



SANTA LUCÍA DENUNCIADA POR CRISTIANA

LAS TABLAS DE LA IGLESIA DE ALBAL

NO son muchas ni muy amplias las referencias que conozco de las tablas de Albal. La más completa y autorizada Guía de Levante (1) cita el retablo de Santa Lucía y una «tabla de la Virgen de discípulo de Jacomart y otras de la época y posteriores». Se habla también de ello, aunque a la ligera, en el abultado tomo segundo de la *Geografía de Valencia* (2) pero donde más se detalla — y no pasa de justas siete líneas — es en el erudito y concienzudo *Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de la Diócesis de Valencia* (3), en el que sólo deja de mentarse la tablita de el «Anuncio providencial a San Joaquín».

Yo no me propongo más que reproducirlas,

— poniéndoles por marco unas frugales apostillas de tijereteo —, de lo que ciertamente queda, pues cuentan que hubo más en otro tiempo. Es lo siguiente:

TRÍPTICO DE SANTA LUCÍA

Con disparidad se ha fechado este retablo como de mediados del xiv al figurar en la Exposición Nacional de Valencia. Lo bajaron de la próxima Ermita de Santa Ana, y se dijo que acaso procediera de la Catedral de Valencia, con ocasión de algún desecho, que bien pudiera ser a consecuencia de la deliberación del Cabildo de febrero de 1802, en que se cambió la titular de la antigua Capilla de

(1) De las Guías Calpe *Levante*, por el catedrático de la Universidad Central, Don Elias Tormo la parte artística. Madrid, año de 1913.

(2) Barcelona A. Martín, editor, dor de se reproducen la tabla de la Virgen y las dos del retablo de Santa Ana.

(3) Del Sr. Sanchis Sivera. Valencia, 1922.

la Santa, allí fundada desde poco después de la Reconquista (1). Debió ser en esta ocasión en que se debió remozar aquella o en otra de las muchas reformas que la Catedral sufrió; y pudo ser, de ser así, porque sabido es (2) que desde el siglo XIII, por compra escriturada en 1244, en la que fió el propio rey Don Jaime, pasó el señorío

de la villa de Albal a los Capitulares que aún hoy lo ejercen *honoris causa*. según parece. Partiendo de tal supuesto, y a la vista los cambios de patronato que sufrió aquella (3), pensaríamos en el retablo que mandó hacer el canónigo Jaime Romeu, si la fecha (1420) de la escritura y el arte de lo que a la vista está no se repeliesen, como acaece si pensamos en las fundaciones de 1315 y aún a mi ver de la de 1348, por resultar prematuras e ina-

ceptables, para lo que acusa el retablo, que ostenta hasta seis iguales escudos con unos veros ondeados, que tal vez sirvan para, escalando fragosas veredas del pasado, reve-

lar (4) el secreto de esta esfinge. No he indagado si efectivamente es oriundo de la Catedral, como pintado para ella o si cabe pensar que fuese de la Capilla del llamado Hospital de la Reina o de Santa Lucía, fundación (1299) de D.^a Constanza, la hija de Manfredo rey de Sicilia, que viuda de Pedro III de

Aragón, finó en Barcelona por 1301, en opinión de santidad; hospital que fué fusionado, como todos, — menos el de San Lázaro — en 1512, con el hospital general, o incluso si se hizo para la nueva Iglesia de la Cofradía, autorizada en 1399 por el humanista rey Martín, a comprar casa para edificarla, dejando su residencia de la Catedral. Lo que creo más cierto es que pertenece a las postrimerías del XIV, y aún suponiéndolo obra de un maestro educado y muy



LA VIRGEN.
LUCÍA CON SU MADRE ANTE LA TUMBA DE SANTA AGUEDA

aferrado a las disciplinas de la centuria precedente, pudiera tener cabida aún en los primeros albores del cuatrocientos. Es obra de un arte del que no conozco — en lo que conozco

(1) Sanchis Sivera. *Catedral de Valencia*. Valencia. 1909.

(2) El mismo. *Nomenclator*, citado.

(3) El mismo. *Catedral de Valencia*.

(4) Recuerdo unos análogos en un retablo de los Marqueses de Ariany (Madrid), que alguien supuso, con penumbroso fundamento, pertenecer a la escuela de Jacomart

de pintura en tabla—nada similar en la región valenciana, en la que hasta el asunto escasea (1), y es que creo que su cabal explicación genética debe buscarse por más sinuosas rutas en los manuscritos ornamentados, en los códices miniados, cuyo arte fué pausadamente cristalizando en un estilo esencialmente pin-

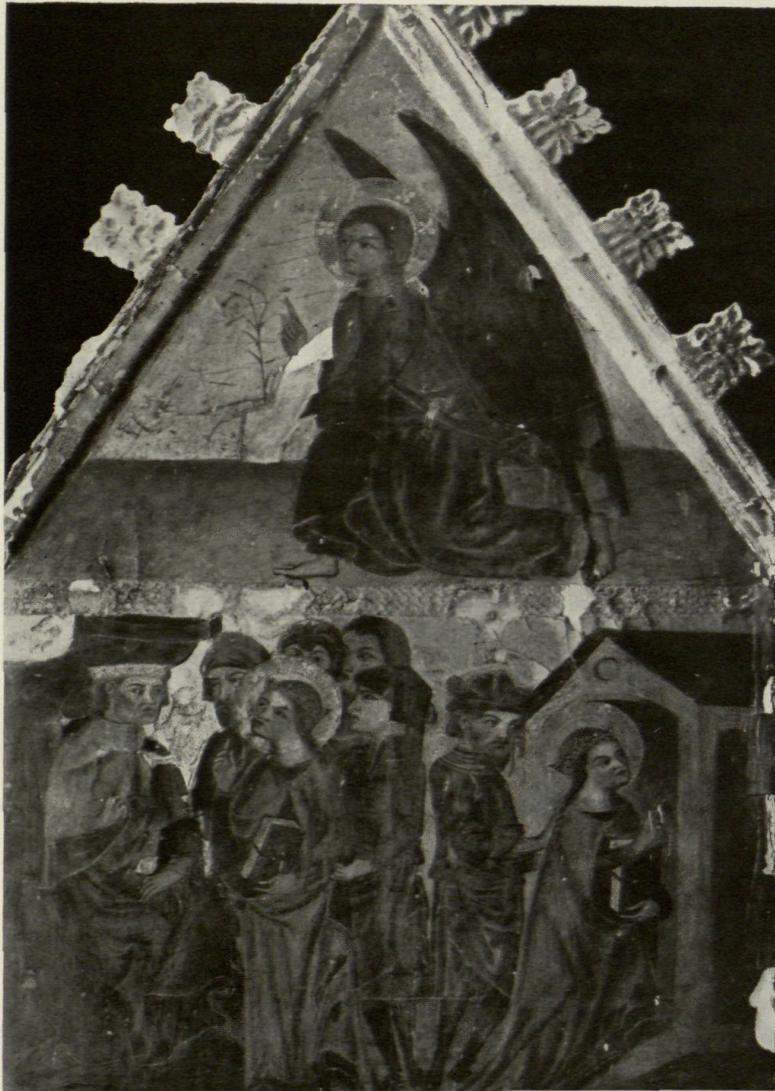
toresco que pasó a la pintura, haciéndola fluida y grácil. Entre las listas de iluminadores publicadas o en las que aún guardan los archivos, y cuyo estudio no ha sido ni esbozado, pudiera hallarse su autor o cuando menos la progenie de estas bellas oraciones coloridas que tan fieles parecen al espíritu y letra de los estatutos por que se regían los pintores medievales: «publicar las grandezas de la fé a las almas que no saben leer de otro modo».

Pintaban al dictado de las aficiones y preferencias del pueblo, al que era grato ver representadas con prolijidad las

cruentas escenas de los héroes cristianos, cuyo valor y serenidad, en difíciles trances, les animaba, exhortándolos a la perseverancia. Nos presentan a un artista, que, rudimentario y todo, tiene apetencias de realismo, atisbos de expresión y colorido luminoso y grato, siendo lástima grande verlas

tan injuriadas por el tiempo y el descuido con que han debido ser tratadas, pues abundan los descascarillados, las raeduras y bárbaros rasponazos que dejaron desnarigado y ojivacuo el rostro de la titular, cuya figura, trazada con desenfado, planta con gran prestancia y con enhiesta y simbólica palma en su diestra, viste túnica de litúrgico color rojo de mártir. Se cubre con un oscuro manto azul, y en ademán de ofrenda presenta en salvi-

lla los ojos, símbolo de su nombre, no de su martirio, pues no le han sido arrancados, como llegó



EL ARCÁNGEL SAN GABRIEL.
SANTA LUCÍA DENUNCIADA Y ENCARCELADA POR CRISTIANA

(1) Casi podría decirse que falta; pues, en lo que ví, sólo encontré su imagen en pié o sedente, pero suelta y aislada de toda leyenda de su vida y casi siempre en guardapolvos, predelas y partes secundarias de retablos, así en el de la Ollería, en lo de Jacomart de Cati; en una bellísima gran tabla del hospital de Villarreal; en la Ermita de la Purísima de Altura; en Villahermosa (Ermita de San Bartolomé); en la Torre de

Canals; en Segorbe; en la Catedral y Museo del Carmen de Valencia; en la que exhibió Don Miguel Martí en la Exposición Valenciana celebrada en el año de 1910, en lo de Valentín Montoliu, de la Ermita de Santa Bárbara de la Mata y en Cortes de Arenoso, en un retablo que me dicen lleva la firma de un Montoliu, muy dudoso por su nombre (Berenguer?) y por su época (siglo xvi).

a decirse — así recuerdo el catálogo actual de un museo —; porque entre esta virgen siracusana, de fines del siglo III a principios del IV, — que no hay tampoco acuerdo en las fechas — y sus homónimas (hasta diez santas y unas ocho beatas), las confusiones son frecuentes y no falta quien confunde a la francesa terciaria dominica que vino con San Vicente Ferrer a España († hacia 1420) y cuenta todavía con gran culto en Jerez de la Frontera, con la Lucía de Estifonte, del siglo XII, y hace el embrollo de lo de los ojos, que cuentan se arrancó aquella para ahuyentar la tentación de un su pretendiente, dejándose llevar de literal interpretación del Evangelio (San Marcos, V, 29). «Si tu ojo derecho te escandaliza, arráncatelo.....».

Tanto en esta tabla central como en todas las historias aparece galardonada con corona, emblema siempre de victoria y recompensa, que desde los primeros siglos de la Iglesia es sinónima de martirio. (*Libro de las Coronas* llama Prudencio a su canto a los Mártires), y que entre todas las Lucías llevadas al altar, sólo la Santa Lucía de Escocia pudiera ostentar por su linaje.

En el gablete, la usual escena del Calvario: el Crucificado entre la Virgen y San Juan, con azules ángeles alados que plañen bajo el travesaño de la Cruz y sobre éste el sol y la luna, en alusión a las dos naturalezas del Redentor o a la oscuridad que entenebreció aquellos

cuando a su muerte cielo y tierra le lloraron acordes. (San Lucas, XXIII, 44, 45). Más en alto, sobre el Arbol de Salvación, el nido del pelicano con el que prefiguró el salmista a Jesucristo; asunto muy conforme a los postulados del *Lignum Crucis* y de las *Meditaciones*, que se atribuían a San Buena-

ventura y que tanta influencia ejercieron en el arte.

Las hojas laterales están cambiadas, con lo cual los asuntos no se suceden en orden lógico, correlativo, y uno a otro se ignoran, volviéndose la espalda el Gabriel anunciador, que con túnica roja y azules alas adopta la reverente actitud que le asigna el anónimo franciscano autor de las *Meditaciones* citadas, y la Virgen anunciada — roja la túnica, y azul el manto — que sentada y en ademán de contestar el mensaje angélico sostiene un libro abierto en su mano izquierda.

Las escenas restantes se basan en la encantadora historia sacra laicizada del venerable dominico y obispo de Génova, Jacobo de Varaggio, en la *Leyenda Aurea*, cuya ingenuidad y abundancia de pormenores tan grata fué a los imagineros medievales, que, sin levadura de presunción ni pugnacidad, acudían a inspirarse en ella. Han de leerse en zigzag, de derecha a izquierda; en la primera, Lucía con su madre, que padecía flujo de sangre, ante la tumba de Santa Águeda de Catania, oye al sacerdote la lectura del Evangelio

de la curación de la hemorroisa; en segundo término, la santa invocada — también mártir siciliana — se le aparece, con un ángel que la escolta, para predecirle la curación ansiada, luego de la cual reparte sus bienes a los pobres. Ante el prefecto de la ciudad es denunciada, por su prometido,

como cristiana, encarcelándola; firme en su fe, niégase a sacrificar a los ídolos, y tratan de llevarla a una inmunda mancebía; pero en vano, porque, fortalecida por celestial mensajero, no logran moverla del sitio ni con el esfuerzo de «mil pares de bueyes», aquí por cárdena y vigorosa yunta representados.



SANTA LUCÍA EN LA HOGUERA

Puesta en la hoguera, y desgarradas sus carnes, vive aún, clavándole una espada — en el cuello, dice Voragine; aquí, en el vientre —; y no es su tránsito hasta que recibe la Sagrada Eucaristía, viéndose, como es uso en la Edad Media, (desde el xiii) su almita en figura humana por ángeles al cielo transportada. En el lugar de su entierro, segundo término, una Iglesia bajo su advocación, y en ella fieles peregrinos devotos de la Santa. El tirano, denunciado ante el Senado por sus desmanes, es conducido a Roma y juzgado, y he aquí como le degüella «lo morro de vaques», como en Valencia al verdugo llamaban.

En las minúsculas entrecalles, ángeles músicos y cantores de arriba a abajo alternados, como alusión a las armonías paradisiacas que esperan a los marcados con sello de predestinación y con la tau de los elegidos, y hasta ocho profetas con rótulos en franca desmesura: Abacuc (sic), el anciano y piadoso Simeón, Zacarías y su hijo Juan, Isaías, Jeremías, Daniel y otro de ilegible filacteria, acaso Ezequiel, por ser el único que falta de los cuatro Profetas mayores.

El blanco, verde, azul y rojo, son visibles — rojos o azules, con tintas más o menos recargadas son casi todos los ropajes —. En la portezuela, hoy izquierda, es donde aparecen los tonos más claros. Oro, ennegrecido, labrado a buril, puntillado en los fondos y aureolas, como era de constante uso para realzar la obra pictórica con las rutilancias del precioso metal (1). La



SANTA LUCÍA FORTALECIDA POR SU FE

pintura está directamente aplicada sobre tabla de pino, previamente enlucida y preparada. Mide el tríptico 2'21 metros de ancho por 1'55 de alto, sin contar los pináculos, (de unos 50 centímetros); la central, 1'28 por 0'45 metros y su prolongación o espina 0'78 de alto; 0'10 el ancho de las entrecalles y unos 0'65 por 0'50 las dimensiones de cada escena de los tableritos laterales.

RETABLO DE LOS SANTOS VALERO Y VICENTE, MÁRTIRES.

Queda sólo la hoja izquierda que figuró en la Exposición «Lo Rat-Penat», de 1908, y en la Nacional de Valencia, de 1910; por cierto que como del siglo xvi (Número 1.115 de su Catálogo). Fueron conocidas (2) las capitulaciones para pintar un retablo dedicado a los dos santos, con destino a la Capillade San Vicente mártir, en la plaza de la Almoyna, al lado de la casa del Chantre; capitulaciones que firmaron el canónigo Mosén Pedro Guittard y el pintor Gabriel Martí, en 30 de junio de 1417, y no estaba llamada la luz que los documentos proyectaban a quedarse

bajo el celemín, sinó a que alumbrase, así, al publicarse los *Pintores Medievales* en Valencia (3), vimos como su autor había encontrado, en un desván de la iglesia de Albal, el retablo (4) — hoy en el templo colgado — y supimos que había sido allí depositado por el Cabildo en 1831,

al renovar la Capilla del Santo. Se sabe también cobró por parte de su trabajo, (5) el

Estudios Históricos, publicado en los *Anales del Instituto de Valencia*, 1920, página 290, y en la *Geografía General del Reino de Valencia*, página 907 y de pasada sin mentar al pintor en su *Nomenclator*.

(4) No sabemos, pues no lo dice, si completo o sólo la hoja que hoy queda.

(5) *Catedral de Valencia y Pintores Medievales*.

(1) Véase el discurso de D. Raimundo Casellas, en la Academia de Bellas Artes de Barcelona, del 13 de Junio de 1909, *L'Ornamentalitat daurada en els retaules catalans*. Barcelona. Imprenta Barcelonesa

(2) S. Sivera. *Catedral de Valencia*, página 486.

(3) Del Sr. Sanchis Sivera, editada por *L'Avenç*. Barcelona, 1914. Cita también este retablo en su *Diócesis Valentina*.

retablista, 15 libras en 11 de julio de 1418 suponiéndose sea el mismo Martí, que para la Catedral trabaja en 1432. Eran ya también conocidos algunos datos suyos (1), pues figuraba como vecino en la calle «dels Ruïsos» (2) en 1409, y seis años más tarde, como testigo en unas cartas dotales. Fantaseando, y fantaseando quizás hasta el punto de agarrarse a un celaje, pudiera suponérsele entroncado en larga familia de artistas como él apellidada, pues aparece un Juan Martí, que vive casado con una Cecilia, en 1399 (3), que puede ser o no ser el Juan Martí documentado en 1442 (4); pero ninguno de los dos, el Juan Martí que, en 1501,



EL TIRANO DEGOLLADO POR SUS DESMANES

y en sustitución de Martín Girbes, es nombrado pintor de la ciudad y que fallece en 1529, reemplazándole Juan Cardona en el cargo (5), y que había pintado en 1507 un retablo para las Monjas de la Penitencia o de San Gregorio y en 1508 una Adoración de los Reyes para la Lonja. También consta que un homónimo labora en 1489 y 1509, en la Catedral de Valencia (6), un maestro Martí, que lo hace en Denia (1492-95) y el Sr. Tormo, conjeturaba (7) fuese un Martín de San Martín, padre de un Baltasar de San Martín; y don Manuel Beti, se pregun-

taba si sería el mallorquín valencianizado Martín Toner (8); un Miguel Martí, que pinta en 1516 la peana del Belén de la Catedral (9) y los iluminadores Juan y Pedro Martí, documentados en 1452-1482 y en 1492, respectivamente. (10)

Todo esto sin contar los orfebres (11). Si cabe o no pensar en raigambre familiar entre todos o parte de los citados y se trata de algo así como los aún no bien discriminados Sánchez, de Sevilla; como los Serra y los Vergós, en Cataluña; como en Valencia, los Montoliu y Santalinea, y como tantos y tantos, que según uso de la época forman verdaderas dinastías de artífices

de la más varia condición, el tiempo quizás lo diga.... o a lo peor lo calle, si le parece.

Se habló de afinidades (12) entre un retablo de San Miguel que fué de D. Hugo Brauner (Valencia), otro de la Colección Tortosa (Onteniente) y cuatro tablitas de Reyes (13) que se creen pintadas para servir de modelo a una serie iconográfica escultórica del Salón de los Ángeles del Consistorio valenciano y que adquiridas por el Sr. Settier pasaron a D. Pablo Milá y Fontanals, quien las donó al Museo de Santa Águeda de

(1) Barón de Alcahali. *Diccionario de Artistas Valencianos*. Valencia, 1897.

(2) Calle «del Gall» y de la Portería de San Cristóbal, por el convento de monjas, se llamó también; y parece que lo de Ruïzos o Roiços fué por estar en ella la casa de los Roiz o Ruiz que arraigan desde la Conquista, según cuenta Orellana, *Valencia Antigua y Moderna*, página 9, tomo II. Valencia. Imprenta de Vives Mora. 1923-24. Creo podría fijarse su situación hacia la calle de la Paz, entre las de Muñoz Degrain y del Ave María.

(3 y 4) *Pintores Medievales*.

(5) Tramoyeres. *La Casa de la Ciudad en Archivo de Arte Valenciano*, 1919, página 89.

(6) S. Sivera. *Catedral de Valencia*.

(7) *Cultura Española*. 1908, página 1071.

(8) *Dos originales del cuatrocentista Martín Torner*, Almanaque de *Las Provincias*. 1915.

(9) En Barcelona y relacionado con valencianos, aparece un Juan Martí en 1464 y 1480, que parece allí arraigarse. *Los Cuatrocentistas Catalanes*, de Sanpere y Miquel. Tomo I. página 10 y II, página 202.

(10) Páginas 916 y 922 de la *Geografía General del Reino de Valencia*, por S. Sivera.

(11) *La Orfebrería Valenciana en la Edad Media*, de S. Sivera. Madrid. *Revista de Archivos*. 1924.

(12) Tormo. *Las Viejas Series Icónicas de los Reyes de España*. Madrid 1916, página 63, donde pueden verse reproducidas las tablas de Barcelona.

(13) No muy desemejantes de un retablo, hoy montado en la recién inaugurada gran sala central de primitivos del Museo de San Carlos, en el que figura la originalísima tabla de la Virgen de la Humildad, que Tramoyeres atribuyó a Jaime Mateu, como obra de 1417.

Barcelona ¿cabría en cierto modo relacionar con esto lo de Gabriel Martí? En Albal acudió pronto todo ello a mi memoria con recuerdos del arte catalán coetáneo y, lo confieso, aunque no pase de soñar quimeras y percatado de la diferencia de talla entre el pintor y pintores de lo que creo relacionable. Es el período que Tramoyeres llamaba

«Martiniano», porque abarca principalmente el reinado de Don Martín I. Dominan en él las disciplinas derivadas de la Escuela de Marzal de Sax y de Pedro Nicolau, y aún se ven las influencias franco-borgoñonas que aparecen en el arte valenciano desde el XIV; pero todavía no impe-

ran los postulados del arte nuevo que Dalmau, Jacomart y su epígono Reixach, desde su excelso trípode, han de hacer estadizo.

Tuvo el retablo, según el documento publicado, polseras y banco y en la tabla central sendas figuras de los titulares; mas, a juzgar por lo que vemos, no fué obra de largo aliento, ni su autor nada ingente en el arte de la época, mas en todo caso es un firme y verdadero hito en la veleidosa historia artística del Reino de Valencia.

Tiene arriba, en custodia, el Arcángel, con rótulo de la salutación angélica, y, bajando, el juicio del anciano prelado acompañado de su joven diácono que le sigue a vida y muerte en su pastoral prelación, como es de

(1) Sobre la permanencia del Santo en Valencia y su martirio puede verse S. Sivera, *La Diócesis Valencina*, páginas 67 y siguientes; *El Homenaje a San Vicente Mártir*, de Chabás; las *Antigüedades de Valencia*, de P. Teixidor; la *Geografía de Carreras Candi*, Valencia, tomo I, por Martínez Aloy, y la interesante *Guía del Marqués de Cruilles*. Sobre su iconografía, unas recientes conferencias dadas por el Sr. Tormo, con galanura e idoneidad, en el Museo del Prado, que se extractaron en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, número del primer trimestre de 1927; pudiendo aún añadirse a las tablas allí citadas, otras muchas que interesan al arte de la corona de Aragón, como las del

gloriosa tradición en nuestra Iglesia, pues tal hacen Augurio y Eulogio con su obispo San Fructuoso (a. 259). Así el otro levita aragonés San Lorenzo, primer diácono de la iglesia de Roma, pretende hacer con su Papa San Sixto (a. 258), hasta que éste le consuela, diciéndole que su martirio no se hará esperar. Están ambos por milites sayones



LUCÍA RECIBE LA SAGRADA EUCARISTÍA

escoltados, vistiendo el mitrado de pontifical y su discípulo de dalmática de telas de rico brocado, confesando su fe ante el sanguinario exprefecto de la ciudad de Roma, Publio Daciano, enviado a España por Diocleciano y Maximiano, con el fin de exterminar el Cristianismo, con

ámplias y extraordinarias facultades como presidente de las tres provincias Bética, Lusitana y Tarraconense, en que aquella se dividía hasta el año 319, que la fragmentó en seis Constantino el Grande. Llevan en la otra escena cepos en las manos, y parecen marchar impávidos al suplicio o empezar su éxodo, pues se dá hoy por cierto que fueron traídos a Valencia, bien, como ardid, para ver si en nuevo y distante lugar se lograba su apostasía o por evitar que martirizados en Zaragoza su resignación y entereza alentasen a los otros cristianos a sellar su fe con su sangre, siguiendo su ejemplo (1).

Fondos de arquitectura, y los colores sobre el lienzo pegado para la imprimación y estu-

santuario de Santa Casilda, en la Bureba, cerca de Briviesca; la que figuró en la Exposición de pintura española en Londres (1920-21), expuesta por D. Cirilo B. Andrews, y que formó parte de un interesantísimo retablo (en la actualidad desperdigado en el extranjero) que fué de la iglesia de San Juan de Jerusalem, de Valencia, con tipos no muy distantes de lo de Gabriel Martí, por cierto; la de Johan Gascó, en el Museo de Vich; la de la Ermita del Santo en Agullent, en la Parroquia de San Juan del Hospital de Valencia y en su Catedral y Museo del Carmen; en la iglesia del Puig y otras varias en Zaragoza, en Valencia, en poder de particulares; en Barcelona, etc.

cado que caracteriza a las témperas cuatrocentistas. La tabla es de pino — casi la única madera que usan los valencianos — y tiene unos dos metros de alto por setenta centímetros de ancho.

TABLA DE LA VIRGEN SEDENTE

A más de figurar en la Exposición nacional citada, habl  de ella D. Luis Tramoyeres en la última de las tres conferencias que, por mayo de 1912, dió en el desaparecido Ateneo Pedagógico de Valencia, repetición de las que diera meses antes en Madrid, organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y habl  de ella, señalando sus evidentes huellas flamencas entretejidas con muy valencianos destellos, no menos evidentes también. La consideraba de un discípulo de Dalmau. El gran hispanista alemán profesor D. Augusto L. Mayer, a historiar nuestra pintura (1) no la ech  en olvido, y nos d , al propio tiempo que la rechaza, la opinión de su colega D. Valeriano Von Loga, de quien dice: «no sólo toma como de una misma mano los citados altares de la Seo y de San Feliu de Játiva, y también la Virgen del P pulo de Albal, sin  que, además, supone, — y esto de ningún modo nos parece demostrado — que son del mismo pintor que hizo el políptico que se halla hoy en la Parroquia de San Antonio en Castelsardo (Cerdeña)»; a nadiendo que éste, aunque evidencia su carácter hispánico, no cree sea obra valenciana, pues muestra reminiscencias puramente catalanas, considerando que pertenece, con toda seguridad, a principios del xvi, y no, como Biehl supone, al segundo cuarto de aquella centuria (2).

Siguiendo las firmes huellas de otro maestro, podemos ver como relacionaba D. Elías Tormo (3) con el retablo de la Ermita de Santa Ana de Játiva — en la Seo desde 1910 — la Magdalena de San Feliu, procedente del Mon-Sant y la tabla de Santa Elena y San

(1) *Geschichte der Spanischen Malerei*. Leipzig. Klinkardt und Biermann 1912, página 5.

(2) Como imitada de la de Albal, cit  también el Sr. Tormo, «en estilo más moderno», tabla en Castelsardo, en la página 79 de su *Jacomart*. Madrid. 1913.

(3) Articulo publicado en *Las Provincias*, de Septiembre

Sebastián de la Iglesia de San Francisco, pareciéndole como de una misma mano la Magdalena citada, la Madona de Albal que nos ocupa y hasta once tablas del Museo de San Carlos, suponiéndolas de un discípulo de Jacomart a él muy allegado, y que hacia 1460 trabaja, preguntándose si será Reixach el anónimo buscado. En su *Jacomart*, pasa diez de las tablas del Museo, al que llama discípulo A, considerándolo como más adicto al estilo del maestro y la Magdalena de San Feliu, al discípulo B, con la tabla de Albal, a nadiendo ser su probable autor el que acab  la obra comenzada por Jaume Baño para Morella (cuando el Rey le llamó a Nápoles) y el mismo que all  pintara la *Visitación a Santa Isabel*, aún por fortuna conservada en la Parroquia de San Juan.

Posteriormente, y conocido el retablo de Reixach firmado (1468) en Cubells, (Lérida), que pasó al Museo de Barcelona, resurrecto por una feliz casualidad, que lo reveló al Sr. Sanpere y Miquel (4), y que acusa una personalidad definida y concreta, mostrando sus características cardinales y permitiendo que su labor pueda ser cognoscible para quien con empeño lo intente, pasó la Magdalena de Játiva, a Reixach; a sus discípulos, las obras apuntadas del Museo, y las de Morella, a Reixach, dubitativamente (5) o, sin duda, según el nunca bien llorado Mosén Beti, quien pensaba que después de la revelación de Sanpere y Miquel nadie se las disputar  (6).

Esta Virgen y este Niño, con cara de grande, mofletudo y patizambo, los tenemos con muy próximo parentesco de formas en la tabla lateral de Santa Ana, en el retablo de las Agustinas de Rubielos de Mora; como también en la Virgen de la Gloria, de Cubells; pero Reixach y Jacomart — dos nombres circumfulgentes — parecen ser el uno del otro como un *alter ego*, bien que más rudo y bárbaro el primero, y de más gayos y festi-

de 1912, que puede verse con otros estudios magistrales en sus *Tablas de Játiva*. Madrid, 1912, página 140.

(4) Véase con reproducción en el prólogo de *Los Pintores Medievales*, ya citados.

(5) *Guía de Levante*.

(6) Articulo en el Almanaque de *Las Provincias*, citado.



TRÍPTICO DE SANTA LUCIA.
FINES DEL SIGLO XIV

vos colores su mensaje estético, se confunden y confundieron sus obras, que más de una vez trampean con apariencias (1).

Con el arte del hoy ennoblecido (2), hierofante de la escuela valenciana, es de afinidad indudable, aunque la delicadeza y finura de las obras que

con más verosimilitud se le atribuyen, claramente nos las vemos. en esta Virgen Majestad. Tampoco hace falta más que mirar lo de Cubells, en Barcelona, para convenirse que tan distantes están en el color como los sitios en que hoy se encuentran. En todo caso, por considerarla tan próxima de la Visitación de Morella (3) como señaló el ilustre maestro de maestros, con su gran clarividencia, no creo arriesgado en demasía el incluirla entre lo muy afín al taller de Reixach, considerando puede ser



TABLA DEL RETABLO DE GABRIEL MARTÍ. 1417

(1) Aún para quien hila con suma delgadeza, pues escritor tan seguro de sí mismo como el docto profesor de la Universidad Central, al catalogar lo del Museo Diocesano de Valencia, en *Arte Español*, año XII, 1923, número 6, página 295, considera la obra de Reixach «como extremadamente confundible» con la de Jacomart.

(2) Rius Serra. *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Número 7. Isabel Escrivá, madre de Jacomart.

(3) A esta tabla y a su compañera, San Pedro sedente, las hizo M. Bertaux en su cuarto artículo de *La Revue de l'Art Ancienne et Moderne*, sobre primitivos españoles, *Les disciples de Jean Van Eyck dans le Royaume d'Aragón*, de la propia

obra de un discípulo más fino y menos colorista que aquél, y en relación con Jacomart; aunque no se me oculta la gran verdad de lo que decía don Pedro de Madrazo, que para bautizar un cuadro se necesitan más pruebas que para crear un caballero de Santiago (4).

Mide la tan valencianísima tabla (en lienzada y de pino) 0'78 por 1'49 metros de alto, y fué, indudablemente, la central de algún perdido retablo.

Con la simbólica vara de azucenas de pureza en su diestra, está la Virgen Madre coronada — con corona de cuatro altos florones — como aparece desde que se divulgaron las predicaciones de San Bernardo y San Buenaventura, acordes con el salmista. «Él ha colocado sobre su cabe-

za una corona de piedras preciosas...», y sedente, como señal de suprema autoridad,

mano de Jacomart, y de ellas deduce que su aprendizaje del arte y técnica de los Van Eyck lo hizo en Valencia.

(4) En vena de atrevimiento, se han dicho de Jacomart cosas de la más peregrina fantasía y juicios muy dispares, teñidos con frecuencia del subido color de personalísimas apreciaciones o conveniencias, desde suponerle «maestro de Antonello de Mesina», hasta considerarle educador de Reixach y superado por éste, pasando por «iniciador de la escuela valenciana del siglo XIV» y estimar su obra «indiscutiblemente catalana». Lo cierto es que con, la balumba de tanta demostración sutil, está muy enzarzada la madeja.

de Regina Coeli, en trono taraceado con paño dorsal de brocado — ambos, ciertamente, ornatos muy jacomaricanos — del que también es su rico manto, igual a las gemadas capas pluviales de los ángeles — en uno, visible el alba — que le ofrendan en salvilla místicas rosas

(1) encarnadas. Tiene a Jesús Niño con aureola crucífera y bendiciendo con la diestra en la usual forma latina, mientras como a un halcón de cetrería, lleva, en la otra mano, un gilguerrillo, símbolo del alma inocente. Roja la túnica de María como la de los ángeles cantores — compárense con los de la Magdalena de Játiva — de alongada faz, más próximos al sitial y azules los de la Deípara, más alejados. El solado es de «rajolas», y hay oro en aureolas, fondos y manto.

Cumplida y larga regional stirpe tiene esta Madonna valenciana — y los tipos, y su tocado — con tal latitud, que alcanza a los tres estados continentales de la Corona Aragonesa: Cataluña, Valencia y Aragón; y en

(1) Vide, el estudio del historiador y filólogo francés Mr. Carlos Joret, *La rose dans l'antiquité et au moyen age, histoire, legendes et symbolismes*, París, 1892, que se complementa

cada uno de ellos, bien que con peculiar atuendo se arraigan.

RETABLO DE SAN SEBASTIÁN CON SAN BLAS Y SAN BERNARDINO DE SENA.

Figuró en la Exposición de «Lo Rat-Penat»

y en la Nacional de Valencia de dos años después, presentándolo como del xv en la primera — acusando restauraciones y retoques posteriores — y como del xvi en la segunda y en el *Nomenclator* citado, que con la parva referencia del tomo II de la *Geografía de Valencia*, constituyen toda la bibliografía suya que conozco. Es del siglo xvi en sus comienzos, aunque a primera vista más del xv parece, y fué bárbaramente repintado.



TABLA DEL RETABLO DE GABRIEL MARTÍ. 1417

Si hubiese base para suponer como se presume de lo de Santa Lucía y de lo de San Vicente se sabe con certeza, que procedía de la Catedral este retablo, podríamos, tal vez, conjeturar que fuera el de San Sebastián en que Pedro Sanz trabaja en 1504 (2); pero conjeturas de conjeturas, que no pasan de

con su hermano menor, *La Légende de la rose au su Moyen Age chez les Nations Romanes et Germániques*. Macon, 1892.

(2) *Pintores Medievales*.

ser castillos en el aire. En la tabla central está en pie con dulce y fatalista llaneza puesta la figura prócer del esclarecido caballero — siglo IV —, que de soldado del César pasó a soldado de Cristo, y a quien el Pontífice San Cayo tituló «defensor de la Iglesia» y al que la Edad Media invocaba en demanda de milagrosas curaciones, y muy especialmente contra la terrible peste y contra la muerte repentina, como a San Cristóbal, Santa Bárbara y San Antón. Viste de milite, como capitán de la primera cohorte de la guardia imperial, con largo y extraño trenzado en sus cabellos y arco y saeta — fué patrón de los arqueros —, y al cinto espada, de la que sólo la empuñadura se ve, llevando una como verde oscura sobrevesta. Pintáronle aquí barbado, como ya desde el siglo VII aparece, rasurándosele, según avanza el Renacimiento; que hace de él un Apolo cristiano y le rejuvenece y convierte en hermoso atleta de Cristo, cuya fuerza de alma se traduce en la juventud vigorosa de su cuerpo, aprovechado como pretexto para tratar el



LA VIRGEN SEDENTE CON EL NIÑO.
TABLA VALENCIANA. SIGLO XV

desnudo en clásico resurgimiento. Fué dorado el fondo de la parte alta, donde campean dos ángeles de abultadas melenas y alas enhiestas vestidos de blancas túnicas, pues aún no aparecieron los angelotes desnudos, copia

de los genios gentílicos que trajo la restauración pagana (1). Es granate, con ramaje como de brocado en verde el resto, con pequeñas florecillas blancas, floración que pienso pueda ser, tal vez, debida al duro y cruel repinte que sufrió. En la prolongación — hoy perdida o no encontrada por lo menos — (2) estaba su primer martirio, el que tanto tentó al arte y la leyenda, tanto como se hace notar por su ausencia el otro definitivo, el de su muerte, después de salvado por la pía Irene. Según fotografía anterior, que conservo, puede verse que está desnudo y ligado de pies y manos a un tronco — remembranza del «stipitem» a que se

ataban los malhechores—, que taja verticalmente la escena, y acribíllanle a flechazos los arqueros, ante dos personajes que lucen complicados y exóticos cubrecabezas, origi-

(1) De gran radio y densidad es su iconografía, pues a más de figurar en las primeras manifestaciones del arte cristiano, — donde aparecen ya con figura humana (desde el siglo II), no tardando en añadirse a su atavío gráciles y esplendentes alas (desde el siglo IV) —, es curioso que su representación gráfica resulte excepcionada de la terminante prohibición mosaica — (Exodo, Capítulo XX, Versículo 4) — de reproducir en imágenes cosa del cielo ni de la tierra, pues Beseleel (xxxvii—7 a 9)

en la construcción del Tabernáculo labra querubines alados. Interesantes los estudios de Jorge Stuhlfaut, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*. Freiburg, Archäol.-Stud., 1897. — Guido Menasci, *Gli Angeli nell'arte*. Florencia, 1902. — *L'Iconographie des Anges*, de Van Drival, publicado en la *Revue de l'Art Chretien*, página 281 y siguientes del tomo X.

(2) El retablo está desmontado y revueltas sus piezas en un lóbrego y ruin desván de la casa rectoral.



LA VIRGEN SEDENTE CON EL NIÑO.
(FRAGMENTO)

ginarios, quizá, del teatro litúrgico. En la tabla grande de la izquierda, San Blas, con alba y capa pluvial de brocado en rojo con cenefa bordada de santos y verdes y rojos, remediando pedrería los adornos de su mitra, sostiene con su ensortijada diestra el báculo de blancas faldillas, y en su izquierda — que por dedos tiene cuatro aros o rosquillas ensartadas, contrastando con la otra fina y natural, bien puesta, — el peine o rastrillo — es patrón de los cardadores — con el que desgarraron las carnes del santo obispo y médico de Sebaste de Armenis (siglo iv), que mana sangre abundante por el cuello, como decapitado que fué y abogado de los males de garganta, ya por la prodigiosa curación del niño atragantado por una espina o por que al entregar al verdugo

su cabeza pidió a Dios que a quien para esto le invocase remedio concediera. Ambas cosas

nos las cuenta Vorágine, en su *Leyenda*, en la que no veo cabal explicación (1) para la tablita correspondiente de la predela, que más me recuerda dos milagros de otro Santo, muy popular también en el xv y xvi, San Nicolás de Bari (2); el de la nave en peligro que salva el Santo, invocado por los marineros, presentándose y calmando la tempestad, y el del trigo destinado a los graneros imperiales, con parte del cual, y sin notoria merma, remedia el hambre de su diócesis. Pensé, también, se refiriese al de San Blas en el estanque; pero no es así, pues hay una embarcación a la derecha, y de ella parece que descargan mercaderías como



SAN BLAS, OBISPO.

RETABLO DE SAN SEBASTIÁN

para un castillo de rojas techumbres; otro a

(1) La traducción de T. de Wyzewa, París, 1925, es la que manejo. No encontré nada semejante en Reinach, ni en *El pintor cristiano*, de P. Ayala, ni en las *Vidas de Santos*, del P. Giry, que es lo único que tengo a mano. ¿Se trata de un milagro regional?

(2) Patrón de Alicante con piadosa tradición sobre su patronazgo, que cuentan algunos arranca de Alfonso el Sabio. Hay bastantes pueblos, iglesias y ermitas o «devotas» bajo su advocación, y existen algunas tablas góticas que dan fe de su predicamento.

la izquierda, y de una carabela arrojan al mar sus tripulantes algo que simula cajas y toneles. En alto el Santo, con una vela encendida, parece ser que pasa del edificio de la derecha al bajel del lado opuesto, en cuya proa le recibe un albo cerofinario, mientras sobre cubierta espéranle otros de igual guisa, en actitud como de orantes, también luciendo candelas; huyen ante él unos trasgos, y otro, en un endriago cabalgando, sigue sus huellas. Fué San Blas muy venerado en la Edad Media, y su culto, aunque no precozmente traído a España, se extiende desde que llega, debiendo tener gran devoción en Valencia, pues sabemos por un Sínodo de 1548 que su día era colendo, (1) y quedan aún en la Región ecos muy recios (2). En la tablita cen-



SAN BERNARDINO

tral de la predela, haciendo pensar en la prefiguración de Isaías, está Cristo Varón de Dolores, entre la Virgen y el discípulo predilecto, Ella, con manto verde, como la túnica de San Juan, y rojo el de éste; asunto que, aparecido en Oriente desde el siglo XII (3), gozó de gran predicamento en todo el orbe cristiano, suponiéndose que concordaba con la visión del Papa S. Gregorio Magno, creyendo que éste la mandó pintar para consagrar aquella (4); en segundo término, los atributos de la Pasión, columna, lanza, porta-esponja, cuerdas y paisaje de monte con piedras.

En la tabla grande de la derecha, con tosco sayal de franciscano, de cuyo cordón pende minúscula escarcela, la figura ascética de San Ber-

facilidades que para todo dan las afables monjitas que la enseñan; quienes en una piadosa estampita, que, como reproducción, reparten a los fieles, le añadieron ingenuamente el peine de hierro de que el original carece

dan las afables monjitas que la enseñan; quienes en una piadosa estampita, que, como reproducción, reparten a los fieles, le añadieron ingenuamente el peine de hierro de que el original carece

RETABLO DE SAN SEBASTIÁN

(1) Teixidor. *Anti-güedades de Valencia*. Tomo II, página 73.

(2) En la diócesis, unos once pueblos bajo su patronato, reliquias, varias Ermitas, fiestas típicas en Boccarente, etc. Por cierto las mismas re-

servas que esta tabla y que una del retablo mayor de San Feliu de Játiva, que la tradición popular considera como a San Blas, nos ofrece en Burriana una grande y bellísima tabla cuatrocentista (aragonesa?) de lo mejor que por aquí queda y de lo mejor cuidado también. Está en la ermita de su nombre, junto al río Seco, y es aromada por poética y piadosa tradición sobre su hallazgo, siendo sensible no se haya fotografiado con las

(3) G. Millet. *Recherches sur l'Iconographie de L'Evangile*. París, 1906, página 483.

(4) Sobre la iconografía del Cristo Piedad, como sobre la de la Misa de San Gregorio, tan familiar y persistente en el arte valenciano, puede verse el sesudo y donairoso texto de Mr. Emile Male, *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. París, 1925, página 98 y siguientes.

nardino de Siena, perfectamente identificable aún sin la inscripción del tejuelo que tiene a sus plantas, pues, a más del legible gran rótulo que sobre sí ostenta, no faltan sus peculiares distintivos; las tres mitras, insignias episcopales de los tres obispos de Ferrara, Urbino y Siena, que con insistencia ofrecidas por Eugenio IV fueron con igual insistencia no aceptadas por él, y la cifra del nombre de Jesús — y en el libro la letra que a Él se refiere circuida de flamígeros rayos de sol como símbolo de ardiente caridad — también fué atributo de la tercera virtud teologal, como en una tablilla lo exhibía el Santo en sus predicaciones, para con ello aumentar su reverencia, lo que por cierto costó al varón seráfico tener que comparecer ante

Martin V, delatado como fautor de idolatría por el dominico Manfredo de Verceil, y se le prohibió el hacerlo, hasta que, por mediación de San Juan de Capistrano, lo aprobó, por

fin, el Santo Padre y su triunfo llegó a tener por consecuencia la celebración de la festividad del Nombre de Jesús, concedida a los franciscanos menores en el siglo XVI por Clemente VII, y extendida a toda la Iglesia en el XVIII por Inocencio XIII.

Señaló el señor Tormo (1), como muy probable retrato del reformador de los Menores, una tabla de la colección Tortosa, que atribuyó a Jacomart, de quien, contrastando fechas, dice que pudo conocer al Santo en el Reino de Nápoles, pues allí falleció en el año 1444. Pensamos que al pintor de este retablo parece haber llegado, levemente modificada, su estructura, el tipo y la fisonomía de la tabla de Onteniente. No quedan o no vi o no recuerdo — salvo una tabla de Segorbe, — pinturas su-

yas en la región (2), y no deja de ser extraño, pues está relacionado con la Vida



SAN SEBASTIÁN.

TABLA CENTRAL DEL RETABLO

(1) *Jacomart*. Página 135, con reproducción.

(2) Bajo su advocación solo conocemos la Parroquia de Cirat, (Castellón de la Plana).



RETABLO DE SAN SEBASTIÁN



ANUNCIO PROVIDENCIAL A SAN JOAQUÍN

TABLA DEL SIGLO XV

de San Vicente Ferrer, de quien cuentan que predicando en Alejandría de la Palla profetizó al futuro Apóstol del Dulce Nombre de Jesús, mozo por entonces, de la noble familia de Albizeschi, que sería gloria de Italia y luz de la Iglesia, y que como él predicaría en aquellos mismos parajes y en España, como así fué, y a Galicia se alargó a visitar la tumba del apóstol Santiago.

En la tablita de la predela se alude a sus milagros, con seis personajes de muy varia catadura, que presencian y comentan la escena, en la que figura la resurrección del niño, prodigio ya reproducido en otra obra

levantina que el Sr. C. Aru, atribuyó al taller de Huguet (1). Al fondo, una vega, con anchuroso río que bordea una ciudad amurallada, con puerta que dos torres flanquean, y diríase que a Valencia recuerda.

En la predela, sobre la tabla de pino, hay lienzo — (1'95 por 0'46 metros de alto) —, lienzo que no tienen las tres principales, que miden. 0'51 — la central 0'61 — de ancho por 1'47 metros.

(1) *Storia della Pittura in Sardegna nel secolo XV.* — *Anuari del Institut d'Estudis Catalans.* 1911 - 1912, página 513 y siguientes.

Muy bien rectificada por el Sr. Tormo en el tomo XIII del B. S. Española. Excursiones, página 29 y siguientes.



NATIVIDAD DE MARÍA

TABLA DEL SIGLO XV

DOS TABLAS DE LA VIDA DE SANTA ANA

Hay, también, dos tablitas que debieron ser compañeras de un mismo retablo del xv. Proceden de la Ermita de Santa Ana, de allí cerca, para donde debieron pintarse. Son conocidas, desde la Exposición de «Lo Rat-Penat», y no es preciso ser gran alquimista para percatarse de su escasa valía y poco esmero artístico; de lo de Albal, son lo más feble.

Sus asuntos, que no figuran en las Sagra-

das Escrituras, son de larga tradición no truncada de la Iglesia, y están tomados de los Apócrifos, cuya influencia se adentra con profundidad en el arte cristiano, sobre todo desde el siglo v (1), y de algunas de sus poéticas narraciones se hizo eco la liturgia, porque también se encuentran en los escritos de los primeros Padres. Sin llegar a lo dogmático, quedan en pío, y finen por pasar al templo, de ahí el representar a San José, an-

(1) *Histoire de L'Art*, de A. Michel. Tomo I. volumen I, página 48.

ciano, carpintero y con el tirso jovial de flores (1); el número, nombre y realza de los Magos, la Verónica, la Dormición de María, su Presentación y educación de Niña en el templo y el legendario milagroso Abrazo ante la Puerta de Oro, que la misma Iglesia rechazó, después,

cuando ya en el xvi arraiga la otra más ideal representación de la Inmaculada, de la Virgen *Sine labe concepta*. De los evangelios apócrifos de los no incluidos en la lista de libros canónicos que determinó y fijó el Concilio de Trento, y de tres, muy particularmente, están tomadas las representaciones de Albal, a saber: el que su primer editor, el erudito Guillermo Postel, bautizó con el nombre que conserva de

Proto-Evangélio de Santiago, que narra con ingenuidad y delicadeza la dulzura del divino hogar de Nazaret y dice (IV-2) «Un angel del señor se ha presentado a él diciendo, Joaquín: Dios nuestro Señor ha oído tus súplicas, baja de aquí, pues las entrañas de Ana, tu mujer, concebirán...». El que Tis-

(1) Lo de la vara florecida, que también figura profusa y minuciosamente detallado en los Apócrifos, es retoño de la profecía de Isaías (XI-1), y parece ser que empieza en un mosaico del siglo v.

chendorf, llamó seudo-Mateo y Sense, el célebre exageta de Oxford, pretendió considerar como original del canónico, y que también estuvo atribuido a Santiago, a San Juan y a Onésimo, el esclavo huído a Roma, que a su convertidor, San Pablo, sirvió con

ternura en la prisión, y al que éste dedicó su epístola a Filemón. En él, Ana y Joaquín se casan a los veinte años, estando hasta los cuarenta sin tener descendencia, y el anunciador es un Angel, que largo y tendido le arenga (III-V. 1 a 4). Y por último, el de la *Natividad de María* así denominado por Vallarsius, y que es un pequeño opúsculo de solo diez capítulos, con tantos puntos comunes con los dos antes citados, que más

parece una síntesis de ellos. Figuró entre las obras de San Jerónimo, hasta que lo proscibieron el sabio obispo de Rieti, Mariano Victorio, y los PP. Benedictinos de la Congregación de San Mauro.

Parece que fué San Epifanio el primero que nombró a los padres de Nuestra Señora, cuyas tradiciones mas veraces han sido recopiladas por el docto jesuíta P. Mauricio Meschler, en una *Vida de la Virgen*, publi-



MARTIRIOS DE SAN SEBASTIÁN

REMATE DEL RETABLO

cada de reciente (1). Están colgadas en alto, en el paso a la Capilla de la Comunión, y la de la derecha representa, con pueril realismo, la escena familiar e íntima de la Natividad de María. Santa Ana (2), que con grande aureola está postrada en su lecho, muy vestida y arropada, tiene a su diestra la recién nacida, muy fajada y envuelta, como acaso debió usarse, pues recordamos por aquí otras pinturas con idénticas fajaduras. La sostiene en su grembo una de las cinco comadres que la asisten, mientras otra, en primer término, con minúsculo y picudo jarro, va llenando una bañera. Al fondo de las tres que restan, una extiende un mantelillo con un pan, otra sostiene una cazuela, y la tercera, saliendo de

una habitación contigua, trae un pollo en una fuente.

Su estilo es pedregoso y sin garbo, con mezquino dibujo, que hace las figuras contrahechas y huecas, con pronunciada chatez de cara y cuerpo y un abombamiento de frentes, del que si librase San Joaquín — la mejor de todas ellas —, no así el Angel, ni aún el pastor que le dá frente.

Los fondos son dorados y debieron reme-



SAN BLAS, OBISPO

RETABLO DE SAN SEBASTIÁN

dar a damasco en otro tiempo. Las tablas son de pino enlienzado; una, de 0'68 de ancho por 0'69 de alto; y 0'73 por 0'68 metros su compañera, que representa a San Joaquín, con aureola de arcos reentrantes, como justo, fallecido antes de la Redención, según es uso en tierras de la Corona de Aragón, en

donde nimban solo con la circular a los de la Nueva Ley. Es un grave varón, anciano de luegas barbas blancas y melena, que oye humilde, con su mano al pecho, como le anuncia feliz proge nie un enviado del cielo, mientras apacienta en la montaña un rebaño de justa, una docena de blancas ovejas, de las que lleva collar la primera de la izquierda. 'Le acompañan dos pastores, que diríase

oyen también el mensaje angélico; uno, de espalda y en tierra con una como amplia barrerina; y otro, en pie, con gran cayado en su mano izquierda. Emergen al fondo agudas torres y se vé la puerta de Jerusalem, de donde, por no tener descendencia, tristemente huyera el después afortunado galileo.

Y de pintura en tabla, nada más queda.

LEANDRO DE SARALEGUI.

población la peste, no murió nadie en su día. De ahí el bando de 21 de julio de 1497, por el que se conminaba con multa de sesenta sueldos al que en él abriera su taller, Cruilles. Tomo I, página 330. — Boix, *Historia de Valencia*, Tomo I, página 486

(1) Friburgo. 1925.

(2) Santa Ana, debió tener en Valencia bastante devoción a fines del xv.

En 1494 acordaron el Cabildo y la Ciudad que el día de su fiesta fuera de precepto, porque asolando por entonces a la



(A) BARCELONA. MUSEO PROVINCIAL ARQUEOLÓGICO

SARCÓFAGO ROMANO. EL RAPTO DE PROSERPINA

LA ESCULTURA FUNERARIA EN CATALUÑA

PERÍODO ROMANO, ROMANO-CRISTIANO Y ROMÁNICO

I

CUALQUIERA que sea el grado de su importancia externa, el monumento funerario contiene, en su esencia, además de una significación moral, perdurable en el alma humana, como es el culto a la memoria de los muertos, la expresión, más o menos intensa, de un concepto espiritual que se deriva de las creencias religiosas y, en muchos casos, hasta de las preocupaciones dominantes, en cuanto a los destinos de ultratumba.

No cabe en este lugar un estudio comparativo en demostración de las particularidades distintivas que pueda ofrecer la escultura funeraria existente en Cataluña. El propósito se limita a reseñar la impresión, íntima sentida, por ley de emoción y de razonamiento, ante las obras de este género que el pasado

nos legó; así que, el punto de partida, en este caso, lo constituyen las manifestaciones plásticas que ofrezcan caracteres definidos y, por lo tanto, presupongan solución de evolutiva continuidad en el proceso histórico del arte.

Durante su primitivo período, antes de nuestra era, el arte estatuario indígena vegetó en una rudeza casi nativa y sin progreso, apesar de su constante contacto con las civilizaciones griega y romana de Ampurias y Tarragona, a cuyo esplendor, por el contrario, se mantuvo indiferente con persistencia instintiva y como hereditaria. Bastantes siglos habían de transcurrir antes de que la belleza clásica vivificase el sentimiento y la técnica locales.

El advenimiento del Cristianismo, trans-



(B) GERONA. EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO. EL RAPTO DE PROSERPINA



(C) GERONA. MUSEO PROVINCIAL

SARCÓFAGO ROMANO HALLADO EN AMPURIAS

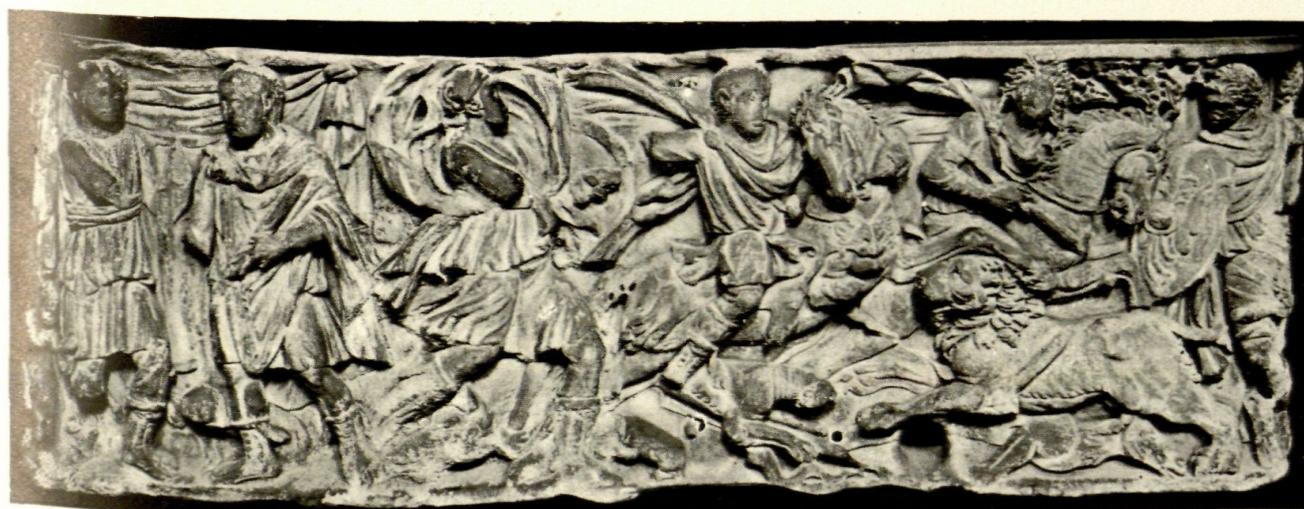
formando la conciencia universal, determinó al arte funerario latino, una nueva y definitiva orientación. El concepto fundamental respecto de los destinos del alma proclamado por la nueva doctrina, germinó formas que en el transcurso del tiempo habían de desenvolverse en consonancia con el dogma y la evolución del pensamiento.

Las persecuciones de que fué objeto el cristianismo, en los tres primeros siglos de nuestra era, originaron dos grandes ideas: por una parte, el deseo de conservar y venerar los restos sagrados de los mártires, y por otra, la de ocultar a los profanos el culto y los misterios de la nueva Religión. La primera generó las catacumbas; la segunda, motivó la creación de una serie de mitos

que, por su simbolismo, despertaban la piedad de los fieles iniciados en su significado, y que, sin llamar la atención de los profanos, perpetuaban la nueva fe.

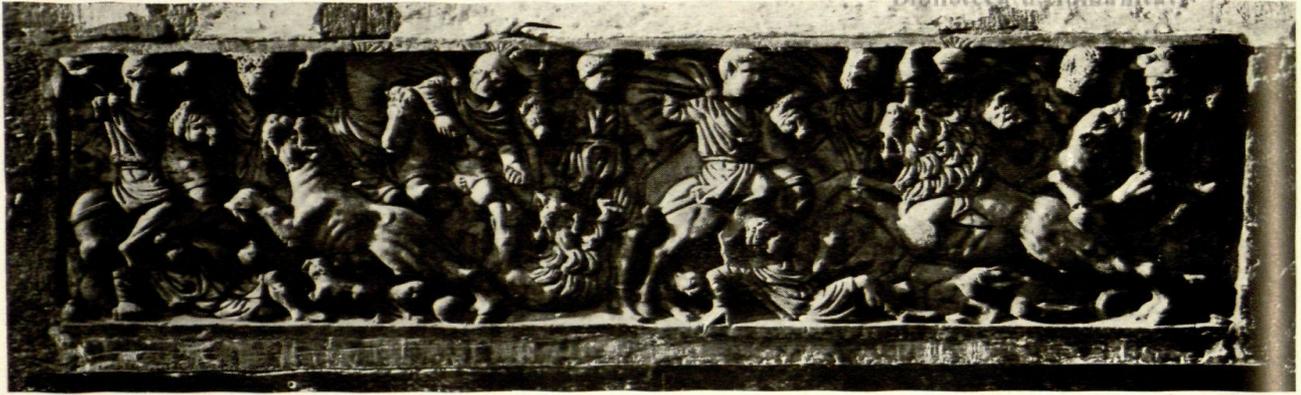
Esta circunstancia, que necesariamente había de dificultar la intervención escultórica en aquel piadoso culto, explica el carácter, esencialmente pictórico, del primitivo arte funerario.

Por otra parte, la Religión Cristiana, en el primer período de su expansión, excluyó el arte estatuario de la vida nueva que se iniciaba; no obstante, el antiguo precepto mosaico que había tendido a apartar al pueblo de la idolatría, se fué adaptando al modo de ser del mundo pagano, al que la Religión de Jesucristo iba a satisfacer el afán de una vida



(D) BARCELONA. MUSEO PROVINCIAL ARQUEOLÓGICO

SARCÓFAGO ROMANO. LA CAZA DEL LEÓN



(E) GERONA. EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO. LA CAZA DEL LEÓN

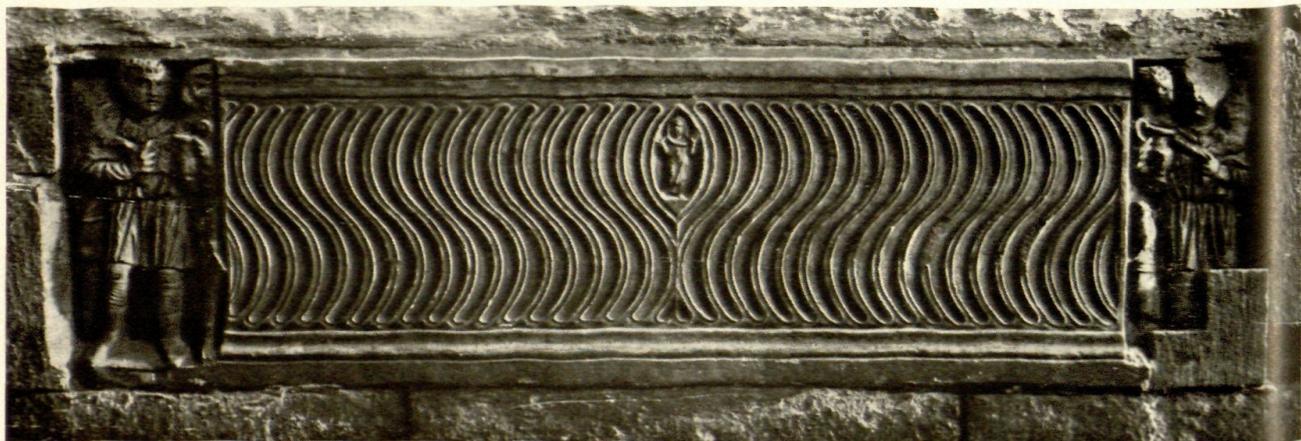
mejor, y aceptada la belleza sensible como un medio para universalizar las ideas y las formas que la teología iba definiendo, se iniciaron para la escultura nuevas corrientes de inspiración y desarrollo.

Después de promulgada por el emperador Constantino la libertad de la Iglesia, las creencias cristianas se propagaron rápidamente por la eficacia de su propia virtualidad; mas, apesar de este ambiente favorable, el arte escultórico se desenvolvió de una manera lenta y laboriosa, por cuanto, a la dificultad de inventar formas representativas de los dogmas que los Concilios de Oriente iban estableciendo, se añadía la de improvisar la necesaria técnica, así es que la piedad de los fieles hubo de recurrir a los temas de la mitología antigua cuya significación fuese, como por tácita convención, relativamente adaptable a los conceptos de la nueva Doctrina, así como también a la técnica pagana

para la plástica representación de aquéllos. La construcción de los sepulcros cristianos, durante los primeros siglos de nuestra era, estuvo vinculada en los grandes talleres de Italia y en sus sucursales de la Provenza. Fué un arte industrial que de dichos centros era exportado a una gran parte del mundo latino, y así se explica la especie de uniformidad que los sarcófagos acusan en su disposición general, lo mismo que en el proceso de la labor de ejecución.

Consérvase en Cataluña un número extraordinario de sarcófagos procedentes, indudablemente, de los centros artísticos antes mencionados, y cuyo ciclo abarca desde el período primitivo, o sea antes de la libertad de la Iglesia, hasta el siglo VI.

El número y la calidad de ellos ofrece materia suficiente para la formación de un concepto amplio y definido respecto del proceso de la escultura funeraria en los primeros



(F) GERONA. EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO-CRISTIANO



(G) GERONA. EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO-CRISTIANO

tiempos de nuestra era; como un reflejo de la progresiva transformación de la conciencia latina. Aparte de los reparos que en el orden cronológico, en algunos casos, podrían quizá aducirse, cabe establecer para dichas obras dos clasificaciones genéricas distintas; una que abarca hasta la concesión de la libertad a la Iglesia, y otra que comprende la labor plástica ya genuinamente cristiana, no solamente por la posesión de conceptos y temas propios, sino también, por la de medios técnicos para expresarlos.

Desde el punto de mira artístico se refleja, en el primer grupo, la supremacía de la forma; la pompa, aún magnífica, de la cultura pagana en decadencia. En el segundo grupo, se acusa la austera e ingénua parquedad de un espiritualismo en vía al triunfo definitivo que alcanzó en siglos posteriores.

Como ejemplares típicos, entre los pertenecientes a la primera serie, merecen clasificarse dos sarcófagos existentes, uno de ellos en el museo de Santa Agueda, de esta ciudad, y otro en la excolegiata de Gerona.

Ambos contienen el desarrollo de un mismo tema, el rapto de Proserpina; alegoría del mito pagano admitida convencionalmente, aún que con problemática comprensión, para significar el concepto fundamental en la fe cristiana, del tránsito del alma humana a la eternidad (A-B). El asunto en los dos casos es el mismo, según resta indicado, y su desarrollo semejante. Ofrece los caracteres de un arte nutrido de la savia del paganismo; pero orientado, más que a la expansión de un sentimiento plástico sincero y personal, a la consecución de una finalidad estrictamente mercantil.

Una impresión parecida evoca otro sarcófago encontrado en las excavaciones practicadas en Ampurias a mediados del siglo pasado y existente en el museo provincial de

Una impresión parecida evoca otro sarcófago encontrado en las excavaciones practicadas en Ampurias a mediados del siglo pasado y existente en el museo provincial de



(H) GERONA. EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO-CRISTIANO



(I) EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO-CRISTIANO

Gerona. Entre genios y figuras alegóricas, de más o menos problemático significado, aparece en este ejemplar la efigie, en busto, del difunto, emplazada dentro de una concha en el centro del paramento frontal (c).

Lo mismo los temas que la distribución fueron bastante comunes en los sepulcros romano-cristianos pertenecientes a la primera época; mas el procedente de Ampurias ofrece la particularidad de contener, en un friso, representaciones de la vida real expresadas por medio de geniecillos ocupados en diversas operaciones de la vendimia.

Temas de la vida real ofrecen, asimismo, otros dos sarcófagos; existentes, uno en el museo de Santa Agueda, y otro en la excole-

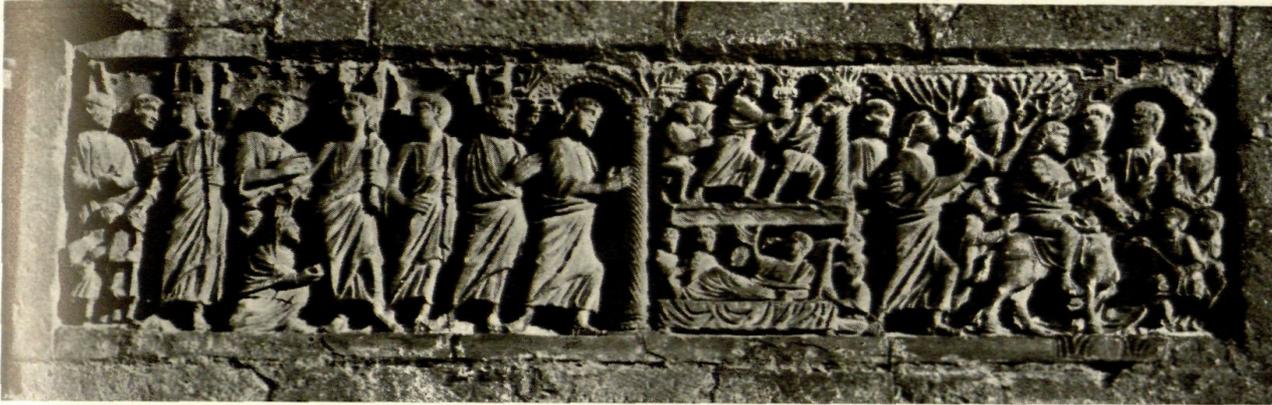
giata de San Félix, de Gerona. En ambos, y por complicado agrupamiento de figuras, está desarrollada la caza del león (D-E). La índole del asunto, exenta de toda significación espiritual, limita el juicio de la obra al aspecto meramente plástico, y en tal sentido ella constituye un ejemplo más de la fatal decadencia de la escultura romana.

Con el triunfo de la Iglesia se abrió ancho cauce a la cristiana inspiración. Libre ya el arte para expresarse en lengua propia, se desprendió en absoluto del concepto fundamental de plástica belleza que había informado las civilizaciones paganas, adoptando la forma humana únicamente como medio expresivo de los principios dogmáticos, de



(J) GERONA. EXCOLEGIATA DE SAN FÉLIX

SARCÓFAGO ROMANO-CRISTIANO



(K) TARRAGONA. CATEDRAL

SARCÓFAGO ROMANO-CRISTIANO

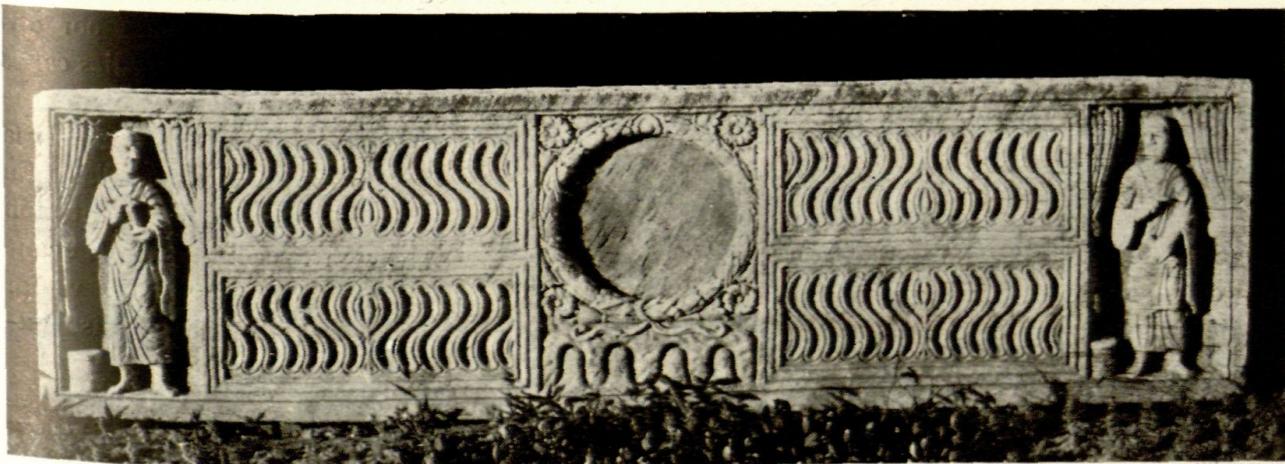
los conceptos históricos que la Religión establecía y definía. Bajo la dirección de la Iglesia se fué estableciendo como un canon de temas que los talleres de Roma, lo mismo que los del mediodía de Francia, prodigaron con una cierta uniformidad, lo mismo en el estilo que en la distribución.

Recientemente un feliz descubrimiento, al azar debido, vino a enriquecer la serie de sarcófagos. Se trata de los hallados en Tarragona, en ocasión de realizar los trabajos preliminares para la construcción de una Fábrica de Tabacos. Al procederse al replanteo de una de las secciones que ésta ha de comprender, dióse con una Necrópolis romano-cristiana, a cosa de tres metros de profundidad. Con gran sorpresa, encontrose una cripta con tres sepulturas, ya sin tapa ni restos, indicio cierto de una profanación en fecha ignorada. Semejante hallazgo, como

es consiguiente, avivó el interés de los excavadores, y resultado de su labor fué ir dando con otros restos funerarios de más o menos importancia.

Los sarcófagos exhumados que, por algún concepto, mayor interés acusan, son:

Un sarcófago, en piedra del país caliza rosácea tripartido verticalmente, con la división más ancha en el centro (L) y con anchos espacios entre esas divisiones, que ofrecen dos zonas horizontales estrigiladas. En las divisiones verticales inmediatas a los ángulos aparecen dos figuras, entre cortinas recogidas a mitad de su altura. Por esas figuras se ha dado el nombre de San Pedro y San Pablo a tal sepultura. En el plafón vertical del centro queda circunscrita una corona, con elementos florales estilizados en las enjutas y un motivo ondulante en la parte inferior.



(L) TARRAGONA

SARCÓFAGO LLAMADO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO



(M) TARRAGONA

SARCÓFAGO LLAMADO DE LOS LEONES

Un sarcófago estrigilado, de mármol blanco, de importación italiana, descubierto a unos veinte metros de la cripta, que ha sido denominado de los Leones (M) por los que esculpturados y con gran fuerza expresiva hay en los ángulos del frente, apareciendo, en el centro de éste, entre los estrígiles, una media figura que en la mano izquierda sostiene un rollo que señala con la diestra.

Un sarcófago, de mármol blanco, con la parte de una tapa de mármol azulino.

Un sarcófago de piedra conchífera de la Sabinosa con pilastras angulares, estrígiles en el resto y en el centro una corona de laurel, dentro de la cual queda inscrito un hexágono, en el que se lee:

D M
SEMPRONIAE
VRSE QVE VIXIT
MECVM ANNIS XXV
FVLVIVS FRONTO
VXORI SANCTIS
SIME ET BENE
MERENTI (1)

Frente de un sarcófago que apareció como tapa de otro. Ha en los ángulos sendas figuras de orantes, en el centro otra figura, al

(1) «A los dioses manes. Fulvio Fronto (dedicó este recuerdo), a mi esposa santísima y benemérita Sempronia Ursa, la cual vivió conmigo veinte y cinco años.» (De la *Memoria redactada por los señores Don José Tulla, don Pio Beltrán y don Cosme Oliva*, publicada por la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.)

parecer femenina, y el resto decorado con estrígiles.

Un sarcófago acanalado, en piedra azul, de la cantera de Loreto, con una gran cartela en el centro, y en ella la inscripción:

* D * M *
AVRELIAE PIAE CONIVGI
SANTISSIMAE * ET * INCOMPA *
RABILI AN * XXX * QVAE * MECVM
VIXIT * AN * P * M * XIII * MATER *
LVTATI PISTI * LUXURI * DVL
CIS * SIT * TIBI * TERRA LEVIS
C * LVTATIVS PISTVS FECIT * (2)

En la excolegiata de San Félix, de Gerona, se conserva una serie de sarcófagos bastante a sugerir un amplio concepto respecto a la escultura funeraria en el período posterior al edicto de Constantino.

El paramento está ornamentado por dos series contrapuestas de líneas o medias cañas onduladas, *strigilus*; el emblema pagano que el arte cristiano se apropió para simbolizar la eterna juventud, o sea la inmortalidad. En los flancos ostenta la doble representación de la figura del Buen Pastor, parábola evangélica frecuentemente representada y por la que el sentimiento cristiano quiso ex-

(2) «A los dioses manes. C. Lutacio Pisto hizo (este sepulcro) a su esposa santísima e incomparable, Aurelia Pía, de treinta años de edad, la cual vivió conmigo (con él) catorce (años), poco más o menos. ¡Oh madre de Lutacio Pisto, de Luxurio Dulcio! séate la tierra leve.» (De la *Memoria* precitada.)



(N) GUALTER (PONS) PROV. DE LÉRIDA

SEPULCRO ROMÁNICO

presar la misión salvadora de ovejas descarriadas que Jesucristo repetidas veces se adjudicó. Evidentemente el arte cristiano recurrió, en este caso, con sincera ingenuidad, a la adopción de un mito pagano, el Hércules moscóforo, como el medio de hacer más expresivo e inteligible el asunto propuesto (F).

Otro de los indicados sarcófagos (G) ofrece tres compartimientos, separados entre sí por superficies estrigiladas; en el central se halla representada una figura de orante entre las de dos personajes de difícil clasificación; en el compartimiento de la derecha, la prisión de San Pedro, y en el de la izquierda, la curación, por Jesús, de un ciego de nacimiento.

Una composición más compleja ostenta otro ejemplar (H), en el que todo el paramento anterior está ocupado por una serie de ocho temas distribuidos a entrambos lados de la orante que ocupa el lugar central. Los asuntos representados son: el milagro de Horeb; curación del paralítico; multipli-

cación de los panes y de los peces; curación del ciego de nacimiento; resurrección obrada por Jesucristo; Jesús predice a San Pedro que le negará; Jesús pisando el león y el dragón y el sacrificio de Isaac.

Aun cuando la investigación moderna formula diversas apreciaciones, en cuanto a la más o menos apropiada significación de los grupos contenidos en este sarcófago, ellos testimonian un amplio y progresivo desenvolvimiento en la representación de los temas elegidos, cualidades que se señalan, asimismo, en otro ejemplar existente también en la referida excolegiata (1).

En otro de los sarcófagos se halla representada la vida de Susana, con un desenfado singular. La distribución de los grupos explicativos de la vida de la casta virgen, es similar a la de los ejemplares anteriores; mas con objeto de revestir de una mayor expresión local el tema de la seducción, el artista no vaciló en cincelar la figura de Susana y las de los dos viejos, a un tamaño mucho menor que el de todas las restantes, a fin de

dar cabida a los elementos arquitectónicos que quieren representar la casa de Joakim (j).

Digno de mencionar es, además, otro sarcófago que existe empotrado en la fachada de la Catedral de Tarragona. Este ejemplar acusa alguna variación, tocante a la adopción de los asuntos relativos a la vida del Redentor, así como, también, un notorio progreso artístico en la composición general y en la labor de ejecución. Véanse en él representados: la curación de los ciegos que siguieron a Jesús en Capharnaum; la curación a una mujer de un flujo inveterado; milagro de la piscina probática, en el interior de la que, por medio de dos escenas superpuestas, están esculpidas las figuras de los paralíticos curados por el Salvador; la conversión de Zoqueo, y, por último, la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (κ).

Los ejemplares reproducidos aquí como tipos genéricos, de entre los que se conservan en Cataluña, permiten conocer los caracteres de la escultura funeraria durante los primeros siglos de nuestra era. Desde el punto de vista artístico, en los del primer grupo se refleja el ocaso de una era esencialmente antropomórfica. La escultura se industrializa ofreciendo muestra de la más fría impersonalidad y, por tanto, sin irradiar destello alguno de sentimiento íntimo y fecundo en conexión con la naciente evolución de la conciencia, opuesta a la pagana.

Para formar un juicio apropiado acerca de los pertenecientes al segundo grupo, precisa tener en cuenta que, en ellos, el cincel de los humildes artistas, conversos o neófitos, hubo de actuar de espaldas por completo a toda tradición plástica, ya que, para ellos la forma humana no debía ser un fin, sino únicamente un medio expresivo de conceptos y temas, que en la mayoría de los casos, probablemente, era aun no del todo comprendida.

En el proceso histórico de la estatuaria, los sarcófagos cristianos de los siglos iv y v, no obstante la mediocridad de los medios expresivos que en ellos se revela, constituyen, tal vez, el génesis de la era artística espiritual que el romanismo continuó más tarde, y cuya savia generó los esplendores futuros.

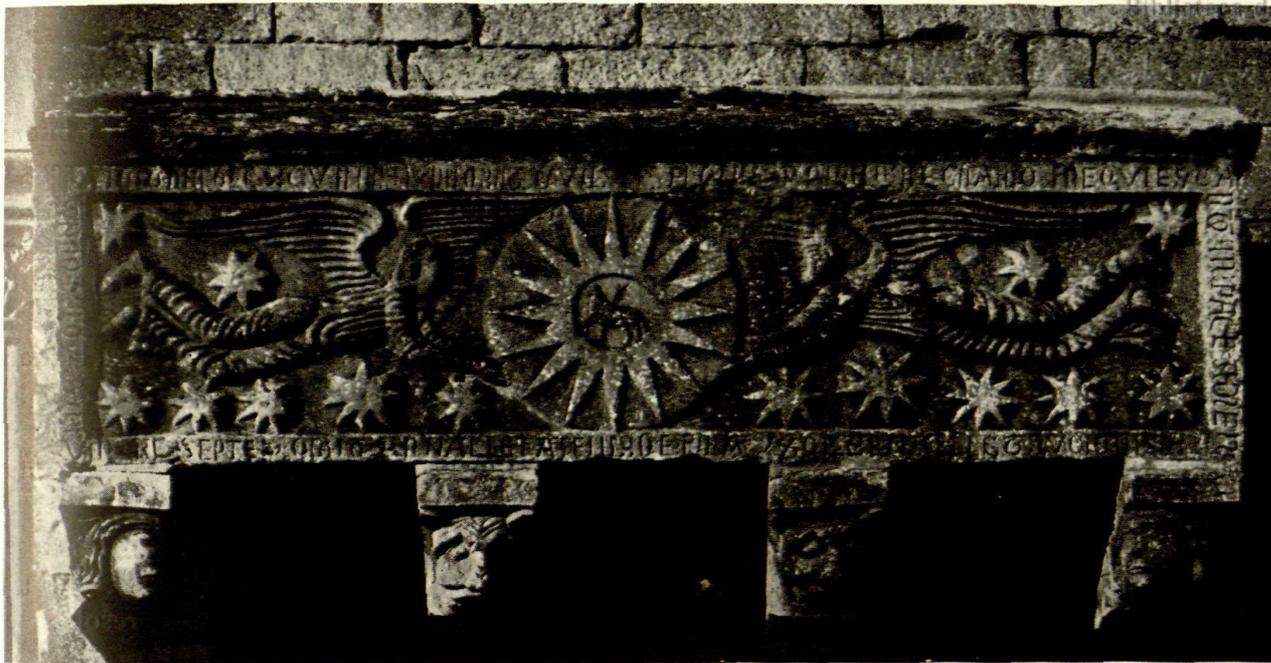
El período que media entre los siglos vi y xi, fué para la escultura funeraria de una inactividad casi absoluta; pues, si bien el sepulcro de Gualter (provincia de Lérida) ofrece interés, tocante al punto de mira arqueológico, artísticamente considerado no puede apreciarse como demostrativo de una solución de continuidad (n).

Ello tiene, como dice A. Michel, una doble explicación: en primer lugar, el establecimiento, en el Occidente latinizado, de razas septentrionales y bárbaras, extrañas a todo arte monumental y a toda estatuaria;



(o) LÉRIDA. MUSEO PROVINCIAL

PARAMENTO DE UN SARCÓFAGO



(P) GERONA. IGLESIA DE SAN FÉLIX

SEPULCRO ESCULTURADO

hereditariamente hostiles a toda representación antropomórfica de la divinidad, y, de otra parte, la resistencia dogmática, en el pensamiento cristiano, contra un arte que por tanto tiempo y tan peligroso prestigio había estado al servicio de los dioses del paganismo.

En el siglo XI se inicia en el mundo latino una era de verdadero esplendor artístico. Bajo la influencia de las órdenes religiosas, a las que incumbió la educación moral de aquella sociedad naciente, la escultura empezó a dar nuevas manifestaciones de vida. El sentimiento religioso guiaba la imaginación de aquellos humildes imagineros, quienes, realizando esfuerzos para hacerse dueños de la técnica, iniciaron la renovación estética, en la que tan infinitas revelaciones debía más tarde producir el espiritualismo cristiano.

A la eficacia de esta expansión vivificadora fructificaron los gérmenes de vitalidad que en el instinto catalán se contenían dentro de su primitiva rudeza. El sentido plástico local se asimiló rápidamente formas y técnica importadas, para manifestarse luego con toda la potencia de su carácter distintivo. No obstante, en todo el período románico fueron

bastante escasas las manifestaciones de la escultura funeraria.

En el museo de Lérida, procedente de la Catedral antigua de dicha ciudad, se conserva el paramento de un sarcófago cuya superficie está dividida en compartimentos regulares ornamentados con elementos de la fauna y de la flora, evidentemente inspirados del gusto oriental (o).

En la fachada de la iglesia de San Félix, de Gerona, existe empotrado un sarcófago perteneciente al siglo XII. La ornamentación bárbara y primitiva de esta obra está compuesta de un disco solar en cuyo centro aparece el bíblico cordero. El referido disco está sostenido por dos ángeles campeando sobre un fondo tachonado de estrellas.

En la faja que circunscribe el conjunto está grabada una inscripción latina, de la que se desprende que en dicho sarcófago están enterrados Guillén de Sitjar, fallecido en el año 1195, y su hija Arnaleta, que murió en 1214. Probablemente esta obra debió provocar una sonrisa de compasión a los inspirados artistas que en la misma época terminaban la ornamentación del soberbio claustro de la Catedral gerundense (P).

PEDRO CARBONELL

EL PINTOR ALBERTO SCHMIDT

«EN el hombre, dice Emmerson, la memoria es como un espejo, en el que reflejándose las imágenes de los objetos que le rodean, recibe un soplo de vida y los dispone de un modo distinto. Los hechos pasados no quedan inertes, algunos se borran, y otros brillan, de tal modo, que pronto tenemos un nuevo cuadro, compuesto por experiencias notables. El hombre coopera. Es comunicativo, y lo quiere decir pesa como un plomo sobre su corazón, hasta que se ha desahogado.»

Lo que nos describe Emmerson es la característica del artista, del artista que inscribe, describe y escribe, según su estilo propio, las bellezas que va a buscar a la fuente inagotable: la Naturaleza.

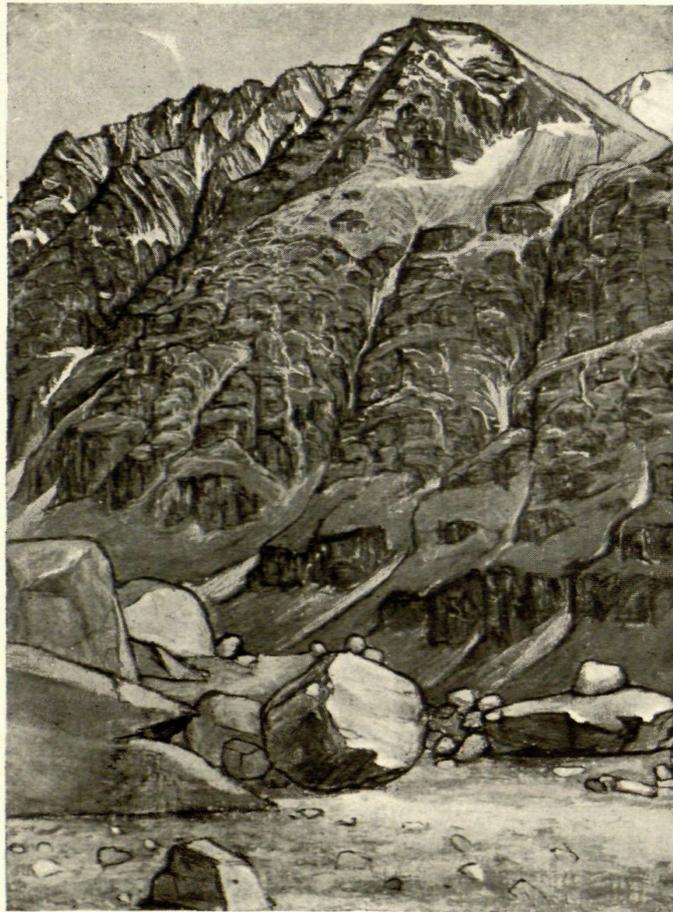
Todo artista debe decir algo y en el modo de decirlo consiste el problema de la forma que hay que dar a la obra de arte; problema resuelto de varios modos en todas las épocas y por todos los grandes artistas.

A decir verdad, en nuestra «época moderna» asistimos a una verdadera degeneración de la pintura. El arte no muere; al contrario, se dirige hacia mil direcciones, tiende sus tentáculos, tantea, ensaya adaptarse a nuestro género de vida; pero todo parece ahogarle, y abandonado a sí mismo, el arte de pintar se

reduce, a pesar de muchos esfuerzos y buena voluntad, a realizar cuadros para museos o exposiciones. Es la tela de taller exuberante y loca o apasionada, y la tela de salón (el adorno mas soso de nuestra cultura) y aun, a menudo, y nos contentamos con ello, la naturaleza, la mancha, bonita de color a veces, pero insignificante... casi siempre.

Si el artista, el maestro, sabe y puede resolver el problema que se propone, sus alumnos y sus admiradores le imitarán, repetirán lo que él haga sin convicción personal, por esnobismo, por negligencia, por pereza. Así se crean los cenáculos, las fórmulas, y todo ese amaneramiento mortal de la «letra que mata, faltando el espíritu» para darles vida. Siempre fué así, y parecería haberse agotado la originalidad,

si se recuerda la gran variedad de la producción artística desde los primitivos de empaque bizantinos a los «futuristas» modernos. Respecto a la forma pura y sencilla, no se le puede pedir más, si por ella sola se la busca; el que diga algo, ese será el artista, sabiendo expresar por la naturaleza la ciencia misma de su carácter personal. Lo que él diga, siempre será nuevo, y, por él, la naturaleza, resucitada, transfigurada, podrá revelarnos la belleza del alma humana, que repre-



ALBERTO SCHMIDT

LOMBEZ (AROLLA)



MANZANOS FLORIDOS,
POR ALBERTO SCHMIDT

senta en su más alto grado el artista creador.

Sin embargo, si la pintura monumental no existe, por la falta de posibilidad de expresarse, no por eso deja de encontrarse en los rebuscos de ciertos pintores modernos, de quienes es el ideal. Y al afirmarlo yo así, lo hago prescindiendo de los «impresionistas» — que atienden al efecto fugitivo del tiempo sobre las cosas (esto por oposición a la idea de lo permanente que busca la gran pintura decorativa) — y de los «cubistas y futuristas», cuya extravagancia anarquista debe sustituir al talento ¡según parece! La tradición de la pintura «monumental» no ha cesado de transmitirse; se perpetúa a través de las edades, tradición de un arte gran-

de y sabio que tiene su origen en el fresco y el mosaico, confirmando el lema: «Grandes efectos con medios sencillos». Esta clase de pintura podría definirse: Búsqueda consciente de un efecto decorativo en los valores y el color, afianzándose por la forma de un dibujo seguro, claro, conciso, nada de poco más o menos, nada de involuntario.

En uno de sus libros, D'Annunzio desliza una idea profunda, que todo artista debería especialmente apropiarse: «... es el esfuerzo

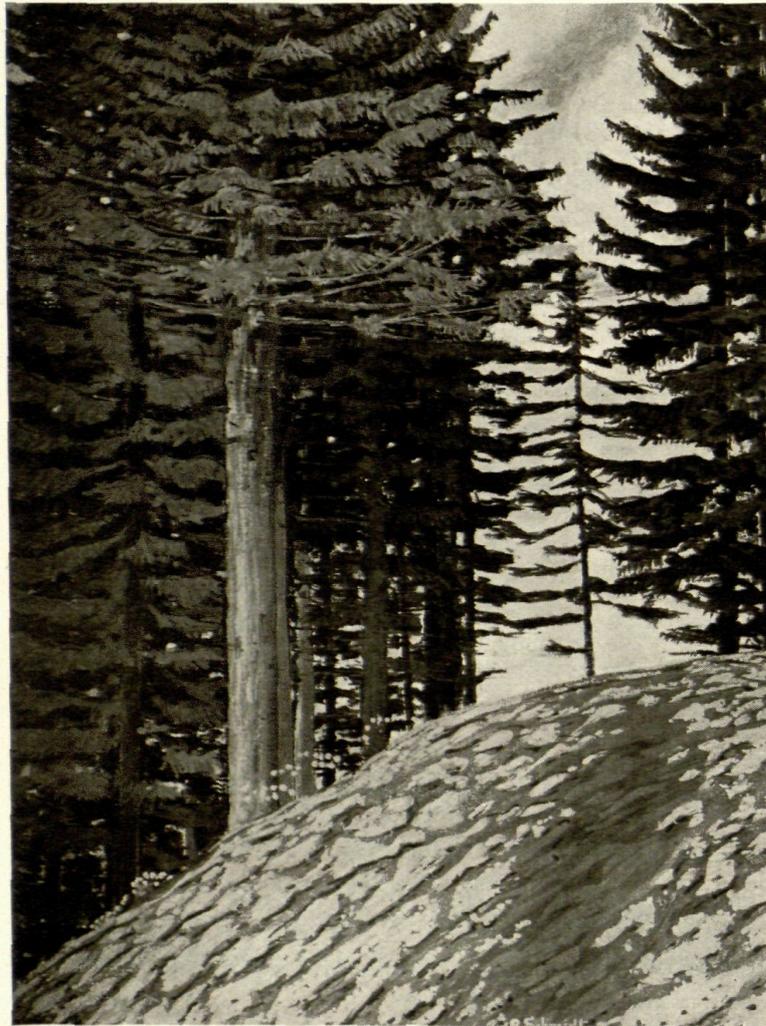
de meditar y de afirmar y de excluir», triple actividad del pensamiento necesaria a toda creación armoniosa; esto es: bella.

* * *

La famosa escuela de Barbizon parece haber hecho grata a los pintores la idea de

juntarse para estudiar en común el paisaje, la pintura del natural. Fué una buena idea, ya que cada día aumenta el número de «rapins» que establecen colonias por doquier: en Saint Ives, en Cornonailles, en Normandía o en Bretaña; en las costas mediterráneas, en Roma o en Florencia. Los artistas alemanes van a Dachau, cerca de Munich, y los suizos, por grupos de amigos, a los Alpes, donde pasan los meses de estío.

Allí fué donde conocí a



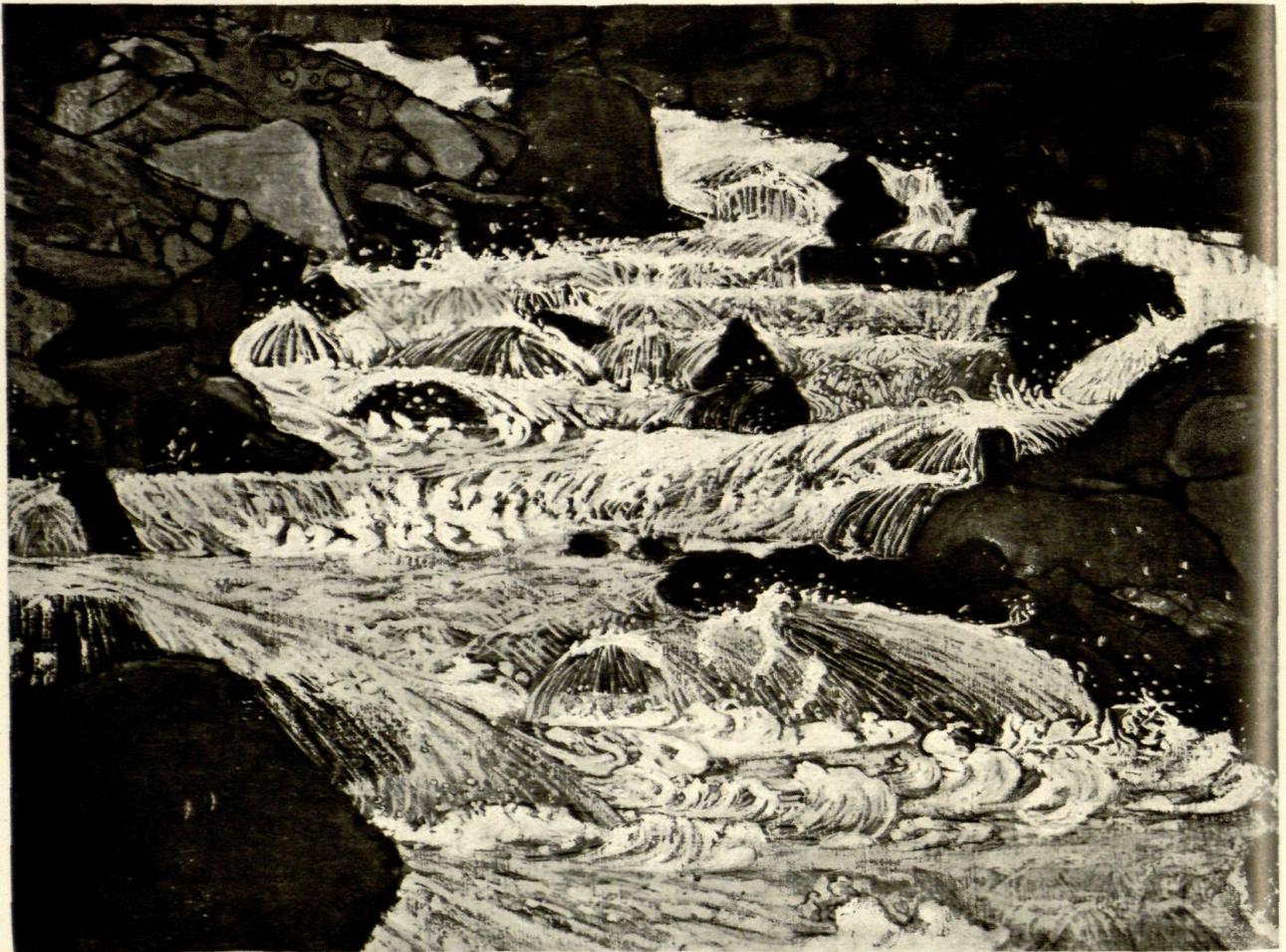
ALBERTO SCHMIDT

ABETOS

Schmidt, el más joven de los artistas en tal sitio reunidos, que vivían en unas alturas, en una choza de pastor, fuera del mundo. Era entonces ya un hombre, delgado, taciturno, que llevaba caída hacia un lado la boina vasca. Iba y venía de un lado para otro, trabajando siempre solo aisladamente. Ya en sus estudios de aquel tiempo se encuentra la tendencia que, desarrollándose con los años, debía convertir al pintor Schmidt en un artista original y personal.



LOS TRABAJADORES,
POR ALBERTO SCHMIDT



ALBERTO SCHMIDT

TORRENTE

Al examinar su obra, se observa instantáneamente una doble preocupación de la forma y del color, y se ve enseguida la influencia que ha ejercido en él Hodler, el gran reformador de la pintura moderna — quien creó, por la gran influencia de sus obras, una corriente regeneradora, tanto en Suiza como en Alemania.

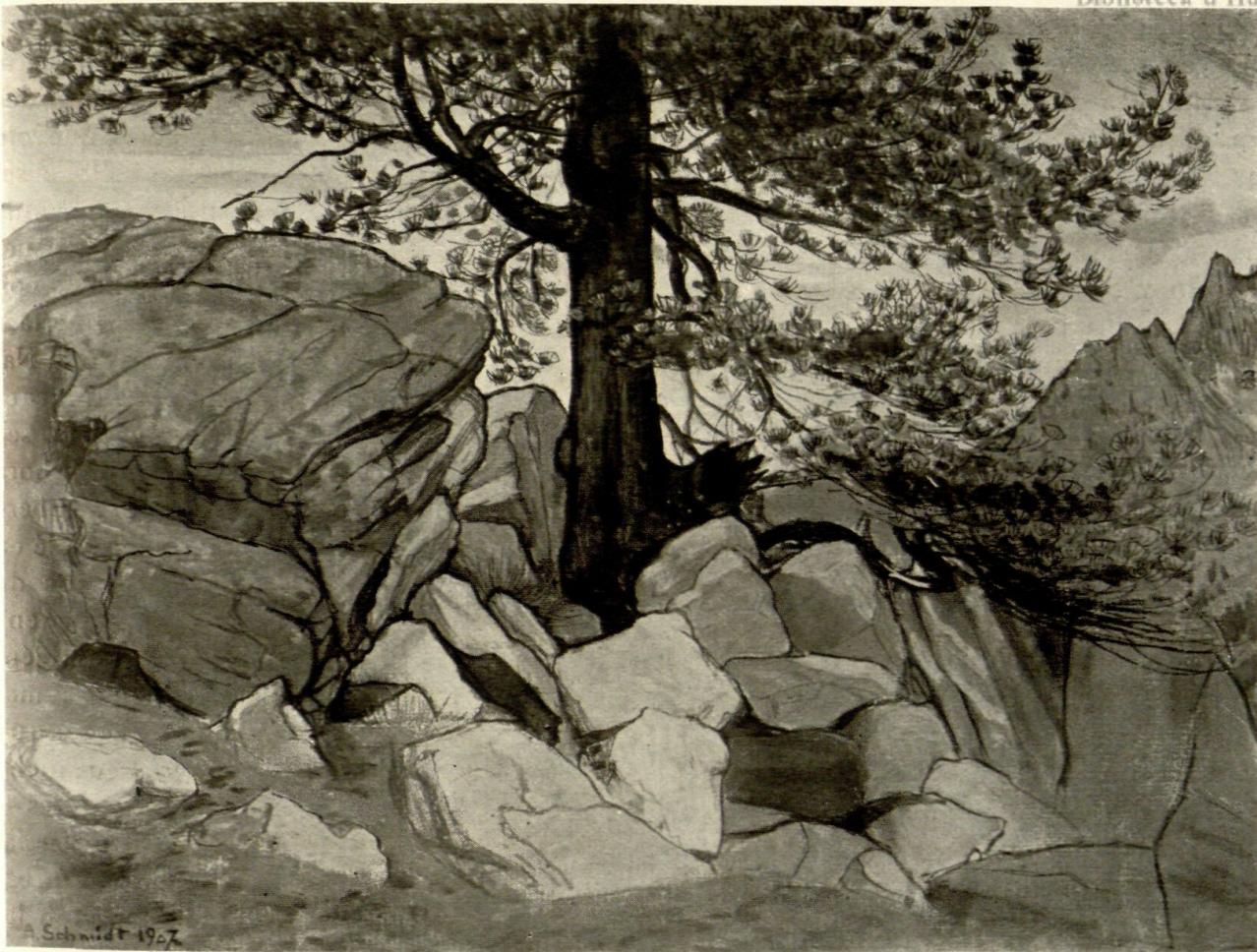
Sobre las almas ha pasado ese vendaval que no se sabe ni como ni de dónde ha venido. Las ha hecho estremecer, y el ideal artístico, eterno y vivo, busca manifestarse en una forma más pura, sobre todo verdadera, y sincera con el ensueño, antes que con el modelo que nos lo sugirió. Problema infinitamente delicado es éste; pero ¡qué importa!

Schmidt posee en sus obras «el ritmo subsistente y continuo de un estilo personal». En su persecución de la forma, el artista se plantea, también con resolución, el problema de la

línea; que en él es a veces firme, voluntaria, a veces delicada y sutil, según la inspiración dictada por el sentimiento del modelo. En el colorido, Schmidt conoce las tonalidades francas y vivas; pero no por eso olvida el encanto de los semitonos delicados y la fuerza que da la mancha clara o oscura. Desde este punto de mira, son interesantes su auto-retrato, el retrato de su esposa, el de su madre y ese singular retrato de Mr. J.

En él nada es convencional, se interesa en cada ocasión por un carácter distinto, lo que cada vez le dicta una técnica adecuada al sentimiento que experimenta.

«Si algo me interesa — dice — solo veo aquello, y entonces procuro, con todas mis fuerzas, reproducirlo lo más igual posible a la emoción recibida. Esto explica porque a veces, en una misma tela, el interés se halla dividido de una manera irregular y junto a algo



ALBERTO SCHMIDT

ÁRBOL Y PEÑASCOS

se encuentran partes descuidadas. Sugestionado por lo que me ha interesado, abandono lo demás, que debe sacrificarse para hacer valer y dar entera plenitud a lo que se ha querido expresar.»

La *Dama del gran sombrero* tal vez sea una obra incompleta, pero muy fina y de encantadora composición. Y ya que de retratos se trata, hay una serie de croquis del álbum del artista, en los que Schmidt se complació en dibujar las facciones y actitudes de su primer hijo. En ellos puede leerse toda la psicología de un ser recién nacido, inconsciente aún, que poco a poco despierta a la vida... También aquí predomina la gran libertad en el dibujo, e insisto en la palabra, porque la libertad artística no es cosa que abunde, sea en la ejecución o en la elección de modelos. A decir verdad, los artistas no deberían limitarse a una especialidad (aunque,

actualmente, sea este el único modo de lograr fama) sino que deben restar comprensivos y ser receptivos a toda impresión que la vida les despierte. Así es con gusto que comprobamos la importancia que da Schmidt, en sus obras, a los distintos elementos del paisaje, particularmente a la «composición decorativa» (definición absurda, si bien admitida, refiriéndose a las obras de arte pensadas, concebidas imaginativamente, más que vistas en la naturaleza).

En los paisajes de Schmidt, la montaña es lo que más valor alcanza. Ha sabido imprimir en sus obras la majestad de los rincones alpinos, reproducir el efecto decorativo de las nubes sobre las rocas, los dédalos de piedra de flancos tapizados de musgo, la delicadeza del ramaje de un armuelle, o el haz de un bosque de abetos. Lo que a veces falta es la sensibilidad profunda respecto a la naturaleza,

identificarse con ella, condición, *sine qua non*, de toda verdadera obra de arte. Aquí me permito abrir un gran paréntesis, pues conozco la sinceridad del artista, su sentimiento y su búsqueda decorativa, que reclama una síntesis, esto es, una eliminación de algunos pormenores, y su deseo «de vivir penetrando íntimamente en el elemento que trata de expresar», lo que constituye, para él, una verdadera necesidad.

En el artista, lo que más importancia tiene, no es la orientación de la sensibilidad, sino el grado que esta alcance, y Schmidt, a menudo, parece absorto por la vista exterior de las cosas, la forma y la combinación de líneas y colores, más que por la esencia misma del asunto. Entonces el razonamiento sustituye al sentimiento, como, por ejemplo, en *El torrente*, en *Los Abetos*, en *Montaña y nubes*. La mayor dificultad, la tentación, particularmente para el artista, se halla en escoger el camino de la derecha o el de la izquierda, en elegir un arte decorativo, puramente ornamental, o una

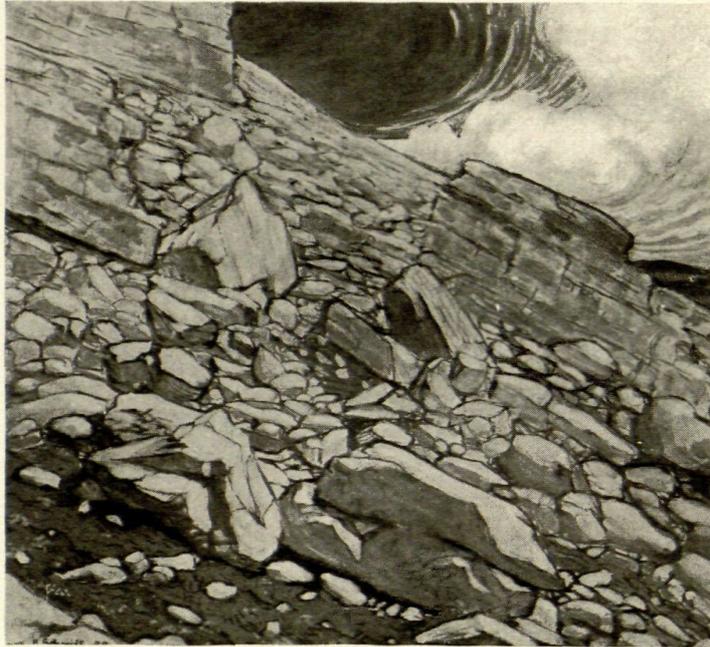
interpretación sentimental de la Naturaleza. Sin embargo, el artista que se sienta fuerte

rechazará la idea tentadora que solo le conduciría a seguir una fórmula ya trazada, pues verá que solo con absoluta libertad, respecto de la Naturaleza, logrará que su arte sea verdadero. Ahora bien: esta libertad, que señalé en los retratos de Schmidt se encuentra, también, en sus telas más recientes — que superan en mucho a las anteriores —

Orillas de Lago y Manzanos jóvenes, en las cuales acentúase la sensibilidad, sin estorbar el desarrollo de la idea decorativa, y en las que el artista se presenta más profundo y completo que nunca.

«Me he quedado en el llano — escribía, — a orillas del lago. Lago que muestra grandes bellezas; pero que, no habiéndolo yo observado y vivido, no he podido darme todo lo que hubiera sido dable esperar, pues es trabajo largo el penetrar la intimidad y comprender un país, sobre todo cuando lo que nos interesa es lo general...»

Las propias palabras del artista dicen más que una larga



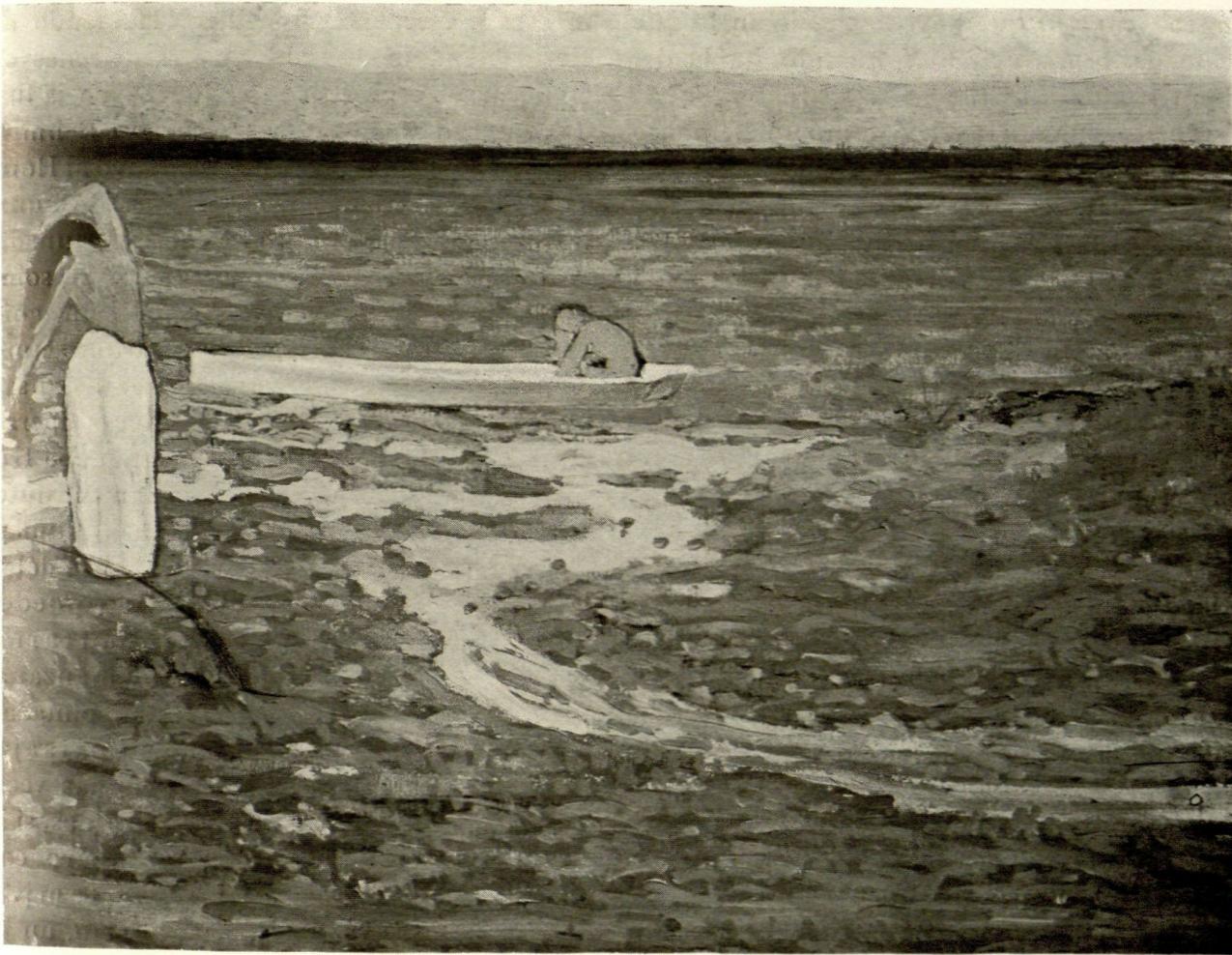
ALBERTO SCHMIDT

DESOLACIÓN



ALBERTO SCHMIDT

MI HIJO CLAUDIO



ALBERTO SCHMIDT

LAGO

disertación.... En cuanto a composiciones de un orden más exclusivamente decorativo, diferentes rebuscos sobre el tema: *Maternidad, Sentimiento decorativo, Los trabajadores*, etc., revelan en Schmidt una faceta de fantasía y de evocación imaginativa, tanto más interesante ahora, cuanto todo se reduce a copiar algo, sea lo que sea, pues el artista moderno parece haber perdido el gran don de expresar su vida interior, lo que falta, desgra-

ciadamente, en la mayoría de los casos. En uno de los últimos artículos dedicados a



ALBERTO SCHMIDT

MI MUJER

Schmidt, la crítica hacía constar «la búsqueda del carácter unida a la del elemento perdurable», y aun en la misma correspondencia del artista puede comprobarse esta preocupación. Al analizar la obra de tal pintor, encuentra que el artista olvida demasiado el carácter general para dedicarse solo «a la anécdota, a lo pequeño, a lo instan-

táneo y no a lo que hay de eterno en lo que trata de reproducir.» Y cuando habla del llano (que nunca me ha interesado mucho) —dice— «cuando lo pinto, tomo un elemento para mi atención —hago el retrato de un árbol, de dos árboles, de un campo, de un lago, y basta». —En cuanto al paisaje, aunque lo que más le atrae son las cimas, le tienta «la pureza de las montañas, que muchísimo más fuertes que la planicie, no han permitido la intrusión, la transplatación de elementos que no sean *ellas*.» Le molesta encontrar, en ciertas exposiciones, «una tendencia, a su juicio excesiva, de la pintura por la pintura; esto es, pintar por pintar una mujer, una manzana, una vaca, es pintar de pintor que tiene o se ha hecho un me-

canismo más o menos personal; pero en el que el cerebro falta por completo. Es una obra abortada: mejor dicho, no es obra, ni siquiera una tentativa de que lo sea. Hay pinturas, muchas pinturas, muy bellas; *pero esto no es más que pintura*, quizá sea algo; mas desde el punto de vista general y superior, no es, en realidad, algo; porque ante el ojo que pinta ¿no es el hombre quien, en efecto, debe manifestarse?»

La necesidad de un arte monumental se encuentra en el pensamiento de Schmidt,

más aún que en su pintura. Hablando de ciertas tendencias modernas, satisfechas de expresar el espejo de los juegos de la luz, de representar naturalezas muertas, Schmidt exclama: «¿Qué han traído de nuevo al Hombre, a lo Humano, estos artistas?. Algunas limitadas acusaciones personales afortunadas o interesantes algunas veces. Trajeron, sobre

todo, un egoísmo que actualmente constituye su fuerza; aunque la Humanidad futura lo estimara su parte débil. ¿Qué pueden importarme sus manzanas bien pintadas, sus paisajes muchas veces repetidos, si lo comparo con un templo egipcio, un jarro o una escultura griega, con una pintura de Puvis, *El pobre pescador*, o con una de Hodler, *El Día*?»

Me gusta, sobremanera,

como habla de Puvis de Chavannes «que es un hombre interesante, — pintor. — Actualmente se le tiene algo en olvido, porque en sus obras se encuentra demasiada sencillez, demasiada salud y buen sentido, y escasa inquietud y neurastenia para nuestra época. en que el arte ya no es un producto natural unido a la vida, sino un producto ficticio, en el que, para que sea comprendido por todos los aficionados al arte, debe dominar algo de artificial.»

FRANCISCO GOS.



ALBERTO SCHMIDT

RETRATO DE MME. B. SCHMIDT ALLAND