



















ARTE Y LITERATURA







# ARTE Y LITERATURA

---

## COLECCIÓN

DE ARTÍCULOS RECOGIDOS DE AQUÍ Y DE ALLÍ

POR SU AUTOR

D. FRANCISCO DE P. VILANOVA Y PIZCUETA

ABOGADO DE ESTE ILUSTRE COLEGIO

---

PRECEDIDA DE UN PRÓLOGO

DEL

EXCMO. SR. D. TEODORO LLORENTE Y OLIJARES

ex-Diputado á Cortes.



VALENCIA

IMPRESA DE FEDERICO DOMENECH, MAR, 65

3325

1896









## PRÓLOGO

---

**S** IEMPRE que veo á Francisco Vilanova ó cae en mis manos algún escrito suyo, pienso en su difunto padre el Dr. D. Juan Vilanova y Piera, Catedrático de la Universidad Central, Académico de número de las Reales Academias de Medicina, de Ciencias Naturales y de la Historia, propagador celosísimo é incansable de los estudios de Geología, Paleontología y Prehistoria en nuestra España. Paréceme que le veo llegar de Madrid, como todos los veranos al terminar el curso, entrar gozoso y sonriente en la Redacción de *Las Provincias*, cual en su propia casa, y darnos cuenta de sus proyectos. Echaría una mirada al país natal, al que llamaba cariñosamente *la terreta*; visitaría alguna caverna inexplorada de la edad del sílex pulimentado ó sin pulimentar; examinaría el emplazamiento de algún pozo artesiano, mezclando lo práctico con lo teórico; respiraría algunos días las frescas y salubres brisas del Cabañal, dejando instalada allí la familia en su confortable alquería, y emprendería el vuelo anual á Nápoles ó á Stokolmo, á Bru-



selas ó á Buda-Pesth, allá donde estuviese anunciado algún Congreso Científico Internacional, combinando el viaje de manera que si podía asistir á cuatro de estas instructivas reuniones, no se quedase con tres.

¡Cuánto gozaba en esa labor técnica! Para él no había recreo más gustoso. Su robusta naturaleza, fortalecida aún más por sus hábitos de trabajo y de fatiga, le permitió realizarla hasta una edad avanzada. Enjuto de carnes, vivo de espíritu y de miembros, frugal y animoso, nada le arredraba. Sus aprestos de viaje estaban pronto hechos. Un maletín, en el que llevaba el obligado frac, la ropa blanca indispensable, algunos papelotes (apuntes científicos) y unos cuantos pedruscos (minerales y fósiles); en la cartera las credenciales de congresista, algunas cartas de crédito y los billetes de los ferrocarriles á precios reducidos, y en marcha, con la alegría del muchacho que sale de casa por vez primera. Á los pocos días comenzaban á llegar á la Redacción cartas de Suiza ó de Italia, de Alemania y de Rusia, que eran la desesperación de los cajistas y la alegría del Director. Escritas al volar, que no al correr de la pluma, en la mesa de un *restaurant*, en el vagón en marcha, en el *bureau* del hotel, llenas de abreviaturas indescifrables, sin separación de párrafos, cruzándose unos renglones sobre otros, aquellos retazos de papel de todos tamaños y figuras, eran la revelación del carácter pronto, activísimo, emprendedor del querido amigo; profesor insigne, verdadero enamorado del progreso científico, á la vez que hijo amantísimo de su patria grande, España, y su patria chica, Valencia.

Perdone Paco Vilanova si, cuando debiera hablar de él, hablo de su padre. Pero ¿qué digo perdonar? Estoy seguro de que, lejos de molestarle, lo agradece. No puede ser de otro modo, siendo el padre tan merecedor y el hijo tan bueno. Después de todo, no hago más que seguir su ejemplo: él es quien ha puesto al frente de este libro el nombre ilustre de su progenitor, dedicándoselo con filial devoción. Mantengo yo junto lo que la naturaleza unía y el recuerdo filial perpetúa.

Padre é hijo difieren bastante á primera vista. Aquél era la actividad diligente, personificada; éste parece la contemplación



estática. Apacible, pausado, soñador, le falta la fibra enérgica y el impulso rápido de su padre; pero ha heredado de él el afán del ideal, el vuelo del espíritu. Juan Vilanova era un enamorado de la ciencia; Francisco Vilanova es un enamorado del arte. ¡Amores santos el uno y el otro! Tienen ambos Vilanovas algo más de común; es el hijo, como era el padre, católico á macha-martillo, español acérrimo, valenciano hasta los tuétanos.

Del amor á lo bello, que llena el alma contemplativa de Francisco Vilanova, y de su inteligencia en las manifestaciones artísticas y literarias de la belleza, dan testimonio artículos, ya numerosos, publicados en diferentes periódicos y revistas, algunos de los cuales ha reunido en este libro, del que voy á decir cuatro palabras. Colección de trabajos diversos, no forma un cuerpo de doctrina, cuya idea pueda sintetizarse en breves renglones; pero constituye un acopio interesante y curioso de impresiones y datos, que ofrecen algún interés para los cultivadores de las letras y las artes, y sobre todo, para los buenos valencianos.

ARQUEOLOGÍA se titula la sección primera de este volumen. Al encanto del arte realzado por el prestigio misterioso de la antigüedad, únese en estos artículos el atractivo de la Naturaleza. Exhalan un olor campestre muy agradable. Refieren escursiones hechas por el autor, ya solo, ya en compañía de otros socios del *Rat-Penat*, á distintos lugares interesantes de la tierra valenciana. Entre estas expediciones sobresale la de Liria, á la cual tuve el gusto de asistir. Fuimos á ver las lápidas romanas, allí encontradas de reciente, y con este motivo visitamos el palacio señorial de los Cabanilles (hoy propiedad de los Condes de Monistrol), la típica iglesia mudéjar de Benisanó, el templo románico de la Sangre y la suntuosa iglesia parroquial de Liria, subiendo por fin al beaterio de San Miguel, digna coronación de viaje tan provechoso. Alienta y conforta, en medio del excepticismo general que nos rodea, ver el entusiasmo juvenil con que Vilanova emprende y describe estas escursiones, en especial la antes citada y las de Alcira, Onda y Riola. No desconfiemos, pues, del porvenir; aun hay fe en Israel.

Si de la parte arqueológica pasamos á la artística, que for-



ma la segunda sección de este curioso libro, veremos resaltar en los artículos de nuestro amigo tres grandes figuras pictóricas, que son las de Juanes y Ribera, polos sobre que gira la antigua Escuela valenciana, y Velázquez, autor inmortal de «Los borrachos» y «Las lanzas». El estudio bastante extenso de este último, puesto á continuación del «Catálogo de las obras de Juanes» y de la «Descripción de los cuadros del Españoletto», demuestra que en el autor no imperan exclusivismos regionalistas, ni de tendencia artística, y que sabe apreciar el mérito en donde quiera que lo halle. Respecto á la Sección de ARTE CRISTIANO, deploro, con Vilanova, que conste de tan pocos artículos, puesto que el asunto se presta á curiosas disquisiciones. Examinar el influjo del Cristianismo en las ideas estéticas, y asistir al desarrollo del arte inspirado en la Cruz, desde las lobregueces de las Catacumbas hasta los resplandores casi paganos de León X y Julio II, son puntos que ofrecen ancho campo á las investigaciones de los eruditos y al vuelo de la fantasía de los poetas.

En la MISCELÁNEA, de la última sección del libro, es de notar el artículo sobre la lengua valenciana. No hay en él ideas ni investigaciones nuevas; pero es un discreto resumen de lo más razonado que puede decirse sobre el origen, índole y estado actual de este idioma.

El espíritu general que informa estos artículos, la nota predominante en ellos, es su valencianismo. El autor, entusiasta regionalista en el recto y elevado sentido de la palabra, parece repetir y parafrasear á cada paso los conocidos versos de la *Cançó dels excursionistes de Lo Rat-Penat*:

«Castell y esglesia, cel, mar y terra,  
De Amor, Fe y Patria nos parlen tots».

Y esto se advierte en tantas y tan diversas ocasiones, que fuera tarea enojosa enumerarlas: lo propio cuando aboga, en un artículo que publicó *Las Provincias*, por la conservación de la iglesia de San Juan del Hospital, que cuando se lamenta amargamente



de que, circunstancias políticas ajenas por completo á las Letras, hayan acorralado y envilecido en el concepto vulgar á

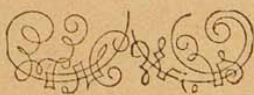
*«La olvidada llengua dels meus avis,  
Més dolça que la mel»,*

según llamaba al valenciano el tierno vate Villarroya.

Bastara este motivo, aun cuando no mediaran otros, para recomendar á los amantes de nuestra tierra, en especial si son aficionados á los estudios históricos y artísticos, la adquisición y lectura del libro presente. Reciba por él el Sr. Vilanova mi más cumplida enhorabuena.

TEODORO LLORENTE

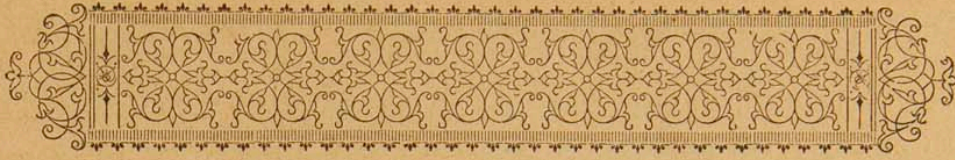
Valencia 16 Marzo de 1896.











## INTRODUCCIÓN

---

**N**EL MEZZO DEL CAMMIN DI NOSTRA VITA; así empieza el insigne Dante su poema inmortal. Aun cuando colocado á enorme distancia del Homero cristiano, puedo comenzar esta obra empleando sus mismas frases. También yo penetré como él, si no en las regiones infernales, en el séptimo lustro de la edad; época de reflexión y madurez, que parece la más á propósito para que el cansado peregrino haga un alto en la marcha, recopile sus impresiones, y examine el terreno recorrido y el que le falta por andar.

Hé aquí explicado el objeto del presente libro. Durante doce años he publicado infinidad de artículos literarios y artísticos en periódicos y revistas. Y como quiera que á estas producciones, aun cuando malas, las profeso el afecto que todo padre siente por su hijo, dolíame sobremanera que anduvieran diseminadas y faltas de la conveniente lima. En su consecuencia, he escogido los artículos que por su asunto me han parecido más interesantes, los he corregido con el mayor esmero posible, quitándoles toda hojarasca, agregándoles datos nuevos y rectificando las noticias y conceptos equivocados; después de lo cual, los doy ahora á la



estampa, reunidos en un volumen y clasificados por secciones. No creo con ello prestar ningún servicio á las Letras patrias, pero deseo procurarme el gusto, según ya he dicho, de coleccionar los frutos de mi seco ingenio, y ofrecerlos á los amigos y al público en general.

Hechas las precedentes advertencias, que juzgo necesarias, voy á descender á observaciones más concretas sobre distintas partes de mi libro. Este consta de cuatro secciones, tituladas respectivamente: «Arqueológica», «Artística», «De Arte cristiano» y «Miscelánea», de las cuales la primera contiene ocho artículos, la segunda cuatro, la tercera tres y la última cinco; formando un total de veinte.

La sección Arqueológica ó de excursiones, confieso que es la que escribí con más gusto, debido á la pasión por los viajes que me domina. En tales correrías, por desgracia no muy frecuentes, hago provisión, no solo de oxígeno para mis pulmones, sino, lo que vale más, de ideas y sensaciones para mi alma. De aquí que las realice con fe y las relate con alegría. Entre las de esta colección merecen mi preferencia las de Riola, Alcira y Liria, por las circunstancias en que se verificaron. Entre las descripciones de obras existentes en la capital, mencionaré la de las tablas de Juanes en Santa Catalina, por ser mi primer artículo publicado en Valencia, la de la «Virgen de la Leche», que hice con *amore*, y la extensa relación de las antigüedades pictóricas contenidas en el Museo del Cármen, empresa tan ardua como de escaso lucimiento.

De la parte artística citaré las «Reflexiones acerca de las obras de Juanes», que vienen á ser complemento de su «Biografía», impresa en 1881, y de las que he creído conveniente suprimir el «Catálogo», por razones de ajuste; la «Reseña de los cuadros de Ribera», capítulo de la obra inédita con el lema «Saetabis», que premió «Lo Rat Penat» en su certamen de 1887, y el «Estudio sobre Velázquez», hoy asunto de actualidad, puesto que se agita la idea de celebrar su Centenario.

De los artículos de «Arte cristiano», menores en número de lo que hubiera sido mi deseo, me atrevo á recomendar á la indulgencia del público los titulados: «Santos abogados contra la peste»



y «La Purísima Concepción en la Pintura española». Respecto de este último, debo manifestar la esquisita galantería y atinado gusto del Sr. Nogueira, que lo insertó en *La Semana Católica* de 6 de Diciembre de 1891, haciéndole tan acertados recortes, que no he podido menos de aceptarlos en esta reproducción. Gracias mil por el discreto consejo y el honor inmerecido. También sobre el artículo de «San Francisco de Paula» tengo que recordar que se lo ofrecí á mi Santo Patrono cuando estaba postrado en cama con una dolorosa enfermedad.

Por lo que hace á la «Miscelánea», expresaré que he incluido en ella las tres cartas de Reinosa, como un tributo de cariño á aquel hospitalario país, y en especial á mi querido amigo el excelente literato Sr. Duque y Merino, Director de *El Ebro*; que la fantasía titulada «Gounod, Arrieta y Barbieri», es una humorada, sin otro alcance que «Las dudas de San Pedro», de Trueba, y otros «Cuentos» de éste y de Fernán Caballero en que se barajan lo humano y lo divino, sin aviesa intención; y por fin, que el artículo referente á nuestra lengua regional, extracto de la monografía «Un opúsculo de Viciana», que salió en la *Revista de Castellón*, me ha costado un trabajo ímprobo, para amoldarlo á la presente colección, y aun no he quedado satisfecho.

Termino estos párrafos significando mi eterna gratitud á los directores de periódicos y revistas en que se han publicado los artículos aquí contenidos, y en primer término á los Sres. D. Jacinto Labaila, cuya reciente pérdida llora Valencia; D. Teodoro Llorente, que agrega á sus anteriores bondades la de redactar el «Prólogo» que antecede, D. Ramiro Ripollés y D. Roque Chabás.

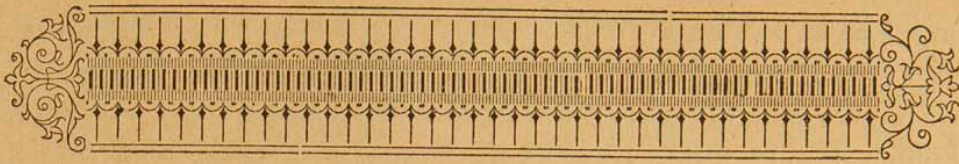
Réstame ahora consignar, que, siguiendo el sabio precepto del Sr. Castro y Serrano en su discurso de recepción en la Real Academia Española, la amenidad ha sido el norte que ha guiado mis pasos en el arreglo de este libro. Enseñar deleitando, hé aquí el objeto que en él me propongo. Si lo he conseguido ó no, creo que no soy el llamado á juzgarlo.

*Valencia 22 de Febrero de 1895.*









## SECCIÓN PRIMERA, ARQUEOLÓGICA

---

### ARTÍCULO I

---

#### UN RETABLO DE JUANES, EN SANTA CATALINA MARTIR <sup>1</sup>

Las iglesias de Valencia, si afeadas en lo arquitectónico, por la secta churrigüesca, y pobres por lo general en Escultura, en cuanto á la Pintura se refiere son verdaderos museos. La escuela valenciana está representada en ellos con tal esplendidez, que confirma plenamente dicha afirmación. Juanes en la Catedral, San Nicolás y San Andrés, Ribalta en el Colegio del Patriarca, Vergara en Santo Tomás, Palomino en los Santos Juanes, y en la Capilla de la Virgen, etc., nos dan idea de su estilo, con buenas colecciones de cuadros, ó frescos excelentes.

Fijémonos ahora en Santa Catalina Mártir, que algunos escriben á la romana, Catarina, nombre si se quiere más propio, porque la Santa era de Cattaro, pero el uso, que todo lo trueca, ha autorizado la variante. Una esbelta y artística torre y una hu-

---

<sup>1</sup> Publicado en *La Ilustración Valenciana* en 14 de Enero de 1883.



milde entrada, son los únicos signos que denotan la existencia de esta iglesia en la plaza que lleva su nombre. ¿No es verdad que sorprende mucho el ver detrás de aquella mezquina puerta un templo grande y despejado, con hermosas capillas, imágenes de valor y preciosas pinturas?

Esta parroquial, llamada de Santa Catalina, según Escolano, por una Infanta de Aragón, no fué la primera iglesia que se empezó á edificar á raiz de la Conquista, gloria que corresponde á San Salvador, después de la Seo, pero sí la primera que se concluyó. Su historia literaria es muy distinguida. En 1474 y 1523 se celebraron en ella los certámenes poéticos presididos por Mosén Bernardo Fenollar y Gerónimo Sempere, y unidos respectivamente al nacimiento de nuestra Imprenta, y á la muerte honrosa de la Literatura lemosina.

La antigua fábrica de esta iglesia era de estilo gótico, mas habiéndose incendiado en 29 de Marzo de 1584, sufrió varias restauraciones y una total en 1785, quedando cambiada por completo. D. Antonio Ponz censura mucho la expresada renovación en su *Viaje de España* (tomo IV, carta 6.<sup>a</sup>, párrafos 17 al 21); pero ahora ya la costumbre nos ha hecho ser indulgentes, y á la verdad no figura el citado templo entre los de Valencia más recargados y deslucidos por el churriguerismo.

Hay en Santa Catalina alguna buena efigie de talla, como la Titular, de Muñoz, en el altar mayor, el San Eloy, en su capilla, etc. Véanse entre los cuadros algunos apreciables, como un San Blas, sobre fondo de oro, que se atribuye á los autores de las tablas que cierran el altar mayor de la Catedral, y es por lo menos del siglo XVI, en sus principios; varios lienzos de Espinosa, notables por su jugoso colorido; otros no menos bellos de Ribalta; dos grandes de Camarón, representando milagros de San Antonio de Padua, y los «Desposorios de Santa Catalina», del castellano Mateo Cerezo, en la Sacristía. El examen de dichas obras me llevaría lejos, y no es tal mi propósito. Este se ciñe á describir la veneranda antigualla, situada en el trascoro de la iglesia, á que se refiere el epígrafe del presente artículo.

A espaldas del altar mayor, y á la izquierda de la capilla de



la Comunion, vése un altar, hoy casi desprovisto de culto, y titulado de San Juan Bautista, que llamó, desde el primer momento, mi atención. Conocí desde luego que las tablas que lo formaban tenían impreso el sello característico que da la antigüedad, y además algún mérito. Los cuadritos del cuerpo inferior sobre todo, me agradaron mucho, ya que por el color, diseño, actitud y expresión de las figuras y composición simétrica, acusaban pertenecer á un artista insigne, al místico y filosófico Juanes. La alegría que sentí al hacer tal descubrimiento (puesto que en ningún catálogo de dicho pintor se hallan mencionadas estas obras), fué indecible. Las citadas tablas no aumentan un ápice la fama del fundador de nuestra escuela, pero ayudan á conocer la formación de su estilo. Necesitaba sin embargo que fuera confirmada mi opinión por una persona enterada de la historia de Santa Catalina. Tenía el *posse*, mas me faltaba el *esse*. Podía mi suposición ser errónea. Por fortuna no fué así. El digno é ilustrado sacerdote D. Germán Mata, no menos perito en Bellas Artes que elocuente predicador, ratificó mi hipótesis, como se verá luégo, pues ahora creo más oportuno describir el indicado retablo.

El altar de San Juan Bautista pertenece al estilo de Churriguera en su fase más seria, cuando el barroquismo español, próximo á desaparecer, refrenó un tanto sus vuelos. Las columnas son estriadas hasta la mitad, y análogas á las que sostienen la nave de la iglesia, careciendo de hojas, frutas y demás adornos, propios de tan extravagante escuela. Se le tiene por el más antiguo de la iglesia, lo cual no contradice la opinión de ser del siglo xviii, en cuyo tiempo se restauró aquella totalmente.

Consta el retablo de tres cuerpos. En el superior aparece un cuadrito representando «La Crucifixión del Señor», con San Juan y la Magdalena. En el del centro se advierte, de tamaño casi natural, la tabla de «San Juan Bautista», á que el altar debe su nombre; á los lados de ésta, dos medallas con los bustos de «Jesús y María», y el «Arcangel San Miguel», y «San Vicente Ferrer», de cuerpo entero y regulares dimensiones. En la parte inferior hay tres tablitas apaisadas; en la central se simboliza la Eucaristía, por medio del «Salvador con la hostia y el cáliz»; en la izquierda se ve «San



Pablo y San José con Jesús en brazos», y en la derecha, «San Pedro y la Virgen».

En cuanto á su procedencia, las tablas de los cuerpos superiores se atribuyen, según el Sr. Mata, á la escuela italiana, sin señalar fecha ni autor; las del cuerpo inferior, á Juanes ó á sus hijos.

Todas están muy bien trabajadas, mereciendo especial mención entre las primeras, las de «San Juan Bautista» y «San Vicente Ferrer», aquella por el correcto dibujo, ésta por el plegado magistral. La riqueza del colorido, propia de los pintores venecianos, me hace sospechar si serán de los Zariñenas, afiliados al estilo del Ticiano, no creyendo probable su oriundez italiana; pero esto no pasa de mera congetura. Lo que parece confirmarla un poco, es el ser «San Vicente» debido á pincel valenciano, según se me aseguró.

Los cuadros del cuerpo inferior exigen estudio más detenido. En los de los lados choca, en primer término, la extrañeza de la composición. Obsérvase en ella separado el santo matrimonio, y acompañado cada cónyuge por uno de los jefes de la propaganda cristiana, San Pedro y San Pablo. Esto es lo que da carácter á la obra, y mucha luz respecto á su origen. En ninguno de los discípulos de Juanes, ha sido tan original ni tan caprichoso como él. En la «Virgen de la Leche», de San Andrés, sirven de fondo, San Juan Bautista y San Jerónimo, á pesar del gran lapso de tiempo que los separa en la Historia; en la «Alegoría del Bautismo», de la Catedral, vése junto á los Doctores griegos y latinos el venerable Agnesio, que encargó la tabla <sup>1</sup>; en el último cuadro de la «Vida de San Estéban» se puso entre los espectadores el artista, etc., pues se pudieran aducir muchos más ejemplos. En una palabra, casi todas las obras de Juanes, se hallan llenas de semejantes anomalías, que, lejos de afearlas, aquilatan su valor; en lo cual imitó á Rafael.

A esto se puede agregar, en los cuadros citados, el admirable plegado de las ropas, la noble actitud de los personajes, el color

---

<sup>1</sup> Tal era la costumbre medioeval. En Santa Catalina hay otro ejemplo de esto, el San Blas antes mencionado.



bien entonado y ese suave realismo que el pintor del Salvador imprimió á sus obras. Porque Juanes, idealista en la concepción, es realista en la ejecución de sus tablas, por cuya razón no omite los menores detalles. Sirve de fondo á dichos cuadritos un bello país, y en lontananza se descubren los muros de Jerusalem.

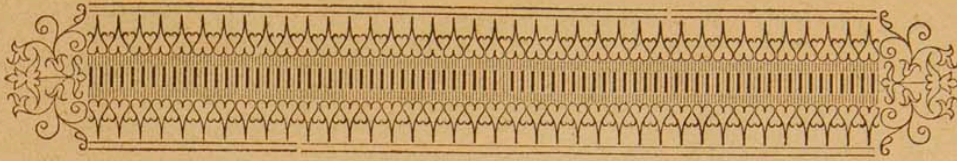
El «Salvador», situado en el centro (media figura), sin ser de los mejores de su ilustre autor, vale más que algunos que se le atribuyen. Adviértese en él la majestad y dulzura que nadie supo dar á Jesús como el Apeles valentino. El cáliz es copia del que posee la Catedral, en opinión de auténtico. En cuanto al «San Pedro», «San José», etc., son de cuerpo entero y casi *pusinesco* tamaño. Estas obras pertenecen á la primera época, al estilo *frío* de Juanes.











## ARTÍCULO II

---

### LA "VIRGEN DE LA LECHE", EN SAN ANDRÉS, CUADRO DE JUANES <sup>1</sup>

Según nuestros historiadores, Doña Teresa Gil de Vidaura, esposa morganática y no concubina de D. Jaime el Conquistador, logró que la consorte de éste, Doña Andrea, hija del rey de Hungría, trocarse su nombre de bautismo por el de Violante ó Yolanda. Por esta razón, una de las primeras mezquitas que se consagraron (10 de Octubre de 1238) se dedicó á San Andrés, con el fin de desagraviar al Apóstol. No todos concuerdan en esto; hay quien lo niega, y entre ellos Escolano, que se expresa así: «Dicen que quiso el rey con esto (la Dedicación de la Iglesia), desenojar al Apóstol; porque habiendo casado con una hija del rey de Hungría, llamada Doña Andrea, le pareció que no era aquel nombre señorial y de los que se preciaban las reinas en España; y ordenando que se le quitase, le dió de su mano el de Violante, como más de su gusto y devoción. Pero la verdad es que le dió el nombre (á la iglesia), á petición de la reina, cuyo padre se llamaba An-

---

<sup>1</sup> Inserto en el periódico *Las Provincias* en 30 de Diciembre de 1883.



drés.» (*Historia de Valencia*, Década 1.<sup>a</sup>, lib. v, cap. III). Una tercera versión, quizás más verosímil, es la de radicar en esta parroquia el barrio de los Pescadores, cuyo patrón ha sido siempre San Andrés.

Data de 1610 la actual iglesia, pues en dicho año, á influjo del Venerable Francisco Jerónimo Simó, presbítero famoso en los anales valentinos, se asoló hasta los cimientos la antigua mezquita, cercana al Palacio Real, dando al edificio la amplitud y bellas proporciones que hoy tiene. De 1684 á 86 se hizo la portada principal que hoy existe, y posteriormente la capilla de la Comunión, á expensas del gremio de Pescadores, que ejerce patronato sobre esta parroquia, de fecha inmemorial. En el siglo pasado y el presente ha sido restaurada más de una vez, siendo la última en 1882 y sucesivos, en que se doró con profusión, gracias á la piedad de los feligreses.

El aspecto exterior de esta iglesia, sin ser muy grandioso, produce impresión agradable. La fachada es del estilo churriguesco moderado, y ofrece una sencillez clásica, si vale la frase, siendo una de las muestras más sensatas de aquel que posee nuestra ciudad. Consta de dos cuerpos, el inferior, que rodea la puerta, y el superior que exorna una pequeña hornacina con la imagen del Titular. Cualquiera creería al verlos, que se hallaba en presencia de un pórtico greco-romano, á no mediar las columnas salomónicas, racimos de frutas y otros accesorios, propios del barroquismo. A ambos lados de la puerta principal, hay dos de menor altura, de las que una conduce á la capilla de la Comunión, y la otra es figurada. Pertenecen al orden toscano, y aunque de escaso mérito, no descomponen el conjunto.

Penetrando en el templo, tropezamos desde luego con una particularidad digna de loa y rara por cierto en Valencia. El interior de la iglesia corresponde maravillosamente al exterior; hay unidad de estilo. La nave, esbelta y bien proporcionada, y dos líneas de siete arcos que se extienden á uno y á otro lado, encerrando las capillas, hacen que se espacé la imaginación por anchurosos horizontes. La planta no afecta forma de cruz latina ó griega, sino rectangular.



Si descendemos á detalles, no todo serán alabanzas. En primer lugar se ha prodigado en demasía el dorado, sin que haya, como en San Juan, adornos de yeso, blancos ó de otro color, que atenúen su agria intensidad. Después, y este es uno de los caracteres del pseudo clasicismo churrigueresco, ha presidido al decorado una marcada tendencia pagana. Aquí, alegres sátiros recostados en las ventanas; allá, alegorías del tiempo, de la religión en actitud de amamantar al mundo, de la abundancia, etc.; acullá, un globo colosal, y al otro lado, una descomunal colmena, con otra porción de figuras, impropias de un templo cristiano, y que dan muy pobre idea del concepto estético de sus autores. Por último, en los retablos de las capillas, se hallan barajados los tamaños más desiguales y los más opuestos estilos, oscilando desde el jónico, puro y elegante, hasta el caprichoso barroco. Algo más valdría esta iglesia sin los retoques de fines del siglo xvii y principios del xviii. Trazadas estas líneas generales, procederé por partes á su examen artístico.

*Altar mayor.*—Consta de dos cuerpos de orden corintio, sostenidos por columnas estriadas. En el superior hay una mediana «Purísima», que se atribuye á Castañeda, yerno y discípulo de Ribalta. El cuerpo inferior, bastante más alto, siguiendo la proporción de la portada, contiene en el medio una imagen buena de talla del Santo, debida á Raimundo Capuz, cubierta con un lienzo del mismo asunto, regalado por su autor D. José Vergara á su parroquia natal; y á los lados, y simulando puertas de la parte central, cuatro notables cuadros de Orrente, sobre la vida de San Andrés, obras dignas, por su correcto diseño y atinada composición, de estudio y alabanza. El presbiterio, muy desahogado, es de forma poligonal.

*Lado de la Epístola.*—Obsérvase en primer término el púlpito, que según expresión del Sr. Marqués de Cruilles, resulta grandioso, y al cual figura sostener un ángel, con tan deslumbrante dorado, que ciega al que lo mira fijamente. Parece el mensajero que se apareció á las dos Marías cuando la Resurrección: «*quae erat aspectus ejus sicut fulgur, et vestimentum ejus sicut nix*», según afirma San Mateo. Sigue al púlpito una capilla honda, la del



Sagrado Corazón de Jesús, cuyo cuadro titular es de Giner, llevando la firma de Esteban March, *el de las batallas*, los dos apaisados que hay en el pasillo de ingreso. En el mismo lado se ve la capilla del Cristo, con un lienzo grande, relativo á la Crucifixión, en el que se advierte la ejecución magistral y suelta de Ribalta, hijo.

Esta capilla guardaba también antes una tabla, llamada vulgarmente *La Piedad*, ó sea «Cristo muerto en brazos de ángeles» (1 m. 40 cs. por 85 cs.), atribuída por algunos á Ribalta, pero que yo juzgo de Juanes y de su buena época, atendidos la valentía del dibujo, colorido armónico y simétrica disposición. La cabeza del Padre Eterno por su energía y las de los ángeles por su dulzura, dan gran realce á esta obra. Un tríptico pequeño, pero muy curioso de Juanes («La Virgen y el Niño, San Miguel y San Gerónimo»), completa la colección pictórica de la Sacristía.

Junto á la capilla del Cristo está el ingreso á la de la Comunión, que tiene de largo los dos tercios de la iglesia, y de ancho la mitad de ésta. Es de estilo corintio, y no hay en ella nada notable.

*Lado del Evangelio.*—Inmediata á la puerta principal, hay una capilla dedicada á Santa Ana, con pinturas antiguas sobre la vida de ésta, y en el ante-sagrario una buena copia del «Ecce-Homo» de Joanes, hecha por Vergara. La capilla de la Virgen de los Desamparados, de gusto moderno, contiene dos apreciables lienzos, al parecer de escuela de Ribalta. Representan, de cuerpo entero, dos santos frailes de hábitos blancos (San Bernardo y San Pedro Nolasco), de facciones artísticas y admirable plegado, trazado todo con gran maestría. Sigue á esta capilla, la de la Virgen de la Leche, de cuyo cuadro titular voy á ocuparme, y que aparte de él, no ofrece nada digno de mencionarse.

Dos relaciones tengo á la vista sobre la historia de tan preciosa obra. La del Sr. Marqués de Cruilles en su *Guía de Valencia*, y la del *Año de María*, publicado por D. José Pallés en Barcelona. Ambas están calcadas sobre el artículo que en 9 de Febrero de 1845 insertó en *El Fénix* D. José María Zacarés.

Condensando la expresada narración histórica, puede reducirse



á lo siguiente: El año 1500, D. Jerónimo Cavanilles, Señor de Alginet, mandó fundar un convento de franciscanas, bajo la advocación del Santo Sepulcro de Jerusalén, haciendo para ello venir algunas del de Santa Clara de Gandía; le dotó de rentas suficientes y de muchas reliquias, especialmente de San Francisco de Paula, y transmitió el patronato á sus descendientes, los Condes de Casal. El citado Cavanilles, ó Cavanillas, como lo nombra Escolano, era muy amigo de Juanes, debiéndose á esta circunstancia el que le dedicase el cuadro de la «Virgen de la Leche», donde aparecen San Juan Bautista y San Jerónimo, como aludiendo al nombre del generoso protector y al apellido del artista. Este dato lo consigna Cruilles, quien añade, pues así lo vió en Zacarés, que Juanes ejecutó dicha pintura al nacimiento de su hija María, pero como no consta que tuviese ninguna de aquel nombre, Pallés corrige la noticia, poniendo en su lugar los de Margarita ó Dorotea.

Suspenderé por un momento el hilo de la historia, para aplicar el escalpelo de la crítica.

Don Gerónimo Cavanilles, emparentado con los Villarrasas y otras principales familias del reino, Señor de Benisanó, de Alginet y de Bolbaite, fué Virrey de Valencia en 1521, estuvo con Cárlos V en la conquista de Túnez en 1535, y murió octogenario en 1550, cuando Juanes ó estaba aun en Italia, ó comenzaba la serie de sus triunfos. Ahora bien; el cuadro que me ocupa revela un pincel muy experto. Debió ser de los últimos que creara su autor, datando por lo menos de 1570. No concuerdan las fechas. Es muy posible que el artista y el prócer ni se conociesen siquiera.

En cuanto á la ingerencia de San Gerónimo en la composición, caben dos interpretaciones, á cuál más verosímil. Es la primera, la de considerar esta obra como un cuadro de familia, en el cual se aludiera al apellido del autor, á la vez que al nombre de su mujer, llamada Gerónima. La segunda versión, es la de tratarse de una alegoría mística, inspirada por la exaltada piedad del Beato Agnesio, grande amigo de Juanes, en la cual se agruparon en torno de la Virgen, el Bautista, su Titular, y el «Cicerón cristiano», Santo de su predilección, cuyas «Epístolas» tradujo. Esto sin contar con que Rafael y otros coetáneos crearon agrupaciones análogas,



fundadas algunas en oscuras relaciones teológicas, y debidas al capricho las más.

La historia posterior del cuadro se puede reducir á muy pocas líneas. En 1813, las monjas de Jerusalén tuvieron que hacer grandes gastos para reparar la bóveda de la iglesia y parte del claustro, por cuya razón hubieron de desprenderse de varias pinturas, entre ellas la «Virgen de la Leche». Adquirida ésta por D. Jaime Roig, fué hábilmente restaurada por D. Vicente López, datando de entonces su celebridad. ¡Coincidencia notable! ¡El gefe de la escuela valenciana moderna retocando una de las obras mejores del gefe de la antigua! Por testamento de la esposa de Roig, D.<sup>a</sup> Teresa Espinosa, otorgado en 19 de Agosto de 1841, se dispuso que la tabla de Juanes se trasladara á la iglesia de San Andrés, lo cual se ejecutó en 1844. En 1876 se fundó la Congregación de Nuestra Señora de la Leche, la cual la dedica fervientes cultos, y la conmemora, al par que la Iglesia Universal, en 31 de Diciembre.

Respecto al juicio de esta obra, el Marqués de Cruilles renuncia modestamente á hacerlo, dejándolo para más competentes plumas, y el *Año de María* atribuye á Palomino la opinión de Zacarés. Esto es un error de bulto. Ni Palomino, ni Cean Bermudez, hablan de dicha obra, que encerrada en un convento, permaneció ignorada hasta este siglo, y que ni siquiera menciona Boix en su *Guía*, impresa en 1849. Settier, en cambio, la cita en la suya, que data de 1866, dedicándola grandes elogios.

El pensamiento de representar á la Virgen lactando al Niño, es atrevido por demás. Aparte del inconveniente del desnudo, que no es pequeño tratándose de objetos destinados al culto, se tropieza con el peligro de caer en la vulgaridad, ó bien de suscitar en el ánimo reminiscencias mitológicas. Nadie que esté un poco versado en la *Fábula*, ignora que los antiguos representaban el origen de la Vía láctea por medio de la diosa Juno amamantando al pequeño Hércules; asunto que dió pie, entre otros cuadros, al famoso de Rubens que existe en el Museo de Madrid.

Los pintores alemanes y flamencos anteriores á la Reforma, debieron de ser los primeros que fijaron en tabla la «Virgen de la Leche», haciéndolo creer así lo humano y real de la escena. En



las escuelas lombarda ó milanese, pisana, sienese y paduana, lo propio que en la florentina, anterior á Vinci, se observa algunas veces esta composición, para que se vea cómo se juntan los extremos del realismo y misticismo. Entre las varias «Vírgenes de la Leche» que recuerdo, á más de la de Juanes, merece especial mención, por su colorido esplendente, la que ocupa el centro de un precioso tríptico florentino, donativo del Sr. Martínez Vallejo, que hoy posee nuestro Museo Provincial. Ni en el largo repertorio de Rafael, ni menos en el de los artistas posteriores al Renacimiento, guardo noticia de obra análoga.

Pasaré al examen del cuadro. Mide éste un metro y tres centímetros de alto, por 0,93 de ancho. Representanse en él de medias figuras, en primer término la Virgen con el Niño Jesús en su regazo, aquella mirándole con ternura, y éste sonriéndose, con la cabeza vuelta al espectador y la diestra apoyada en uno de los pechos, actitud por cierto bien natural y artística; en segundo término, y sirviendo de fondo, á la derecha, San Jerónimo, con hábitos cardenalicios <sup>1</sup>, que lleva en las manos un libro, el de sus *Epístolas*, y á la izquierda San Juan Bautista, vestido con un pellico de pastor, de color verde oscuro, y por último, en lontananza un ameno país.

A esto puedo añadir, que la vestidura de la Virgen, bastante complicada, consta de lo siguiente: en primer lugar, la túnica ó tunicela, especie de camisa, de color encarnado, después una toga de tinte amarillo pálido, sobre ésta un velo ó pañuelo blanco que cubre la cabeza, y por cima de todo el anchuroso manto, de intenso y hermoso color verde. En cuanto al Niño, hállase completamente desnudo.

¡Qué bien diversificados están los personajes, conforme á su edad y categoría! Fijándonos en el encarnado, notamos el color sonrosado del Niño y de la Virgen, el moreno del hombre del pueblo (San Juan) y el cetrino del viejo (San Jerónimo). Este tiene el

---

<sup>1</sup> Lope de Vega, en su comedia *El Cardenal de Belén*, también asigna á este Santo dicha dignidad, pero el P. Interian de Ayala lo niega, al parecer con fundamento.

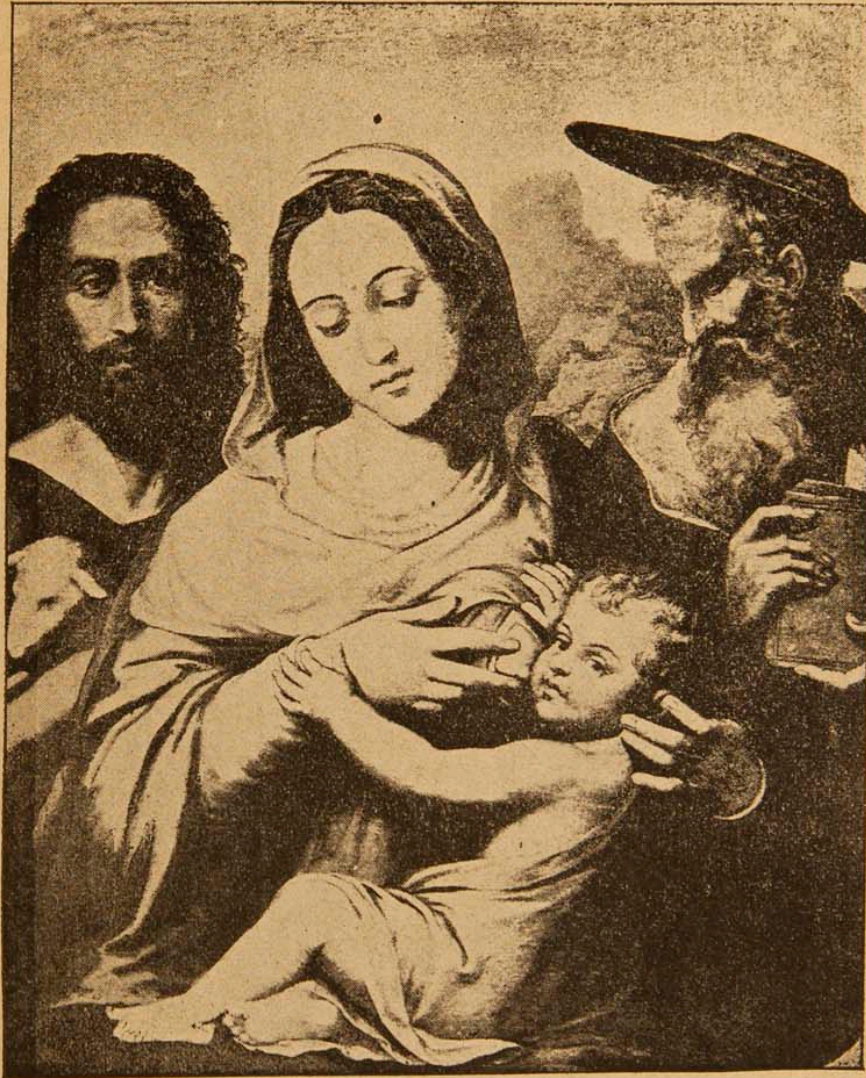


cabello cano y liso; San Juan, negro y crespo; la Virgen, castaño y flexible; Jesús, dorado y lleno de rizos.

La composición, anacrónica desde el punto de vista histórico, y á modo de alegoría rafaelesca, es bellísima en su aspecto pictórico, por su simetría y agradable disposición. Se ha tratado el asunto con delicadeza, vencíendose sus grandes escollos. La Virgen, sin ser una hermosura ideal, sino muy humana, y acaso el retrato de la mujer ó hija del pintor, ofrece una actitud respetuosa y digna. El dibujo es seguro, correcto y vigoroso, y la anatomía muy bien entendida, probando lo empapado que estaba su autor en las máximas de Sanzio de Urbino. En cambio, el color, con su esplendente armonía, recuerda á Vinci, el *Bellini* del colorido. Los tonos son simpáticos en alto grado y embelesan grandemente al que los contempla. Merece, en fin, Juanes por esta obra el epíteto de Andrea del Serto: *Senza errori*.





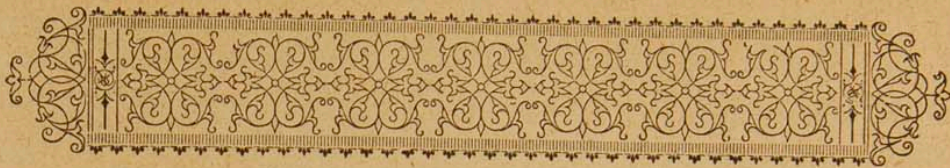


LA VIRGEN DE LA LECHE DE JUANES









### ARTÍCULO III

---

#### CINCO TABLAS ANTIGUAS EN LA IGLESIA DE RIOLA <sup>1</sup>

Riola es un pueblo pequeño, que escasamente contará doscientos vecinos, situado en la margen derecha del Júcar, á una media hora de la importante villa de Sueca. Es población de alguna antigüedad, que aunque no se ha fijado, tal vez se remonte á la dominación musulmana, y formaba con Poliñá, Fortaleny, Sinente y Corbera, la Baronía de este nombre.

La situación del expresado pueblecito reúne no pocos encantos, está rodeado de huertos y de plantaciones de arroz, teniendo á sus pies el anchuroso Júcar, que con sus vueltas y revueltas imita las ondulaciones de una serpiente. Nos creeríamos trasladados de pronto á la pintoresca Suiza, á no recordar que nos hallamos en el centro de la provincia de Valencia; verdad que en ésta hay puntos que nada tienen que envidiar á los más celebrados del extranjero.

La iglesia de Riola es de fábrica moderna, está bien trazada y ha sido restaurada recientemente. Lleva el título de Santa María

---

<sup>1</sup> Salió en *La Ilustración Valenciana* el 28 de Enero de 1883.



la Mayor. Los altares que siguen el estilo general de la iglesia, como el principal y el de San Francisco de Asís, son sóbrios y elegantes, perteneciendo sus columnas al orden corintio; pero en cambio los laterales, aunque labrados con primor, acusan el influjo churrigüeresco. Hay algunas esculturas, en el altar mayor, entre las que descuella un «San Roque», á mi entender no mal trabajadas. Las pinturas corresponden, en su casi totalidad, á la escuela de Vergara, contrastando lo correcto de su dibujo, con lo ágrío y convencional del colorido. El «San Francisco» de su citado altar me pareció mejor y más moderno; y en los dos «Apóstoles» tamaño natural del altar mayor, creí advertir marcados rasgos ribaltianos.

Pero la obra pictórica más antigua que posee esta iglesia, no es ninguna de las anteriores, sino una especie de retablo (hoy deshecho), compuesto de cinco tablas, que procuraré describir.

Cuando en 1880 fuí por primera vez á Riola, ya me llamó la atención, empero le asigné mayor antigüedad, pues lo juzgué del siglo xv. Hoy, después de examinarlo con reflexión, lo atribuyo á la siguiente centuria. Ocupaban entonces dichos cuadros un lugar secundario, á los pies de la iglesia; ahora <sup>1</sup> están en la Sacristía, en vías de restauración, ó mejor, limpieza, y se colocarán cuando ésta termine en un sitio más distinguido. Sentados estos precedentes, pasaré á la reseña de las tablas. La mayor de las cinco tendrá unos dos metros de alta, por metro y medio de ancha. Las figuras son de tamaño natural. Representa la composición, la escena del Gólgota. En el centro se observa el hueco que ocupaba una cruz portátil, como en obras análogas, y que ha desaparecido. A la derecha está Santa María Magdalena, de rodillas, implorando misericordia. En ambos extremos de la tabla, aparecen San Juan Evangelista y la Virgen, de pie, y juntas las manos, en actitud suplicante. En el fondo, aunque poco marcado (mostrando con esto el pintor conocer más que Juanes la perspectiva), hay un lindo paisaje, que parece tomado de los

---

<sup>1</sup> Téngase en cuenta que esto se escribía en 1883.



alrededores del pueblo, pues se nota serpentear un río, sereno y magestuoso, como el Júcar.

Las telas están muy bien plegadas. El vestido de la Virgen consta de túnica morada, manto verde claro y velo blanco; el de Santa Magdalena, de camisa blanca, toga azul pálido y capa rojo grana, y el de San Juan, de traje encarnado, capa verde oliva intenso, con esclavina, cual pintan á San Jaime, sujeta al cuerpo con un cinturón. El dibujo es bastante perfecto, y el color atractivo y bien empastado. Las facciones de los tres personajes se distinguen por su dulzura, en especial las de la Magdalena, que aquí se presenta bajo el tipo rubio, en toda su pureza. Resulta una figura verdaderamente ideal; y como propio símbolo del sincero arrepentimiento, no desdice en ningún modo de las virginidades masculina y femenina, que, agrupadas junto á la Cruz entonan un poema de amor y de dolores, de amargura y de esperanza.

Las cuatro tablitas siguientes, que estaban colocadas debajo de la anterior, tendrán unos 80 centímetros de alto, por 50 de ancho. Representan la «Anunciación», el «Nacimimiento», la «Adoración de los Reyes», y la «Resurrección». Están bien perfiladas y parecen ser de igual mano que el cuadro grande. Se advierte en ellas mucha gracia y no poca soltura. Las del «Nacimiento» y «Adoración» son tal vez las mejores, por su composición animada y perfecto colorido. En la «Anunciación» sale de la boca del ángel un letrero con las palabras: «Ave María». En la «Resurrección» custodian el sepulcro soldados cubiertos de hierro, impropiedad evidente, pues sabido es que los romanos usaban el casco, pero no la coraza, ni menos las piezas defensivas de los brazos y piernas. Este es un detalle precioso para fijar entre 1550 y 1600 la época en que se ejecutó la obra. Análogos armados hay en las tablas del P. Borrás.

No sabiendo nada sobre la historia de estos cuadros, pues el archivo parroquial no presta ninguna luz, se ha de apelar á vagas congeturas, para deducir su siglo, escuela y autor probables.

El lujo en los detalles, la perfección de las figuras y el sentido artístico de la obra, acusan el Renacimiento. Ahora bien, dentro de éste, ¿á qué escuela pertenecerán? ¿A las germánicas, á las



italianas, ó á las españolas? En mi opinión á estas últimas, y entre ellas, á la valenciana de Juanes. ¿Serán acaso de éste? No lo creo así, ya que en medio de sus peregrinas creaciones se nota cierta timidez y encogimiento, propios del tiempo en que pintó; al paso que en el retablo de Riola se advierte más soltura, si bien no alcanza en misticismo y magestad al gran maestro. Menos aun que á Juanes, atribuyo dichas obras al P. Borrás, su discípulo predilecto. El incógnito autor de aquellas, revela mayor fantasía y destreza en la ejecución, que el citado fraile gerónimo. Bastante más que á éste, se aproxima el estilo del retablo que nos ocupa al de los Zariñenas (Juan, Cristóbal y Francisco), pintores apreciables que juntan al dibujo clásico de Rafael, la esplendente coloración del Ticiano, y marcan en Valencia la transición de Juanes á Ribalta. De Cristóbal (hermano de Juan, é hijos ambos de Francisco) hay una tabla en el Museo del Cármen (número 570) análoga á la mayor de Riola, y que también tenía una cruz sobrepuesta. Todas las conjeturas me inclinan á asignar la filiación de la curiosa antigüalla referida á tan ilustres artistas, y solo me hace vacilar el no haber visto nunca reproducido en sus cuadros el tipo hermosísimo de la Magdalena. ¿Quién sabe si dicho oratorio se deberá al pincel de autor desconocido, que moriría en la flor de su edad?

Y aquí se me permitirá una reflexión, que sirva de remate á este artículo. En mis ligeras excursiones por las provincias valencianas, he visto una porción de casos semejantes al de Riola; esto es, el de retablos de mérito arrinconados en las iglesias, sin culto ó poco menos, y ostentando en ocasiones la importancia artística que entraña el de Onda, de que luégo hablaré, ó el profundo interés arqueológico del típico «Juicio final» de Torrente. Desde el punto de vista religioso, no censuro tal postergación, la fe, inmutable en lo esencial, en cuanto atañe al Credo ó Símbolo, varía en lo accidental hasta lo infinito, se renueva constantemente. Pero en nombre del Arte y de su gloriosa historia, deploro estas mudanzas, que despiertan la codicia de los rebuscadores de antigüedades, en su mayoría extranjeros, los cuales tienden redes á los curas párrocos, en las que caerían con frecuencia, á no ate-



nerse á las disposiciones tridentinas, respecto á la enagenación de objetos destinados al culto.

«¿Para qué sirven, se les dice, esa imagen apolillada, ese retablo abandonado, ante el que nadie reza una oración, esas vestiduras antiguas, gastadas por el uso? ¿No vale más tener Santos nuevecitos, lienzos cuyo color no se ha secado, ornamentos flamantes? La tentación así planteada, resulta casi irresistible.»

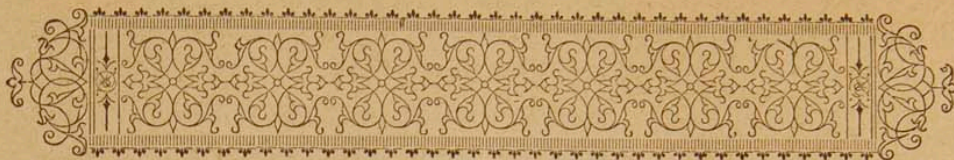
Esto se evitaría valiéndose de un medio muy sencillo, del cual la iniciativa corresponde á la Iglesia: la creación de Museos arqueológicos diocesanos. En ellos, no echando mano del espolio, medida injusta, y anticanónica por ende, sino apelando á equitativas compensaciones, pudieran reunirse tantas joyas dispersas, en donde ha de estudiar no poco el erudito y admirar bastante el artista.











## ARTICULO IV

---

### UNA EXCURSIÓN POR ALCIRA

Hay poblaciones que deslumbran al primer golpe de vista por el lujo y comodidad que en ellas campean, y por estar impuestas en los modernos adelantos, pero que, faltas de ese sabor histórico y antiguo, que fuera vano empeño improvisar, nada dicen al alma, y apenas despiertan un recuerdo de las pasadas edades.

Alcira es, por el contrario, de los pueblos que hablan al espíritu. Bien sea la celebrada *Sucro* que menciona Strabón, ó la *Saetabricula* á que se refiere Escolano, su remota antigüedad por nadie es discutida. Durante la dominación árabe alcanzó notable esplendor, siendo cuna de inspirados poetas, teólogos fervorosos é ilustres jurisconsultos, entre los que descuella un vate eminente, Mohamed-ben-Edris; llegando á competir con la vecina Játiva en importancia política. Entonces tomó el nombre de Algecira (la isla), alusivo á su posición especial en el cauce del Júcar,

---

I Publicado en el *Eco del Júcar*, periódico de Alcira, en 15 de Abril de 1883, y reproducido, con leves variantes, en la *Ilustración Valenciana* de 6 de Mayo del mismo año.



y que conserva hoy, ligeramente contraído. Incorporada por D. Jaime á la corona Aragonesa, fué villa con voto en Cortes, y en ella otorgó aquel gran rey su testamento, viniendo á poco moribundo á Valencia. En la guerra de las Germanías, Alcira fué el último baluarte de resistencia contra las huestes imperiales, sosteniéndose aun más tiempo que Játiva. En una palabra, la ciudad de Alcira es de las que ocupan más honroso y preeminente lugar en la historia del reino de Valencia. Sus moriscas murallas, sus vetustos portales y sus sólidos puentes, nos trasladan á otras centurias, que la imaginación reviste con los encantos del pasado.

Pero dando de mano á tales consideraciones, que directamente no me incumben, apuntaré las principales notas artísticas que se hallan esparcidas en esta población.

Lo que en primer término atrajo mi atención, durante mi breve estancia en la misma, fueron las estatuas de sus Santos Patronos, Bernardo, María y Gracia, situadas en el puente que une el arrabal de San Agustín con el casco de la ciudad; obras no despreciables de D. Francisco Vergara, jefe de la dinastía artística de este nombre. Mas, dejando á un lado el mérito escultórico de dichas imágenes, salta al punto á la vista el atroz anacronismo cometido con las valerosas mártires cristianas. Consta que éstas sufrieron su glorioso martirio en 1180, llamándose antes de recibir el bautismo, Zaida y Zoraida. Pues bien, las egregias princesas moras se hallan representadas con trajes á lo Luís XIV. El cabello rizado con coquetería, los jubones ricamente bordados y la actitud arrogante, prestan á las Santas un aspecto profano. Recordé mucho al verlas á la pizpireta Luisa de Orleans, mujer de Luís I. En una época de tanta erudición y crítica severa como el siglo pasado, es chocante en extremo tamaña impropiedad.

Pasemos á cosas de mayor importancia. Visité asimismo la *montanyeta* del Salvador, en donde alegres y animados grupos se solazaban, festejando la Pascua. Al pie de dicha loma está el edificio de mejor fábrica que en mi concepto encierra Alcira. Es el antiguo convento de franciscanos, hoy arruinado y convertido en almacén de cajas de naranja. ¡Destino bien pobre por cierto, el de



tan bella y sólida construcción! El carácter severo de su fachada acusa ya el regreso del buen gusto en la Arquitectura. Sobre la puerta se advierten unos frescos é inscripciones, los cuales, aunque medio borrados, parecen de mérito.

Terminada la fiesta popular, digna de un cuadro de Theniers, y cuando ya lanzaba el sol los últimos destellos, subí á la ermita de San Salvador. Allí, entre varias pinturas y efigies de escaso valor artístico, por más que en el orden religioso lo tengan bastante, ví un lienzo, de tamaño natural, que compensó las fatigas de la ascensión. En él aparece San Antonio Abad, con báculo en la mano derecha y un libro en la izquierda. Es notable por lo correcto del dibujo y lo agradable del color. Singularmente la cabeza, resulta un bellissimo estudio del natural, por el escorzo vigoroso. Las venas, las arrugas y los pómulos hacen resaltar la figura de igual modo que si fuera de bulto. Desde un principio atribuí este cuadro á Francisco Ribalta, y ví con gusto que tal era la opinión general en Alcira; si bien algunos sospechan sea de Ribera. No lo creo probable, y más teniendo en cuenta la escasez que de sus obras hay en España. Sin duda procederá dicho lienzo del vecino ex-convento de San Francisco, ó del no muy lejano de la Murta.

Al día siguiente visité el Colegio de las Escuelas Pías, quedando complacidísimo, como buen discípulo de los escolapios, de la envidiable altura á que han sabido colocar en pocos años dicho establecimiento, en especial mi antiguo maestro, el bondadoso é ilustrado P. Juan Vengut, á quien dirijo desde estas líneas saludo cariñoso.

Respecto al edificio en donde radica el Colegio, diré que la escalera es grandiosa, pero desmesurada, y el estilo una confusa amalgama de varios, en la que predomina el románico ó bizantino. Llega á cansar la vista la profusión que se nota en los arcos. Una cualidad arquitectónica primordial, la sencillez, ha sido aquí sacrificada á una suntuosidad mal entendida.

La iglesia (que antes perteneció al convento de San Agustín), aunque grande y despejada, no ofrece nada digno de mención. Sin embargo, encierra obras artísticas notables. Entre ellas figura, en



lugar distinguido, un precioso «Descendimiento», de talla, obra quizás del gran Esteve, príncipe de nuestros escultores. Está colocado en la primera capilla, á la derecha del altar mayor; y es lástima que, metido entre cristales, no se vea con claridad. En el mismo lado advertí dos retablos antiguos, que llamaron también mi atención. El primero de ellos es del siglo xv ó principios del xvi. Representa pasajes de la vida de Jesucristo y de la Virgen. Consta de varios cuerpos y de un sinnúmero de tablas. Las que más me gustaron fueron el «Nacimiento de Jesús», la «Adoración de los pastores» y la «Coronación de la Virgen». El color es muy armónico, el dibujo excelente y la composición acertada. El segundo retablo es del siglo xiv y casi monócromo, pues las figuras están delineadas en negro, sobre fondo de oro. Tiene por asunto la vida de San Blas, obispo de Sebaste, y su valor artístico no llega, ni con mucho, al arqueológico. Ambas composiciones merecen una descripción más extensa. Por fin, á mano izquierda del altar mayor hay una tabla gigantesca, que representa la escena del Calvario, la cual juzgué del P. Borrás.

La iglesia parroquial de Santa Catalina parecióme capaz y bella. Su estilo es el churrigueresco templado, pero la capilla de la Comunión luce hermosas columnas corintias. Respecto á las pinturas de la cúpula..., *non ragionar di lor*.

En la casa Consistorial, aparte del retrato de D. Alfonso XII, obra del distinguido artista Sr. Brel, y el del poeta Calderón de la Barca, pintado al vuelo, y de modestas pretensiones, el cuadro más notable que adorna el salón de sesiones, consiste en una tabla alegórica, de gran dimensión, que acusa la experta mano de los Zariñenas (Juan ó Cristóbal). Tres figuras aparecen allí de tamaño casi natural: un Abad de hábitos blancos <sup>1</sup>, un Pontífice y el Angel Custodio. Al pie, otro ángel sostiene las armas de Alcira. Es obra que revela gran conocimiento del Arte. El artesonado del techo del expresado salón es también muy notable y recuerda el de

---

<sup>1</sup> No debe ser el citado San Bernardo, pues consta que no alcanzó tal dignidad. Quizás sean el Abad de Claraval, su homónimo, y el Papa San Gregorio VII.



nuestra Audiencia. En unos tarjetones pendientes de las paredes, véñse dibujados los hechos principales de la historia de Alcira, desde su fundación hasta el fin de la guerra de las Germanías. Entre los objetos suntuarios y artísticos que guarda la Corporación municipal, figuran una lujosa Custodia y un rico palio primorosamente bordado, destinados para las grandes solemnidades; y dos estandartes, el de milicianos de caballería y el del Ayuntamiento, ambos con escudos de realce, de inapreciable valía.

Para terminar describiré una joya, que iguala si no excede, á todo cuanto se narra en este artículo: una «Cena» de Juan de Juanes. Hállase en la iglesia del Cristo, y sirve de puerta al Sagrario del altar mayor. Mide 90 centímetros de alta, por un metro de ancha. Es composición que merece los mayores elogios. ¡Qué seguridad en el dibujo, qué entonación en el color, qué variedad en las expresiones, qué inteligencia en los paños, qué riqueza y minuciosidad en los detalles! Especialmente la figura del Salvador se destaca, llena de majestad, sobre aquel fondo de hermosas cabezas, y atrae la atención desde luego. Ocupa esta obra un término medio en la escala de las «Cenas» de Juanes, pues si no alcanza la perfección de las de San Nicolás y Catedral, supera en cambio á las de los Museos del Prado y Carmen, bien que esta última (número 612) no pase de la categoría de boceto.

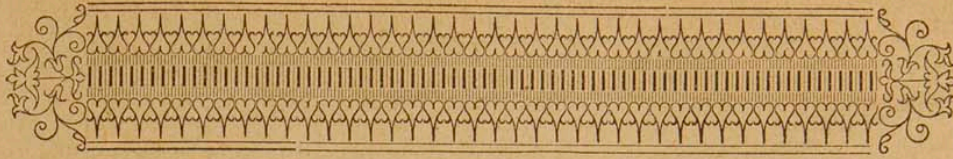
Y aquí da fin el relato de mi excursión á la ilustre ciudad del Júcar, que ostenta en su escudo, sobre las barras de Aragón, una llave, y al pie la siguiente inscripción: «*Claudo regnum et aperio*», que denota su antigua importancia.











## ARTÍCULO V

---

### LIRIA Y BENISANÓ<sup>1</sup>

---

Excursión del 10 de Febrero de 1889.

«Visita á Liria, y estudio de cinco lápidas romanas recién descubiertas en el campo de Edeta ó Laurona». Tal era el programa del Centro excursionista de «Lo Rat Penat» para la expedición de 10 del corriente. Cuanto tuviera de halagüeño y tentador este viaje, no es necesario encarecerlo para quien sienta en su pecho afición á esta noble tierra y á sus venerandas tradiciones. Así es que resolví agregarme á una correría tan grata.

La del alba sería del día expresado, cuando abandonando las ociosas plumas, atravesamos las calles, entonces desiertas, de la ciudad del Cid, para dirigirnos á la estación de Liria, situada al otro lado del río. Formaban parte de la expedición los Sres. Don Teodoro Llorente, Presidente del Centro excursionista, y su hijo D. Pascual, apreciable grabador de afición; Cebrián y Mezquita, erudito biógrafo de Ribalta, y Guillem de Castro, Puig (D. Ra-

---

<sup>1</sup> Inserto en *El Correo de Valencia* en 17 y 18 de Febrero del 89.



món) y Nebot, redactores del *Correo*, y el autor de estas líneas.

A las siete y minutos se puso el tren en marcha. Y aquí no podemos menos de manifestarnos agradecidos á la empresa, que nos reservó un wagón especial, tanto á la ida como á la vuelta. Una porción de cazadores venían con nosotros, pertrechados para amena excursión venatoria. A caza íbamos, pues, todos, unos de volátiles, otros de lápidas y antiguallas. Con asombrosa rapidez, y en cosa de hora y media, pasaron ante nuestra vista: Burjasot, con su frondosa dehesa; Paterna, con su celebrada torre morisca, y Puebla de Vallbona y Benaguacil, con sus feraces términos.

Llegamos por fin á la meta de nuestro viaje, á la interesante y pintoresca ciudad de Liria. Una vez allí, siguiendo el consejo de Puig, que por conocer mejor el terreno, servíanos de guía, en vez de entrar en la población, torcimos á la derecha, y tomando la carretera, nos fuimos á la cercana aldea de Benisanó. Este cambio de ruta, lejos de pesarnos, fué nos sumamente agradable.

Benisanó, pueblo pequeño, de corte puramente morisco, debe su celebridad en la comarca á haber permanecido un mes en su castillo Francisco I de Francia, el prisionero de Pavía, y á las curas maravillosas de ictericia, atribuidas á la Virgen del Fundamento. Por cierto que los aldeanos, acostumbrados á no ver otra clase de huéspedes, nos tomaron por enfermos, sin que nuestro color sano y sonrosado (á Dios gracias) les hiciera desechar tal idea.

La referida imagen, cuya fama está en razón inversa de su tamaño (medio metro escaso), ocupa una de las capillas laterales de la iglesia. Esta es antiquísima, pues se remonta á los primeros tiempos de la Reconquista, y ofrece la particularidad de carecer de torre. No encierra ningún mérito arquitectónico, si se exceptúa el techo, todo de madera, formando un hermoso artesonado, que parece una nave invertida. Tanto su acertada disposición, como ciertos calados y dibujos que la adornan, permiten calificar de mudéjar esta obra, admirable por su solidez. El retablo del altar mayor, sencillo y poco artístico, consta de siete cuadros, de los cuales solo pueden distinguirse bien los tres inferiores. Representa el central la «Adoración de los Reyes» (advocación de la igle-



sia), y los laterales el «Nacimiento» y los «Desposorios de la Virgen». En la tabla de enmedio, resalta por su belleza María, que aparece sentada sosteniendo á Jesús, y por su aspecto venerable San José, que saluda quitándose la gorra á los Magos. Tanto este curioso detalle realista, como los ropajes y tonos, dan á dichas pinturas carácter germánico, siendo su época probable el siglo xv. A la misma época, mas á distinta mano, pertenecen la «Predicación de Cristo», la «Cena» y la «Oración del Huerto», colocadas sobre la mesa del altar, y que acusan la influencia italiana del incipiente Renacimiento. Por cierto que el cuadro del centro está aserrado por la mitad. Perpetróse tan bárbara hazaña, al construirse el nuevo «Sagrario».

Sirviónos de «cicerone» en la iglesia, el digno Sr. Cura, Don Juan Piñón, persona muy ilustrada y bondadosa. Cuando pasamos á su casa, nos enseñó una preciosa tabla, «Jesús en la calle de Amargura», que si respecto á su mérito nos manifestamos unánimes, por lo que toca á su autor, hubo diversas opiniones. Quién la atribuyó á Ribalta, recordando su análoga composición, copia del Piombo, que existe en la catedral; quién le asignó paternidad italiana, quién por fin pronunció el ilustre nombre de Juanes. Si se averiguara ser de éste, habría que celebrar el descubrimiento, pero el no estar peleteada la barba, y la mayor soltura en los trazos, acusan edad más adelantada. Dista menos, en mi concepto, de la blandura itálica ó *morbidezza*, que de la severidad ribaltiana, pudiendo colocarse muy bien dentro de la escuela de Vinci. Como quiera que sea, la obra nos agradó en sumo grado y todos la juzgamos digna de estudio. El aspecto venerable del Salvador, su cárdeno labio, la acerba lágrima que resbala por su mejilla, revelan en el ignoto autor, fantasía y dominio del Arte.

El atento pastor brindóse también á acompañarnos al castillo y servirnos de guía en él. Fué éste la mansión de los Cavanilles, señores del pueblo, uno de los cuales, D. Jerónimo, era gobernador de Valencia al abordar á nuestras playas, el prisionero de Pavía, y allí estuvo, entre cautivo y huésped, el caballeresco monarca. Tal es el mayor timbre de gloria del castillo, y á la vez palacio, expresado. Francisco I de Francia paseó por sus anchurosos



salones, hoy desiertos, y contempló con el alma apenada, desde sus esbeltas ventanas góticas, el paisaje bellissimo que se desplegaba á sus pies. ¿Qué resta ya de tanta magnificencia como desplegarían los próceres valencianos, en el lujoso estrado, ante el régio prisionero? El recuerdo tan solo. Nada hay que apene tanto el ánimo como las ruinas, pero nada tampoco que exalte más el corazón.

Solo vimos en las paredes del castillo, colgadas un tiempo de tapices, algunos cuadros de escaso mérito, un plano topográfico de Madrid, muy grande, pero hecho girones, y escudos y leyendas en el friso. Igualmente los techos presentan primorosos adornos de talla del Renacimiento, análogos á otros que se hallan debajo del coro de la Iglesia.

El pueblo y el palacio están por doquier amurallados, notándose en éste, pasado el ancho foso, cuatro torreones, y tres en aquél, que corresponden á las puertas. Cuando las necesidades de la vida moderna obligan á las grandes poblaciones á demoler sus baluartes, ofrece Benisanó el curioso modelo de una aldea fortificada. Por eso causa en el que la visita, análogo efecto al de Pompeya y Herculano, brotando, después de veinte siglos, de sus tumbas de lava.

El tiempo apremiaba; así es que á mediodía nos pusimos en marcha para Liria, en busca de las ansiadas lápidas y de la no menos deseada *paella*. Dedicaré el camino, que es corto, á investigar la etimología del nombre de Liria.

*Edeta i Kai Leira* (Edeta y también Leiria) la llama Tolomeo, que es el primer geógrafo que la menciona. Habíase opinado hasta ahora que Edeta era el nombre ibérico y Leiria el helénico; afirmando Escolano que, según Roberto Stéphanó, Edeta en arameo ó sirio (lengua semita, pero con muchas voces griegas) equivale á ganado. Pues bien, no creo haya necesidad de acudir tan lejos. En mi sentir, ambas palabras tienen el mismo origen. El verbo griego *Edo*, comer, es raíz de los adjetivos; *Edeses*, el que come, y *Edesos*, materia comestible, así como del sustantivo *Edetos* (aquí ya aparece la t), ó sea comida. Igualmente del nombre *Leiron*, lirio ó flor en general, procede el adjetivo *Leirinos*, *ne*, florido,



de donde resulta que ambos términos son helénicos, y alusivos á la sorprendente fertilidad del campo de Liria, *abundante en pastos y en flores*. Lo propio designan Edesa (Asia menor), Odesa (Crimea) y la portuguesa Leiria, que por una extraña casualidad se halla en el mismo paralelo, y á casi igual distancia del mar, que nuestra Edeta. En el escudo de esta última figura, como aludiendo á su origen, un manojo de lirios.

¿Por ser griegos los dos nombres de Liria, el antiguo y el actual (coetáneo del primero), habrá que atribuirle filiación helénica? Fuera sin duda aventurado, y me abstendré de hacerlo, mientras monedas ú otros documentos no lo comprueben.

Por igual razón negativa, no me atrevo á asegurar sea Liria la famosa *Laurona*, máxime cuando con argumentos geográficos y lingüísticos de peso, créese corresponda á Llaurí, en la margen del *Sucro*, aquella ciudad mencionada en las luchas de Sertorio. Es más, la conocida inscripción que comienza *Templum Nymphanum*, citada por Ponz en su obra (tomo iv, carta 7.<sup>a</sup>), en la cual se nombra á dicho caudillo, dice *in honorem edetanorum*, y no *lauronensium*. De aquí que pueda asegurarse que si hubo en esta parte una *Laurona*, sería fundación del Imperio. Y basta de etimologías.

Liria se halla situada sobre dos colinas, en las que se asientan infinidad de callejuelas, de marcado sabor morisco, extendiéndose entre ellas su irregular, pero hermosa plaza. Dos edificios hay en ésta dignos de mención; la Casa Consistorial, de forma cuadrilonga y muestra curiosa de una vivienda señorial del siglo xvi, y la suntuosa iglesia parroquial.

Hablar yo de ésta, después de la erudita y minuciosa descripción de Ponz, fuera sin duda pretensión temeraria. Así es que me limitaré á decir que la fachada, muy parecida á la del Carmen (hoy Santa Cruz) de Valencia, es hermosa, monumental, y reproduce, según costumbre de la época, las líneas del altar mayor, distinguiéndose por su belleza, las esculturas que decoran las hornacinas. Obsérvase en el conjunto, una feliz combinación de los órdenes corintio y dórico, y el estilo barroco templado, que es el que imprime carácter á la obra. El interior consta de tres anchurosas na-



ves, está decorado al unísono de la portada, y atrae por su magestad. Fué autor de esta construcción, el arquitecto Martín de Olinda, de fines de la centuria xvii. De pintura, lo más notable es la bellísima «Concepción» de Espinosa, uno de sus *capo lavoro*, que recuerda la de Ribera, por la composición, y cuyo lienzo está firmado y fechado en 1663. De Escultura debe citarse, por su sencillez y severidad, digna de Flaxmán, el mausoleo del altar mayor, dedicado á la Sra. Marquesa de Ariza (no Hariza, como allí dice), con su retrato esculpido en un medallón. Mucho me place hallar en el género funerario obras tan hermosas como la presente, á que solo afean los versos macarrónicos que hay al pie; pues considero muy difícil que el fuego de la inspiración temple á la vez dos frialdades, la del mármol y la del sepulcro.

De la iglesia parroquial nos fuimos á la de la Sangre. Sencilla, pero elegante portada bizantina, da ingreso á dicho templo, de ennegrecidos muros y marcado carácter oriental. Su disposición, análoga á la de una mezquita, revela bien su origen. Todo en él respira una vetustez venerable; la pila de agua bendita, de hoja de trébol, el púlpito de madera, donde, según la tradición, predicó San Vicente, y los retablos del altar mayor y capillas laterales. Por lo que hace á éstos, á falta de una descripción detallada, que harto la merecen, me limitaré á mencionar dos de los más notables. Uno de ellos (altar mayor) presenta la siguiente curiosa amalgama: en el cuerpo superior, «San Bartolomé», «San Antonio Abad» y «San José», de tamaño natural, y en el inferior, tres tablitas conteniendo el martirio del primero, las tentaciones del segundo y la huida á Egipto del tercero. Tengo por verdadera rareza que aparezca San José solo, en una composición como esta, del siglo xv. Aun es más antiguo el otro retablo, que ocupa una de las capillas laterales. Representa las vidas de «San Esteban» y «San Lorenzo» (el proto-mártir cristiano y el proto-mártir español) cuyas imágenes, de cuerpo entero, se hallan rodeadas de los principales pasages de su gloriosa existencia. Este curioso incáustico, de tan gran interés arqueológico, cuanto deficiente en su parte artística, refleja exactamente la manera de los bizantinos.

Llegó por fin su turno á las lápidas. No son por cierto las pri-



meras aquí encontradas ni quizás tampoco, las últimas. Aparte de la antes nombrada, que cita Ponz en su obra y fué hallada en un manantial en 1753, y de las varias que menciona Escolano, tuvimos ocasión de ver algunas empotradas en los muros de las iglesias y de la Casa Ayuntamiento. Debe por tanto suponerse que esta población, que en tiempos primitivos dió nombre á una región muy extensa, no decayó de su esplendor durante la dominación romana.

Cinco son las lápidas últimamente descubiertas, de las cuales voy á hacer una sucinta relación, suplicando á los lectores que dispensen mis deficiencias en la parte epigráfica. Desde la que todos reconocimos por más antigua, análoga en su forma á las piedras tumulares turcas y en la cual solo se lee con claridad la palabra «Sorori», hasta la más moderna, que debe ser la de Otacilia Severa, media un espacio no inferior á dos siglos. Permite fijar la época de una de estas lápidas, el citarse en ella á Curiacio Materno, poeta de algún renombre en la Corte de Domiciano, y según la inscripción, Legado Angustal *pro Pretore*, ó sea gobernador interino de las provincias de Mesia y Siria. En otro de estos curiosos epitafios se menciona á un Severo de la tribu Galeria, ó Galerio Severo, que fué dos veces Dumviro (IIBIS.) y dos veces Flamen (FLAM.BIS).

De mayor importancia que los anteriores son, á mi juicio, los dos monumentos siguientes, que exigen por lo tanto una descripción más detallada. El primero de ellos, que hoy se guarda en la Casa Consistorial, trae esta inscripción:

D. M.  
 CORN. PANTĪ  
 ERAE VXORI  
 OPTVMAE L.  
 LIC. NICOMED  
 ES ET SIBI.

Hé aquí la traducción: «A los dioses Manes. A Cornelia Pan-



thera, esposa óptima, Lucio Licinio Nicomedes, y para sí». <sup>1</sup> Constituye dicha lápida, al parecer de alabastro, una verdadera obra de arte. Su forma es la de un cubo, y su época probable, la de los Antoninos, según indica la elegancia de los adornos. Forman éstos, en la parte superior, un águila, que lleva una serpiente en el pico, emblema funeral muy común entre los romanos, cuyo simbolismo desconozco, y á los lados, cabezas de carnero, de las que parte una orla de flores y frutas, que se extiende por la parte inferior. ¿Habrá en esto alusión tal vez á los nombres de Edeta y Leiria, la florida y la fértil? Media también la circunstancia especial de ser griego, el *cognomen* de ambos cónyuges.

La última lápida, votiva ó sepulcral, punto que está en duda, se refiere á un personaje histórico bastante notable, Otacilia Severa, mujer del emperador Filipo, pío, feliz, augusto, según la inscripción. Reinó Felipe, que era árabe, después de los monarcas sirios y en plena decadencia del Imperio. A la circunstancia de ser cristiana su esposa, atribúyese su tolerancia con los adeptos de Jesús. ¿Será acaso esta lápida una memoria que, por gratitud, le consagraron en Leiria los cristianos? Tal vez nos sirviese de clave la inscripción unida á la antedicha por la partícula EX, que aun no ha parecido.

De la casa de Beneficencia <sup>2</sup>, donde se hallan las citadas lápidas, menos una, nos fuimos al sitio en que fueron encontradas. Ocupa esta Necrópolis la parte N. E. de la población, y fué descubierta con motivo de las excavaciones hechas para la apertura de la línea férrea Valls ó de Aragón. ¡Singular coincidencia! Convertirse el progreso científico é industrial de nuestros días en ariete poderoso, para derribar el arcano de los pasados siglos.

Otros restos se han encontrado, á más de los dichos, como son huesos, trozos de fustes y bases de columnas, fragmentos de cerámica y monedas; todo lo cual debiera conservarse y formar con ello un Museo Edetano, ya que Valencia, desgraciadamente, ca-

<sup>1</sup> Véase el artículo dedicado á estas lápidas por el Sr. Chavás en *El Archivo*, tomo III, pág. 184.

<sup>2</sup> Hoy Asilo de las Hermanitas de los Pobres.



rece de un Museo Arqueológico Provincial. Tres monedas tuve en la mano de las halladas en aquel sitio, una de Antonino Pío, otra de Vespasiano (con la loba romana en el reverso), y otra incierta. Si fueran autóctonas de Edeta ó Leiria tendrían mayor valor, pero dudo mucho se encuentren de esta clase, pues en la época del Imperio á que parece referirse la Necrópolis, ya habían perdido las ciudades el derecho de batir moneda.

La tarde la dedicamos á la succulenta *paella* (harto necesaria para reparar nuestras fuerzas), y á la ascensión al Beaterio de San Miguel. Ocupa éste una montaña aislada, al S. de Liria, cuyo extenso campo domina, así como la costa comprendida entre Sagunto y Valencia, divisándose en lontananza los montes de Cullera y Denia, que avanzan hasta el mar.

Pocas curiosidades artísticas encierra el Beaterio, contándose entre ellas los frescos del Camarín, obra notabilísima de D. Vicente López. En el altar mayor álzase radiante la figura del Arcangel glorioso, cubierto el cuerpo de férrea armadura, pero el rostro de celeste bondad. Respecto á los ex-votos que cubren las paredes de la antesala, ¿qué he de advertir? Que análogos Museos patológicos, religioso-artísticos existen en Nuestra Señora de la Paloma (Madrid), la Bonanova (Barcelona), y otros célebres santuarios <sup>1</sup>.

En cuanto al espectáculo que en aquellas alturas nos ofrecía la Naturaleza, renuncio á describirlo. Cumplíase el bello ideal de los versos tan conocidos de Labaila:

«Aire pera els pulmons, aire pur, lliure,  
Y pera els peus, alfombra sense fi!»

En resumen, esta excursión ha sido amena é interesante. Calumniaríamos á la insigne Edeta, si dijéramos los que á ella fuimos que habíamos perdido el viaje.

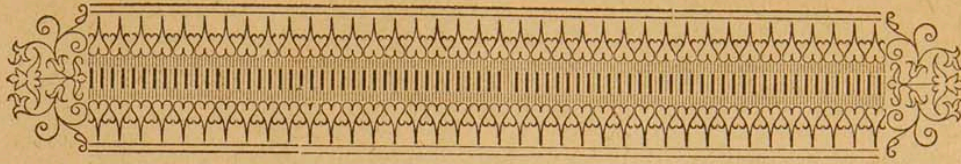
---

<sup>1</sup> La fe no excusa tamaños esperpentos, como en dichos puntos se observan, si ha de ser, según dice San Pablo, *Obsequium rationale*.









## ARTÍCULO VI

---

### UN RETABLO DE JUANES, EN ONDA <sup>1</sup>

Un esplendente día de otoño favoreció mi excursión á Onda. Llevábame á esta importante villa el deseo de comprobar la curiosa noticia dada por el Sr. Mundina, en su *Historia de la provincia de Castellón*, referente á la existencia en la parroquia de la población expresada, de un retablo de Juanes. Tiempo hacía que deseaba efectuar esta expedición, y últimamente, aprovechando mi estancia en Villarreal, decidí realizar mi propósito.

Por cierto que antes de entrar en materia, debo expresar la más profunda gratitud á mi amigo el comerciante D. Pascual Nácher, que llevado de su excesiva delicadeza, se prestó á acompañarme, á pesar de sus muchas ocupaciones. Salimos de Villarreal á las ocho en el tranvía de vapor, inaugurado de reciente, que une á Castellón con Onda. Tiene máquinas de bastante potencia y coches muy bonitos y cómodos, de construcción belga, si no recuerdo mal, y su forma es muy parecida á la del tranvía de vapor valenciano.

---

<sup>1</sup> Salió en *El Correo de Valencia* de 7 de Octubre de 1891.



El camino, plantado de viñas, olivos y algarrobos, si bien no ofrece nada de particular, permite, por su elevación, ver un dilatado horizonte desde las altas cordilleras del N. y el O., hasta el mar. Descuella entre los montes, con imponente majestad, el gigantesco Peñagolosa. Un fresco y agradable vientecillo, el clásico Favonio, nos inspiraba ideas placenteras, y me traía á la memoria aquella preciosa quintilla del autor de *La vida del campo*:

«La brisa el huerto orea  
Y ofrece mil halagos al sentido,  
Los árboles menea  
Con un manso ruído,  
Que del oro y el cetro pone olvido».

¡Qué poeta más admirable es este fray Luís de León! Acaso le aventaje en el nervio Herrera, y Garcilaso en la ternura, mas nadie supo como él trazar, con cuatro pinceladas, cuadros animadísimos.

A eso de las diez llegamos á Onda. Esta es, según los eruditos, la antigua *Sepelaco*, voz griega equivalente á la palabra latina *spelunca*, cueva; habiendo recibido de los árabes (en cuya época alcanzó gran esplendor por su importante posición estratégica que domina toda la Plana), el nombre que hoy lleva. Extiéndese la población al pie de un monte, en cuya cima se divisa un castillo de fundación morisca, que debe su excelente estado de conservación á las necesidades de la última guerra civil. La parte contigua á la estación está rodeada de frondosas huertas, que le dan análogo aspecto al contorno septentrional de Liria. Entramos, pues, en Onda, cuyas calles, en su mayoría estrechas y tortuosas, y plazas, numerosas é irregulares, llevan impreso el sello arábigo, denunciando á las claras su respetable antigüedad. Sin embargo el espíritu moderno debe haber penetrado hasta allí, á juzgar por la calle del Progreso y la plaza de famoso y discutido inventor del submarino, Isaac Peral, nombres ambos que me chocaron mucho.

Fuímonos en seguida, pues no había tiempo que perder, á la iglesia parroquial, sitio donde se halla dicho retablo. Antes de



entrar allí, nos paramos un momento en la plaza para ver la fachada, toda de piedra, sobre la cual destacan dos puertas: la principal, en que se combinan columnas salomónicas y compuestas y que termina en una estatua vigorosa de la Virgen, que es la Titular, y la de la capilla de la Comuni3n, colocada al lado, á usanza valenciana, de orden toscano. La iglesia, que es bastante espaciosa, aunque no tanto como la de Villarreal, consta de tres naves y afecta la forma de cruz latina. Construy3se en el siglo pasado y su estilo es el greco-romano, bastante más puro de lo que acostumbra á verse por aquí. En el altar mayor hay que admirar unos notables lienzos de Espinosa, que representan pasajes de la vida de la Virgen y que no detallo porque, como dije al principio, otro es el objeto que se persigue en este artículo.

No hice mas que entrar en la capilla de la Comuni3n, cuando divisé el ansiado retablo, que respira por todos sus poros una vetustez venerable. Consta de tres cuerpos. En el inferior, que llamó desde luego y con preferencia mi atención, se advierten tres tablitas apaisadas, cuyas dimensiones calculo en 0'40 por 0'50 la de los dos lados, y en 0'40 por un metro la central, en las que se desarrollan escenas de la vida de Cristo. Vése en el primer cuadrado de la izquierda «La Sacra Familia», ó sea María, que tiene á Jesús en brazos jugando con la cruz, y al cual contemplan sentados San Joaquín y Santa Ana, y en pie y en segundo término San José. En el fondo, bello país. La tabla de enmedio representa «El Entierro de Cristo», grupo de seis figuras, de subido valor. Jesús yace tendido en tierra, y José y Nicodemus se preparan á envolverle en el sudario; María, con expresi3n de intensa amargura, se arroja delirante sobre el cadáver de su hijo, mientras San Juan y la Magdalena se disponen á consolarla. ¡Qué hermoso contraste presentan ambas composiciones! La primera es un idilio tiernísimo, una de esas alegorías rafaelescas en que tanto se complacía Juanes, al paso que la segunda pone ante los ojos el drama del Calvario de un modo interesante y conmovedor. El asunto del tercer cuadro completa el de los anteriores. En él Jesucristo resucitado, se aparece á su Madre, que le adora de rodillas. Varios Ap3stoles situados en el fondo presencian esta escena. Se



cumplieron las profecías, y el instrumento de martirio y afrenta háse convertido en símbolo de redención, en lábaro de los celestes elegidos.

Ofrecen todas estas obritas el sello indeleble de Juanes, y no así como quiera, sino de su mejor período, el de las tablas de «La Creación» y de «La Cena» de San Nicolás, en que empleó figuras *pusinescas*, bastantes años antes que Poussin. El dibujo correcto y sólido, el colorido rico y brillante, la simetría en las composiciones y la gran propiedad en la expresión, acusan la experta mano del fundador de nuestra escuela, pintor místico y filosófico á la vez.

El cuerpo central lo ocupan cuatro figuras sueltas, de tamaño un tercio menor que el natural, de las cuales, las de enmedio son «San Antonio Abad y Santa Bárbara», que da nombre al retablo, y las de los lados dicen representan los santos médicos, ó sea «San Cosme y San Damián.» No pude comprobarlo, por lo cual presto asenso á la tradición, mas me causó extrañeza profunda el personaje de la derecha, por su gorra y su traje negros, de corte germánico y de la época del Emperador Carlos V. Como esta indumentaria contrasta con las vestiduras talares del individuo de la izquierda, me inclino á creer fuera el primero contemporáneo del autor, ó tal vez este mismo. Para mayor confusión lleva en una mano una al parecer caja de colores ó estuche, y en la otra un pincel ó bisturí. Hay que advertir que estos detalles los ví con mucha pena por la escasez de luz, valiéndome de un cirio, sujeto al cabo de una caña.

En el remate, que guarda mayor relación con el primer cuerpo, se ven la «Santísima Trinidad», simbolizada por el Padre Eterno, sosteniendo á su Hijo en la cruz y rodeado de ángeles, y dos hermosas cabezas circulares de «San Pedro y San Pablo.» Todo esto es de Juanes, sin género ninguno de duda.

Por último, adosados al cuerpo inferior y sin conexión con la parte central, están los santos ermitaños «Gil (lienzo) y Onofre» y las santas mártires «Paula y Apolonia», de pequeño tamaño y escasa importancia.

La manifiesta incongruencia que se nota entre unas y otras tablas del retablo, me hace sospechar se amalgamaran materiales de



diverso origen. Dados los asuntos del remate y del cuerpo inferior que son de Juanes sin disputa, en el centro precisaba desarrollarse la «Crucifixión del Señor». Quien así no lo entienda, será que desconoce en absoluto la índole del retablo medioeval, floreciente al comenzar el Renacimiento, que podemos comparar á una sinfonía en que se desarrolla un solo tema, conjunto regular de partes armónicas. San Antonio Abad y Santa Bárbara, abogados contra el fuego, apareciendo como titulares de un altar, en que figuren como accesorios la Trinidad y el Entierro de Cristo, cosa es que se compagina muy mal con el alto sentido filosófico de Juanes. Si á esto se agregan algunas diferencias que me pareció observar en el estilo en mi rápida é incompleta inspección, y el precioso dato indumentario apuntado arriba, puedo afirmar que las cuatro tablas del centro serán medio siglo anteriores, y procedentes de un autor influenciado por las escuelas de Flandes ó Alemania.

Dichas obras, aunque no despreciables, son en verdad algo frías y faltas de movimiento, pero en cambio las del remate y cuerpo inferior resaltan por su poesía, su gracia y magestad.

De esta misma opinión participa en su obra *Valencia* el señor Llorente, quien con criterio aun más restringido, tan solo asigna á Juanes los tres cuadros colocados sobre la mesa del altar. Son sí, los principales, pero no los únicos.

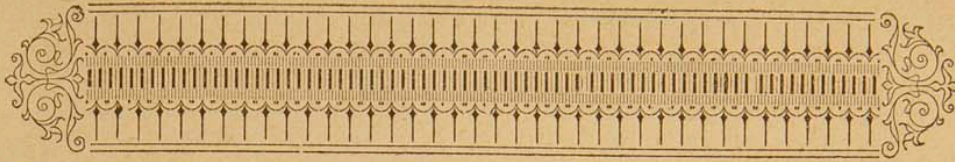
Figura este retablo las tres fases de la vida de Nuestro Señor. Primero «El Nacimiento», después «La Muerte», más tarde «La Resurrección», ó empleando el lenguaje de la Iglesia: el gozo, el dolor, y la gloria.











## ARTÍCULO VII<sup>1</sup>

---

### Sección de tablas antiguas del Museo del Cármen

#### § I.—INTRODUCCIÓN

La Pintura y la Música son Artes esencialmente cristianas. Si bien antes del Giotto y Orcagna hubo pintores, y antes de Gregorio VII y Guido de Arezzo, músicos, es lo cierto que solo á partir de los expresados, comienza el verdadero desarrollo de ambas Artes. Todo lo que se nos refiere de las escuelas Atica, Jónica, Dórica y Ecléctica, y de Apeles, Polignoto, Parrhasio, Zeuxis y Timantes, así como de las escalas modales griegas y del divino Orfeo y Tirteo, el cojo esforzado, se presta más á una disquisición histórica que á un examen crítico.

No había verdadero Arte pictórico en Grecia, atendido el significado que hoy se da á esta palabra. De los cuatro elementos

---

<sup>1</sup> Se publicó en *La Ilustración Valenciana* de 25 de Febrero de 1883 y siguientes.



componentes de la Pintura, los griegos solo poseyeron con perfección el dibujo, se iniciaron en el color y perspectiva, y desconocieron del todo los efectos de luz.

En los primeros siglos de la Iglesia, los cristianos proscibieron el uso de imágenes, para no confundirse con los paganos é incurrir en la idolatría. Empero esta prohibición, más bien consensual que legal, se alzó al poco tiempo, caliente aun la sangre de los mártires, dando con esto libre emisión al sentimiento artístico. La Pintura cristiana, débil, vacilante, defectuosa, apoyándose en las tradiciones gentílicas, nació en las Catacumbas. Representaba en ellas, por medio de bajo-relieves iluminados, tallados en la roca, al Salvador en forma de Orfeo, Pan y otros dioses, para ocultarlo así á las miradas de sus enemigos. Según el Cardenal Wisseman en su interesante *Fabiola*, uno de los asuntos predilectos era la multiplicación de los panes y peces, símbolo de la Eucaristía.

Estos antiguos pintores cristianos, que obedecieron primero á su capricho, y cuando más, aspiraron á sacar copias imperfectas del natural, acentuaron hacia la centuria séptima sus tendencias artísticas, y se agruparon formando la Escuela bizantina, larga y trabajosa infancia del Arte, que duró en Italia hasta el siglo XIII y en España hasta mediados del XIV, siendo su apogeo del XI al XII. La concepción artística de dicha Escuela (de la cual más tarde hablaré con mayor extensión), se aviene perfectamente con el carácter decorativo que tuvo la Pintura en la Edad Media, que es la era de las artes suntuarias, como la Tapicería, Orfebrería, Iluminación de vídrios y libros de coro, etc. Nótase en los artífices bizantinos y en sus sucesores los góticos, que por corto tiempo les reemplazaron <sup>1</sup>, cierto encogimiento, extrema sujeción á reglas, falta de iniciativa y espontaneidad; lo que llaman los profesores manera, para decirlo de una vez.

---

<sup>1</sup> En mi opinión, la Escuela gótica es nada más la bizantina, interpretada por artistas del Norte. Las diferencias son de cantidad. Mayor maestría en los ropajes, mejor expresión en las figuras, supresión de los fondos de oro, etc.



Italia fué la primera en sacudir el yugo oriental. Las Escuelas pisana, sienesa y paduana, la florentina anterior á Vinci, y la romana anterior á Rafael, ó umbría, preludian el Renacimiento. Sus principales maestros, Cimabué (1240-1310), Giotto, Orcagna, Andrés Mantegna, Melozzo de Forli, Masaccio, Fra Angélico y el Perugino (1446-1524), se consideran como fundadores de la Pintura moderna. Rompieron las trabas bizantinas, se inspiraron en la naturaleza, manejaron con mayor soltura el pincel y dieron pasos de gigante en la anatomía, perspectiva y composición. En España no se comenzó á sentir la influencia italiana hasta fines del siglo xiv.

## § II.—RETABLOS COMPLETOS

A la citada época pertenecen las tablas más antiguas de nuestro Museo, salvo rara excepción, correspondiendo las más modernas á la décimasexta centuria. Casi todas son posteriores á la introducción del óleo, usado primero por los Van-Eycks, en grandes composiciones; pero que ya existía en Gante en 1328, conociéndose en España un siglo después, simultáneamente con dichos pintores. No es mi ánimo hacer una reseña detallada de las tablas anteriores á Juanes, ni resolver las innumerables cuestiones que suscita su estudio; sino solo iniciar al público en el conocimiento de aquellas, cuya descripción concienzuda corresponde á personas más doctas. Para facilitar su comprensión las dividiré en tres grupos: retablos completos, fragmentos de retablos y obras sueltas.

Ocho son los retablos de que pienso dar una breve idea, colocándolos por el orden de su probable antigüedad.

*1.º Retablo.* «Efectos de la Gracia». Incáustico del siglo xv, atribuído por algunos á Fra Angélico, y que ofrece, sin duda, rasgos de su estilo. Tienen los colores gran empaste y fijeza, vigor los escorzos, expresión los semblantes, sentimiento artístico el conjunto. Si la perspectiva apenas asoma y la anatomía vale bien poco, ambos defectos están compensados por el simbolismo que respira la obra. Esta es bellísima y de las más típicas de la presente Sección.



En la tabla central, que representa la «Escena del Gólgota»<sup>1</sup>, se esparce la sangre de las llagas de Cristo, dando origen á los «Siete Sacramentos,» representados en tamaño muy diminuto. En el remate se ve el «Juicio Final» y la «Anunciación» partida, ó sea el Angel con el letrero «Ave María» á un lado, y la Virgen al otro. A diestra y siniestra del cuadro grande, la «Caída de Saulo» y el «Bautismo de Cristo», ejecutados con gran valentía. Y por fin, en el cuerpo inferior, cinco pequeñas y graciosas tablitas, á saber: «Entierro de Cristo», «Martirios de San Esteban y San Juan Bautista», «Iglesia militante y triunfante». Un curso completo de Teología é Historia Eclesiástica se desarrolla en tan interesante poema.

2.<sup>o</sup> *Retablo.* «Muerte de Cristo». Análogo en la disposición del asunto al anterior, pero carece de su sentido alegórico, y en punto á ejecución, queda muy por debajo. Nótase en el remate el «Juicio Final» y la «Anunciación», partida; en el centro la «Crucifixión», de color bastante rebajado, y á los lados la «Adoración de los Angeles», y la «Presentación al Templo».

3.<sup>er</sup> *Retablo.* «Invención y Exaltación de la Cruz». Interesante en sumo grado, y dividido en dos series de tablas de forma apaisada. En las de la izquierda se expresa el «Entierro de Cristo»<sup>2</sup>, la «Victoria de Constantino sobre Magencio» y las «Pruebas á que se sujetaron las tres cruces, al ocurrir el hallazgo de Santa Elena»; y en las de la derecha la «Batalla que Heraclio ganó á Cosroes, rey de Persia», la «Paz que ajustó con Siroes, hijo de éste, para el rescate de la Cruz» y la «Entrada que hizo en Jerusalén, descalzo y con aquella á cuestras». El dibujo es correcto, hay mucho fuego en la composición, y una ejecución esmerada, pudiéndose estudiar detalles curiosísimos de indumentaria medioeval.

4.<sup>o</sup> *Retablo.* «Juicio Final», de un solo cuerpo. Aparece en

---

1 Omito las dimensiones que trae el artículo, por no creerlas necesarias, ni responder de su exactitud.

2 En duda; porque el difunto es ya anciano, y el autor indicó el hedor de la muerte, impropio del incorruptible cuerpo de Cristo.



el extremo superior Jesucristo, como juez inexorable, rodeado de varios Santos. En el fondo, á la izquierda, un ameno país y á la derecha los muertos que se alzan del sepulcro, al oír la trompeta del Angel. Y en el centro, en primer término, el Arcángel San Miguel (de tamaño mitad del natural), separando á los justos de los réprobos, á quienes mortifican demonios de grotesca figura. Este fué el asunto predilecto de la Pintura en la Edad Media, inspirado en la inmortal Epopeya del Dante. La iglesia parroquial de Torrente posee una obra análoga, cuyo asunto es la «Misa del Papa Gregorio».

Estos tres últimos retablos pueden reunirse en un grupo, en cuanto al procedimiento, que ya no es el incáustico, sino los primeros tanteos del óleo. La falta de buenos barnices contribuye á la escasa brillantez y fijeza de los colores. En el segundo y tercero aun se observan fondos de oro, como reminiscencia bizantina.

5.º *Retablo*. «Vida de la Virgen». Al óleo, como todos los que siguen, y procedente del convento de franciscanas de la Puridad, en donde formaba el altar mayor. Su parte arquitectónica es excelente, y pertenece al estilo gótico. En los intercolumnios, preciosas figuritas representan á los Doctores de la Iglesia.

Consta de tres cuerpos correlativos, más otro saliente á modo de marco, que rodea á los demás, excepto por la parte inferior. En el centro de éste, aparece «La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad», cuadrito apaisado de medias figuras; y á los lados, ocho Profetas de la Ley Antigua que anunciaron la venida de María, con las inscripciones correspondientes, y trages y turbantes germánicos; seis de cuerpo entero y dos de media figura. El cuerpo superior tiene una tabla muy apreciable, «La Muerte de la Virgen», y la llamo así, y no Asunción, por cuanto María exhala en su lecho, y rodeada de los Apóstoles, su último suspiro, manera peculiar á la Edad Media, de exponer este asunto. Cúpoles á los italianos la gloria de pintar los primeros á la Reina de los Angeles, saliendo del sepulcro y rasgando las regiones etéreas. En el centro, de forma oval, hay un «San Pedro» en lienzo, de época posterior, puesto allí en sustitución de una imagen de la



Virgen, que ha desaparecido. A ambos lados del cuerpo central están el «Nacimiento» y «Presentación de María al templo» y sus padres «San Joaquín» y «Santa Ana». En el cuerpo inferior hay seis tablitas, que son la «Anunciación», el «Nacimiento de Cristo», «Adoración de los pastores», «Resurrección», «Ascensión» y «Pentecostés». Las creo más modernas y concuerdan maravillosamente con las ya descritas de Riola. Sin duda pertenecieron á otro altar, cuyo centro ocuparía la «Crucifixión del Señor».

En resumen, este retablo, de importancia capitalísima, refleja como el siguiente y aun en mayor grado, cierta influencia germánica en los trages y accesorios. Las ropas están plegadas á lo Alberto Durero. Es un retablo gótico, en toda la extensión de la palabra, con dibujo vigoroso, entonación brillante, buena composición y algún sentido filosófico. Son sus dimensiones aproximadas, cuatro metros de alto por dos de ancho.

6.º *Retablo.* «Las Animas ó Juicio Final», procedente de Santo Domingo. Se compone de dos cuerpos. El superior representa la «Coronación de la Virgen», composición muy bien trazada, en la cual se presiente á Juanes. El segundo cuerpo, que da nombre á la obra, desenvuelve el pavoroso drama del Juicio universal. En la parte superior de la tabla se ve á Jesucristo sentado en su trono y rodeado de ángeles y santos, que viene á juzgar á vivos y muertos. En la parte inferior se observan dos grupos; en el uno los bienaventurados custodiados por ángeles, en el otro los condenados, á quienes horribles demonios precipitan en el infierno, y en lontananza varios sepulcros que se abren. Hay que notar en este cuadro, más que las dificultades de ejecución, no siempre vencidas, lo fantástico y simbólico del asunto, característico de la Edad Media.

A los lados de dicha tabla hay otras cuatro, conteniendo cada una dos santos, á saber: «San Jorge y San Sebastián, San Vicente y San Lorenzo, mártires,» y «San Jerónimo, San Antonio Abad, San Gil y San Blas, confesores». Los fondos son de oro. También este retablo tiene en derredor varios cuadritos que representan en la parte superior los «Arcángeles Miguel, Rafael y Gabriel y el Angel Custodio», patrono del reino de Valencia, cuya corona lleva en la



mano<sup>1</sup>, y en la parte inferior, los Patriarcas de la Nueva Ley, «Santos José, Joaquín, Zacarías y Simeón».

La obra pictórica que acabo de estudiar, debe ser más moderna que la anterior, á juzgar por su carácter gótico, menos pronunciado, y la mayor soltura que acusa en el pincel. Sus dimensiones son un tercio más reducidas.

7.<sup>o</sup> *Retablo*. «Virgen de la Leche». Tríptico italiano, del siglo xvi, donativo del Sr. Martínez Vallejo. El cuadrado central representa á «María con Jesús en brazos». En el remate vése también á Cristo, en el regazo de su madre, pero ya muerto y descendido de la cruz, y á los lados la «Anunciación partida». En las puertas están «Santa Ana», «San Miguel», «San Juan» y «San Marcos», en la parte interior; «San Agustín» y «San Onofre» en la exterior. Más abajo los «Santos médicos», la «Oración del Huerto» y «San Cristóbal».

Una restauración inteligente ha dado á conocer las bellezas de esta composición graciosa é inspirada. Obsérvase en ella, el profundo simbolismo medioeval, suplido por el contraste dramático entre la riante infancia de Jesús y la conmovedora soledad de María, junto con una amalgama heterogénea de Santos, debida sin duda al capricho del pintor, ó de quien le encargó la obra. Los colores tienen muy buen empàste. Hay lujo en los accesorios, especialmente ropas, amenos paisajes en los fondos, y alguna idea de la perspectiva pictórica. Su efecto es muy agradable, y sus dimensiones, un metro ó poco más, por medio.

8.<sup>o</sup> *Retablo*. «Varias Santas vírgenes». Consta de dos cuerpos. En el superior se ve á «Santa Úrsula», de figura entera, con una flecha y seguida de sus compañeras<sup>2</sup>, sirviendo de fondo una hermosa marina. En el cuerpo inferior hay una «Virgen de la Leche» de escuela juanista. A los lados de dichas tablas adviértense otras cuatro con las «Santas Catalina» é «Inés», distinguidas por sus atri-

<sup>1</sup> Dato inapreciable, que induce á creer que el autor sería valenciano.

<sup>2</sup> Según el P. Interian de Ayala en su citado *Pintor Cristiano y Erudito*, no fueron éstas once mil, sino once; habiendo nacido el error de tomar la letra M, inicial de mártires, por el número romano que expresa mil.



butos, y «Emerenciana» y «Angélica», llevando al pie sus nombres.

El asunto de este retablo fué muy cultivado en la Edad Media, y se apoyaba en la Liturgia, que solía contraponer á los Doctores griegos y latinos, las Santas mártires Cecilia, Inés, Agueda y Anastasia. Los artistas sustituían en ocasiones, las primeras con Santa Catalina, Lucía, ó Úrsula, y las segundas con Santa Bárbara y Filomena. La procedencia florentina de esta obra, tal vez posterior á Vinci, á mi juicio es indudable, pues la revelan la magnificencia en los ropages, el jugo del colorido, y una gran dulzura en la expresión. Mide como metro y medio, por uno.

Se desconocen por completo los autores de tales retablos, que no todos serían extranjeros. El capítulo de los predecesores de Juanes se halla todavía en blanco. El Sr. Tramoyeres, en el *Estudio sobre Juanes* que leyó en «Lo Rat Penat», cita á Marzal de Cos, Llorens Zaragozá, Pere Cabanes y Guillem Stoda, como pintores valencianos de los siglos xiv y xv, y á Domingo Aznar y Domingo Crespí como iluminadores de libros de coro. En el justiprecio hecho en 1478 de las pinturas de Areggio y Neapoli, para el altar mayor de la Catedral <sup>1</sup>, aparecen los artistas Manuel Salvador, Jorge Alimbrón y Martí Sent Martí, con el título de maestros, y sin él, Juan Pons y Juan Ballester, de los cuales todos, menos Alimbrón, eran valencianos.

En suma, las obras descritas encierran profundo interés para reconstruir la historia del Arte en el final de la Edad Media y principios del Renacimiento, y asistir á la conversión del retablo bizantino en gótico, y del gótico en italiano.

### §. III.—FRAGMENTOS DE RETABLOS, Y OBRAS SUELTAS

Muchos son los fragmentos de retablos que guarda el Museo, y en la imposibilidad de hablar de todos, atendidos los límites de

---

<sup>1</sup> No las actuales, cuyos autores descubrió hace poco el eruditísimo canónigo Sr. Chabás, sino los frescos anteriores, que destruyó un incendio.



este artículo, mencionaré tan solo algunos, los que crea más importantes.

*Incaústicos*.—«Personajes bíblicos». Cuatro tablas, en las que se ve de cuerpo entero y en tamaño algo menor que el natural, á Moisés, Aarón, David y Salomón, con filacterias que les salen de la boca, fondos de oro y vestiduras germánicas. Siglo XIV.

«Vida de un Santo». Dos tablas alusivas al milagro de aparecersele dos ángeles al alzar la hostia en la misa, y á la muerte del mismo Santo. Así estos cuadros, como otro que representa la resurrección de un muerto, y tal vez sea de la colección, deben referirse á la vida de Santo Domingo, el cual parece que resucitó al hijo de una señora romana, llamada Gontrouda. Los citados incaústicos son muy antiguos y de escaso mérito.

«Los Santos Doctores». Nueve tablitas representando tres doctores griegos («Santos Gregorio, Basilio y Atanasio ó Cirilo») y tres latinos («Santos Jerónimo, Ambrosio y Agustín»), la «Resurrección de Cristo», la «Virgen», y «San Juan Evangelista».

«Asunción de la Virgen» y «Pasión del Señor». Seis tablas, de las cuales, las cinco primeras son el «Prendimiento», «Flagelación», «Crucifixión» y «Descendimiento de la Cruz». Su tamaño puede calcularse en un metro, por medio. Las cabezas de los judíos aparecen estropeadas de intento, sin duda por el fanatismo de algún devoto. El cuadro de la «Asunción», que debió de ocupar el centro, pues tendrá doble ancho que los anteriores, atrae por lo extraño y original. En él yace María en su lecho mortuario, exhalando su alma, que baja á recibir Jesucristo, y rodeada de los apóstoles y evangelistas, en actitud lacrimosa. Esta resulta un tanto risible por lo exajerada, y sin embargo, acusa un gran adelanto. Ya expresan los personajes por sí los afectos, ya no necesitan valerse de las antiguas *filacterias*.

Tanto este retablo fragmentario, como el precedente, pertenecen al apogeo del incaústico, notable hasta el extremo de eclipsar los primeros tanteos del óleo. Hay mucha brillantez y fijeza en los colores, lo cual contribuye en gran manera al buen efecto del conjunto. Nótase marcado adelanto en la composición, regularidad en las proporciones é inteligencia en los paños; prendas que



no adquirió la Pintura en España, hasta mediado el siglo xv.

«Vida de Santo Domingo». Tres tablas. «Nacimiento del Santo», en el que se representa la visión, que al tiempo del parto tuvo su madre, de un perro con un hacha encendida; «Muerte de un rey (ignoro cuál), al que asiste el Santo», y otro cuadro que exige más amplia explicación. Hallándose Domingo de Guzmán en Farfaux (Provenza), los valdenses y albigenses le invitaron á quemar sus escritos con los heréticos, á fin de ver cuáles resistían la prueba del fuego, habiendo antes mojado los últimos con agua de alumbre, para hacerlos incombustibles. Sin embargo, los del Santo resistieron y los de Pedro Valdo se hicieron pavesas. Tal es el asunto de la composición.

Puede aplicarse á este retablo lo que se ha dicho de los anteriores, en cuya época debe incluirse.

*Fragmentos de retablos al óleo.*—«Resurrección de Cristo entre ángeles y varias Santas». Siete tablas. Entre las ilustres heroínas cristianas, distínguense las «Santas Ana, Lucía, Magdalena, Margarita y Úrsula». Las cabezas están delineadas con esmero, y en el ropaje hay maestría, pero el color carece de esmalte.

«Santos Esteban, Lorenzo, Inés y Agueda». Cuatro figuras de cuerpo entero y tamaño mitad del natural, muy bien trabajadas. Siglo xv.

«Vida de San Vicente Ferrer». Cuatro tablas, que representan la «Predicación», y tres, «Milagros del Santo». Uno de éstos, el que hizo en Génova, expulsando un demonio; otro, el que efectuó en la Venta de Grúa (Barcelona), dando de comer y beber á un sinnúmero de gente con quince panes y un poco de vino, y por fin, el prodigio que obró el cuerpo del Santo en Vannes, resucitando á dos difuntos. No creo pecar de ligero al suponer, atendido el asunto, fuera valenciano el autor de tan curioso retablo, que es lástima no se conserve entero. Él revela además la inmensa popularidad de nuestro taumaturgo, pues debió de pintarse á los pocos lustros de su canonización (1458). La finura de los colores, composición acertada, regular perspectiva y propiedad de expresión, acusan los rientes albores del Renacimiento, y preludian la «Vida de San Esteban», del gran Juanes.



«La Resurrección de Jesús», su «Aparición á la Virgen», las «Dudas de Santo Tomás, ante Cristo resucitado» y la «Pesca milagrosa». Cuatro tablas muy apreciables de estilo italiano del Renacimiento. Se observa en ellas mucha vida, un color animado, expresiones adecuadas, y nimiedad en los detalles.

*Obras sueltas.*—«La Resurrección del Señor». Lienzo de grandes dimensiones al temple. En el centro del cuadro está Jesucristo rodeado de una porción de Santos; á los lados aparecen Dimas y Gestas, en sus cruces, saliéndoles las almas por los oídos, en forma parecida á la de un calamar, y en el fondo paisaje.

Este curioso lienzo ofrece particularidades notables. Su color es apagado y monótono, con visible tendencia al monocronismo, el dibujo rudimentario y la anatomía detestable, según se observa midiendo con la vista el brazo derecho de Cristo, que es la mitad del izquierdo, cuyas circunstancias especiales dan á la obra una respetable antigüedad, tal vez de comienzos del siglo xiv.

«La Crucifixión del Señor», tablita incáustica un poco más moderna que el cuadro anterior, digna tan solo de citarse porque el autor, imitando á un pintor griego, cubrió la cara de la Virgen con la túnica, no pudiendo expresar su dolor.

«Adoración de los Reyes». Tabla incáustica, apaisada y de muy buen efecto, que debe ser de principios del siglo xv. Telas plegadas con inteligencia, composición presentada con gusto.

«Cristo ante Pilatos». Tabla incáustica, figuras casi del natural. Este es uno de los cuadros de carácter de época más marcado. El Salvador, vestido con la túnica blanca que Herodes le puso por burla, se presenta á Poncio, el cual se lava las manos para acreditar su inocencia. Pilatos lleva el mismo traje, incluso la gorra, que atribuyen los historiadores al desgraciado Príncipe de Viana, y los guerreros romanos, con sus armaduras completas, acusan también el siglo xv. En los azulejos del piso hay *pes* góticas, puestas allí por capricho, ó tal vez iniciales del autor. Por eso han supuesto algunos que el cuadro estaba firmado, y que se debía á un pintor granadino. Dudo mucho el último extremo, porque entonces Granada era aun reino musulmán.



Por lo demás, esta obra acredita gran adelanto en el procedimiento y en la concepción y desarrollo del asunto. Adviértese en los escorzos mucha valentía, y en las agrupaciones, sentido artístico.

«San Miguel Arcángel». Tabla al óleo, de colosal tamaño, perteneciente á la centuria décimaquinta. En la armadura se observan bien distintos los reflejos metálicos, lo cual demuestra estudio detenido de la naturaleza, y conocimiento de los efectos de luz.

«San Vicente Ferrer», con el lema *Timete Deum*. Figura de cuerpo entero, al óleo y en tabla, sumamente apreciable, tanto por su acertada expresión y el prolijo plegado del hábito, cuanto por el buen empaste de los colores. Sin duda corresponde á la Escuela Valenciana, anterior á Juanes, y á los primeros años del siglo xvi. A igual estilo y época pertenece una «Santa Faz» sostenida por ángeles, tabla apaisada.

Cierra la lista de las obras sueltas un cuadro de análogo asunto al que la inició, ó sea una «Resurrección de Cristo»; pero ¡qué diferencia entre aquel lienzo al incáustico, y la presente tabla al óleo! La última resulta admirable por los efectos de luz, anatomía y proporciones, aunque poco feliz en los celajes. Hay un soldado romano que da la espalda al espectador, de trazos vigorosos, y el Salvador, si bien de facciones vulgares, no carece de magestad. En los guerreros se han buscado posturas difíciles. Las armaduras pertenecen al siglo xvi. Medirá este cuadro metro y medio por uno.

En el mismo estilo, que es el de las puertas que cierran el altar mayor de la Catedral, deben incluirse las tres tablitas siguientes: una «Anunciación», en la que el Niño Jesús baja del cielo con la cruz á cuestas, composición graciosa; otra «Resurrección», boceto de la que existe en la Seo, y un grupo de la «Virgen con su hijo, San Joaquín y Santa Ana».

Es tarea por todo extremo árdua y fatigosa la que me he impuesto, de relatar infinidad de obras de diferentes siglos y Escuelas, que nadie, ni aun por referencia, ha citado. Empresa por lo tanto análoga á la de levantar el mapa del Africa Central, antes



de las exploraciones de Livingstone. Júzguese si me encontraré necesitado de indulgencia.

Sobre cincuenta obras llevo ya descritas en este párrafo, y creo que con ellas basta para formarse una idea de los retablos fragmentarios y tablas sueltas que contiene nuestro Museo. Así es que pasaré por alto el «Martirio de una santa», «San Martín partiendo la capa», «Santa Catalina», otro «San Vicente Ferrer», «San Cristóbal pasando un río y alumbrándole San Cucufate», una «Flagelación de Cristo» que parece de escuela alemana y algunas otras. Igualmente omitiré, por tratarse ya de firmas conocidas, la admirable «Madona» del Pinturricchio, discípulo del Perugino, y las geniales tablas del flamenco Jerónimo del Bosch, en las cuales, según la tradición, colocó á sus implacables acreedores, asignándoles el feo papel de atormentadores de Cristo.

No obstante mi propósito de hacer aquí punto final, creo digna de mención una tabla que se atribuye á Alberto Dureró, y que en efecto ofrece rasgos de su estilo. Está pintada por las dos partes. En el anverso aparece «Santa Isabel teniendo en brazos á San Juan Bautista», el cual juega con el cordero, símbolo de su inocencia. En el reverso, oculta al público, y no por eso menos notable, adviértese la severa figura de «San Juan Evangelista», al claro-oscuro y de cuerpo entero. Lleva en una mano el libro que le inmortalizó, y en la otra el cáliz con la serpiente, alusión al veneno que le dieron en cierta ocasión, sin resultado. Cubre su cabeza y sus hombros blanca tohalla, semejante á la que usan los rabinos en sus ceremonias. Véase en la «Santa Isabel» la sobriedad de color propia del gran maestro de Nuremberg, y en ambas obras, su vigor peculiar, muy buena anatomía y gradación de tintas excelentes, verdadero y minucioso plegado de paños. Es una de las tablas mejores de esta sección, acrecentando su valor la casi indubitada procedencia, ya que en España se nota gran escasez de producciones de Dureró.



## §. IV.—RESUMEN

Según se ve por lo descrito, la Sección de tablas antiguas del Museo del Carmen contiene algunas de éstas muy apreciables, y cuyo estudio sería sumamente útil para esclarecer los confusos orígenes de nuestra Pintura. Pero no hay que hacerse ilusiones; su antigüedad no es tan remota como algunos suponen. Apenas pasarán de media docena las obras anteriores á la centuria quince, por más que otra cosa diga el Catálogo. Esto, como puede comprenderse, aumenta el valor artístico á costa del arqueológico.

El retablo bizantino, incorrectísimo, candoroso, tan rico en sus aspiraciones cuanto pobre en la ejecución, á la vez infantil y caduco, místico y fastuoso, litúrgico y oriental, no existe en el Museo. El retablo gótico, su continuador, más atrevido y diestro, tiene representación bien escasa. Pero en cambio el retablo italiano del Renacimiento, en sus dos principales escuelas umbría y florentina, ofrece buenos ejemplares. A lo cual se puede agregar una porción de obras intermedias, quizás valencianas, de clasificación difícil, por reflejar influencias diversas, merced á las cuales asistimos á la penosa gestación del arte, á la paulatina conversión de la Pintura bizantina y gótica en moderna.

Desde el modesto incáustico, falto de proporciones, deficiente en la anatomía, impotente en la expresión de afectos, sin luz distribuída convenientemente, sin perspectiva aérea, el «Salvador» de Juanes, hermoso por lo simétrico, de irreprochable dibujo, colorido jugoso, nimio en el peleteado, lleno de gracia y majestad; ¡cuántas dudas, cuántas vacilaciones, cuántos tanteos! Y sin embargo, el autor del incáustico bizantino aportó elementos á nuestro Rafael, y quizás gozó de más fama en su tiempo que Juanes en el suyo; porque puede que sus obras se destacaran con mayor relieve de la época en que pintó.

Es por demás difícil una clasificación de los cuadros reseñados,



y no seré yo quien la intente, pues esto compete á quien posea más datos y conocimientos. La división aquí adoptada en retablos completos, fragmentos, y tablas sueltas, aunque bastante empírica, tiene la ventaja de facilitar el estudio, y es por hoy la única posible.

A ésta podía seguir la clasificación por centurias, la cual no deja de ofrecer sus peligros. En primer lugar, no basta que una obra sea mejor que otra, para deducir que es más moderna. El Arte en todo tiempo ha tenido sus altibajos, y no puede, por ejemplo, afirmarse que el Padre Borrás supere á Juanes, ni Castañeda á Ribalta, y fueron sus discípulos. Tampoco el procedimiento resuelve la dificultad, en atención á que el incáustico estuvo luchando con el óleo más de un siglo, y hay tablas de la última clase que alcanzan mayor antigüedad, que otras de la primera. Así como hubo autores que se resistieron en el siglo xvi á dejar la tabla por el lienzo, los hubo en el xv que repugnaron trocar el incáustico por el óleo. Sin embargo, no es esta la regla general, sino tan solo la excepción.

Por el procedimiento dividiré los cuadros descritos en incáusticos y óleos. Como muestra del incáustico rudimentario y primitivo, citaré el lienzo al temple, «la Resurrección del Señor», las tres tablas de la «Vida de Santo Domingo» y las cuatro de personajes bíblicos, «Moisés, Aarón», etc. Como ejemplo de la altura á que llegó el incáustico, presenta nuestro Museo el bellissimo retablo «Efectos de la gracia» y las seis tablas de la «Pasión de Cristo» y la «Asunción». El comienzo del óleo nos lo atestiguan los retablos «Invención y exaltación de la Cruz», «Juicio final» y «Crucifixión» y los siete cuadros representando «Varias Santas» y el «Entierro de Cristo». El óleo, en todo su esplendor, nos da obras como las cuatro tablas de la «Vida de San Vicente», la imagen de este Santo, y los retablos de la «Virgen» y segundo del «Juicio final».

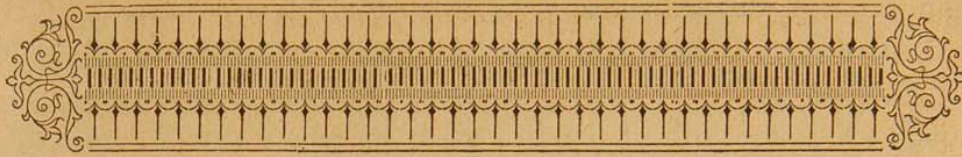
Aun sería más expuesta la clasificación si se tratase de hacer como procede, esto es, por Escuelas. Dos extranjeras principales se vislumbran aquí: la gótica, sostenida por la influencia de autores alemanes, y la italiana (umbría y florentina); aquella representando la Edad Media, mística, feudal y caballeresca que muere;



ésta el Renacimiento semi-cristiano y semi-pagano que surge. A través de ambas se inicia, crece y se desarrolla con inspiración peculiar la Escuela valenciana anterior á Juanes, cuyo estudio está por hacer.







## ARTICULO VIII

---

### SAN JUAN DEL HOSPITAL<sup>1</sup>

---

#### Inconvenientes de su demolición.

Hace ya algún tiempo que los periódicos locales echaron á volar la noticia, á mi juicio inexacta, de que se pensaba derribar la iglesia de la orden de Malta, á fin de trasladar su parroquialidad al ensanche ó barrio de Colón. Mucho sentiríamos los valencianos y aficionados á las artes que se confirmara este anuncio, por más que lo dudo, teniendo para ello en cuenta el profundo interés histórico y artístico que encierra el citado templo, y que procuraré demostrar en breves líneas.

De las cuatro órdenes militares europeas (Malta, Santo Sepulcro, Templarios y Teutónicos), fué la de los caballeros hospitalarios una de las que tomaron parte más activa en la conquista de Valencia. Agradecido el invicto D. Jaime á su poderoso concurso, concedióles que establecieran un priorato en la capital del nuevo

---

<sup>1</sup> Publicado en *Las Provincias* de 14 de Marzo de 1894.



reino, otorgándoles además los pueblos de Torrente, Cullera, Silla y otros varios. Hechos son estos harto sabidos, pero cuya memoria conviene refrescar, ahora que la piqueta amenaza la iglesia de aquellos heroicos paladines. El vetusto edificio, mudo testigo de tan remotas edades, acredita la importancia que tuvo para la Cristiandad la conquista de Valencia, y el carácter que revistió de cruzada internacional.

Pero no es esto solo. Una capilla de esta iglesia, la de Santa Bárbara, guarda las cenizas de la emperatriz bizantina Constanza Augusta y de su hijastra Irene, condesa de Lascaris, las cuales, perseguidas por el emperador Teodoro, hermano de la última, se refugiaron en los Estados de D. Jaime I, y murieron en nuestra ciudad. Hé aquí una prueba palmaria del poderío de Aragón y de sus grandes relaciones con Oriente, un siglo antes de la famosa «Expedición», que relataron Montaner y Moncada.

Si del terreno histórico se pasa al artístico, aun existen mayores argumentos en pró de la conservación de San Juan del Hospital.

Cualquier hombre superficial que atravesase la calle del Trinquete de Caballeros, se mostrará sorprendido al ver en ella una manzana formada por dos iglesias, y otra, la que nos ocupa, enfrente. Sin duda calificará aquel exceso de edificios para el culto, de inútil redundancia. Empero si es artista, pensará de muy distinta manera. Cada cual de los indicados templos ostenta un estilo, simboliza una idea, según trataré de probar.

Campea en San Juan de Malta un gótico severo, parco en adornos, entre ascético y militar, como la orden que lo fundó; en él la ojiva no ha triunfado del todo sobre el arco de medio punto, advirtiéndose por doquier marcadas reminiscencias románicas.

Hallan en este caso exacta aplicación las siguientes palabras de Víctor Hugo, en la más bella de sus obras, y quizás en el más interesante capítulo de la misma, cuando describe el estilo de la Catedral de París: «Nuestra Señora, dice el insigne escritor francés, es un edificio de transición. Acababa el arquitecto sajón de levantar los primeros pilares de la nave, cuando la ojiva que llegaba de la Cruzada, vino como conquistadora á colocarse sobre aquellos



anchos capiteles bizantinos, destinados á sostener arcos en forma de semicírculo. La ojiva, señora ya desde entonces, construyó el resto de la iglesia, pero inexperta y tímida en sus primeros ensayos, se ahueca, se ensancha, se contiene y no se atreve á lanzarse en agujas y torres, como lo hizo más adelante en tantas maravillosas Catedrales, como si se resintiera de la proximidad de los macizos pilares sajones».

«Pero estos edificios de la transición del carácter bizantino al gótico, no son menos preciosos para estudiarlos que los tipos puros, porque expresan un matiz del arte que no conoceríamos á no ser por ellos. Son el ingerto de la ojiva sobre el semicírculo».

Todo esto puede también decirse de San Juan del Hospital. Recuerda, por lo tanto, esta iglesia, la Edad Media, con todos sus esplendores y lunares; las Cruzadas, la guerra de las Investiduras, Jaime el Conquistador, San Luís, San Fernando, las luchas de la Cruz y la Media Luna, y de los nobles y los reyes, la formación de nacionalidades, y el estertor del sistema feudal.

Nuestra Señora del Milagro, ¡qué transición! pertenece al desenfreno del churriguerismo. Aparte de la fachada del Hospicio de Madrid y del camarín que encierra los restos de San Pascual Bailón en Villarreal, no he visto nada tan típico en su clase como el altar mayor de esta capilla. ¡Qué profusión en dorados, qué extravagancia en la ornamentación! Aquello es el delirio de una imaginación enferma que, rebelde á toda traba, ha apiñado en confuso tropel los más extravagantes accesorios. Tal templo, pues, trae á la memoria el conceptismo y el culteranismo, á Quevedo y á Góngora, el apogeo de la Inquisición y la decadencia de la Fe, transportándonos en volandas á aquellos benditos tiempos en que se iba á la iglesia á enamorar, á comer rosquillas, á todo, menos encomendarse á Dios.

La Congregación (hoy Santo Tomás) pertenece á un estilo opuesto. Sus líneas puras y grandiosas, ajustadas al patrón clásico, sin apartarse un ápice de la rigidez académica, forman gran contraste con el desbarajuste y las bizarrias anteriores. Los siglos xvii y xviii aparecen aquí, como en la Historia, unidos pero sin mirarse, y aun dándose la espalda. La fachada que trazó el padre Tosca



(vulgo *Capellá de les ralletes*), adornada con buenas esculturas, es de lo más hermoso que existe en su género en Valencia.

Véase, pues, como no huelga ninguno de los expresados templos, merced á los cuales puede un devoto ó un artista trasladarse de la época aragonesa á la Casa de Austria, y de ésta á la de Borbón, recorriendo seis centurias en pocos minutos.

Volviendo á San Juan del Hospital, diré que es el único ejemplar del gótico religioso, tal como se entendía en el siglo XIII, que aquí se conserva. Las demás iglesias de aquella edad, como la Catedral y varias parroquias, han sido restauradas casi totalmente, y apenas si bajo el barroco ó el greco-romano asoma alguna ojiva, gárgola ó rosetón, siendo todavía más raro persistan fragmentos de verdadera importancia, que alcancen el valor, por ejemplo, de la puerta de los Apóstoles, en la Catedral.

También San Juan ha sido reformado á la manera clásica, pero solo interiormente, pues conserva al exterior el sello de origen, manifestando por su arco de ingreso, mitad bizantino y mitad gótico, al que sirve de rosetón una gran cruz de Malta, y por su ábside característico, adornado con esbeltas ojivas y fantásticas gárgolas.

Cosa por cierto extraña tratándose de una población tan católica como Valencia; la arquitectura medioeval militar y civil, se hallan aquí mejor representadas que la religiosa. Díganlo sinó las magestuosas torres de Serranos, el palacio de la Diputación (hoy Audiencia), de corte florentino, sencillo y correcto, y la Lonja, testamento del orden ojival y portada magnífica del Renacimiento.

Se me objetará, tal vez, que en esta ciudad existen otras construcciones religiosas del período gótico, tales como el aula capitular de la Catedral, ó la capilla de los Reyes en Santo Domingo. ¡Pero qué diferencia entre una y otras obras, á pesar de estar todas comprendidas en el mismo estilo! San Juan pertenece á los comienzos de la ojiva, cuyos conatos por sacudir el yugo bizantino se notan bien patentes; al paso que el aula capitular, y más aun la capilla de los Reyes, marcan el apogeo de la arquitectura medioeval, aérea, atrevida, elegante, libre de ajenas influencias.



Soy de parecer, por consiguiente, que lejos de procurar la ruína de San Juan del Hospital, debe atenderse á su conservación, por lo que en la historia significa, y lo que en el arte representa. Su restauración, que creo costosa, fuera muy del caso. Valencia pudiera y aun debiera, velando por su buen nombre, trabajar en este sentido.

¡Qué gloria para la presente generación poder contemplar descubierta la elevada bóveda, abiertos los cegados ventanales, y aislado el edificio de toda construcción pegadiza! Ningún local más indicado que este, en semejantes condiciones, para instalar en él un Museo arqueológico-cristiano, tal cual se proyectó en el último Congreso Eucarístico. Aquí sí que habría armonía maravillosa entre el continente y el contenido. Pero dejando estos ensueños de imposible, ó por lo menos lejana realización, me contentaré con pedir al cielo permanezca incólume esta iglesia. Antes que consentir su fatal derribo, que arrancaríá á Valencia una de las páginas gloriosas de su historia, y uno de sus florones artísticos de más valía, opto por el estado presente. Ya que, por fortuna, ni Vitrubio, ni Vignola, ni Churriguera han despojado á este edificio de su pátina especial, podrá siquiera juzgarse de lo que perdió por los detalles interesantísimos que le quedan. *Ex ungue leonem.*

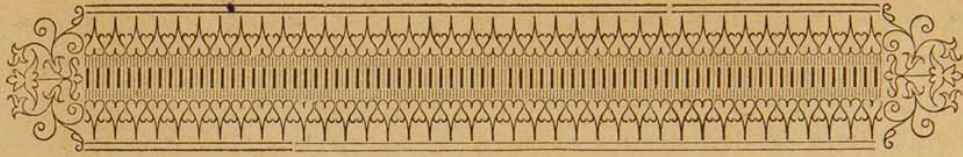
Quizás replicarán algunos, invocando la necesidad que tiene el ensanche de Colón, de poseer una parroquia. A esto contestaré, que lo referente á la parte canónica, lo dejo por completo á salvo. ¡Pero por Dios, que á pretexto de dotar á un barrio, por importante que sea, de los beneficios parroquiales, no se prive á la ciudad entera de un monumento venerando, tan rico en tradiciones históricas, como en bellezas arquitectónicas!











## SECCIÓN SEGUNDA, ARTÍSTICA

---

### ARTÍCULO I

#### EXAMEN DE LA ANTIGUA ESCUELA PICTÓRICA VALENCIANA <sup>1</sup>

##### §. I.—JUANES Y SU ESCUELA

Cuatro nombres gloriosos, Juanes, los Ribaltas, Espinosa y Ribera, concentran principalmente la historia de nuestra Pintura en los siglos xvi y xvii. En estas breves líneas voy á consignar ligeras reflexiones acerca de su estilo, y significación en el Arte.

Precedido por algunos artistas de escasa fama, cuyos nombres indaga con afán el erudito entre el polvo de los archivos eclesiásticos y civiles, aparece Juan de Juanes hacia 1550, con el corazón inflamado por la fe cristiana, llena la mente de ideas filosóficas en lo que á la composición atañe, y vencidas en cierto modo las dificultades de ejecución. Formóse su manera en Italia, donde, aunque muertos Vinci y Rafael, vivían en sus obras, que la pátina del tiempo no había cubierto, y en sus discípulos, que con algún

---

<sup>1</sup> Salió en forma de diálogo, y bajo el título «Nuestros pintores», en *Los Domingos del Correo de Valencia*, de 4, 18 y 25 de Septiembre de 1887.



esplendor sostenían sus tradiciones. ¿Qué ciudades visitó? Asegúrase que Roma y Florencia, y tal vez además Milán ó Venecia; pero en esta parte no hay mas que congeturas, pues lo relativo á dicho viaje se deduce del examen de sus producciones, no de ningún documento fehaciente.

Como quiera que sea, supo combinar en su estilo, la admirable finura de pincel florentina y lombarda, con el dibujo correcto y clásico de Rafael, á quien imitó, especialmente en la disposición de los asuntos. Mas no por estas diversas influencias dejó de ser original y de marcar sus obras con un sello indeleble. Templó con la severidad española, aquella muelle dulzura que se nota en Vinci, y que exageró más tarde el Correggio, y dió á sus creaciones mayor unción religiosa que el divino Sanzio, cuando éste, desertando de las banderas del Perugino, se inspiró en la antigüedad helénica. Entonces el Arte, impulsado por tan gran genio, desarrollóse con intensidad, pero se hizo pagano. Juanes no participa de esta transformación, y sí del misticismo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, sus ilustres contemporáneos. En él, la idea se sobrepone á la forma; la belleza moral del asunto, á los primores de ejecución.

Adquirió más pronto la solidez en el dibujo, que la armonía del color. Este resulta algo chillón y agrio en las obras de su primer estilo, como por ejemplo, la «Cena» y la «Vida de San Estéban» del Museo del Prado; llegando por varias é insensibles gradaciones, al maravilloso colorido de la «Virgen de la Leche», «Martirio de Santa Inés» y colección de San Nicolás.

De su fecundo é inspirado pincel brotaron alegrías tan caprichosas como las «Bodas místicas de Santa Inés y el V. Agnesio, San Teófilo y Santa Dorotea» de nuestro Museo; cuadros tan bellos é impregnados de suave realismo, como la «Visitación de la Virgen á Santa Isabel», del Museo de Madrid; escenas tan patéticas como el ya citado «Martirio de Santa Inés», que tiene reminiscencias del «Pasma de Sicilia». A más de estas obras que figuran con razón á la cabeza de su repertorio, las hay de valor tan subido, como el «Bautismo en el Jordán» de la Catedral de Valencia, la «Purísima» de la Compañía, el «San Francisco de Paula» de San Sebastián, etc., y sobre todo, la «Asunción» del Museo del



Carmen, la «Virgen de la Leche» de San Andrés, antes descrita, y la sublime «Cena» y las divinas tablas de la «Creación», «Pasión de Cristo» y «Apariciones de San Miguel» de San Nicolás, que forman el *non plus* de su estilo. Quien no conozca la colección de esta última iglesia, desconoce á Juanes casi en absoluto.

Empero la figura que mejor caracterizó Juanes y que se puede considerar su creación más perfecta, fué la del Salvador. Aquí sí que ni Vinci ni Van-Dick, ni Rembrandt, ni nadie le logra eclipsar. La serena majestad del Jesús por él ideado, produce una impresión tan profunda, que la palabra no la acierta á expresar. Su semblante explica mejor que muchos sermones, el misterio de la Encarnación. Convence al incrédulo, enfervoriza al tibio y aplaca al fanático. De los dos modelos que, siguiendo la indecisión de la Historia, adoptó Juanes para representar al Salvador, prefiero el moreno que medita, al rubio que sonríe, porque es más humano, y además simboliza el dolor. En tal actitud melancólica y pensativa, debió aparecer Cristo: *In suprema nocte Cenae, recumbens cum fratribus*, como dice el santo é inspirado autor del *Tantum ergo*.

No hay por qué negar los defectos en que incurrió Juanes, máxime teniendo en cuenta que caracterizan su estilo. Unos son hijos de la época, otros del género que con preferencia cultivó. Los principales son la perspectiva corta y los anacronismos.

Hay que advertir que en su tiempo había del efecto artístico una idea muy distinta que hoy. Se ponían en el mismo plano los objetos por distantes que estuvieran, y se perfilaban por igual, con una ingenuidad que encanta. La graduación visual de la lejanía se hallaba en mantillas. Juanes llevó al extremo la escrupulosidad en el detalle. «Fué muy nimio en peletear», dice de él Palomino, y añade que copió con tal fidelidad los cabellos y barbas, «que parece que si se soplan, se han de mover». Mas no es lo censurable esto, sino que los segundos términos, y aun los fondos, los concluyó casi de igual manera, lo cual no da una verdadera noción de la distancia. Falta perspectiva aérea en sus tablas, y los personajes más apartados parece que se toquen.

El capítulo de anacronismos se presta á largas consideraciones que aquí no haré mas que indicar. Los hay de dos clases,

\*



bles é inexcusables. Tienen disculpa los que nacen del carácter simbólico de muchas de sus obras, ó bien de la ignorancia en materias arqueológicas, general entonces, y de que es muestra patente su modo de representar la «Última Cena», con accesorios del siglo xvi. En cambio no pueden atenuarse, en buena lógica, otros que derivan de una genialidad del artista y que con algo de erudición elemental, cabía evitarlos. Así comprendo, por ejemplo, que en el «Bautismo en el Jordán», que es un cuadro alegórico, figuren los cuatro Doctores, y hasta siguiendo la costumbre medioeval, el Venerable Anyés ó Agnesio, que le encargó la obra; pero no que en la «Virgen de la Leche» aparezcan San Juan Bautista en la plenitud de su edad, y San Gerónimo con hábito de cardenal (¡otro anacronismo!) junto á María y Jesús Niño, sin otra razón aparente que llamarse Juan el pintor y Gerónima su mujer.

Pero dígame el lector imparcial, si desde el punto de vista cristiano y aun artístico, no son preferibles estos defectos y otros semejantes, á los opuestos de la Pintura arqueológica, hoy en uso, tan pobre de fe, cuanto rica en conocimientos históricos, que da al Salvador y sus Apóstoles disfraz de mercaderes árabes. En las Artes Bellas, como en la religión, la letra mata, el espíritu vivifica.

Varios imitadores y discípulos tuvo Juanes, pero el secreto de sus creaciones se lo llevó consigo á la tumba. Sus hijos, Margarita, Dorotea y Juan, heredaron su nombre y aficiones, no su gloria. Los Zariñenas (Francisco, Cristóbal y Juan), discretos pintores, no alcanzaron la fama del maestro, cuyas enseñanzas reformaron con las del Ticiano. Cristóbal Llorens, Notario que signó el testamento de Juanes, tampoco traspasó los límites de la medianía. Por fin, el P. Borrás, cuyo estilo se confunde con el primero de Juanes, careció por completo de genio para remontarse á su altura.

## § II.—LOS RIBALTAS.

Al comenzar el siglo xvii, ya había en Valencia atmósfera social favorable á la Pintura, considerada como arte liberal, y digna



de estima. Entonces aparece Ribalta. Este castellanense insigne, no fué discípulo de Juanes, á cuya muerte (1579) tenía aun muy pocos años. Sólo se sabe de su juventud que estuvo en Italia, en donde estudió con los Caraccis, de Bolonia, que influyeron no poco en la formación de su estilo. En su edad madura se estableció en Valencia, donde reanudó la tradición implantada por su ilustre antecesor.

Para estudiar con acierto á Ribalta, deben marcarse dos períodos. Al primero pertenecen sus «Salvadores», que aunque sin el toque idealista de Juanes, no carecen de magestad, y su «Cristo con la Cruz» ó «Calle de Amargura», imitación fidelísima del «Piombo», de la que existen ejemplares en la sacristía de la Catedral y Museo del Carmen; obra muy grandiosa, que revela en su autor excelentes dotes, confirmadas después. En la segunda etapa de Ribalta inclúyense sus mejores obras, las que le han dado sello propio y una reputación universal.

Fué más fecundo aún que Juanes, y rara es la población importante de nuestra región que no posea lienzos suyos. Junta á un diseño irreprochable, rafaelesco, el suavísimo colorido de Van-Dick, ó de Andrea del Sarto. Busca las medias tintas, y prefiere la tonalidad oscura quizás con exceso. En la composición desplegó á manos llenas sus dotes creadoras. Inspiróse en el realismo, pero cuando la índole del asunto exigió idealizar, consiguiólo cumplidamente, produciendo encantadores contrastes. Manejó el claro-oscuro con el talento de Correggio, y en punto á anatomía y plegado de paños, demostró sus profundos conocimientos. Era habilísimo en las copias, y las que hizo de Juanes, cuyo estilo difiere tanto del suyo, y de Sebastián del Piombo, acreditan de sobra su facultad asimilativa. No obstante las diversas influencias que refleja en sus obras, conservó en todas ellas tal carácter de originalidad, que creo imposible confundirle con ningún otro.

Para ser imperecedera la fama de Ribalta, bastaría que hubiera producido: «La Cena» del Colegio del Patriarca, «La Impresión de las Llagas» y la «Crucifixión» del Museo de Valencia, la «Visión de San Francisco», del de Madrid, y «San Bruno», del de Castellón. Como se dice vulgarmente, para muestra basta un bo-



tón, por lo cual, entre todos estos cuadros, me concretaré á reseñar los dos principales.

Uno de ellos es «La Impresión de las Llagas de San Francisco» (núm. 369 del Museo del Carmen). Representa á Cristo en la cruz, colocando la corona de espinas en la cabeza del Santo fundador, que le abraza con efusión. A ambos lados se ven dos ángeles, uno con corona de flores en la mano, y otro tañendo un instrumento músico. A los pies de San Francisco, una pantera coronada alude á los honores y riquezas que despreció. Excede á todo elogio lo bien que está tratado el asunto (desarrollado por Murillo en forma análoga), y la atmósfera de poesía y misticismo que impregna tan hermoso lienzo, una de las joyas de nuestro Museo Provincial. Sobrio en el color, vigoroso en el diseño, maravilloso en el claro-oscuro, magistral en los paños; reuniendo en un haz la austeridad española, la delicadeza italiana y la minuciosidad flamenca, produce en el ánimo fuerte y duradera impresión.

Otra obra capital de Ribalta existe en el altar mayor del Colegio de Corpus Christi, la «Última Cena». Trasladar al lienzo la institución de la Eucaristía después de la admirable creación de Juanes, era por cierto muy difícil empresa. Ribalta, empero, la llevó á cabo, sin luchar para nada con el recuerdo de su antecesor. Colocó en una mesa circular al Apostolado, no teniendo otra cosa en cuenta que el efecto real, y sin preocuparse para nada del convencionalismo. Sus bien diseñados Apóstoles ostentan un aspecto vulgar, en el cual se presiente el estilo típico de Ribera. Entre ellos destaca, por su sobrehumana belleza, el busto magestuoso del Salvador. Ninguna producción señala mejor que ésta, el apogeo de su eminente autor.

Respecto á sus discípulos, citaré en primer término á su hijo, Espinosa y Ribera, de quienes hablaré extensamente, y en lugar más secundario, á Castañeda, que se supone yerno de Ribalta, y al mallorquín Gregorio Bausá. El último que conservó la tradición *ribaltina* fué Mateo Gilarte, que á fines del siglo xvii se estableció en Murcia, y cuya hija Magdalena heredó su afición.

Nadie logró identificarse con la manera de Ribalta como su hijo, el malogrado Juan, que de no haber muerto á los 31 años



quizá le hubiera eclipsado. El joven que casi imberbe terminó un cuadro, cual su famosa «Crucifixión», revelaba facultades poderosísimas.

La mencionada obra (núm. 676 del Museo del Carmen), tiene por asunto el enclavamiento de Jesús en la Cruz, y puede muy bien parangonarse con la «Comunión de la Magdalena», de Espinosa, perla de nuestra Galería. La valentía en los escorzos, lo armónico de la composición, sus tonos simpáticos y la escrupulosidad en los detalles, colocan este lienzo á una envidiable altura.

La curiosa colección de 31 retratos de valencianos ilustres, que pintó por encargo de Don Diego Vich para el convento de la Murta, y algunos cuadros más, confundidos con los de su padre, completan el repertorio de Juan Ribalta. Inclinémonos con respeto ante su memoria, y cubramos de crespón sus producciones. Fecha infausta por cierto la de 1628, que arrebató á Valencia los dos Ribaltas, la encina robusta y añosa, y el retoño fresco y potente.

Los Ribaltas representan en Valencia, como Zurbarán en Sevilla y los Carduchos en Madrid, el tránsito del idealismo al realismo, del estilo nimio al suelto y rasgado, del exclusivismo del color al predominio del claro-oscuro. Francisco, especialmente, cuya personalidad resalta con más fuerza, ofrece no pequeñas analogías con Zurbarán. Ostenta su propia fantasía, sombría y fecunda, que se complace en llevar al lienzo escenas naturales, en las que contrastan con la divina expresión de los ángeles, los hábitos remendados de estameña, y el aspecto vulgar de los frailes, sujetos de las visiones celestes.

En análogos anacronismos que Juanes, y no menos graciosos y típicos, incurrió Ribalta el padre.

Dos de sus mejores obras, la «Crucifixión» y la «Familia de la Virgen», del Museo del Carmen (núms. 368 y 1.115), pueden servir de ejemplo. En la primera, los soldados que juegan la túnica de Cristo, visten el uniforme de los famosos tercios castellanos de Flandes é Italia. En la segunda (expuesta por desgracia á la humedad y colocada en un sitio inferior á su mérito), San Joaquín, viejo venerable, clava sus quevedos en la niña María, á la que adorna un delantal con los atributos de la Letanía Lauretana, mu-



chos años y aun siglos antes de que fuera adoptada por la Iglesia, é inventados los anteojos <sup>1</sup>.

Mas no bastan estos lunares, que casi son bellezas, ni el abuso de colores oscuros, mucho más sensible, porque con el transcurso del tiempo, aparecen las telas como quemadas, quitando gran parte del efecto, á amenguar en un ápice la gloria inmarcesible de los Ribaltas.

### §. III.—ESPINOSA, ORRENTE, PALOMINO Y HUERTA.

Jacinto Gerónimo Ribalta, oriundo de Valladolid, pero nacido en Cocentaina, no cede en mérito á ninguno de los anteriores. Fué discípulo de su padre, pintor de escasa fama, llamado Gerónimo Rodríguez de Espinosa y de Francisco Ribalta, cuyo estilo adoptó. Se sospecha que estudió en Bolonia, por lo que imitó á los Caraccis, mas no hay datos que lo confirmen, y algunos rasgos italianos que en él se advierten, pudo tomarlos de Ribalta.

Espinosa fué un autor fecundo, original é inspirado. Verdad que floreció en época de postración y decadencia para las Artes, mas por esto merece aun mayor alabanza, pues luchó á brazo partido con el mal gusto, que lo invadía todo. Sus composiciones, á la vez animadas y filosóficas, respiran elegancia y majestad. Tiene un dibujo correctísimo y vigoroso, y un colorido inimitable, causando un gran encanto su claro-oscuro, por efecto de la sabia gradación de tonos.

Sin embargo, debo advertir que se nota en sus cuadros tendencia al amaneramiento. Sus cabezas de ángeles parecen vaciadas todas en un molde. En ocasiones, su color es agrio, y por lo general, en las carnes, un tanto rojizo. Por fin, algunos efectos de luz resultan extraños y poco justificados. Pero no hay que achacar á Espinosa, sino en pequeña parte, estos defectos. Es la decadencia que avanza.

---

1 En San Juan del Hospital se halla reproducida esta obra, en menor tamaño.



Representa Espinosa en Valencia, como su condiscípulo Ribera en Nápoles, y su coetáneo Velázquez en Madrid, el triunfo del realismo en el Arte. De igual modo que los citados, hace gala de no idealizar. Juanes trajo el cielo á la tierra, Espinosa llevó la tierra al cielo, puesto que siguió pintando asuntos místicos. Si de algo pecan sus modelos, es de vulgaridad.

Aunque muchas iglesias de Valencia y su reino poseen cuadros suyos, como por ejemplo la Catedral, San Nicolás y San Esteban, en la capital, y en Liria el templo parroquial, que ostenta su famosa «Concepción», fechada en 1663, puede afirmarse que Espinosa está todo entero, en punto á grandes composiciones, en el Museo del Carmen. Allí se ve su hermosa «Comunión de la Magdalena», no indigna de Velázquez, por sus notorias bellezas de ejecución; allí su magistral «Institución de la Orden de la Merced», en la cual lo fantástico se une á lo real en misterioso maridaje; allí, en fin, los grandiosos lienzos de la «Vida de San Luís Bertrán», llenos de verdad y colorido dramático.

«La Comunión de la Magdalena» (núm. 672), es tenida en concepto de los inteligentes, no solo por la obra mejor de Espinosa, sino de todas las que componen el Museo, juicio que respeto, si bien con ciertas salvedades. Concedo que no exista allí ninguna creación que supere á ésta, pero sostengo que las hay de Juanes y de los Ribaltas, que pueden ponerse á su nivel.

Hé aquí el asunto de tan peregrina composición: María Magdalena, al cabo de treinta años de vida penitente, tuvo una revelación, por la cual supo el día y la hora en que había de morir. Llegado este caso, los ángeles la trasladaron á un oratorio, á dos leguas de su gruta, en donde recibió la comunión de manos del sacerdote San Maximino, y espiró al poco rato. Aparece en el cuadro la Santa arrodillada y rodeada de ángeles, mientras el piadoso presbítero se dispone á darle la Hostia. La escena está presentada con una gran naturalidad, no exenta de atractivos. Distínguense las figuras por lo bien trazadas, en especial la del celebrante, único que permanece en pie y cuyas facciones recuerdan las del insigne Lope de Vega. Un canónigo, arrodillado en primer término, quizá sea el retrato del que encargó la obra.



«La Institución de la Orden de la Merced» (núm. 551), no cede en mérito al cuadro anterior, pero sin que acierte la causa, al paso que á aquél se le han prodigado siempre los elogios, éste permanece olvidado. En el último se aparece la Virgen á San Pedro Nolasco en el coro de su convento, acompañada de varios ángeles con hábitos mercedarios, y coloca en el pecho del ilustre fundador el escapulario de su orden. Los tonos, la expresión, las actitudes, el carácter sobrenatural del pasaje, todo complace en grado sumo. De «hermosa armonía en blanco», por lo mucho que juega este color, puede calificarse la producción expresada. En el plegado de los paños, no hiciera más Zurbarán.

Si, como ocurre en Juanes, pasamos de las grandes creaciones de Espinosa á sus obras de caballete, encontraremos un artista apenas conocido, mas no inferior en maravillas. Ahí están para probarlo: su «Virgen contra la peste», de la Catedral, descrita en otro artículo de la presente colección <sup>1</sup>; su admirable «Sacra Familia» de la capilla de la Virgen de los Desamparados (altar de San José), creación que bastaría por sí sola para acreditarle de buen pintor; sus «Nacimientos del Señor, de la Virgen y de San Juan Bautista», de la parroquial de San Nicolás, y sus «Adoración de los pastores», «Ultima Cena» y «Crucifixión», de la iglesia de Torrente, éstos, por desgracia, harto deteriorados. Resplandece en tan preciosos cuadritos una sin igual maestría, manifestada por alardes prodigiosos de ejecución, habiéndose el autor complacido en buscar los escorzos más atrevidos, y las posturas más difíciles. ¡Qué hermosura en las cabezas, qué magia de entonación á lo Rembrandt, qué efectos de luz, sorprendentes y verdaderos!

Pocos discípulos dejó Espinosa que continuaran su estilo, ninguno que heredara sus facultades. Cuéntanse, entre ellos, su hijo Miguel Gerónimo, artista mediocre; D. José Ramírez, Presbítero, que fué quien más se acercó en la imitación al maestro; Domingo Texidor y Saura, que pintó la «Vida de San Pascual Bailón» en su convento de Villarreal, y Juan Crisóstomo Martínez, que como

---

1 «Iconografía Cristiana. Santos abogados contra la peste».



pintor no obtuvo gran crédito, pero sí como grahador excelente, y autor de las celebradas «Tablas anatómicas».

Establecido Ribera en Nápoles, cierra Espinosa el ciclo de los grandes maestros de nuestra antigua Escuela, y por su prudente realismo y el talento potente que desplegó en la composición, merece con justicia el honroso título de «Velázquez valenciano».

Aquí debiera terminar este párrafo, mas creo justo dedicar algunos renglones á la Escuela de Orrente y los March, que coexistió con la anterior, y en medio de las nieblas de una época decadente, aun proporcionó á Valencia días de gloria.

De su fundador Pedro Orrente, murciano esclarecido, es tan poco lo que puedo ahora decir, que no guarda relación con su fama. Estudió con los venecianos y con el Greco, tomando de aquellos la buena casta del color, y la afición á las escenas campestres del Basano, y de Theoutocópuli el diseño correcto, pero no las extravagancias.

Dotado de instinto aventurero, recorrió las principales ciudades de España, dejando en todas ellas patentes muestras de su genio, que si estuviesen reunidas, acrecerían su reputación quizá hasta colocarle al nivel de Alonso Cano, con quien ofrece no pocas semejanzas. Su estilo propio, inconfundible, tiene gran atractivo por lo dulce de las tintas, y lo sabio del claro-oscuro.

Legó á Valencia obras excelentes, y algunos discípulos. Entre las primeras mencionaré los cuadros del altar mayor de San Andrés, relativos á la vida de este Santo, la «Degollación de San Juan Bautista», y «San Juan en el martirio de la tina» del Museo del Carmen, núms. 586 y 594, y el «San Sebastián» de la Catedral, (Capilla de los Covarrubias); magníficos estudios de anatomía los dos últimos.

Entre sus discípulos se encuentran Esteban March, «el de las Batallas», y Pablo Pontons, autor apreciable. March, á su vez, aleccionó á su hijo Miguel, á Juan Conchillos, fundador de una Academia, precursora de la actual, y á Senén Vila, que floreció en Murcia, y cuyo hijo Lorenzo fué también pintor.

Esteban March se distingue por el empaste del color, rico en tonos, que recuerda á los venecianos, y lo fogoso del estilo, un tan-



to efectista. Cometi6 en sus «Batallas» muchos anacronismos de bulto, en lo que á indumentaria se refiere. Su hijo Miguel fué en mi concepto, á pesar de su corta vida, mejor pintor que su padre, notándose en sus cuadros bastantes reminiscencias de Ribera.

Intimo amigo de Conchillos, y en cierto modo su discípulo, fué el inmortal Palomino y Velasco, que aunque nacido en Bujalance (Córdoba), debe incluirse en nuestra Escuela, mejor que en otra alguna. Él firm6 el testamento de la antigua Pintura valenciana, con sus frescos hermosísimos de la capilla de la Virgen y Parroquial de los Santos Juanes, últimos destellos del buen gusto, en donde supo combinar los sabios principios de la erudición más profunda, con los vuelos sublimes de creadora fantasía. Sus trabajos biográficos y doctrinales, aun hoy se leen con fruición, y consultan con fruto, habiéndole valido el glorioso dictado de «Vasari español».

Como apéndice á nuestra Escuela, se ha de citar á Gaspar de la Huerta, discípulo de Gesualda Sanchis, viuda del pintor Pedro Infant. En medio de la general decadencia, Huerta, autor muy fecundo, conserva algunas buenas cualidades de los anteriores artistas. No obstante pecar su colorido de convencional y falso, su composición es magestuosa, dibuja con soltura, y sus figuras no carecen de gracia. Huerta brilla, pues, refulgente como un astro aislado, en la más densa oscuridad. A su muerte (1714), se rompió la tradición, que treinta años después reanudó Vergara.

#### §. IV.—JOSÉ RIBERA (EL ESPAÑOLETO).

Volvamos un tanto hacia atrás. La escuela valenciana había llegado á su apogeo con los Ribaltas, y eran estrechos para ella los límites de nuestro reino. Pugnó entonces por traspasarlos, y benigna la Providencia le deparó un genio portentoso que se encargó de realizar tal misión, de universalizar las tradiciones gloriosas, pero regionales, de Juanes, y sus discípulos; el artista eminente que sirve de epígrafe á estas líneas.

En vano, contra la casi unánime opinión de los críticos, Man-



jarrés y otros pocos autores tratan de arrebatarnos tan legítima gloria. Ribera nos pertenece por su nacimiento en la ciudad de Játiva, porque nunca renegó de su origen, firmándose en sus obras, «español, valenciano, setabense», porque, según probaré, adoptó el estilo *ribaltiano*, y en fin, porque se estableció y fundó escuela en Nápoles, tierra española á la sazón.

La vida del Españoletto, llena de peripecias y aventuras, es sumamente interesante, pero no hace á mi propósito relatarla. Así que me limitaré á indicar los hechos que se relacionan más que con el hombre, con el artista. Esto es, que estudió en Valencia con Ribalta, el padre, y al fijarse en Italia, imitó el naturalismo del Caravaggio y la pulcritud del Correggio, si bien se duda que asistiera al taller del primero, y existe la seguridad absoluta de que no alcanzó al último.

A pesar de su larga estancia en Italia, su manera es más *ribaltiana* que *correggiana*, ni *caravaggiana*. Los tonos sombríos, los efectos de luz, el diseño escorzado y valiente que da aspecto escultórico á las figuras, y el modo especial de comprender la naturaleza, los aprendió Ribera en Valencia, no en Italia. De Ribalta al Españoletto es mucho más suave el tránsito, que de aquél á Juanes, y aun si me apuran, que de Ribalta á Espinosa. En más divergen Rubens y Van-Dick, Vinci y Andrés del Sarto, y no encierran mayores semejanzas el Ticiano y el Tintoretto. Conviene hacer hincapié aquí, porque muchos autores tan solo aprecian las influencias italianas que en Ribera se advierten, y no la española, que fué la primera y la que recibió de viva voz; todo lo cual la hizo indeleble.

Por lo demás, el gran maestro de Ribera fué la naturaleza, en cuya fuente inagotable bebió la inspiración patética que le caracteriza, y le ha valido el nombre de «pintor del dolor». En efecto, buscó sus asuntos, en el género religioso, entre las torturas de los mártires y las privaciones de los anacoretas, reprodujo en el mitológico los tormentos del Tártaro, y representó en el histórico la «Muerte de Séneca» y el «Suicidio de Catón».

Así como otros artistas dieron cuerpo al ideal, ó lo realizaron, él idealizó la realidad. Y no se tome esto por mero juego de pala-



bras. Nadie como el Españoletto prestó poesía á las arrugas, dignificó la miseria y ennobleció el dolor. Una cabeza de viejo de Ribera, sea Apóstol, ermitaño ó mendigo, encierra el *summum* de belleza en su género. Su piel reseca, velluda y tostada; su acentuada musculatura y sus mugrientos harapos, no ceden, por lo que hace al valor estético, á las carnes frescas y rozagantes de Rubens, ni á las lujosas telas del Tintoretto. ¿A quién no ha ocurrido esclamar al ver un anciano venerable, de larga y canosa barba, calva la frente y surcado de arrugas el rostro: «Hé ahí un tipo de Ribera»? Por cierto que los tales confirman la nacionalidad de su autor, pues juntan al orgullo de raza, el aire amenazador del pordiosero del *Gil Blas*, y la truhanería de Monipodio.

Como por excepción brotaron en ocasiones de su pincel, escenas apacibles, figuras llenas de candor y de gracia, Vírgenes radiantes de belleza que sirvieron de patrón á Murillo<sup>1</sup>. De esta manera supo el Españoletto acreditar la flexibilidad de su genio.

Examinado ya el espíritu que informa el estilo de Ribera, juzgó innecesario hacer resaltar sus primores de ejecución, alabados universalmente. ¿Quién no conoce, por ejemplo, la valentía de su línea, no menos pura que la de Rafael, y más varonil desde luego, el enérgico claro-oscuro, que da á sus cuadros aspecto de «grabados en lienzo», según la frase feliz de Viardot, y en fin, su colorido parco y ajustado á la verdad, jugoso y atractivo?

Ribera fué muy fecundo. Solo el Ticiano, Rubens, Murillo y Jordán compiten con él en esta parte, sin que, contra lo que sucede á alguno de los citados, la cantidad excesiva de obras, perjudique á la calidad. La descripción de sus lienzos esparcidos por toda Europa, en iglesias y Galerías, vendrá en otro artículo. Bastará, pues, ahora con mencionar los principales.

Tales son por ejemplo: En Nápoles, el «Sileno» y el «San Jerónimo» del Museo *Degli Studi*; el «San Genaro» de la iglesia de *San Martino*, y el «Descendimiento» de la Catedral, que se reputa

---

1 El Sr. Tubino en su «Biografía» de este artista, afirma que Ribera contribuyó mucho á formarle.



su mejor creación; en París, en el *Salón Carré* del Louvre, la «Adoración de los pastores»; en Madrid, en el Museo del Prado, «La Escala de Jacob» (núm. 982); dos «Martirios de San Bartolomé» (núms. 989 y 991); cuatro «Apóstoles» de gran tamaño (núms. 974 á 977); «Prometeo é Ixión» (núms. 1004 y 1005) <sup>1</sup>; en Salamanca, la famosa «Concepción» del convento de Monterrey, y por fin, en Valencia, la «Adoración de los pastores» de la Catedral, y el «Entierro de San Sebastián», «San Jerónimo», «San Pablo, ermitaño» y «Santa Teresa» del Museo del Carmen (números 581, 664, 686 y 711).

Los principales discípulos de Ribera en Nápoles fueron: Salvador Rosa, de imaginación sombría y fecunda; Lúcas Jordán, excelente fresquista y gran falsificador de estilos; Belisario Corenzio, pintor y escultor; Giovanni Dó, el mejor imitador del maestro, el español José Recio, y el holandés Abraham Breughel. La escuela napolitana terminó con el Abate Solimena á mediados del siglo XVIII.

No se limita la influencia del Españoletto á una sola región de Italia, sino que reviste carácter general en la historia del Arte. Su manera suelta y franca y su naturalismo bien comprendido, han tenido continuadores en todo tiempo, siendo este autor, con Rafael, Ticiano y Velázquez, de los que cuentan con mayor número de apasionados.

Igualmente representa Ribera el apogeo de la escuela valenciana, su punto máximo, pasado el cual se hunde en la más completa decadencia. Dentro de nuestro grupo artístico, le aventajaron Juanes y Ribalta en fantasía, en poder idealizador, y Espinosa en la composición, á la que no fué afecto nunca Ribera, que prefería las figuras aisladas; pero en cambio el Españoletto los excedió á todos en el sorprendente dibujo anatómico, en la fecundidad, y en la universalidad de los asuntos.

Ocurre con frecuencia comparar á Ribera con Velázquez, artista no menos insigne. Ambos se inspiraron en la naturaleza, pero

<sup>1</sup> Consta su colección en esta rica Galería, de 57 cuadros. Tan solo le aventajan Velázquez y Rubens, que tienen 62.

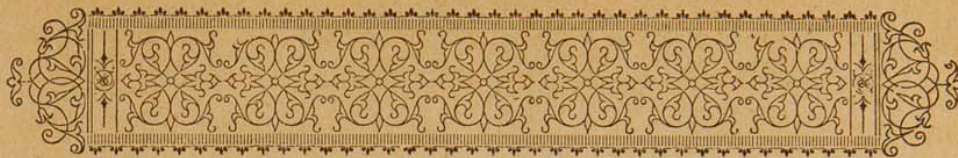


cada uno la amoldó á su manera de ser. Velázquez, á quien sonrió la fortuna, pinta semblantes llenos de satisfacción, carnes sonrosadas y mórbidas, escenas plácidas como «Las Meninas» y «Las Hilanderas», picarescas como «Las Fraguas de Vulcano» y «Los Borrachos», históricas cual «La Rendición de Breda», pero no se busque en sus obras el elemento dramático, jamás aparece. Sus cuadros hablan á la inteligencia, mas no al corazón. Ribera, por el contrario, educado en la lucha, combatido por la miseria en la primera etapa de su vida, y por la desgracia después, imprime en el lienzo la huella de su tortura física y moral. Por eso antepone las líneas angulosas del anciano á las ondulosas del adolescente, y sus «Apóstoles», sus «Mártires», sus «Anacoretas», reflejan en sus demacrados semblantes y en sus miembros decrepitos y musculosos, el espectro del dolor, de la vejez ó del hambre. En suma; el autor madrileño reprodujo la naturaleza en sus períodos de armonía y de calma, el pintor valenciano en sus épocas de combate y perturbación.

Tres nombres ilustres sintetizan nuestra antigua Pintura, Velázquez en Madrid, Murillo en Sevilla y Ribera en Valencia. El primero representa la inteligencia, el segundo la fantasía y el tercero el corazón de tan gloriosa época. En efecto, reflexionando un poco, se verá que los cuadros de Velázquez ilustran, los de Murillo seducen, y los de Ribera conmueven.







## ARTÍCULO II

---

### Consideraciones críticas acerca de las obras de Juanes.

#### § I.—COMPOSICIONES HISTÓRICAS.<sup>1</sup>

Todos los pasajes salientes de la Infancia y de la Pasión de Jesús, desde la «Anunciación de la Virgen» hasta la «Adoración de los reyes»; y de la «Oración del Huerto» á la «Resurrección», han sido tratados por el pincel de Juanes. Por desgracia no creo que haya ninguna colección, que posea la serie completa, pues en la de San Nicolás, que es la más numerosa, las tablas referentes á misterios gozosos, ofrecen no pocas dudas respecto á su legitimidad. Como quiera que sea, en las composiciones tituladas «Visitación de Santa Isabel», «Nacimiento del Señor» y «Adoración de los reyes», demostró Juanes su aptitud para el idilio y las escenas tiernas, y en el «Descendimiento de la Cruz» y «Entierro de Cristo», desplegó á torrentes la melancolía suave, propia de tan patéticas situaciones.

La serie de misterios dolorosos es á la vez la más completa y repetida. La vemos en el Museo de Madrid, (tres cuadros), en

---

i El presente artículo estaba unido al «Catálogo de los cuadros de Juanes», que puede hallar quien lo desee en el cuaderno 2.º del tomo VII de *El Archivo*.



San Nicolás (cinco), y en San Bartolomé (cuatro).<sup>1</sup> A fin de no incurrir en repeticiones, me fijaré tan solo en esta última, que me debe una reparación. Puse en duda su autenticidad en mi «Biografía de Juanes», cuando ennegrecidas por el humo ó tal vez por haberse rechupado el color, apenas si daban de sí dichas obras, una idea confusa. Hoy las circunstancias han cambiado y la feliz restauración de tales pinturas, permite colocarlas junto á las análogas del insigne maestro. Todas ellas seducen por la magia del colorido, distinguiéndose «La Oración del Huerto» por su efecto de luz, que hace destacar la figura de Cristo entre las sombras de la noche, y el «Entierro del Señor», por sus marcadas reminiscencias con el último cuadro de la «Vida de San Esteban», que guarda el Museo del Prado.

La gran semejanza de una tabla que existe en la sacristía del camarín de nuestra Patrona, y cuyo asunto es el «Descendimiento de la Cruz», con los cuadros relatados, me mueve á asignársela á Juanes, salvo siempre el mejor parecer de los doctos, y á fe que tal vez alguna de las que se le atribuyen, discrepe más en el estilo.

Apegado Juanes á las tradiciones de Rafael, no es nada extraño se gozara en reproducir «La Sacra Familia», esa graciosa composición que trajo á los dominios del Arte, su ilustre maestro. Las tres que de aquél conocemos, son las de la Catedral de Valencia y San Nicolás (medias figuras), y la de San Miguel (figuras enteras, pero menor tamaño), y todas pertenecen á la mejor época de su autor. La de la Catedral, que es la que ha adquirido mayor celebridad, mereció de Ponz grandes elogios, hasta el punto de compararla con la famosa «Virgen del Pez». En nuestros días, el Sr. Llorente, en su libro titulado *Valencia*, atribuye dicha obra á Julio Romano, y aunque es opinión respetable, me atengo en este caso al parecer de Ponz, fundado en analogías de estilo con otros cuadros indudables de Juanes, y singularmente la tabla gemela de San Nicolás. Caso de haber duda entre el discípulo español y el romano de Rafael, juzgo más verosímil, existiendo la obra en Valencia, que pertenezca á aquél y no á éste.

1 Los del Museo de Madrid, en la Sala de Alfonso XII, ó tablas antiguas.



La «Última Cena» marca en rigor la transición entre la sección primera ó histórica y la segunda ó alegórica, y casi debiera mejor titularse «La Institución de la Eucaristía». Examinada la cuestión superficialmente, no faltará quien crea la «Cena» de Juanes, inspirada en la composición similar de Vinci. Sin embargo, incurriría en error, pues no hay punto de comparación entre ambas.

En el fresco admirable de Santa María de Gracia <sup>1</sup> (Milán) Jesús, dirigiéndose á sus discípulos, exclama: *Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est*. Los Apóstoles, al oírle, expresan un sentimiento de sorpresa é indignación, que manifiestan de un modo diverso y adecuado á su carácter, pues mientras el enérgico Pedro protesta de su lealtad, el dulcísimo Juan, mudo por la emoción, se reclina sobre el hombro de otro discípulo. Resulta, por lo tanto, una escena animada é interesante.

En la «Cena» del pintor valenciano, todo varía por completo. Jesús pronuncia con tono solemne las palabras sacramentales, *Hoc est enim corpus meum, hic est enim sanguis meus*, que escuchan los Apóstoles con religiosa atención. Una atmósfera de poesía y misticismo rodea esta situación culminante, y parece arrastrar, á su pesar, aun al mismo Judas, que oprime convulsivamente la bolsa, fruto de su traición. En resumen, la obra de Vinci es más dramática y la de Juanes más simbólica. En aquella sobrepusó el artista al cristiano, en ésta, el cristiano al artista.

Entre las varias «Cenas» que contiene el Catálogo, no puede ninguna ponerse al nivel de la de San Nicolás, una de las mejores creaciones, si no la mejor, de su autor. Con la «Virgen de la Leche», de San Andrés; la «Visitación de Santa Isabel» y el «Martirio de Santa Inés», del Museo de Madrid; la «Asunción» y «Bodas místicas» del de Valencia; los «Salvadores» y «Ecce-Homos» y algunas obras más, forma el repertorio selecto, el *Sancta Sanctorum* de Juanes. Más dichoso éste que su rival, el gran Leonardo, la «Cena» de referencia hállase en tan excelente estado de con-

---

<sup>1</sup> Según el Sr. Alarcón en su «Viaje á Nápoles», no es tal fresco, sino pintura al óleo sobre cal.



servación, que parece no se haya acabado de secar, ¡y cuenta más de tres siglos! Tal es la frescura de su color. Bien que no hemos de olvidar que el clero de dicha iglesia guarda esta preciosa tabla con cuidado exquisito. Ordinariamente permanece oculta á los ojos de los profanos, temerosos sus diligentes poseedores de que la luz les robe algunos átomos de su brillante colorido, ó algunos rasgos de su vigoroso dibujo.

Siguen á esta «Cena», en primer término, la de la Catedral, y después, á mayor distancia, las de Alcira, y Museos del Prado y del Cármen, que si no fuera por la expresión de las cabezas, las atribuiríamos al P. Borrás, pues están muy lejos de acusar la finura de pincel, que la antes nombrada.

Sin las circunstancias angustiosas en lo económico, que obligaron al clero de San Esteban á vender á Carlos IV las tablas del altar mayor, apenas si sería Juanes conocido fuera de su país. No quiere esto decir que no posea el Museo del Prado obras suyas superiores á la «Vida de San Esteban», pero lo demás está muy disperso, menos visible, y ni por el tamaño ni por el asunto, reúne tantas condiciones de popularidad.

Representar los dramáticos incidentes que rodearon la existencia del protomártir Esteban, en cinco cuadros (son en rigor seis, pero el primero de la colección, titulado «Ordenamiento del Santo», se atribuye al P. Borrás), fué idea felicísima y con notable acierto desarrollada. Hay que añadir también que sus mismos defectos contribuyen á hacer simpático este hermoso poema. Aquellos deliciosos anacronismos de arquitectura é indumentaria en que aparece el Sanhedrín con ornamentación del Renacimiento, y junto á la dalmática recamada del Santo la ropilla negra del autor, sin que ni una ni otra prenda estén más justificadas que la presencia del pintor en el «Entierro» del Diácono; aquella perspectiva corta que detalla los últimos términos casi tanto como los primeros; aquellas piedras del «Martirio del Santo», parecidas á panecillos; todo esto es tan típico y original, que seduce sobremanera. En obras posteriores, se ve más perfección, pero se ve menos á Juanes. En mi concepto, esta serie, el «Bautismo» de la Catedral y la «Purísima» de la Compañía, marcan la transición de la primera



á la segunda manera de Juanes. De suponer lo contrario, debía admitirse que *se había echado á perder* en Valencia, sobre todo en lo que respecta al color, lo cual no juzgo probable.

Las tres tablas de «la Creación» que nos trasladan con el pensamiento á las «Loggias» del Vaticano, tanto es lo que recuerdan á Rafael, y las cuatro de «Apariciones de San Miguel Arcángel», unas y otras existentes en San Nicolás, se cuentan entre los mejores cuadros de Juanes. Creeréis al verlas que no hay un más allá en el Arte, pero si os descubren «la Cena», mudareis de opinión al punto, pues dicha tabla supera á lo mejor, casi en la proporción que esto á lo mediano ó dudoso. Las obras relativas á San Miguel tienen por asunto «La lucha entre los ángeles buenos y malos», «La batalla de Josué contra los cananeos» y «Las Apariciones del Monte Gárgano y de Roma». En esta última figura la famosa *Moles Adriani* (hoy castillo de Sant Angelo), reproducida con toda exactitud.

En la *Guía de Valencia* del Sr. Settier se asignan á Juanes en sus comienzos, ó á su escuela, ocho obras del altar mayor de San Miguel, afirmación que ha sido después repetida por varios escritores. Sin embargo, á mi juicio no son más que cinco, que representan «La victoria del Arcángel sobre Luzbel», «La Aparición de San Miguel en el Monte Gárgano», «La sentencia» y «El martirio de San Dionisio» y una «Virgen» que ocupa el centro de dicho altar, y por su forma análoga, demuestra pertenecer á la colección. El error expresado dimanaba, según creo, de haber incluido entre los cuadros de la iglesia los de la sacristía, en cuyo caso resultan ocho ó nueve, los que ostentan rasgos de Juanes. Las tablas citadas aparecen inferiores á las de San Nicolás, á lo cual contribuye su lamentable estado de conservación, pues la de «San Miguel en el Monte Gárgano» está rajada por varias partes, y todas tienen sucio el color. Sería muy conveniente restaurarlas, y quizás entonces figuraran entre las buenas producciones de la primera época de Juanes.



## § II.—COMPOSICIONES ALEGÓRICAS

Pocas son en número las obras que en este grupo se contienen; pero tal escasez se halla compensada con creces, por la calidad de las mismas. El profundo sentido alegórico que en ellas palpita acrecienta su valor en muchos quilates, y en cuanto á la ejecución se refiere, acusan marcado adelanto y denotan la madurez del autor.

«El Bautismo de Cristo en el Jordán»; ¡qué magnífica portada para tan interesante sección! Acerca de este cuadro decía en otro lugar, <sup>1</sup> lo siguiente: «Es la obra de Juanes que tiene mejores efectos de luz, siendo un estudio de la alborada, cuyas rosadas tintas se reflejan en el Jordán. Como dibujo, singularmente anatómico, no tiene rival; el color muy propio, las cabezas de los doctores griegos y latinos (San Gregorio, San Basilio, San Agustín y San Jerónimo) excelentes, así como las actitudes de Cristo y de San Juan». A esto puedo añadir, que dicha «Alegoría del Bautismo» es una libre imitación de Rafael. Más grave el genio de Juanes que el de su maestro, sustituyó las graciosas figuras de ángeles que aquél pusiera á ambos lados del río—y que tal vez infunden en el ánimo ideas nada devotas,—por los austeros personajes que explicaron el dogma católico. Así logró dar más trascendencia á su composición, puesto que en ella aparece el Bautismo, venerado por las iglesias de Oriente y Occidente. Un beneficiado de la Catedral, arrodillado y con un libro abierto en la mano, que figura en un extremo del cuadro, es el que lo encargó, Mosén Bautista Agnesio, íntimo amigo del artista, de quien más adelante hablaré.

La tabla existente en San Andrés, «Cristo en brazos de ángeles», llamada también «La Piedad», encanta por la agrupación simétrica de las figuras, puramente romana, la suavidad de las tintas, y cierta agradable melancolía que brota del asunto. Se ve en primer tér-

---

<sup>1</sup> La expresada «Biografía de Juanes».



mino á Jesús difunto, pero sin la lividez cadavérica; su cuerpo aun está caliente, más bien parece dormido que muerto. Dos ángeles, arrogantes mancebos, lo sostienen, y en lo alto su Eterno Padre le mira complacido. Alguien ha supuesto fuera esta obra, una representación de la Trinidad, idea insostenible, pues falta la paloma, símbolo del Espíritu Santo. A mi juicio, el asunto se puede interpretar así: «Dios Padre contemplando consumada la redención del hombre con la muerte de Jesús». D. Vicente Boix, en su *Guía*, atribuye este cuadro á Ribalta imitando á Juanes, opinión que ha sido seguida sin reflexionar por otros autores, mas que no tiene fundamento. Grande fué la facultad asimilativa de Ribalta, según demuestran sus copias del Piombo, pero no hasta el punto de reproducir con tanta exactitud, un estilo muy diverso del suyo. Aun dado caso de que el citado «Cristo» perteneciera á Ribalta, como toda imitación requiere original, la gloria de haber concebido éste, sería íntegra de Juanes.

La iglesia parroquial de Onda posee fragmentos de un retablo de Juanes, de los que dió la primer noticia el Sr. Mundina en su *Historia de la provincia de Castellón*, y tuve la suerte de ver en Setiembre de 1891. La circunstancia de incluirse en esta obra el artículo de *El Correo de Valencia* en que hice su descripción, me obliga á omitirla, á fin de evitar repeticiones. Basta á mi propósito consignar ahora, que la creación indicada figura con razón entre las mejores del inspirado artista.

La «Asunción de la Virgen» ó su coronación por la Santísima Trinidad, es una de las composiciones más típicas de Juanes, y en las que demostró que no por pertenecer á la escuela romana, carecía de originalidad. Tres son las obras de esta clase que de él recuerdo: la de la Compañía (tamaño natural), la de San Nicolás (mitad del natural) y la del Museo del Prado (núm. 758, tabla pequeña).

Descuella entre las expresadas, por su tamaño é importancia, una de las producciones más populares de su autor, la famosa «Purísima» de la Compañía, que una piadosa tradición ha cubierto con su aureola. Pintóla Juanes para los padres jesuítas: cuando se demolió la Compañía, fué á parar al Museo del Carmen, donde presidió muchos años el Salón de Sesiones, y hoy ha vuelto á dicho



Instituto, y ocupa una capilla lateral en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús.

Varias notables cualidades contribuyèn á enaltecer esta admirable creación. La primera es su sencillez; en lo alto el Padre Eterno y su Hijo coronan á María, que aparece en actitud reverente y cruzadas las manos sobre el pecho; á los lados los símbolos de la Letanía Lauretana, y dos ángeles puramente rafaelescos; á esto se reduce todo. La atención se concentra en la figura de la Virgen, esbelta y airosa, de facciones correctas, mirada dulcísima, y respirando una modestía, gracia y magestad, que causan indecible encanto. Pasado el primer momento de estupor, de adoración, á que se siente uno impelido, os fijais en los detalles y veis un dibujo vigoroso, escultural, y un colorido muy simpático, por más que con la restauración parece haber perdido algo de su carácter. Obsérvase patente en esta obra el influjo de Perugino y de Rafael en su primera manera, que era la que mejor se amoldaba al estilo de Juanes.

La «Purísima» de San Nicolás es de tamaño mucho más reducido, y así como en la anterior el Padre Eterno y Jesucristo solo asoman su busto entre nubes, en ésta aparecen de cuerpo entero y sentados coronando á María, lo cual da al cuadro el aspecto de una Trinidad, en la que el Espíritu Santo está sustituido por la Virgen. Otra tablita ovalada y diminuta, dedicada al mismo asunto, existe en el Museo del Prado y reproduce la obra de la Compañía, si bien con la variante de haber á los lados y parte inferior, muchas cabezas de Santos, en vez de los atributos de María.

Una «Asunción» diversa por completo de las nombradas, posee el Museo del Carmen. En ella la Virgen sale del sepulcro y asciende á los cielos, sostenida por cuatro ángeles. El tamaño de esta obra es intermedio entre la de la Compañía y la de San Nicolás, pero en cuanto á primores de ejecución, las deja atrás á todas. El estilo suelto y valiente como en pocos cuadros de Juanes, la composición original y graciosísima, y una gran suavidad en los tonos, debida sin duda á no haber sido retocada por manos ajenas; hé aquí explicada la superioridad de tan preciosa tabla sobre sus similares en asunto. Joya de las joyas del Museo la llama el Sr. Araujo en su





LA PURÍSIMA DE LA COMPAÑÍA







*Viaje á los de España*; afirma que en tan cortas dimensiones no hubiera hecho más Rafael, y la antepone á la citada «Asunción» grande. Esta, sin embargo, aventaja á su compañera en simbolismo místico, lo cual constituye no pequeña compensación. Por eso es más popular.

La «Virgen de la Leche, con San Jerónimo y San Juan Bautista», de San Andrés, debe ser colocada entre las más perfectas creaciones de Juanes. Qué razón movió á este á poner al Precursor ya en edad viril junto á Jesús niño, sabiendo que con ello cometía una impropiedad, ni á qué fin reunió aquel Santo á San Jerónimo al lado de la Virgen, son cosas que no se me alcanzan, aunque me pierda en conjeturas. Agrupaciones parecidas se observan en las escuelas florentina y romana, sin que otra norma las rijan que el capricho de los pintores. Tal sospecho ocurra en el presente caso, y que se trata de un cuadro de familia. Alambicando el pensamiento, no descubro otro vínculo entre el solitario del Jordán y el llamado «Cardenal de Belén» que el de apellidarse Juan el autor y Jerónima su mujer.

Cierra dignamente esta serie, una gran maravilla, no inferior á ninguna de las nombradas, la obra titulada «Bodas místicas de Santa Inés y el Venerable Agnesio, San Teófilo y Santa Dorotea», ó «Apoteosis de la Inocencia», que admiramos en el Museo del Carmen (núm. 678). Aun cuando en la repetida «Biografía» hice una descripción de dicha tabla, era tan deficiente, que juzgo un deber ampliarla é ilustrar con algunos datos su probable origen.

Mosen Juan Bautista Anyes (Agnesio), sacerdote ejemplar, según prueba el dictado de Venerable con que se le conoce, que vivió de 1480 á 1553, y en sus varias obras latinas en prosa y verso, demostró una profunda erudición; distinguió á nuestro Juanes con firme y duradera amistad. Que ella influyó sobremedida en la elección de asuntos de muchas obras del artista, punto es para mí indiscutible. Tal vez el bellísimo, el sin igual «Martirio de Santa Inés», del Museo del Prado, fuera inspirado por el místico varón, que se gloriaba con el parentesco de la Santa Virgen romana; quizás también la predilección de que luégo hablaremos, mostrada á San Jerónimo por Juanes, se debiera no solo á ser el



Patrono de su esposa, sino á los consejos del sabio teólogo Anyes, que escribió el Oficio de aquel Santo para la Iglesia de Valencia y comentó sus elegantes Epístolas, que le valieron el título de «Cicerón cristiano». Empero todo esto, no pasa del terreno hipotético. Lo que cae ya dentro del dominio de la realidad es la presencia de Agnesio en el «Bautismo de Cristo», y en la tabla actual; en el primero en calidad de testigo, y en la última con intervención más directa.

La idea germinal de «Bodas místicas», fué una visión que tuvo el repetido Anyes. Apareciósele Santa Inés, y él la puso en el dedo anular una sortija en señal de desposorio, según la costumbre de la romana <sup>1</sup> *Confarreatio*. Atendida la modestia del virtuoso clérigo, supongo esta obra posterior á su muerte, y como un monumento consagrado á su memoria por la ternura de Juanes, ó bien que el Cabildo anheló conservar un recuerdo del hecho.

Veamos de qué modo dispuso el artista esta composición. Colocó en el centro á María, sentada, teniendo á Jesús en su regazo, y llevando en la diestra una corona de campanillas. A sus pies los dos Santos Juanes, niños, y dos Santos inocentes, se agrupan en torno de la Cruz que sostiene el Divino Infante. A la derecha Santa Inés, se desposa con el Venerable Agnesio mediante la entrega del anillo, y á la izquierda Santa Dorotea ofrece tres granadas á San Teófilo, en calidad de arras matrimoniales. Los prometidos, arrodillados y en reverente actitud, dan á sus novias, sentadas y sonrientes, hermosos ramos de rosas y azucenas. En el fondo un paisaje pintoresco, árboles, montañas y edificios. Y por fin, en lo alto del cuadro, esta inscripción en letras doradas, que explica el asunto: *CruX est innocuis ad stemmata florida trames*, lo cual significa en castellano: «La Cruz es para los inocentes, escala que conduce á su coronación».

La historia pareja de la de Santa Ines, encontróla Juanes en la «Leyenda Aurea», y por lo bella é interesante debe referirse. La

---

1 Siguiendo la famosa fórmula *Si tu es Caius ego sum Caia*, etc., parecen decirse: *Si tu es Agnesius, ego sum Agnes*, etc.



escena pasa en Cesárea (Capadocia), la joven cristiana Dorotea es conducida al martirio. Véla el abogado Teófilo, que conversaba con unos amigos, y le dice alardeando de impiedad: «Ahora estarás contenta, Dorotea, puesto que vas al Paraíso. Cuando llegues allá, haz el favor de traerme unas manzanas y unas flores». El grosero chiste fué celebrado con grandes risas, mas la Santa no respondió y siguió su camino; pocos momentos después moría al filo de la espada. Entonces un apuesto mancebo se presentó á Teófilo y le entregó tres manzanas y un ramo de flores, desapareciendo al punto de su vista. Ante semejante prodigio, pues esto ocurría en el mes de Febrero, en que el campo está desprovisto de galas, y los árboles no tienen hojas, Teófilo se convirtió y derramó su sangre por Cristo <sup>1</sup>.

Esta creación peregrina produce en el ánimo gratísima impresión. Aquellos grupos de niños y candorosas vírgenes simbolizando la inocencia, aquellas tintas tan jugosas y transparentes, aquellos detalles, singularmente las flores y frutas, expresados con tan nimia delicadeza, son cosas más para vistas, que para contadas.

Un ruego para terminar á la Academia de San Carlos, celosa guardadora del Museo del Carmen: que en cuanto le sea posible, disponga la reproducción por medio del grabado, ó en su defecto, de la Fotografía, de las obras de Juanes, especialmente ésta y la «Asunción» (núm. 626).

### §. III.—GRUPOS, FIGURAS SUELTAS, BUSTOS Y RETRATOS.

En varias ocasiones representó Juanes al «Padre Eterno», por lo general de medio cuerpo ó busto con manos, ya formando parte de una composición, ya solo por completo. Entre estos últimos

---

1 P. Croisset, *Año Cristiano*, tomo de Febrero, dia vi. Las manzanas de que habla este autor, se truecan en el cuadro en granadas. Probablemente la «Leyenda» dirá frutas, usando el nombre genérico latino (Poma).



debo citar, por ser el más típico, el señalado con el núm. 388 del Museo del Carmen, cuya forma triangular y grandes dimensiones, dan bien claro á entender que figuraba de remate en algún retablo y había de ser visto á distancia.

El Padre Eterno de Juanes, viejo de luenga y canosa barba y aspecto venerable, que recuerda no poco al Kronos ó Saturno de la antigua Mitología, tiene su filiación directa en Rafael. El pintor valenciano, en esta parte, no hizo mas que reproducir con leves variaciones. Mas ello no amengua su mérito, ni es caso extraño que los jefes de escuela se conviertan á su vez en imitadores. En el Arte hay pocas lagunas y no se procede por saltos, sino en ordenada ilación. Los artistas más eminentes son como los dieces del Rosario, que no por su tamaño algo mayor, dejan de formar parte de un todo, con los granos que les preceden y siguen.

Precisamente en los «Salvadores» dió muestras Juanes de su potente originalidad. Tan admirable tipo de belleza no hay que buscarle en Rafael, ni tampoco en Vinci. El «Salvador» de éste que conozco por un excelente grabado de la *Ilustración Española y Americana*, se distingue por la expresión patética, pero el de Juanes le supera en majestad. Aquél es más hombre, éste más Dios. Los Museos del Prado y del Carmen, la Catedral de Valencia (capilla de San Pedro), y San Nicolás, poseen excelentes Salvadores, á cuya descripción no desciendo, porque ya la hice en otra ocasión <sup>1</sup>.

En todos estos casos simboliza el «Salvador» la institución de la Eucaristía, sirve de puerta al Sagrario y lleva en una mano la hostia y en la otra el cáliz de dos asas, reliquia inestimable de nuestra Catedral. Algunos á su vez, como el señalado con el número 760 del Museo de Madrid, tienen dos puertas, en las que se ve á sacerdotes de la ley antigua como Elías, Aarón ó Melquisedec. Separa entre sí á los «Salvadores» como rasgo saliente, el que unos tienen dorados los fondos, y los otros oscuros. Los primeros, que resultan algo anacrónicos para el tiempo en que se pintaron, puede afirmarse metafóricamente que tienen vistas á la

<sup>1</sup> En la citada «Biografía de Juanes».



Edad Media que muere, y los segundos, al Renacimiento que nace.

El «Ecce-Homo», otro portento, otra producción original y típica. Aquí sí que no cabe citar esta ó aquella tabla, todas se parecen como hermanas gemelas, y tan solo se diferencian en el tamaño. Juanes no supo ó no quiso apartarse de su primitiva concepción de este asunto, y se limitó á copiarse á sí mismo. No se advierte en el «Ecce-Homo» la sonrisa del «Salvador», su mirada severa nos reconviene amargamente. Ni menos se notan en él reminiscencias italianas. Si supusiera por un momento, en virtud de abstracción, que Juanes no había existido, ¿á quién atribuiría esta obra? Afirmo sin vacilar que á Alberto Durero. Tiene toda la valentía, los toques vigorosos y la sobriedad de color del maestro de Nuremberg <sup>1</sup>. Dista un abismo de Rafael y de Vinci.

En la sacristía de la Catedral hay un «Buen Pastor» que algunas *Guías* achacan á Juanes, pero sin fundamento. Es una tablita apreciable, al parecer de escuela florentina. Tampoco sostiene hoy nadie que el «Salvador» de cuerpo entero que cubre la puerta del Trasagrario de dicha Basílica (altar mayor), pertenezca al pintor de referencia, sino á alguno de sus discípulos.

Varios grupos de Santos se conservan de Juanes. Entre ellos puedo citar los de San Nicolás, la Catedral, Santa Catalina, etc., descritas las primeras en mi *Biografía* de Juanes, y las últimas en un artículo de esta colección, y sin que ni unas ni otras ofrezcan nada de particular.

De los Santos aislados de Juanes, poco hay que decir. La Catedral posee una tablita que contiene el «Angel Custodio» con suelta vestidura, y llevando una corona y una espada, insignias alusivas á su protectorado sobre la ciudad de Valencia. Tan poética devoción háse perdido por completo.

Obra en mi poder una hermosa lámina que representa á «San Juan Evangelista» sentado al pie de un árbol escribiendo, y á quien se le aparece la Purísima, cuyo original es de Juanes y el

---

<sup>1</sup> Pudo Juanes conocer algunas obras de Durero en Italia, empero esta analogía debe ser pura casualidad.



dibujo y grabado de D. Teodoro Blasco de Soler, artista valenciano que murió en 1864. Como este señor hizo en París sus estudios, sospecho que la obra por él reproducida fuera la misma que citó Mr. Guellete, como procedente de la Almoneda del banquero Aguado.

La figura del Doctor San Jerónimo fué una de las favoritas de Juanes. La vemos en el «Bautismo de Cristo», en la «Virgen de la Leche», en los grupos de San Nicolás, en el tríptico de San Andrés, y con toda seguridad en los «Cuatro Doctores» de Boccacairente, su última obra. Supo crear en esta parte un tipo venerable y simpático, y darle nobleza y majestad. A excepción del cuadrito de San Andrés, en que le pintó penitente y desnudo, adornóle siempre con los hábitos cardenalicios. El P. Interián de Ayala <sup>1</sup> censura esto, pues dice, apoyándose en el Cardenal Baronio, que nunca tuvo el Santo aquella dignidad, y que aunque la hubiera gozado, el uso de la púrpura no se introdujo hasta 1254, siendo Papa Inocencio IV. A esto se puede oponer, que sin tal distintivo y sin la dalmática de San Esteban, no menos anacrónica, no sabría el vulgo que se trataba de un Cardenal, ó de un Diácono.

Una de las obras más importantes de esta sección, después de los «Salvadores» y «Ecce-Homos», es sin disputa el «San Francisco de Paula» que se venera en la iglesia de San Sebastián (extramuros), antes Convento de Mínimos, y que se distingue por la solidez del dibujo y la hermosura del color. Como ya se reseña esta obra en un artículo de la presente colección, á él remito á los lectores.

Algunos retratos se conocen debidos á Juanes. Entre ellos figura á la cabeza el de D. Luís Castelví, Conde de Carlet (número 754 del Museo del Prado), por su tamaño é importancia. Tiene tal finura de tintas, que parece brotado del pincel del Ticiano. Siguen después el guadamacil de la Catedral, en que aparece el respetable busto del Arzobispo Santo Tomás de Villa-

---

<sup>1</sup> Pintor cristiano y erudito. Tomo III.



nueva, y los retratos del venerable Agnesio («Bautismo de Cristo» y «Bodas místicas») y del propio artista («Entierro de San Esteban», número 753 del Museo de Madrid). Manifiesta Juanes en dicha obra unos 40 años, lleva barba negra, corta y cerrada, y ostenta facciones regulares. Revisten especial cuidado las expresadas producciones, por cuanto demuestran que no siempre se cernía su autor en las regiones del ideal, y que aun cuando elevaba casi siempre los ojos al cielo, á veces los volvía á la tierra para dedicarse á un género tan realista, cual es el retrato.

Ahora ocurre preguntar: ¿existen lienzos de Juanes? Póngolo muy en duda, y aun me inclino á la negativa. Desde luego no son suyos, ni la «Venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles, ó Pentecostés», del Museo del Carmen, ni la «Purísima» de San Nicolás que destruyó un petardo, y algunos le atribufan, cuando era solo una mala copia, mucho más moderna. Dentro de la escuela de Juanes, sus hijos, Cristóbal Llorens y los Zariñenas, optaron por la tabla, y el P. Borrás empleó indistintamente la madera y el lienzo. Pero hay que decir que alcanzó el siglo xvii, en el cual Francisco Ribalta simboliza el triunfo definitivo de la tela.

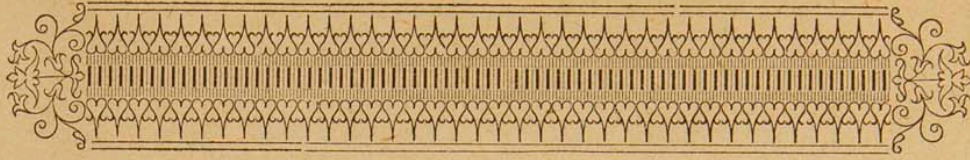
Y aquí finaliza este ligero estudio de las principales creaciones del fundador de nuestra Escuela, del más genial é independiente discípulo de Rafael.











## ARTICULO III <sup>1</sup>

---

### LAS OBRAS DE RIBERA

No me propongo hacer la descripción detallada de las creaciones de este autor fecundísimo, sino tan solo un ligero bosquejo de sus principales cuadros, clasificados por géneros, con el fin de poder formar cabal idea de su estilo. Los géneros pictóricos que cultivó el Españoleto, fueron; el religioso, el bíblico, el mitológico, el histórico, y los retratos. A todo lo cual hay que agregar las agua-fuertes, y los dibujos y obra doctrinal.

*Género religioso.* Es el que mejor permite estudiar las variaciones que sufrió este autor en las tres épocas de su carrera artística. Debe notarse también la manera realista como trató dichos asuntos, que si carecen de toda expresión mística, asombran por la verdad y el interés dramático. Ribera pintó los Apóstoles, Mártires, Ermitaños y Mujeres penitentes, no como se los representa la fantasía popular, sino tales como fueron en vida. Parece ponga empeño en apartar la aureola de la frente del bienaventurado, para que su brillo no nos deslumbre, y á través del

---

<sup>1</sup> De la *Biografía* inédita que premió *Lo Rat Penat* en 1887.



Santo veamos al hombre, oigamos sus quejidos de dolor, contemos sus arrugas y tendones, sin que por ello pierda en valor, el heroísmo del mártir, ni el sacrificio del anacoreta. Establece en sus obras religiosas una nueva y luminosa escala de Jacob, entre el humano que se eleva y lo divino que desciende. A través de las palpitations de la agonía, las carnes desgarradas y miembros retorcidos, detalles naturalistas expresados por Ribera con singular verdad, se ve á la idea cristiana surgir potente de las redes de la tiranía, y una civilización joven y vigorosa, alzarse sobre las ruinas de la antigua; así como en el viejo ermitaño, extenuado por el ayuno y la penitencia y sumido en honda meditación, se advierte al náufrago de las borrascas de la vida, que se acoje gozoso al abrigo de hospitalaria playa.

No siempre Ribera buscó asunto para sus lienzos, acá en la tierra, en el elemento humano y por ende dramático del arte; también se remontó á las abstrusas profundidades del dogma, y más afortunado que los Titanes del Gentilismo, al escalar el cielo, halló en él joyas de tan alto precio como «La Santísima Trinidad» del Museo del Prado, y sus inimitables «Concepciones», rodeadas de querubines.

A fin de hacer con orden el estudio de los cuadros religiosos de Ribera, comenzaré por hablar de las figuras aisladas, para pasar después á tratar de las composiciones.

El «Apostolado» es uno de los asuntos favoritos del Españoleto, pues lo repitió muchas veces. Uno entero posee el Museo del Prado, en bustos y medias figuras (núms. 955 al 958, 960 al 968<sup>1</sup> y 970 al 72), que comprende los doce Apóstoles, «Cristo» y «San Pablo». Son catorce cabezas de estudio, trazadas con toda la valentía de que es capaz el pincel. Proceden del Casino del Príncipe (Escorial).

Hay, además de éstas, varias figuras sueltas de «Apóstoles» en el propio Museo, entre las que destacan por su importancia las dos siguientes: «San Pedro» (núm. 975). De medio cuerpo, tamaño

---

<sup>1</sup> Excepto el 965 y el 966. Entiéndase del Catálogo de 1873.



natural. Va envuelto en una capa amarilla y lleva las llaves en la mano derecha, y el Evangelio en la izquierda. Se distingue por el excelente plegado de los paños, y la anatomía de la mano derecha, única que se ve. «San Bartolomé» (núm. 977). De cuerpo entero, tamaño natural. Está sentado en una peña, y en actitud de hacer la profesión de fe, puesta una mano sobre el pecho, y empuñando con la otra el cuchillo, símbolo de su martirio. Es notable por su expresión. De ambos cuadros, procedentes del Palacio Real, se han sacado estampas para la *Caleografía Nacional*, por lo cual son muy conocidos. Los «Apóstoles» aquí no citados, se catalogan al final.

El convento de Santa Isabel de Madrid, conserva un Apóstolado de Ribera, y el Museo de Valencia otro (núm. 731), en figuras de más de medio cuerpo, que aunque clasificado vagamente como de «Escuela valenciana», ofrece rasgos indudables de este autor; siendo infinito el número de Apóstoles, que con mayor ó menor fundamento se le atribuyen.

Un Apóstol de Ribera, reúne al dibujo clásico de Rafael, los paños magistrales de Durero, la entonación del Caravaggio, la expresión de Ribalta, y como nota característica, una anatomía inimitable. Pertenecen casi todos á la vejez del Españolito, y ocupan entre sus obras lugar importantísimo.

Los Mártires de los primeros siglos del cristianismo, fueron trasladados al lienzo por este pintor, con gran propiedad. Entre ellos citaré el «San Sebastián» del Museo del Prado (núm. 993), atado á un árbol y atravesado por dos flechas, y el «San Genaro, Obispo», saliendo ileso del horno, obra de gran tamaño, que existe en la capilla del Tesoro (Catedral de Nápoles).

También le placían mucho á Ribera, por los bellos estudios del natural que le ofrecían, los Ermitaños y Mujeres penitentes de los tiempos que siguieron á las persecuciones. Citaré aquí las principales obras de esta clase, y las repetidas, ó que tengan menor importancia, irán al final, en el Catálogo.

Museo del Prado (núm. 980), «Santa María Magdalena», arrodillada y en oración. De la colección de Carlos IV (núm. 985), «San Pablo, primer ermitaño». Aparece el Santo, echado en el



suelo de una gruta, con las manos sobre el pecho, y contemplando una calavera. Procede del Palacio del Buen Retiro (núm. 994). «San Gerónimo», con las manos cruzadas, un libro y una calavera. Los tres cuadros nombrados son de figura entera y tamaño natural.

Museo del Escorial (núm. 349). «San Gerónimo», en penitencia, ó sea hiriéndose el pecho con un guijarro, obra firmada.

Museo de Valencia. «San Gerónimo» y «San Pablo, ermitaño» (núms. 664 y 686). Dos hermosas figuras enteras, de tamaño natural, casi desnudas, que por su asombrosa anatomía, no desmerecen de los lienzos descritos. Están ambos Santos en el interior de una gruta, sentados y elevando su alma al Eterno.

Hasta ahora solo resaltan en las obras del gran artista, las contracciones de músculos que arranca el dolor, la demacración y las arrugas que acarrearán la abstinencia y la vejez; ¿pero no habrá en su paleta ninguna tinta suave que traiga á la memoria el alegre cielo de Italia, y los esplendentes tonos del Correggio? Sí que las hay, porque Ribera, genio poderoso, sabía plegarse á las exigencias del asunto y dar á cada figura su expresión correspondiente. Por eso comunicó á María, madre de Jesús, en el misterio de su Concepción, todo el encanto y poesía que le presta la fe cristiana. La más celebrada de sus «Concepciones», es la de las monjas Agustinas de Monterrey (Salamanca), de la cual hace grandes elogios Ponz <sup>1</sup>, y que es según Madrazo, «la más <sup>2</sup> bella y dulce efigie que hemos visto en nuestra vida»... «Lienzo de mérito sorprendente que rivaliza con las más bellas Concepciones del místico Murillo, *si no las supera á todas*». Bastaría esta imagen á deshacer el argumento que se ha empleado contra Ribera «de que no sabía expresar la gracia femenina».

Tres bellas «Concepciones» hay del Españolito en Madrid, dignas también de citarse, aunque no disfruten la nombradía de la mencionada, y son: la del altar mayor del convento de San Pas-

<sup>1</sup> *Viaje de España*, t. 12, carta 7.<sup>a</sup>, pág. 229.

<sup>2</sup> Almanaque de *La Ilustración Española y Americana* para 1880.



cual, la de las monjas de Santa Isabel, si bien la faz de ésta la repintó Coello, y la del Museo del Prado (núm. 1384), que está rodeada de los atributos que le aplica la Iglesia.

Entrando ya en los cuadros de composición, véñese en el repertorio de nuestro pintor algunos que, por referirse á escenas tiernas, permiten espaciarse el ánimo por halagüeños horizontes. «La Adoración de los pastores» fué una de las creaciones más originales de Ribera, en la que alió sus más opuestas cualidades y supo dar novedad á un asunto trilladísimo por demás. La obra más conocida en esta clase, existe en el Museo del Louvre (*Salón carré*), al lado de la famosa «Concepción» de Murillo y de otros «capo d' opera». Está firmada en 1650, y goza de gran fama, á pesar de lo cual afirma Viardot, que no es de lo mejor de Ribera.

La catedral de Valencia posee otra «Adoración» de Ribera en medias figuras que debe reputarse como una verdadera joya. Sin duda es de su última época, pues participa de la dulzura del Correggio y del realismo de Ribalta y del Caravaggio, con más una soltura y un dominio del Arte, que á pocos pintores será nunca dado emular. Ha de calificarse este lienzo de obra filosófica y altamente patética, por cuanto el contraste resalta no solo entre la figura bella y delicada de María, y la ruda y vulgar de los pastores, sino entre la actitud respetuosa de éstos, y la cariñosa y contemplativa de aquella. Sorprenden además el admirable claro-oscuro, la perspectiva sabia, la anatomía inimitable, los toques valientes y seguros. Todo descubre en este cuadro la mano del maestro. El notable grabador Sr. Franch, emprendió el ímprobo trabajo de reproducir con el buril esta composición grandiosa, tarea que la muerte no le permitió terminar. Recientemente el cabildo metropolitano, con muy buen acuerdo, ha colocado este lienzo en la Sacristía, pues el sitio donde se hallaba, sobre tener pésima luz, era el más abonado para que la humedad lo destruyera.

Más que en estas escenas idílicas, se encontraba en su centro en otras tristes, el pincel dramático de Ribera. Entre sus creaciones de tal índole, puede citarse, dentro de la vida de Jesús, el famoso «Descendimiento de la Cruz» de San Martino (Nápoles), firmado en 1650, y que coloca Viardot en primera línea entre sus



obras, «la Dolorosa y Cristo muerto» de Santa Isabel de Madrid, que nombra Palomino, y por último, «el Entierro de Cristo», del Museo del Prado (núm. 986), que ofrece el detalle curioso de enseñar San Juan á la Virgen la llaga de una mano de su hijo, y se halla reproducido en el Escorial (núm. 103).

En expresar las torturas que sufrieron los primeros cristianos por sostener su fe, no tuvo rival el Españoleto. Bien lo acredita, entre otros varios, uno de sus asuntos predilectos, «el Martirio de San Bartolomé». Hay dos tradiciones respecto á la muerte del Santo. <sup>1</sup> Según una, que es la más admitida, fué desollado; según la otra, crucificado cabeza abajo, lo mismo que San Pedro. De ambos modos representa Ribera su martirio, como se observa en el Museo del Prado. Uno de dichos lienzos (núm. 991), es un grupo de dos figuras de medio cuerpo, tamaño natural, y en él aparece el Santo con las manos atadas á un árbol, mientras el verdugo le arranca la piel de un brazo. Creo más bien (no obstante lo que afirma el Catálogo de dicho Museo), que fué este cuadro, y no el 983, el que causó la fortuna de Ribera, por el horror y admiración que produjo en el pueblo de Nápoles. En cambio, el otro, cuya descripción voy á hacer ahora, no representa en rigor el martirio, sino la preparación para él.

El número 989 del Catálogo, es de mayor tamaño é importancia que el anterior, y á él se refiere el Sr. Madrazo, al citar las cuatro obras mejores de Ribera, que posee el Museo del Prado. (Las otras son las dos de la vida de Jacob y la Trinidad). Titúlase esta «La Crucifixión de San Bartolomé». Dos sayones suben al Santo desnudo y atado á un travesaño, sobre el madero del suplicio, y en el fondo un gran gentío presencia tan lúgubre escena; resultando el conjunto, una de las composiciones más animadas y verdaderas del ilustre artista. Me separo en esta parte de lo que asegura el Catálogo, según el cual se levantaba en alto á San Bartolomé, para desollarlo; cosa que repugna á lo natural, por lo que juzgo más admisible, la explicación que aquí se da.

---

1 V. el P. Villanueva, *Año Cristiano*. Mes de Agosto.



Con arreglo á lo manifestado al hablar del número 991, huelga también todo litigio entre el Museo del Prado y el de Berlín, sobre si fué el 983 de aquél, ó el 416 de éste, el famoso cuadro que dió celebridad y posición á Ribera, pues concuerda mejor con la descripción que hacen los biógrafos de la escena aludida el 991, por ser más patético. Sin embargo, este punto es oscuro, y rectificaría gustoso, si con razones sólidas se me probase lo contrario.

«Número 581». «San Sebastián, lienzo, Ribera». Esta es la única indicación que da el Catálogo del Museo de Valencia acerca de esta notable obra, pero procuraré ser más explícito. Representa este cuadro al valiente soldado de Cristo, desnudo, atado á un árbol, lleno de heridas y desfallecido, mientras la viuda Santa Irene, y una criada, le sacan las flechas. Es composición de un dibujo correctísimo, y cuya entonación general recuerda algo á Guido Reni, en su pintura análoga del Museo de Madrid. Destaca en primer lugar la esbelta figura del protagonista, mas las piadosas mujeres contribuyen á armonizar el conjunto, prestándole misterio y poesía. D. Vicente López restauró este magnífico lienzo, una de las más ricas preseas de nuestra Galería de Pinturas.

Para terminar el relato de las composiciones religiosas de Ribera, mencionaré dos de esta clase del Museo del Prado, que ofrecen la particularidad, no despreciable para mí, de reflejar mejor que ninguna otra el influjo valenciano.

Una de ellas es «La Visión ó éxtasis de San Francisco de Asis» (núm 998). Este cuadro es alegórico, cualidad bien extraña en Ribera. Un ángel se aparece al Santo, que está arrodillado sobre su cama, en oración, y le presenta una redoma con agua, símbolo de la pureza del sacerdocio. También alude á la inocencia, el corderillo blanco, que se ve en actitud de trepar al lecho. Existe una copia muy buena de esta obra, en el Museo de Valencia. El cuadro de Ribalta que posee la Galería de Madrid, «Un ángel tocando el laud, se aparece á San Francisco en su celda», sirvió sin duda de modelo al antecedente.

Cierra la serie de producciones de este género, la «Santísima Trinidad» del Museo del Prado (núm. 990), que se diferencia



mucho de las de otros artistas. El cuerpo de Jesucristo muerto se halla sostenido por el Padre Eterno y algunos ángeles, mientras el Espíritu Santo, en forma de paloma, ocupa la parte superior. Tan extraña composición suponen los autores del Catálogo de aquel Museo, sea imitación de una tabla de la Edad Media. Pero es porque desconocen una de las obras más típicas de Juanes, el «Cristo muerto en brazos de ángeles», que se conserva en la iglesia Parroquial de San Andrés, y ofrece un gran parecido con la «Trinidad» de Ribera.

*Género bíblico.* En el Antiguo Testamento, buscó también su inspiración el Españolito, reproduciendo con sin igual fidelidad algunos episodios de la Historia del pueblo israelita. La vida del fundador de esta nación, Jacob ó Israel, puede reconstruirse en sus principales fases con tres lienzos de Ribera, en los cuales se desarrolla un drama pastoril, no inferior en belleza á la conocida narración de Ruth y Booz. Hélos aquí:

«La bendición de Isaac» (Museo del Prado, núm. 983). De forma apaisada, y medias figuras, tamaño natural. El viejo y ciego patriarca bendice en su lecho de muerte á Jacob, tomándole por Esaú, merced al engaño de Rebeca. Esta, en segundo término y medio escondida por las cortinas de la cama, empuja á su hijo, que aparece irresoluto, y le anima á proseguir la estratagemas.

«La escala de Jacob» (Museo del Prado, núm. 982). Esta obra tan celebrada por los críticos, que la reputan con razón por una de las mejores de Ribera, y que ocupa en la Rotonda (Salón principal) un lugar correspondiente á su fama, no es en rigor mas que una figura dormida. Según el Génesis, Jacob, perseguido por Esaú (á consecuencia de la referida escena), huyó á la Mesopotamia, á casa de su tío Labán. Por el camino tuvo un ensueño en que Dios le pronosticó su numerosa descendencia. Tal es el asunto del cuadro. La descripción detallada de sus bellezas, sería punto menos que imposible. ¡Qué bien expresado está el sueño, que sigue al cansancio de un día de marcha! El mismo Jacob nos revela la plácida visión que le abstrae, mejor que el grupo de ángeles del fondo, que apenas se percibe. Aparte de la



actitud naturalísima del pastor bíblico (reclinado sobre la mano izquierda y apoyando la diestra en una piedra), llaman la atención el trazado magistral de los paños, el colorido, que recuerda mucho al Ticiano y á Velázquez, y el claro-oscuro maravilloso. «Se siente respirar á Jacob», como dice con justificado entusiasmo el anónimo autor del artículo del *Semanario Pintoresco* de 1843, relativo á este lienzo.

«Jacob guardando el ganado de Labán» (Sacristía del Escorial, núm. 68), es un cuadro de dimensiones análogas al de «La Bendición de Isaac», y no inferior en importancia, cuyo asunto no necesita explicación y que completa dignamente la serie.

Otras varias obras de este género pintó Ribera, entre las cuales merecen especial mención «Los doce Profetas mayores», de la Iglesia de San Martino, en Nápoles.

Además, en el incendio del Alcázar de Madrid perecieron no pocas creaciones bíblicas del Españolito, entre las que cita el Sr. Madrazo las de «Sansón y Dalila», «Jael y Sisara» y «David».

*Género mitológico.* La fábula helénica, ese inagotable venero de la belleza y de la poesía, que ofrece tan vasto campo á la artística inspiración y á la exhibición del desnudo, debía encontrar un legítimo y glorioso intérprete en Ribera. Así fué en efecto. Los Museos extranjeros poseen varias obras suyas de esta clase, entre las cuales sobresalen, en el de los Estudios (*Degli Studi*) de Nápoles el grandioso cuadro «Sileno y los Sátiros», firmado en 1628, que se tiene por una de sus mejores producciones, y en la Galería Corsini de Roma, otro también notable, «La trágica muerte de Adonis».

En España no hemos sido tan afortunados en este punto. La referida catástrofe del Alcázar nos privó, entre otros, de los lienzos de «Apolo y Mársias», «Venus y Adónis», «Perseo» y «Baco», que menciona el Sr. Madrazo en su tantas veces repetido artículo-biografía. Del «Triunfo de Baco», obra que tal vez fuese compañera del «Sileno y los Sátiros» de Nápoles, y que también destruyó el fuego, conserva dos fragmentos el Museo del Prado, á saber: el número 1011 (Una Sibila) y el 1012 (Sacerdote de Baco), por los cuales puede venirse en conocimiento de las bellezas del conjunto.



Además de estos trozos, hay en el propio Museo las siguientes composiciones mitológicas de nuestro autor: «Prometeo en el Cáucaso» (núm. 1004), figura colosal, sujeta á las peñas, mientras un buitre le roe las entrañas, habiéndole impuesto Júpiter tan cruel castigo al héroe de esta leyenda porque robó el fuego del cielo; «Ixion en la rueda» (núm. 1005). Este famoso rey de los Lapitas fué condenado á dicha pena por haber querido seducir á Juno, reina de los dioses. Ribera expresó el suplicio de Ixion con tanta propiedad, que según Palomino, habiendo adquirido dicho cuadro Jacobo Uffel, comerciante de Amsterdam, su mujer, que estaba ya en meses mayores, malparió al verlo, y la criatura (lo cual es ya más problemático) nació con los dedos encogidos. En su consecuencia, Uffel se deshizo en almoneda pública de la serie titulada «Los tormentos del Tártaro», formada por estas dos obras y otras dos también de tamaño enorme, «Tántalo» y «Sísifo», cuyo paradero se ignora.

*Género histórico.* Pocas son las obras de Ribera que caben dentro del concepto exclusivo de semejante frase. Entre ellas debe incluirse el cuadro número 988 del Museo del Prado, titulado «Combate de mujeres», de asunto análogo al de Vácara (núm. 518 de la misma Galería). Sus grandes dimensiones le colocan entre los lienzos mayores de este autor, pues solo «Prometeo» é «Ixion» le superan, y las figuras son de cuerpo entero y tamaño natural. Dos bellas y apuestas amazonas empuñando espada y rodela pelean en medio de un circo poblado por multitud de gente. Una de las duelistas aparece vencedora, y su rival, ya herida, apoya la rodilla en tierra. En el fondo se ve al juez del campo, cuya insignia es un bastón. Esta composición, tan propia en las actitudes como valiente y animada, no parece referirse á ningún hecho histórico determinado, pero sí á lo afirmado por Suetonio, de que en el reinado del último César «se vió luchar en la arena no solo á hombres, sino también á mujeres». (*Suet. Tranq. In vita Domit.*)

Indudablemente pintó Ribera más cuadros históricos, de los cuales no queda noticia, recordando solo á este propósito la cita que hace Palomino de uno titulado «El suicidio de Catón», que representaba aquella escena admirablemente descrita por el poeta



Campoamor, en su magnífico soneto, que comienza: «Hiende su pecho el último romano».

*Retratos.* Este fué con seguridad uno de los géneros predilectos del insigne pintor. Le inclinaban á él su estilo realista, y su gran dominio del natural. Trasladó al lienzo las facciones de muchas personas distinguidas de Nápoles, y en especial de los virreyes, sus protectores, como lo prueban la estampa de D. Juan de Austria á caballo, copia probablemente de un cuadro, como casi todas las suyas, y el retrato del conde de Monterrey, que se conserva en el convento que fundó en Salamanca; mas en las colecciones españolas escasean mucho sus trabajos de esta clase. Verdadero retrato hecho por Ribera no hay en el Museo del Prado mas que el del «Ciego de Gambazzo» (núm. 1003), media figura. Acaba de modelar una cabeza de Apolo, que palpa con fruición y como satisfecho de su obra. Dicho escultor fué el asombro de Italia en la primera mitad del siglo xvii, por lo bien que manejaba el cincel y el escoplo, no obstante carecer de la vista.

El Museo *Degli Uffizi* (Florencia), se enorgullece de poseer el verdadero facsímile del inmortal Ribera, sacado por él. Dicho retrato, que ha llegado á hacerse popular, le representa en la fuerza de su edad; y ciertamente no hay en sus facciones el sello de dureza, que implicaría el carácter altanero y levantisco que se le ha supuesto. Una espesa y negra cabellera le cae sobre los hombros, y en sus ojos grandes y rasgados, que somborean arqueadas cejas, se advierte la concentración del pensamiento y el fuego de la pasión. Resulta del conjunto una impresión de melancolía, pero no desesperada y misántropa, sino dulce, tranquila y soñadora. No aparece afeminado su semblante, pero sí susceptible de sensibilidad y delicadeza.

Otras dos obras voy á describir pertenecientes á este género, y que por circunstancias especiales, son dignas de mención. Una de ellas, la cita el Sr. Diosdado en su folleto *Patria de Ribera*, refiriendo que vió en casa de D. Nicolás Azara, Embajador de España en Roma, un cuadro cuyo asunto era «Un mendigo viejo» que llevaba en la mano un papel, en el cual se leía: *V. Señor mio compatisca la vecciaya é le cativo estrade*. Jusepe de Ribera,



español, valenciano, 1640. En el *Semanario Pintoresco* de 1856 salió un grabado de este interesante retrato, acompañado de un artículo muy laudatorio. A juzgar por dicha estampa, la obra es magnífica. La cabeza, muy artística y llena de vigor, tiene todo el aire noble y altivo que supo imprimir el Españolito á la miseria, y el plegado resulta admirable por lo verdadero. El retratado debía ser uno de tantos soldados viejos como vivían en Nápoles de la caridad pública, dato que no habla muy en favor de la administración española.

El otro lienzo de los aludidos, existe en la Academia de San Fernando, y lleva esta inscripción: «Retrato de Margarita Ventura, nacida en los Abruzos, de edad, cincuenta y dos años. Tenía treinta y siete cuando empezó á crecerle la barba... Copiado del natural para admiración de los vivientes, por José Ribera». Es un cuadro de familia, pues comprende, además de la mujer barbuda, á su marido, y un niño en mantillas, hijo de ambos. Viardot, al hablar de esta obra en sus *Museos de España*, dice: «es una de esas vigorosas y sólidas pinturas, especie de grabados en lienzo, de que Ribera, superando á Caravaggio, no ha dejado el secreto á nadie». Sin desmentir la afirmación del sabio crítico, entiendo que no debe emplearse el pincel en copiar de la naturaleza lo excepcional y lo monstruoso.

*Agua-fuertes.* Diez y ocho según Bartsch, veintiseis según Cean y Viardot (cuyo último número se acerca más á la verdad), son los grabados de Ribera esparcidos entre Museos y colecciones particulares, y en los cuales reprodujo sus principales obras. Hacen gran aprecio de ellos los inteligentes, y se pagan á peso de oro. Alberto Durero, Rembrant y Goya, comparten el dominio de estas producciones con Ribera, pudiendo asegurarse que los grabados del último reúnen la minuciosidad del primero, la maestría del segundo y la fogosidad del tercero, sin ceder en calidad á ninguno.

Se citan como más notables: «Una bacanal», «Retrato de don Juan de Austria á caballo», «San Gerónimo en oración», «Martirio de San Bartolomé (núm. 991 del Museo del Prado) y un «Sileno rodeado de sátiros». Este se conserva en la Galería Vaticana,



Roma, y los otros en varias de Nápoles. Aquí en Valencia tuve el gusto de ver expuestas, en la joyería del Sr. Marqués, al celebrarse el pasado Centenario (1888) las siguientes agua-fuertes: «Martirio de San Bartolomé», Sileno y un sátiro», «San Pedro en el desierto» y «San Gerónimo oyendo la trompeta del Juicio final», firmadas con el nombre ó el monograma del autor y fechadas en 1624, 1628 y 1651, las tres primeras. Esta diferencia de fechas acredita que el Españoletto, desde muy jóven, se dedicó á tales trabajos.

*Dibujos y obra docente.* Son infinitos los diseños y bocetos al pastel y á la aguada, que con mayor ó menor fundamento se atribuyen á Ribera. La Biblioteca nacional posee varios de estos trabajos, y el Instituto de Jovellanos de Gijón, dos dibujos con lápiz rojo, y uno á pluma, legado de aquel insigne patricio. Tampoco debe omitirse su «Cartilla ó Elementos de Dibujo», álbum selecto, que sirvió de texto en las Academias durante dos siglos, habiéndose editado primero en Nápoles, y después en París. Es de creer dirigiese Ribera ambas publicaciones, en las cuales se reunía lo mejor de sus obras. Sin embargo, en las portadas figuran los nombres de Francisco Fernández y Luís Fernando, por completo desconocidos, y que se sospecha fueran seudónimos que usó el pintor setabense.

Hé aquí, á grandes rasgos descritas, las principales creaciones del Españoletto. Basta, en mi opinión, con lo dicho, para conocer el estilo maravilloso del autor de «La Escala de Jacob», del «Martirio de San Bartolomé», del «Descendimiento» y de la «Adoración de los pastores». Añadir alguna palabra, por vía de comentario, á la relación de las obras de este artista fecundísimo, original, valiente é inspirado, fuera irreverencia, cuando no presunción ridícula. ¡Loor eterno á Ribera insigne, que en el propio país de las Artes supo emular la gloria de Rafael, Vinci y el Ticiano!



## Lista de los cuadros de Ribera, que no se citan en el texto.

## MUSEO DEL PRADO

Número del catálogo.	ASUNTO.	OBSERVACIONES.	Número de orden.
959	«San Andrés».	Medio cuerpo.	1
965	«Santo Tomás»..	Idem.	2
966	Idem.	Reproducción exacta del 964.	3
969	«San Simón».	Media figura.	4
973	«San Andrés»..	Más de medio cuerpo.	5
974	«Santiago el Mayor»..	Cuerpo entero.	6
976	«San Andrés».	Pareja del 975.	7
978	«San Simón»..	Análogo al 969.	8
979	«San José y el Niño»..	De la colección de Carlos III.	9
981	«La Magdalena».	Media figura. Con una calavera y un bote de unguento.	10
987	«San Pedro en la prisión».	Se atribuyó primero á Murillo.	11
992	«San Agustín»..	Arrodillado y en oración..	12
995	«San Gerónimo».	Análogo al 994..	13
997	«Santa María Egipciaca».	Pareja del 980. Con la calavera y un pan.	14
999	«San Juan Bautista».	Tamaño natural. Cuerpo entero.	15
1000	«San Roque».	Pareja del 974..	16
1001	Otro «San Roque».	En pié, media figura.	17
1002	«San Cristóbal».	Busto colosal.	18
1006	«Un ermitaño» («San Onofre», (?)).	Con una estera á la cintura.	19
1007	«Anacoreta» («San Gerónimo», (?)).	Con un Crucifijo y una piedra.	20
1008	«Un filósofo».	¿Será el nombrado «Crisipo», que existía en el Escorial?.	21
1010	«Arquímedes»..		22



## SITIOS REALES

## SAN LORENZO DEL ESCORIAL 1

Número del catálogo.	ASUNTO DEL CUADRO	SITIO QUE OCUPA	Número de orden.
60	«San Gerónimo, enfermo».	Antesacristía. . . . .	23
83	«San Gerónimo, penitente».	Sacristía. . . . .	24
92	«San Onofre».. . . .	Idem. . . . .	25
339	«Adoración de los pastores».	Sala vicarial. . . . .	26
343	Idem. Casi igual al anterior.	Idem. . . . .	27
366	«El fabulista Esopo».. . .	Idem. . . . .	28
399	«San Antonio de Pádua».	Sala prioral. . . . .	29
441	«Sacra Familia».. . . .	Idem. . . . .	30
450	«Santísima Trinidad».. . .	Sala vicarial.. . . .	31
Sin n.º	«San Andrés».. . . .	Palacio. . . . .	32

## REAL PALACIO DE MADRID 2

ASUNTO	Núm. de orden.
Dos «Martirios de San Bartolomé».. . . .	33 y 34
Dos «Santa María Magdalena».. . . .	35 y 36
«Santa María Egipciaca» (Pareja de una de las anteriores).. . .	37

1 Por temor á incurrir en repeticiones, omito las obras: «San Pedro en la cárcel» (núm. 76), y «El filósofo Crisipo» (núm. 370), que quizás sean las señaladas con los núms. 987 y 1008, del Museo del Prado, en cuyo beneficio se ha desmembrado en distintas ocasiones, la antes rica Galería Escorialense.

2 Los datos referentes á los Sitios Reales, se hallan en Ponz (*Viaje de España*, tomos II, VI y X); si bien por lo que hace al Escorial, he preferido acudir á la obra de D. Antonio Rotondo.



ASUNTO	Núm. de orden.
«San Francisco de Asís».. . . . .	38
«San Benito».. . . . .	39
«San Gerónimo».. . . . .	40
«San Juan Evangelista».. . . . .	41
«San Bartolomé».. . . . .	42
«Escena de brujas».. . . . .	43

### PALACIO DE SAN ILDEFONSO (LA GRANJA)

ASUNTO	Núm. de orden.
«Grupo de Lacoonte».. . . . .	44
«La Caridad romana».. . . . .	45
Dos «San Gerónimos».. . . . .	46

### IGLESIAS Y MUSEOS DE ESPAÑA :

Población.	ASUNTO DE LA OBRA	SITIO DONDE RADICA	Núm. de orden.
Córdoba. . . . .	«Martirio de un Santo».	Iglesia de San Agustín.	47
Id.. . . . .	«Huida á Egipto».. . . .	Convento de Capuchinos. . . . .	48
Cuenca. . . . .	«San Pedro, penitente».	Casa de Expósitos. . . . .	49
Madrid. . . . .	«San Antonio de Pádua».. . . . .	Academia de San Fernando.. . . . .	50
Id.. . . . .	«Un crucifijo».. . . . .	Iglesia de Santo Tomás (Derruída). . . . .	51
Id.. . . . .	«San Agustín».. . . . .	Convento de San Felipe el Real (Derruído). . . . .	52
Id.. . . . .	«Bautismo de Cristo».. . . . .	Convento de San Pascual.. . . . .	53
Id.. . . . .	«Martirio de San Sebastián».. . . . .	Id. id.. . . . .	54

I Estas noticias se han tomado en su mayor parte de la citada obra de Ponz.



Población.	ASUNTO DE LA OBRA	SITIO DONDE RADICA.	Núm. de orden.
Madrid. . . . .	«Un ermitaño» y «Un martirio». . . . .	Convento de S. Pascual.	55 y 56
Id. . . . .	«San Juan Bautista». . . . .	Convento de Santa Isabel. . . . .	57
Id. . . . .	«Nacimiento de Cristo». . . . .	Id. id. . . . .	58
Id. . . . .	«El Señor en los brazos de la Virgen». . . . .	Id. id. . . . .	59
Plasencia. . . . .	«San Agustín». . . . .	Catedral. . . . .	60
Prto. Sta. M. <sup>a</sup>	«Sacra Familia en el taller». . . . .	Iglesia de San Francisco. . . . .	61
Salamanca. . . . .	«Nacimiento del Señor». . . . .	Convento de Monterrey.	62
Id. . . . .	«Cristo en brazos de la Virgen». . . . .	Id. id. . . . .	63
Id. . . . .	«San Genaro en el horno». . . . .	Id. id. . . . .	64
Valencia. . . . .	«Santa Teresa de Jesús». . . . .	Museo del Carmen (número 711). . . . .	65
Valladolid. . . . .	«San Pedro». . . . .	Iglesia de San Lorenzo.	66
Id. . . . .	«La Magdalena». . . . .	Museo Provincial. . . . .	67
Vitoria. . . . .	«Un crucifijo», tamaño natural. . . . .	Palacio de la Diputación Foral 1. . . . .	68
Id. . . . .	«San Pedro y San Pablo» (Id.). . . . .	Id. id. . . . .	69 y 70
Zaragoza. . . . .	«Martirio de San Lorenzo». . . . .	Catedral del Pilar. . . . .	71
Id. . . . .	«San Francisco de Borja». . . . .	Seminario. . . . .	72

1 Sobre este cuadro y los dos que siguen, versa el folleto del Sr. Mario Soto, citado más adelante.



## MUSEOS EXTRANJEROS 1 y 2

Población.	ASUNTO DEL CUADRO	SITIO DONDE RADICA	Núm. de orden.
Amsterdam.	«Vanidad de las cosas humanas, representada por un borracho y fumador» . . . . .	Museo . . . . .	73
Berlín . . . . .	«Sacra Familia»* . . . . .	Id. Nacional . . . . .	74
Id. . . . .	«San Gerónimo»* . . . . .	Id. id. . . . .	75
Dresde . . . . .	«Martirio de S. Bartolomé», . . . . .	Pinacoteca . . . . .	76
Id. . . . .	«Id. de S. Lorenzo» . . . . .	Id. . . . .	77
Id. . . . .	«S. Pablo, primer ermitaño»* . . . . .	Id. . . . .	78
Id. . . . .	«Santa María Egipciaca» . . . . .	Id. . . . .	79
Id. . . . .	«Jacob guardando rebañes»* . . . . .	Id. . . . .	80
Id. . . . .	«Diógenes con su linterna»* . . . . .	Id. . . . .	81
Florencia . . . . .	«S. Gerónimo»* . . . . .	Museo Degii Uffici . . . . .	82
Id. . . . .	«Martirio de S. Bartolomé»* . . . . .	Palacio Pitti . . . . .	83
Génova . . . . .	«Id. id.» . . . . .	Galería Spínola . . . . .	84
Id. . . . .	«Un filósofo» . . . . .	Id. Brignolle . . . . .	85
Londres . . . . .	«Descendimiento de la Cruz»* . . . . .	Museo Provincial . . . . .	86
Id. . . . .	«El Buen Pastor»* . . . . .	Id. id. . . . .	87

1 Las obras que aquí cito, están apuntadas unas en el artículo biográfico-crítico de Ribera inserto en *Las Provincias* de 12 de Enero de 1888, y las otras en el *Estudio acerca de tres cuadros del Españoleto*, publicado por D. Sixto Mario Soto, en Vitoria, año 1892. Estas últimas llevan asterisco\*.

2 De muchos cuadros de Ribera se ignora el actual paradero, contándose entre ellos, aparte de los procedentes de iglesias y conventos suprimidos, un «Hércules sentado», de tamaño mayor que el natural, que cita Palomino en su *Museo Pictórico*, y un «San Sebastián» que asigna Ponz al Escorial en su *Viaje de España* (tomo 2.º), y á juzgar por su descripción, debía ser análogo al que existe en Valencia.



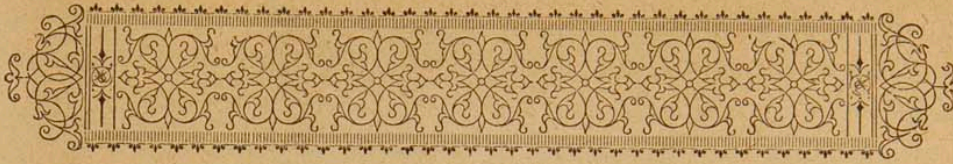
Población.	ASUNTO DEL CUADRO	SITIO DONDE RADICA	Núm. de orden.
Londres. . . . .	«El Dr. Duns Scotto».	Id. de Hampton Court.	88
Munich. . . . .	«Martirio de S. Andrés» . . . . .	Pinacoteca. . . . .	89
Id. . . . .	«Degollación de San Juan Bautista» . . . . .	Id. . . . .	90
Id. . . . .	«Manasés, Rey de Israel»*. . . . .	Id. . . . .	91
Id. . . . .	«La Muerte de Séneca».	Id. . . . .	92
Nápoles. . . . .	«Ultima Cena»*. . . . .	Cartuja (hoy Hospicio) de S. Martino. . . . .	93
Id. . . . .	«Apostolado» en doce lunetos*. . . . .	Id. . . . .	94 al 105
Parma. . . . .	«Otro Apostolado»*. . . . .	Museo Provincial. . . . .	106 al 117
París. . . . .	«Sacra Familia»*. . . . .	Louvre. . . . .	118
Id. . . . .	«El patizambo»*. . . . .	Id. . . . .	119
Roma. . . . .	«S. Gerónimo, en oración»*. . . . .	Palacio del Quirinal. . . . .	120
Id. . . . .	«Otro S. Gerónimo»*. . . . .	Academia de S. Lúcas. . . . .	121
Id. . . . .	«S. Estanislao» . . . . .	Palacio Borghese. . . . .	122
Id. . . . .	«Muerte de Adónis»*. . . . .	Id. Corsini. . . . .	123
S. Petersburgo	«Martirio de S. Sebastián» . . . . .	Museo de L' Ermitage. . . . .	124
Id. . . . .	Dos «S. Gerónimos» . . . . .	Id. id. . . . .	125 y 126
Turín. . . . .	*Homero recitando sus versos» . . . . .	Real Palacio. . . . .	127
Viena. . . . .	«Jesús en medio de los doctores»*. . . . .	Museo Nacional. . . . .	128
Id. . . . .	«Calle de la Amargura»*. . . . .	Id. id. . . . .	129
Id. . . . .	«S. Pedro»*. . . . .	Id. id. . . . .	130
Id. . . . .	«Pitágoras»*. . . . .	Id. id. . . . .	131
Id. . . . .	«Arquímedes»*. . . . .	Id. id. . . . .	132











## ARTÍCULO IV

---

### ESTUDIO SOBRE VELÁZQUEZ I

---

---

#### § I.

Sin el idealismo de Juanes, la fantasía de Ribalta ó Zurbarán, la fecundidad de Murillo, ni el sentimiento de Ribera, pero poseyendo en síntesis, para el cultivo de su Arte, quizá cualidades mayores que ninguno de los nombrados, aparece un genio en el siglo xvii, que inunda de viva luz nuestra Pintura, emula con gloria á sus antecesores y contemporáneos, y se erige en jefe de Escuela. Todo el que esto lea, comprenderá que me refiero á D. Diego Velázquez de Silva, caballero santiagués, pintor de cámara de Su Magestad D. Felipe IV y «Rey de los pintores», como le apellidó su augusto «Mecenas».

No me propongo escribir su Biografía, la cual resulta poco interesante al lado de sus cualidades maravillosas. Examinar éstas y describir sus principales obras, tal es el objeto del presente artículo. Palomino, Viardot, Madrazo y otros varios, me han precedido en

---

I Salió en *El Correo de Valencia* de 10 de Octubre de 1886 y sucesivos.



tan grata, como árdua tarea, por lo cual, atendida la superior competencia de aquellos, conceptúo sumamente difícil dar al asunto la apetecible novedad.

Genio llamé á Velázquez al principio de este trabajo, y ahora me ocurre preguntar: ¿lo fué en efecto? Se tiene, por regla general del genio, una idea errónea. Creémosle un esfuerzo anómalo y escepcional del talento, un desequilibrio de las facultades mentales, por el desarrollo excesivo de la imaginación, una enfermedad, en fin, de la inteligencia, y en todos estos supuestos le asignamos los caracteres de una fuerza irreflexiva, ciega, fatal. Si esto fuera el genio, debía desde luego negársele en absoluto á Velázquez. Nadie tuvo más plena conciencia que él, del efecto pictórico. Todo en sus obras está calculado, pesado y medido. No deja nunca de llegar adonde se propone, ni va más allá de donde quiere ir. Se ve siempre en sus cuadros, junto á la fuerza espontánea, el contrapeso de la reflexión.

El genio es una facultad ó acto intelectual, que consiste en crear, en salirse de las sendas trilladas. Por su potente actividad, se diferencia del talento, meramente pasivo, receptor por naturaleza, no impulsivo en modo alguno. Alumbra el genio con luz propia, al paso que el entendimiento reverbera como un espejo, los resplandores del mundo exterior. Uno y otro no se rechazan, antes bien se completan en las inteligencias privilegiadas. En cambio, el desórden conduce al genio, á la locura. ¡Cuántos artistas eminentes se han descarriado por querer alardear de originalidad excesiva! Díganlo, sinó, Góngora en Poesía, el Greco en Pintura, y en la Arquitectura, Churriguera.

Por regla general, en las Artes principia el apogeo ó la buena época, tomando incremento la potencia impulsiva, y se llega al máximum cuando se concentran ésta y la reflexiva. Dicha conmixtión dura poco, pues bien pronto se desarrolla la fantasía á expensas del juicio, y muere, quedando solo la parte receptora, que tampoco tarda mucho en apagarse. Tal ocurre, por ejemplo, en nuestra Pintura. Morales el Divino, Vargas y Juanes representan el período espontáneo; Zurbarán, los Ribaltas, Espinosa, Alonso Cano, Ribera, y más que ninguno Velázquez, la unión del



genio y el talento; el Greco y Murillo, el genio solo con todas sus glorias y alguno de sus lunares; Claudio Coello, el buen sentido, resistiendo, aunque en vano, á la decadencia.

De lo expuesto se deduce que Velázquez simboliza el punto culminante del Arte Nacional, en el cual se alían la ciencia y la experiencia, con las facultades creadoras. Por eso, á pesar del tinte reflexivo y de madurez que en él se nota, figura entre los pintores españoles más originales é inspirados del siglo de oro. Así lo acreditan sus obras, que luégo estudiaré, tanto apreciadas en conjunto, como en sus menores detalles.

Imitador inteligente de la naturaleza, arrebatóle dos secretos de importancia capitalísima, los de la refracción y reflexión de la luz. La formación de los colores del espectro solar, ese hermoso espectáculo que ofrecen las nubes después de la tormenta, se advierte en los cuadros de Velázquez. Se asiste en ellos á la descomposición de la luz, en variados matices. Puede afirmarse que perfeccionó en cierto modo el procedimiento natural de la elaboración del colorido, puesto que hay tonos en sus obras, que en vano se buscarán en la realidad, donde no encuentran condiciones propicias para su desarrollo. Esto explica la anomalía de que sea un gran colorista, uno de los pintores de paleta más sóbria y hasta pobre que han existido. Las tintas cenicientas y apagadas predominan en ella, pone un empeño decidido en huir de todo matiz vivo y brillante. De aquí dimana ese colorido tan severo, sin ser monótono, tan clásico y original, tan peculiar é inconfundible, que resalta en sus creaciones. Cifra el resultado de la composición, más que en los efectos aislados, en el tono armónico del conjunto. Otro de los misterios que Velázquez arrancó á la naturaleza, fué la luz reposada y tranquila, reflejándose en vez de refractarse, que ostentan sus cuadros. Pinta el ambiente como nadie. Rembrandt y algunos modernos le emulan en este punto, pero no le superan.

Aunque el autor de «Las Meninas» manejó el claro-oscuro con suma inteligencia, no fué aficionado á extremarlo, ni cifró el efecto del modo que Ribera ó Zurbarán, en la contraposición de las luces y sombras.



Añadiendo á lo ya expresado, la concepción, francamente naturalista, atenuada no obstante por cierta distinción, que comunica á los mismos «Borrachos» su aristocrático pincel, un diseño muy sólido, filosofía y gusto artístico en la composición, maestría en los paños, y frescura y transparencia en las carnes; se tendrá un débil trasunto de las sobresalientes dotes de Velázquez.

Considérase por algunos á éste, como fundador de la Escuela madrileña ó castellana, lo cual no es cierto, pues ya antes habían florecido Luís Morales, Navarrete el Mudo, Alonso Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, los Carduchos (Bartolomé y Vicente), etc. Exceptuados los dos primeros, que pertenecen al ciclo místico, ó romano-florentino, que representan Juanes en Valencia y Vargas en Sevilla, en ninguno de los demás, aunque diestros en la ejecución, resplandece la llama del genio, por lo cual no es extraño que al hacer Velázquez su aparición, se alzara con la gefatura. Dejó varios discípulos, entre los cuales, aunque á enorme distancia, merecen citarse Martínez del Mazo, su yerno y Juan Pareja, su esclavo. Influyó también en el primer estilo de Murillo, y en el definitivo de Carreño de Miranda y Claudio Coello. Fuera de éste y de Velázquez, no creo aventaje ningún pintor madrileño á Ribalta ó Espinosa, Alonso Cano ó Zurbarán.

## §. II.

Antes de proceder al examen del repertorio pictórico *velazquiano*, debo hacer una reflexión general. En Ribera, en Murillo y otros autores hay épocas y estilos distintos, causados por influencias diversas, en Velázquez no.

Cierto que las enseñanzas que recibió en Sevilla, de Pacheco y de Herrera el viejo, fueron modificadas por las lecciones del ilustre Rubens y de Luís Tristán, discípulo del Greco en Madrid, sus viajes á Italia, y más que nada por la progresiva experiencia del pincel, que ganó en fuerza é intención, lo que perdiera en viveza y lozanía. Mas estas variaciones, sufridas unas en los comienzos y otras en lo restante de su carrera artística, no alteran la admirable uni-



dad de su estilo, caracterizado siempre por idénticos toques y análogos recursos.

Procuraré ahora hacer una minuciosa pero concisa descripción de sus lienzos principales, agrupados por géneros, y yendo de menor á mayor en el orden de su importancia.

*Países.* No es la naturaleza meridional exuberante de vida, sino la septentrional, árida y monótona, y los Sitios Reales del Pardo y Aranjuez, ver dadero oasis de los páramos castellanos, lo que constituye el asunto de los países de Velázquez.

Son los más notables: «Una cacería en el Pardo», «El jardín de la Isla» y «La calle de la Reina», en Aranjuez. El de la caza representa una batida de jabalíes, dada por la Corte, en aquellas estribaciones de las montañas Carpetanas. Hay tal vida y animación en este cuadro, están en él tan bien descritos la naturaleza inculta y salvaje y la confusión producida entre los monteros á la súbita aparición del cerdoso animal, que no se puede pedir (empleando un pleonasma gráfico) *una verdad más verdadera*. Ofrecen gran contraste con el anterior los dos países de Aranjuez, en los que predomina un tono verde azulado, que les da cierta frialdad académica. Aquí la naturaleza se presenta tranquila y ordenada. Véase por doquier la mano inteligente del hombre. Filas correctas de árboles en armónica perspectiva; surtidores de agua brotando de Tritones y Nereidas, para posarse en los tazones de artísticas fuentes, jarros y macetas con plantas exóticas, adornan estos regios jardines. No faltan en ellos tampoco parejas de enamorados que buscan en las sombras de las espesas alamedas, el misterio y la soledad.

Mayor trascendencia que los citados, pues forma él solo un grupo aparte, encierra el paisaje histórico: «Visita de San Antonio Abad al ermitaño San Pablo». El argumento de esta obra es bien conocido. Habiendo extendido el eremita Antonio la institución monástica en Egipto, sintió una gran satisfacción por creerse el primero en implantar un género tan puro de vida. Dios, para sofocar aquella ráfaga de orgullo, le reveló que Pablo, otro anacoreta, le había precedido en aquella senda gloriosa. Entonces Antonio dió una gran prueba de humildad, la de visitar á su antecesor



y rendirle acatamiento, castigando de este modo su pasajera presunción. Hé aquí la escena que describe el pincel de Velázquez. Aparecen los cenobitas en familiar conversación, mientras el cuervo, su dispensero, les lleva dos panes.

Como hace notar Viardot en sus *Museos de España*, aparte de la pluralidad de asunto que se nota en este cuadro (pues junto á la acción principal hay otros pasajes de la vida de dichos Santos), debe calificarse de modelo en su clase. Aquellas peladas rocas del fondo, admirables por su factura y efectos de luz, recuerdan los escuetos peñascales del camino del Escorial á Madrid.

*Bodegones.* Inclúyese bajo este nombre la pintura de pescados, caza, frutos, utensilios de cocina y escenas populares desenvueltas en los mesones. En todo ello demostró Velázquez, en competencia con Teniers, gran facilidad y maestría; á pesar de lo cual deben ser considerados sus *bodegones*, como trabajos preparatorios para obras de más empeño.

Palomino describe alguno de dichos lienzos, entre ellos uno de dos mendigos comiendo en una mesa, y otro de un muchacho contando dinero sobre un mostrador, y sacando con los dedos la cuenta. A manera de comentario añade: «A este tono eran todas las cosas que hacía en aquel tiempo nuestro Velázquez, dando en pintar cosas rústicas á lo valentón, con luces y colores extraños. Objetáronle algunos el no pintar con suavidad y hermosura asuntos de más seriedad, en que podría emular á Rafael de Urbino, y satisfizo galantemente diciendo: *Que más quería ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza*». (*Museo Pictórico*, folio III).

*Retratos.* Este género cimentó la reputación de Velázquez y fué origen de su fortuna. Noticioso el favorito conde-duque de Olivares, de lo bien que retrataba el artista, le mandó llamar, hospedóle en su casa y le encargó reprodujese su figura á caballo. Quedó tan satisfecho de esta obra, así como toda la Corte, que se le comisionó para retratar al monarca en la misma forma, é igual tamaño natural. Terminó en breve tiempo la encomienda con tan feliz éxito, que el conde-duque afirmó que nadie había retratado al rey hasta entonces, no obstante haberlo hecho Angelo



Nardi, Eugenio Caxés, José Leonardo y los célebres hermanos Carduchos.

Felipe IV, á imitación de lo que cuentan hizo Alejandro Magno, respecto de Apeles, mandó recojer todos los retratos reales, que no fuesen de su mano, y solo concedió á Velázquez el privilegio de reproducir sus facciones. Nombróle además pintor de Cámara (6 de Octubre de 1623), con 20 ducados al mes, pagadas sus obras, casa en Palacio, médico y botica. Concluído el retrato, se expuso en la calle Mayor, frente al convento de San Felipe (hoy Platearias), donde acudió toda la Corte á verlo, y según costumbre de la época, se escribieron en su loor no pocos poemas, décimas y sonetos. De éstos, acaso sea el más famoso uno del paisano del autor, Juan Vélez de Guevara, que termina así:

«Tanto el regio dominio que ha heredado  
El retrato publica esclarecido,  
Que aun el mandar, la vista le ha excusado,  
Y ya que en el poder es parecido,  
Lo más dificultoso has imitado,  
Que es más fácil el ser obedecido».

A estos retratos siguieron otros muchos, cuya enumeración no juzgo pertinente, por lo cual tan solo citaré los últimos, en los que algunos creen inició un nuevo estilo. Tales son el del Papa Inocencio X (cuerpo entero), que se conserva en el Vaticano, el del esclavo Pareja (busto) y los del Príncipe D. Próspero y la Infanta Doña Margarita, que concluyó un año antes de su muerte.

En las citadas obras empleó unos pinceles de astas largas, que alejaban el punto visual, lo cual se conoce con el nombre de *manera abreviada*. Si esta mudanza se debió á un cambio natural en la vista del pintor, de miope en présbita, ú obedeció á otras razones, cosa es difícil de comprobar; mas no era nuevo en él dicho procedimiento, que usó ya en 1639, en el retrato de D. Adrián Pulido Pareja, uno de los cuadros que más le gustaron, puesto que lo firmó, contra su costumbre. El no haber seguido después semejante método, parece acreditar que no le concedía importancia.



Velázquez como retratista despliega todas sus grandes facultades; dibujo correctísimo, color sólido y transparente, valentía y seguridad, sin tener rivales en este género, en España, ni conociéndolos fuera de ella, mas que en Van-Dick, Ticiano y Tintoretto. En sus retratos serios recuerda algo la manera de los expresados artistas, singularmente los venecianos, si bien campea en todos sus libérrimas imitaciones, un genio poderoso y original. Pero en sus obras burlescas de esta clase (enanos y bufones), no encuentra comparación posible, solo se parece á sí mismo. Recuérdese sinó el «Comediante», cuya actitud desenfadada y naturalísima, llena de admiración, el cachazudo «Marte», cuya humilde postura contrasta con sus marciales arreos; «Esopo», «Barbarroja» el artillero, etc., y se verán justificados los mayores elogios. Sin duda en estos retratos corrió el pincel con más libertad que en las obras serias, brotando del asunto cierta belleza satírica, no exenta de encantos, que trae á la memoria el rico venero de nuestras *Novelas picarescas*, espejo fiel de las costumbres populares en los siglos xvi y xvii.

### §. III.

*Cuadros de composición.* En cuatro géneros pueden dividirse las obras de Velázquez comprendidas en esta Sección, á saber: religioso, mitológico, histórico y de costumbres. Véase de qué modo se enlaza dicha clasificación con las tres épocas admitidas generalmente en el trabajo del artista. En la primera, que abarca desde antes de salir de Sevilla hasta la terminación del lienzo «Los Borrachos», (1618-1631), cultivó la Pintura religiosa, la histórica y la mitológica; en la segunda (1631-1652) dió cima á sus dos mejores creaciones, histórica y religiosa, «Las Lanzas» y «Cristo en la Cruz»; en la tercera (1652-1660) produjo las obras de costumbres que coronan su reputación, «Las Hilanderas» y «Las Meninas». Tanto los «Bodegones» como los «Países» (excepto el de «San Antonio y San Pablo»), pertenecen á los comienzos del autor, y por lo que hace á los «Retratos», abrazan las tres épocas.



*Género religioso.* Nunca fué el predilecto de Velázquez, quien no supo ó no quiso encarnar en él su tendencia naturalista, como hizo Ribera. A su primer período corresponden «La Adoración de los pastores» y la «Adoración de los Reyes», en los que se ve palpable la imitación de Pacheco y Herrera el viejo, y que aparte de su interés histórico, no ofrecen nada de particular.

La más excelente producción religiosa de Velázquez es el célebre «Cristo en la Cruz» que pintó para las monjas de San Plácido, y hoy se halla en el Museo del Prado. El asunto de este cuadro constituye el *summum* de la dificultad en su clase. Se trata de presentar la forma humana en todo su desarrollo, como en tiempos del Paganismo, cubriendo á la vez las castas desnudeces con los resplandores de la idea. Un hombre desnudo (y aun debiera de estarlo más, si se extremara el rigorismo) encierra un peligro no escaso en el culto de una religión por esencia moral que se basa en la subordinación de la materia al espíritu. Por eso los primeros cristianos adoraban solo la Cruz, no atreviéndose á la simulación corpórea de Cristo hasta mediar el siglo VII, cuando ya el Arte Romano se arrastraba en la decadencia. Aparte del anterior, hay otro formidable escollo que emana del propio simbolismo cristiano. O se representa á Jesús en la Cruz espirante, ó muerto. En Jesús moribundo hay que armonizar el padecimiento humano físico y moral, con la impassibilidad divina, serena y magestuosa; en Jesús muerto aparece casi imposible que resulte la obra artística, simpática y bella.

Tal es el «Cristo» de Velázquez. Un cadáver tendido en la Cruz sin pizca de idealidad, realismo puro. Sin embargo, se ha sabido dar vida á la muerte, nobleza, dignidad y valor estético á lo en sumo grado repugnante y anti-artístico. De aquel hermoso y bien proporcionado cuerpo huyó la vida, se ausentó la divinidad, mas no inspira ideas de muerte. A imagen del oloroso pomo ya vacío, y de música que se aleja, conserva todavía esencias prontas á disiparse, armonías próximas á perderse. Es indecible lo que impone esta colosal manifestación del genio de Velázquez. Si sus demás cuadros se dirigen á la razón, éste al sentimiento. Aquellos convencen, el último conmueve.



Cierra la serie de los lienzos religiosos de nuestro autor, la «Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad», verdadero alarde de ejecución, que se distingue por la valentía del colorido, tan extraño como admirable.

*Género mitológico.* En las obras en que Velázquez tomó por asunto la Fábula, no parece se propuso otro objeto que poner de relieve las bajezas y debilidades de los dioses gentílicos. Esto al menos se desprende del examen de los tres cuadros que siguen, únicos de dicha clase que conozco.

«Mercurio y Argos», lienzo de forma apaísada. El astuto Hermes, comisionado por Júpiter, adormece con el sonido de su flauta al pastor Argos, á fin de robarle la hermosa Io, convertida en vaca, que custodiaba aquel.

«Las fraguas de Vulcano». La escena ocurre en la caverna del monte Etna, taller de los Cíclopes. Apolo se presenta á Vulcano y le cuenta los amores de la mujer de éste, Venus, con el guerrero Marte. Dice Viardot juzgando la citada obra: «¿Donde se encontrará más aire, más espacio, más efecto y verdad que en ese combate de la luz en que se enrojece el hierro, y la del sol que deja entrar una puerta entreabierta? ¿Dónde se encontrarán formas más bellas de hombre, miembros más ágiles, más nerviosos y mejor dibujados? ¿Dónde encontrar una expresión como la de las facciones, y una pantomima igual á la de este marido ultrajado, helado por la sorpresa y la cólera, y la de los machacadores de yunque, cuyos brazos se detienen, suspendiendo súbitamente la cadenciosa armonía de los martillos?» Se nota en este cuadro la influencia del sol de Italia, en cuyo país se pintó, y del colorido esplendente del Ticiano.

«Corte del Dios Baco», ó sea «Los Borrachos». Véase cómo describe Mr. Viardot su argumento: «Sobre un tonel que le sirve de trono está sentado y coronado de pámpanos, pero completamente desnudo, el rey de una cofradía báquica. Cinco ó seis bebedores andrajosos forman su corte, y á sus pies se arrodilla una especie de soldado, que recibe con respeto y gravedad la armadura de caballero. El monarca rodea una rama de viña alrededor de la humilde cabeza del nuevo cofrade, mientras que sus herma-



nos en la orden preparan las correspondientes libaciones, para dar fin á la ceremonia, y festejar su entrada». No necesita más explicación este cuadro, que, según afirma el Sr. Madrazo, es una graciosa parodia de las Bacanales paganas. Por eso, con muy buen acuerdo, el vulgo ha sustituido su título oficial de «Corte del Dios Baco» por el más gráfico de «Los Borrachos». En efecto, ¡qué bien simbolizan Baco y sus comensales, ese innoble vicio, que rebaja al hombre al nivel del bruto!

Figura la expresada creación entre las más perfectas del insigne maestro. Difícilmente se verá en otro cuadro mayor inventiva y espontaneidad, escorzo más correcto, ni belleza escultural más acentuada, combinado todo esto con un gran sentimiento de la realidad, en cuanto tiene de agradable y simpática. Baco y sus compañeros, aun cuando ya por el abuso del mosto se hallan colocados en los lindes de la imbecilidad, disfrutan á plenos pulmones de lo que llaman nuestros vecinos con enérgica frase *la joie de vivre*, y á pesar de que su goce sea enteramente animal contárganos su alegría y reímos con ellos. Otros lienzos de Velázquez podrán superar á éste en la grandiosidad de la concepción ó en la magia del procedimiento, pero ninguno le aventaja en originalidad y potencia artística.

Respecto á las obras tituladas «Venus y Adónis» y «Psiquis y Cupido», que perecieron en el incendio del Real Palacio en 1734, y á la «Venus del espejo», que posee Mr. Murrit en Inglaterra, en su casa de Rokeby, en el Yorkshire, he de limitarme á la cita que hace de ellas D. Pedro Madrazo en el «Almanaque de *La Ilustración Española y Americana* para 1880».

*Género histórico.* La primera producción de esta clase debida á Velázquez, se perdió también en la aludida quema del Regio Alcázar, en cuyo salón grande ocupaba preferente lugar. Era una alegoría relativa á la expulsión de los moriscos por Felipe III, cuya figura y la de España coronaban la composición. La pintó en 1627, en competencia con Vicente Carducho, Eugenio Gaxés y Angelo Nardi, llevándose la palma nuestro autor, á juicio de peritos.

Por fortuna se conserva otra obra histórica de esta época,



titulada «La túnica de José», que existe en el Museo del Escorial, y trajo Velázquez de Italia juntamente con «Las fraguas de Vulcano». Lo conocido del asunto me releva de su descripción, pues se refiere á aquel pasaje bíblico en que los hijos de Jacob enseñan á éste la túnica ensangrentada de José. Mucha luz y un color jugoso caracterizan al referido lienzo, en el que se ven muy patentes reminiscencias venecianas.

«La Rendición de Breda», vulgarmente llamada «Cuadro de las lanzas», es no solo notable como única obra que se conserva de Velázquez en el género propiamente histórico, sino también porque representa el último triunfo de las armas españolas en la estéril lucha de Flandes. Con ser este hecho, aunque glorioso, en nada comparable á las victorias anteriores, hánlo hecho célebre la concisa orden de Olivares á Spínola: «Marqués, tomad á Breda», y la Poesía y la Pintura, que á porfía lo han eternizado.

Calderón escribió una comedia titulada *El sitio de Breda*, (según entonces se decía), bastante apreciable, á pesar de no contarse entre sus mejores obras, como escrita por compromiso, cual indica el autor al final en los siguientes versos:

«Y con esto se da fin  
Al Sitio, donde no puede  
Mostrarse más quien ha escrito  
Obligado á tantas leyes».

José Leonardo reprodujo en un gran lienzo, que guarda el Museo del Prado, la entrega de la citada plaza, y aunque es notable dicha obra por su estilo desenfadado, queda muy inferior á la de Velázquez, única que sobrevivió á las circunstancias del momento, y cuyo recuerdo se halla unido indisolublemente á la última empresa de Spínola, que veinte años atrás había inaugurado con tanta brillantez su carrera, apoderándose de Ostende. ¿Qué resta ya de tan gloriosas aventuras? Tan solo algunos cuadros, poesías y monumentos, que brotaron á su calor. Como dice Querol, el vate inspirado, dirigiéndose á España, en sus armoniosas décimas, dedicadas al Centenario de Ribera:



«Cuando en el mar de Lepanto  
 La espada cristiana blandes,  
 Solo de hazañas tan grandes  
 El «Himno» de Herrera queda,  
 Y la «Rendición de Breda»  
 De tus conquistas en Flandes».

Vaya ahora la descripción del lienzo de Velázquez. A la derecha del espectador aparecen los españoles con sus famosos cuadros de lanzas; á la izquierda las derrotadas huestes flamencas; en el centro, el Conde Justino de Nasau, gobernador de la plaza, entrega las llaves de ésta al Marqués de Spínola, y en el fondo se extienden los monótonos, pero siempre verdes, *polders* de Holanda, en donde aun humean los incendiados caseríos, rastro funesto de la guerra. La actitud del vencido es digna, la del vencedor, benévola y de homenaje al valor desgraciado.

Contrasta en esta parte la obra con la análoga de Leonardo, en la cual, Nasau hincó en el suelo la rodilla al dar las llaves de Breda, que Spínola recibe á caballo. Calderón, en su comedia, siguió más á Velázquez, pues en boca del caudillo español puso las siguientes palabras:

«Justino, yo las recibo <sup>1</sup>  
 Y conozco que valiente  
 Sois, que el valor del vencido  
 Hace famoso el que vence».

La versión de Calderón y de Velázquez resulta más simpática, más artística, y ¿por qué no decirlo también? más cristiana; pero quizás la de Leonardo se ciña con mayor exactitud á la verdad histórica.

Hállase muy bien expresada la unidad de acción. Todas las miradas convergen en el grupo de Nasau y Spínola. Pero si, apartando de allí la atención, nos fijamos en los demás rostros, encon-

<sup>1</sup> Las llaves, que aquél le presentaba en una bandeja de plata.



traremos en ellos un mundo de emociones. Hé aquí en qué términos describe Mr. Viardot lo relativo á este punto: «Ved ahí los flamencos con sus cuellos anchos, sus blondos cabellos y sus mejillas coloradas. Mirad bien los rostros pálidos y graves de los españoles, sus barbas cuidadosamente dibujadas, sus formas esbeltas y la riqueza de sus vestidos. ¡Qué naturalidad y qué variedad en las actitudes! ¡Qué vida en sus miradas! Y el héroe de la escena ¡cuánto interés no inspira! Vedle; aunque agobiado con su armadura, pone el pie en tierra para recibir al enemigo vencido, le acoge con afable sonrisa, le pone amigablemente una mano sobre el hombro, y le lisonjea por su valerosa defensa». A esto solo cabe añadir que una ejecución franca y una entonación agradable avalloran tan singular creación, quizás de todas las que produjo el hábil pincel de Velázquez, la más en armonía con su genio.

*Género de costumbres.* «Las Hilanderas». El teatro en donde se desarrolla el asunto de esta composición notable, es la Fábrica Real de tapices de Santa Isabel ó de Madrid, que más tarde inmortalizó Goya... Pero aquí creo preferible reproducir la corta y exacta descripción de la obra que da el Sr. Madrazo en su *Catálogo del Museo del Prado*, de 1873. Dice así: «Una mujer anciana está hilando al torno, y vuelve el rostro para hablar con una joven que está en pie á su lado, sujetando una cortina roja. Otra al lado opuesto, sentada de espaldas al que mira, devana lo que la primera ha hilado y entrega los ovillos á una muchacha que asoma por su derecha poniendo en el suelo un canasto. Otra tercera obrera, en segundo término carda la lana en copo. En la escena del fondo se representa á tres señoras que están viendo tapices».

No se puede exigir mayor frescura, ni belleza más plástica que la de las jóvenes hilanderas. Ellas bastan á demostrar que, contra lo que algunos suponen, sabía trasladar al lienzo Velázquez la gracia femenina. La vieja que está hilando con los quevedos puestos, recuerda el tipo tradicional de la dueña, tan bien trazado por Cervantes. Las actitudes todas son desembarazadas y dignas. Por fin, la escena mitológica del tapiz del fondo está presentada con tal arte, que produce la ilusión de no saber dónde acaban los perso-



najes reales y dónde empiezan los figurados. Tanto por todo lo dicho cuanto por la valentía de los escorzos, gradación de tintas y mágicos efectos de luz, es en mi concepto la producción más atractiva, más simpática de Velázquez.

«Las Meninas». Parecía que después de las obras citadas no cabía ya un más allá en el desarrollo del genio del artista. Y sin embargo en este lienzo eclipsó sus glorias anteriores, según asentimiento unánime de pintores y críticos. Jordán se descubría con respeto ante tal maravilla, á la cual llamaba *la Teología de la Pintura*. La circunstancia de ser esta obra la única de nuestro autor de que da Palomino una reseña extensa, me mueve á transcribirla. Héla aquí:

«Entre las pinturas maravillosas que hizo D. Diego Velázquez, fué una del cuadro grande con el retrato de la señora emperatriz, entonces infanta de España, doña Margarita María de Austria, siendo entonces de muy poca edad; faltan palabras para explicar su mucha gracia, viveza y hermosura, pero su mismo retrato es el mejor panegírico.

»A sus pies está de rodillas doña María Agustina, menina de la reina, hija de D. Diego Sarmiento, administrándole agua en un búcaro. Al otro lado doña Isabel de Velasco, hija de D. Bernardino López de Ayala Velasco, conde de Fuensalida, gentil hombre de Cámara de S. M., menina y después dama, con movimiento y acción propísima de hablar. En primer término está un perro echado, y junto á él Nicolasico Pertusato, enano, pisándolo, para explicar, al mismo tiempo que su ferocidad en la figura, lo doméstico y manso en el sufrimiento; pues cuando le retrataban se quedaba inmóvil en la acción que le ponían. Esta figura es oscura y principal y hace á la composición gran armonía. Detrás está Mari-Bárbola, enana de aspecto formidable; en término más distante y en media tinta, está doña Marcela de Ulloa, Señora de honor, y un Guarda-Damas, que hacen á lo historiado maravilloso efecto.

»Al otro lado está D. Diego Velázquez pintando; tiene la tabla de los colores (paleta) en la mano siniestra y en la diestra el pincel; la llave de la Cámara y de Aposentador en la cinta, y en el pecho el hábito de Santiago, que después de muerto mandó S. M. se



lo pintasen, y algunos dicen que S. M. mismo se lo pintó, para aliento de los profesores de este notabilísimo Arte, con tan superior cronista, porque cuando pintó Velázquez este cuadro, no le había hecho el rey esta merced.

»Dió muestras de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería y frontera al cuadro, en el cual la reflexión ó repercusión nos representa á nuestros católicos reyes Felipe y Mariana.

»En esta galería, que es la del cuarto del príncipe, donde se finge (esta escena) y donde se pintó, se ven varias pinturas por las paredes, aunque con poca claridad, conócese ser de Rubens, é historias de las «Metamórfosis» de Ovidio. Tiene esta galería varias ventanas, que se ven en disminución, que hacen parecer grande la distancia; es la luz izquierda (la) que entra por ellas, y solo por las principales y últimas. El pavimento es liso y con tal perspectiva, que parece se puede caminar por él, y en el techo se descubre la misma cantidad. Al lado izquierdo del espejo está una puerta abierta, en la cual está José Nieto, Aposentador de la reina, muy parecido, no obstante la distancia y degradación de cantidad y luz en que le supone.

»Entre las figuras hay ambiente, lo historiado es superior, el capricho nuevo, y en fin, no hay encarecimiento que iguale al gusto y diligencia de esta obra, porque es verdad, no pintura».

¿Qué añadir ahora á esta descripción animadísima que hace Palomino de tal prodigio del pincel? Solo viéndolo se comprende hasta qué punto puede llevar el Arte la imitación del natural. Nada menos pretencioso que este cuadro familiar, verdadera colección de retratos, que encanta por su gracia y naturalidad. En lo que toca á efectos ópticos, para encontrarlos parecidos habría que acudir á Rembrandt, el gran maestro del claro-oscuro. El artificio del espejo de que usó Velázquez para representar á los monarcas, se debió, según creo, á que juzgó indigno de su decoro, el que alternasen con los bufones Nicolasico y Mari-Bárbola, no siendo de un modo indirecto. Quizá á primera vista seduzcan más que la presente algunas creaciones de Velázquez por la luz, el color ó el



interés del asunto, pero la impresión que las «Meninas» causa en el ánimo es más profunda y duradera.

Todas las obras citadas, excepto aquellas en que se manifieste otra cosa, se hallan en el Museo del Prado, si bien hay que advertir que de la «Caza de jabalíes», solo se conserva una copia, debida al pincel del insigne Goya. Véase qué número llevan en la indicada Galería los *capo d' opera* de Velázquez: el «Cristo en la Cruz», 1055; los «Borrachos», 1058; las «Fraguas», 1059; las «Lanzas», 1060; las «Hilanderas», 1061; las «Meninas», 1062; el retrato ecuestre de «Felipe IV», 1066, y el de igual clase del «Conde Duque de Olivares», 1069. También debo agregar á lo dicho, que en todas las composiciones de Velázquez, las figuras son enteras y de tamaño natural, fuera del paisaje histórico «Visita de San Antonio á San Pablo», en que los personajes tienen pequeñas dimensiones.

#### §. IV

Terminada esta ligera reseña de las producciones de Velázquez, creo no holgarán, por vía de conclusión, algunas consideraciones generales.

El autor de las «Meninas» es en el siglo xvii una revelación, como en el anterior lo había sido Rafael. Así como éste representa la restauración del arte griego y el predominio de la línea, aquél simboliza la sustitución del concepto pictórico idealista y clásico de principios del Renacimiento, por otro enteramente naturalista.

Hasta entonces habían brillado en España artistas de alto vuelo, el purista Juanes, el genial Greco, el fogoso Ribalta, Zurbarán el sombrío, Alonso Cano el escultural, los inspirados Morales y Navarrete el Mudo, los académicos Pacheco y Céspedes, no inferiores en su mayoría á los maestros de Italia, pero cuya tutela no lograron sacudir del todo. Velázquez se emancipa del yugo itálico por completo, y se declara campeón del naturalismo, en



cuya senda le habían precedido, justo es reconocerlo, Ribalta y Zurbarán, y con mayor osadía Alonso Cano. El empuje del pintor de Felipe IV, deja atrás el de estos felices innovadores, y planteando con claridad las bases de la nueva Escuela, coloca una barrera infranqueable entre él y los clasicistas italianos, y ejecuta deliberadamente, lo que en sus antecesores fué solo obra de un instinto artístico poderoso.

Rubens personifica en Flandes, lo propio que en España Velázquez; esto es, el apogeo, la plenitud del Renacimiento. Mas si guieron opuestas vías. Al paso que el autor flamenco puso todo su empeño en italianizar el Arte de su patria, haciéndole perder su carácter, y encerrándolo en los moldes del Ticiano y de Rafael, Velázquez, con no menos ingenio, trabaja por españolizar la Pintura, apartándola de la imitación italiana.

No implica la tendencia independiente de Velázquez, su absoluta originalidad, pues se observan en sus cuadros reminiscencias de otros autores, en especial del Ticiano, Rubens y Van-Dick. Tomó del primero, el escorzo naturalista y la brillantez del color; del segundo, la grandiosidad y lo plástico de las formas, y del tercero, la dulzura y la vaguedad. Empero todas estas cualidades las fundió, las amasó en el troquel de su propio estilo, subordinándolas á su criterio. Y así fué Ticiano en los «Retratos», en la «Túnica de José» y en las famosas «Fraguas», Rubens en la «Coronación de Nuestra Señora», y Van-Dick en el admirable «Cristo», sin dejar de ser nunca Velázquez.

Dos autores españoles, amigos y contemporáneos de Velázquez, y el uno en cierto modo su discípulo, comparten con él en primer término, aunque militando en opuestas Escuelas, la admiración de la posteridad, Ribera y Murillo.

En otro lugar de esta obra <sup>1</sup> he hecho un corto paralelo entre Velázquez y Ribera, fijándome en el diferente espíritu que los animaba, por lo cual ahora, para evitar repeticiones, me concretaré tan solo á comparar su diversa manera. El genio del Espa-

---

1 El artículo titulado «Examen de la escuela valenciana».



ñoieto es más flexible que el de Velázquez, recorrió más géneros pictóricos, y sufrió mayores cambios en su estilo, imitando á Ribalta, Correggio y Caravaggio, antes de aparecer original. Velázquez, en cuya manera hay más unidad, es menos dado á los contrastes bruscos que ama Ribera, llevando aquél á éste, marcada ventaja en la composición. Pero en el dibujo anatómico superó el maestro setabense á su ilustre émulo, puesto que sus cuadros, aunque constan de pocas figuras, se distinguen por el esmero en los detalles. ¡Qué manos, qué pies, qué cabezas, rugosas y curtidadas por lo general, qué piel apergaminada y reseca, qué musculatura soberbiamente acentuada! Ambos caudillos del naturalismo representan papel análogo en España é Italia. Los principios artísticos sostenidos por Velázquez en Madrid, coinciden con los seguidos por el Españolito en Nápoles. Mas dentro de la misma Escuela, Ribera, ya lo hemos visto, es el pintor de los pormenores, Velázquez el del conjunto. Aquél sorprende á la naturaleza en sus perfiles delicados, ocultos á las miradas profanas; éste en su maravillosa armonía. Las obras de Velázquez causan admiración tranquila, así como las de Ribera, en su estilo predilecto, asombro mezclado de terror.

Murillo comparte con los antecedentes el puesto de honor de los artistas españoles. Su manera varía más que la de Velázquez, pero menos que la de Ribera, y oscilá entre el naturalismo del primero y cierto idealismo especial, basado en el sentimiento, que le ha hecho superar en popularidad á sus rivales, valiéndole el glorioso título de «Pintor del cielo». Su colorido rico, transparente, jugoso, compite con el de Van-Dick y el Ticiano; su diseño es sólido por lo regular, como bebido en buenas fuentes, su claro-oscuro maravilloso, y en punto á composición, aunque giró en un círculo más reducido que Velázquez, pues cultivó casi exclusivamente el género religioso, demostró no ceder á aquél en inventiva y propiedad. Contrasta no poco el estilo fogoso, atrevido, incorrecto de Murillo, con el acabado, reflexivo, académico de Velázquez. No parecen hijos de un mismo suelo, y sin embargo, tan sevillano era el autor de las «Hilanderas», como el de las «Aguas de Moisés». Murillo representa la fantasía, el senti-

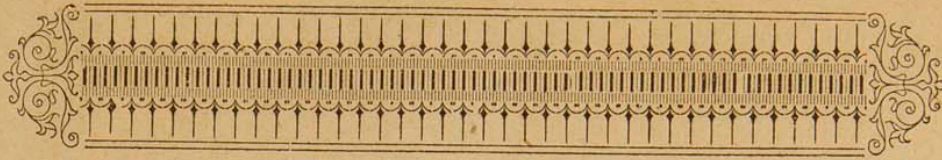


miento, la ternura; Velázquez la erudición, el dominio del Arte, la energía.

¿Cuál de los tres citados genios ocupa en el templo de la gloria lugar más alto? Cuestión muy árdua es esta, que cada cual decide según su gusto y aficiones, y que yo, por mi parte, me guardaré de resolver. Los exclusivismos y juicios apasionados, huelgan de todo punto en las serenas regiones del Arte, en cuyo cielo, como decía el gran Romea, «pueden brillar muchos soles».







## SECCIÓN TERCERA, DE ARTE CRISTIANO

---

### ARTÍCULO I

#### LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN EN LA PINTURA ESPAÑOLA <sup>1</sup>

##### § I.

El dogma cristiano católico personifica en una sola criatura, en María, los dos opuestos conceptos de la pureza corporal y la maternidad, juntando en las preces en su loor al título de *Mater Dei*, el de *Virgo virginum*. El Arte se ha estrellado siempre que ha pretendido expresar á la vez estas ideas antitéticas. Ha habido, pues, que valerse para su representación, de imágenes distintas.

Durante mucho tiempo, solamente se veneró en María la maternidad. Las efigies más antiguas de la Virgen datan del siglo ix. Debidas á los artistas bizantinos, que se refugiaron en Italia, huyendo de los iconoclastas, figuran á Nuestra Señora sentada, con Jesús en brazos. A dicha época pertenecen las pinturas de la Virgen atribuídas al Evangelista San Lucas, pero cuyo verdadero

---

<sup>1</sup> Almanaque de *Las Provincias* para 1889.



autor fué Lucas el Monge, que implantó en Florencia los principios de la Escuela bizantina, esparcidos luégo por toda Europa. Caracteriza á estos artífices la más absoluta uniformidad, la falta de expresión y de movimiento, el diseño rudimentario, los colores chillones, y los fondos de oro.

Otra de las imágenes antiquísimas de María que se remonta á los albores del Renacimiento italiano, la representa lactando á Jesús. «La Virgen de la Leche», grupo que por lo bello y natural se presta á la interpretación artística, si bien quizás bajo el aspecto del culto, resulte humano en demasía, fué el asunto de infinitas obras pictóricas y escultóricas en las centurias xv y xvi. Una de las mejores, la tabla de Juanes que se conserva en la iglesia parroquial de San Andrés, se halla descrita en otro artículo del presente libro.

Hasta ahora solo se ve reproducida por los pintores la Madre de Cristo, no la Virgen por excelencia, no la Purísima, exenta de todo pecado. El espíritu humano, siguiendo un orden lógico, no pasó violentamente del uno al otro símbolo sino por medio de gradaciones.

Efectuóse esta transición á impulsos de la Escuela umbría, que aunque de poca duración, tiene gran importancia en el Arte, por ser el lazo que une la Edad Media y el Renacimiento. Tanto su fundador Fra Angelico de Fiessole, como su más notable discípulo el Perugino, que al misticismo exaltado de Lucas el Monge, añadían una ejecución magistral, complaciéronse en representar á María redeada de cohortes de Santos, y coronada por el Eterno Padre. En esta composición, alegórica, cual todas las de los pintores umbríos, al prescindir en María del carácter de Madre, se preparaba ya el camino para considerarla como Virgen. La gloria de semejante innovación corresponde á España, y entre sus varias Escuelas de Pintura, es la valenciana á quien toca en dicho punto la prioridad.



## § II.

La Poesía lemosina murió á principios del siglo xvi cantando las glorias de María; pero en cambio nació por la misma época la Pintura valenciana, trasladando á la tabla, como tipo ideal de belleza, la Purísima Concepción. Véase sinó la obra de Juanes, ayer joya de nuestro Museo, y hoy venerada en la iglesia de la Compañía. Aparece en dicho cuadro la Santísima Trinidad, ó sea el Padre y el Hijo, en medias figuras, y el Espíritu Santo en forma de paloma, los dos primeros coronando á María. Esta es de cuerpo entero, tamaño natural, con túnica blanca ceñida, y manto azul caído sobre los hombros. Apoya los pies sobre el astro de la noche en creciente, para justificar el epíteto de *Pulchra ut luna* que la Escritura le asigna. En lo alto, el lema *Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*, explica el asunto con la claridad suficiente. Tan bellísima creación solo pudo concebirla un pintor poeta como el insigne Juanes. Aquellas facciones regulares de la Virgen, su rostro ovalado, sus hermosos ojos de color verde oliva, y su actitud apuesta y graciosa, recuerdan á la Sulamita, la del aliento de manzana y los pechos como palomas, que celebraba Salomón en sus *Cantares*. Respírase, por consiguiente, en esta obra, cierta mística voluptuosidad.

Terminaré consignando la autorizada opinión de Palomino, sobre el particular, en su *Museo Pictórico*. Dice así: «Yo ví y adoré en Valencia, aunque indigno, repetidas veces esta sagrada imagen, y lo que puedo decir es que infunde suma reverencia, que está modestísima y hermosa, con una compostura y honestidad peregrina». A esto añadido por mi parte, que á pesar de las reminiscencias rafaelescas, ya indicadas en otro lugar, puede considerarse la «Purísima» como una de las tablas más originales, y quizás con el «Salvador», de las más típicas que produjo el pincel de Juanes.



## § III

Otro pintor, también valenciano, pero de estilo muy diverso, Ribera, reprodujo con sin igual maestría la imagen de la Inmaculada. Dió en esta creación su ilustre autor, una muestra patente de la flexibilidad de su genio. Lleváronle con frecuencia sus tendencias naturalistas y su gran instinto dramático á pergeñar tipos de ancianos y mendigos, escenas de dolor y desolación. Mas cuando, como en la obra referida, quiso idealizar, expresó como nadie los más tiernos sentimientos y puras abstracciones, emulando en gracia y delicadeza á Vinci, Rafael y el Correggio.

La «Concepción» de Ribera que existe en el convento de agustinas de Monterrey (Salamanca), representa á María de tamaño natural con manto azul flotante, cruzados los brazos sobre el pecho, y apoyados los pies en la media luna. Su cutis no es blanco y sonrosado cual el de la Virgen de Juanes, sino que tiene el agradable tinte pálido de las napolitanas, sus ojos negros y rasgados brillan con celeste expresión, y el conjunto respira majestad. Hállase rodeada de nubes, y de ángeles sosteniendo los atributos de la Letanía Lauretana, que en la Purísima anterior aparecen aislados. Ya transcribí en el artículo referente al Españolito, la entusiasta opinión de un distinguido crítico, acerca de este cuadro.

Otra imagen análoga, debida al mismo artista, conservan las monjas igualmente agustinas de Santa Isabel de Madrid, pero las buenas religiosas hicieron borrar la faz bellísima, y encargaron á Claudio Coello pintara otra en su lugar, so pretexto de que la allí retratada *no era virgen*. Aludían á los desdichados amores de la hermosa modelo é hija del pintor, Rosa de Ribera, robada por el infante bastardo de España D. Juan de Austria, que luégo de vivir con ella públicamente, la depositó en un convento de Sicilia.



## § IV.

El Apeles sevillano, Murillo, autor de «Las aguas de Moisés», del «San Antonio de Padua», «Santa Isabel de Hungría» y tantas otras obras, religiosas en su mayoría, que le han valido el glorioso título de *Pintor del cielo*, supo dar á María Inmaculada un tipo de belleza distinto del de Juanes, más análogo al de Ribera, á quien imitó, pero con todo original y sin disputa el más popular de todos.

Dos son las clases de «Concepciones» de Murillo, ambas de gran valor y muy parecidas, pues lo que más las diferencia es el dirigir la una la vista á la tierra, y elevarla al cielo la otra.

Esta última es la más conocida, puesto que á ella pertenece la «Purísima» que pintó Murillo en 1656, para la iglesia de Santa María la Blanca (Sevilla), tenida por una de sus mejores obras, que el grabado ha reproducido repetidas veces. Durante la invasión francesa fué sustraída por el mariscal Soult, á cuyos herederos la compró Napoleón III por dos millones y pico de reales. En la actualidad se halla en el Museo del Louvre, para gloria eterna de su autor y eterno testimonio de la rapacidad de nuestros vecinos; no habiendo podido recobrase por la vía diplomática como «El Pasma de Sicilia» y otras joyas del Arte.

Vése en dicha inspiradísima creación á María cercada de ángeles (pasan de treinta) con los brazos no cruzados, sino puestos sobre el pecho, el manto azul suelto y medio caído, pero no flotante, y los pies hollando la luna. Sus facciones son finas y correctas, su tez trigueña, como de sevillana, sus ojos negros, hermosos y grandes, obra al fin de Murillo, que firmaba con ellos sus composiciones. A juzgar por los que han tenido la fortuna de contemplarla, el colorido asombra por la transparencia y nitidez, y la luz por radiante y espléndida. Según el Sr. Tubino en su *Biografía*<sup>1</sup>, en el lienzo

<sup>1</sup> *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla, 1864.



original, tres eclesiásticos adoran al pie la santa imagen, detalle curioso que los grabados no conservan. Verdaderamente es digna esta obra de la aureola popular, que en todos tiempos la ha rodeado.

Para concluir, Italia, cuya Pintura religiosa adquirió tan alto vuelo, que tuvo sus «Madonas», sus «Bambinos» y sus «Sacras Familias», no produjo tipos tan perfectos de belleza mística cual los «Salvadores» de Juanes, y las «Purísimas» de éste, de Ribera y de Murillo.







## ARTÍCULO II

---

### SANTOS ABOGADOS CONTRA LA PESTE <sup>1</sup>

La Iglesia de Cristo, cuando amenaza alguna pública calamidad, vestida de luto y entonando las letanías mayores, implora la misericordia divina por intercesión del mismo Jesucristo, de la Virgen y de los Santos.

Desde el siglo VII en que se empezó á usar la imagen de Jesús Crucificado (antes solo se adoraba la cruz), son infinitos los Cristos á quienes se ha atribuído, entre otras, virtud especial contra las epidemias. Lo propio sucede con la efigie de María, remontándose las advocaciones «Contra la peste» á las Vírgenes sentadas ó bizantinas, y á la Virgen *grávida* ó de la Esperanza, manera muy antigua de representar á la Madre de Dios. De uno y otro tenemos prueba en Valencia en la Virgen de la Piedad de Santo Tomás, y la Virgen de la Esperanza de San Martín, aclamadas en dichas críticas circunstancias.

En épocas más modernas se sigue observando dicha advocación, siendo notable, entre las imágenes de este género, la tan celebrada Nuestra Señora de la Tourviere, patrona de Lyón, á la

---

<sup>1</sup> Inserto en *Las Provincias* de 29 de Junio de 1885.



que atribuyen sus devotos la extraña inmunidad en las epidemias coléricas de que ha gozado aquella población, por otra parte poco sana, por sus frecuentes nieblas.

Hé aquí la descripción del cuadro que dicha ciudad le dedicó en 1835, debido al pincel de Víctor Orcel, según se insertó en el *Semanario Pintoresco* de 1853: «La Virgen, colocada en un trono, tiene un Niño sobre sus rodillas, y en un cielo azul se ven dos ángeles que extienden sus títulos de gloria. A sus pies se halla una joven afligida implorando protección... Se ve también un león, símbolo de la ciudad, lamiendo tristemente una herida. A su izquierda, San Pedro<sup>1</sup>, Santa Irene y Santa Blanca, protectores de la suplicante, interceden por ella; á su derecha el cólera, con el traje de un asiático, de cuerpo bronceado, amenaza la ciudad... y últimamente, aparecen la guerra civil, armada de un puñal, y la muerte, que lleva una corona de hierro... Mas la dulce mirada de la Virgen se extiende sobre la ciudad, que cubre con su manto, y el Niño le da su bendición: una hermosísima figura de ángel derriba con su cuchilla la copa de metal, oprimida por la mano crispada del cólera».

Una imagen análoga á ésta, titulada «Contra la peste», se venera en nuestra Metropolitana, y acerca de la cual dan los periódicos la descripción siguiente: «La composición de este cuadro es bellísima y de mérito, representando á Jesucristo acompañado de dos ángeles, afligiendo á la tierra con los rigores de la divina justicia, y la Madre de las misericordias, arrodillada en actitud suplicante, impidiendo con su brazo que la epidemia, representada en forma de lenguas de fuego, se desarrolle entre los devotos que se postran á los pies de la Señora. Figura también en el cuadro, *que es antiquísimo*, San Vicente mártir, patrón de la ciudad, intercediendo por la misma».

Todo esto es verdad, excepto lo subrayado, que induce á dar á la obra mayor antigüedad de la que le corresponde, puesto que es lienzo de fines del siglo xvii. Me fundo para afirmarlo así, en la

---

<sup>1</sup> Es San Juan Bautista.



indumentaria de los personajes, que allí aparecen como contemporáneos del autor, y en el estilo franco y desenfadado que campea en la obra. Los que en el suelto de mi referencia se tienen con razón como devotos, hánme parecido, con alguna probabilidad, retratos de la familia del pintor; éste debe ser el personaje cano y grave, que se ve en segundo término, y sus hijas, dos preciosas niñas con corpiño negro, falda gris y mangas acuchilladas, colocadas en primer lugar. Los demás personajes (un viejo, dos jóvenes, y una ó dos mujeres) llevan traje negro, según el riguroso ritual de los Austrias, distinguiéndose el viejo (el pintor (?)) por su almidonado cuello. Su busto es algo parecido al de Zurbarán. San Vicente mártir, revestido con anacrónica dalmática y en actitud orante, ofrece tan gran parecido con el joven arrodillado á la izquierda de la Virgen, que no creo equivocarme al tomarlos como reproducciones del mismo modelo, viniendo esto á confirmarme más en mi idea de ser este un cuadro familiar, al modo de la «Virgen de la Leche», de San Andrés. El tamaño del lienzo, mitad del natural.

La equivocación contenida en el suelto anterior es muy excusable. Hay en el cuadro detalles anacrónicos, que inducen á error. La corona de la Virgen (que era sin duda la del Puig, nuestra anterior Patrona), no es de las que se usaban en el siglo xvii; guarda más relación con la mitra hebrea de las imágenes antiguas. También es extraña la omisión del Apóstol valenciano San Vicente Ferrer; mas esto obedece á exigencias de la composición, en la que se hubo de dar preferencia al patrón más antiguo, é introductor en Valencia de la fe cristiana, de la que la Virgen del Puig fué restauradora.

Esto no obsta para que copie el siguiente párrafo de la Memoria del Padre Gabaldá sobre la peste de 1647: «Señaláronse en este tiempo algunas imágenes por la devoción del pueblo. En la parroquia de San Nicolás, una imagen de la Virgen rogando por los hombres á su Hijo, *que está hiriendo al mundo por sus ángeles con unas lanzas y centellas de fuego*, obró muchas maravillas. *De esta misma figura hubo otra en la Seo*». Lo subrayado parece fortalecer en contra mía la opinión de que, si no *antiquísima* esta



efigie, fué por lo menos anterior á 1647. Mas no perdiendo de vista los detalles indumentarios, solo concederé lo antiguo de la advocación, y que sin duda esta pintura fué copia de otra anterior, ya deteriorada entonces. Además, Espinosa, su probable autor, á juzgar por el estilo, bien característico, pudo pintarla antes de 1647 (pues había nacido en 1600), pero no es fácil que lo hiciera si, como creemos, se pintó ya viejo; siendo la época más segura para la obra, la de 1670.

Otros muchos Santos son invocados ya por la Iglesia universal, ya por las iglesias locales, en tiempo de epidemia. Recordaremos los más principales, apuntando de paso que, en casos de aflicción, sean de la clase que quiera, pueden y aun deben ser p referidas las devociones particulares, pues llevar al extremo la doctrina de la virtud particular de cada Santo, fuera incurrir en heregía.

San Sebastián es uno de aquellos, desde la más remota edad. Así ocurrió, entre otros infinitos casos, en Roma en 680, en Milán en 1575, y en Lisboa en 1599.

La horrible lepra, llamado fuego ó mal sagrado, por describirse en la Escritura y que tomó carácter epidémico en la Edad Media, contribuyó á propagar la devoción á San Antonio Abad y á San Lázaro. El eremita Antonio comenzó á ser invocado á fines del siglo xi en Francia, con motivo de una gran epidemia de lepra. Por esto, y por su poder contra los incendios, suele pintarse junto al Santo una hoguera. En cuanto á San Lázaro (que más que nombre propio, parece apelativo de *láceros*, *as*, *are*, herir), no creemos fuera el hermano de Santa Marta, obispo de Marsella, sino que más bien se refería esta devoción á la imagen de la parábola de Lázaro el leproso (evangelio de San Lucas, cap. 16), que tal vez se pintaría en los hospitales de leprosos, llamados *lazaretos*. También se imploró para esta enfermedad el amparo del beato Job, de la Escritura, y de Santa Genoveva, patrona de París.

Aplacóse un tanto la lepra, y la sustituyó la peste negra ó bubónica, que despobló media Europa en los siglos xiii y xiv. Entonces se extendió la devoción á San Roque. Este Santo, natural de Montpellier, la padeció y murió de ella. Píntasele frecuente-



mente vestido de peregrino y con un perro que le lame las llagas, ó le lleva un pan.

Otros muchos santos fueron aclamados en semejante aflicción, como el ilustre mártir San Caralampio, San Carlos Borromeo, San Luís, rey de Francia, que murió de la peste en Túnez, San Juan de Dios, fundador del hospital de Granada, San Cosme y San Damián, médicos, etc. Pero solo me fijaré en el culto de Santa Rosalía, insigne virgen siciliana que floreció en el siglo XII, y cuya fiesta se celebra el 4 de Setiembre. Habíase perdido su cuerpo, siendo inútiles cuantas diligencias se habían practicado para encontrarlo. Sucedió que en 1624, los habitantes de Palermo se vieron invadidos por la peste, que trajo de Africa una nave llena de cautivos redimidos. Se dispusieron rogativas públicas, en una de las cuales, yendo cuatro distintos coros entonando las letanías, todos á una, y como impulsados por designio providencial, invocaron á Santa Rosalía, contestándoles todo el pueblo. Redobláronse entonces las pesquisas para encontrar el cuerpo de la Virgen, cuyo hallazgo ocurrió al siguiente día, descendiendo al punto la epidemia.

Si de estos cultos más generales pasara á otros locales, haría interminable esta narración. Júzuese por la muestra. El erudito Chinchilla, en su *Historia general de la Medicina*, trae el siguiente dato: «Habiendo aparecido peste en Barcelona en 1.º de Julio de 1515, el 10 hubo procesión general, en la que se sacó la reliquia del Velo de la Virgen, el 14 sacaron en procesión el cuerpo de San Severo, el 21 condujeron en rogativa los cuerpos de Santa Matrona y de San Fructuoso <sup>1</sup>, y en 16 de Agosto los trasladaron de lá Catedral. Otro tanto se hacía en las demás ciudades de España».

A los santos abogados con especialidad contra las epidemias, se pueden agregar los reconocidos como universalmente milagrosos, los llamados Taumaturgos, tales como San Vicente Ferrer y San Francisco de Paula. Entre éstos se cuenta San Antonio de

---

1 Santos catalanes: San Severo fué obispo de Barcelona y San Fructuoso arzobispo de Tarragona.



Padua, al cual un poeta casi coetáneo le dedicó los siguientes versos, más devotos que inspirados, de que es traducción su popular responso:

*«Si quaeris miracula, mors, error, calamitas,  
Daemon, lepra fugiunt, aegri surgunt sani,  
Cedunt niare, vincula, membra, resque perdita  
Petunt et accipiunt, juvenes et cani.  
Pereunt pericula, cessat et necessitas,  
Narrent is qui sentiunt, dicant paduani».*

Al frente de los Taumaturgos generales, debe colocarse el Patriarca San José, esposo de la Santísima Virgen, cuyo culto ha casi sustituido al de los Apóstoles, antes tan extendido, y cuyo universal patronato sobre la Iglesia ha sido reconocido recientemente.

En Valencia, en tiempo de peste, se imploraba la protección de sus patronos, la Virgen del Puig y San Vicente Mártir (de lo que da una prueba la referida imagen de Nuestra Señora «Contra la peste»), el Angel Custodio, protector ya olvidado, cuya fiesta anticipó Valencia un siglo lo menos, sobre la Iglesia universal, la Virgen de los Desamparados y San Vicente Ferrer.

Sobre la peste de 1647, una de las que más horrores causaron en Valencia, da la mencionada memoria del P. Gabaldá los siguientes curiosos datos: «Hiciéronse procesiones públicas por todas las parroquias y comunidades, buscando cada cual, según su afecto y devoción, el remedio en el Santo en quien mayor la tenía. El convento de Predicadores (el suyo), acompañado de sus cofradías del Rosario y nombre de Jesús, salió una mañana en procesión á San Vicente de la Roqueta, haciendo estación primero en el monasterio de Santa Tecla, San Martín y San Gregorio. Díjose la misa, en la cual comulgaron todos los cofrades. A la vuelta, diciendo el rosario á coros, hizo estación en San Agustín, Magdalenas y Santa Catalina Mártir».

Más adelante (pág. 80) dice: «Cuando la peste de Játiva, que sucedió el año 1600... se vió nuestro patrón y apóstol valenciano



San Vicente Ferrer sobre las torres del portal de San Vicente, que es el que guía á Játiva, adonde estaba la peste, con una espada en las manos, defendiendo como un patrón la ciudad. En este año 1647 entró la peste en Valencia, y no vino del reino, sino de Argel, como se pensó. No guardó nuestras puertas Vicente, quizá porque halló cerradas las de su devoción en nuestros corazones, que á estar éstas abiertas, nunca las de la ciudad se abrieran á la peste». Aquel mismo año fué la solemne traslación del cuerpo de San Luís Bertrán de su antiguo sepulcro del convento de Predicadores á la suntuosa capilla que en la iglesia del mismo se le dedicó. Asistió mucha gente á la procesión general, en la que las órdenes Dominica y Franciscana, acompañaron el cuerpo del Santo, por cuya intercesión, según el padre Gabaldá, se obraron no pocas curaciones.

Por último, y para terminar lo relativo á la peste de 1647, transcribiré el siguiente párrafo de la erudita disertación publicada en 1850 por D. Joaquín Hernández Herrero, cura de la parroquia de San Salvador, sobre la *Historia del Santísimo y milagroso Cristo*: «Afligía á la ciudad en 1647 un contagio horroroso, causado por una sequía extraordinaria. Habíase implorado el auxilio del cielo en muchas iglesias. Los señores Jurados, de acuerdo con el Illmo. Sr. Arzobispo Aliaga y su Cabildo, determinaron procesión de rogativa á esta iglesia para el 9 de Noviembre, consagrado á la festividad del Santísimo Cristo. Eran las dos de la madrugada y el pueblo obstruía las inmediaciones del templo. Abrense sus puertas; un concurso inmenso estaba postrado en su ámbito y cercanías; no se observaba aparato de lluvia... Córrense las cortinas que cubrían la Santa imagen, y una abundante y repentina lluvia apaga el fuego del contagio. El ayuntamiento asistió el mismo día á la función, costeó otra de gracias en su octava y acordó en 25 de Febrero de 1651 un donativo de mil libras en memoria de tan señalada merced, y de las muchas que tenía recibidas la ciudad». (Obra citada, págs. 27 y 28).

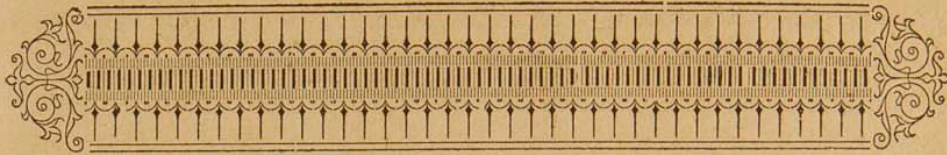
Acudamos, pues, en calamitosas circunstancias, tanto á los Santos invocados por la Iglesia universal en tiempo de epidemia, cuanto á los consagrados al mismo objeto por el culto local,



sin descuidar la Higiene, ni rechazar la Medicina. Valencia, quizá la ciudad de España donde más desarrollo alcanzó la ciencia de curar (Alejandría española la llama Hernández Morejón), ilustrada patria de Torrella, Gimeno, Ledesma, Esteve, Villena y otros muchos, es al mismo tiempo uno de los pueblos de la Cristiandad en que más puro se conserva el sentimiento religioso. Volvamos los ojos á María, Madre de Dios. ¿Cómo ha de olvidar á una ciudad que le dedicó las primicias de la Imprenta, con sus *Cobles en llahor de la Virgen María*, y le dió el piadoso título de *Mater dessertorum*?







### ARTÍCULO III

---

#### BREVES REFLEXIONES SOBRE LA VIDA DE SAN FRANCISCO DE PAULA <sup>1</sup>.

Al dedicar estos deshilvanados párrafos al varón insigne, gloria de la Calabria, donde nació, no entra en mi ánimo seguir paso á paso su vida, empresa facilísima, pues bastaría para ello con apelar al *Santoral*; ni menos relatar los milagros de tan ilustre Taumaturgo, lo cual considero obra magna y superior á mis fuerzas. Por eso prefiero limitarme á trazar á vuela pluma su fisonomía moral.

Por especial permisión del Cielo, ostentan cuantos bienaventurados la Iglesia ha colocado en los altares, enmedio del conjunto armónico de sus virtudes, una que descuella entre todas y constituye su rasgo más saliente. Esto nos permite ver simbolizado en cada Santo, alguna excelsa cualidad. De aquí que veneremos en los mártires el heroísmo, en las vírgenes la castidad, en los cenobitas la penitencia, en los confesores el celo ardiente.

En tan sublime escala de celestiales méritos, representa San Francisco una nota sumamente simpática y digna de todo encomio, la humildad. Siempre fueron el lema de su escudo las hermosas

---

<sup>1</sup> Publicado en *La Semana Católica* de 29 de Marzo de 1891.



palabras del Salvador: «En el reino de mi Padre, los últimos serán los primeros». De ahí que al tratar de dar nombre á su austerísima religión, reflejó exactamente esta disposición de su alma, llamando á sus hijos los mínimos, esto es, los menores de todos.

Y no se crea que nuestro Santo pasó su existencia recluído en un desierto, y alejado del trato de gentes. Antes por el contrario, visitó las cortes, frecuentó los palacios y obtuvo de diversos monarcas muy lisonjeras distinciones. Pero jamás se envaneció, ni alteró sus costumbres, conservando siempre incólume la pureza y humildad de sus sentimientos.

Tal vez el episodio más saliente de su vida, sea su visita al Rey de Francia Luís XI. Este cruel y astuto monarca, que ha merecido el título de Tiberio francés, hallándose achacoso y enfermo, instó vivamente á San Francisco, de quien tenía noticia, á causa de su fama universal, para que fuera á visitarle. El Santo se resistió al principio, no obstante las gestiones del rey de Nápoles, y tan solo accedió mediante el mandato expreso del Papa.

El Delfín de Francia, que fué después Carlos VIII, salió con gran séquito á recibirle á Amboise, y le acompañó á Plessis les Tours, sombría corte de su padre. Yacía éste en su tétrico palacio, ó mejor, castillo con visos de prisión, situado, por extraño contraste, en la rica Turena, tal vez la región más hermosa de la Francia central; rodeado de su abyecta camarilla, compuesta principalmente del Preboste Tristán, juez á la par que verdugo, y del famoso Olivier, su barbero y favorito. El insigne Walter Scott describe todos estos personajes, así como á su digno amo, de un modo magistral en la novela histórica *Quintín Durward*, la mejor de sus obras.

En esta madriguera de reptiles se introdujo San Francisco de Paula. Asistamos con la imaginación á la primera conferencia entre el Santo y Luís XI. El Rey, aunque despótico de suyo y muy celoso de su autoridad, se arrodilla en presencia del humilde fraile, y con lágrimas en los ojos y voz balbuciente, le suplica prolongue sus días, que cree cercanos á su fin. El Santo le contesta con voz serena: «Señor, la vida de los reyes tiene sus límites como las de los demás hombres. V. M. me ha hecho venir para



que le alcance de Dios vida más larga, y el Señor me trae para disponerle á una santa muerte».

El monarca, lejos de enfurecerse como todo hacía esperar, oyó con resignación la sentencia, y alojó á San Francisco en los mejores aposentos de su palacio. Menudearon por entonces las entrevistas de Luís con su ilustre huésped, que duraban dos y tres horas cada día. Asombraba á la servidumbre ver el cambio radical que observaban en la conducta del rey. Las ejecuciones de pena capital, tan frecuentes en Plessis, cesaron como por encanto; á la suspicacia y doblez antiguas sustituyeron la franqueza y la caridad, y las prácticas supersticiosas del monarca fueron reemplazadas por una devoción verdadera. Debióse sin duda alguna tan benéfica reacción al influjo del Santo. Poco tiempo despues, Luís XI moría cristianamente en sus brazos, encomendándose á Nuestra Señora de Embun.

La presencia de San Francisco en Plessis les Tours arroja un rayo de luz suave sobre aquella mansión aborrecida. Se halla atestiguado este hecho por los historiadores franceses contemporáneos, en especial Felipe de Comines, quien afirma se hicieron al Santo en Francia tantos honores como si fuera el mismo Papa. En nuestro siglo el poeta francés Delavigne ha fantaseado estas escenas en su drama *Luís XI*.

No consideró San Francisco acabada su obra en Plessis con la muerte santa del rey, sino que fundó un convento en el teatro de tanta infamia, en el cual años adelante espiró. Quiso indudablemente purificar aquel lugar maldito, y que fuese su Orden, según la frase feliz que Calderón, en su *Devoción de la Cruz*, aplicó al signo redentor:

«Iris de paz que se puso  
Entre las iras del Cielo  
Y los pecados del mundo».

Carlos VIII, sucesor de Luís, que trató siempre al Santo con respeto, le confió una misión honrosísima y delicada. Quería aquel rey contraer matrimonio con Ana de Bretaña, heredera de este



ducado, persiguiendo el fin político de agregar aquel feudo á la Francia. Confió tal negociación á San Francisco, y éste salió con tanto lauro de ella, que vencidos todos los obstáculos que oponían aquellos altivos próceres, logró que una provincia tan amante de su independencia como la Bretaña, se uniese á la Francia para no separarse jamás.

La más ardiente caridad para con Dios y sus semejantes, fué otra de las virtudes predilectas del Santo. Ora se dirigiese á sus superiores, inferiores ó iguales, siempre que pretendía lograr alguna cosa, adornaba la súplica ó dulcificaba el mandato con una sola frase tan sencilla como sublime: «Por caridad». Parecíale que al pronunciarla afluía la miel á sus labios. Y no era esta expresión en él vacía de sentido, pues prodigó constantemente el socorro en las necesidades y el consuelo en las aficciones. No á otra causa debe atribuirse el entusiasmo con que los pueblos le recibían y que su marcha á Plessis, atravesando Italia y Francia, fuese un verdadero paseo triunfal. Los siglos posteriores han confirmado la fama del generoso corazón del Santo, al saludarle con el bellissimo dictado de «Sol de Caridad».

También la penitencia figura en primer lugar entre las asombrosas cualidades de San Francisco. Ayunaba de continuo, dormía sobre una tabla sirviéndole de almohada una piedra, desgarrábase las carnes á disciplinas, y ceñía su cuerpo con áspero cilicio.

Comprueba de un modo elocuente su espíritu de mortificación el haber añadido en su Instituto un cuarto voto, el de perpetua abstinencia de carne y lacticinios, á los otros tres que de antiguo profesaban las demás Órdenes. Por cierto que de este voto se refiere, que, encontrándolo sobrado austero el Papa Sixto IV, que en 25 de Mayo de 1474 había aprobado la religión de los Mínimos, jamás lo quiso confirmar, y al ver tal resistencia el Santo fundador, cogiendo de la mano al Cardenal Julián de la Rovere, que se hallaba presente, exclamó con tono profético: «Santísimo Padre, hé aquí quien hará en su día lo que V. S. hoy me niega». En efecto, cumpliése el vaticinio. La Rovere ascendió al Pontificado veintidos años después con el nombre de Julio II, y aprobó sin vacilar el cuarto voto. Debo advertir, sin embargo, que encontrando San Francisco



sobrado regalada la dieta piscea, á que sujetó su Instituto, alimentábase tan solo de yerbas, frutas y legumbres.

Quizás por este régimen, al que agregó continuas penitencias, prolongó sus días más allá del término natural concedido á los demás hombres. El Viernes Santo, 2 de Abril de 1507, espiró dulcemente en su convento de Plessis, rodeado de todos sus hijos, á la edad de 91 años.

Dice el P. Croisset (*Año Cristiano*), que apenas muerto el Santo sacó su mascarilla un pintor célebre; mas no indica cuál fuera. Añade que el retrato se conserva en Roma.

En España, muy ilustres artistas han trasladado á la tabla y al lienzo las facciones del Santo. Entre ellos merecen especial mención Juan de Juanes y Bartolomé Esteban Murillo, el pintor del Salvador y el de las Concepciones.

Aquí en Valencia se halla expuesta á la pública veneración en la iglesia de San Sebastián (extramuros), y capilla de San Francisco, una imagen de éste en tabla de subido valor, debida al piadoso pincel de Juanes. Distínguese esta obra por la solidez del dibujo y la hermosura del color, pudiendo figurar dignamente al lado de sus mejores creaciones. Aparece en ella el Santo de pie, de cuerpo entero, en tamaño algo menor del natural, echada la capucha <sup>1</sup> y apoyándose sobre un báculo. En el fondo se despliega un país agreste, destacándose en el horizonte un sol con el lema *Charitas*. Adviértese en el rostro del Santo un tinte melancólico y de notable austeridad, que trae á la memoria cuando con la entereza de un San Ambrosio ó de un Tomás de Cantorbery, echaba en cara á Fernando I de Nápoles los onerosos impuestos con que vejaba á sus vasallos, ó afeaba los crímenes é hipócrita conducta de Luís XI.

La circunstancia de ser el Apeles valentino casi coetáneo de San Francisco, y haber estado en Roma, donde tal vez vería su

---

1 Esta manera más usual de representar á San Francisco, descansa en una tradición devota, según la cual, Nuestro Señor Jesucristo le concedió el honor que los Reyes á los Grandes de España, de cubrirse en su presencia.



retrato auténtico, hacen suponer encierre esta producción grandes garantías de exactitud histórica.

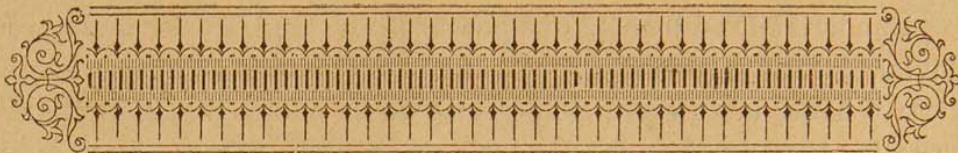
El inmortal Murillo también trasladó al lienzo la imagen de este Santo, que copió con frecuencia. La obra del artífice sevillano (que ofrece la particularidad de estar San Francisco descubierto), notable por la profusión de luz y el admirable colorido, peculiares á todas las suyas, atrae desde luego las miradas por el aspecto candoroso y simpático del fundador insigne.

La bondad y la caridad se observan en su faz estampadas, así como la humildad y la penitencia resaltan en la tabla de Juanes. Esta causa veneración, la pintura de Murillo seduce. Ambas se completan y encarnan perfectamente el concepto que la Iglesia ha formado del Santo.

Al finalizar tan ligera excursión iconográfica y con ella este artículo, diré que su objeto ha sido cortar del frondoso jardín de las virtudes de San Francisco, la violeta de su humildad, la rosa de su caridad y el lirio de su penitencia, para reunir dichas flores en un modesto ramillete y depositarlo á sus pies.







## SECCION 4.<sup>a</sup>, MISCELANEA

---

### ARTÍCULO I

#### TRES CARTAS DE REINOSA:

---

I.<sup>a</sup>

Sr. Director de *El Ebro*.

Muy señor mío y de todo mi aprecio: Dando de mano, por un momento, á las múltiples y perentorias ocupaciones que sobre mí pesan, voy, según le ofrecí, á hilvanar un articulejo para su estimable periódico. Indeciso acerca del punto que escogería para desenvolverlo en estos renglones, he venido á hallar un tema abundante y variado, en el nombre geográfico que sirve de lema á su publicación.

¡El Ebro! Ese rio que presta inmensos beneficios agrícolas é industriales en la extensa zona que riega, cuya importancia histórica es incalculable, y que, modesto arroyo en su origen, nace al pie de las empinadas sierras que rodean esta pintoresca villa.

---

I Insertas en el periódico *El Ebro* de dicha villa, en 22 de Julio, 2 de Setiembre y 28 de Octubre de 1888.



Enumerar los afluentes que acrecen los caudales de dicha vía fluvial, describir las poblaciones importantes que la misma atraviesa y hacer una descripción exacta de su curso, desde Fontibre hasta la playa de Tortosa, donde se sumerge en el mar, fuera más bien asunto de la Geografía física de España, é impropio, por lo tanto, de este periódico. Juzgo asunto de más novedad, uno sobre el cual no se han hecho todavía indicaciones precisas y que pudiera titularse: *Relación entre el nombre del Ebro y el de Iberia, dado á España en los tiempos primitivos*. Este, Sr. Director, es el tema sobre el cual me propongo disertar en las presentes líneas.

De tres maneras designaron los antiguos nuestra península, á saber: Iberia, Hesperia é Hispania. Este último nombre, con leve variante, es el que por fin ha prevalecido.

Llamaron Hesperia los griegos á nuestro país, á causa de su posición occidental, análoga á la que ocupa en el firmamento el planeta Venus, lucero de la tarde, apellidado *Hesperus* por los helenos. Créese que aquel nombre, exótico en nuestro territorio, prosperó poco fuera de la raza que le diera origen, siquiera sea célebre en los dominios de la Poesía, por la hermosa fábula del jardín de las Hespérides, colocado, según las versiones más probables, en Audalucía.

El apelativo de España dado á nuestro suelo es, según parece, el auctóctono y el más popular entre los diversos pueblos que la ocuparon desde las más remotas edades. Su origen es incierto. Según unos, procede del término vascuence *Ezpaña*, que significa labio, para dar á entender que una sola era la lengua hablada desde *Gades* al Pirineo, cosa que en verdad no acredita la Ciencia, por más que esté fuera de toda duda, que el idioma éuskaro ocupaba entonces un área mucho más extensa que en la actualidad. Otros creen derive la voz España de *Span*, país escondido á modo del conejo que le servía de símbolo. Por último, no falta quien achaque la oriundez de Hispania, á Hispán, uno de aquellos reyes fabulosos tenidos como artículos de fe por el P. Mariana, y en los cuales hoy nadie cree.

El nombre de Iberia, de que tanto se usa en el lenguaje poético, y bajo el cual se comprenden las dos naciones de que hoy se



compone nuestra península, ó sea España y Portugal, puede asegurarse que es por lo menos tan antiguo como los anteriores, aun cuando en su origen no abarcara á nuestra patria en toda su extensión.

Era en rigor la Iberia, la región ocupada por la raza ibérica, que empujada por otras tribus ó llevada de su afán aventurero, trasladóse en época remotísima desde las riberas del Caspio á las del mar Mediterráneo. Las provincias modernas de Navarra, Aragón, Cataluña, Valencia, Murcia y parte oriental de Andalucía, fueron el núcleo principal de estos primeros pobladores, que aliados más tarde con los celtas, que ocupaban las demás regiones del Norte y todo el Occidente de España, crearon la raza celtíbera que se extendió por el interior. Los romanos, con su espíritu generalizador, tomaron la parte por el todo y apellidaron á España, Iberia, sin duda por ser la zona que llevaba este nombre, la por ellos más conocida.

También llamaron *Iberus* (ó Ebro), al río caudaloso y dilatado que, naciendo en los confines de la Cantabria, en *Fontes Iberi* (Fontibre), venía á desembocar en el *Mare Nostrum* ó Interior, un poco más abajo de *Dertosa*, en el convento jurídico de Tarragona. Y ahora se me ocurre preguntar: Ibero, río, é Iberia, región, ¿qué conexión hay entre ambos, ó cuál de estos términos geográficos dió al otro su origen?

En mi opinión fué anterior el nombre de la zona ó territorio, al del río, y me fundo en las siguientes razones: El sitio donde empieza el curso del Ebro no estaba habitado por íberos, sino por cántabros, pueblo indomable, al que los romanos, no pudiéndole sujetar, rodearon de *castros* ó puntos fortificados, que los dejaron aislados entre las montañas y el mar. Así es que su país fué apenas conocido por los pobladores latinos. Esto me hace creer que el Ebro, como el Nilo, el Amazonas y casi todas las grandes arterias fluviales, fué antes conocido en su embocadura que en su origen, el cual, por su modestia, escapó á las miradas de los primeros exploradores.

En su consecuencia, se llamó Ibero al río que sirve de lema á este periódico, por ser ibérica la región en que desembocaba en el



mar; como se apellidó Cantábrico al Oceano, cuyas olas batían las montañas ocupadas por las tribus de esta raza; *Sinus gaditanus* al golfo en cuyo centro se asienta Cádiz; *Sinus ilicitanus* al que se extiende por las inmediaciones de *Ilici* ó Elche, etc., pues son infinitos los casos análogos que como ejemplo se pudieran aducir.

Y aquí concluyo, Sr. Director, esta deslavazada carta, rogando á V. y al público me dispensen por el mal rato que les he dado.

Suyo afectísimo y S. S.,

F. VILANOVA.

## II.<sup>a</sup>

Sr. Director de *El Ebro*.

Muy señor mio y estimado amigo: A falta de un trabajo pensado con madurez y limado con detención, para su apreciable periódico, lo cual en estos momentos me es de todo punto imposible, dejo correr la pluma sobre el papel y *dé donde diere*, como traducía aquel docto latino, *Deum de Deo*.

Uno de los asuntos literarios que menos me preocupan (como á V. el de la lengua universal), es el tan debatido en Ateneos y Academias, sobre si la «forma poética está llamada á desaparecer». Opino como V. que el tema no va bien enunciado en estos términos, pues siguiendo una opinión vulgar, se encierran en los estrechos lindes de la Métrica, los dominios anchurosos de la Poesía.

Lejos de entender esto así, creo que con versos y sin ellos, hay Poesía y que ésta vivirá tanto como el hombre. ¿Qué importa que se manifieste en una ú otra forma? ¿Dejará ésta en cualquier caso de ser poética, sujétesela ó no al metro y la rima? Por consiguiente, aunque desaparezca el verso, subsistirá la Poesía.

Esta estriba en el sentimiento. Así como cuando el sol corre á hundirse en el horizonte, simula al reflejarse en las nubes los fulgores de un colosal incendio, que prestan á los vaporosos celages



todas las tonalidades del iris, lo propio las pasiones, al abrasar el pecho humano, producen en nuestro entendimiento los múltiples colores que en el mundo físico se deben á la refracción solar. Por esto cuando los afectos más vivos conmueven el ánimo y los sentimientos exaltados llegan hasta el paroxismo, el Arte poética, en sus diversas formas, encuentra su más acabada expresión. ¿Cabe nada más bello en Oratoria, que las tremendas filípicas de Demóstenes, el discurso de Cicerón descubriendo al Senado, la horrible conspiración de Catilina, ó en nuestros tiempos, la sentida oración en que el poeta Ayala anunció al Congreso español, la muerte de la malograda Reina Mercedes? ¿Hay nada, en Poesía, que iguale el *Canto del paso del Mar Rojo*, en el cual Moisés, que acaba de vencer al Faraón, rivaliza con Píndaro; ó la Elegía de D. Juan Nicasio Gallego *Al dos de Mayo*, á cuyo lado resultan pálidas y descoloridas, las odas esculturales de Quintana?

Y estoy tan persuadido de que el hombre, profundamente impregnado de un sentimiento, ora, patético y vehemente, ya tranquilo y suave, pero intenso, como el aroma de las violetas, se hace inspirado y elocuente; que hasta creo traspasa los límites ordinarios de su talento y se remonta á las alturas del genio. Sin acudir á Literaturas estrañas, en nuestra misma patria podemos citar numerosos ejemplos pertinentes al indicado propósito.

Una sola poesía elegíaca *A la muerte de mi padre*, concede á Jorge Manrique los honores de la inmortalidad; un solo drama, *García del Castañar*, de Rojas, permite á éste, superando á Alarcón y Moreto, competir con Calderón y Lope. En nuestros días, un poeta injustamente postergado (tal vez por la pasión de partido), D. Ventura Ruiz Aguilera, que en siglos de menor cultura hubiese logrado, sin oposición, el título de vate popular, en sus *Elegías á la muerte de su hija* emuló á Tibulo y Ovidio, y arrancó á la lira notas tan tiernas é inspiradas, que pruebas dará de insensible quien al escucharlas no se asocie al dolor del poeta, y no llore con él.

A esto puedo agregar mi criterio, quizá escéntrico, de conceder en las obras de Arte y singularmente poéticas, gran influjo á la casualidad. A veces me pregunto, por ejemplo: ¿cómo es que el



ilustre Quevedo, espíritu más cultivado y profundo que Cervantes, y de no inferior fantasía, no produjo entre sus muchas obras ninguna, que en buena crítica, pueda compararse al *Quijote*? Débese esto, en mi sentir, á las circunstancias ya generales de la época, ya individuales del autor de concepción tan gigantesca, en el momento de germinar en su cerebro; por cuanto la separa inmensa distancia aún de las demás producciones del mismo Cervantes.

¿Será la luz del genio, no cual la del sol, persistente y tranquila, sino intermitente y desordenada, á modo del fulgor del relámpago? Ese y otros problemas que puede suscitar el presente artículo, exigirían más espacio del que dispone su afectísimo amigo y s. s. q. b. s. m.,

F. VILANOVA.

### III.<sup>a</sup>

Sr. Director de *El Ebro*.

Muy señor mío y apreciable amigo: Con sentimiento, ¿á qué negarlo?, acepté el empleo que se me destinó en esta villa, por cuanto me apartaba de mi familia y de mi país. Con no menor pena, abandono esta población, tan benévola conmigo, ya que no la trueco por los risueños campos, donde según nuestro Gil Polo,

«Guadalaviar hermoso,  
Dejando el suelo abundoso  
Da tributo al mar potente»,

sino por otras tierras desconocidas, á dó me empujan los rumbos inciertos de mi suerte. Mas no creo interesen gran cosa al público tan estériles lamentaciones, y así, contando con su venia, señor Director, entraré de lleno en el objeto de mi artículo.

La hidalga tierra montañesa me dispensó desde el primer momento de mi estancia en ella, franca y cariñosa hospitalidad, con-



cediéndome distinciones que ciertamente no merezco, y por las cuales quedo para siempre obligado y agradecido. Llegada ya por fin la hora de la separación, no hallo mejor manera de manifestar mi gratitud, que describir en cuatro pinceladas las gratas impresiones que tanto en el terreno de la Naturaleza como en el del Arte, en ella he recibido.

Un frío casi siberiano, un cielo plomizo, una lluvia menuda y engorrosa, marcaron mi entrada en esta villa, el último día del pasado Junio. Por esa maldita tendencia á generalizar, innata en el hombre, juzgué que haría siempre el mismo tiempo; por fortuna me equivoqué. Días hermosos y brillantes nos ha ofrecido este verano, cuyas tardes ardorosas refrescaba niebla benéfica, y no menos bellos y espléndidos lo ha habido este otoño, sin que empañara el intenso azul del cielo la más pequeña nube.

Y ya que he nombrado la niebla, diré á V., Sr. Director, que no puedo expresar con palabras la impresión gratísima que he experimentado ante un espectáculo tan nuevo como fantástico y grandioso. Y digo nuevo, no porque en rigor lo fuera para mí, avezado á las brumas de Madrid, pero en mi opinión, la niebla castellana es fea, malsana y triste, al paso que la niebla cantábrica es hermosa, saludable y llena de esplendor. Renuncio á describir el momento de la invasión de la niebla, asunto solo digno de la pluma de un Tompson, el gran poeta descriptivo inglés. ¡Cuán bello es ver las diáfanas nubes cómo avanzan y descienden primero poco á poco, luégo con gran velocidad, cual ejércitos enemigos que corren al combate, envolviendo por fin el horizonte con una espesa gasa, ante la cual desaparecen casas y praderas, árboles y montañas!

Este país es por extremo pintoresco y ofrece deliciosos puntos de vista. Extensos prados, cubiertos de un hermoso verde esmeralda, ríos caudalosos, con márgenes cercadas de huertas, y montañas pobladas de bosques, que bañadas por el sol en su ocaso, adquieren un matiz vinoso especial, contribuyen á dar variedad amenísima al paisaje.

No presta á éste sus menores encantos la población de los contornos de Reinosá, diseminada en pequeñas aldeas. Entre éstas



hay algunas bellísimas. Fresno, por ejemplo, situada al pie de un monte y rodeada de altos árboles de tintes verde-oscuros, daría asunto al pincel de Claudio de Lorena. Recuerdo con fruición el efecto sorprendente que me causó el contemplar por primera vez dicho pueblo. Era un domingo por la tarde, y la juventud aldeana, á los acordes de un tamboril, se entregaba al placer de la danza, sirviendo de fondo á las bulliciosas parejas, una arboleda frondosísima. ¡Cuadro digno por cierto de la firma de un Teniers ó de un Brueghel!

La vista de Nestares, si carece de la poética severidad de la anterior, no la cede en belleza. El Ebro atraviesa dicho pueblo, en toda su extensión, recreándose el ánimo en ver las corpulentas vacas que de continuo lo vadean. Es éste propiamente un paisaje de Holanda.

Cañeda, Bolmir y Requejo no se distinguen menos que los expresados, por sus amenas vistas.

La segunda parte de mi trabajo, ó sea la que se refiere á las obras artísticas, no podrá ser tan extensa como la primera, por efecto de mis escasos conocimientos y de los cortos datos que poseo acerca de los monumentos artísticos de este país. Sin embargo, los relataré á grandes rasgos, según se me vayan ocurriendo.

La Iglesia Parroquial se distingue, más por su capacidad y solidez, que por su hermosura, no obstante hallarse adornadas sus bóvedas con detalles del gótico florido, restos quizás de la antigua fábrica. El altar mayor puede pasar por modelo del estilo churrigueresco templado. No concluiré lo relativo á esta iglesia sin antes indicar que habla muy en favor de la buena administración municipal de Reinosa, en la pasada centuria, el haberse restaurado á expensas de los propios de villa, según manifiesta la inscripción de la portada.

El mejor de los edificios particulares de Reinosa, es sin disputa la llamada «Casa de la Niña de oro», cuya simétrica disposición y pureza de líneas, acusan la provechosa restauración iniciada en España á fines del pasado siglo por los insignes arquitectos Villanueva y Rodríguez.

Un monumento hay en este distrito, de gran valor artístico y



arqueológico, que hiere fuertemente la imaginación con el recuerdo de pasadas edades.

Tal es la Colegiata asentada, como dice el inapreciable Fuero, publicado por el Sr. Rios, «*in loco quem apellant Cervatos, sito in urbe Campodii*». Dicho templo, por desgracia casi en ruinas, aparece con todos los caracteres de la época medioeval. Su descripción pudiera ser el asunto de varios artículos, y no me considero con autoridad suficiente para asignarle un estilo determinado. Sin embargo, en mi opinión pertenece al mudéjar, aquella curiosa amalgama de elementos cristianos y orientales, que á raíz de la conquista de Toledo se enseñoreó por Castilla y tuvo efímera duración, lo cual hace más apreciables sus extraños vestigios. En efecto, mudéjar es la torre de Cervatos, análoga á la de San Pedro de Madrid, y lo son también la puerta, en forma de yunque, rasgo muy típico, los arabescos afilegranados del pórtico, y los animales fantásticos, y accesorios obscenos de los frisos y cornisas; combinado todo con el ábside y otros detalles bizantinos.

Otro ejemplar menos conocido, pero también curioso, de esta clase de arquitectura, hay en la cercana aldea de Bolmir, su notable iglesia, por desgracia en ruinas.

Y aquí termino, Sr. Director, esta disertación indigesta, deseándole prosperidades en su persona y en su periódico.

Suyo affm. s. s. q. b. s. m.,

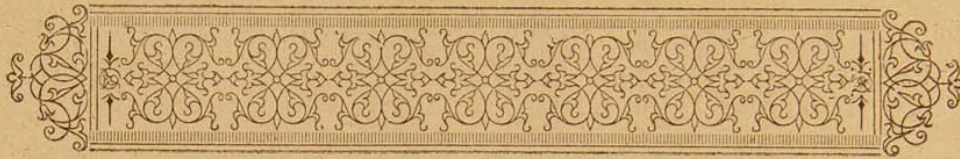
F. VILANOVA.











## ARTÍCULO II

---

### LA LENGUA REGIONAL VALENCIANA<sup>1</sup>

#### § I.

Es costumbre en los enemigos del Renacimiento literario regionalista, la de aplicar despreciativamente el nombre de dialecto, cual si fuera marca infamante, á toda manera de hablar que en poco ó en mucho se aparte del lenguaje oficial. Tamaña confusión de términos, no debe perpetuarse, por lo que creo que ya es hora de precisarlos, con la claridad suficiente.

Entiendo yo por dialecto, y así lo indica su etimología, una variante leve del idioma común. Reconociendo igual origen, discrepa de aquél en la pronunciación y en algunas palabras ó frases, diferencias debidas á causas geográficas, históricas ó étnicas. En tal sentido eran dialectos del griego antiguo, el ático, dórico, jónico y eólico, como lo son del español, ó castellano, el andaluz, aragonés, murciano y riojano, y los varios de América.

La lengua regional, en cambio, tuvo diversa cuna que el idioma oficial, del cual se distingue no solo en la prosodia, sino en in-

---

<sup>1</sup> Fragmentos de un artículo publicado en la *Revista de Castellón* en 15 de Setiembre de 1884 y siguientes.



finidad de voces y giros. Entre las lenguas regionales de España figuran el vascuence, gallego, bable, catalán, valenciano y balear.

Parecerá esta clasificación un distingio escolástico, y sin embargo no es así. Razones políticas, no literarias, explican la dependencia en que se halla la lengua regional respecto de la nacional ó común; al paso que, aun con argumentos lingüísticos, se justifica la postergación del dialecto, especie de corruptela del idioma, relegada á las clases menos ilustradas. Y demostrada la premisa anterior, paso á ocuparme del valenciano.

Nuestra lengua nativa, de la cual tan justos elogios hizo Vicianna en su *Alabanza de las lenguas*, es un dialecto ó modo de pronunciar diferente, pero no de la castellana, *conste*, sino de la lemosina, la cual á su vez, como la italiana, castellana, portuguesa, francesa, y rumana, es hija de la latina, y si no la más antigua, pues todas nacieron por el mismo tiempo, la primera cultivada literariamente. Es lengua dulce, apasionada, breve, sonora y aptísima para la poesía, por lo cual se la llama, la lengua de los trovadores.

El idioma provenzal, lemosín, románico ú occitánico, ageno á toda idea de nacionalidad, nacido por equivocación, en el mapa europeo, y que parecía llamado á ser el lazo de unión entre los pueblos latinos, se extiende desde las vertientes francesas de los Alpes, hasta los palmares de Elche en la dirección Noroeste-Suroeste y en la de Poniente á Saliente, desde las costas de Gascuña, hasta los bosques del Tirol.

Hállase fraccionado en la actualidad en una porción de dialectos. Divídense éstos en tres ramas, francesa, italiana y española. La francesa; comprende casi la mitad meridional de Francia, ó sea toda la cuenca del Mediterráneo, parte de la del Océano, hasta Burdeos, y los países que riega el Ródano. Sus principales dialectos son tres: el provenzal, el más extendido y literario, que comprende toda la costa, desde Niza hasta el Rosellón y Cerdaña, donde confina con el catalán; el gascón, rudo é inculto, que llega hasta el Océano Atlántico (Golfo de Gascuña) y acorralla al vasco; y el lemosín, más trabajado literariamente, que hoy disputa al provenzal la supremacía; y ocupa el país interior, lindando con



los anteriores, y por el N. con el auvernio, producto de su mezcla con el francés.

Los dialectos italianos del lemosín, son el corso, el sardo, el genovés, que es el más literario, y el piamontés. A éstos se pueden agregar los suizo-austriacos, que son el de los Grisones, el ilírico y el tirolés. Estos dos últimos y los dos primeros se hallan muy cambiados por las influencias itálica, germana y eslava, y son de bien poca importancia.

Mucho mayor la tienen lingüística, literaria é histórica los dialectos de la raza española, que son el catalán, el mallorquín y el valenciano, hablados en ocho provincias de nuestra patria, dos de ellas de primer orden.

Ocurren en este idioma, fenómenos lingüísticos notables. Entre otros, citaré el de que los gascones y auvernios hablen dialectos más ó menos puros de él, siendo así que dichas regiones no estuvieron nunca sojuzgadas políticamente á la Provenza.

Otro hecho extraño es el de que en el Cantón de los Grisones, aparezca aislada una mancha lemosina, á gran distancia de sus naturales dominios. En efecto, se deja el país provenzal, éntrase en Italia por Aosta y la lengua del Dante sustituye á la de los trovadores; sigue á aquélla un núcleo francés, que desde la Saboya se extiende por el Cantón ginebrino y penetra hasta el corazón de Suiza; vuelve otra vez, ya en ésta, á presentarse el italiano, es reemplazado por el alemán más al Norte en Uri, Schwitz y Unterwalden, y torciendo hacia el sudoeste, en la fragosa Valtelina se vuelve á oír el melodioso provenzal, supeditado al alemán, que es la lengua oficial y literaria y le acorralla por Oeste y Norte; al paso que el francés avanza por el S. O. y el italiano por el Sur, extendiéndose compacto el eslavón por Levante. Es difícil de explicar esta anomalía, á no ser que el francés, que es el más afine (explicación muy verosímil), le haya paulatinamente despojado de todo el territorio intermedio <sup>1</sup>.

---

1 El eminente Sr. Castelar ha puesto de relieve (creo que en su *Viaje á Italia*) grandes analogías entre el grisón y el valenciano, que ocupan los puntos extremos del área provenzal.



Según cálculo de Eliseo Reclús en su «Geografía universal», veintidos millones de habitantes hablan el lemosín, como lenguaje popular, repartidos en esta forma: diez y seis en la rama francesa (Provenza y sus anexos, Gascuña, Condado de Limoges y Auvernia), cuatro en la española, uno y un tercio en Italia, y tres cuartos de millón en Austria y Suiza.

Tuvo dos fases principales su brillante Literatura; la provenzal-lemosina (siglos xi al xiii) y la catalana-valenciana (siglos xiii al xvi). Fueron sus principales poetas en el primer período, Geraldo de Riquier, notable por sus *Vaqueiras y Serranas*, poesías pastoriles de forma popular; Beltrán de Born, por sus sátiras de un tinte personal y violento, y sus cantos de guerra, y Pedro Cardenal, por sus composiciones morales y satíricas, algo más templadas.

El segundo período se subdivide en otros dos: 1.º Catalán-mallorquín (siglos xiii y xiv) representado por Ramón Llull, poeta alegórico al modo dantesco, prosista elegante y filósofo inspirado; Arnau ó Arnaldo de Vilanova, químico distinguido y teólogo disidente; Vidal de Besalú, retórico ó preceptista; y D. Jaime I el Conquistador, Desclot, Muntaner, y D. Pedro IV, historiadores verídicos y juiciosos: 2.º Valenciano (siglos xv y xvi) al que dan esplendor Pedro Juan Martorell, autor de la discreta novela caballeresca *Tirant lo Blanc*; Andreu Febrer (catalán según otros), *Faucme* Conesa, y Antonio Vilaragut, traductores respectivamente de *La Divina Comedia*, la *Iliada* y las *Tragedias* de Séneca; y los insignes poetas *Auxias* (Oseas) March, cantor de Teresa Bou; *Faucme* Roig, á quien se debe el *Llibre de les Dones ó Spill de Consells*, y Juan Ruiz ó *Roís* de Corella, vate religioso de alto vuelo.

Los caracteres más salientes de esta literatura, cuyo estudio es indispensable para conocer la Edad Media, fueron el erotismo, no siempre platónico, y la sátira, desde el cinismo aristofánico hasta la plácida sonrisa horaciana, pasando por el tono acre y sentencioso de Juvenal. En la rama española se muestra predilección por la prosa, especialmente en Cataluña, cultivándose la Historia y otros estudios serios.

Fijándome en las personalidades, expresaré que Raimundo Lu-



lio (Ramón Llull) es un sér maravilloso y omnisciente, enciclopedia viva de aquella edad, que sólo tiene por rivales al «Angel de las Escuelas», Sto. Tomás, y al sabio cuanto desdichado monarca Alfonso X de Castilla; que Auxias March fué (según oí de labios del doctísimo Sr. Menéndez Pelayo), el poeta más inspirado de las literaturas romances de España, en la Edad Media, si émulo del Petrarca en la forma, superior en el fondo, por su tendencia más moral y cristiana; y por fin, que Jaime Roig sólo halla competidores, dentro de su época, en el castellano Arcipreste de Hita, el francés Rabelais <sup>1</sup>, y el italiano Bocaccio, no encontrándolos después hasta Quevedo, en pleno siglo xvii.

He aquí cómo la despreciada y desconocida Literatura provenzal vió surgir de su seno genios eminentes, que ejercieron un influjo europeo.

La Escuela poética provenzal se introdujo en Castilla en tiempo de D. Juan II, figurando este Rey y su valido D. Alvaro de Luna á la cabeza del movimiento. Los Marqueses de Villena y Santillana representan el apogeo de dicha corriente literaria, que duró todo el siglo xv. Las bellísimas «Serranas» del último vate son casi traducciones de las poesías análogas de Riquier. Alfonso Alvarez de Villasandino escribía entonces:

«E oí muchos versos decir á Martín,  
Tañendo las coplas en verso galano,  
Así en castellano, como en lemosín».

También la Literatura galaico-portuguesa, esplendente en la lírica, según acredita el famoso *Cancionero* del Rey D. Dionís, debió el sér y las excelencias á los poetas provenzales.

Era entonces el lemosín, lengua oficial en los extensos dominios de Aragón y en el Condado de Tolosa, y se le oía con gusto como idioma trovadoresco en todas las Cortes de Europa, hasta en las

---

<sup>1</sup> Aunque Rabelais floreció en el siglo xvi, todos están contestes en que refleja el espíritu de la Edad Media.



apartadas de Alemania é Inglaterra, merced á los celebrados «Consistorios del Gay Saber», que instituyó Clemencia Isaura, y fueron por doquier imitados. Un paso más y hubiera sustituido al latín en sus antiguos límites, reuniendo en un haz apretado los diversos romances de Francia, España é Italia. Pero ese paso no se dió, y el provenzal, atajado en su avance, tuvo que ceder á influencias políticas más poderosas.

Únicamente el castellano en la centuria décimasexta y el francés en la décimaoctava, lograron después del latín la extensión que la lengua románica alcanzara en el XIII, salva la diferencia de que aquellos idiomas se impusieron por las armas, y el lemosín por la Poesía.

Cuando Provenza, desangrada por la bárbara cruzada contra los albigenses, acaudillada por el sanguinario Simón de Monfort, á quien los mismos franceses llaman un bandido dichoso (brigand hereux) <sup>1</sup>, vió salir dispersos de su seno á los postreros trovadores, restos de una nacionalidad extinguida, éstos esparcieron en sus versos, por distintos países, el sentimiento de la galantería, bastante cristiana para no ser gentil, y bastante sensual para no preludear el Renacimiento pagano.

Ningún idioma ha estado nunca en mejores condiciones intrínsecas para ser universal entre los latinos. Reunía al fuego y riqueza italianos, la *gaieté* y causticidad francesas, la magestad y severidad castellanas, y la muelle dulzura portuguesa. Así se explica que se impusiera suavemente y por igual.

Hoy todo ha cambiado. El lemosín, en su variedad catalana solo es oficial en Andorra.

## § II

Voy á pasar ahora al examen del dialecto del provenzal, llamado valenciano, hablado en las ricas é importantes provincias

<sup>1</sup> *Diccionario histórico*, de Chaudón y Delandine, París, 1810.



de Castellón, Valencia y Alicante (Reino de Valencia), y en la isla de Ibiza.

Primero estudiaré sus conexiones con diversos idiomas, ya sean de los llamados muertos, ya de los que se hablan todavía.

LENGUAS PRIMITIVAS.—Compréndese en ellas el ibero, el celta, el fenicio, el cartaginés y hasta el egipcio, respecto á las cuales creo preferible no decir nada, ya por estar cuanto á ellas afecta envuelto en las sombras, ya porque las pocas palabras á que se atribuye este origen, hállanse vestidas á la romana.

De que el vascuence ó ibero (?) llegó en tiempo remoto hasta las costas de Valencia, hay pruebas indudables en algunas voces topográficas. A mi propósito basta con dos. El río que fertiliza nuestra vega se llama de inmemorial Turia, que en éuskaro significa blanco (*zuria*), con cuyo nombre se le conoce por la parte de Teruel, y ambos corresponden al Guadalaviar de los árabes. En la provincia de Alicante hay un monte Aitana, término que en vascuence quiere decir abuelo.

LATÍN.—Conocida es desde luego su filiación latina. Ha tomado del idioma de Virgilio, porción de cualidades de esencia y de forma.

Entre las primeras se cuentan, la precisión, el laconismo, lo suelto y cortado de la frase, que hace apta nuestra lengua nativa para toda clase de documentos cancillerescos y legislativos, y para el género histórico. Todos nuestros giros y construcciones son eminentemente latinos, más aún que los de la lengua castellana, donde es mayor el lastre arábigo, ya por el gran número de voces que reconocen dicho origen, ya por la hinchazón y ampulosidad de la frase.

En cuanto á la parte formal ó léxica del latín en el valenciano, excuso nombrarla. Más de las cuatro quintas partes de nuestro idioma, proceden de aquél, ya en su genuina integridad, como *capsa, còr, còrda, escala, faba, plana, plena, pròba, pòrta, òs, tèrra* y *tota* (clásicas), *Calvari, rosari, purgatori* (baja latinidad); ya levisísimamente alteradas en la pronunciación, como *cistella, corvella, falcó, lligona* y *tabella*, ya cambiada alguna letra, como en casi todos los verbos *demanar, donar, fer, partir, portar, valdre, etcé-*



tera, y en *Deu, finestra, forment, germá, hòme, hòrdi, muller, pèsol, etc.*, y pronombres posesivos, *meu, a, teu, a, seu, a*. Conserva el valenciano la vocal originaria ó y é, donde el castellano ha formado los diptongos ue é ie. Véase, sinó, *bó, bòna, còva, font, fòrt, a, fòsa, mòll, a, mòrt, a, ou, sort, tòrt, a, nostre, a, vostre, a, dent, fèl, mèl, pell, etc.*, si bien por el contrario ambas lenguas han perdido el diptongo latino de *auditus, aula, aurum* y *autumno*, convirtiéndolos respectivamente en oído y *oit*, olla y *òlla*, oro y *or*, y otoño <sup>1</sup>.

Añádase á esto la pronunciación, que es á todas luces más latina que la castellana. En rigor, la verdadera Prosodia latina se ha perdido, pero por convención entre gramáticos y humanistas, y en atención al uso inmemorial de la Iglesia, se formó cierta pronunciación neo-latina que hoy nos sirve de norma.

Al pronunciar nosotros p, e, *hómo* y *tèrra, verbum* y *nòva*, lo hacemos con la ó y é abiertas, como se supone lo harían los latinos, y los castellanos con é y ó cerradas, con lo que si dan á dichas voces alguna dulzura, les quitan magestad. En esto creo que nos siguen los portugueses y gallegos.

Las terminaciones latinas ó latinizadas, en m, de *templum, lignum*, Betlehem y Jerusalem, las convierten los castellanos en n, y dicen *templun, lignun, etc.*, apartándose en esto manifiestamente de la verdad histórica. ¿Qué más? Hasta *Columbus*, al tratar de castellanizarlo, se trueca erróneamente en Colón y no *Colom*, como debiera ser aquel apellido, insigne en este reino y en Mallorca.

Nada se despega tanto del acento latino, como el sonido de la j, (ja, jo, ju), puramente arábigo, del que se escandalizarían Cicerón y Salustio. Parece ser que lo legaron á Castilla los moriscos poco antes de marcharse á los desiertos africanos, y que vino á substituir al ya, yo, yu, latino. Es una de las mayores dificultades que ofrece el castellano á los extranjeros de raza latina. Dicho

<sup>1</sup> Nótase gran tendencia en nuestras clases populares á conservar el diptongo inicial, puestó que pronuncian *ouit, aurella, aulleta* y *aulor*. La última de estas palabras carece de él, en el original latino.



sonido es por completo exótico en la lengua lemosina, y hasta los labradores de nuestra Huerta, no pudiéndolo pronunciar, dicen *Cuan* y *quente*.

El valenciano es en este punto sumamente original y lógico. En palabras que recibió por conducto latino reemplazando al *ge gi*, usa el sonido de *ch* algo fuerte como en *Gesus*, *Geroni*, *gent*, *germá*, *jagant* (de *gigas*, *antis*), *geniva* (de *gingiva*, *æ*) & y lo propio en otras extranjeras, como *julivert* (*le joli vert*, francés), y *jardí*, (de *garten* alemán). Por el contrario, en voces de origen árabe, cambia la *j* gutural en una *x* suave parecida á la *g* francesa, diciendo, *Xabea*, *Xaraco*, *Xeresa*, y también por corrupción *exirop*, *Eixedrea*, *Eixátiva*. Es ciertamente caprichoso este trueque, mas seguido de un modo inflexible, ayuda á rastrear la oriundez de los vocablos, y hace pensar en lo razonadas que son á veces las lenguas que no tienen Gramática, ni Academia <sup>1</sup>.

En cambio, á fuer de imparcial, he de confesar asimismo que aparecen el castellano y el portugués más fieles á la tradición latina en un punto, el que se refiere á la distinción de la *c* y la *s*. Franceses, italianos y lemosines no la aceptan, y hasta hay provincias castellanas (las andaluzas), en que sólo se pronuncia una ú otra de dichas letras. En esta parte, el latín produjo confusión no pequeña, sin razón poderosa que la justifique.

En resumen, tanto las voces como la sintaxis y pronunciación valencianas, son más latinas, por lo general, que las de Castilla. Y esto se comprende que sea así. Aparte de la mayor proximidad á Roma y más íntimas relaciones con Italia en el Renacimiento, nuestro clima se asemeja más al del Lacio que el de la región castellana, dato muy digno de apreciarse en asuntos lingüísticos.

GRIEGO.—Este idioma ha imperado por mayor tiempo en nuestro litoral que el latino, si bien con menos fuerza. Llegaron aquí los helenos, á guisa de comerciantes, y establecieron ricas y poderosas colonias, como las de Sagunto y Denia. Dicha raza, indus-

<sup>1</sup> Ya no puede afirmarse lo primero del valenciano, merced á los *Apuntes para una Gramática valenciana popular* de mi querido amigo D. José Nebot, publicados recientemente.



triosa, aunque eclipsada en lo político por otros pueblos, jamás abandonó ya á España, coexistiendo con sus vencedores, á quienes prestó el concurso de su actividad. Sin duda subsistió el griego durante la fugaz dominación fenicia, y las más duraderas de Cartago y Roma. En tiempo de los godos adquirió gran incremento en toda la costa meridional, desde Valencia á *Ulisippo* (Lisboa), ocupada por los bizantinos, siendo un importante factor en la corrupción del latín y formación de los romances.

Valencia es de las provincias españolas que conservan más rasgos helénicos, tanto en la fisonomía animada y riente de sus habitantes, como en la imaginación ardorosa y voluble, propiamente ática, que los caracteriza. Según ya indicó D. Cristóbal Sorní, en una conferencia que dió en Julio de 1882, en *Lo Rat-Penat*, tiene nuestra lengua los sonidos de la *e* y la *o* abiertas y cerradas, equivalentes á la *eta* y *epsilon*, *omicron* y *omega* de los griegos, lo cual hace subir á siete el número de las vocales, contando la inflexión diferente por distinta letra.

Abundan en el valenciano los nombres helénicos. Viciana y Escolano, en sus respectivas *Historias*, mencionan las siguientes: *bastaix* (ganapán), *bolig* (clase de pesca), de *bolus*, tiro, *cantó* (esquina), de *catos*, lagrimal, *dinar* (antiguo *yantar*, comida preferente) de *dimneo*; *gamba* (camarón), *gos* (perro), y *trau* (ojal), de *trauma*, *tos* (ahujero), junto con los anticuados *clemestres* (hierro de las ollas), *geneca* (afeminado), *marmesor* (albacea), y *mostacho* (bigote). A estos agrega D. Agustín Blay, en su curiosa y patriótica obra, *Idea del lemosín comparado con otros idiomas*, varios términos más, como son: *bou* (buey), procedente de *bous*, *boos* (quinta declinación), *estòl* (multitud), en desuso, pero sustituido por el advervio *toll*, que denota cantidad, de *estolos*, *lon* (tercera), *fulla* (hoja), de *phyllas*, *ados* (quinta), *nau* (nave), de *naus*, *òs* (id.), *sem, a* (seco, atrofiado), de *sema, tos* (idem señal), *vesprá* (tarde), de *hespera, as* (segunda) y *nit* (noche), de *nix, ctos* (quinta).

LENGUAS SEMÍTICAS.—HEBREO.—La raza judía es antiquísima en España, suponiendo algunos autores que ya en tiempo de Salomón existían aquí israelitas. Juzgo inútil relatar las vicisitudes políticas



de este pueblo entre nosotros, bastante conocidas, limitándome á consignar, que aun cuando nunca pasaron de la categoría de huéspedes, más ó menos molestos, gozaron en diversas épocas, por sus riquezas y saber, de grande influencia.

Si han quedado en el valenciano giros y construcciones hebraicas, no puedo asegurarlo, aunque creo escasea su número, así como tampoco son muchas las palabras que reconocen tal origen. Citaré, entre ellas, *amo* y *arsènic*, usadas antes que en castellano, *de gom á gom* (expresión adverbial), *maño* (voz cariñosa, privativa del Maestrazgo), *petit*, *recamar*, *safa* y *tou*.

ÁRABE.—No obstante su larga estancia en Valencia, de la que dan fe infinidad de nombres geográficos, como los empezados por Al, y por Bene ó Beni, mezclóse muy poco su lengua con la nuestra. Tanto es así, que muchos vocablos castellanos de abolengo árabe, cual aceite, aceituna, albañil, albéitar, almohada, azofaifa, azófar, azogue, etc., se convierten aquí en los latinos, *òli*, *oliva*, *obrer de vila* ó *mandre*, *menescal*, *coixi*, *ginjol*, *llautó*, *argent viu*, etc. Hasta azúcar y azufre, voces tan latinas como *sucre* y *sofre*, llevan antepuesta la partícula arábica *a*. Unas de estas voces entraron en nuestra lengua por el intermedio de la castellana, como *bellota*, que antes era *glan*, otras proceden de la provenzal, como *gitar*, y algunas las tomamos directamente, como *almocafre* y *cadira*.

LENGUAS GERMÁNICAS.—Respecto á palabras de origen alemán en nuestro idioma, poco hay que decir; redúcense á *gòt* (vaso); *bigòt*, que se cree tomamos á los castellanos, en sustitución del *mostacho* valenciano; *chardí*, que antiguamente se usaba más *hòrt*, y hoy se ve tendencia á deslindarlos, y otras pocas. Lo más notable que, en opinión de los entendidos, debemos á los germanos, es el curioso tiempo auxiliar *vatj*, *vaes*, *va*, *varem* ó *vaem*, *vares* ó *vaes* y *varem* ó *vaem*, que juntándose al infinitivo de los verbos, sustituye al pretérito imperfecto.

LENGUAS LATINAS.—CASTELLANO. Como el romance central ha sufrido análogas influencias que el lemosín, no se ha conservado inmutable, sino que ha perdido infinidad de palabras con que en lo antiguo se envanecía. En las *Partidas* del rey Sabio, según el «Vo-



cabulario» del Dr. Alderete, hay muchas de estas voces que nuestra lengua retiene todavía. Tales son *argent-vivo*, *cabdellar* y *cabdellador*, por acaudillar y caudillo, *coa* (cola), *donces* (pues), que es el *donchs* catalán, el *donc* francés, y el *dunque* italiano, *hi* (allí), *marmesor* (albacea), *pardal* (gorrión), y *tallar* (cortar). No se sabe si estas voces las tomó el castellano del catalán, ó viceversa; más me inclino á lo primero, dada la superior cultura de Aragón.

Lo propio puede aplicarse á las palabras *eixalma*, *escudillar*, *frazada*, *mantellina*, *peròl*, *puñal buido* (por vaciado), *velludo*, (terciopelo), y otras, y aun á algunos modismos y locuciones adverbiales; advirtiéndose uno y otro en los clásicos del siglo de oro, como Cervantes y Hurtado. Hoy mismo los poetas castellanos que acuden al latín y dicen poma, oliva, etc., no saben que copian servilmente al *despreciable dialecto valenciano*.

Descartemos ahora el portugués, al que se aproxima nuestro idioma en la pronunciación y raíces latinas; el rumano, aislado y desconocido; el provenzal, que es nuestra lengua de origen, y el catalán, del que tan solo nos separan diferencias dialectales. Quedan, pues, el francés y el italiano.

FRANCÉS.—El gran número de voces que tiene, comunes al valenciano, se explica por las frecuentes relaciones entre Provenza y Francia. Reconocen este origen, ó son por lo menos análogas, las nuestras *donchs* y *après* (que hoy en algunos sitios se dice demprés), usadas en la poesía, *Roch*, *March*, *Lluch*, *Turch*, *blanch*, *vèrt*, *blau*, *pruna*, *orella*, *jamay*, *nas*, *genoll*, *má*, *cama*, *argent* (plata), *llibre*, *nit*, *llit*, etc., los verbos en dre, como *pendre*, *compendre*, *tindre*, *sostindre*, etc., casi toda la numeración, *ú*, *cuatre*, *cinch*, *sis*, *sèt*, *huit*, *setse*, *vint*, *cent*, y sus compuestos, *dèsat*, *dihuit*, *vintiú*, *cuaranta*, *cincuanta*, *cuatrecent*, *cinccent*, etc., los frutales en er, *albocater*, *bresquiller*, *ginjoler*, *taroncher*, etc., y los días de la semana, en que sólo varía la colocación de la partícula di, y se dice *dilluns*, *dimats*, *dimecres*, *dijous*, etc., por *lundi*, *mardi*, *mercredi*, *jeudi*, etc.

Agréguense á esto los posesivos *mon*, *ton* y *son*, que ahora suelen sustituirse por *el meu*, *el teu*, *el seu* (en italiano *il mio*, *il tuo*,



*il suo*), si bien al referirse á parientes se usan los primeros, *mon pare, mon germá*.

Los términos anticuados *oncle, mirall y aventall*, el *cabell blanch* (cana), el *cosí* (primo), las elisiones *mal, hòra, l' hòme, poc-aigua*, etc., revelan asimismo íntimas conexiones de allende el Pirineo. Respecto á pronunciaci3n, ya se ha advertido que la x valenciana equivale á la g francesa.

ITALIANO. Por último, nuestra lengua participa de la dulzura itálica. Pertenecen á este idioma las expresiones *vòlta, tal vòlta, còva, comare, capgirar, capitombar, pòrta, dòna, filla, fillastra, tastar, ferro, fadrina, finestra, voler, gola, pròba, ventre, vergonya, quiquera, sinyor, a*, etc.

Estas semejanzas que tiene el valenciano con dos tan importantes idiomas, facilitan sobremanera su estudio.

### § III

Para terminar. La lengua valenciana es rica, dulce, armoniosa, expresiva y reflexible para todos los afectos del ánimo: reúne en sí, como apretado ramillete, la severidad y laconismo latino, la gracia y elegancia helénicas, la vehemencia oriental, la causticidad lemosina, la energía catalana, el amplio hiperbat3n castellano, el atildamiento francés, y la facilidad de formar palabras nuevas, que encierra el italiano.

Hay en ocasiones más riqueza en nuestro idioma que en el castellano, á pesar de la incuria de los naturales, que ya censuraba el Abate Andrés, y hasta el odio ¡triste es decirlo! con que algunos miran el renacimiento lemosín. Ejemplos al canto. Aparte de la mayor facilidad para formar aumentativos y diminutivos, tenemos *res* y *gens*, para el adverbio castellano *nada*, *t3u* y *3rt* (tieso), *cadira* (para sentarse) y *silla* (para montar), *ben* (comparativo), *b3* (absoluto, bien), *ell* y *el* (3l y el), *voltes* y *vegaes* (veces), el *hi* (aquí), insustituible en los verbos: *no m' hi vetj, no s' hi veu*, etc3tera; las frases *no cal, á espentes y redolons, malb3, res3l* y otras



intraducibles; la partícula *en* que distingue el tiempo activo del recíproco, *pòrta asò, en portaten asò*, etc., y distinciones fundadísimas que la lengua oficial rechaza, como la de *fesòls* y *bajòques* (judías tiernas y secas) <sup>1</sup>.

El valenciano creo no morirá en un plazo tan corto como suponen muchos, algunos desean y no pocos temen. Nos ha arrancado algunas palabras el excesivo centralismo, pero ni una sola aldea, y verbos, que es lo esencial en la oración, muy pocos, casi ninguno. Aun hoy (1895), al cabo de 188 años, que representan sobre seis generaciones, de presión oficial no interrumpida, somos un pueblo tan bilingüe como Bélgica, donde se impone el francés al flamenco, y como Suiza, donde no puede la centralización bernesa desalojar al francés, que gana cada día terreno <sup>2</sup>.

Es tan incontrastable la fuerza de la lengua oficial, que acabará, á la larga, por absorber á los idiomas provinciales. Mas, aún tardará algunos siglos en ocurrir este fenómeno, por lo que respecta á Valencia. Para afirmararlo así, me fundo en lo siguiente:

Dos modos tienen de extinguirse las lenguas populares, por sustitución y por fusión. Ocurre lo primero, tratándose de idiomas de diverso tronco, que se alternan con dificultad, en cuyo caso, el oficial conquista al popular, palmo á palmo, su territorio. Tal ocurre con el vascuence, hablado en el siglo xv, del Pirineo al Ebro, en la casi totalidad de las cuatro provincias (*Laura-bat*), y hoy encerrado por una línea que arranca de Aragón, pasa por Puente la Reina y límite N. de Álava, divide á Vizcaya por mitad,

---

1 Sentiría se diera á mis palabras una interpretación torcida. Claro está que sería en mí una insensatez, parangonar nuestra lengua regional con la castellana, que al título de nacional reúne el de universal por sus vastos dominios de América. Pero esto no quita para que, sin negar la superioridad de la una, pregone las excelencias de la otra. Porque á todos los idiomas y dialectos puede aplicarse lo que decía Cervantes de los libros: que no hay ninguno, por modesto que sea, que no tenga algo bueno.

2 Una estadística de los idiomas nacionales y regionales fuera muy curiosa. Ella demostraría que más de la mitad de los pueblos europeos son bilingües, habiéndolos también trilingües, como Polonia (ruso, polaco y alemán), y algunos distritos de Suiza (francés, alemán é italiano).



y muere en Bilbao, de la que ocupa solamente los arrabales.  
En cambio, los idiomas afines desaparecen

«Cual mancha de agua que seca  
El ardor canicular»,

que diría Zorrilla, ó sea corrompiéndose y aproximándose al lenguaje oficial, en la pronunciación, palabras y giros, pero sin perder los antiguos lindes. Esto sucede al valenciano hace ya dos centurias, y por ello preveo su fin.

Mas no lo juzgo muy cercano, porque no ha comenzado aún la formación de lo que los franceses llaman *arlot* y nosotros algarabía, dialecto informe, á manera de los de Chiva y Anna, precursor de la ruina de una lengua. La nuestra conserva en la actualidad su carácter léxico, pues amolda las voces exóticas á sus terminaciones, y hasta se permite el lujo, inconcebible en su precaria situación, de crear nuevos términos.

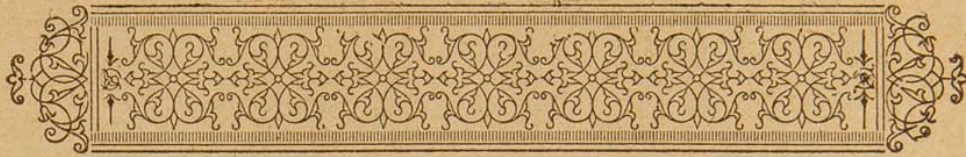
No empece á la unidad política. Nuestras colonias americanas, hablando el castellano, se sublevaron y renegaron de nuestra dominación, y los Estados-Unidos, hablando en inglés, son el enemigo más mortal de Inglaterra. Por el contrario, en 1866 el *Observatore triestino* (cuyos números conservo) celebraba en italiano los triunfos de Custozza y Lissa, obtenidos por Austria, contra sus al parecer compatriotas. Esto prueba que no es la lengua, sino la mayor importancia ó cultura de la colonia ó provincia, respecto á su metrópoli y la disparidad de intereses, lo que fomenta el espíritu separatista.

Defendamos á todo trance los fueros de la lengua valenciana. Mas no se crea que este asombroso renacimiento, que tiende á conservar la variedad histórica, que es característica en la raza hispana, pueda quebrantar en nosotros, antes aquilatar y aumentar, el amor á la hermosa unidad nacional española. Queremos, sí, la unidad, no el centralismo, el federalismo literario, y la descentralización administrativa.









## ARTÍCULO III<sup>1</sup>

---

GOUNOD, ARRIETA Y BARBIERI

---

### FANTASÍA

Un día se levantó San Pedro de muy mal humor. Si no fuera irrespetuoso, diría que estaba dado á los diablos. Aburríale la monotonía de los cantos celestiales. «¡Siempre lo mismo, exclamaba, siempre esa eterna cantinela de Santo, Santo, Santo! Hay para reventar á cualquiera. Ello será muy edificante y hermoso; pero yo quisiera su poquillo de variación». Entonces una idea luminosa cruza por su cerebro, y ansiando ponerla en práctica, aprieta un timbre eléctrico, situado en la pared de su despacho. «¡Señor!», grita al punto, apareciendo en el dintel, un mancebo robusto con grandes alas negras. Es el ángel de la muerte. «Mira, Azrael, dice San Pedro, te he llamado porque deseo distraer mis ocios. Miguel, apenas me conduce ya gente, y como tengo tan poco que hacer, me cansan más que nunca las salmodias angélicas. Tráeme de la tierra algún compositor insigne, cuya música

---

1 Inserto en *El Correo de Valencia* de 27 de Febrero de 1894.



sirva de bálsamo á mis penas».—«Seréis al instante obedecido», contestó Azrael, marchándose por el corredor.

Apenas habría transcurrido media hora, cuando entró en el Empíreo el gran Gounod, llevando bajo el brazo su *Fausto* y sus inimitables *Melodías*. San Pedro dispuso que los ángeles aprendieran á cantar, dirigidos por el maestro francés, las obras bellísimas de éste, que Santa Cecilia acompañaba al órgano. Allí se oyeron la patética *Ave María*, basada en un preludio de Bach; el solemne *Jesús Nazareno*; la *Marcha religiosa*, llena de fe y de entusiasmo; la *Colombe*, candoroso idilio, y hasta la fresca é inspirada *Serenata*. Todo aquello le pareció tan hermoso y tan nuevo á San Pedro, que pasó muchos días escuchándolo con éxtasis.

Al fin cayó en la cuenta de que aquella dorada luz que irradiaban las dulces notas, venía de lo alto, tenía origen celestial. La Tierra, al deleitar al Empíreo con tales cantos, no hacía mas que devolver lo que no era suyo. «Yo quiero algo más terrestre—pensó San Pedro,—yo anhelo armonías que, aunque no sean tan profundas, resulten más dramáticas, en las que palpiten el amor, los celos, todas las pasiones que se agitan por allá abajo». Llevado de este pensamiento, llamó á Azrael y le dijo:

«Vete á España y tráeme un autor de zarzuelas, que sea de los más eminentes». A poco entró el ángel en el despacho de su jefe, acompañando á un señor alto, grueso, de aspecto venerable. Era el maestro Arrieta. Después de estudiar con detención el repertorio de este artista, San Pedro hizo ejecutar á los coros angélicos la obra que le fué más simpática, la tierna é inspirada *Marina*. Aquello le colmó de gozo. Parecióle que respiraba á plenos pulmones la brisa del mar, y recordó los buenos tiempos en que era pescador, cuando tripulando una barquichuela con su hermano Andrés y demás Apóstoles, acercóseles Jesucristo y les dijo: «Yo os haré pescadores de hombres». «¡Esto es delicioso!», exclamó, y pasó una semana entera entregado á la contemplación de *Marina*.

Al cabo de ocho días, aun cuando cada vez encontraba en aquella obra mayores bellezas, juzgó esta música un tanto seria, y notó que la melancolía volvía á dominarle. «Yo quisiera—dijo para



su capote—una cosa más alegre, más popular. Hace muchos años, allá por el 1865, si no recuerdo mal, entró en el cielo un poeta ilustre, que se llamaba Ventura de la Vega. Entre sus obras figura una zarzuela que se cita como tipo en su clase, titulada *Fugar con fuego*. ¿Quién escribiría la música? Sin duda sería un notable compositor. ¿Existirá todavía, ó habrá dado ya cuenta á Dios? ¡Tengo una memoria tan frágil! Estaba por mirar mis libros... O si no llamaré á Azrael». Hízolo así, en efecto, y al momento acudió el ángel de la muerte.

«Oye, tú que estás más enterado de las cosas del mundo, le interpeló; ¿sabes quién fué el autor de la música de *Fugar con fuego*?»—«Sí, señor, Barbieri».—«¿Vive aún?»—«Estoy seguro de ello».—«Pues dile que venga».

Al poco rato volvió el ángel sólo.—«Señor, anunció á San Pedro, ahí está Barbieri».—«¿Y por qué no pasa adelante?»—«Dice que no se atreve».—«Pues hace mal. Yo soy tan francote y campechano como el primero, y poco amigo de etiquetas».

En esto una tremenda algazara interrumpió la conversación. Era que los coros angélicos se habían enterado de la venida de Barbieri, y le saludaban con los sonos regocijados de la marcha de *Pan y Toros*, que habían aprendido á escondidas de San Pedro.

Este se sonrió y abrazó con efusión al recién llegado, que tan alegremente se le colaba por las puertas.

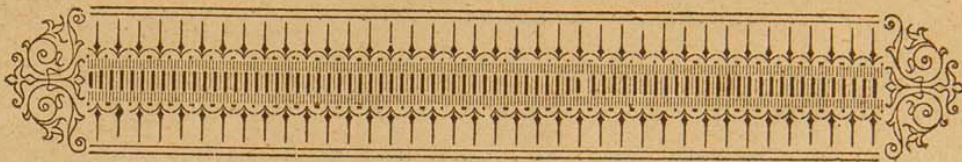
He aquí explicada la causa de que en tan corto espacio de tiempo, lamente el Arte musical la pérdida de tres de sus más ilustres representantes.











## ARTÍCULO IV<sup>1</sup>

---

### UNA ANÉCDOTA DE LOS VAN-EYCK

---

#### LEYENDA

Un descubrimiento sencillo, al parecer, ocurrido á mediados y á lo sumo á fines del siglo xiv, pero sólo extendido en los albores del xv, fué de consecuencias incalculables. Me refiero al óleo, procedimiento que elevó á arte liberal un arte mecánica, y que contribuyó en gran manera á vulgarizar y secularizar la Pintura, llevándola del claustro á la plaza, y descendiéndola del cielo á la tierra. Toda aquella cohorte fantástica de grifos, quimeras, harpías y diablos contrahechos, que la Heráldica y la Mitología cristiana <sup>2</sup> crearon de consuno, desapareció para siempre.

El óleo simplificó notablemente el mecanismo, y permitió al artista, libre de muchas trabas, atender á la perfección del dibujo y llevar el colorido á nuevos é ilimitados horizontes.

---

<sup>1</sup> Publicado en el *El Correo de Valencia*, un domingo de Setiembre de 1886, si no recuerdo mal.

<sup>2</sup> Empleo esta frase, que pudiera interpretarse torcidamente, en el sentido de la intervención de la parte fantástica, tanto en la representación de seres sobrenaturales, como en las vidas de algunos Santos, de que son testigos, entre otras, las de San Cristóbal, San Jorge, Santa Úrsula, etc. La Iglesia ha transigido con muchas de estas tradiciones piadosas, siempre que no hayan contradicho el Dogma, ó repugnado á la Moral.



Y aquí surge, naturalmente, una pregunta. ¿A quién se debe este adelanto? ¿Quién inventó el óleo? Se ignora. La creencia popular, ávida siempre de vincular en un nombre los grandes progresos, concede este honor á los hermanos Van-Eyck, de Lieja, que vivieron en la primera mitad del siglo xv, sin reparar en que cuando menos coetáneos y quizás anteriores, existen rastros rudimentarios de pintura al aceite, en Italia, Francia, España, y en la misma Flandes, como para probar la aspiración común de los pintores de abreviar el procedimiento, expresada por simultáneas tentativas. Ninguna de estas logró el éxito completo que las de los Van-Eyck, por lo cual se les otorga la gloria de tan útil invento. Como quiera que sea, y á falta de datos positivos, nos habremos de contentar con la leyenda que voy á referir. Calle, pues, por un momento la Ciencia, llena de farragosa erudición, y hable la Poesía, eternamente joven.

Corría el año 1418, y Lieja se hallaba tranquila bajo el pacífico gobierno de sus Obispos, no por más teocrático, menos feudal que el de sus vecinos, los súbditos del Duque de Borgoña. Florecían el comercio y las industrias suntuarias, bajo el régimen paternal del prelado, atento al bien temporal no menos que al espiritual de sus vasallos. Las Bellas Artes prosperaban también al unísono, llegando en Arquitectura el gótico florido á la mayor pujanza, perfeccionándose la Escultura y el tapiz.

El incáustico en la Pintura propiamente dicha, adquirió brillantez y fijeza antes desconocidas, siquiera no pudiese combatir la excesiva uniformidad en los tonos. La clara de huevo, empleada como barniz, producía este resultado. Daba un tinte anacarado é igual á las figuras y al fondo.

Juan y Huberto Van-Eyck, hijos de una familia modestísima, se habían, á fuerza de trabajo, conquistado un ilustre renombre entre los pintores de Lieja. Llovían sobre ellos encargos de las provincias cercanas y hasta del mismo Amberes, que aun no vinculaba la hegemonía artística del país.

No pocos abades y burgomaestres habían honrado con su visita el humilde taller ó estudio, y hasta el mismo Príncipe-Obispo había ocupado más de una vez el mugriento sillón de cuero



donde sentada Margarita, hermana de Juan y Huberto, los animaba en el trabajo. Ambos pintores fundieron en uno su estilo, por lo cual se les nombra unidos siempre, solidaridad artística de la que hay pocos casos. Sobresalen sus tablas entre todas las de sus coetáneos, no sólo por la corrección del dibujo, nimio en ocasiones, sino también y en primer lugar por la nitidez del colorido, y por ciertos tonos intensos que constituían una agradable novedad.

Los amigos les interrogaban con frecuencia sobre este punto, pero sólo obtenían respuestas evasivas. «Mira, decía Juan á otro pintor, llamado Van-Peters, yo gasto el mismo pincel, idénticas tablas, iguales colores que vosotros» y le enseñaba estos objetos. «¿Y cómo das tanto fuego á tus composiciones?» replicóle Peters. «¡Ah, ese es mi secreto, y me permitirás que lo calle», contestó Eyck, valiéndose de su eterna muletilla.

Encargábase de exportar sus cuadros á las demás ciudades de Flandes, un viejo tratante judío, llamado Manassés, al cual servía de correveidile un mozalvete italiano conocido por Luis Cornaro, joven alegre, nada escrupuloso, y poco amigo del trabajo. Con este par de bandidos, puestos siempre de acuerdo, tenían que transigir los Van-Eyck, en muchas ocasiones, á fin de poder vender con ventaja sus obras. Y aquí me ocurre preguntar: ¿Por qué estará tan mal retribuído el trabajo intelectual, en todas las épocas, que haya de ponerse el provecho en manos del editor ó del judío?

Cornaro, aunque oriundo de Venecia, había nacido en la fértil ribera del Arno, cuyos habitantes se han distinguido siempre por la finura de su espíritu y su amor á las Artes. Su porte era simpático, aunque algo adamado. Sus ojos azules, pequeños y vivarachos, no carecían de expresión, su cabellera abundante era de un rubio ceniciento, y por fin una tez de un blanco lechoso servía de fondo á su fisonomía, en la que además resaltaban la nariz prominente, la barba escasa y blanquecina y los abultados labios, burlones y sensuales. Era su tipo el de esos decrepitos á los cuarenta años, porque carecen de dignidad moral, y á los que sólo presta brillo efímero la juventud, con sus encantos.

Su defecto primordial era la envidia, esa reina absoluta de las almas débiles, producida por el despecho del pigmeo ante lo que



sobre él se levanta. En el genio no cabe la envidia. Rafael no envidia á Miguel Ángel su titánico *Juicio final*; le emula con sus *Logias* y *Estancias*. Luis, en cambio, aunque artista por naturaleza, como todo italiano, envidiaba miserablemente á Van-Eyck, cuyos vuelos no podía seguir, y soñaba tan sólo en arrancar su secreto á los venturosos hermanos.

Tomando como instrumento de sus planes á Margarita, la requirió de amores, y fué pronto correspondido por la hermosa flamenca, alta y robusta como Venus musculosa de Rubens, pero de corazón sencillo, cual el de un infante.

La modelo casi obligada de los Van-Eyck, no era un tipo ideal; sus facciones, correctas pero algo vulgares, las realizaba un aire de bondad é infinita dulzura, junto con una tranquilidad magestuosa. A este equilibrio moral juntaba, en lo físico, una salud perfecta, que daba cierto lustre y color sonrosado á sus carnes, y que hacía creer, como la vista de algunos relojes, soberbiamente contruídos, que no había de sonar para aquel organismo la hora de la destrucción. Esta graciosa Hebe ostentaba por marco á su rostro una abundante cabellera, más dorada que rubia, y como estrellas de aquel cielo, se destacaban dos ojos de un azul intenso, y una diminuta boca, cuya sonrisa era un poema.

Tal, dibujada á grandes rasgos, se presenta á nuestra vista Margarita Van-Eyck. Pero Luis no la miraba con tanto idealismo; según él, era el *medio* para alcanzar el *fin* que ambicionaba, arrebatár á sus hermanos el ansiado secreto. Su misma impaciencia le perdió. Antes de cumplirse una semana de hablar con Margarita, abordó la cuestión de frente y sin rodeos.

—No os podéis figurar, Margarita, le dijo, cuánto placer experimento al contemplar las obras de vuestros hermanos. Nunca he visto nada más acabado.

—Es verdad, Luis, contestó Margarita, y aunque el cariño que yo les tengo me impide juzgarlos con acierto, no por eso me atrae menos la singular dulzura que noto en sus tablas. Sobre todo me gusta una «Anunciación»<sup>1</sup> que ayer acabaron de pintar, y según

<sup>1</sup> *Museo del Prado* (Rotonda).



creo es para un convento de Malinas. No se llevan mal bocado los padres. Pero los cuadros que más han de llamar la atención, son seis de gran tamaño, cuyos bocetos están haciendo, y que se han de colocar en la Casa de la Ciudad de Gante, por encargo del burgomaestre.

—¡Hola! repuso Luis, eso dará gran importancia al nombre de Van-Eyck. El burgomaestre de Gante es un pequeño rey, y aun manda en ocasiones más que vuestro Obispo. ¿Y cuál es el asunto de esas tablas?

—Cosas que yo no entiendo, replicó Margarita, pero en especial, batallas y reuniones del Parlamento.

—¿Podrías enseñarme esos bocetos, Margarita?

—Me es imposible, Luis. Mis hermanos se cierran por dentro para trabajar, y cuando se marchan de casa, se llevan la llave.

—¡Siempre el secreto y el misterio!, dijo Cornaro fuera de sí, no recordando ante quién estaba; y dirigiéndose á Margarita, añadió: Juan y Huberto deben usar un procedimiento nuevo que da á los colores más jugo y transparencia; vos, Margarita, me podríais ayudar á descubrirle, y haríamos nuestra fortuna.

—Eso jamás, objetó la valerosa flamenca. Me proponéis una mala acción, queréis que venda á mis hermanos, y eso no puedo hacerlo.

Todos los esfuerzos del astuto italiano se estrellaron ante tan valerosa resistencia, por lo que Cornaro resolvió apelar á otros medios. Desmayó en su empeño amoroso, y libre ya Margarita del peligroso lazo, creyó oportuno poner en guardia á los Van-Eyck, para que vigilaran á Luis.

Entonces el sutil Cornaro dirigió sus tiros á otra parte, y halagando la vanidad de la vieja Gertrudis (*Frud* en lenguaje familiar), tía y ama de llaves de los artistas, que vivía con ellos, se procuró un molde en cera de la cerradura que custodiaba el cuarto misterioso, y con arreglo á aquél, le construyó una llave primorosa el cerrajero más hábil de Lieja. Había hecho creer á *Frud* que, por efecto de sus años, ya chocheaba, que si le dejaba penetrar en aquel *sancta sanctorum*, le haría su retrato.

Por fin, una tarde, al comienzo del crepúsculo, Luis, alumbrado por la incauta Gertrudis, entró en la estancia misteriosa. Afili-



granados tapices de Arras y Tournay cubrían las paredes, donde se veían junto á los cuadros de Juan y Huberto, tablas de otros flamencos, sus coetáneos, hoy desconocidos, y de autores italianos, en especial florentinos. Pero esto no llamó la atención de Cornaro, fija toda en unas vasijas colocadas en el suelo, en las que se desleían los colores, y en unos botes de vidrio, que sin duda contenían el líquido diluidor. Cuando se hubo persuadido de que éste, ó sea el aceite secante, era el mismo que encerraban aquéllas, cogió el mayor de dichos frascos y se lo guardó en el bolsillo, con no poca admiración de Gertrudis, que contemplaba la maniobra. Entonces comprendió, aunque tarde, el intento de Luis, y como le interrogara con timidez, por el cumplimiento de su promesa, aquél miserable exclamó:

—¿Tu retrato? ¿Para qué lo quieres? ¿No lo has visto nunca en la Catedral, á los pies de San Miguel?

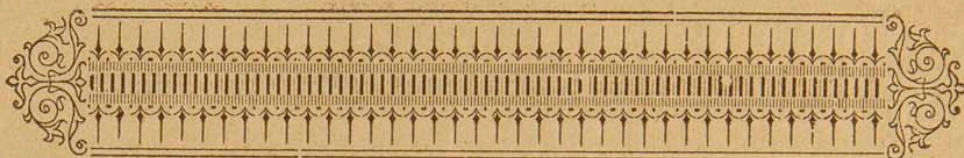
No le dirigió *Frud* ninguna reconvención por este insulto, ya que se sentía culpable, y le dejó ir en paz. Luis vendió á Manassés su secreto á peso de oro, y el avaro judío se lucró esparciéndolo por varios países. Mas no disfrutó largo tiempo el italiano del precio de su infamia. Delatado por el ama de llaves y perseguido por los vengativos hermanos, fué alcanzado y muerto en un bosque cercano á Lieja.

La mala acción que le atribuye la leyenda, si no justificable, fué cuando menos provechosa. Si el secreto de los Van-Eyck hubiese muerto con ellos, ¿admiraríamos las obras inmortales de Rafael, Rubens, Velázquez y Ribera? <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El fundamento de esta tradición parece ser un cuadro que existe en la Catedral de Lieja, y representa á los Van-Eyck, sus autores, arrodillados al pie de la Virgen, dicese que en espiación del asesinato de Cornaro. Yo, que dudo mucho de tal crimen y más aun de la causa que se le atribuye, me explico la actitud humilde de los artistas en la composición, por la costumbre piadosa, propia de la Edad Media, de colocar al pie de los Santos, los que los encargaron ú ofrecieron. Según otra versión de la leyenda, Cornaro sedujo á Margarita, recurso un tanto romántico, y gastado por ende. Puesto que me iba lo mismo en ello, preferí dejar incólume la honra de la hermosa flamenca.





## ARTÍCULO V<sup>1</sup>

---

### LA PURÍSIMA DE JUANES

---

Tradición valenciana.

Hállabase en su mitad el siglo xvi. Valencia vivía próspera y opulenta, al amparo de sus sabias instituciones forales, que si bien quebrantadas por el sacudimiento de las Germanías, gozaban todavía de bastante prestigio, cuando ocurrió el siguiente hecho maravilloso, que atestigua el veraz biógrafo Palomino, y voy á referir sucintamente.

Comienza mi narración en la mañana del 15 de Agosto, día en que, según es sabido, celebra la Iglesia la Asunción de la Virgen. Era poco más de las ocho, y ya empezaba á apretar el calor. Un sacerdote, joven aún, alto, delgado, de arrogante, pero no profana figura, salía de la Compañía y se dirigía con paso decidido hacia las tortuosas callejuelas del Carmen.

Su frente espaciosa, y surcada por hondas arrugas, revelaba al pensador, al filósofo, y quizás también al náufrago de las borrascas de la vida, que buscó puerto seguro entre las paredes del claustro. Respiraba su rostro afabilidad y modestia, que le hacían simpático. En sus ojos, de vaga mirada y fulgor intensísi-

---

<sup>1</sup> Almanaque de *Los Provincias* para 1892.



mo, adivinábase al extático, al visionario. Era el P. Martin Alberro, jesuíta de vasta ilustración y acendrada piedad, una de las lumbres del Instituto en Valencia.

Paróse ante una casa de humilde aspecto, llamó á la puerta, ésta se abrió, y de arriba le contestaron, que sí que estaba la persona por quien preguntó. Era el insigne pintor Vicente Juan Micip, ó sea Juan de Juanes, su amigo predilecto é hijo de confesión. Conocióle en la voz al punto, y salió á la escalera á recibirle. Ambos se abrazaron, y el jesuíta no pudo impedir, aunque lo intentó, llevado de su gran modestia, que el artista le besara con humildad la mano.

—La paz de Dios sea en esta casa, dijo el P. Alberro.

—Bienvenido seais á ella, replicó Juanes, añadiendo:

—Por cierto, Padre, que hace tiempo escasean vuestras visitas.

—Bastante siento yo que mis ocupaciones me impidan venir con más frecuencia, pues ya sabéis cuánto disfruto con vuestras obra y discreta conversación, repuso el jesuíta. A lo cual agregó el maestro:

—Pasad adelante y me contaréis el objeto que os trae aquí.

Dicho esto, penetraron los interlocutores en el taller de Juanes. Desgraciadamente carece mi paleta de los colores necesarios para su descripción exacta, por lo cual me contentaré con dar de él ligerísima idea. Figuraos un aposento reducido, pero muy soleado y alegre, de elevados techos, y paredes cubiertas de cuadros. Allí aparecen, unos tan sólo bosquejados, y otros pronto á terminarse, varios *Salvadores* y no pocos *Santos*, y en sitio preferente, su hermosa *Alegoría del Bautismo*, libre y feliz imitación de Rafael, que hoy se admira en la Catedral. No obstante contrastar dicho taller con los lujosos estudios que ahora se usan, visitáronlo en distintas ocasiones, homenaje debido al genio, el Arzobispo Santo Tomás de Villanueva, algunos Virreyes, muchos caballeros, y bastantes abades y priores de las Ordenes religiosas.

Sentados ambos amigos en dos modestos taburetes, que servían para el trabajo, habló así el jesuíta:—Vengo á proponeros una obra, que cierta Señora me ha encargado.

—En mala ocasión llegais, objetó el artista, pues la faena me



agobia como nunca. Precisamente ahora voy á empezar unos cuadros sobre la «Vida de San Esteban», que me ha encargado el Rector de su Parroquia para al altar mayor de aquella iglesia, y en los que quiero echar el resto. Ahí en esa cartera que está arriada á la pared, podeis ver los dibujos.

Entonces el Padre Alberro, cogiendo el voluminoso cartapacio que se le indicaba, se puso á hojearlo.

—¡Bien, muy bien! murmuró, satisfecho, al cabo de rato. He aquí un poema grandioso, que figurará con razón entre vuestras mejores creaciones. Pero la obra de que voy á hablaros tiene mayores vuelos, y aún os hará más popular.

—Veamos, pues, qué es ello, repuso Juanes confundido, y sin explicarse el alcance de las palabras de su confesor.

—Se trata, dijo éste sonriendo al ver la turbación del artista, de pintar una tabla que represente á la «Virgen María coronada por la Santísima Trinidad».

—Me place el asunto, indicó el artífice, agregando con timidez: ¿pero y esa persona que os ha encargado el cuadro?...

—Es la misma Señora, quien por sus propios divinos labios me lo encomendó, contestó el religioso.

Expresar el asombro de Juanes al oír esto, no cabe en lengua humana. Baste decir que, aunque no tenía nada de incrédulo, se quedó mirando fijamente á su interlocutor, con aire de duda. Mas, al ver pintada la seriedad en su rostro, admiróse sobremanera. Comprendiéndolo así el padre, añadió:

—No os extrañe lo que voy á referiros, pues os afirmo que es verdad. Escuchad como sucedió. Anoche, á pesar de estar largo tiempo acostado, y por más esfuerzos que hacía, no podía conciliar el sueño. En tal sazón, invadieron mi espíritu, conturbándolo, mil desatinados escrúpulos, inspirados, para mí es evidente, por el ángel de las tinieblas. Entonces apelé á la oración, y recordando que era la vigilia de la Asunción de la Virgen, mi protectora, saludéla con los tiernos conceptos que dirigía Salomón á su amada Sulamita en el «Cantar de los Cantares»: *Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*. Aquello me transportó á otras regiones, disipando todas mis tristezas.



Una luz suavísima inundó la estancia, y sentí una armonía análoga á la que producirían muchos besos, estallando á la par. Mi alma se inflamó en el amor divino, y exclamé con el sabio Rey: *Surge, propera, amica mea, columba mea, formosa mea, et veni*. A los pies de mi cama dibujóse una radiante figura, primero de un modo confuso y después más distintamente. Era la Virgen María que hollaba con su planta la media luna, y á la cual coronaba en lo alto, la Santísima Trinidad. «No temas, me dijo con argentina voz, Satán no tiene poder sobre los que se cubren con mi manto. Deseo que el pueblo valenciano me venere tal como ahora me ves en la iglesia de la Compañía. Dile, pues, á tu amigo Vicente Juan, que traslade á la tabla mi imagen». Pronunciadas estas palabras, fuése esfumando la visión, hasta desaparecer por completo. Apoderóse de mi espíritu inexplicable bienestar, y un profundo sueño reparó bien pronto mis fuerzas.

Oír esto Juanes y arrodillarse ante el jesuíta, fué todo uno.

—Dejad que os bese los pies, Padre, dijo, ya que recibís de la Señora tan especiales favores.

Alberro levantóse del suelo al punto, y replicó:

—Mayor gloria os alcanza en la empresa á vos que á mí. Si bien yo fuí el llamado, vos sois en cambio el escogido.

—Pues bien, acepto gustoso el encargo, expresó el artista, y aunque lo juzgo superior á mis fuerzas, confío que la Virgen me ayudará. Os prometo, desde hoy, dejar todo lo comenzado y no emprender nada nuevo, porque esta obra ocupará el primer lugar entre las mías. Ante el mandato de María nada significan los deseos de los hombres, siquiera estén constituidos en autoridad.

Después de un instante de desaliento, añadió:

—Mucho temo fracasar en la empresa.

—Nunca os ví tan desconfiado, repuso el Padre, lo cual, por cierto, me extraña, conociendo lo arraigado de vuestra fe. ¿No habéis pintado en la «Cena» el misterio de la Eucaristía? ¿No habéis representado las facciones del Salvador? Fortaleceos con la oración y la penitencia y no vaciléis. Y ahora, cumplido ya mi objeto, me marcho.



Despidióle el pintor cordialmente y quedaron en verse con frecuencia, mientras terminaba el artista la peregrina creación.

Juanes, que ya entonces era casado y tenía un hijo de corta edad, llamado Juan Vicente, refirió á su mujer la visión del Padre, y la piadosa Gerónima se convenció también plenamente de la santidad del jesuíta. Éste visitaba amenudo el taller, mas nunca se mostraba satisfecho de los esbozos que le enseñaba Juanes, cuyos esfuerzos se perdían en el vacío, sin cumplir los deseos del exigente confesor.

Por último, un día, desalentado ya el maestro, dijo al padre Martín:

—Son inútiles mis tentativas para reproducir vuestra visión. El bello ideal que persigo, se me desliza entre las manos.

—No desmayéis, le contestó con dulzura el sacerdote; vuestro poco acierto en esta ocasión, no debemos atribuirlo mas que á algún aviso del cielo. De seguro que hay manchas que oscurecen vuestra conciencia. Procurad disiparlas con la confesión, recibid al Señor dignamente, y veréis cuán pronto dais dichosa cima á esa obra inmortal.

Hízolo así Juanes, y el boceto que luégo diseñó fué muy del agrado de su entendido consejero. Bajo tan felices auspicios, comenzó á trazar en la tabla su célebre *Purísima*, y aun cuando á cada pincelada la precedía una oración, como trabajaba con fe dentro de pocos meses concluía su admirable cuadro.

El día en que la santa imagen se colocó en su altar de la Compañía, fué tan grande el triunfo de Juanes, que hasta lloraba de emoción. Madrid, ante el retrato de *Felipe IV*, de Velázquez, y Nápoles, ante el *Martirio de San Bartolomé*, de Ribera, expuestos al público, no demostraron mayor entusiasmo que el pueblo de Valencia al contemplar la hermosa tabla de su autor favorito.

Entre las diversas clases sociales que acudieron á verla en tropel, se hacían multitud de comentarios. Los inteligentes en Pintura elogiaban lo bien plegado de los paños, las tintas jugosas y simpáticas, el dibujo clásico, irreprochable, con rasgos evidentes de Rafael; los menos entendidos alababan la corrección de facciones de María, la severidad del Padre Eterno y la varonil



apostura del Hijo; y todos á porfía celebraban la gracia, la humildad, la pureza de la preclara Virgen.

Corrió, sin saber cómo, entre el vulgo la noticia que acabo de reseñar, relativa al origen milagroso de dicha creación, y allí fué de ver á todo el mundo, y en especial á las mujeres, poner sobre las nubes la ardiente devoción del P. Alberro, junto con el talento y la sincera piedad de Juanes.

Hay un dato elocuente que comprueba hasta la evidencia la inmensa popularidad que recabó á su autor esta obra. Más de tres siglos han pasado, y aún lleva el nombre de «Calle de la Purísima» la contigua al edificio que fué convento de la Compañía.

FIN



# ÍNDICE

	<u>Páginas.</u>
Dedicatoria. . . . .	III
Prólogo del Sr. Llorente.. . . .	V
Introducción. . . . .	I

## Sección 1.<sup>a</sup>, Arqueológica.

Artículo 1. <sup>o</sup> —Un retablo de Juanes en Santa Catalina Mártir.. . . .	5
Id. 2. <sup>o</sup> —La «Virgen de la Leche» en San Andrés, cuadro de Juanes.. . . .	11
Id. 3. <sup>o</sup> —Cinco tablas antiguas en la iglesia de Riola. . . . .	19
Id. 4. <sup>o</sup> —Una excursión por Alcira.. . . .	25
Id. 5. <sup>o</sup> —Liria y Benisanó. Excursión del 10 de Febrero de 1889. . . . .	31
Id. 6. <sup>o</sup> —Un retablo de Juanes en Onda. . . . .	41
Id. 7. <sup>o</sup> —Sección de tablas antiguas en el Museo del Carmen. . . . .	47
Id. 8. <sup>o</sup> —San Juan del Hospital. Inconvenientes de su demolición.. . . .	63

## Sección 2.<sup>a</sup>, Artística.

Artículo 1. <sup>o</sup> —Examen de la antigua escuela pictórica valenciana. . . . .	69
Id. 2. <sup>o</sup> —Consideraciones críticas acerca de las obras de Juanes. . . . .	85
Id. 3. <sup>o</sup> —Las obras de Ribera. . . . .	101
Id. 4. <sup>o</sup> —Estudio sobre Velázquez. . . . .	121

## Sección 3.<sup>a</sup>, de Arte cristiano.

Artículo 1. <sup>o</sup> —La Purísima Concepción en la Pintura española. . . . .	141
Id. 2. <sup>o</sup> —Iconografía cristiana. Santos abogados contra la peste. . . . .	147
Id. 3. <sup>o</sup> —Breves reflexiones sobre la vida de San Francisco de Paula.. . . .	155



Sección 4.<sup>a</sup>, Miscelánea.

	<u>Páginas.</u>
Artículo 1. <sup>o</sup> —Tres cartas de Reinosá. . . . .	161
Id. 2. <sup>o</sup> —La lengua regional valenciana.. . . .	171
Id. 3. <sup>o</sup> —Gounod, Arrieta y Barbieri. . . . .	187
Id. 4. <sup>o</sup> —Una anecdota de los Van-Eyck. Leyenda. . . . .	191
Id. 5. <sup>o</sup> —La Purísima de Juanes. Tradición valenciana. . . . .	197



## FÉ DE ERRATAS

---

Pág.	Línea.	Dice.	Léase.
18	15	Serto.	Sarto.
97	2	nace.	surge.
126	26 y 27	folio III.	tomo III.
132	16	Breda.	Bredá.
171	4	aparte.	aparta.
173	10	raza.	rama.

También hay que agregar á la lista de obras de Ribera, «La Crucifixión de San Pedro», que posee el Colegio de Corpus-Christi y se omitió por olvido.





























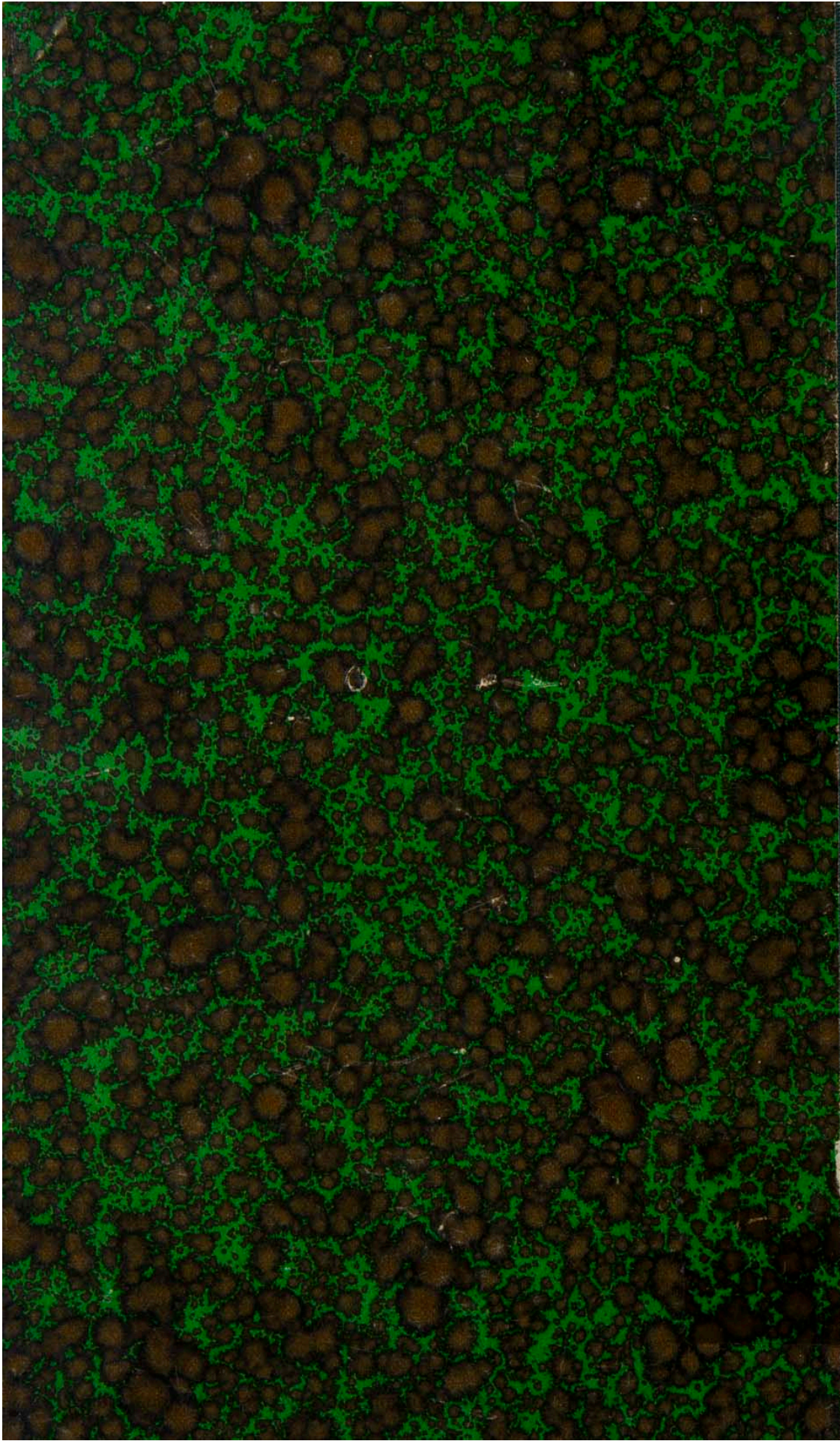


Biblioteca  Valenciana



31000005318218





Biblioteca Valenciana