III

29 de Abril de 1912.

Dijimos en el artículo anterior cuanto se ofrecía sobre las piezas heterogéneas ó dudosas hoy conglomeradas en el extraño y difícil conjunto del altar de los santos apóstoles Santiago el Mayor y el Menor, de la ermita de San Félix.

El resto del retablo forma una unidad más evidente, con [k]la Virgen de la Leche en el centro, [l]Santiago el Mayor á nuestra izquierda y [m]el Santo Apóstol del hacha á la derecha, figuras de tamaño, en pie los dos apóstoles, correspondiéndose en las siete escenas de la predela las de los extremos con los citados Apóstoles, siendo evangélicas las escenas del centro, relacionadas con la vida de la Virgen.

Está María sentada en el centro, llevando el Niño sentado en su rodilla derecha, con las piernas alargadas sobre su rodilla izquierda. Le acaba de dar el pecho de su lado derecho, pequeño y altísimo y piriforme, notándose en ese detalle y en la postura del Niño un respeto tardío á la tradición del tipo de la Virgen de la Leche, creado en los Estados de Aragón (y muy popular luego), en la segunda mitad del siglo XIV, por un gran artista todavía no identificado. Pero el modelado, muy de propósito, de la cabeza de María y del entero desnudo del Niño (que trasparenta un cendal, en sus piernas colocado y casi invisible) ya delataría el siglo transcurrido desde que se creó el tipo repetidísimo. La Virgen tiene corona de tres altos florones dentro de la aureola de cinco aretes en relieve. El Niño la lleva de cuatro y en su mano derecha sujeta un jilgue-

ro, que de lejos más parece manojo de percebes. La figura de María tiene por fondo un paño dorsal de oro y rojo, brocado de grandes florones, y á uno y otro lado la acompañan, puestos de pie y en proporcionado tamaño, cinco y cinco ángeles, muy agrupados; todos músicos, cantando acaso los de segundo término, y los de primero tocando una gran viola de rica talla gótica, puesta para arriba, el primero de nuestra izquierda, un arpa el segundo y un como fagot ó flauta el primero de la derecha; el segundo de este lado extiende el papel de solfa detallada. Todos diez con aureolas de tres aretes, haciendo pensar en el arte catalán del promedio del siglo XV, por ejemplo el de la Montaña ó de Lérida. Visten los ángeles dalmáticas, con piezas de brocado al pecho y alguna orfebrería. El de la flauta cierra con tres ó cuatro broches, oportunamente espaciados, los opuestos lados de la dalmática por el costado que vemos. Toda la composición parece influída por las selectísimas Madonas en trono con ángeles-músicos de la escuela de Jacomart, aquí imitada por mano de artista modesto, de muy contrario espíritu y escasa delicadeza.

Bien lo comprueban las enérgicas y bárbaras figuras del uno y del otro apóstol, envueltas en mantos de barroca silueta, con cabezas realistas, nada agradables, así la de Santiago Mayor, libro en su mano derecha, terciado el bordón, cabeza con sombrero parecido á un tricornio, con concha ó venera, barba puntiaguda, oscura, cetrino de carnación, vigoroso de concepción artística; como el otro apóstol, que levanta enhiesta en su izquierda un hacha de guerra, curvilínea (con curvas convexa la del corte y cóncavas las de los lados), de fina armería. Lleva barbazas casi blancas, como de lino.

En estas figuras el catalanismo es evidente, pero se parece poco á los característicos profetas leridanos y

1,90 × 0,77 + 0,79 M.

ESCUELA DEL MAESTRAZGO, PROMEDIO DEL SIGLO XV: Santiago el Mayor; otro Santo Apóstol. (Del retablo de los Santos Apóstoles, en San Feliu)

0,41 × 0,38 M.

ESCUELA DEL MAESTRAZGO, PROMEDIO DEL SIGLO XV: La reina Lupa y la traslación del cadáver de Santiago. (Del retablo de los Santos Apóstoles, en San Feliu)

barceloneses y á los similares de uno de los Reixach en Denia (Alicante). Como nota catalana además tienen esas dos figuras el fondo dorado con rameados en relieve muy acentuado, muy típicos en Cataluña en la segunda mitad del siglo XV y muy poco conocidos en Valencia. Ese fondo de oro relevado se ve también en la tabla central de la Virgen de la Leche, y también, con relieves no rameados, sino casi cuadriculados, en las dos dudosas tablas altas. Las aureolas de los apóstoles son, á la catalana, de cinco y seis aretes en relieve.

En cambio, las tres tablas principales tienen una nota más bien valenciana en los solados. En especial los de ambos grandes Apóstoles, que tienen formas estrelladas ó romboidales, ó de rombos sobrepuestos, en colores más ó menos obscuros, encuadrados por azulejos de reflejo azul, con dos como arcos de banderola intersecantes, llenos de imitaciones analfabetas de letreros góticos, con gran efecto de riqueza.

La predela está formada (de nuestra izquierda á nuestra derecha) por las siete escenas siguientes: [n]1.ª Ante un Rey y público, puesto el cuello y cabeza sobre bajo pedestal, encorvado, el arrodillado apóstol Santiago el Menor, de barbas no canas, va á recibir el golpe de la gran maza de madera ó cabestan que tiene levantada al caso el verdugo. [o]2.ª El cadáver de Santiago el Mayor, ya puesto sobre una carreta, en presencia de la traidora reina Lupa, en Padrón, viéndose todavía en el cercado (si la repintura no lo ha levantado caprichosamente) el par de toros bravos que milagrosamente van á consentir el yugo. Una de las compañeras de la Reina, cabeza no repintada, nos da (por raro caso en la obra) un tipo de delicada belleza, que realza un lindo barboquejo que marca el óvalo facial. [p]3.ª La Anunciación, el Arcángel á la derecha, en el centro una gran abertura con riquísimo ventanal gótico, un pavo real

delante de él, y unas calles de ciudad detrás, con muchas ventanas de parteluces. [q]4.ª La Adoración de los Pastores, notándose dentro del arco del portal una empinada escalera que tiene tres tramos en ángulo volviendo sobre sí misma; en las lejanías, naos ó carabelas en el mar, alguna vista de popa y otra vista de costado, detalladamente bosquejadas. En esta tablita, como en la siguiente, lleva San José la aureola de arcos reentrantes, característica del arte español-levantino del siglo XV, en los Patriarcas ó Santos del Antiguo Testamento, esto es, que fallecieron antes de la Redención.[r] 5.ª La Adoración de los Magos. [s]6.ª La Venida del Espíritu Santo. [t]7.ª Por último, el martirio de un Santo apóstol, degollado con un hacha fuerte como de leñador, de las de la Edad Media.

Esta última escena se refiere al Santo apóstol cuya personalidad no hemos podido determinar. Puede ser San Judas Tadeo (lo más probable) ó San Mateo, pero éste debería aparecer diciendo misa. Quizá también San Matías, sin que el detalle de estar al lado la Pentecostés haga fuerza en contra, porque aunque fué apóstol elegido por el Colegio Apostólico en sustitución del traidor Judas, se cree que asistía en la venida del Espíritu Santo. Si fuera San Judas Tadeo (que también se le caracteriza con el hacha de larga asta, ó sea la alabarda), parecería indicado el martirio en común con San Simón, aunque éste aserrado. De todas maneras, repasadas las vidas de los Apóstoles todos (sin excluir á San Bernabé) en los libros devotos—pero confieso que no lo he hecho en los legendarios de Jacopo de Voragine,—no hallo á qué apóstol de los dichos puede referirse con toda seguridad la escena de la quema de libros de la tabla alta, que es por lo que quedo perplejo ante el problema de saber si es del mismo ó de otro retablo, conjuntamente con su compañera.

Indiscutible es, en cambio, la unidad que forman la predela y las tres tablas del cuerpo principal, por referirse una de las pequeñas al Apóstol del hacha (sea quien sea), que está encima, y por contener otra de ellas la escena de la traslación del cadáver de Santiago Mayor, indiscutiblemente representado arriba también.

Todo esto de la identificación de asuntos se desmenuza aquí por estar con frecuencia relacionado con la historia documental ó hipotética del retablo, sumamente problemática en este caso.

En efecto, el piadoso cura arcipreste y entusiasta rebuscador de las antigüedades de Játiva, D. José Pla, hoy dignísimo abad de la Colegiata restablecida por sus largos afanes, me sugirió la idea, hace ya algunos años, de que podía ser éste el retablo que por documentos de que yo le daba noticia (y á mí me había comunicado liberalmente D. Manuel Ferrandis, archivero del Archivo del Reino en Valencia) se venía á saber que había pintado Juan Reixach para cierta casa de campo de un canónigo pabordre de Valencia, y que, no terminado al fin, se acabó más tarde, destinándolo para el castillo de Játiva, en cuya capilla fué puesto en 1439. De sus asuntos solamente se sabe (por desgracia) de uno, la Asunción, ó que estaba dedicado á la Asunción, lo que acaso no fuera (según el señor Pla) obstáculo grave á que se representara á la Virgen, no asumpta, sino en trono, con el Niño y rodeada de ángeles. Del retablo de Reixach tenemos muchos datos, pero relativos á su trasporte (detalladísimos) y á la tramitación administrativa de las justificaciones de pago, mediando al fin orden expresa del Rey (desde Italia) para poder justificar plenamente ese pago.

Sólo una cosa puede admitirse como muy cierta: que las tablas de la Virgen, los Apóstoles y la predela son probablemente de un año que no se separa mucho

del 1439 de los documentos. Y sólo otra muy conjetural podemos añadir: la que se refiere á su probable autor.

El pintor, que, por tantas cosas ya notadas, parece catalán (más que valenciano), es muy posible que sea más bien lo segundo, así por encontrarse la obra tan lejos de Cataluña, cerca de Valencia, centro artístico más importante que Barcelona—por raro caso de verdadera novedad, por aquellos años, coincidiendo ello con el asiento de la Corte en Valencia (la de la Reina gobernadora, ausente en Italia el Rey),—como por el hecho de que lo más típico, ó por lo menos lo más selecto, del arte catalán de la segunda mitad del siglo XV y del aragonés contemporáneo obedecen á una evidente influencia de Jacomart, el pintor valenciano que había de ser llamado á Italia por el Rey, con empeños inverosímiles. Precisamente tengo, por favor del citado Sr. Ferrandis, todavía más pruebas documentales inéditas del afán inverosímil de Alfonso V por atraer y por arraigar en Italia al pintor valenciano.

Reixach no gozó nunca de la consideración de pintor de la cámara del Rey, ni cuando pintó (1439) el retablo para el real castillo de Játiva, ni cuando pintó (1463) (1) el de la real capilla sepulcral del Monarca en Valencia; pero fué pintor muy afamado y muy popular en la tierra.

El retablo de los Apóstoles en San Felíu se acomodaría bien con la fama de un artista tal como podemos imaginar á Reixach. Barbarote es su autor en su realismo, duro en su dibujo nada adocenado, confuso en su paleta, sin sentir bien el color, elocuente en su manera popular de dar vida á las escenas y las figuras, amigo (con el vulgo) de los dorados y de los relieves dorados precisamente (que luego iban á generalizarse en Cata-

(1) Ya bajo Juan II.

luña) y á la vez conocedor y desconocedor (pase la paradoja) de las delicadezas de Jacomart (1), pues las conocía y aun las quería imitar, pero no las sentía bien ni había logrado incorporarlas en su educación artística.

Si las tablas de Denia, guardadas en el archivo de la parroquia, fueran obra de Juan de Reixach, todavía se hallarían serias dificultades para poderle atribuir el retablo de los Apóstoles de San Felíu de Játiva, pintado muchos años antes. Á mayor abundamiento, el Reixach de Denia no debe de ser Juan, sino Pedro, como dejé establecido en un estudio que publiqué hace pocos años en *Cultura Española* (2).

De Juan Reixach tenemos, aunque enteramente rerepintada, ó mejor, copiada, una sola obra *auténtica*: la Virgen de Esperanza de la capilla de los Reyes en Santo Domingo de Valencia, hoy en el Museo del Carmen. Fué hecha al fin de su vida, bajo la influencia de Dalmau, el pintor famoso educado en Flandes. Con ella nada tiene ni puede tener que ver el retablo de los apóstoles Santiagos de San Felíu de Játiva; debiéndose rechazar, finalmente, toda idea de identidad del mismo

---

(1) Equivoqué en mis notas, por azar, el nombre del pintor imitado, y no caí en la cuenta de ello al redactar esta carta, meses después de mi última visita á San Felíu. Las delicadezas mal imitadas eran las de Luis Dalmau, y cabeza de ángel cantando hay allí, con los labios abiertos que, á través de Dalmau, es copia de los de Van Eyck del retablo del Cordero.

A propósito de Dalmau, la bondad de mi buen amigo el canónigo Sr. Sanchís Sivera, autor del archidocumentadísimo y artístico libro de *La Catedral de Valencia*, me permite dar una importantísima noticia inédita, la de que pintó Dalmau, para el retablo de la capilla del castillo de Játiva, unas sargas (para frontal cree el canónigo, para portezuelas creo yo, interpretando ambos la frase *davant-altar)* con el Angel Gabriel y la Virgen Anunciada.

(2) En 1908, con muchos documentos: números 11.°, pág. 775, y 12.°, pág. 1064: «Los pintores cuatrocentistas: Juan Rexach».

con el que pintó Juan Reixach para el castillo de Játiva, que resulta, hoy por hoy, perdido. Al fin no está la Asunción, ni siquiera la Muerte de María, entre las tablas de San Felíu, y sus fondos de yeso en relieve dorado (que ni en las tablas de Denia se repiten) nos deben llevar provisionalmente á reconocer en él la mano de un artista catalán, de los influídos de lejos por el arte de Jacomart: singularidad grande en la historia del arte valenciano del promedio del siglo XV.

El estudio de los dos restantes retablos de San Felíu pide párrafo aparte.

IV

10 de Mayo de 1912.

El retablo mayor de San Felíu es muy posible (y ello se deduce de un texto del ilustre historiógrafo hijo de Játiva, el P. Villanueva) (1) que ya primitivamente fuera destinado al lugar que ocupa y dedicado al santo titular San Félix, diácono de Gerona. En este caso, como en tantos otros, la parte central del retablo fué sustituída por una hornacina algún tiempo después de hecho; pero en este caso, por aberración histórica, para poner en ella, junto á San Félix de Gerona, al otro imaginario San Félix, presbítero, evangelizador mítico de Sétabis, por invención de los falsos cronicones: uno y otro, en esculturas malas del siglo XVII, fecha de la hornacina de talla (2).

---

(1) *Viaje literario de las Iglesias de España*, tomo I, carta 1.ª

(2) El acuerdo de colocar precisamente en ese retablo de la ermita la segunda estatua lo tomó el Cabildo en 17 de Octubre de 1643. (Villanueva, *Viaje*, al tomo IV, carta XXII.)

El historiador Escolano, crédulo respecto á los falsos cronicones,

El resto es un gran retablo de batea, en el cual alguna tabla pequeña puede ser ó no ser postiza, y otras grandes están repintadas; pero en total es obra de la misma fecha, del mismo arte y del mismo taller de un pintor conocido, aunque de nombre todavía ignorado.

Ya tuve ocasión de hacer en *Las Provincias*, hace como un par de años, el estudio de este semi-ignorado artista que trabajó mucho en Valencia hacia 1500 ó algo antes (1). El Museo del Carmen guarda grandes piezas sueltas de un gran retablo, encargo de un Trinchante mayor del Rey Católico llamado Perea; el templo de Santa Mónica, de Valencia, tiene una Virgen de la Leche suya, y en el propio Museo se guarda el retablito tríptico de su mano que donaron los señores de Martínez Vallejo. Todo lo cual y otras obras suyas y de sus discípulos, en tierras valencianas y aun en tierras castellanas y aragonesas, tuve ocasión de examinar en *Las Provincias*, iniciando el estudio de este importante ingenio del arte valenciano con motivo del descubrimiento que hice en Agullent de otro importante retablo, aunque desarmado y no del todo completo, que es de la flor de su producción artística. En la estupenda galería de cuadros formada en Madrid, con casi regia magnanimidad, por D. José Lázaro Galdeano, director de la revista *La España Moderna*, hay una gran tabla con las figuras de tamaño natural de los Santos hermanos Lázaro, Marta y María Magdalena en pie, que no es de otro arte que el del que yo llamé en *Las Provincias* «Maestro de la oreja en la crencha», por un detalle repetido por él, cual si fuera una firma, en el tocado de

---

acepta también la milagrosa conseja de que en la ermita (salvo en la prolongación moderna) nunca se podía ver polvo ni telarañas.

(1) «El Arte valenciano á fines del siglo XV: El retablo de Agullent», *Las Provincias*, números de 7, 13 y 17 Enero de 1910.

muchas de sus figuras de mujer, y que quizá mejor debería haber llamado «Maestro del retablo de Perea». No lo llamé así por haber pensado en la posible confusión con sus contemporáneos del mismo apellido, en particular el pintor Juan de Perea, hasta ahora desconocido y que tiene un retablo auténtico en la Catedral de Sigüenza, según los documentos que publicó el ilustre arqueólogo y académico D. Manuel Pérez Villaamil (1).

Ya dije á mis lectores, detalladamente, en no menos de tres artículos, cuáles eran las notas personales y las fáciles características de aquel anónimo pintor, eslabón en la escuela valenciana que enlaza, á través del arte prerrafaelista itálico, de los Pagano y Sancto Leocadio, que es el ambiente en que se desarrolla el suyo, la tradición de Jacomart y el ejemplo del Maestro Rodrigo por un lado, anunciando el arte de Joanes por otro. Joanes le debe, por lo menos, el más inmediato precedente de las cabezas varoniles, de que tomó pie para el tipo de sus Salvadores.

En el retablo del titular de San Felíu de Játiva se nos muestra el maestro de la crencha ó del retablo de los Pereas, trabajando con mayor desembarazo y despreocupación del detalle, y por eso, con algo más de vigor que el acostumbrado en él y logrando mayor carácter de obra popular.

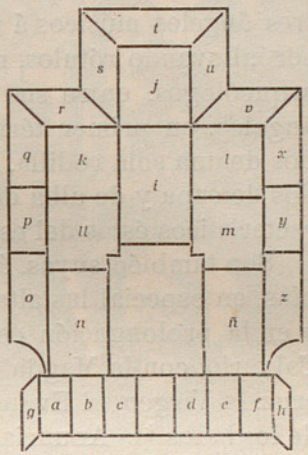
Es un conjunto imponente, por las proporciones, y tuvo que intervenir seguramente la mano de los colaboradores en el taller del maestro. No tengo las medidas exactas, pero sólo las siete tablas de la predela (sin

---

(1) En su ya clásica obra sobre la Catedral de Sigüenza, página 471. Me refiero á Juan de Pereda—Perea ó Pereda fueron equivalentes siempre en Castilla,—autor, por 31.003 maravedises, en los años de 1525-26, del hermoso retablo de Santa Librada, hoy subsistente.

contar las dos extremas, en ángulo) miden un ancho como de cinco metros, teniéndolo mayor por arriba el cuerpo principal (y más si las polseras no formaran ángulo), y siendo el retablo bastante más alto que largo, casi el doble.

La predela no es de la mano del maestro de la crencha, y es lo verdaderamente vigoroso del retablo, declarando ser la obra de un desconocido, discípulo directo de la escuela de Maestro Rodrigo, sin ser su hijo y homónimo. Véase si no la parte de los paisajes, en particular los celajes, que son de muy intensa poesía, y algunos de los tipos que recuerdan de lejos al *fill de Mestre Rodrigo.* De izquierda á derecha del que mira se ven, siempre en escenas muy complicadas y dramáticas, siendo las tablas muy altas, á la izquierda [a]la Oración del Huerto, [b]el Beso de Judas y [c]la Presentación de Jesús ante Pilatos; y á la derecha, [d] los Azotes á la Columna, [e]la Cruz á cuestas camino del Calvario y [f]el Cadáver de Cristo en los brazos de María. Al centro hay un imponente cuadro moderno del Cristo desnudo, en pie, manando sangre en pila, esto es, el Cristo de la Misericordia, cosa horrenda, en sustitución de una primitiva tabla perdida. Y en cambio, á los extremos de la predela, en ángulo con el resto de ella, invisibles al que mira de lejos, por lo tanto, hay dos tablas pequeñas, pero de igual altura que las otras, con las solas figuras, en pie, [g]de San Pedro y [h]San Pablo, muy de la escuela de Jacomart, y al pare-



RETABLO MAYOR DE SAN FELÍU.

cer más antiguas en algunos años que todo el resto de la obra, aunque pudo pintarlas un viejo ó arcaico colaborador.

Sobre la doble hornacina del Renacimiento en que están las estatuas de los Santos Félix, se ve la obra más inconfundible y característica del maestro de la crencha: [i] una Madona sentada ante un brocado dorsal, llevando al Niño, que bendice, en su brazo izquierdo; tres ángeles músicos á un lado y tres al otro forman el coro, llevando rótulos, mal llamados filacteras por los arqueólogos, entre sus manos (1), mientras otros dos ángeles, en primer término, simétricamente arrodillados de una sola rodilla, le ofrecen tiernos dones, vestidos de capa y de alba de finos largos pliegues, muy característicos éstos del estilo del autor.

Son también suyas, á toda evidencia, otras de las tablas, en especial las altas, que son, encima de la citada y en la prolongación central ó espina del retablo, [j] un Calvario, con la Magdalena arrodillada á los pies de la cruz, la Virgen, el Evangelista; y en lo alto de cada uno de los lados [k] la Anunciación y [l] la Adoración de los ángeles al Niño recién nacido.

Debajo respectivamente de estas dos tablas hay dos y dos, representando las intermedias [n] el bautismo de Cristo por San Juan y [m] el milagro extrañísimo de uno de los santos médicos San Cosme ó San Damián, que á un caballo (que muy confiadamente asiste á la escena) devuelve, preparándose á soldarla, una pierna que

(1) Yo también usaba mal la palabra filactera, que (como ha demostrado el ilustre arqueólogo D. Manuel Gómez Moreno Martínez) tuvo en el tecnicismo auténtico de la Edad Media otro significado preciso y concreto: el florón de bóveda; llamándose á la vez *rétulos* ó *rótulos* á las banderolas ó rollos de cinta que llevan los ángeles ó los santos, con letreros apropiados.

2,12 × 1,40 M.

ANÓNIMO MAESTRO "DE LA CRENCHA", FINES DEL SIGLO XV:
La Virgen en trono y ángeles. (Del retablo mayor, en San Felíu).

le había sido cortada. Las de más abajo tienen, esta vez sobre fondo de oro punteado, las figuras en pie [n]del Bautista y [n]de un Santo Obispo de pontifical, que la devoción popular cree que es San Blas (á juzgar por los ex votos de cera), y que solamente se singulariza por las tórtolas ó palomas que andan picoteando por el solado de azulejos, primos hermanos, estos animalitos, de las perdices que el maestro de la crencha y alguno de sus discípulos tenían prurito de pintar en muchos de sus cuadros, por poco que el asunto lo comportara. Las dos figuras parecen, en efecto, obras de discípulo, no pudiéndose decir nada del Bautismo y del Milagro por estar muy alteradas por una indocta restauración.

La polsera ó guardapolvo, por último, parece todo obra del taller del maestro, conteniendo en su desarrollo, de izquierda á derecha, las figuras, enteras (salvo en lo horizontal), de Santos [o]Jerónimo, [p] Miguel, [q]Gregorio, [r] Bárbara (horizontal izquierda), [s]Cosme, [t]Padre Eterno (horizontal), [u]Damián, [v]Agueda (horizontal derecha), [x] Ambrosio, [y]Agustín y [z]Sebastián, vestido éste y con arco y saetas en las manos, según la costumbre del tiempo.

Toda la rica talla, así la adosada de las polseras como la calada de los doseletes ó chambrantes y haces, es gótica y muy rica y fina de labor. Ostentando, por último, á sus lados el escudo de los pales ó barras de Aragón, entre San Jerónimo y San Miguel, á la izquierda, sitio de honor, y á la derecha, entre San Sebastián y San Agustín, el de un castillo de la ciudad de Játiva (amurallado de oro, una bandera encima, sobre campo de azur), demostrándose la gran probabilidad de que sea, al labrarse, como lo es hoy, el retablo del titular de la iglesia y patrón de la ciudad, aunque es evidente que en el transcurso de los siglos ha sido alguna vez desarmado y recompuesto, como se demuestra por no estar adecua-

damente pareados los cuatro padres de la Iglesia, y por el deficiente ensamblaje de las tablas laterales y sus doseletes (1).

*
* *

Réstanos tan sólo en San Felíu un pequeño retablo que examinar, colocado á los pies del templo, en la primera capilla del lado del Evangelio.

Tiene al centro un postizo, "la tabla de San Pedro, con las dos escenas de la prisión y del *Quo vadis?*, pintura que se llevó (como la Santa Magdalena ya estudiada) á la Exposición de Valencia de los años 1909-1910, no sé por qué especie de opinión que cree ver en ella antigüedad y mérito relativo, cuando es indigna de todo estudio, como cosa muy mala de allá por 1570 ó 1600. Por su colocación en el retablo ha perdido éste, como tantos otros, su titular primitivo, que ya no podemos saber qué Santo sería, ó qué escena de la vida evangélica, como, á juzgar aquí por las restantes, es más probable.

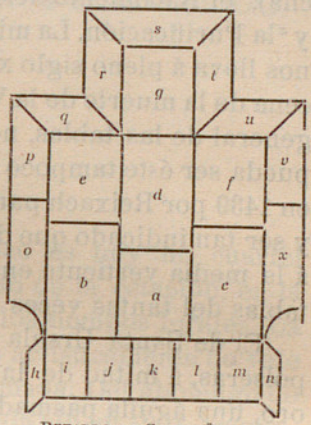
Este retablo me parece en lo demás una desdicha, por haberse repintado casi enteramente, quitándole todo el carácter de obra gótica (2). No hallo intacto más asunto

---

(1) También en los mencionados diarios de alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, *loc. cit.*, pág. 77, hay dos notas de las tablas de San Felíu (San Felipe, por errata): «Retablo (en el altar mayor) del siglo XV, con tablas españolas y bonitas. Otro del siglo XV, también español, al pie de la nave, y otra pintura flamenca restaurada». En estos últimos creeré que se aludía al retablo de Santa Úrsula (de que vamos á ocuparnos) y á la tabla de la Magdalena, de Jacomart ó su estilo, ya estudiada.

(2) Uso aquí la palabra «gótica» en sentido muy amplio, aplicada á todo retablo de batea, aunque sean de Renacimiento las tablas y aun las tallas.

que el de [b]Santa Úrsula con las once compañeras—no once mil como creyó la cristiandad, por haber interpretado por *M*, de mil en números romanos, la *M*, abreviatura de mártires.—Esa circunstancia, precisamente por la rectificación de la leyenda, que estaba tan vigorosa en aquellos tiempos—recuérdense las insignes obras maestras de Carpaccio y de Memmling, en Venecia y en Brujas,—me llevaría á pensar que el repintado retablo debía de ser obra de un pintor del siglo XVI, en lo poco que conserva de primitivo; pero alguna duda cabe al ver el delicado tipo prerrafaelista de Santa Úrsula, inclinándome en definitiva á los primeros años del siglo dicho y á algún discípulo de Santo Leocadio ó artista por él influído (1). La talla está rota, pero al fin es gótica, y si no hay fondos de oro punteados, puede ser que se deba á la general labor de repintura que sufrió la obra.



RETABLO DE SANTA ÚRSULA EN SAN FELÍU.

El retablo tiene al otro lado del San Pedro á [c]Santa Inés; arriba en el centro en una sola tabla [d]á los dos Santos Juanes, [e]la Resurrección á la izquierda del que mira y [f]la Ascensión á la derecha, y [g]la Muerte de María en lo alto de la espina, sin que se vea ya en esta escena (como en las de la Edad Media) la llegada de Jesús á recoger la pequeña almita de la Virgen.

En la predela ó bancal, [h]San Luis de Anjou, [i]el Beso de Judas, [j]los Azotes á la Columna, [k]el Calvario,

(1) ¿Es de *fill de Mestre Rodrigo* esa cabeza?

[l]la Coronación de espinas, [m]la Cruz á cuestas y [n]San Antón, el primero y el último en ángulo hacia dentro. En las polseras, por último, [o]la Anunciación, [p]la Visitación, [q]San Jerónimo (horizontal, izquierda), [r]Pentecostés, [s]la Coronación de María (horizontal, alta), [t]el Niño perdido, [u]Santo Domingo de Guzmán (horizontal, á nuestra derecha), [v]el Nacimiento de Jesús (Adoración de los Padres) y [x]la Purificación. La misma elección de estos asuntos (1) nos lleva á pleno siglo XVI, por lo cual, á pesar de la escena de la muerte de la Virgen y la excusa del repintado general de las tablas, no es lícito pensar siquiera que pueda ser éste tampoco el retablo de la Asunción hecho en 1439 por Reixach para la capilla del castillo, con todo y ser tan indicado que desde las alturas de éste bajaran á la media vertiente en donde se asienta San Felíu las tablas del tantas veces buscado retablo.

El de Santa Úrsula tiene en la parte lateral de las polseras, á mitad de la altura, los mismos escudos de oro, una águila pasmada de sinople ó negro, que vimos en las esculturas de ángeles tenantes (de escotadura de polsera de retablo), hoy malamente colocados en lo alto del retablo de los apóstoles Santiagos del mismo San Felíu (2). Yo no me atreveré, sin embargo, á dar como cosa del todo segura, aunque es probable, que correspondan al de Santa Úrsula. Con el estudio del cual, pesado y monótono muy en especial, dejamos ultimado el examen de las riquezas pictóricas de San Felíu, más numerosas, pero no tan importantes ni tan bellas como las conservadas en la Seo y en la que fué parroquia de San Pedro, que hace años dejamos examinadas en otras series de artículos del periódico.

---

(1) En cuanto asuntos de guardapolvo.

(2) Recordaré que el águila de Sicilia es negra, pero en campo de plata. El escudo particular de la Calabria (usado á veces por Alfonso V, acuartelándolo) es de plata también, la cruz de negro.

LAS SANTAS Y SAN FRANCISCO

I

El convento de San Francisco es hoy un cuartel arrimado á la muralla, por el lado de la estación, en la parte más baja de la ciudad de los tiempos forales. La iglesia tiene bastante culto, pero artísticamente no vale cosa, por estar del todo transformada. Del abolengo de la Comunidad franciscana, fundada allí en 1294, no quedan más que tres recuerdos. Una puerta lateral de la iglesia es el uno, sencilla, pero gótica y elegante. Da á la plazoleta, con fuente algo moderna en medio, de la que arranca la principal calle, de Moncada, llena de casas de magnífico aspecto por sus patios y escaleras, cual antes la de Caballeros de Valencia; calle que por cierto termina en otra plazoleta, con fuente de pilón también, pero una de las escasísimas de arte gótico que conservamos en la Península. El segundo recuerdo es un retablo de batea, de mediano mérito, con algunos temas curiosos en sus tablas de la predela. El otro recuerdo lo constituyen las dos hermosas aisladas, de estilo y acaso de mano de Jacomart, extraña, pero no desagradablemente puestas en marcos dorados de estilo recocó del siglo XVIII, piezas que pudieron admirarse de reciente en la Exposición Regional de Valencia.

La ermita de las Santas, es decir, de las vírgenes Basilisa y Anastasia, supuestas hijas y singulares patronas de Játiva, y discípulas nada menos que del apóstol San Pablo, á creer los disparates de los falsos cronicones, se encuentra situada por el opuesto lado, en el cerco amurallado de la falda del castillo, en la «costa del Castell», como San Felíu y Monsant, pero menos alta que estas dos ermitas y bastante menos linajuda que ellas. Hoy, después de una restauración que hizo precisa la ruina parcial de la nave acompañada de capillas que la forma, está decorosamente dada al culto como capilla de un patronato de San José, que, cual el de Valencia, reune á los jóvenes artesanos de la ciudad, los días de fiesta, en el patio que se ha formado á uno de los lados del olvidado templo. Al otro lado tiene también pórtico, pero sin ninguno de los insignes méritos del de San Felíu. Como en aquél, también en éste, á lo largo del mismo y en el prolongado rellano, poetizado con macetas y varias plantas, se desarrolla y devana por chicos y por hombres, como en las viejas rondas de la muralla de la ciudad, la industria casera, silenciosa y pintoresca del hilado y torcedura del cáñamo, con las viejas ruedas de madera y los largos tendidos del hilo grueso: cosa pintoresca, llamada á desaparecer muy pronto, vencida ya la mano casolana del hombre por la máquina de la gran industria, esencialmente antiestética, eterna robadora, por su manufactura y por sus productos, del pintoresco carácter regional. ¿Por qué desaparece en toda Europa el traje popular de las regiones y comarcas sino, en buena parte, porque la industria fabril trae mayor uniformidad en el primer elemento de él, que son los tejidos?

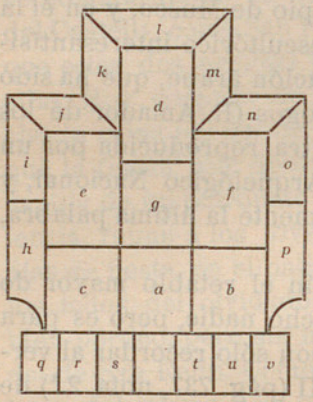
Las míticas Santas tienen altar secundario en su ermita y en él aparecen protegiendo á la ciudad. Pero el retablo mayor es una pieza muy importante para la

historia del primitivo arte pictórico valenciano, encontrándose allí por haberlo transportado desde el altar mayor del convento de Agustinos, edificio hoy subsistente y dedicado al culto, como á Ayuntamiento la adjunta fábrica monacal. Precisamente en una de las depedencias del piso bajo de ella, en pieza siempre cerrada, se conserva un como principio de Museo, y en él la famosa pila de Játiva, de arte escultórico interesantísimo por suponerse de la dominación árabe, que ha sido estudiada por ilustres arqueólogos (R. Amador de los Ríos, Mélida.....), que se encuentra reproducida por un vaciado en yeso en el Museo Arquelógico Nacional, y de la cual no se ha dicho ciertamente la última palabra, á juicio de muchos.

Que proceda de San Agustín el retablo mayor de las Santas no sé que lo haya dicho nadie, pero es para mí de una evidencia absoluta, con sólo recordar al verlo la frase siguiente del tomo II (pág. 737, nota 2.ª) de la concienzuda y hermosa *Valencia*, del inolvidable D. Teodoro Llorente: «Antes de establecerse este convento (el de San Agustín) hubo en aquel sitio un ermitorio dedicado á la Transfiguración del Señor. En 1515, los jurados y cabildos de la ciudad otorgaron aquella casa á los eremitas de San Agustín, en observancia, para que viviesen en Comunidad».

El retablo mayor de la ermita de las Santas, del tipo general de los de *pastera* ó *batea*, no menor de tres metros de ancho y de mayor altura, es precisamente, con una claridad meridiana, un retablo dedicado á la vez, y precisamente al pintarse, á la Transfiguración del Señor y á San Agustín, como vamos á ver luego, trayéndonos por cierto la fecha una no liviana dificultad, muy digna de aquilatarse escrupulosamente, para esclarecer un punto interesante de la historia del arte valenciano.

Diré antes que, por torpeza, al volverlo á armar, después de las obras recientes en la ermita, se cambió la colocación de las dos tablas centrales más altas, poniendo el obligado Calvario de la espina más bajo que la escena de la Transfiguración. Voy á describirlo como si ya estuviera rectificado el error, que salta á la vista, por los asuntos, por los tamaños y por todo.



RETABLO MAYOR DE LAS SANTAS.

Formábase el neto del retablo con tres tablas, no muy altas en el primer cuerpo, otras tres muy alargadas en el segundo y la de espina. La central baja [a]nos muestra á San Agustín sentado en su cátedra, con el detalle curioso, después repetido, de que de la palma de su mano derecha levantada salgan unos rayos de luz que caen en las páginas del libro que sostiene abierto con su mano izquierda. Á la derecha nuestra, en ese primer cuerpo, en la otra tabla, vemos [b]á Santa Mónica, la madre de San Agustín, vestida de monja de la Orden, caracterizada por estar leyendo, libro en la derecha, y por llevar en la izquierda el pequeño Crucifijo. Al otro lado, en la tabla tercera, se representa á [c]Santa Ana, también sentada, como lo está Santa Mónica, y sentada á sus pies en escabel, á nuestra derecha, la Virgen María con el Niño Jesús; además dos ángeles.

En el segundo cuerpo imaginó el artista una pequeña trilogia, muy rara en la historia de la iconística cristiana. En tres tablas pintó [d]la Transfiguración al centro, [e]el antes de la Transfiguración á nuestra izquierda, y [f]el después de la Transfiguración á la derecha. Rafael de

Urbino, en la insigne obra maestra suya, que inacabada había de figurar en el altar de la capilla ardiente del malogrado genio del Arte universal, se atrevió á poner en escena secundaria, aunque en primer término, para escándalo de críticos miopes, á los nueve apóstoles que no fueron llamados á la manifestación del misterio: confusos en el llano ante el gentío, que llega llevando un enfermo endemoniado en busca del milagroso Salvador; mientras, en lo alto del Tabor, Jesús cobra un punto de la majestad divina, acompañado en los aires por Moisés y por Elías, ante los deslumbrados ojos de los tres discípulos predilectos: Pedro, Santiago el Mayor y su hermano Juan el evangelista,—los que allí, como al huerto de Getsemaní, le acompañaron por singular privilegio.—El pintor de Játiva con más simetría repartió las escenas en tres cuadros, aunque en ellos nada haya de tema singular en las tablas laterales, representándose sencillamente en la de nuestra izquierda á los nueve apóstoles en primer término y á los tres subiendo al monte en la lontananza, y en la de la derecha el encuentro de los unos y de los otros á la bajada del Tabor. Sobre la escena central de la Transfiguración y ya en la espina, hoy debajo por el trastrueque, pintó el artista [g]el obligado Calvario, con el Crucificado, la Madre, Juan y la Magdalena.

Los bordes de la artesa ó batea, los guardapolvos, por nuestros abuelos lejanos llamados polseras (de *pols*, polvo, regularmente), nos muestran (de nuestra izquierda y subiendo, á derecha y bajando) á los santos [h]Jerónimo, [i]Gregorio, [j]Cosme (horizontal), [k]Gabriel, [l]El Eterno bendiciendo, la mano en el mundo, con el Paracleto en figura de paloma (centro), [m]la Anunciada, [n]Damián (horizontal), [o]Ambrosio y [p]Tomás de Aquino. Éste, como ve el lector, no es padre de la Iglesia, sino doctor de ella, y ocupa la vez de San Agustín, por estar

ya representado el maestro de su doctrina teológica en la parte central de la obra. Pero él, como los tres Padres y como el titular, tienen pluma entre el índice y pulgar de su derecha y de ella luces, y una simbólica iglesita al lado. ¿Cabe prueba más sistemática de que el retablo estaba dedicado á San Agustín tanto como á la Transfiguración?

En los lados de las polseras hay dos escudos iguales que no son de la Orden, sino probablemente del convento, representando al titular, al Salvador, simbólicamente. Es de plata, con esfera del mundo de oro, detallada en negro, surmontada de una cruz de gules, florenzada, de largo ástil.

La predela es más ancha que el cuerpo del retablo, pero su centro, acaso desde un principio, no es de pintura, sino que nos muestra un pequeño santuario poligonal y saliente, de talla gótica, como la del resto de la obra, que por cierto estuvo separado de ella en las Exposiciones de 1909 y 1910 en Valencia. El resto son seis tablas que desde el lado izquierdo representan las escenas de [q]la Oración del huerto, [r]el Beso, Prendimiento y la oreja de Malcus cortada por San Pedro, [s]los Azotes en la Columna, [t]Cristo maltratado con cañas, [u]Cristo presentado al pueblo por Pilatos, y [v]Cristo despojado de sus vestiduras en el Calvario. Esta serie de asuntos, tan consecutivos en la Pasión, lleva á tener por más probable el carácter de primitivo y auténtico del mencionado sagrario, aunque es pieza poco frecuente en la época del retablo, especialmente en conventos, y absolutamente inverosímil en ermitas. Aun en las parroquias estaba reservado el Sacramento, durante la Edad Media, en piezas de orfebrería, que debían de guardarse en nuestra tierra, como de Alemania y de otras subsisten las pruebas, en credencias ó armarios laterales y no sobre el altar mayor del templo.

De este estudio puramente iconístico del retablo, y dejando para otro artículo el examen artístico, se deducen como extremadamente indicadas las conclusiones siguientes: que no para la ermita de la Transfiguración, sino para la misma, pero cuando se había convertido en templo con reservado sacramental de comunidad monástica de Agustinos, es para donde se pintó el retablo en cuestión y, por tanto, por el año de 1515, fecha de la fundación.

Aquí entra la dificultad, que examinaremos otro día, abusando una vez más de la paciencia de los lectores de *Las Provincias.*

II

El retablo de la Transfiguración y San Agustín, principal un día en el convento de los Agustinos, dejamos establecido, por el solo examen de los asuntos, que había de corresponder al año 1515, fecha de la fundación del convento, ó más tarde. Á no ser que en dicho año se confirmara tan solamente por los jurados y los cabildos de la ciudad á los eremitas observantes de la Orden de San Agustín la cesión de la ermita de la Transfiguración, de la que sin entrega formal estuvieran en posesión desde algunos años antes.

El examen artístico y técnico del retablo no hace imposible, pero sí algo extraña, por tardía, la fecha de 1515.

En efecto, se nos ofrece como una obra de autor anónimo, que sin olvidar del todo las tradiciones del arte de Jacomart (muerto en 1461), que varios pintores mantuvieron vivas durante algunos años, se nos muestra aquí como uno de los varios discípulos que por lo visto hubo de tener Rodrigo de Osona, que cada vez aparece,

y las tablas de Játiva lo confirman, como el principal de los pintores valencianos en el último tercio del siglo XV, ó por mayor exactitud, en la primera mitad del tercio dicho. Un discípulo, que no parece ser el mismo de que nos estamos ocupando, le debió de ayudar en el retablo hoy del Sagrado Corazón en la parroquia de San Pedro; otro que es su propio hijo, *lo fill de Mestre Rodrigo* de la tabla de Londres, pintó lo que se conserva en la ermita del Calvario, y un artista ya del siglo XVI, pero que parece discípulo del que ahora nos preocupa, pintó la tabla de dos santos, en la misma ermita de las Santas de que después haremos el debido aprecio. Pruebas son éstas que hay que agregar á las que ofrecen, también repetidas, la Catedral de Valencia y el Museo del Carmen, para dejar establecido el extraordinario arraigo que logró en la tierra valenciana el arte de Rodrigo de Osona, á toda evidencia.

Pero no es aquí la extensión del arraigo, tanto como el mantenimiento del mismo, lo que se nos demuestra. Ignoramos cuándo murió Mestre Rodrigo, pero bien sabemos que antes de 1515, en la historia accidentada y en el desarrollo vital del Arte valenciano, han ocurrido dos sucesos de extraordinaria trascendencia: el triunfo del prerrafaelismo hechicero, el de los inmediatos precursores de Rafael, con un maestro de la Emilia, Pablo de San Leocadio, el que llegó á Valencia y triunfó luego en 1472,—como de la Emilia fué el primero y verdadero maestro de Rafael, Timoteo Viti—, y el triunfo después del gran arte de Leonardo de Vinci, llegado también á Valencia y triunfante muy luego en las obras de Hernando de Llanos y Hernando Yáñez de la Almedina en 1505.

Ni siquiera cabe, al menos como más verosímil, la hipótesis de que fuera en Játiva, más que en la misma Valencia, donde un artista anónimo, ó dos, perpetuaran

el estilo de Mestre Rodrigo, mientras en la capital, en arte como en todo algo dada á novedades, siempre algo novelera, se corrían en pocos años las dos grandes etapas de progreso artístico que San Leocadio y Yáñez pueden representar entre nosotros, como en Italia las representan Perugino y Leonardo. Porque precisamente en Játiva tenemos de una y otra etapa artística obras hermosísimas, cual puedan serlo las de Valencia: del arte prerrafaelista las puertas del retablo de la Piedad y del arte leonardesco el retablo del Juicio final, ambos en la restablecida colegiata de la Seo.

Ello es que el retablo de 1515, ó posterior, hoy principal en las Santas, más parece del siglo XV, tercer cuarto ó último cuarto del mismo, aun por los detalles de la técnica.

Por ejemplo, el uso del oro, desterrado por el renacimiento italiano.

Lo tiene, y no precisamente en dorado á polvo, sino con el clásico dorado á sisa en panes, y más ó menos en todo el retablo: sólo en las aureolas (crucífera siempre la de Jesús), en las tablas de la predela, del Calvario y del Padre Eterno; todo el fondo además, en el resto del guardapolvo y en las tres tablas de los santos sentados, y con el arcaico puntillado y en adamascados brocados, en la capa y paño dorsal de San Agustín, como en algunas franjas en las ropas de San Gregorio y San Ambrosio; por último, y es más extraño esto, en el siglo XVI y en Valencia, en toda la atmósfera de los paisajes en las tres escenas del Tabor. Pero aún es más notable el hecho, que un descascarillado del ropaje de uno de los apóstoles en la escena primera del Tabor pone en evidencia, de que se pintaron los mantos y túnicas sobre el dorado á sisa, y ello sin propósito de estofar, ó sea de sacar parcialmente el oro á la vista mediante dibujos con punzón ó rascador.

El colorido no es luminoso ni claro, no lográndose el efecto decorativo por oscurecer los temples, incluso los rojos. El plegado de los paños, nada duro, es relativamente justificado, siendo graciosas las tocas de Santa Ana, Santa Mónica y la Virgen del Calvario. El desnudo es malo y no buenos los pies y manos; las cabezas de predilección del artista pocas y repetidas, tomada directamente de Rodrigo de Osona alguna, como la de María en la escena del Expolio que presencia. Los montes, si no los hace peñascosos, son redondeados, y redondeados los árboles y las nubes, notándose en la Transfiguración la singularidad de que la fimbria de los mantos y túnicas de Moisés y Elías esté en el aire esparcida como si hubiera un piso plano imaginario. Los azulejos de los solados son alguna vez caprichosos, según la tradición de la escuela, como en la tabla de los Azotes; y las edificaciones, según los ejemplos de Mestre Rodrigo, no ofrecen carácter gótico sino en la arquitectura militar y en la civil catalana-valenciana, con rastrillos, con ventanas de varias columnillas; cuando despieza los arcos demuestra el discípulo que está lejos del conocimiento de la labor arquitectónica, de que tanto estudio hizo el maestro, sin ser éste un profesional por lo visto. De los soldados algunos llevan alabardas y bacinetes como los que pintaba, poco antes al parecer, *lo fill de Mestre Rodrigo*.

Recordaré el especial cuidado con que se pinta á Judas Iscariote en las tres primeras escenas de la Pasión, siempre con manto de amarillo de oro y aureola negra en la cabeza. En la tercera de las escenas, en la de los Azotes, le vemos escaleras abajo, en el fondo, llevado del demonio. El mismo diablo aparece tentando á Pilatos en otra de estas curiosas tablas de la predela.

Finalmente, el anónimo maestro del retablo de la Transfiguración se nos ofrece aquí como uno de los

discípulos más fieles y directos de Mestre Rodrigo, casi inexplicable si hemos de traer más acá de 1515 esta su obra característica, verdaderamente notable.

*
* *

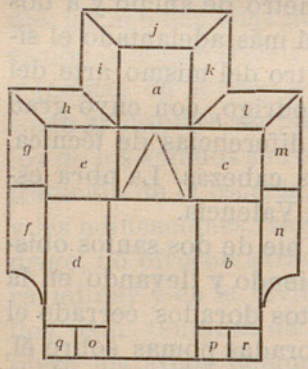
En la misma ermita de las Santas, en la única capilla del lado de la Epístola, hay en un altar una tabla bastante grande (no llega á un metro de ancho y á dos de alto) que demuestra que quizá más adelantado el siglo XVI, todavía se pintaba dentro del mismo arte del anónimo discípulo de Mestre Rodrigo, con cuyo gran retablo se notan aquí algunas diferencias de técnica, como un mayor modelado en las cabezas. La obra estuvo expuesta en 1909 y 1910 en Valencia.

Contiene las solas figuras en pie de dos santos obispos de pontifical, ambos bendiciendo y llevando en la mano izquierda un libro de cantos dorados, cerrado el de nuestra izquierda, con tres doradas pomas sobre él, por lo que se ve que es quien lo lleva el gran taumaturgo San Nicolás, que en trance de una plaga de hambre alimentó al pueblo milagrosamente con tres pedazos de pan; el otro santo lleva el libro abierto, mostrando sus páginas la letra latina de San Dionisio, el areopagita ateniense, que en el momento de la muerte del Salvador, viendo los prodigios que la acompañaron, dijo «ó el autor de la Naturaleza padece, ó es que se quiebra la máquina del mundo». Ya no son góticos precisamente los báculos pastorales, ni tampoco las figuras de los apóstoles y de Cristo en la rica indumentaria de las capas; pero extraña, para obra del siglo XVI, no el uso del oro en el paramento del fondo y en la indumentaria (pues bien se ve á un artista de los que no

aspiraban al lauro de estar á la moda del arte nuevo), sino el detalle de las mitras, que son muy bajas para su tiempo.

*
* *

Ya adelantamos que en la iglesia de San Francisco sólo se conservan un retablo de batea de mediano interés y dos piezas que lo tienen muy singular.



RETABLO HOY DEL ECCE HOMO EN SAN FRANCISCO.

El retablo está arrimado al imafronte, á los pies del templo, lado de la Epístola. Le falta la parte central, é ignoramos, por tanto, cuál fuera su titular primitivo. Conserva [a] el Calvario (Cristo, la Virgen y San Juan tan sólo) en la espina y nada más en esa parte central. En la lateral de nuestra derecha [b] la Visitación, tabla grande, y [c] la Adoración de los Pastores encima. En la otra lateral [d] el Abrazo en la Puerta de Oro y encima [e] la Anunciación. La polsera (de izquierda, subiendo, á derecha, bajando) nos muestra [f] á la Magdalena, [g] á un santo obispo (que no sé quién sea) con un ciervo á sus pies, el busto de [h] San Onofre (horizontal), [i] el Bautista, [j] el Padre Eterno bendiciendo, juvenil, con el Paracleto (horizontal alta), [k] San Miguel, [l] el busto de San Antón (horizontal), [m] San Gil Abad, con la cierva echada á los pies, y [n] Santa Úrsula. Encima de ésta, y debajo de San Gil, subsiste uno de los dos escudos que entre las tallas góticas tuvo el retablo; éste es acuartelado con muy

ondeadas fajas de azul en oro y con árbol de azul en oro alternados (1).

La curiosidad mayor del retablo la ofrecen dos de las cuatro tablitas subsistentes en la predela. No precisamente [o]la Resurrección y [p]la Muerte de la Virgen, á izquierda y á derecha, al lado interior, sino las dos extremas que respectivamente nos muestran las dos escenas conocidas de la fundación de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma, ó sea la historia de la Virgen de las Nieves, precisamente la patrona de Játiva (2).

Á nuestra izquierda, en estrado ricamente encobertado, en cama de matrimonio [q]duermen honestamente el patricio romano y su mujer, á quienes aparece la Virgen: él, como era entonces uso, duerme sin camisa, viéndose desnudo su pecho y brazos, en lo que deja al descubierto la muy tiesa cubierta de la cama. Ella, la matrona romana, viste y está tocada con tocas casi monjiles, debajo de la misma cubierta, con igual empaque que el que ostentaría en las horas más solemnes del día.

Á nuestra derecha se acierta á ver (ya algo perdida la pintura) [r]la procesión del Papa Liberio, acompaña-

---

(1) En la notable colección de azulejos valencianos de la época gloriosa de esa cerámica que posee el distinguido arqueólogo don Francisco Almarche acabo de ver, al corregir estas pruebas, uno con escudo episcopal parecidísimo, procedente de Segorbe.

(2) No hay tal, aunque es error el que padecí en Játiva muy corriente. La patrona, la Virgen de la Seo—una muy notable escultura gótica—tiene su fiesta, como era natural, el 15 de Agosto, y ella dió ocasión secular á las famosas ferias. El celebrarse otra fiesta á la propia Virgen de la Seo el día 5 de Agosto, coincidiendo por casualidad (pero no en las *rúbricas* litúrgicas del rezo) con la festividad romana de la Virgen de las Nieves, se debió á una circunstancia puramente local: al voto popular por una peste, milagrosamente detenida en ese día, con una rogativa procesional solemne en no sé qué año del siglo XVII.

do del matrimonio, seguido de palio, al descubrir en el mes de Agosto, cubierto de nieve, el solar del primer templo que á María se consagró en la cristiandad.

El autor de este retablo no era un pintor de punta; parece discípulo del que lo fué de Jacomart, del anónimo que hizo el retablo de la ermita de Santa Ana: quizá un colaborador suyo. Su obra ésta parece de allá por los años de 1460-70, con las naturales características en el uso del oro. La tabla del obispo del ciervo y la del Abrazo en la Puerta de Oro son lo mejor. La predela, tan curiosa, vale poco.

* * *

Las otras dos piezas, de interés tan singular, en la iglesia de San Francisco, son las dos tablas con los marcos de estilo de cornucopia, que representan, en pie sobre solado de azulejos ricos, á Santa Elena y á San Sebastián; probablemente, tablas laterales de un hermoso retablo perdido, que bien puede atribuirse al mismo gran maestro del cuatrocentismo valenciano, á Jaime Jacomart Baço.

Están en perfecto estado de conservación y limpieza con el efecto del temple muy á la vista, por no haber sido barnizadas, como lo fueron las del retablo de la Seo, la obra maestra del insigne artista. Éstas tienen ese singular encanto de parecer, más bien que santos, dos retratos de príncipes del tiempo del pintor, lujosamente ataviados y elegantemente plantados en el centro de la tabla. Con todo el continente casto y sencillo, encanto del arte de los primitivos, tienen el hechizo mundano que convidaría á robarlas, para adorno de algún histórico salón. Están colgadas á la derecha y á la izquier-

1,31 × 0,55 + 0,55 M.

JAIME JACOMART BACO († 1461): Santa Elena; San Sebastian.
(Tablas sueltas, en San Francisco).

da de uno de tantos malos retablos como los que contiene la iglesia de San Francisco, el de la capilla de los pies en el lado del Evangelio, con mucha luz cuando se abre la puerta al entrar ó salir los fieles. Como el templo está abierto casi siempre y como cae cerca de la estación, sin atravesar apenas las calles, yo he perdido la cuenta de las veces que habré examinado estas dos lindas obras, pues no sé entrar en la vieja ciudad sin pasar un instante á ofrecer mis respetos á la bella emperatriz y al denodado caballero cristiano.

Ella lleva tocas blancas y negras, como de regia viudez, pero el resto del traje es de brocado de oro y rojo, con corona de tres enhiestos floroncitos en la cabeza, sobre las tocas. Sostiene con la izquierda la alta cruz del Señor, descubierta por sus piadosos afanes, puesta en el cruce de brazos la corona de espinas, mientras con la otra mano levanta y muestra los clavos de la crucifixión.

San Sebastián no fué para los artistas de la Edad Media un repetido tema de bello desnudo varonil, como del Renacimiento para acá. Aquí Jacomart, ó el discípulo suyo que sea el autor de estas tablas singulares, pintó muy plantado á un doncel ó joven caballero de la corte del rey,—cortes de amor y cortesía y de gaya ciencia en aquel entonces,—caracterizado como santo por la aureola y como San Sebastián particularmente por llevar un haz de tres dardos ó flechas en su mano derecha y un arco muy pesado y retorcido, con dos metálicas punteras de dos cornetes á los extremos, en su izquierda. Ello son los instrumentos de su cruento martirio, pero los ostenta el caballero cual sencilla arma de caza ó guerra. Viste con elegancia calzas rojas y mangas del mismo color, con sobrevesta corta, ceñida á la cintura, de brocado de oro y azul, orlada de armiño, ostentando una corta y ceñida esclavina á los hombros.

No es precisamente de héroe su aspecto, con el aire doncel de su rubia casi roja barba en estrecha punta partida y el mucho y crespo y rubio pelo—*cap d'estop* lo podríamos llamar, como al malogrado Ramón Berenguer II,—que fué tan de la predilección del pintor Jacomart.

El lector amante del gran poeta Ausias March, aquí lo puede imaginar; así vestía y así se comportaría, al menos cuando no dejara traslucir al mundo la hondísima melancolía de sus amores por Na Teresa, causa inmortal de su fama. Plenamente contemporáneo del poeta es este San Sebastián, tan sutil y discretamente mundano y caballeresco. ¡Por efigie del Emperador Constantino lo tomaron en la Exposición de Valencia!

Pero ¿pudo ser ésta, creación de un excelso discípulo de Jacomart? ¿De un pintor más amable y gentil que el propio maestro, más humano y delicadamente femenino? ¿Uno de los desconocidos primitivos de quienes es mayor lástima no conocer su vida, ni siquiera su nombre?

El retablo de la ermita de Santa Ana de Játiva quizás nos ofrezca la solución, al menos hipotética, á este problema.

Otro día nos aplicaremos á su estudio, dando fin y remate al de los primitivos setabenses, si los pacientísimos lectores de *Las Provincias* nos siguen acompañando.

EL CONVENTO DEL PORTAL-FOSCH

I

Una media docenita de mis buenos amigos de Valencia, de esos férvidos entusiastas de su historia, coleccionadores impertérritos hasta de los recortes del periódico, apenas algo se roce en él con el pasado de la ciudad ó del reino, me han instado estos días á que dé fin, cuanto antes, á la por demás pesada serie de mis artículos de *Las Provincias*, por ellos honrados al meter las tijeras en el ejemplar del diario, para guardar mis pobres opiniones. He replicado yo con el cansancio seguro de la generalidad de los lectores, al haberles dado por Mayo y de reciente, dos y otros dos artículos sobre *Tablas de Játiva*, y aun añadí que de meses tenía acabada de redactar la última tanda de ellos, que serán dos ó tres, con que he de cerrar en *Las Provincias* (donde la comencé hace años) la catalogación y estudio de las riquezas de arte medieval que Játiva atesora, quizás más que ninguna otra de las ciudades de la Península (aparte las de Museos). No me ha valido la réplica con dichos mis excelentes amigos, tocados como lo estoy yo de la chifladura de lo viejo, y yo, hoy más que nunca, desde aquí pido perdón á los incontaminados ó inmunes á esa monomanía, y que la toleren en un par de columnas en dos ó tres números más.

Pero antes de dar paso á mis artículos finales, que ya creo que tengo anunciado que se referirán principalmente al *Retablo cuatrocentista de la ermita de Santa Ana*, permítaseme un artículo más, para dar cuenta al contado número de mis atentos lectores, de mi reciente visita á las monjas de Nuestra Señora de la Consolación. Iba tan sólo en busca del tríptico de Joanes, pero algo más vi y gocé, descubriendo una vez más que en Játiva las tablas de gran interés debieron ser un día tantas, debieron nacer ó brotar tantas

cual en sombrío matorral los hongos,

según el verso que le escuché citar á D. Francisco Silvela en uno de sus famosos discursos.

Porque pensé un día (hace bien pocos) que no debía terminar el estudio de las tablas de Játiva sin decir algo de la obra que á Joanes se atribuye en el convento de las Dominicas. Excusábame de hacerlo el solo propósito que tuve al comenzar esta serie, no menos que de quince artículos (con éste que no es el último), en varios años de *Las Provincias* espaciados. Sólo me propuse completar las informaciones publicadas en el periódico años antes por los *rat-penatistas, amadors de les glories valensianes*, y por el maestro de todos, cuando daba cuenta el ilustre D. Teodoro, en su periódico, de las excursiones preparatorias para su libro *Valencia*, y al redactar éste con más reducido texto descriptivo, á la vez que con más cumplida información histórica, agotando la bibliográfica. Además, para la Historia del Arte valenciano, los *primitivos*, los hasta hace un solo decenio olvidados *primitivos*, parece como que terminan con la aparición de Joanes; por modo que, si no científicamente, de una manera práctica al menos, podríamos nosotros establecer el término y neologismo

de «prejoanescos» remedando la ya admitida frase, nacida en Inglaterra, ha medio siglo, de los «pre-rafaelitas» ó prerrafaelistas. En puridad: que antaño comenzábamos la Historia de la antigua pintura valenciana por Joanes y ahora la acabamos con su nombre, antes tan prestigioso y fanatizante.

El tríptico de Joanes de las Dominicas, estudiado y fotografiado por los socios del *Rat Penat* que acompaban á D. Teodoro Llorente en la excursión de que dieron cuenta en *Las Provincias* (1), ha sido particularmente examinado en la obra *Valencia* (página 736 del tomo II). Tiene, sentadas, más de medias figuras, á Santa Ana y la Virgen y el Niño Jesús entre ellas; en un medio punto el Padre Eterno con el Paracleto en figura de paloma, y San Cristóbal y San Jerónimo de cuerpo entero al interior en las portezuelas.

Cerradas éstas, nos ofrecen, como en tantos otros trípticos, el misterio augusto de la Encarnación; á nuestra izquierda el Arcángel, diciendo su embajada, y la Virgen María escuchándola á nuestra derecha (2). La figura de Gabriel, su cabeza nada amanerada y nobilísima sin embargo, es de lo mejor de la obra. El delicado, para muchos todavía delicioso acabamiento de la factura de Joanes, su singular amaneramiento femenil, no son la característica (en tantos casos inconfundible) de la autenticidad de este tríptico. Recordando sólo sus dos grandes obras maestras, de las nada amaneradas, el gran Calvario de la parroquia de San Nicolás y el gran Bautismo de Cristo de la Catedral de Valencia, es cuando adquiere uno el convencimiento de que puede ser suyo y con toda probabilidad es suyo el tríptico de

---

(1) Número, que no tengo anotado, de 1898.

(2) Estas dos figuras no se habían mencionado al hablar del tríptico.

Játiva. Lo que es seguro es que se hizo en su taller, probablemente cuando el arte más varonil, robusto y libre, pero menos delicado, del padre de Joanes, Vicente Maçip el Viejo, iba dando paso á las notas dulzonas más características del arte del hijo, de Juan de Joanes (Vicente Juan Maçip) el famoso.

El color es el conocido del pintor de los Salvadores: en la Virgen, delicada, una y otra vez, la túnica roja y el manto azul; en la tabla central lleva el velo transparente; en Santa Ana, morada aquélla, verdoso el manto; el Niño, de amarillo verdoso el paño. Pero el paisaje no es del tipo de los azulados, sino verdoso también, sin las también características ruinas romanas. Á San Jerónimo le dió tono marrón para el paño; verde el de San Cristóbal, con manto encarnado; rosa el del Niño, que lleva el gigante cristiano, santo simbólico. El Arcángel lleva túnica rosa intensa y sobrevesta blanca.

Y cuento con esta minuciosidad las cosas, ayudando á la memoria de los *ratpenatistas* que poseen su correspondiente fotografía, porque el tríptico no puede verse.

No puede verse porque está en la clausura de las monjas, y siendo demasiado grande (metro y medio de alto) y estando encerrado y sujeto dentro de una caja ó armario encristalado, su tamaño no consiente que se le introduzca por los huecos sectores cilíndricos (en ángulo recto) del torno, de ese aparato raro que, para hacerse entrega, toma y daca de los objetos, entre personas que no se ven al hablarse, tienen los conventos de monjas.

Para ver el tríptico de las monjas del Portal-Fosch se necesita usar y abusar de la bondad de las pobres madres, que, por cierto, todavía recuerdan una especie tradicional en el convento: que la obra de Joanes, su orgullo, la ofrendó aquel desgraciado heredero de la Corona de Nápoles, preso en Játiva, luego Virrey de

Valencia, al renunciar á su legítima Corona y al casarse, soltero, con la dos veces viuda Reina D.ª Germana. Dicen que tuvo allí de monja una hija, y que por eso les donó el altar de Santa Ana el Duque de Calabria, y añaden que por eso es una de las obras mejores de Joanes, que se esmeró en servir al regio Virrey.

Ellas, las pobres Madres, para mostrar el tríptico, buscada la llave (de la que pende la oportuna vieja letra), tienen que cargar con él y llevarlo al punto preciso, un lugar inmediato á la puerta de la clausura, que se abre para la visita del médico, en caso de enfermas. Ellas lo sostienen, que no se caiga, apoyado en el suelo, y se abre la puerta para que el que no puede llamarse curioso (pues por sola injustificada curiosidad no se hace) lo vea bien, arrodillándose ó sentándose en el suelo, abriendo y cerrando las portezuelas, siempre sin salvar la línea del dintel de la puerta, una recta imaginaria, separación moral que, bajo pena de excomunión, aparta de la pieza interior y del primero de sus ladrillos al extraño, y bajo más grave excomunión todavía aparta de la pieza exterior y de la primera de sus baldosas á las tres ó cuatro monjas profesas que han sido necesarias para la maniobra.

La Orden de Santo Domingo, la Orden dominicana segunda, ó de monjas, no tuvo originariamente clausura. Llamábanse *dueñas* en la Edad Media, tres y cuatro siglos después de la fundación. El Concilio de Trento, en su caso, como en los variados casos de damas *comendadoras*, es el que cerró canónicamente los conventos, como medida general, que en nuestro siglo, ¡el siglo de las Hermanas de la Caridad!, nos parece excesiva precaución, que las circunstancias del tiempo justificaban.

Pero de aquella época de *dueñas* conservan las dominicanas, como testimonio del carácter auténtico de la regla fundacional, la circunstancia de poderse mostrar

y mostrarse del todo descubierta la faz, tras de las rejas de los locutorios, sentadas frente por frente, en paralelos bancos, las visitadas y los visitantes, y de la misma manera pueden, dentro de la clausura, pero abiertas las puertas, conversar, como en este caso, con el admirador del cuadro, no menos acompañado que por tres devotas de su familia.

Todo este detalle no viene al cuento sólo de declarar el agradecimiento del cronista, ¡las monjas no han de leer estos párrafos!, sino al caso de hacer comprender á mis lectores cómo—aparte la idea de las monjitas, de que debía verse y estudiarse la obra de arte de la iglesia, su patrona la Virgen de la Consolación, idea que me vale un facilísimo *descubrimiento*—como digo, desde mi punto de vista, fuera de clausura, pero viendo á toda luz la estancia de la clausura en que estaban las monjas, pude hacer otro más fácil *descubrimiento*: el de un curioso retablo de la primera mitad del siglo XVI.

De una y de otra pieza hablaremos en el artículo siguiente.

II

Todo viejo convento de monjas tiene carácter. Pobre ó rico, lujoso ó miserable—de todo hay—, ofrece el convento antiguo, de existencia secular, ese *quid* dificilísimo, si no imposible de improvisar, aun á los más artistas, más arqueólogos ó más ricos *amateurs* contemporáneos: el carácter.

Antes, hasta hace poco, se podían visitar los conventos, en interés del estudio histórico-artístico, con la sola licencia del ordinario, prelado, ó vicario capitular en caso de Sede vacante. Hace sólo unos seis años que la facultad canónica de darnos licencia para penetrar en

la clausura de los conventos se ha reservado al Nuncio. ¡Con tanto que hay que estudiar en ellos!

Aparte las obras de arte sueltas, ¿cuántos conventos de las muertas ciudades de Castilla no son alcázares de reyes ó mansiones señoriales, convertidos en clausuras de monjas al trasmigrar á Madrid con los monarcas los magnates? Como que, aunque parezca mentira, puede decirse que no se podrá escribir nunca la historia de la arquitectura civil de la Península sino en los recogimientos de las monjitas.

¡Y á veces la arquitectura militar!

Destruídas las murallas de Játiva (las ciudadanas) y todas sus antiguas puertas, sólo una ha sido salvada exterior é interiormente intacta por nuestras dominicas: el Portal (uno de los siete que hubo), llamado «de las monjas» ó «Portal-Fosch». El edificio conventual apoya en la muralla y cabalga sobre la honda bóveda del portal *oscuro*, teniendo piezas de su clausura á uno y á otro lado del mismo; por eso se ha salvado esa única parte del recinto bajo, y seguro estoy de que dentro de clausura se podría estudiar un día intacta la contextura militar de las defensas.

Ni falta carácter, dentro del encalado de las paredes y pobreza del mobiliario, á varios locutorios. En el del piso bajo, ó mejor, pieza del torno, subsiste uno de esos techos de bovedillas, entre las vigas, enyesadas á molde, característico de nuestra tierra, pero cuyos ejemplares, poco á poco, van desapareciendo. El molde de los relieves de esa pieza es de una pureza clásica y profana, característica del siglo XVI: medallones, cabeza de Minerva en ellos, grutescos, en estilo muy noble, aunque serían alarifes moriscos los que tales relieves moldeaban.

La pieza de la clausura en que se nos mostraba el tríptico de Juanes no era sino de arquitectura religiosa. Una capilla amplia fué un día, aunque hoy es pieza

de paso, con tres puertas (dos dentro de la clausura), y con bóveda de nervadura gótica, con tercerones y claves grandes, hoy pintadas (y no bien). Frente á la puerta del exterior, en la pared del fondo, hay un retablo de tabla grande con cinco chicas en la predela, y de añadidura postiza otro gran cuadro, que no vale cosa, encima del principal.

El principal, una tabla muy grande, tiene figuras de tamaño natural en dos grandes grupos, en el suelo y en los aires. Siendo sumamente extraño que la Comunidad, aun una monja muy anciana que nos acompañaba, no tuvieran del caso sino noticias equivocadas. Creían que en las figuras del suelo se representaba el traslado de las fundadoras á este convento, desde otro de Cataluña, asistiendo personas de calidad á la procesional ceremonia; y en cuanto al grupo de arriba, decían que un pintor, en cierta ocasión, les había dicho que eran Santa Úrsula y sus compañeras las once mil vírgenes.

Yo llevaba gemelos de teatro, la luz era excelente, y en los casos de duda que apuntaba, alguna de las monjitas se alejaba y se acercaba á las tablas para ayudar á descifrarlas. Sin embargo, la predela quedó sin posible declaración, pero la tabla central, enorme, representa abajo al pueblo fiel en varias categorías y en ambos sexos: obispo, sacerdotes, caballeros, monja (una dominica), otra monja (bernarda ó benita, no recuerdo hoy), mujeres, una princesa, etc., todo sin sombra de procesión y repartidos los dos grupos simétricamente á derecha y á izquierda, todos bajo el divino amparo, que solicitan, de los ángeles (que eso son y no vírgenes) que están en la parte superior. Éstos, simétrica y artísticamente agrupados, están todos de pie, alados, en actitudes todavía sencillas, y todos teniendo en su mano derecha ó entre ambas manos una corona. Uno de ellos, vestido de mílite, á la izquierda del especta-

dor, es acaso San Miguel, pero lleva corona en la mano, y no son los otros dos que con él aparecen adelantados ni Gabriel ni el tercer arcángel Rafael, y la igualdad de esos dos con los restantes demuestra que todos forman en una misma falange ó categoría, formada no menos que de doce ó catorce.

Existe en sitio tan raro é inesperado como es una de las capillas de la girola de la Catedral de Amberes, clasificado como de «Escuela de Colonia», un notable retablo catalán (ó valenciano) de fines del siglo XIV. Yo lo *descubrí*, pero resultó que otros (el Sr. Casellas, por ejemplo) lo habían descubierto antes; yo lo descubrí, segurísimo de que era *nuestro*, antes de ponerme á leer los innumerables rótulos, que no todos están en latín, sino la mayoría en catalán (ó valenciano), de la época dicha. Es pieza por muchísimos conceptos curiosa, y de ella en otra parte me ocupo, y lo es particularmente por contener en distintas agrupaciones, en tablas distintas, los nueve *coros* ó especies de seres angélicos de que hablan los libros Santos: ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, potestades, virtudes, principados, serafines y querubines, intentando el pintor, con la ayuda de la indumentaria y de los accesorios, determinarlos y simbolizarlos adecuadamente á todos, declarando la letra catalana el sentido de la cosa. «Virtuts de diversos mals, plages, amargures heu salvat», dice, por ejemplo, en los virtudes, á los cuales caracterizó el pintor por traer trajes burgueses y por llevar en las manos ampollas, tarros y cajas de medicinas (1).

---

(1) Fué San Gregorio Magno quien, recogiendo todas las citas bíblicas, formó el *canon* de las tres jerarquías y nueve coros angélicos así agrupados: 1.°, serafines, querubines y tronos; 2.°, dominaciones, virtudes y potestades; 3.°, principados, arcángeles y ángeles. De todos definió alguna particularidad, deducida tan sólo de su nombre muchas veces.

Si el autor del retablo de nuestras monjas se atenía á los precedentes de nuestro arte religioso de dos siglos ó siglo y medio antes, el detalle de representar á los ángeles con la corona en las manos nos llevaría á afirmar que el retablo de Játiva estuvo dedicado á los ángeles de la particular jerarquía de los llamados *principados*, ya que éstos son los que llevan también la corona en el retablo de Amberes, aunque es verdad que en Amberes visten dalmática y en Játiva (perdido en el siglo XVI el uso de pintar á los ángeles con vestiduras litúrgicas) visten la túnica fina y el manto suelto que les adjudicó el Renacimiento.

No hay valencianista que no sepa que tuvo culto en el país, muy generalizado, el ángel particular custodio de la ciudad y del reino de Valencia, y de ello hay muchos testimonios en la historia del arte valenciano. Habría de suponerse que era un ángel del coro ó jerarquía de los principados, y tal creeré yo que es el que, vestida la armadura y parecido á un San Miguel (sin balanza ni letra), aparece en lugar principal en el *Retablo de los Principados* de las dominicas de Játiva (1).

Artísticamente, es esta gran tabla una interesante creación del arte valenciano de allá por 1530 más próxima al estilo de Felipe de San Leocadio (el hijo de Maestre Pablo), que al del padre de Joanes. Noble es el dibujo y majestuosas las actitudes y el agrupamiento, pero la ejecución es floja y feble el colorido.

*
* *

(1) Los «principados» que dice San Gregorio que tienen poder para guardar y defender los reinos, creeré que no se citan sino una sola vez en la Biblia, en frase, quizás de sentido ambiguo, de la epístola de San Pablo á los colosenses (I, 16).

Pero la perla de las tablas del convento dominicano no es esa tabla, ni siquiera las del tríptico de Joanes. El verdadero brillante lo tienen las monjas, como Titular y como Patrona, en el centro de un barroco altar mayor de la iglesia, cubierta con otro lienzo y con cortina, muy en alto para poderse apreciar bien cuando en ocasión de las grandes fiestas se descubre.

¡Con qué comunicativo espíritu de sencilla piedad no me preguntaron las monjitas si conocía yo á su Patrona!

He hablado antes de la nota artística de los conventos de tradiciones seculares: el carácter. No debo dejar de decir aquí, en un periódico diario, la impresión que causa una larga visita á las monjas, unidos en el sentimiento del amor al arte religioso, aunque sea tan diversa la modalidad con que lo gozan, aquellas pobres mujeres y un hombre de nuestro siglo. La monja de clausura es algo diverso de todo. En su trato, con sencillez de frase (por supuesto en valenciano, la lengua de nuestros claustros, á la exclusiva), con pureza inocentísima de concepto, desnudo el ánimo del más ligero atisbo de amor propio, de afán de agrado ó de la sombra invisible de la más invisible coquetería—la ancianita como la joven, la guapa como la fea, la mesurada de habla como la viva é impresionable,—con la más franca y llana cordialidad ofrecen al historiador del arte, en pleno siglo XX, el carácter, el inconfundible carácter de lo medieval, el secreto del arte de los primitivos.

Cuando ellos pintaban, aun en Florencia, aun entre renacientes platónicos, aun en temas clásicos y paganos, como es la *Primavera*, y aun por un pintor de excitabilidad amorosa hiperestética como fué Botticelli, sus Gracias, sus desnudas Gracias, su Venus, no es una Venus, ni son unas Gracias, sino que son vírgenes, son santas, son castas, son natural, sencilla y absurdamente castas (consiéntase la expresión).

En cambio, después del afianzamiento del arte del Renacimiento, perdido el secreto—ese secreto que halla el cronista intacto en la *estufa de jardín,* llena de flores del pasado, de una clausura de monjas,—las Madonas mismas, la Virgen María, y aun para los primeros plenamente renacientes, como Rafael (segunda mitad de su labor) ó Correggio, vienen á ser *bellas jardineras* ó *gitanillas* (nombre de dos cuadros famosos).

Era preciso volver á ver el retablo de la Virgen de la Consolación, nunca visto bien, ni siquiera medianamente, por el que esto escribe; era preciso, porque en la sola pregunta de las monjitas, hermanas de Santa Catalina de Sena, había un secreto de emoción artística que comprobar.

Y á deshora, sin sacristán, habiéndose de dedicar un cariñoso acompañante—el Sr. Carchano—á la tarea y la adivinación del mecanismo de tornos para correr el lienzo exterior y descorrer la cortina, encendidas previamente las luces de las arandelas (por cumplir con la tradición y por ver luz en la tabla), apareció lo que no había visto nunca el cronista, una espléndida creación del arte valenciano del siglo XV en uno de sus más afortunados momentos, por gran pintor desconocido: reducida la cosa á una Madonna sentada, de tamaño colosal, con el Niño Jesús sobre la rodilla izquierda, pero cabeza de una verdad de tipo étnicamente nuestro, y de una natural contenida expresión de divina maternidad, que diputan la tabla por una de las más bellas cosas del arte de primitivos valencianos, creeré que allá por 1480 (1).

---

(1) La fundación del convento de la Consolación fué en 1520, y creo de algunos años antes la imagen, todavía en el arte del siglo XV, á mi ver: por 1480 acaso (1450 por errata en *Las Provincias*).

1,17 × 0,69 M.

ANÓNIMO MAESTRO VALENCIANO POR 1500: La Virgen de la Consolación. (En el altar mayor del convento del Portal fosch).

Para muchos será una herejía artística ver cómo han puesto la tabla cuatrocentista los excesos de la piedad, de la ardiente devoción española: incrustadas coronas de medio saliente y aureolas de rica platería, los pendientes de pedrería auténtica colgados de la ternilla pintada de la oreja de la Virgen, embutidas las ricas sortijas en sus dedos, las pulseras en las muñecas, y al cuello, por encima de los collares que simuló el pintor, otro espléndido amplio collar ó pectoral de perlas.....

El cronista no tiene alma para condenar eso: aun al fotógrafo que haga la excelente copia que pide el interés de la Historia del Arte le ha de pedir que reproduzca, no desnuda, sino lujosamente ataviada con sus bellas joyas, la tabla de Nuestra Señora de la Consolación (1).

Es que el cronista recuerda que, precisamente un año antes, viajaba por Rusia, y que allá en las catedrales cismáticas de San Petersburgo, de cuyo culto está excluída la escultura, es la *icona*, la imagen de pintura en tabla, bizantina ó semibizantina, ó más moderna, la que carga con todas las magnificencias de la orfebrería oriental, ni más ni menos que la tabla de Játiva, y con la misma pulcritud y con el mismo carácter.

Los *ortodoxos* orientales, tanto ó más devotos de la *Theotocos*, de la *Madre de Dios*, que lo puedan ser los

---

(1) En la sacristía del convento vi un grabado cuyas letras eran las siguientes: «Verdadero retrato de la Milagrosisima Imag. de N. S. de Consolacion Venerada en el Relig^mo Conv^to de Relig^as Dominicas de la Ciud. de S^n Phelipe, antes Xativa. El Il^mo S. D. Andres Mayoral, Arzpo de Val, concede 40 dias de Indulg. á los que rezaren una Salve delante esta Imagen.» «Joseph Camaron delin. J^h Amoros inv., Joaquin Giner sculp. Val. Ann. 1753.» El señor Carchano me dijo que posee otro grabado mucho mejor, de fines del siglo XVIII, de artistas que no recuerdo.

fervientes católicos españoles, hallarían en Játiva una *santa icona*, digna de ser venerada entre millares de cirios siempre encendidos y renovados, con centenares de signos de cruz al pecho—cruz de travesaño en aspa y de derecha á izquierda la mano, en eso diverso de nuestro santiguarse el suyo—y centenares de jaculatorias de rápida dicción, como las imágenes aquellas de la veneranda Catedral de Santa María de Kazán.

Que aunque extraño, peregrino y oriental, la tabla citada tiene *carácter*..Y está dicho todo.

Grao de Valencia Agosto 1912.

EL RETABLO DE LA ERMITA DE SANTA ANA

Y OTRAS TABLAS OLVIDADAS DE LA SEO

I

Hay, de todos los lados visible, en las lejanías del antiguo término de Játiva, al Norte, creeré que fuera del actual (1), aunque dentro de la jurisdicción eclesiástica de la parroquia mayor, una cónica mole de caprichosa montaña muy puntiaguda, coronada en el puro vértice por una ermita dedicada á Santa Ana. Del nombre de ella tomaron el suyo los Baños medicinales que hay no lejos de sus faldas de recta escarpa, más allá del pueblo de la Llosa de Ranes. Una hora de camino debe de separar de la ciudad el pie de la mole de esta montaña, atravesando toda la huerta llanísima y feracísima, que no tiene, á la vista al menos, sino montañas por todo el alrededor, siempre atrevidas, ó sea sin faldas de suave declive. En medio de ese lago de verdes riquísimos, hay un enorme peñasco, alto, pero sobre todo ancho de arriba casi como de abajo, que fué en siglos prehistóricos una isla en la *ría* ó brazo estrecho de mar, que ahora con los verdes del cultivo se imita en la huerta de Játiva. Este peñasco se llama el Pueyo, el *Puig*, con

---

(1) Es término de la ciudad.

palabra genérica, y en uno de sus lados hay otra ermita de Santa María del Puig, frente por frente á la de Santa Ana, igualmente alta. El ferrocarril de Valencia pasa por medio, y si todos los viajeros comentan la pintoresca y paralela situación de aquellas blancas atalayas del cielo, no todos conocen la vieja conseja, tantas veces repetida por el pueblo; esto es, que la una y la otra ermitaña riñen hasta cogerse del moño y arrancarse los pelos de las crenchas, por si me has echado ó no el polvo al barrer la plazoleta de la ermita respectiva, ¡á cuatro kilómetros de distancia y á doscientos ó más metros sobre el nivel uniforme de la llanura que las separa!

En dicha ermita de Santa María del Puig ignoro si hay tablas, aunque me dicen que no. Pero ya de años sabía, en cambio, que la ermita de Santa Ana guardaba un hermoso retablo, cuyas bellezas me había ponderado el entonces párroco arcipreste de la Seo y hoy abad de la restablecida colegiata, D. José Pla. Por su iniciativa se llevó el retablo á la Exposición de Valencia de 1909 y 1910, de cuya sección retrospectiva fué uno de los más ricos ornamentos, y con el mejor acuerdo y la mayor prudencia, en vez de devolverlo á la ermita, donde corría peligro de robo (conocido su gran mérito) y donde era tan difícil de examinar por doctos y aficionados, se ha depositado en la propia iglesia de la Seo, destinándose para una de sus nuevas capillas, el día, que espero no sea lejano, en que se termine al fin la mole de la gran iglesia, verdaderamente escurialense, —por razón de estilo al menos, aunque es también considerable la masa (1).

---

(1) La planta del templo es de cruz latina, de tres naves con girola, y la de crucero muy acusado. Las tres naves paralelas tienen dos tramos construídos y dos en construcción, habiéndose edificado el imafronte, seudo-románico en parte, renunciando á un

¡Qué día será aquel, tan colmado de dicha, para ese menudito y modesto sacerdote, párroco de tantos años (1), antes de ser primer canónigo abad de la restaurada dignidad colegial del templo, en que logre verlo materialmente concluído, tras largos siglos de interrumpida labor, á la vez que eclesiásticamente restablecido en su antigua dignidad canónica! D. José Pla, inédito historiador de su iglesia además, ha gastado cosa de 133.000 duros en la obra, recogidos por su piedad, y confía verla terminada, necesitando ya tan solamente unos 20 000 ó 24.000 más. Yo sólo le deseo que su vida alcance al día solemne del *Te Deum.*

¡Y nótenlo cuantos creen que se justifica el chamarilear del clero por las necesidades de la Iglesia, que sólo la piedad viva de los contemporáneos y no la liquidación escandalosa de la piedad de los muertos antepasados puede levantar! El señor Pla, ni en los momentos más angustiosos de su labor de tantos lustros, ni siquiera cuando comenzó su noblemente codiciosa tarea de acabar lo que era proverbial que era inacabable, *la obra de la Seo*, por la horrorosamente negativa del hundimiento de la antigua cúpula del crucero, no pensó en poner en venta la copiosa colección de tablas, ni la soberbia cruz de esmaltes—la obra maestra de nuestra orfebrería por 1400,—ni la espléndida custodia gótica hecha con parte del primer oro de América, que se ad-

---

quinto tramo de los pies, al avance de la gran torre. La cabecera es á base de un semipolígono regular de catorce lados. Cúbrese la iglesia con bóvedas vaidas sobre arcos fajones en las naves laterales y deambulatorio, y con bóvedas de cañón con lunetos, también con fajones, en las dos naves mayores, en cuyo cruce se levanta la cúpula sobre pechinas pintadas, apenas con tambor, pero con linterna. Los macizos van adornados de alargadísimas pilastras dóricas estriadas. Las proporciones son del todo catedralicias.

(1) Más de treinta.

miró en Madrid cuando la Exposición del centenario de Colón:—regalo al parecer del Pontífice, hijo de Játiva, Alejandro VI, de aquel Papa nuestro á quien Dios concedió presidir los magnos descubrimientos de los españoles y portugueses, partiendo los nuevos mundos entre sus connacionales.

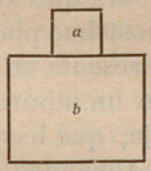
Mientras se acaban por los pies del templo las tres naves con sus capillas, en los dos ó tres tramos de bóveda que faltaban, ha tenido que colocar el abad el retablo de Santa Ana en la pieza oscura que resulta provisionalmente sobrante del aprovechamiento parcial del área de la capilla pontifical de Calixto III, también, por caso, dedicada á Santa Ana. Allí se puede estudiar tan sólo con luz artificial, pues es en realidad un estrecho espacio de luces indirectas y de alto techo, dedicado á noble trastero. En la Exposición de Valencia sí que pudo hacerse el estudio de que ahora haremos resumen.

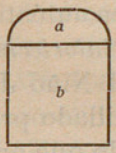
No sin decir que en ese que he llamado noble trastero esperan el término de las obras del templo, alguno ó algunos de los pequeños retablos viejos que hoy no logran decorosa plaza en el mismo.

Hay en efecto allí, escondidos provisionalmente, tres retablos interesantes, además del grande. Uno es apenas visible y parece poca cosa. Otro (antes en el vestuario de beneficiados) es de los de tabla única, como de un metro de ancho, con prolongación central para formar la espina, teniendo en ésta [a]una pequeña escena del Calvario en la que no faltan, además del Crucificado, la Virgen casi desvanecida, María Salomé y la Magdalena á nuestra izquierda, y á la derecha Juan arrodillado y detrás de él José de Arimatea y Nicodemus. En la tabla principal [b]se ven las figuras en pie de San Miguel y la Magdalena. Viste ésta de verde con manto rojo, lleva el tarro de ungüentos en la iz-

quierda y levanta con la derecha, sin contacto inmediato, la corona de espinas, como la Magdalena de estilo de Jacomart que se puede examinar en la ermita de San Feliu. El arcángel, con las alas medio plegadas, medio explayadas, aparece vencedor de un feo demonio, embrazando un escudo de forma casi triangular prolongada y convexo óvalo inscrito, en los que campea una cruz de gules. El suelo es de brocado de oro y oscuro azul y el fondo de oro puntillado. Es una obra del maestro anónimo de la crencha ó de su taller ó de discípulo suyo.

El otro es una sola tabla cuadrada de menos de medio metro por lado, coronada por un ornato en el que





RETABLITOS DE SAN MIGUEL Y DE LA MADONNA EN LA SEO.

aparecen [a] en proporciones chicas el Padre Eterno y el Espíritu Santo. En el neto [b] se puede gozar de la composición de una de las variadas Madonnas joanescas. Ella está de frente, busto prolongado, túnica encarnada, con las tocas blancas caras á Juan de Joanes, envolviendo y encuadrando una cara de belleza pura, cabeza menos amanerada que las más famosas y más hechiceras del maestro. Lleva desnudo en su regazo al Niño, que se vuelve á abrazar apasionado á San Juanito, también unido en lo estrecho de la caricia, apareciendo entre sus dos juntas cabezas otra tercera de niño, que no sé de quién pueda ser. No me pareció esta pieza obra de Borrás, sino de otro más antiguo contemporáneo de Joanes, que quizá se caracterice por cierto guiño en los ojos de los niños, que no sé por qué me traían á

la memoria el extraño recuerdo de las obras de Cranach, tan distintas en todo y por todo. Procede también esta pieza de la ermita de Santa Ana.

* * *

Todavía pienso que no debo terminar en estas cartas el estudio de las tablas de Játiva sin decir algunas palabras de la única que se sabe que en el siglo XIX ha salido de la Seo para enriquecer un Museo.

Ello fué, no sé cómo, en la primera mitad del pasado siglo; y se trata de la bellísima obra que todos los críticos reconocen auténtica del famosísimo pintor úmbrico *Bernardino Pintoricchio*, que representa en pie á la Madonna, con el Niño Jesús sobre un taburete, adorado por un arrodillado prelado Borja, que hasta hace poco se había creído que era el Papa Alejandro VI (1).

Parece ser que se envió á Valencia para dechado de una copia, ó que, encontrándola al menos en regular estado de conservación, conocido el gran mérito de la tabla italiana, hubo de remitirse para su restauración en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. La imitación ó la restauración se haría, pero la tabla, olvidada, ya no volvió á Játiva, y es una de las perlas del Museo de la benemérita Academia (2).

---

(1) La ha reproducido el Sr. Bertaux en su citado estudio.

(2) M. Bertaux da la primera versión, referida concreta y terminantemente al año 1818. En curiosa corroboración diré que por mi parte creí (por razones de estilo y de indumentaria) que el lienzo moderno del altar de la capilla debía de fecharse por 1820. El altar corintio es majestuoso, y el lienzo lo creeré del mismo Vicente López—al corregir pruebas sé que es de su discípulo Llácer,—representando en trono á la Virgen «Salus infirmorum», con siete figuras de enfermos abajo y otra figura alegórica que sostiene el

Reconocida por eminentes críticos, de los del extranjero, como creación auténtica de Pintoricchio, se la suponía obra de las juveniles suyas y ayudaba á creerlo así la edad aparente del Prelado Borja allí retratado, que si era Alejandro VI, había de referirse á un período bastante anterior á su elevación al sumo pontificado. De Papa fué más grueso y muy otra cara tenía, á juzgar (entre otras muchas pruebas) por la información gráfica del propio Pintoricchio, su pintor favorito (Salas Borja, del Vaticano), que le representó en los frescos con muy otro *coram vobis* (1).

Por indicaciones del doctor Justi, el doctor Schmarsow, gran conocedor del arte italiano de primitivos é ilustre profesor de Historia del Arte en la Universidad de Leipzig (como Justi de la de Bonn), por unas y otras razones, fechaba el cuadro en 1470, como primera obra conocida de Pintoricchio (2). Pero el Sr. Bertaux, colega nuestro también, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Lyon, ha rectificado las especies, estableciendo que el Prelado no es Alejandro VI, sino su primo Francisco de Borja (bastardo de la familia), creado por él Obispo de Teano en 1495, elevado por él á Arzobispo de Cosenza en 1499 y promovido por él á Cardenal en 1500. Éste fué el fundador de la capilla de Nuestra Señora de las Fiebres en 1497 en la Seo de Játi-

---

escudo del patronato particular de la capilla. Imagino si en el fondo debió de haber relación entre la confección de este retablo académico y la remisión de la vieja tabla á la Academia de Valencia: algo así como una discreta permuta.

(1) El famosísimo retrato á que aludo, arrodillado el Papa entre las líneas de aguda ojiva, es muy conocido en Madrid por la bella copia que del fresco de Pintoricchio hizo Palmaroli para el Sr. Marqués de Pidal, que la ha expuesto en varias ocasiones. (Exposición Colombina, Exposición de Retratos.....)

(2) *Pintoricchio in Rom.* Stuttgart, 1888.

va y para ella encargó la tabla, precisamente. Confirman la rectificación varios caracteres, por ejemplo, el vestir de obispo y no de cardenal, llevar escudo meramente episcopal, mostrar una fisonomía mucho más enjuta que la de Alejandro VI, singularizada por una nariz recta y unos labios apretados, cuando precisamente el segundo Papa Borja se caracteriza por su grande, corva nariz y sus muy gruesos labios sensuales.

La rectificación histórica halló en el ilustre conservador del Museo de Valencia, el amigo Tramoyeres, resistencia y objeciones que expuso en uno de sus notables artículos en *Las Provincias*, al dar cuenta del trabajo de M. Bertaux *Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence* (1). El argumento de más fuerza (pero no decisiva en mi concepto) fué el notar, con el escudo de los Borjas, otro con los emblemas personales de Alejandro VI (2); pero con sólo advertir que el Obispo de Teano era eclesiásticamente una *creattura* de su primo, ya creo yo posible desatar la dificultad, frente á la cual es, por el contrario, insoluble la que ofrece el único cuartel Borja del escudo episcopal, cuando Alejandro VI usó siempre el partido de Borja (el toro) y Doms (fajas) el Borja de su rama (3).

---

(1) Número de 13 (?) de Marzo de 1908.

(2) Las dos coronas enlazadas, de las que brotan cinco rayos, ni las cinco llamas horizontales (como las del escudo de Valladolid) creo yo que se puedan considerar como emblemas *personalísimos* del Papa Alejandro VI. Al parecer, sus hijos los usaron en el palacio de Gandía.

(3) Se supone por los mejores historiadores que el Obispo de Teano era bastardo de Calixto III, y por otros que del abuelo de Alejandro VI, de una ó de otra manera, sin derecho á usar del cuartel de los Doms, que era de la abuela de éste. Falleció en 31 de Octubre de 1511. El historiador Escolano hizo dos personajes distintos, por error, del Obispo y del Cardenal.

El Sr. Bertaux estaba bien informado en lo referente á la capilla de la Virgen de las Fiebres de la Seo de Játiva, pero conviene hacer algo más que una referencia. Visitándola se ven pruebas por demás evidentes de la certeza de las opiniones del catedrático francés.

En efecto, en ella—con altar de principios del siglo XIX, cuando se sacaría la tabla, con lienzo en él, del arte ó de mano de Vicente López,—hay una primitiva lápida de mármol blanco, más alta que ancha, y letras capitales de mucho relieve. La inscripción dice que, *ex voto*, fundó aquella capilla, dedicada á la Virgen de las Fiebres y á los Doctores de la Iglesia, en 1497, Francisco de Borja, Obispo de Teano, Tesorero de Alejandro VI, Presidente de la Cámara Apostólica. Mientras que el escudo que se ve en otra pieza de mármol de la misma época y labor es idéntico al de la tabla, hasta en el detalle nimio del vuelo ó alzarse en curva las ínfulas de la mitra episcopal (1).

---

(1) En el escudo, de forma elegante muy conocida, el buey—perdidos los cuernos, más parece jabalí,— pace la mata ó *botja* (Borja), y la bordura estrecha va cargada de matitas ó *botjes*, como la que pace el animal. La letra dice así:

FRANCISCVS DE BORJA EPISCOPVS TEANENSIS
ALEXANDRI VI. PONT. MAX. THESAURARIUS
CAMARÆ APOSTOLICÆ PRÆSIDENS
HANC CAPELLAM SVAE DOMUS MONVMENTVM
MARIÆE VIRGINI DE FEBRIBVS
QUATORQVE ECCLESIÆ DOCTORIBUS
PIE EREXIT DICAVITQ
EX VOTO
ANNO SALVTIS M CCCC L XXXX VII

El patronato de esta capilla no pasó á las casas de la descendencia de Alejandro VI (los Gandía, los Esquilache, etc.). Se demuestra, dándonos noticia de la traslación de la capilla al avance de la obra de la Seo, una tablita que se ve colgada debajo de la lápida y que dice así: «Esta lápida se trasladó de la Iglesia antigua en 24

Pero ¿es en verdad de Pintoricchio la bellísima tabla? Yo respeto autoridades tan grandes como las de Justi, Schmarsow y Bertaux. El fondo de oro punteado y otros detalles no me ciegan hasta creer que sea ésta una de las obras creadas en España. La tengo por italiana, y de la escuela úmbrica, pero como creación de otro de los pintores de la escuela, quizá del español, absolutamente italianizado, *Giovanni di Gian Pietro lo Spagna*, ó acaso mejor de *Antoniasso Romano*, que tanto pintó entonces en Roma por encargo de españoles (1). Es una idea.

Ocupándonos de estas otras obras sueltas, antes olvidadas en la ya remota primera serie de mis artículos referentes á las Tablas de la Seo de Játiva, no queda espacio para entrar en el estudio del hermoso retablo de la ermita de Santa Ana, hoy conservado en ella. Pide capítulo aparte.

II

El ya en estas cartas tantas veces aludido retablo mayor que fué de la empinada ermita de Santa Ana de Játiva es un retablo de batea ó *de pastera*, como la ma-

---

de Agosto de 1774, á instancias y expensas de D. Felipe Amorós y Darder de Borja, Marqués de Sotelo, Patrono de esta Capilla y Sepultura de Nuestra Señora de las Fiebres». De dicho Marqués hay, en tablita, un escudo, que es partido: de gules, un castillo de plata surmontado de una escuadra de oro y de dos estrellas de oro; el segundo partido á su vez, de oro, un brazo armado de flecha primero, y después el de Borja de oro, el toro y bordura conocidos.

Imagino que desde la traslación de la capilla, 1774, faltaba retablo *á la moderna*, y que por eso se cambiaría con la tabla por 1818.

(1) Pinturas en Santa Cruz por encargo del gran Cardenal Mendoza, tabla de la fundación de dotes para doncellas del Cardenal Torquemada, otros encargos de los Reyes Católicos.....

0,95 × 0,90 M.

DISCÍPULO ANÓNIMO DE JACOMART: La Virgen en trono y ángeles.
(Del retablo de la ermita de Santa Ana, en la Seo).

yor parte de los demás, con serles tan superior en delicadeza y sentido decorativo.

Fáltale (al parecer al menos) la gran pieza del centro, y de ello hablaremos después, y subsisten, en general cuadradas, las preciosas tablas principales siguientes: Aún en el centro, encima del vacío actual, [a]la Virgen sentada en el trono, con el Niño, desnudo (cendales trasparentes), á su lado derecho, acompañados de ángeles músicos, hasta siete, de los cuales están de frente arrodillados, á nuestra derecha el que toca una viola y á nuestra izquierda el que tañe el laúd, aunque ambos á uña. Detrás de ellos, en pie, tres y dos ángeles respectivamente, pero ya con solas las albas, sin las capas pluviales que llevan los dos primeros, tocando tres de ellos flautas y viola de arco y cantando los dos de los extremos.

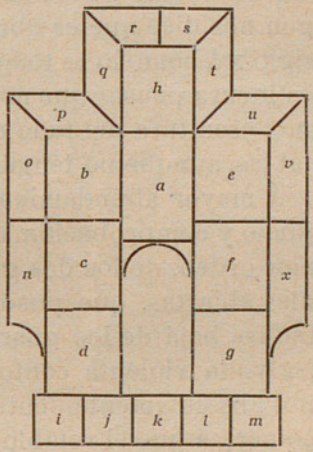
Á nuestra izquierda, la parte lateral se forma con tres tablas iguales: la de más arriba representa [b]al sacerdote rechazando por causa de esterilidad la ofrenda de Joaquín y Ana; la del medio [c]las dos escenas (cortada por mitad la composición) del anuncio por sendos ángeles, á Joaquín en el monte donde pastoreaba y á Ana en la pieza en que oraba, del milagroso término de su esterilidad; la de más abajo [d]es el abrazo místico de los esposos ante la puerta dorada del templo, concepción de María, en la forma arcaica tan conocida: un ángel parece como que les atrae y junta las cabezas. En esta escena lleva un criado un carnero y también [h]hay un perro de presa con cuello de puntas, como detalle de realismo. Todos estos asuntos determinan, con absoluta certeza, que el retablo fué desde su primera idea dedicado á la Santa, y que es casi seguro que sea el primitivo del altar mayor de la ermita.

Á nuestra derecha se refieren ya más directamente á María los asuntos, pero todavía son en realidad propios de Santa Ana los dos. El de más arriba [e]representa el

parto de Ana, ante Joaquín y no menos de siete comadres, algunas de las cuales atienden á la anciana parturiente y otras á la recién nacida. La tabla de en medio es [f]la Presentación por San Joaquín y Santa Ana de la niña María en el templo, cuyas altas escalinatas asciende, graciosa, esperándola el Sumo Sacerdote y en presencia de muchos: escena, con estar tan de otra manera compuesta, que pudo tener presente el gran leonardesco español Yáñez al pintar la deliciosa de las puertas del altar mayor de la metropolitana valentina. La tercera tabla de este lado, recordando tantas y tantas creaciones del arte alemán, nos ofrece de un golpe [g]la divina *parentela.* Aparecen de frente en pie tres Marías, tres santas primas, en el centro María Santísima llevando al Niño Jesús en el brazo derecho, á un lado (á nuestra derecha) María Salomé, teniendo delante á sus dos hijos niños, á Santiago el Mayor y Juan Evangelista, para quienes, un día, había de solicitar del Salvador sitiales preeminentes en el reino del Mesías, y al otro lado y de la misma manera, á María Cleofé, teniendo enristradillos delante, también de pie á los otros cuatro niños apóstoles de quienes (con más ó menos razón) se la supuso madre: Josef (el sorteado con Matías), Santiago el Menor, Judas Tadeo y Simón. Si no por su estatura (achicada proporcionalmente), por sus facciones, representan los más de los niños como unos diez años y con singular inexactitud, aparece de mucho mayor estatura Juan, el discípulo amado, del que sabemos que era el más joven de todos los apóstoles.

En la espina ó prolongación nos ofrece, esta vez complicada, la inexcusable escena del [h]Calvario, con las tres cruces y los tres crucificados, con Juan, las tres Marías (casi echada, desvanecida, la Madre de Dios), la Magdalena á los pies de la cruz, José de Arimatea, Nicodemus y mucha más gente.

La predela íntegra se forma (de nuestra izquierda á la derecha) con cinco tablas bastante grandes, coronadas, como en general todas, de mucha talla gótica, no siempre, aunque sí predominantemente flamígera de dibujo. Representan, en composiciones menos rítmicas, más confusas, pero con cabezas tomadas del natural, sin convencionalismos á veces: [i] la Oración del Huerto, con fondo de cipreses; [j] el Beso de Judas y la oreja de Malco tajada por San Pedro, entre muchos mílites, escena en que son notables la expresión de jovialidad de Cristo al recibir el ósculo traidor y la encogida emoción del mal apóstol que le besa; [k] la Resurrección; [l] los Azotes á la Columna; [m] la Cruz á cuestas, por último, puesta en lo alto, muy expresiva, la dulce mirada de Cristo.



RETABLO DE LA ERMITA DE SANTA ANA.

Los guardapolvos perpendiculares nos ofrecen pintadas las figuras siguientes: [n] El Arcángel Miguel y (encima) [o] Santiago el Mayor de peregrinante, y [x] San Onofre y (encima) [v] San Bartolomé, respectivamente á izquierda y derecha del neto principal. Á derecha é izquierda del neto de la espina [q t] dos reyes de Judea con rótulos y en los tres guardapolvos horizontales los bustos de cuatro profetas, también con grandes rótulos que no tengo copiados ni descifrados. La preciosa fotografía de D. Enrique Cardona, hecha en Valencia en el local de la Exposición de 1909, nos dice que son [r] Isaías y [s] Jeremías los dos de lo más alto.

Quien esa fotografía examine, debe recordar que el exágono de talla de un sagrario, aquí pedestal de una

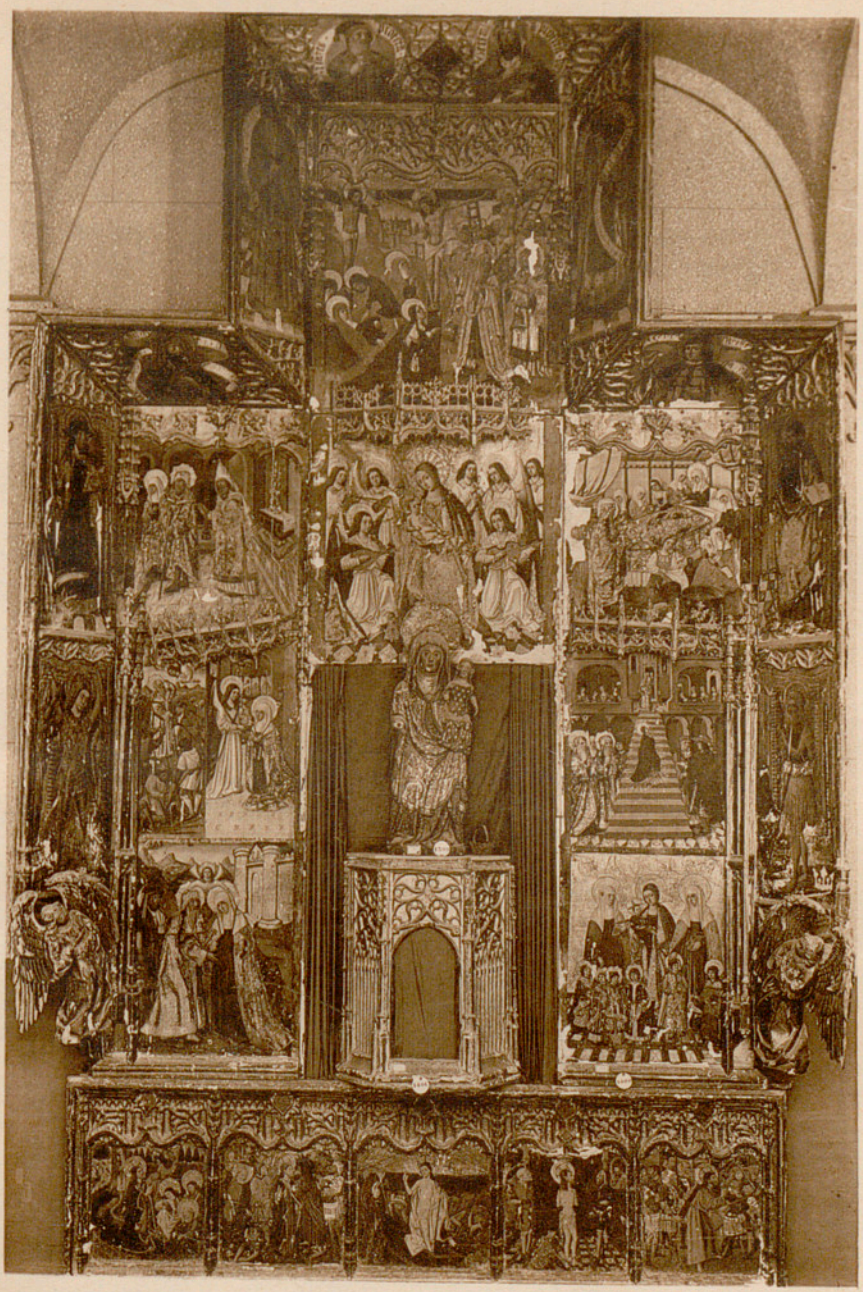
escultura de Santa Ana con la niña María en brazos, no es de este retablo, sino del grande de la ermita de las Santas, ó sea de la Transfiguración y San Agustín, ya estudiado en estos artículos. Y que, en consecuencia, faltan muchas tallas para poder rellenar con ellas y con la escultura dicha todo el vacío que se hace en el centro del retablo. Pero el examen más somero de la imagen nos dice que es obra del siglo XV, del promedio del siglo XV, como lo es todo el retablo, y que, existente allí, es locura pensar que no sea la primitiva titular del mismo, escultura del todo compañera de la pintura de las tablas, aunque no tenga la gracia que ellas tienen.

Á mayor abundamiento, tenemos otros elementos de juicio y comprobación, en la escultura, tampoco de primer orden, de los dos grandes y retorcidos ángeles, de alas abiertas, que puso el autor del retablo en la escotadura baja de los guardapolvos ó polsera, concebidos (salvo la violenta contorsión del movimiento del cuerpo) absolutamente dentro del ideal de la escuela de Jacomart, á que el retablo en general se ha de referir por todos. Bien es verdad que su modelado es redondeado (como el de las pinturas), en vez de la labor por planos de la estatua, que parece de escultor sólo habituado á relieves.

Por eso yo (disintiendo de algunos) sostengo que la imagen de escultura es la titular originaria del retablo, que por tanto (salvo las tallas que le formarían hornacina) tenemos el retablo entero, á la vez que intacto (aunque con desconchados), quiero decir sin restauraciones (1).

---

(1) La escultura de la titular es de mármol, de madera los ángeles, sin que la diferencia del material baste á explicar la diferencia de la factura. La Santa Ana está trabajada como en relieve, dentro de los grandes planos. Curiosa la policromía: el manto rameado de oro sobre el blanco, la túnica verdosa oscura.



DISCÍPULO ANÓNIMO DE JACOMART: Conjunto del retablo de la ermita de Santa Ana (en la Seo).

Su importancia en la Historia del Arte valenciano es capital, pero ya la debió de tener al pintarlo, confiado seguramente á pintor que sería muy famoso. Es además grande y todo hace pensar que para una ermita de sierra es mucha cosa. Por lo cual, por mera porfía de la imaginación, no me puedo avenir con que sea para tan lejos y tan alto y para tan aislado ermitorio destinado, á no ser que lo encargara persona muy poderosa y muy amante del arte y de la cultura.

Y como D.ª Ana de Borja, hermana del Papa Calixto III, fué fundadora en la capilla de éste, en la Seo, de ciertas capellanías, y como en ella se ha conservado (y era encargo del Papa, poco antes de serlo) otro retablo relativamente íntegro de Santa Ana, devoción quizás, como de la hermana, de la madre del Papa también..... yo me he dado en cavilar si sería encargo de Ana de Borja el retablo de la ermita de Santa Ana, que es de su tiempo, poco más ó menos. Meras conjeturas, ¡y de las más inciertas! pues escudo tiene el retablo (en el centro del guardapolvo alto), y en él (en losange, de mujer) apenas acertaba á ver (roto como está) tres ristres ó tres cornucopias, cuando vi mejor que eran restos del escudo de Játiva (1).

Del autor de este retablo haremos algunas conjeturas en otro artículo, que será ¡definitivamente! el último.

---

(1) Para esclarecer este punto y rectificarme en mis conjeturas sobre el nombre de la hermana de Calixto III, nada como el siguiente texto inédito, que debo á la bondad del Sr. Tramoyeres:

«En la Iglesia Colegial de Xativa ay una Capilla dedicada ala Gloriosa Santa Ana, la qual fundo el Papa Calixto III, la qual dicho Papa enriquecio de muchas indulgencias, y en ella estan enterradas Doña Isabel de Borja, Hermana de Calixto III y Madre de Alexandro VI. Señora que no ha havido otra en España que ayacido Madre de un Pontifice, y Hermana de otro. Tambien esta enterrada en dicha Capilla Doña Juana de Borja, Hermana de Calix-

III y último

Está pintado el retablo al temple, pero no sólo con coloraciones claras y limpias, sino cálidas en lo posible. Singularízase en el uso del azul, color que emplea en los brocados (por ejemplo, azul celeste en oro en la Virgen del cuadro de la Parentela) y también como tono dominante en algún paisaje (por ejemplo, en el fondo del cuadro del Abrazo en la Puerta de Oro). Pero

---

to III, y los Padres de Calixto III Don Domingo de Borja y Doña Francisca.

»La otra Hermana de Calixto III que fue la Mayor llamada Doña Catalina de Borja, esta enterrada en el Convento de San Francisco de Xativa, juntamente con su marido D.n Juan Milan y el Hijo Mayor de entrambos llamado D. Pedro Milan y Borja. D.n Juan Milan y Doña Catalina de Borja fueron Padres del Cardenal Milan progenitor de los Marqueses de Albayda.

»Esta Capilla de S.ta Ana esta dedicada tambien á S. Calixto, y communmente es llamada la Capilla del Papa y en ella se administra la Comunion en ella ay instituidos Beneficios y muchas obras pias, tambien se veneran en dicha Capilla muchas Reliquias de diferentes Santos y Santas, y en ella ay muchos ornamentos y piezas de plata y oro, y muchas Bullas y otras diferentes cosas, que embió el Papa Calixto.»

Este texto es del libro inédito de Manuel Fúster y Membrado, *Sucesos memorables de Valencia y su Reino.* (Ms. folios 598 á 600, del volumen I. Arch. Municipal Valencia: Biblioteca Serrano.)

Habiéndose aquí, en este texto inédito, citado al Cardenal don Luis del Milá y Borja, he de recordar que tuvo su enterramiento en la hoy dos veces arruinada iglesia del Convento de Santa Ana, de dominicos, en la sierra de la villa, hoy pequeña ciudad, de Albaida, patria querida del autor de este libro. El Cardenal adquirió por compra el señorío de Albaida y Carrícola (siete ayuntamientos eran hace pocos años), pero no fué él, sino uno de los primeros Condes de Albaida (Milán de Aragón) descendientes suyos, el fundador del convento, de que fué prior, poco después, San Luis Bertrán.

es artista absolutamente dado al gusto popular de su tiempo en España, de vigorizar con gran lujo de oro todas las tablas. Lo prodiga especialmente en las de guardopolvo, al fondo de la Madonna de los Ángeles, del Calvario, de la Santa Parentela y en algunos fondos de la predela; empleándolo mucho en brocados (más de oro que de color) en la indumentaria de Santa Ana, Joaquín y la Virgen, la de Nicodemus, las capas pluviales de los ángeles, en el cubrecama de la Natividad, en las aureolas todavía puntiagudas en la cabeza de los patriarcas, etc. El oro de los fondos va puntillado.

En los países pone el artista oteros variados, pero sin los árboles sobre el celaje, que después puso la última generación de los prerrafaelistas (aun en Valencia), ni tampoco los detalles tomados del natural, de la realidad del país, que es una de las características gloriosas de Maestro Rodrigo y de su hijo, tan dado éste al detalle constructivo en las arquitecturas.

Contribuyen también á marcar época al retablo, aproximándolo al promedio del siglo XV y declarándolo anterior á la influencia de Maestro Rodrigo y á la de los prerrafaelistas aludidos, el carácter raro de los tocados de los profetas y reyes bíblicos y otra porción de detalles. Los ricos solados son de azulejería valenciana, viéndose variedad en los azulejos, que alternan con los ladrillos (verdes y rojos), blancos aquéllos con dibujo azul y variado, dominando las letras ó casi letras que recuerdan la A, la G acostada, la A y T, la V y Z, la H é I en enlace, ó mejor dicho, en refundidos rasgos, además de verse rosetas, lises, etc. De tales letras que se ven también en obras de las atribuibles á Rexach y á otros, ignoro si sacaremos algún día nada en limpio. Creeré que eran los discípulos y los colaboradores ayudantes de los talleres de pintura, y no los maestros famosos, los que tales pictografías ponían, encargados como estaban

de eso de los detalles en las tablas numerosas de los grandes retablos.

En conjunto, en este más que en otros menos notables se muestra, pues, triunfante el ideal popular. Nuestros antepasados de la Coronilla de Aragón no piden para sus retablos un efecto pura y escuetamente pictórico. Quieren mayor magnificencia, aspiran á una muestra, al menos aparente, de riqueza. La filosofía de la Historia del Arte de nuestros primitivos hay que buscarla más allá del siglo XV, del siglo en que acusan su personalidad á la vez que acusan nuestra nacionalidad. Hay que buscarla más allá del siglo XIV, en que se italianizaron á lo giottesco, y más allá del siglo XIII, en que aceptaron el ideal gótico del Norte de Francia. Antes, en plena época románica, nos ofrecen el secreto los antipendios, tableros de retablo ó frontal de las montañas de Cataluña (y de Aragón), hoy decoro y gloria de los Museos de Vich y Barcelona (1), en los cuales se ve que con pobres pinturas al temple se tiraba á remedar, en el fondo oscuro de los pequeños templos románicos, las magnificencias y riquezas del arte de Bizanzio, las *pal-las de oro*—algunas poseímos en las catedrales y en los cenobios más famosos—, piezas, aunque en ellas dominara también el cobre, de verdadera orfebrería, con chatones de piedras preciosas, cinceladuras de oro y plata y espléndida policromía de esmaltes.

Nuestro retablo levantino (catalán, valenciano, aragonés, mallorquín) del siglo XV no es una pintura ni un gran conjunto de historiadas pinturas: es una aparente, colosal y rica orfebrería en esmaltes, simulados al temple ó al óleo.

Con ese criterio estético, toda sombra de crítica desfallece, aun ante obras llenas de incorrecciones y ali-

(1) Dos se han descubierto en el reino de Valencia: en Liria.

mentadas por la bárbara genialidad artística de algunos de nuestros vigorosos y despeinados pintores primitivos.

La singularidad del caso, cuando, como en este nuestro retablo de Santa Ana, tropezamos con la escuela de Jacomart, es el feliz consorcio del ideal popular—todo oro y aparentes ricos esmaltes—con otro ideal personal, manido, suave, delicado, tierno y comunicativo.

Un detalle á veces lo dice todo. Prescindamos del ideal de particular belleza femenina que hasta la misma fotografía traduce y obsérvese más concretamente el peinado de las santas, en singular nota personal del artista: pliega el pelo, partida crencha en lo alto, apretándolo á la redondez de la cabeza, para, luego que se llega al occipital, distenderlo rizado en sueltas crenchas largas por los hombros y espaldas (1); ó en los ángeles, para poner, caídos desde las sienes al cuello, los rizados y crespos mechones, con no menor primor ordenados.

¿Es el mismo Jaime Jacomart Baso el autor del retablo de la ermita de Santa Ana? Eso se piensa á primera vista, y eso se torna y se vuelve á pensar muchas veces. Pero no es exacto. Jacomart es más varonil en su modo de crear tipos, aun los femeninos, su arte es más rico, más complejo, menos amanerado. Aquí es verdad que no todo es igual, que en especial la predela no tiene la limpieza y la claridad de color del resto ni su aire de gracia, y en cambio hay algo fuerte allí, con carnaciones de menos insulso modelado y claras además. Pero en el resto una mano sola mañea, de verdad fina y afeminada, con dulcedumbre quizá excesiva, quizá (para el gran público) seductora y comunicativa. El anónimo autor, algo así como el Joanes del siglo XV, hasta en las

---

(1) El mismo peinado, en la escuela flamenca, fué la predilección de un artista que quizás viajó mucho por España: *Petrus Christus*; también se ve en cuadros de Van Eyck.

cabezas de sus profetas y reyes bíblicos pone algo de afeminado, y enamorado de un particular tipo de cabeza de mujer, en santos y en ángeles la repite modelándola con suavidad, usando ya del claroscuro.

Esta su obra, casi seguramente también otras del estilo de Jacomart, que habían de ser suyas como son en Játiva misma la tabla de la Magdalena en San Felíu (1), y con toda seguridad las tablas de Santa Elena y San Sebastián en San Francisco—el desdibujo de las manos es en éstas mayor, pero no muy diverso,—demuestran que el anónimo discípulo de Jacomart, que probablemente trabajaría más bien por 1460 que en 1440—por alguien, en presencia de este retablo, se llegó á pensar en las exageradamente lejanas fechas de 1410 ó 1420—debió de robarle los secretos de su arte, pero no pudo recibir de él ni su propia personal genialidad, ni la amplitud de la cultura que debió á su largo y triunfal viaje de Italia.

¿Es Reixach el anónimo?

Ello es posible, dada la gran fama que Juan de Reixach tuvo en el reino de Valencia al promediar el siglo XV, y aun la circunstancia de saberse de él que pintó para Játiva, para el castillo, el retablo, positivamente perdido hoy, que tan sin éxito buscamos y rebuscamos entre los restos conglomerados en los retablos de San Felíu.

Pero si ello es posible, nada tiene de cierto, ¡y una vez más, hoy, como cuando acabé hace pocos años mi estudio sobre dicho pintor (2), el resultado aparece negativo!

---

(1) Parece seguro que son de una misma mano esa Magdalena procedente de Montsant, la Madonna en trono entre ángeles, tabla del pueblo de Albal, y hasta once del Museo de Valencia, repintadísimas y agrias, que el Sr. Tramoyeres piensa si podían ser de la juventud de Jacomart (Muerte de la Virgen, cinco, más chicas, de la Pasión, y las de Moisés, David, Salomón, Isaías y Daniel).

(2) Trabajo en *Cultura Española*, ya citado.

¿Cuándo la rebusca afortunada de los documentos de archivo contribuirá á esclarecer la Historia de las Tablas, casi innumerables, de Játiva, que pesadamente han quedado catalogadas en estas repetidas series de artículos de periódico? Que su riqueza é importancia piden el esfuerzo de la rebusca, especialmente á los hijos de la ciudad, es lo que pretendemos haber demostrado, encomendándolas en su estudio y en su conservación en ella al amor de los buenos patriotas.

Á MODO DE EPÍLOGO

QUE QUIZÁ DEBIERA SER PRÓLOGO

Los anteriores capítulos, ya lo has visto, lector benévolo, no son un libro, sino una descosida serie de impresiones, ó si quieres, de estudios de impresión. Para que fueran un libro precisábase una unidad de concepción, sistema y algún método, y todo eso falta en los diez y nueve artículos de *Las Provincias* con que fuí tratando un año y otro y otro año, en muy espaciados períodos, de las Tablas de Játiva, que cada vez fuí escudriñando y descubriendo como tema más copioso y como asunto en verdad interesante (1).

---

(1) Los artículos se publicaron en *Las Provincias* por el mismo orden que en el libro, con los títulos y las fechas siguientes:

«Un Museo de tablas: La Seo de Játiva», I, II y III (números de 18, 22 y 30 de Noviembre de 1907).

«Más tablas en Játiva: La iglesia de San Pedro», I, II y III (números de 17, 22 y 25 de Febrero de 1908).

«El Calvario de Játiva: Tablas y paisaje», I y II (números de 23 y 25 de Julio de 1910).

«Pintura de los primitivos valencianos: Las tablas de San Feliu de Játiva», I, II, III y IV (números de 16, 22 y 29 de Abril y 10 de Mayo de 1912).

«Pintura de primitivos en Játiva: En las Santas y en San Francisco», I y II (números de 13 y 16 de Agosto de 1912).

«Todavía más tablas en Játiva: En el convento del Por-

Los diez y nueve artículos de periódico se imprimen ahora juntos, habiéndolo resistido mucho su autor (á quien no se ocultaban sus innumerables defectos), por el empeño y la generosidad de su ilustre amigo don Francisco de Laiglesia, dignísimo académico de la Real de la Historia, que de la financiera y económica del reinado del Emperador Carlos V ha hecho, con tan grande éxito, tema de sus luminosas investigaciones.

D. Francisco de Laiglesia, diputado á Cortes por Játiva años y más años, lustros y más lustros, hasta poder contarse como el decano de la representación parlamentaria de las provincias valencianas, lector del periódico de D. Teodoro Llorente, su gran amigo, al leer las primeras series de los artículos consagrados por el autor al examen de las tablas de Játiva, honróle repetidas veces con la manifestación de su deseo de coleccionar las cartas periodísticas en un tomo, demostrando con ello, una vez más, su entusiasmo por los estudios históricos, y haciendo palmaria, una vez más, la devoción con que se consagró siempre á la ciudad de Játiva, como su dignísimo y muy calificado representante en las Cortes de la Nación.

Á su generoso desprendimiento hubiera debido corresponder el autor de este inesperado libro, trabajándolo de nuevo, rehaciéndolo debajo de un plan apropiado, buscando todo lo que falta: la unidad y el sistema metódico.

Pero eso, aparte de privarle del solo mérito de la

---

talfosch», I y II (números de 31 de Agosto y 7 de Setiembre de 1912).

«Cerrando el estudio de las tablas de Játiva: El retablo cuatrocentista de la ermita de Santa Ana», I, II y III y último (números de 16, 29 y 30 de Setiembre de 1912).

Todos ellos fueron publicados sin notas, croquis ni ilustración gráfica.

despeinada espontaneidad, exigía un tiempo que no tenía el autor, y una atención y una residencia en Játiva, para redondear el trabajo crítico y para completarlo con la inaplazable investigación de archivos, para lo cual en absoluto le faltaba todo vagar.

Fueron, pues, á la imprenta, en un principio, solamente los recortes de varios años de *Las Provincias*, y el *libro* había de reducirse á mera compilación de ellos.

Pero en el diario de Valencia el texto había ido siempre sin nota ninguna al pie de las columnas, y excúsome de decir que con errores, olvidos y otros defectos hijos de la precipitación con que siempre hube de redactar las cartas dirigidas al periódico.

Á la primera corrección de las pruebas, ya hube de comprender que mi conciencia literaria no me consentía ninguna de estas dos cosas: ni tachar los errores, ni dejar de salvarlos en notas, y así luego comencé á redactar éstas, quizá demasiado copiosas y nada cortas; en las cuales añadí también las citas bibliográficas que eran del caso, y las novedades que en algún punto había traído, desde la publicación de los artículos, la labor investigadora de propios y extraños.

La pesadez y machaca inevitable del texto, en el cual acabo en este instante de contar que se catalogan hasta DOSCIENTAS SESENTA Y OCHO tablas (de *primitivos*, más de doscientas) (1) se acrecentaba con la minuciosidad descriptiva, al menos en lo referente á la distribución de las varias tablas de un mismo retablo; por lo

---

(1) Detalle de la cuenta de las pinturas en tabla estudiadas en los 19 artículos:

En la Seo, 59:—1 la Virgen de la Armada, 11 en el retablo de la Virgen del Pópulo, 5 procedentes del retablo de Calixto III, 15 en las portezuelas del retablo de la Quinta Angustia (considerando como una sola las dos mitades de la escena de la muerte de María), 1 en la tabla magna del Juicio final, 2 en el retablito de la

que decidí facilitar al lector paciente la tarea, haciendo los variados *croquis*, con sólo los filetes y demás elementos tipográficos, y con las oportunas llamadas al texto, que, con el ejemplo de varias publicaciones alemanas, habrá podido ver el lector repartidos entre las páginas del libro.

Buena parte de la segunda corrección de las pruebas, por accidente insperado en un veraneo que pensé pasar fuera de España, la hube de hacer en la misma provincia de Valencia, á menos de 50 kilómetros, por ferrocarril, de la estación de Játiva. Aproveché esa circunstancia favorable, aparte algún capítulo nuevo, que no tenía en idea, para estudiar una vez y otra y otra vez

---

Madonna joanesca, 2 en el de San Miguel y Santa Elena y 22 en el retablo de la ermita de Santa Ana.

En San Pedro, 63 composiciones en tabla:—24 en el retablo del titular, 18 en el de los Siete Gozos y 21 en el que hoy es de San Vicente.

En San Feliu, 71:—27 en el retablo del titular, 19 en el de los Apóstolos, 23 en el de Santa Úrsula, 1 tabla grande de la Magdalena y 1 el Crucifijo recostado.

En las Santas, 23:—22 en el retablo mayor y 1 la tabla grande de San Nicolás y San Dionisio.

En el Calvario, 16,—que están en el retablo único estudiado.

En San Francisco, 20:—18 en el retablo hoy del Ecce Homo (sin contar éste) y 2 las tablas de Santa Elena y San Sebastián.

En el convento del Portal-fosch, 12:—6 en el retablo de los Ánles-principados, 5 en el tríptico de Joanes y 1 la titular, de la Virgen de la Consolación, en la Iglesia.

En la ermita de San José, 4 sueltas y citadas en una nota.

De ese número total de *268*, más de 200 son de arte de primitivos ó cuatrocentistas, aunque algunas quizás pintadas en los primeros años del siglo XVI. Del arte inmediatamente posterior son las restantes, sólo estudiadas por accidente y sin pensar en agotarlas; casi siempre (salvo en lo de Joanes) por hallarse piezas de cincocentistas en retablos en que hay muchas otras cuatrocentistas.

De todas se ha dicho al menos el asunto y estilo, salvo en el caso de las invisibles, que serán cuatro ó cinco á lo más.

más las tablas de que me ocupaba, con escapadas á Valencia: para nuevos estudios comparativos, y con nuevos problemas y nuevas preocupaciones por el acierto, de que en buena parte tengo ya que prescindir.

Esa aludida circunstancia, y la de necesitar fotografías para un trabajo que había de llevar al X° Congreso Internacional de Historia del Arte en Roma, en el cual, más que de nada ni de nadie, me había de ocupar de los pintores cuatrocentistas Jaime Jacomart y Rodrigo de Osona (1), me obligaron á pedir al fotógrafo de cuadros, mi ilustrado amigo D. Enrique Cardona, que trasladara por varias semanas sus reales á Játiva, y me hiciera, como ello fuera posible—á veces con diez y con doce horas de exposición, por ser inverosímiles las condiciones de luz—fotografías de las obras atribuídas á Osona y á Jacomart en Játiva, y tras de ellas, ya puestos, hicimos hasta treinta ó cuarenta clichés de tablas sueltas, detalle de los retablos, que, insustituíble medio mnemónico, están clamando por la renovación del estudio de este libro: ¡cuando ya el libro está acabado de imprimir!

Apenas el Sr. Laiglesia tuvo noticia de que tales fotografías de Cardona tenía yo (2), cuando ya porfió por que, al menos las que buenamente lo consientan, sean aquí reproducidas en fototipias, convirtiéndose

---

(1) El tema general, que me fué impuesto, se enunció en italiano así «Rapporti del Arte fiamminga coi pittori spagnuoli del XV° secolo».

(2) Debo singulares motivos de gratitud personal al Sr. Cardona, que vivió en Játiva más de mes y medio, dedicado exclusivamente á la tarea, en verdad imposible, de lograr buenas pruebas fotográficas de cuadros tan sucios y colocados en tan malas condiciones de luz.

Al Sr. Cardona se deben, entre otras series, que recomiendo para su adquisición á los buenos *amateurs*, la importante y copiosa de

inesperadamente en edición de cierto lujo lo que yo pensé y comencé á imprimir como pura colección de unos cuantos artículos de periódico.

Es ahora, pues, cuando pesan más en mi ánimo y en mi conciencia las innumerables faltas que contiene, y singularmente la falta capital, clave de las otras, la que expresaría así: que ni diez y nueve artículos de periódico son un libro, ni la catalogación de 268 tablas era materia abonada para semejante campaña periodística tampoco.

Pero puesto que ya no cabe rehacer la tarea, consiéntase al menos, con unas cuantas notas sueltas finales, una sintética confesión más que de autor de crítico, á modo de resumen hecho con reparos y rectificaciones.

*
* *

Mantiene el autor su convicción de que sólo hay en Játiva una tabla del siglo XIV, la Virgen de la Armada en la Seo, que por cierto no está pintada, como se creía, sobre cuero, aunque no es fácil saber de qué es el fondo plano de la hornacina que la pintura cubre. Y repite que del arte del primero y segundo decenios del siglo XV—época á la que corresponde el notable retablo de la Ollería, á 12 ó 15 kilómetros de Játiva—no hay nada en la ciudad.

---

tablas y cuadros del Museo de Valencia. Es allí el obligado colaborador de Tramoyeres y de cuantos trabajan en estudios histórico-artísticos. Además es distinguido redactor de *El Diario de Valencia* y uno de los funcionarios inteligentes del Archivo municipal de la ciudad, con los Sres. Vives Liern, Tramoyeres y González Martí, todos conocidos por sus investigaciones históricas.

El retablo mayor de San Pedro sí lo tiene (en lo señalado como primitivo) por obra indudable de uno de los inmediatos precursores de Jacomart, y de verdadero interés; manteniendo esta última opinión, aunque sabe que no la comparte uno de los distinguidos críticos alemanes á quienes los artículos de *Las Provincias* (según ellos me han manifestado) han hecho hacer el viaje á Játiva.

Antes que Jacomart, fué pintor de Alfonso V el ya de hace años conocido Luis Dalmau, autor del cuadro de los Concelleres de Barcelona (de 1445), el más antiguo de los discípulos de Van Eyck hoy conocido; el Sr. Tramoyeres descubrió los documentos que explican el hecho, con el viaje del pintor de cámara, vecino de Valencia, á los Estados de Flandes en 1431 (1). Se ignoraba hasta ahora qué hizo después y si volvió á Valencia, y por comunicación que debo á la gentileza del canónigo Sr. Sanchis Sivera, puedo decir que en 1436, estando en Valencia, se le encargó la pintura de un Ángel Gabriel y una Virgen Anunciada, pintadas sobre sargas, para *delante-altar* del retablo que Reixach había pintado (acabado, al fin, en 1439) para el Castillo de Játiva precisamente. El Sr. Sanchis Sivera se inclina á creer si se trataría de un frontal, y yo más bien pienso si serían puertas en lienzo del retablo de madera, como aún se ven algunas por España (2). La noti-

---

(1) V. «El pintor Luis Dalmau: nuevos datos biográficos», en *Cultura Española*, núm. 6.º, de Mayo de 1907, págs. 553 á 580, con facsímiles y reproducción del cuadro famoso.

(2) Mantienen esas puertas algunos pocos retablos, como el mayor de la capilla de Santa Catalina ó de los Condes de Cedillo en el Salvador de Toledo.

El texto comunicado por el Sr. Sanchis Sivera dice así: En 11 de Septiembre de 1436 firma apoca Luis Dalmau «per raho axi de »salari e treballs meus de mans de pintar e deboxar la salitacio de

cia, inédita hasta hoy, es interesantísima, mas no ciertamente para el conocimiento de las tablas de Játiva, donde nada queda que pueda ser suyo, aunque sí que se ofrece obra de artista, probablemente catalán, que le imitó bárbaramente: el maestro desconocido de las tablas más interesantes y antiguas del retablo de los Apóstoles Santiago en San Felíu.

Mis nuevos estudios cronológicos me llevan á tener á Dalmau y aun á Rexach como más viejos que Jaco-

---

»la Verge Maria en un devant altar en un troç de drap de tela gos»tança burela. ... que es estat fet pera obs del altar de la Capella »del Castell de Xativa». (Registro de apocas de la Bailía, tomo V, Archivo General del Reino de Valencia.)

El Sr. Sanchis Sivera, además de su notable y magistral obra sobre *La Catedral de Valencia*, publicada allí con muchísimas ilustraciones y con numerosísimos datos inéditos sobre artistas de la Edad Media, el año 1909, está dedicado de nuevo á tareas semejantes en los archivos civiles de Valencia, y publica ahora sus descubrimientos en el anuario de *Estudis Catalans*, revelándonos nombres desconocidos de muchísimos pintores y de artífices de todos los órdenes.

En cuanto á la interpretación de la frase «un devant altar», téngase presente que publiqué yo (en el citado estudio sobre *Juan Rexach*) documentos del encargo del banco de altar de la capilla del castillo de Játiva á un carpintero de Valencia, en 1439, cuando Rexach terminó el retablo, de años antes encargado y comenzado, aunque con otro destino. (V. *Cultura Española*, 1908, número XI, págs. 782 y 785.)

Dicen que el castillo de Játiva, que es en realided doble, dos castillos, unidos por dos murallas en dos crestas de la misma montaña, tenía más de una capilla; pero como los documentos de 1436 y 1439 no hablan sino de *la capella*, ha de entenderse la del castillo mayor, cuyas bóvedas de ojivas, de nervaduras robustas apeando en ménsulas de labor gruesa, amenazando ruina, todavía se puede visitar no lejos del otro cuerpo de edificio (aquélla, mirando á Bixquert, al Sur, y éste, mirando á la ciudad, al Norte, y á media altura de ese castillo mayor), en cuyas salas arruinadas todavía se ven las ventanas geminadas de dos parteluces, las típicas

mart, que de ellos algo aprendería (1). De éste, (tal lo creemos todos al menos) tiene Játiva, en el retablo de Santa Ana en la Seo, la obra capital. Consagrado el autor de este libro, precisamente á la vez que escribe estas últimas páginas, á renovar la biografía de Jacomart—con importantísimos documentos inéditos que debe á la bondad del archivero del Archivo de la Corona en Valencia, D. Manuel Ferrandis, y del canónigo de la misma ciudad Sr. Sanchis Sivera,—y consagrado á la vez á desentrañar lo auténtico, lo seguro y lo dudoso en las obras atribuídas á Jacomart, no puede menos de confesar aquí la duda que le ocurre de que al pintor valenciano Salvador Johan, que el cardenal de Borja llevó á Roma y puso al servicio de los Pontífices y que él, cuando alcanzó la suprema dignidad con el nombre de Calixto III, tuvo como predilecto, sea (y no á Jacomart) á quien encargara su retablo de Játiva. ¡Quién sabe si Salvador Johan sería un digno rival de Jacomart y si las sendas obras, encargos de sus respectivos *Mecenas*, los españoles de Italia, el Papa y el

---

de los Estados de Aragón (de aquende y allende el mar), y en cuyos sótanos se supone por tradición la prisión de reyes ó pretendientes destronados. La tal capilla tiene lugar propio para el retablo y además sacristía de la época del templo (siglo XIV ó XV).

Entre los regios prisioneros de Játiva, además de los tres citados en una nota, en mi opinión (una opinión jurídico-retrospectiva) legítimos reyes de Mallorca, de los Estados de Aragón y de Nápoles, respectivamente en los siglos XIV, XV y XVI, hay que contar también, en el siglo XIII, al primogénito del infante de la Cerda, al legítimo monarca que debió ser de Castilla, por tanto, pero no al príncipe de Viana, legítimo rey de Navarra, que no estuvo allí, como se ha creído. ¿Cábenle más timbres á un presidio? ¿Dudará nadie que fuera el de Játiva la más segura prisión de Estado en los Reinos de Aragón?

(1) Jacomart nació entre 1409 y 1417, ó (más seguro) entre 1408 y 1418: *por 1413*, como fecha intermedia relativamente probable.

Rey, serían muestra de una gloriosa rivalidad á la vez que de un grande parentesco de estilo? (1).

El retablo de la ermita de Santa Ana, en tal estilo cual el que conocemos como propio de Jacomart, nos delata otra personalidad también distinta, también hermana.

Ésa es precisamente la doble y aun triple tarea de los historiadores del oscuro pasado de un arte que olvidaron las generaciones al irlo dejando atrás. Primeramente se juntan en grandes acervos las obras muy similares, y lo que es labor de una escuela entera se suele atribuir á un solo maestro. Luego viene la separación, la diferenciación, la discriminación, y se ve cómo cobran, poco á poco, caracteres de acento individual los distintos artistas que trabajaron á la vez, laborando más unidos de lo que ellos, en sus frecuentes rivalidades, llegaron á pensar en vida, hasta llegar la Historia del Arte—si es posible—á un tercer instante de la investigación, en el cual, aun en un lienzo ó una tabla, los grandes críticos—los Morelli, los Berenson,

---

(1) De Salvador Johan no se conocen sino los datos de los archivos vaticanos, que benefició E. Muntz (*Les Arts à la cour des Papes*) y resumió M. Bertaux (*Revue de l'Art*, XXII, pág. 356) El pintor valenciano comienza á figurar en las cuentas de 1451, y cuando llega á Papa su protector, le hace su favorito, encargándole los estandartes y pabellones para la cruzada contra el turco, que fué la obsesión de Calixto III en su corto pontificado (1455-58).

Es verdad, por otra parte, que Jacomart pudo tener trato personal con D. Alfonso de Borja, y ello en tres ocasiones indicadas. La primera cuando el prelado en Nápoles logró la reconciliación de Alfonso V con Eugenio IV, por lo que se le dió luego la púrpura en 1444. La segunda, coincidiendo el viaje á Valencia del pintor, entre sus dos viajes á Italia, con una estancia accidental del Cardenal en su sede, en 1446. Y la tercera cuando, en 1447, Jacomart, acompañando al ejército del Rey, pasó por junto á Roma (Tívoli), que no dejaría de visitar el artista.

los De Groot, los Hulin de Loo, los Beruete, los Cossío —aciertan á ver y á contar las pinceladas del maestro y la tarea de los discípulos. No de otra manera los naturalistas, en sus clasificaciones botánicas ó zoológicas, cada día desmenuzan más el árbol genealógico de los géneros, de las especies y de las variedades, en el noble empeño, locura de curiosidad científica, de alcanzar á igualar la complejidad infinita de la realidad y de la vida.

Todas estas consideraciones, aplicadas al estudio éste de las tablas de Játiva, más que al caso de las obras de la mano ó de la escuela de Jacomart, el pintor de Alfonso V, y también de Calixto III probablemente (con las dudas dichas), tienen aplicación al otro caso, mucho más complicado, de las obras de la mano ó de la escuela de Rodrigo de Osona, el pintor de retablos de D. Rodrigo de Borja (Alejandro VI después), y á las relaciones de ese arte con el de Pablo de Sancto Leocadio, el pintor fresquista del propio prelado, después pintor también de retablos de su nuera la primera Duquesa de Gandía.

Rodrigo de Osona es un grandísimo artista en su retablo firmado de San Nicolás, de Valencia. «Rodrigo dosona» es absolutamente lo que dice la firma en su primera línea; lo podría jurar el que esto escribe, después de detenidísimo examen, con la ventaja y triste privilegio de míope de un ojo, para cuya vista sobran las lupas. Y á base de esa obra capital, son ciertamente suyas, y además de suyas, son de la misma manera ó estilo ó período, los fragmentos considerables de dos predelas del Museo de Valencia, y las dos grandes tablas de paso al trasagrario en la Catedral: los Santos Vicentes, los patronos de Valencia que, con toda probabilidad, proceden del retablo que para el trasagrario le encargó, á Rodrigo de Osona, el cardenal que luego ha-

bía de llamarse Alejandro VI, al mismo tiempo que pintaban al fresco el presbiterio de la misma Catedral Pagano y Sancto Leocadio.

El arte de Osona tiene sus notas al parecer inconfundibles, pero tiene además una firma, y aun (á uso de notarios) unas *firma, rúbrica y signo* difíciles de falsificar: sus paisajes, y en ellos las innumerables figuras y escenas, dibujadas con una soltura, gracia y desembarazo notabilísimos é inconfundibles. Siendo todo ello, además, como un exceso de trabajo que no se le pagaba y que sólo hacía, seguramente, por no consentirle otra cosa la viveza de su imaginación y los nervios de su mano (1).

Y aquí es preciso decir que en el retablo, hoy del Corazón de Jesús, antes de los Siete Dolores de María, en San Pedro de Játiva, hay, dentro del estilo de Rodrigo de Osona, en las tablas principales, un modelado más detallado, exagerado si se quiere, tipos algo diversos (2), italianismo renaciente de menos generosa solera, un punto de mayor adhesión todavía á los ejemplos flamencos y á la técnica del óleo á la flamenca, y mucha menos profusión de detalles, de paisaje y de figuritas y de escenas en ellos, es decir, de lo que he llamado «el signo, firma y rúbrica» del incomparable artista que fué Rodrigo de Osona.

¿Es, pues, obra suya el retablo de los Siete Dolores,

---

(1) En obras de Rodrigo de Osona se ven, con cien otros detalles tomados de la realidad, las más antiguas barracas valencianas de que hay noticia. En obra atribuible á su taller, á su hijo, se ve una de las más antiguas escenas de tauromaquia conocidas.

(2) Algunas cabezas de mujer, por el gracioso y pronunciado mentón, hacen pensar de lejos en los tipos de Gerard David; pero se ven también en las tablas de San Narciso, de la Catedral de Valencia, que M. Bertaux atribuye en redondo á Rodrigo de Osona, punto éste en el que nos cumplen algunas reservas.

como yo desde luego la diputé, como en seguida aceptó terminantemente M. Emile Bertaux, que aun como tal la cita en la monumental *Histoire de l'Art* que dirige M. André Michel? (1).

En tal caso hay que imaginarla (aparte en ella la labor de otro, colaborador y discípulo) como más influída por un ejemplo flamenco reciente, por caso el de Bartolomé *Rubeus*, que había dejado por entonces en Tous, á 25 ó 28 kilómetros de Játiva, el retablo del que, como parte seguramente principal, procede el San Miguel, famosísimo en Europa, de la colección Wehrner, el más conocido de los cuadros de primitivos españoles.

El Dr. Augusto L. Mayer, que con mis recortes de *Las Provincias* en la cartera hubo de visitar Játiva de reciente, me comunicó escueta su opinión sobre el retablo de los Siete Dolores que cree más moderno de lo que pensara; no sé yo si llevado á ello el docto hispanista de la Universidad de Munich por las tallas que no son góticas, ó (imagino yo) por alguna figura, quizá la de un espectador en la escena del *Niño perdido*, que recuerda las de Andrea del Sarto en los frescos monócromos del *Scalzo* de Florencia y la de ciertos grabados alemanes.

Me ha preocupado mucho esta opinión y este problema, más aun al ver (repasando varias veces las tablas de Játiva) que de dicho retablo, y como de estilo de los continuadores, varios, del arte de Maestro Rodrigo, arranca en Játiva una verdadera escuela, en la que ciertas cabezas se repiten mucho, aun en obras que son de manos y de estilo ó de técnica diversos. ¿Una pequeña escuela setabense? ¿Un arte local, allá por 1490-1500?

---

(1) Tomo IV, vol. II, pág. 909, refiriéndose á las nueve tablas del neto y espina.

Véanse, aun en fotografías, los retablos de los Siete Dolores, cabeza de la serie (y cabeza incomparable con lo restante); véase el retablo de la Transfiguración, y bajando, bajando, la tabla suelta de la ermita del Calvario, el retablo hoy del Ecce Homo en San Francisco, el hoy de San Vicente en San Pedro (?), el que llamo (por lo único no repintado) de Santa Úrsula en San Felíu..... y véase, con ser en general obra del estilo de Sancto Leocadio, las portezuelas de la Pietà en la Seo y la predela del gran retablo de San Felíu, y se notarán muchos tipos repetidos, así los de mujer (típica la cabeza de Santa Úrsula), como de hombre calvo, barbado, entrecano (típico el tercer patriarca de los Padres del Limbo en el centro de la predela del retablo de los Siete Dolores); aparte repetir el carácter de la fisonomía de la Virgen, que creara Maestro Rodrigo, y aparte de varias cabezas de hombres de armas, que hacen pensar en lo auténtico del *Fill*, ó sea de Maestro Rodrigo de Osona II.

No es éste el artista que arraigó tanto en el arte de Játiva, seguramente. Ni lo es tampoco (á pesar de su obra indiscutible, en lo principal del retablo mayor de San Felíu) aquel anónimo de la escuela, de personalidad tan evidente, de españolismo más acentuado, que yo llamé «Maestro de la Crencha», y que sólo por una infundadísima sospecha de un ilustre crítico ha podido pensarse en que se confundiera con el propio Rodrigo de Osona, después de negarle á éste por porfía la paternidad de su gran Calvario indiscutiblemente firmado por él.

Son las citadas demasiadas obras para no insistir en la idea de que Rodrigo de Osona el Viejo, personalmente ó por mediación de un discípulo desconocido, llegara á arraigar y residiera en Játiva, abriendo escuela en la bella ciudad de las innumerables fuentes.

Y aun añade probabilidad á la hipótesis el examen de otro retablo, al cual nos hemos referido (por antiguo recuerdo) en el texto de estos artículos, cuyo trabajo no puedo cerrar sin examinarlo de nuevo.

Me refiero al retablo de la Torre de Canals, término antiguo de Játiva, señorío de los Borjas, donde nació Calixto III, que fué llevado á bautizar á la Seo por no tener entonces carácter de parroquia la ermita de su *manor* señorial—si es que existía y no fué él su fundador.

El retablo (y siempre la ermita, hoy ayuda de parroquia, adscrita á la de la importante villa de Canals) está dedicado á la Santa Cruz, y precisamente fué ése el título cardenalicio del primer Papa Borja.

Por eso se ha creído que era él el donador representado en la tabla principal, á pesar de verse en ella orante á un joven no cardenal, ni prelado, ni clérigo siquiera. Creo posible que la idea obedezca á una confusión, la de atribuir el encargo del retablo (que fué el principal y probablemente el único en la iglesia) al fundador, que yo pienso, del templo mismo. Aun suponiendo que la torre histórica se rodeara, como lo está hoy, de las casas de un pueblecito, pudo faltarle iglesia, por ser todo ello en realidad un arrabal, casi en contacto con el casco urbano de la villa de Canals, que sólo por la singularidad del señorío de los Borjas se tendría como cosa independiente.

El examen del retablo dice claramente que es obra pintada por 1500 ó años antes, casi medio siglo, en consecuencia, después de la muerte de Calixto III. Si á éste entonces se le hubiera querido representar orante, ¿cómo había de faltar la tiara y toda la indumentaria pontifical, y aun todo ó parte del cortejo de un pontífice?

Digan, pues, lo que digan los textos de historiado-

res locales (1), el retablo fué encargo de otro señor de la Torre de Canals, sucesor en el pequeño feudo del padre de Calixto III, y que con extremada probabilidad habrá de ser aquel caballero llamado Rodrigo de Borja (como su deudo Alejandro VI), que en 1506 vendió el señorío de la Torre ó Torreta de Canals al Municipio de la ciudad de Játiva. Desde luego, después de 1506, siendo ya realenga y municipalizada la Torre, resulta imposible el encargo del retablo con retrato del donador, que es bueno y de mano de excelente pintor.

Siendo, pues, seguramente anterior á 1506 el retablo de la Torre, una cosa queda evidente: que es anterior y no (como creyó un ilustre crítico francés) posterior á su similar el del Juicio ó de las Almas en la Seo de Játiva, es decir que, como yo creía, es el de la Torre el modelo del de Játiva y no viceversa. Recuérdese, para confirmarlo, que el retablo citado de la Seo es la obra maestra (superior á lo de Valencia y á lo de Cuenca) del discípulo de Leonardo de Vinci, Hernando Yáñez, y que él y su colaborador Hernando de Llanos (á quien ha podido atribuirse también) no vienen de Italia á Valencia sino en 1507, para enfrascarse en seguida por varios años en la gran labor de las tablas de la Catedral. Además, el retablo del Juicio final de la Seo es obra de más acentuado espíritu del Renacimiento, y seguramente posterior á lo de Valencia.

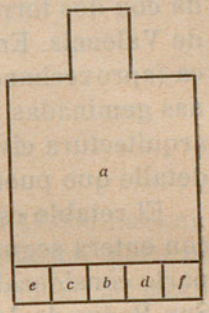
Pero otra importancia tiene el retablo de Torre de Canals además de ésa de haber sido, hasta cierto punto, modelo de una de las obras capitales del Renacimiento en España: su propio estilo y su relación con el retablo de los Siete Dolores en San Pedro, y por conse-

---

(1) Aludo al de Pareja y Primo, *Canals ilustrada*, Valencia 1728, quien supone también que al nacer Calixto III existía la iglesia de la Torreta, de la cual tomó su devoción á la Santa Cruz.

cuencia, la relación del mismo con la hipotética «escuela de Játiva», que alrededor de 1490 á 1500 (también la fecha probable del mismo) cabe imaginar.

El retablo de la Torreta es una ruina, parcialmente. Está repintado, arreglado y estropeado, salvo en unas cuantas partes de la tabla grande, que son, por fortuna, las principales. De las cinco de la predela, dos han perdido fajas laterales de la tabla, y ellas y las otras tres poco conservan intacto. En el centro de ella se ve [b] la Misa de San Gregorio; inmediata, á nuestra izquierda, [c] Santa Lucía, no teniendo atributos los demás santos bastantes á reconocerlos.



RETABLO DE LA TORRE DE CANALS.

La [a] tabla central, rectangular y con prolongación central también rectangular, á modo de espina, tiene al centro, cerrada por almendra ú ojiva con las rosas del rosario, á la Madonna sentada, casi de cuerpo entero, con el Niño Jesús en su regazo á su derecha, adorado por el tantas veces aludido donador. Esta ojiva ó mandorla, como si fuera un cuadro aislado y sobrepuesto, separa las diversas escenas de los novísimos ó postrimerías, que se representan siempre en figuras á escala menores, á derecha é izquierda, y en todo el resto del neto y espina. El Infierno, más bien los réprobos arrastrados por curiosísimos diablos á mi derecha, y al otro lado el peso del alma por San Miguel, el ángel que acompaña á la persona juzgada, la resurrección de la carne (escenas pintorescas en figuras muy chicas)..... llenan el paisaje en primero, en segundo ó en tercer término, al uno y al otro lado de la Madonna y el donante circunscritos en el Rosario.

Luego, sobre el celaje del último término, se destacan las grandes nubes, el ángel que levanta la cruz en

medio, dentro de los arco iris en que se asienta, más alto, el Supremo Juez, y teniendo á derecha é izquierda, inmediatos, dos ángeles trompeteros y los Apóstoles con la Virgen y San Juan Bautista mirando á lo alto en dos hermosos grupos extremos. El resto de la espina, más arriba de Jesús juzgador, se rellena con una representación de la ciudad, de la Jerusalén celeste, pintada como una puerta de muralla, formidablemente flanqueada con dos torres al modo de las famosas de Serranos de Valencia. En su detalle arquitectónico, visto de cerca (aprovechando escala), se pueden notar las ventanas geminadas, de dos parteluces, características de la arquitectura civil de los Estados de Aragón, sin otro detalle que pueda llamarse gótico ó de renacimiento.

El retablo es de artista valenciano, pero es además, con entera seguridad, obra del mismo que trabajó una parte considerable del retablo de los Siete Dolores en San Pedro de Játiva, sea Rodrigo de Osona, en una última etapa de su vida, ó sea otro, seguramente discípulo suyo, raíz, de todas maneras, de la todavía hipotética «escuela de Játiva, por 1490».

Las pruebas son abrumadoras si se llevan, como yo llevaba el día en que renové mi estudio del retablo de la Torre de Canals, las fotografías de las obras de la ciudad de Játiva. El Niño Jesús es casi idéntico (dibujado en otra postura) al de la Presentación; la Virgen María, la del anfiteatro de las nubes, es casi idéntica á la de la tabla de los Padres del Limbo; hay ángeles iguales, hasta en la silueta rara, *arrodillados* en su vuelo....; notándose en una y en otra obra el mismo vigor en la factura, notable en la Torre de Canals en las partes que permanecieron intactas. El Maestro de la Torre de Canals y de los Siete Dolores de San Pedro (en una de cuyas tablas, el San Antón, se recordará que se ve pintado del natural el castillo de Játiva) resulta, en definiti-

va, con grandísima probabilidad, un pintor que en Játiva debió de residir, creando allí discípulos, arraigando escuela.

El examen de los archivos nos ha de revelar seguramente su secreto, aclarándonos al fin el problema de la posible transformación en el estilo de Rodrigo de Osona, padre espiritual seguramente de prole de artistas beneméritos en el reino de Valencia, á los últimos decenios del siglo XV.

*
* *

Ciudad rica, ciudad populosa—unos 17.000 habitantes, sin contar tantísimos pueblos inmediatos, pero independientes, que llenan su huerta,—ciudad hermosa, arrullada por todas sus calles y grandiosos patios de sus casas por el continuo chorrear, nunca intermitente, de su medio millar de copiosísimas fuentes (1), la Játiva de nuestros días, hay que confesarlo, vive vuelta de espaldas á su glorioso pasado. Sus tablas allí nadie las mira, sus anales casi nadie los remembra.

Con una ó dos ó tres singulares iniciativas, pero con el *Deus ex machina* de una copiosa testamentaría, es verdad que se han erigido allí estatuas al primer papa

---

(1) El número de fuentes á caño libre era en tiempo de Madoz – hoy son más—427 dentro de los edificios y 53 en las calles y plazas, de las cuales algunas tenían varios y una hasta 25 chorros. En el libro clásico del Abate Cavanilles se dice: «Más de mil caños se cuentan en las casas particulares y 124 en las fuentes públicas, una de estas de 25 caños de quatro plumas cada uno, siendo igual la pluma á un dedo quadrado». (*V. Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del reino de Valencia*». Madrid, 1797, tomo I.)

Borja y al gran pintor Jusepe de Ribera *lo Spagnoletto*, gloriosos hijos de la ciudad, como tantos otros (1).

De sus timbres de abolengo artístico singular, la famosa pila de abluciones, singularidad excepcional en la escultura árabe, está arrinconada, con una porción de lápidas romanas y de otros restos, en un trastero del Ayuntamiento, que iba camino de ser museo, y nadie se acuerda de que existe sino cuando llega del extranjero una oferta cuantiosísima para ver de adquirir y de expatriar la pieza famosa.

Pero que ya despierta Játiva al debido prestigio de su nombre lo demuestra ese otro principio de museo que de las excavaciones de los años últimos se ha ido formando, al calor, es verdad, del entusiasmo del benemérito abad y de sus elementos de la juventud católica.....

Con estos antecedentes, por idea del sabio arqueólogo y muy cariñoso amigo mío el Teniente Coronel D. Manuel González Simancas («el Capitán Simancas» de los amantes de Toledo) que de reciente visitó Játiva,—inventariando los monumentos de la provincia por encargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes,—se agitó de reciente la idea de crear un verdadero museo setabense.

---

(1) Játiva no posee cuadro alguno de Ribera ni otro recuerdo personal, aparte la partida de bautismo, que la especie de que nació en la casa de la calle de Bruns, núm. 11, esquina á la de Ventres.

El Sr. Abad, hace años, recogió gran número de fotografías de las creaciones religiosas del gran pintor setabense, y formando dos enormes cuadros con ellas, las puso como decoroso y patriótico ornato en el frío paramento del trascoro de la Seo. En ella se ve además alguna que otra copia moderna, como en el altar del crucero (lado de la Epístola) una de la incomparable Inmaculada de las monjas de Monterrey, de Salamanca, tan superior á la de Murillo, según el acertado juicio del Dr. Carl Justi.

Para ello nada como la ermita de San Felíu—manteniéndola al culto—de aquella *basílica*, que ya es un museo, pues en su pórtico hallarían las piedras romanas y las esculturas árabes la feliz compañía de los capiteles y los fustes latinos y los relieves románicos, y en sus paramentos cabrían los retablos viejos en la compañía de los otros no menos interesantes que para allí se pintaron ó allí encontraron hospitalidad hace años, á la ruina de Montsant ó de las capillas del vecino castillo. Bastaría cambiar aquéllos con los modernos que allí desdicen tanto.

El que esto escribe no es amigo incondicional de los museos: quiere mejor las obras en su primitivo lugar de destino, para donde las concibiera el artista. Eso es vida y aquello es como muerte.

El museo, sin embargo,—hay que confesarlo—tiene ó debe tener y ofrecer las garantías de la conservación intacta, del cuidado constante, del estudio asiduo y cuando sea necesario (y en lo que sea necesario estrictamente) la tarea inteligente y delicadísima de una restauración meramente conservadora.

Y eso sí, las tablas de Játiva, las doscientas y tantas tablas de arte de primitivos y algunas de las del Renacimiento, están pidiendo á voz en grito cuidados, trabajos, lo que mal se llama restauración. Limpiarlas, fijar las cascarillas, darles el ligero barnizado al baño de María, quitar á algunas (como la incomparable del Juicio final) el tremendo barniz, como de coches, con que la envolvieron, haciéndola imposible á la fotografía..... etc., etc. Una pintura, aun una pintura de las solidísimas de antaño, no puede vivir 400 años sin algunos cuidados: que al fin es cosa delicada, si bien se piensa, la superficie tenue que cubre tabla ó lienzo y en que está toda la labor. Sólo las lápidas pueden vivir así, siglos y más siglos, intactas, aun á la intemperie.

¿No llegará pronto un día en que en esas cosas demuestren los pueblos y las ciudades, las autoridades y los adinerados patriotas, los gobiernos, por último, que se tienen en mucho y que sabemos cuidar esos *diplomas* gloriosos de nuestro pasado?

De afuera, del resto de Europa, en eso más que en nada nos han de venir las críticas, los bochornosos vilipendios, porque al fin, en eso más que en otras infinitas cosas de la vida española, tiene puesta la mirada el mundo. Por algo nuestro Arte hispano, el de primitivos ya (con apenas conocerlo), causa el entusiasmo de Europa y del mundo.

En esto, como en todo, nobleza obliga.

NOTAS VARIAS

El retablo de Calixto III. (Nota á la pág. 19.)—Está hoy repartido, como se dice en el texto, aprovechando sus dos partes (tales como quedaron en el siglo XVII), la de predela en el altar de la Comunión, en el estilobato del mismo, y las tres tablas principales, como gran pedestal del en lo restante mezquino retablo del Nazareno, en ángulo recto con el de la Comunión, cerca de él. Pero antes del último arreglo, y cuando subsistía el también disparatado del siglo XVII, las dos tablas de la primitiva predela estaban encima de las principales en un ático corrido. Las informaciones, recibidas de los que todavía conocieron el retablo en ese estado, demuestran que en dicho ático no existían sino las dos tablas de predela subsistentes hoy y en el centro no sé qué cosa de talla.

Tabla principal del retablo de la Virgen del Pópulo en la Seo. (Nota á la 1.ª de la pág. 24.)—La Virgen del Pópulo de Roma la puedo ver copiada auténtica (lo dice su letra) por un pintor italiano del siglo XVIII, en un dibujo en colores de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid (núm. 8.368 del Catálogo del benemérito D. Ángel Barcia Pabón); y efectivamente, según ese tipo, pero con mucho más carácter de obra medieval, se ven numerosas copias en España, siempre llamadas tradicionalmente «Virgen del Pópulo».

Estudiada la tabla, comparándola con ese dibujo y aquellas imágenes, resulta que no es la Virgen del Pópulo, de Játiva, copia de la famosa de Roma. Se parecen sí en la actitud general del grupo, en estar de pie la Virgen en busto muy prolongado, en tener al mismo lado, sobre su izquierda, sentado, al Niño, ya talludito, como de cuatro años, y también se parecen en detalles de la indumentaria, como la túnica amarilla de Jesús, el manto azul de la Virgen pues-

to sobre su cabeza, y en general coinciden en la impresión y efecto general.

Pero la tabla de Játiva es una felicísima interpretación de la silueta del grupo, por un gran artista que puso acento personal en todo, en la cabeza hermosa de la Virgen (que de lejos recuerda el arte úmbrico), y en ciertos detalles de afectuosa intimidad: la mano izquierda del Niño, en vez de tener un libro como en la Virgen del Pópulo de Roma, coge mimosa la izquierda de la Madre; la derecha de ésta la muestra de dorso, alta y toda extendida en vez de ayudarse con ella á sujetar á aquél. El Niño, con la derecha, bendice en una y en otra imágenes.

¡Gran lástima que la de Játiva no pueda verse bien!

El croquis del retablo hoy de San Vicente en San Pedro. (Nota á la pág. 42.)—Es inexacto: al dar forma cuadrada á las dos tablas compañeras del [b] santo presbítero en la celda y de [d] la Virgen apareciéndose á San Bernardo, pues cada una, por el lado interior ó central, se prolongan por su alto en recta y en forma de enjuta obedeciendo á la curva de la hornacina, demostrándose que han sido recortadas. Este retablo, al menos en parte, es de la misma mano del que colaboró en el viejo de San Francisco: el San Bernardo del primero y el Sueño del patricio romano del segundo son obra del mismo anónimo artista.

Retablo hoy del Corazón de Jesús en San Pedro. (Nota á las páginas 44 y siguientes)—De problemas críticos, acerca de este notable conjunto de bellas tablas, me remito al Epílogo; pero, en cuanto á los temas iconográficos, tengo que añadir á lo dicho en las páginas del texto primitivo que, en realidad, son seis Dolores de María y no seis Gozos los que se ven en el neto, haciéndonos suponer que la tabla central perdida nos ofrecería el que falta para la cuenta de los siete; en ese caso habría de ser la Crucifixión, y ello se comprueba al no hallarla (sino la Pietá) en la espina, contra el uso general.

La Santa mártir, letra [r] del croquis, lleva un león á sus pies.

Las obras de arte de la ermita del Calvario alto. (Nota á la página 59 y á su nota.)—Por acuerdo que entiendo acertado del señor Abad y del Vicario de la parroquia filial de San Pedro, D. José Bosch, á la cual corresponde el Calvario llamado «alto» (por haber otro, también pintoresco, en jurisdicción de la parroquia de Santa

Tecla), se han bajado de allí aquel Crucifijo de talla del siglo XV (citado en la pág. 57), hoy en la segunda capilla de los pies de las del lado de la Epístola, y la tabla de la Piedad ó Quinta Angustia, hoy colgada en la sacristía, también de San Pedro.

Esta tabla, examinada por mí de nuevo y muy atentamente, resulta ser una ruina muy repintada, en gran parte, de una creación, quizá del padre, de Maestro Rodrigo de Osona el Viejo, más que del hijo, del mismo nombre y apellido. Pero sigo creyendo aún probable mi primitiva opinión, asignándola al último, todavía en el estilo de su padre. En tiempo fué ésta seguramente una tabla bella é importante. Oscurecidos hoy del todo los rojos y los azules predominantes, sólo las carnes, más claras, se ven como cosa excelente, á pesar del trastorno de tonalidad y repintes.

El Crucifijo, hace pocos años, se pensó en quemarle, como en general se hace con las sagradas imágenes que se cree que ya no pueden inspirar devoción.

Libre de la superposición de esa tabla, tan cruelmente claveteada en el retablo en que yo la examiné en 1910, puede hoy, gracias á la iniciativa de D. Enrique Cardona, verse el antes invisible neto del mismo, como ya dije en una nota. Después lo he examinado, viendo que las tablas del neto eran tres de iguales tamaños; es muy bella la de San Joaquín—túnica verde, mangas interiores rosa, manto rojo, gorro negro,—que ya en la fotografía aparece como obra importante en el arte valenciano del promedio del siglo XVI, de uno de los mejores contemporáneos de Juan de Joanes, no llegándole en mérito, con ser obra de la misma mano, la compañera Santa Ana—morado obscuro el hábito, manto negro, toca blanca;—la tabla del centro, malvendida como se dijo, no sé qué sería, pero como se aserró por arriba y por abajo dejando dos fragmentos, se puede ver que la figura (María probablemente, con Jesús acaso) había de estar en pie en un halo irisado, que por arriba se cerraba en ojiva ó en punta; el solado parece de losas. Al mérito de las dos tablas grandes subsistentes, ni de muy lejos, no alcanzaba el artista coetáneo que colaboró en el retablo, pintándole predela, polseras y espina, é imitando en la predela la Purísima de Joanes famosa.

Ya por sólo ese retablo, bajados del Calvario la tabla y escultura dichas, no sería de aconsejar la ascensión al mismo si no fuera por las perspectivas y las vistas espléndidas é incomparables.

Todavía una rectificación: no lleva perro, sino cierva, el santo obispo que describía en el guardapolvo; es decir, el mismo santo pintado también en el retablo viejo en San Francisco (véase página 102), que todavía no he aclarado quién pueda ser (!).

El retablo de los Santos Apóstoles Santiago en San Felíu. (Nota á la página 82).—En el texto dije que la parte primitiva y curiosísima de ese retablo debía de ser de mano de un artista catalán, de los influídos de lejos por Jacomart (y de cerca por Dalmau, según observé en la nota de la página 81), «singularidad grande, añadía, en la historia del arte valenciano del promedio del siglo XV»..... demostrando yo en todos los párrafos anteriores la preocupación que me embargaba al estudiar dichas tablas.

Su misterio me acaba de ser revelado: al conocer un retablo lateral en la ermita de Santa Ana de Cati, en el Maestrazgo, al saber que para dicha ermita pintaba otro en 1454 el pintor de San Mateo Valentín Motoliu—noticia revelada por el Sr. Tramoyeres en el Almanaque de *Las Provincias* para 1906, lugar citado,—al decirme el sabio arcipreste de Morella D. Manuel Betí que el mismo vecino de San Mateo Valentín Montoliu había pintado para la iglesia arciprestal, creo que en 1468, otro retablo también perdido, y sobre todo al examinar lleno de estupefacción y de entusiasmo en la otra iglesia arciprestal de la verdadera capital del Maestrazgo, de la villa de San Mateo, una gran tabla recentísimamente descubierta (como las siguientes), procedente de un retablo probablemente consagrado á San Juan, tres también grandes que semi-integran el neto de otro retablo dedicado á San Miguel, y siete tablas, predela entera del mismo.

El conjunto de tales obras y noticias nos da la clave para determinar que lo de la Virgen de la Leche y los Apóstoles y predela en San Felíu, de Játiva, es obra indiscutible de la «Escuela del Maestrazgo» que hasta hoy era desconocida, probablemente «Escuela de la villa de San Mateo» y quizá, quizá «Escuela de Valentín Montoliu» más concretamente.

Caracterízase el artista ó artistas de ella que conocemos, por un vigor en el dibujo tal y tan grande, que no admite en ello rivales en toda la España del siglo XV. Es nuestro pintor artista del carácter, como después Mantegna al Norte de Italia, como más tarde Durero en la Franconia: por su maravillosa individuación en las fisonomías de toda edad y sexo, bellas ó feas, especialmente cuando dibuja en pequeño historias de predela. Su color es de técnica elemental y de efectos agrios, y cosa algo secundaria en el artista, á juzgar porque después de colorear ó iluminar los dintornos, previamente dibujados en tono neutro, repasa parte de las líneas del contorno y de los detalles, bárbara y genialmente, en negro, con trazo valiente, felicísimo á distancia.

En las figuras de tamaño natural, con mucho menos feliz éxito,

le domina al artista la fiereza de su temperamento, y las planta tremendas y bravías sobre fondo de rameado dorado hecho á molde: en eso, como en todo, igual lo de Játiva á lo de San Mateo.

El secreto del vigor, sobriedad, fiereza y gran porte de ese arte del Maestrazgo tiene allí una explicación cumplidísima. Valentín Montoliu, ó quien sea ó quienes sean los autores de los retablos y tablas citados, no se educó dibujante en un gremio de pintores y en un ambiente estrictamente pictórico, sino más bien en la tarea de dibujar y grabar con mano firme y sintética sobriedad, sobre placa dorada de plata, figuras y escenas que iban á cubrirse en seguida de esmaltes traslúcidos: era ó se formó como un colaborador de la hasta hace cuatro años desconocida y nunca bien estudiada orfebrería esmaltada de San Mateo y Morella, ¡la mayor gloria del Maestrazgo!

De ella y del arte de los Montoliu piensa ocuparse el autor de este libro en un estudio aparte, pero nuestro retablo de Játiva de «Escuela del Maestrazgo»—frase que á todos parecerá una novedad atrevidísima—pedía ineludiblemente esta nota aclaratoria, al descifrarse su verdadera filiación artística.

Las Monjas del Portal-fosch y el Duque de Calabria (Nota á la página 110).—La especie conservada por tradición en el convento, de la que me hice eco, de que el tríptico de Joanes fuera donación de D. Fernando de Aragón en consideración á tener allí profesa una hija, veo que la viene á confirmar el Codicilo del Príncipe, en el cual hay un párrafo que dice así: «Item ordenamos y mandamos que á Sor D.ª Geronyma de Aragon—San Jerónimo está pintado en una de las portezuelas del tríptico—monga professa del Monasterio del portal de Valencia de la ciudad de Xatiua sea dada y pagada cada vn año durante su vida la limosna que le mandamos dar ordinario por el dicho Convento». (Textos publicados por D. Vicente Castañeda en su estudio «Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria: apuntes biográficos», en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año 1911.)

Por la singularidad de ser el único legado personal en el testamento, y distinto del general hecho á la numerosísima servidumbre, regia en verdad, que tenían los Duques, haré notar otra cláusula, del texto del testamento esta vez, en que yo sospecho que se nos denuncia á la madre de la hija natural, de la monja D.ª Jerónima, á la dama que sintió piedad en Játiva y amor luego por el destronado y legítimo titular del reino de Nápoles: los Fenollet era familia que tenía diminuto feudo en la huerta,—donde subsisten hoy las

aldeas llamadas Torrent de Fenollet y Lloch nou de Fenollet,—y otro D. Francisco de Fenollet suena en los regios saraos de los Duques (en vida de la reina D.ª Germana), con ocasión de cierta disputa con D. Luis Milán, autor del *Cortesano*, que es quien todas aquellas gentiles fiestas nos cuenta.

Dice así la cláusula aludida: «*á D.ª Beatricia Fenollest 3. mil ducados*. Item dexamos y mandamos que de nuestra hacienda sean dadas á D.ª Beatricia Fenollet, hija de los nobles D. Francisco Fenollet y D.ª Francisca Ferrer, su muger, tres mil ducados». (V. Castañeda, lugar citado.)

Fotografías y medidas de las tablas de Játiva.—Antes de comenzar á publicarse las cartas á *Las Provincias* que forman este libro, de todas las tablas estudiadas en él, sólo había hechas dos imperfectas fotografías de aficionado: la del tríptico (abierto) de Joanes de las monjas del *Portal-fosch* y el retablo de la Torreta de Canals, estudiado en el apéndice. Ello fué tarea personal del ilustre D. José Martínez Aloy, que con su máquina acompañara á sus consocios del *Rat-Penat* en las excursiones de la Sociedad valencianista. El móvil era fijar gráficamente sobre todo lo que va en camino de pérdida. Allí donde, en Valencia, se va á hacer un derribo de caserón viejo, de monumento cualquiera, allí está el benemérito é infatigable cronista de la provincia haciendo fotografías. El interés histórico (si no el artístico) de las series *rat-penatistas* del Sr. Martínez Aloy es ya considerable, y su buen criterio le ha hecho generoso de su tesoro, que ofrece á los aficionados que quieran procurarse, á precio de coste, las positivas, que se encarga de hacer, al caso, cuando se le piden, D. Enrique Cardona. Son centenares de clichés.

Poco después, cuando D. Fortunato de Selgas trabajó su monografía sobre la ermita de San Feliu (V. nota de la pág. 65), dió, en dos fototipias de Hauser y Menet y por fotografías de J. Simarro, el conjunto del retablo mayor, y el mismo, visto de más lejos, en la vista general del interior del templo.

Mr. Emile Bertaux, que como fotógrafo es un maestro también, hizo en Játiva reproducción de cuatro de las tablas del retablo de Calixto III, de Jacomart, en un cliché las tres grandes, y en otro la pequeña del Bautismo de San Agustín. Van reproducidas en su estudio, oportunamente citado, de la *Revue de l'Arte Ancien et Moderne*.

D. Enrique Cardona, de quien ya hemos hecho el debido mérito (en la nota á la pág. 147), sin conocer al autor de estos estudios,

al leer las primeras cartas á *Las Provincias*, se trasladó á Játiva, y haciendo un esfuerzo, logró fotografiar en conjunto (y por tanto con escaso detalle, dadas las pésimas condiciones de luz y el estado de las tablas) los retablos siguientes: el del titular en San Pedro, el que ahora es del Corazón de Jesús, en la misma iglesia, el del titular en San Felíu, y el que yo llamo de Santa Úrsula, en el mismo templo.

En la favorabilísima ocasión de la Exposición de Valencia, reprodujo el mismo Cardona el conjunto del retablo de la ermita de Santa Ana, y como detalle del mismo la tabla de la Madonna entre ángeles; pero por desgracia no se aprovechó aquella coyuntura para reproducir las dos tablas de San Francisco y el Crucifijo de San Felíu.

Con ocasión de este libro, y como ya se ha dicho, el mismo señor Cardona hizo primero una larga estancia de varias semanas, y luego otras más cortas, en Játiva, decidiéndonos esta vez por no reproducir (salvo dos ó tres excepciones) un conjunto de retablo, sino tablas del mismo, una á una, eligiendo no siempre las mejores ni las más interesantes, sino á veces aquellas que por las condiciones de su colocación menos dificultades (siempre extremadas) ofrecieran para la tarea.

Como no pueden ver aquí los lectores, en fototipia, sino una parte de toda la labor, y como quien tenga interés puede adquirir las fotografías dirigiéndose á D. Enrique Cardona (que vive en Valencia, calle de Murillo, núm 15), es del caso poner aquí sucinto catálogo de ellas, aprovechando el momento para dar las medidas de los cuadros fotografiados, que, por encargo mío, fué tomando el mismo Sr. Cardona.

Citaré las tablas con llamadas á las páginas de este libro y á la letra de los croquis del mismo. En las medidas, en centímetros, se indica siempre primero el alto y luego el ancho, y se excluyen las tallas en general.

En la Seo.

Del retablo de Calixto III (pág. 17).

Número 1. El conjunto de las tres tablas grandes (en placa grande).

Núm. 2. Tabla central de Santa Ana (1,36 × 0,67).

Núm. 3. Tabla de San Agustín y Santa Mónica de rodillas (1,31 × 0,75).

Núm. 4. Tabla del Cardenal (Calixto III) amparado por San Ildefonso (1,31 × 0,75).

Núm. 5. Detalle de la anterior: el retrato.

Núm. 6. Tabla del Bautismo de San Agustín (0,75 × 0,64).

Núm. 7. Tabla de la Descensión de María y San Ildefonso (0,63 × 0,75).—Fototipia I.

Del retablo de la Quinta Angustia (pág. 25).

Núm. 8. Conjunto $^{a \cdots\cdots h}$ de las portezuelas abiertas (los ocho profetas y evangelistas) (2,06 × 1,52).

Núm. 9. Conjunto $^{i \cdots\cdots m}$ de las portezuelas cerradas (siete escenas de la vida de María y de Jesús) (2,06 × 1,52).—Fototipia II.

Núm. 10. La Resurrección y la ^{m} Pentecostés, solas (0,95 × 0,25 $^1/_2$, cada una).

Del retablo del Juicio Final (pág. 27).

Núm. 11. Conjunto íntegro (2,87 × 1,80, en total; la espina 0,86 × 0,61; el resto 1,85 × 1,80).

Núm. 12. Detalle, parte alta (Cristo, los Santos y la Cruz) —Fototipia IV.

Núm. 13. Detalle, parte más baja, centro é izquierda (San Miguel y el juicio del alma, purgatorio y limbo).—Fototipia III.

Del retablo que fué de la ermita de Santa Ana (pág. 130).

Núm. 14. Conjunto íntegro.—Fototipia XVIII.

Núm. 15. Tabla de la Virgen y el Niño y ángeles músicos (0,95 × 0,90).—Fototipia XVII.

Del retablo de San Miguel y la Magdalena (pág. 124).

Núm. 16. La tabla grande con los dos santos (1,15 × 1,06 sin la espina; ésta 0,36 × 0,57).

En San Pedro.

Del retablo mayor (pág. 38).

Núm. 17. El conjunto íntegro.

Núm. 18. ^{e} La crucifixión de San Pedro (0,90 × 1,02).—Fototipia V.

Núm. 19. ^{h} La degollación de San Pablo (0,90 × 1,02).—Fototipia VI.

Del retablo hoy del Corazón de Jesús (pág. 44).

Núm. 20. El conjunto íntegro.

Núm. 21. [b] La Purificación (0,89 × 0,47).—Fototipia VII.

Núm. 22. [a] Cristo disputando en el templo (0,51 × 0,47).

Núm. 23. [e] El Pasmo (0,51 × 0,68).

Núm. 24. [h] El Resucitado presentando á su Madre los Patriarcas (0,56 × 0,68).—Fototipia VIII.

Núm. 25. [c] San Antón Abad (0,56 × 0,47).

Del retablo hoy de San Vicente (pág. 41).

Núm. 26. [d] San Bernardo (0,78 × 0,63).

Núm. 27. [b] Santo presbítero en su celda (0,76 × 0,63).

En San Felíu.

Del retablo mayor (pág. 82).

Núm. 28. El conjunto íntegro.

Núm. 29. [i] La Madonna y ángeles (2,12 × 1,40).—Fototipia XIV.

Núm. 30. [n] El Bautista (1,71 × 1,04).

Núm. 31. [ñ] San Blas (?) (1,83 × 1,08).

Núm. 32. [e] La cruz á cuestas (1,13 × 0,63).

Del retablo de los Santos Apóstoles Santiago (pág. 69).

Núm. 33. [k] La Virgen de la Leche y ángeles (1,77 × 1,04).—Fototipia XI.

Núm. 34. [l] Santiago el Mayor (1,90 × 0,77).—Fototipia XII.

Núm 35. [m] Santo Apóstol del hacha (1,90 × 0,79).—Fototipia XII.

Núm. 36. [p] La Anunciación (0,41 × 0,38).

Núm. 37. [o] La reina Lupa y la conducción del cadáver de Santiago (0,41 × 0,38).—Fototipia XIII.

Del retablo de la Magdalena (pág. 67).

Núm. 38. La tabla (1,87 × 1,19).—Fototipia X.

Del retablo que llamo de Santa Úrsula (pág. 88).

Núm. 39. El conjunto íntegro.

Núm. 40. [b] Santa Úrsula y sus compañeras (1,15 × 0,60).

En las Santas.

Del retablo de la Transfiguración y San Agustín (pág. 92).

Núm. 41. El conjunto íntegro.

Núm. 42. Las dos escenas [u, v] del Ecce Homo y despojo de las vestiduras.

Del retablo de San Nicolás y San Dionisio (pág. 101).

Núm. 43. La tabla.

En San Francisco.

Las dos tablas sueltas.

Núm. 44. Santa Elena (1,31 × 0,55).—Fototipia XV.

Núm. 45. San Sebastián (1,31 × 0,55).—Fototipia XV.

Del retablo hoy del Ecce-Homo (pág. 102).

Núm. 46. El conjunto íntegro.

Núm. 47. [d] El abrazo en la Puerta de Oro (1,18 × 0,58).

Núm. 48. [q] El sueño del patricio romano y su mujer (0,33 × 0,28).

En las Monjas del Portal-fosch.

Del retablo mayor del templo.

Núm. 49. La tabla de la Virgen de la Consolación (1,17 × 0,69). —Fototipia XVI.

Tríptico de Joanes, en clausura.

Núm. 50. Cerrado: Padre Eterno (luneto) y la Anunciación (0,93 × 0,54).

Núm. 51. Abierto: Padre Eterno, Sagrada Familia, San Cristóbal y San Jerónimo (0,93 × 0,54).

Núm. 52. La tabla central, de la Sagrada Familia (0,52 × 0,42).

Núm. 53. La lateral, del San Jerónimo.

Tabla suelta.

Núm. 54. María Dei Mater, cabeza (0,34 × 21 1/2).

En la ermita del Calvario.

Del retablo de la Concepción (pág. 58).

Núm. 55. El conjunto íntegro (quitada la tabla postiza).

Núm. 56. San Joaquín (1,13 × 0,41, sin contar lo dorado de arriba).

Núm 57. La tabla postiza de la Quinta Angustia (0,74 × 0,74).

Varios.

Núm. 58. La Cruz procesional de la Seo, anverso.

Núm. 59. La Cruz procesional de la Seo, reverso.

Núm. 60. Detalle de la misma: esmaltes de la Cena y del Lavatorio.

Núm. 61. Detalle de la misma: esmaltes del Buen Ladrón y mílites montados.

Núm. 62. Vista de Játiva y su castillo desde la cuesta del Calvario Alto.—Fototipia IX.

En las colecciones *rat-penatistas* de D. José Martínez Aloy, la fotografía del tríptico de Joanes del convento del Portal fosch lleva la signatura *C 3* y el de la Torreta de Canals la signatura *5, Canals.*

Las fotografías núms. 58 á 61 las estudiará el autor de este libro, con otras piezas (del Maestrazgo, de Onteniente.....), en un trabajo aparte sobre la orfebrería y los esmaltes valencianos de fines del siglo XIV.

La tabla del núm. 54 no la conoce *de visu* el autor, habiéndola descubierto en el coro del convento el Sr. Cardona al hacer las últimas fotografías para este libro, cuyo último pliego sólo de ellas estaba pendiente en la imprenta. Es una de tantas tablitas de arte arcaizante del siglo XV ó eco de él, como se ven muchas en Valencia, basadas en la más ó menos directa imitación del curioso ejemplar de Vera icónica de la Madre de Dios que se conserva en la Catedral de Valencia, como Virgen de San Lucas, pintada en vitela, regalo de Alfonso V, copia de original romano, puesta en soberbio marco con pedestal y reproducida en la lámina 49 del libro del señor Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia*, citado.

ÍNDICE

DEL AUTOR

Del convencionalismo en las Artes y en las Letras.—Madrid, imprenta de Tello, 1902.

Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI.—Las Pinturas de Goya y su clasificación cronológica.—Madrid, Tello, 1902.

La Escultura antigua y moderna.—Barcelona, Manuales Gili, 1903.

Album cromolitográfico de la decoración de las Salas regias del Alcázar de Segovia.—Madrid, Oficial, 1905.

El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán.—Madrid, Blass, 1905.

Las tapicerías de la Corona de España, Primera parte.—Madrid, San Francisco de Sales, 1906.

La Pintura de la Escuela flamenca del siglo XV en Castilla la Vieja.—Valladolid, 1906 (en publicación).

Las Bellas Artes, nueva entre las Disciplinas universitarias.—Madrid, Oficial, 1909.

Los Dii minores de la Pintura española: Antonio de Pereda.—Valladolid, 1910 (en publicación).

Villacis: Una incógnita de nuestra Historia artística.—Madrid, San Francisco de Sales, 1911.

Catálogo de las tablas de Primitivos españoles de la Colección Iturbe.—Madrid, Blass, 1911.

Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.—Madrid, San Francisco de Sales, 1911.

Gaspar Becerra, Escultor, Pintor y Arquitecto de Retablos.—Madrid, San Francisco de Sales (en publicación).

La Reforma de la Tributación de los alcoholes.—Madrid, G. Hernández, 1905.

La Acción Social y el Estado, y las Instituciones de Previsión y Seguro.—Madrid, Minuesa, 1911.

La Condición de la mujer en nuestra sociedad moderna.—Cartagena, Artes gráficas, 1911.

Este libro, publicado á expensas
del Excmo. Sr. D. Francisco de
Laiglesia, se acabó de im-
primir en las oficinas
de Jaime Ratés
el día 31 de
Diciembre
del año
1912

TORMO

LAS TABLAS DE LAS IGLESIAS DE JÁTIVA