo. Anticipo de ese homenaje, había sido, en el anterior número de ARCHIVO, la dedicación de parte de su contenido a estas figuras de nuestro arte histórico. Pasado el verano, siguieron los actos públicos con éxito innegable. En efecto, el día 30 de septiembre, fecha del centésimo aniversario del nacimiento de don José Benlliure, la Academia, en unión de otras entidades, conmemoró la efemérides,

con la celebración de una Misa, en sufragio del alma del artista, en la capilla de San Pío V, a la que asistieron numerosas y destacadas representaciones y personalidades, y con la visita a las salas del Museo, en el mismo edificio, donde se exponen obras de su mano, en cuyo acto se depositó, al pie del autorretrato del maestro, una corona de laurel dedicada por el Círculo de Bellas Artes, cuyo presidente, el consiliario y académico señor Goerlich, hizo afortunado uso de la palabra, así como don Lino Enguídanos, Teniente de Alcalde de Valencia, en nombre de las Escuelas de Artesanos y Artes y Oficios, y doña María Benlliure Ortiz, hija del ilustre pintor. Los reunidos encamináronse luego a la casa-estudio de don José, en la calle de Blanquerías, para, en aquel ambiente lleno de sus recuerdos y de sus obras, renovar el homenaje, en



Homenaje a don José Benlliure Gil en las salas del Museo de Bellas Artes dedicadas a sus obras

sus circunstancias más íntimas y entrañables, con el fervoroso acompañamiento de artistas alumnos, devotos del arte y numeroso público.

El III Centenario del nacimiento de Palomino, cuyas mayores y más famosas obras, pintadas al fresco, fueron hechas en Valencia, que las conserva, en parte, después de los incendios sacrílegos de 1936, fue conmemorado por la Academia con arreglo a un programa propuesto por la ponencia designada al efecto, que integraban los académicos señores Gómez Novella, Moya Calsals (q. g. h.) y el cronista, y aceptado y puesto en práctica, en su día, por la Corporación. Así, el día 1.º de diciembre, en que se cumplían los trescientos años del natalicio, en Bujalance, del ilustre artista, llamado también, por su labor de historiador, «el Vasari español», acudió la Academia a los dos templos de Valencia, escenarios principales de las mayores hazañas pictóricas de Palomino, la parroquia de los Santos Juanes y la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, con objeto de descubrir sendas lápidas, en recordación, en uno



La Real Academia ante la placa en honor de Palomino, colocada en la Real-Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados



Descubrimiento de la lápida dedicada a Palomino en la iglesia parroquial de los Stos. Juanes

y otro lugar, de aquellas magnas composiciones, perdida casi del todo la primera por las causas aludidas, y conservada la de «la Virgen», por fortuna. Bendecida la lápida de los Santos Juanes por el Párroco señor Delhom, hizo éste, así como el Presidente, señor Mora Berenguer, oportuno uso de la palabra. En la Real Basílica, después de la bendición y descubrimiento, se celebró el Santo Sacrificio en sufragio de Palomino, por el M. I. Sr. Dr. D. Pascual Llopis, Prior-rector del templo, quien, asimismo, pronunció unas palabras en memoria del autor de la gran pintura de la bóveda, correspondidas elocuentemente por el Presidente de la Academia.

El texto de las lápidas es como sigue: «Para memoria del pintor don Antonio Palomino, que embelleció con sus frescos las bóvedas de este templo. Obra destruída por la revolución. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos glorifica al eximio artista en el III centenario de su nacimiento. Valencia-XII-MCMLV.» «Para imprecadera memoria del pintor don Antonio Palomino,



Don Enrique Moya Casals (†) leyendo su discurso en el acto de homenaje a Palomino, celebrado en la Real Academia

autor del fresco que decora y magnifica la bóveda de esta Basílica. La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, glorifica su recuerdo en el III centenario del nacimiento del artista. Valencia-XII-MCMLV.»

Por la tarde, en el Salón de Actos de la Academia, tuvo lugar una solemne sesión, en la que hicieron uso de la palabra el Rvdo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos, Capellán de la repetida Real Basílica y Licenciado en Historia, quien disertó sobre «Palomino, teólogo»; el llorado Ilmo. Sr. D. Enrique Moya Casals, académico correspondiente, con un interesante discurso sobre «Palomino, pintor e historiador», y por último el Excmo. Sr. D. Manuel González Martí, Consiliario de la Academia, que cerró el acto exponiendo un documentado estudio sobre el arte de Palomino como grabador y aguafortista, lleno de aciertos críticos y de



El Excmo. Sr. D. Manuel González Martí durante su discurso en la solemne sesión académica conmemorativa del centenario de Palomino

erudición histórica, siendo todos muy aplaudidos por el público numeroso y selecto que asistía al acto.

Como ya se consignó, la Academia hubo de lamentar la baja, por fallecimiento, de los señores Barón de San Petrillo y Moya Casals, ya citados, y la de su correspondiente en Nueva York, el ilustre hispanista Mr. Archer Hungtinton, alma de la *Hispanic Society of America*, que tan ligado estuvo a la obra de nuestro inmortal Sorolla en aquella metrópoli y en la citada institución, así como la del correspondiente en Madrid, don Francisco Esteve Botey, grabador insigne, maestro de muchas generaciones de artistas de esta especialidad, en su cátedra de la Escuela de San Fernando, que a tanto honor tenía, como bien nos consta, su título de «San Carlos».

Una iniciativa inspirada de la presidencia, que la Academia hizo suya con entusiasmo, fue la de dotar a la Capilla de la Corporación de los elementos necesarios, en vestiduras sagradas y demás objetos del culto, para celebrarlo en aquélla, sin recurrir a préstamos ocasionales poco acordes con la dignidad que debe presidir todos los servicios de la Casa, máxime éstos del más alto significado. Una suscripción que encabezó la propia Academia generosamente, dados sus recursos limitados, y que continuaron los Académicos de número, con elogiabile largueza, permitió la adquisición de lo necesario. Completó el conjunto lo aportado por la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia: un terno blanco con casulla y accesorios, realizado en sus talleres, y que figuró en la brillantísima Exposición Nacional de obras producidas en estos Centros y en las Escuelas de Trabajo, realizada en el otoño último en nuestra ciudad, de la que fue, por cierto, Comisario general, el Académico de número y, a la sazón, director de dicha Escuela de Artes y Oficios de Valencia, don Roberto Rubio Rosell, muy felicitado por esta misión, tan bien cumplida, y por aquel cuidadoso trabajo y su entrega a la Academia, la que correspondió a ello con un donativo para los fines de enseñanza popular a que dicho Centro se dedica con tanto celo.



Ornamentos y objetos del culto para la Capilla de la Real Academia

Huelga decir que, durante el ejercicio que se reseña, la Academia, según viene haciendo y le corresponde, actuó a través de sus representantes, en los diversos tribunales de oposición a plazas de pensionados de Bellas Artes y en la concesión, en su caso, de prórrogas a los mismos; estando presente también en las diversas entidades y organismos de que su representación forma parte, especialmente en la Comisión Provincial de Monumentos y en la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes.

No más necesario, por habitual y supuesto, es dejar constancia de cómo el importante y cada vez mejor organizado Archivo de la Corporación siguió atrayendo a numerosos investigadores, y que el Museo, especialmente en los meses de mayor afluencia turística, se vio frecuentadísimo, celebrando los visitantes de uno y otro la riqueza de los fondos documentales y artísticos respectivamente, y, todos, las mejoras introducidas en ambos servicios.

No será pecar de inmodestos, dada la desproporción entre las aportaciones ajenas y la propia en el número último de esta revista de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, dejar constancia de la buena acogida dispensada a dicho fascículo, especialmente por su contenido vicentista, y en las fechas centrales del centenario del ilustre Patrono de Valencia, en que, precisamente, vino a aparecer; lo que se reflejó en la demanda de ejemplares y en el incremento notable del número de intercambios establecidos y de otras publicaciones recibidas, que, sobre acrecentar nuestra biblioteca y establecer un conveniente comercio espiritual, vienen, con aquella demanda, a acreditar lo dilatado de las simpatías y admiraciones que suscita por doquier el arte valenciano y la benevolencia que se tiene con este modesto pero entusiasta vocero suyo que es la revista de la Real Academia de San Carlos.

F. M. "Garin

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

<u>Fecha de posesión</u>	
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. Angel Romaní Verdeguer: Calle Cirilo Amorós, 48. Teléfono 13439.
11-5-1936	Ilmo. Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro: Calle Plátanos, 3. (Benicalap). Tel. 19594.
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. ^a 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.
8-2-1947	Ilmo. Sr. D. Francisco Alcaide Vilar: Calle de Caballeros, 9. Teléfono 16367.

Fecha de
posesión

- 26-5-1948 Ilmo. Sr. D. José M.^a 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.º.
- 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.
- 21-6-1956 Ilmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis.
(Vacante)

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nom- bramiento	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. ^a Cabello Lapiedra Madrid.
14-6-1921	Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Navarro Zaragoza.
8-5-1923	Excmo. Sr. D. Manuel Benedito Vives Madrid.
6-3-1928	Excmo. Sr. Conde de las Infantas Granada.
6-11-1928	Ilmo. Sr. D. Ignacio Pinazo Martínez Madrid.
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.
9-4-1943	Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de Salas Bosch ... Barcelona.
14-5-1943	Ilmo. Sr. D. Vicente Navarro Romero Barcelona.
2-2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios ... Madrid.
29-4-1944	Ilmo. Sr. D. Fernando J. de Larra y Larra ... Madrid.
23-6-1944	Ilma. Sra. D. ^a Elena Sorolla García Madrid.
23-6-1944	Ilmo. Sr. D. Pedro Casas Abarca Barcelona.
14-5-1946	Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón Madrid.
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.
5-4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briaies Málaga.
23-5-1950	Ilmo. Sr. D. José Vidal Isern Palma de Mallorca.

Fecha nom- bramiento		Residencia
5-6-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodríguez-Lago.	Madrid.
6-5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto Moreno	Madrid.
6-5-1952	Ilmo. Sr. D. Pedro Benavent y de Barberá ...	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis	Barcelona.
24-2-1953	Ilmo. Sr. D. Carlos Sarthou Carreres	Játiva.
16-5-1953	Excmo. Sr. D. Modesto López Otero	Madrid.
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Francisco Pérez Dolz	Barcelona.
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Enrique Romero de Torres	Córdoba.
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Ramón Stolz Viciano	Madrid.
1-12-1955	Ilmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol	Barcelona.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nom- bramiento		Residencia
14-12-1940	Ilmo. Sr. D. Emilio Schaub-Koch.	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Eduardo Sandoz	Ginebra (Suiza).
8-4-1941	Ilmo. Sr. D. Enrique Field	Chicago (Estados Unidos).
12-2-1943	Ilmo. Sr. D. Francesco Vian	Milán (Italia).
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 Rómolo Luca.	Roma (Italia).
16-12-1947	Ilmo. Sr. D. Federico Beltrán Massés	París (Francia).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Carlos Corm	Beyreuth (Libano).
15-3-1949	Ilmo. Sr. D. Werner Hentzen ...	Hiltertingen (Suiza).
6-4-1954	Ilmo. Sr. D. Elvino G. P. Stucconi.	Roma (Italia).
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Emile Fabre	Cannes (Francia).
8-11-1955	Ilmo. Sr. D. Henry Reynaud ...	Ginebra (Suiza).

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 Romani Verdeguer, Consiliario 3.º.
 Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso, Secretario general.

* * *

Tesorero, Ilmo. Sr. D. Ángel Romani 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.^a 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.

SECCIÓN DE NO PROFESIONALES DE ESTAS TRES NOBLES ARTES:

- Excmo. Sr. D. Manuel González Martí.
- Ilmo Sr. D. Leandro de Saralegui López-Castro.
- Ilmo. Sr. D. Eduardo López Chavarri.
- Excmo. Sr. D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya.
- Ilmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco.
- Ilmo. Sr. D. Francisco Alcaide Vilar.
- Excmo. Sr. D. Fernando Núñez Robres, Marqués de Montortal.
- Vacante

SEÑORES PRESIDENTES DESDE LA REORGANIZACIÓN 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 Villarroja	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. ^a 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	

- Lusiada**, Revista Ilustrada de Cultura. Volumen segundo, número 6, Diciembre 1954. Porto.
- El Romanticismo en la pintura española**. Discurso leído por D. Pedro Galán Bergua en el acto de su recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Discurso de contestación de D. Anselmo Gascón de Gotor. Zaragoza, 1951.
- Un gran periodista precursor, Faustino Casamayor y sus años políticos e históricos**. Discurso leído por D. Ramón Lacadena Brualla, Marqués de Lacadena en el acto de su recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Contestación de D. José Valenzuela la Rosa. Zaragoza, 1948.
- Anuario del Curso académico 1954-55 de la Real Academia de San Jorge**. Barcelona, 1955.
- Aportación de la familia de los Yarza a la arquitectura y urbanismo de Aragón**. Discurso leído por Don José Yarza García en el acto de su recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Contestación de D. Miguel Ángel Navarro Pérez. Zaragoza, 1946.
- Obalio de Leca**, Lauda do seculo XIV. Arnaldo Gama. Porto.
- O Filho de Baldaia**. Arnaldo Gama. Porto.
- Mediterrané-Auvergne**. Revue d'art. Febrero 1947.
- Inventario del Archivo Parroquial de Santa María de Alicante**. Vicente Martínez Morella. Alicante, 1955.
- Colecciones y coleccionistas aragoneses, en los siglos XVII, XVIII y XIX**. Discurso leído por D. Arturo Guillén y Urzaiz, en el acto de su recepción ante la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Contestación de D. Miguel Sancho Izquierdo. Zaragoza, 1955.
- Palabras escritas sobre la obra literaria de Carlos de Passos**. Porto.
- Influencia de la forma «sonata» en el desenvolvimiento de la música instrumental**. Discurso leído por D. Ángel Marín Corralé en el acto de su recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Zaragoza, 1947.
- A última dona de San Nicolau**. Arnaldo Gama. Porto. Ana.
- Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana**. Año XXXVIII. Tomo XXXVI. La Habana 1952.
- De la Terra**. José María Bayarri. Valencia, 1955.
- O sargento mor de Vilar**. Arnaldo Gama. Porto.
- Hispania antiqua epigraphica**. Instituto de Arqueología Rodrigo Caro. Madrid.
- Centro Internazionale delle arti e del costume**. Venezia.
- Indumentaria e iconografía de Cataluña**. Archivo Histórico de la Ciudad. Premio Massana. Barcelona, 1954.
- Caracteres constantes en las letras cubanas**. Rafael Estenger. La Habana, 1954.
- III Centenario del nacimiento en Bujalance del «regis pictor» Acisclo Antonio Palomino**. Bujalance, 1655-1955.
- Bazar**. Revista mensual internacional. Turín.
- Anales del Centro de Cultura Valenciana**. Valencia, 1955.
- Al-Andalus**. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada. Madrid-Granada, 1954. Vol. XIX. Fasc. 2.
- Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis**. Zaragoza, 1943. Solemne sesión celebrada en la Catedral de Tarazona.
- Andrés Marcuello, argentero de Tarazona**. Discurso leído por D. José María Sanz Artibucilla, en el acto de su recepción en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Contestación de D. José Galiay Saryñena. Tarazona, 1935.
- Caracteres espirituales aragoneses en la obra de don Braulio Foz**. Discurso leído en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, por D. Rafael Gastón Burillo, en el acto de su recepción. Contestación de D. Ramón La Cadena y Brualla, Marqués de la Cadena.
- La Aljafería y las alteraciones de Aragón**. Discurso leído por íd. íd. Luis Ximenes de Embun y Cantin. Discurso de contestación de D. Miguel Ángel Navarro Pérez. Zaragoza, 1955.
- Archivo de Beja**. Boletín de Cámara Municipal. Volumen XI. Beja, 1954.
- Murta, ventanal de la cultura ribereña**. Instituto Laboral de Alcira. Alcira, 1954.
- Turismo**. Revista de Arte. Roma-Milán, 1955.
- Mijares**. Suplemento del Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, 1955.
- Catálogo de la Colección Cervantina de Sedó**. Tomos I, II y III.—Suplemento.—Guía del lector y resumen estadístico de las ediciones del Quijote. Adiciones últimas. Barcelona, 1955.
- Antonio Gilabert, arquitecto neoclásico**. Salvador Aldana Fernández. Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1955.
- Museo de Cuenca**. Catálogo de la Exposición de arte antiguo organizada por el Excmo. Ayuntamiento y el Excmo. Cabildo Catedral. 25 de marzo a 29 de abril. Cuenca, 1956.
- Real Academia de Bellas Artes de San Jorge**. El escultor Damián Campeny Estrany. Discurso leído en la sesión Pública Conmemorativa, celebrada el día 23 de Abril de 1956, por el Excmo. Sr. Federico Marés Deulovol.

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

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

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

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

Ilmo. Sr. D. Manuel Sigüenza Alonso
Secretario general

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

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

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

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1956, 100 pesetas.