
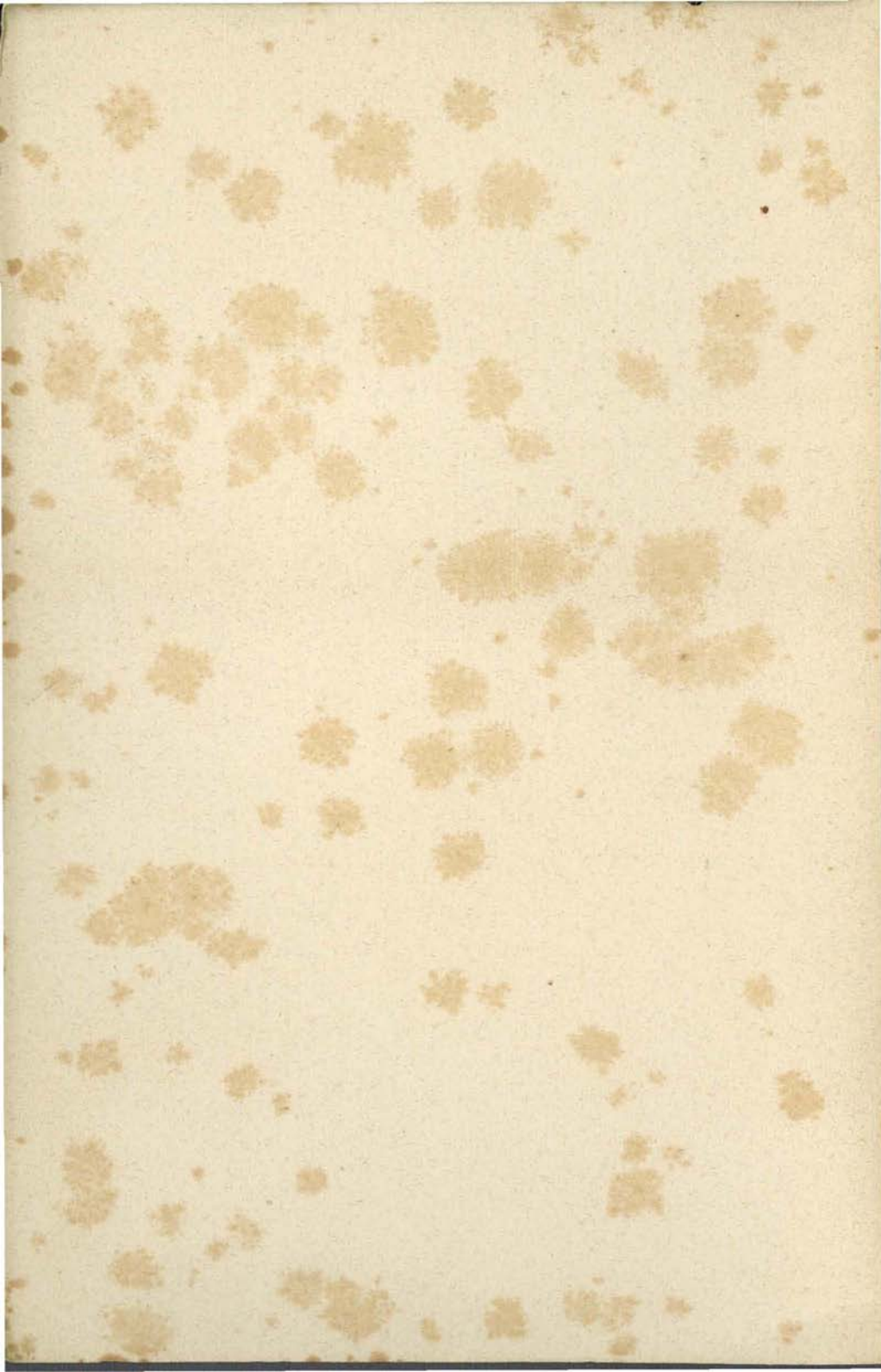


RAMÓN HUGUET SEGARRA

Correspondiente de la R. A. de B. A. de San Fernando.

LOS CUADROS DEL PINTOR
FRANCISCO RIBALTA, EXIS-
TENTES EN CASTELLÓN. 





R. 2101

E-3

25

1713

LOS CUADROS DEL PINTOR

FRANCISCO RIBALTA, EXIS-


TENTES EN CASTELLÓN. POR

RAMÓN HUGUET SEGARRA ✱

TRABAJO PREMIADO EN

LOS JUEGOS FLORALES

DEL "RAT - PENAT" DE

VALENCIA EN 1912. 



CASTELLÓN - AÑO DE 1913

IMPRESA J. BARBERA

PROPIEDAD DEL AUTOR

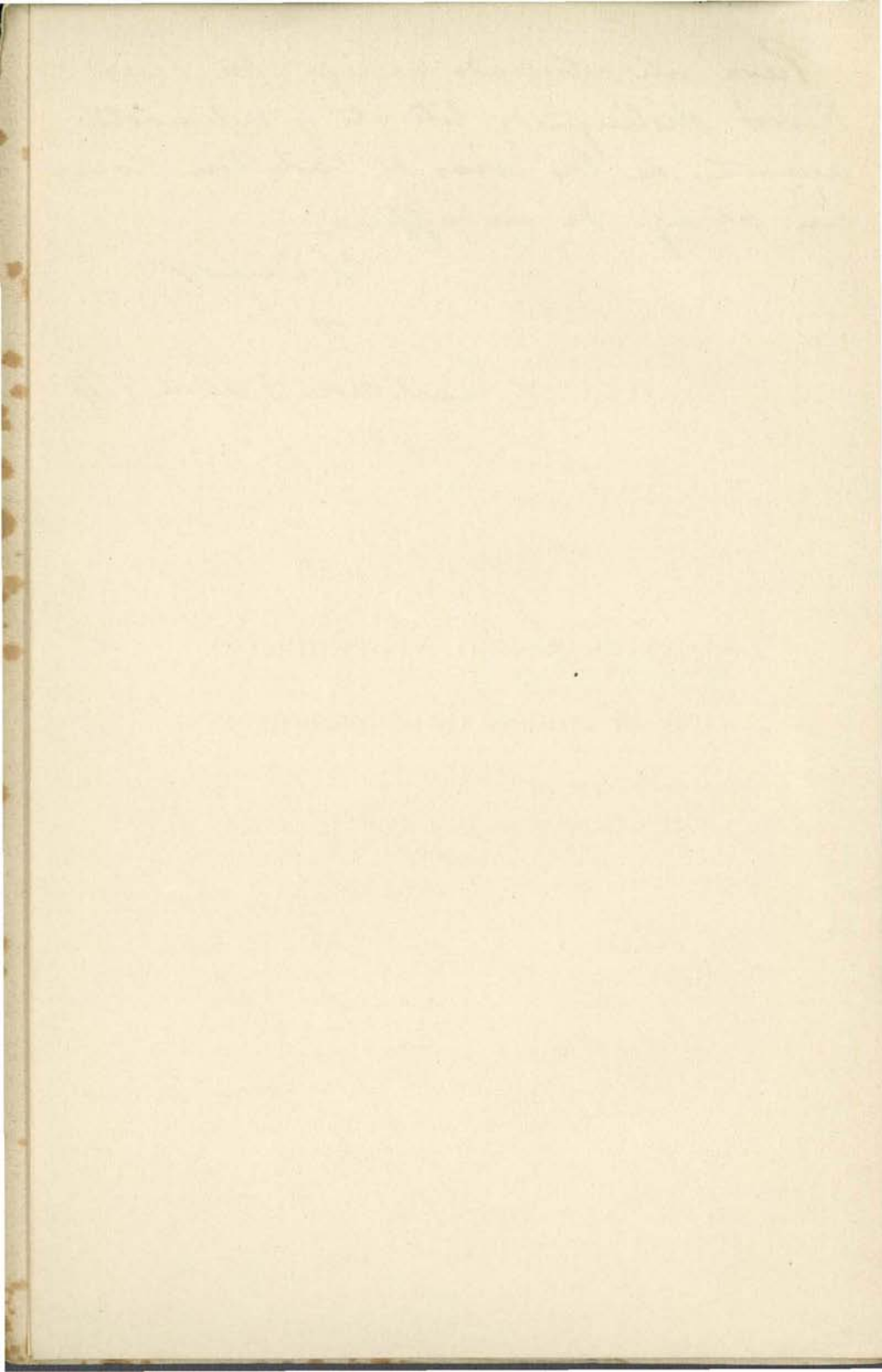
Para mi estimado amigo Sr. Luis
Revest distinguido literato y entusiasta
amante de las cosas de Castellón. Con
un abrazo de mi affeto,

El autor

Castellón 3 Abril 9/14.

Al Excelentísimo Ayuntamiento

de la ciudad de Castellón. ✱



ADVERTENCIA PRELIMINAR

Te la debo, lector, siquiera sea para que no puedas llamarte a engaño; y de paso aprovecharé la ocasión que se me ofrece para pedirte consejo.

Este trabajito que hoy publico no debe ser apreciado cual cosa definitiva ni ha de considerarse como estudio completo. Constitúyelo algunos de los apuntes y papeletas que desde ha tiempo vengo coleccionando, referentes a la totalidad de la obra pictórica de Francisco Ribalta.

Dicidíome a desglosar las noticias a continuación insertas, del estudio más general que trato de llevar a término, el tema propuesto por el Excmo. Ayuntamiento de Castellón, en los Juegos Florales del Rat-Penat el año de 1912. Dicho tema decía así: «Estudio de los cuadros del pintor Francisco Ribalta que actualmente se encuentran en Castellón.»

Con gran desconfianza, llevé las notas al Certamen. La

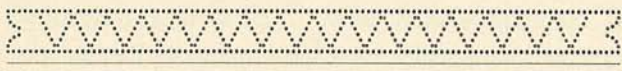
precipitación con que hube de ordenarlas, era mala consejera de mi éxito; pero además temí que no se apreciara la imparcialidad de mis juicios acerca del artista castellanense y que juzgándome devoto y entusiasta más que crítico, se desecharan por exageradas las afirmaciones que sentaba.

Mis recelos, sin embargo, no tomaron cuerpo, y es sin duda, que la indulgencia de un tribunal puede obrar milagros. Fué premiado el trabajito, y pocos días después, el Concejo Castellonense, acordó publicarlo, premiándolo también de esta suerte, con la mayor esplendidez. Y he aquí, caro lector, contada muy de prisa, la historia de todo lo ocurrido.

Acerca de lo que ahora puede ocurrir a estas notas, debo confesarte que, no las tengo todas conmigo. Espero tu sentencia con el mismo temor que esperé la del jurado. Te ruego que me seas sincero; y si tienes la bondad de recorrer las páginas siguientes, aconséjame qué debo hacer: ¿Puedo continuar el camino emprendido, o será mejor dejarlo todo y retirarme a tiempo?

Te agradecerá siempre el consejo tu affmo.

El Autor



I

DEL NÚMERO DE CUADROS, Y LUGAR EN QUE SE
HALLA CADA UNO DE ELLOS

DESEAMOS ante todo que la sinceridad sea buena compañera de estas notas, y haciendo honor a tal propósito debemos comenzar afirmando la abundancia bibliográfica existente acerca del pintor Francisco Ribalta y de su obra, pero lamentando al mismo tiempo que tal abundancia y la reflexión debida no corran parejas. Mucho se dijo y se escribió del insigne artista castellonense; pero en general, sin la mesura conveniente en las afirmaciones, cuya comprobación no siem-

pre fué clara y escrupulosa. Y no se tenga esto como reproche para aquellos autores que acerca de Ribalta trataron, que éstos hubieron de luchar muchas veces con la falta de medios y carencia de facilidades para llevar a buen término sus estudios; ni se tome tampoco nuestro lamento por jactancia, porque al fin y al cabo no hemos de hacer cosa muy distinta de la realizada por aquellos que en estas tareas nos precedieron.

Si quien juzgue esta modestísima labor se digna en ella notar un recto afán de depuración y una constante tendencia a formular nuestros juicios ante el examen directo, sin intermediarios, del documento o cuadro de que tratemos, llegarán a colmarse nuestras aspiraciones, porque entonces tendremos algún motivo para suponer que hemos contribuído en parte a la ofrenda honrosa aportada en recuerdo de Francisco Ribalta.

*
* *

El ilustre tratadista de asuntos artísticos y docto arqueólogo D. Juan Agustín Cean Bermúdez, tiene mención muy especial para el pintor Francisco Ribalta en su «Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España»; e inserta en él ⁽¹⁾ una relación detallada de las pinturas de aquel artista conservadas en su pueblo natal. ⁽²⁾ En esta mencionada relación, pone

(1) Tomo 4.º págs. 173 y 174.

(2) Inútil parece insistir sobre el nacimiento de Francisco Ribalta en Castellón, después de haber sido encontrada en esta Casa Abadi su partida de nacimiento (1555) publicada por D. J. A. Balbas, y de haberse hallado y publicado también, otros documentos relativos a la familia del preclaro artista.

exquisito cuidado el autor, al indicar el sitio, (iglesia, ermita, etc.) en donde las pinturas se conservaban cuando la obra aludida se escribió, que fué por los años de 1800.

Pero llega a declarar este autor, aunque de manera implícita, que no vió al menos en su totalidad y con la detención conveniente, los cuadros de que hace mención, (1) por cuanto refiere las noticias insertas en su obra a Martín, Palomino, Ponz y Orellana, entre los autores que le antecedieron y a los que en realidad compendia; así como también al Archivo de San Juan de la Merced, de donde sacó notas con que nutrió las páginas de su libro.

Mas hagamos mérito de Cean Bermúdez por su autoridad; y teniendo también en cuenta el carácter de recopilador con que se nos presenta, transcribamos aquella relación de pinturas de Ribalta, que según afirma, se hallaban en esta ciudad. Dicha relación, cuyo texto copiamos escrupulosamente respetando hasta los menores detalles, es como sigue:

«Castellón de la Plana.—Parroquia.—(2) El cuadro de ánimas con una hermosa gloria y dos ángeles mancebos que las sacan del purgatorio, en su altar.

Idem.—San Agustín (3) El que representa a San Eloy y a Santa Lucía del tamaño del natural, en una capilla.

(1) Tomo 4.º obra citada pag. 179

(2) Aunque en la actualidad existen tres parroquias en Castellón, no pudo referirse Cean Bermúdez sino a la de Sta. Maria que radica en la Iglesia llamada la Mayor, por haber sido creadas en 1904 las otras dos.

(3) Iglesia de S. Agustín que se levanta en la calle Mayor, junto á las oficinas del Estado. Aquella y éstas formaron el antiguo convento de San Agustín.

Idem.—Santo Domingo (1) El Santo Tomás de Aquino que estaba en el altar mayor y ahora en la subsacristía, donde se conserva una virgen del Rosario, también de su mano, y los lienzos de los altares de San Luis Beltrán y de Jesús.

Idem.—Ermita de San Roque.—El que está en su altar, y es uno de los mejores de su mano.

Idem.—Iglesia de la Sangre de Cristo.

Los del altar mayor.»

A este punto llega la cuenta de Cean Bermúdez; y teniendo presente que son en número de cuatro las pinturas existentes aún en la Iglesia de la Sangre de Cristo, atribuidas por distintos autores á Francisco Ribalta, podremos concluir que en los comienzos de la pasada centuria se hacía llegar á once el total de las pinturas, entre tablas y lienzos, que Castellón poseía de su preclaro artista. Esto, en el supuesto de que los altares dedicados á San Luis Beltrán y á Jesús, de la Iglesia de Santo Domingo, sólo tuvieran un lienzo cada uno como es probable.

Ningún reparo hay que oponer ahora a la cuenta del ilustre escritor aludido; y sólo nos permitiremos en este lugar hacer una ligera aclaración para evitar ambigüedades y confusiones en las que cayó algún autor, (2) y a las

(1) Iglesia de Sto. Domingo, hoy más conocida por Iglesia de la Beneficencia, por hallarse instalado el establecimiento de beneficencia provincial en el vasto edificio contiguo a esta iglesia. Uno y otra constituían el convento que según los tiempos ha estado bajo la advocación de Sto. Tomás de Aquino, de Ntra. Sra. del Rosario, o de Sto. Domingo.

(2) Véase: Diccionario de Artistas Valencianos por el Barón de Alcahalí—Valencia 1897. En dicha obra, bien reciente, repítase también que el cuadro «que está en el altar de la ermita de S. Roque» pertenece a Ribalta, pág. 258.

que inevitablemente lleva el texto de Cean Bermúdez. En él se lee, cual acabamos de ver, que en la ermita de San Roque hay un cuadro de Ribalta, y como en el día existe en término de Castellón una ermita dedicada a San Roque, (*San Roch de Canet*) es hasta cierto punto natural, decir que en dicha ermita se halla el San Roque aludido. Pero es el caso que ha habido en Castellón dos ermitas dedicadas al santo de la peste; una enclavada en la partida de *Canet*, ermita que dejamos mencionada. Fundóse en 1650, después de una epidemia, y fué construída por acuerdo del Concejo de Castellón 22 años transecurridos desde la muerte de Francisco Ribalta acaecida en Valencia. Véase en esta sencilla construcción y colocado en su único altar un cuadro completamente anodino pintado sobre lienzo. Y puede afirmarse que en este lugar medio olvidado, mezcla de santuario y alquería, nunca estuvo el San Roque de Ribalta.

Levantábase la otra ermita de San Roque (*San Roch del Toll*) donde hoy existen las murallas y fortificaciones que cierran la ciudad por la parte denominada *el toll*; en este lugar y entre las propias fortificaciones hállanse aún unos liezcos de pared y un arco rebajado, pertenecientes a la derruída ermita, cuyos materiales se utilizaron seguramente en la construcción de los murallones y reductos que para defensa de la población levantaron los castellanenses a raíz de la primera contienda civil. En esta ermita, situada en las inmediaciones del poblado, se hallaba el cuadro de Ribalta, y desde allí fué trasladado a las Casas Consistoriales, en donde hoy se conserva, cuando los azares de las guerras carlistas hicieron que el templo aquel se convirtiera en fortaleza.

Todo esto había ocurrido ya cuando Cean Bermúdez escribió su Diccionario, pero no cuando el erudito Antonio Ponz, hijo por cierto de la provincia de Castellón (1) realizó su viaje por España y publicó su obra monumental en 1772. (2) En ésta encontró seguramente Cean Bermúdez un arsenal de datos que utilizó, pero en el presente caso le indujeron a error; error que ha ido perpetuándose entre los que sin tomarse el trabajo de comprobar afirmaciones, fueron siguiendo a ojos cerrados el texto de Cean.

*
* *

Otro cuadro de Francisco Ribalta, el más eminente de cuantos originales suyos guarda Castellón, no pudo ser incluido por Cean Bermúdez entre los que componían aquella reducida colección. Y no pudo entonces apuntarlo en la relación de los castellanenses, porque al ser editado el libro de aquel autor, dicho cuadro estaba aun en la Cartuja de Valdecristo para donde fué pintado. Nos referimos al San Bruno hoy propiedad del Museo Provincial, que decora años hace, el salón de Profesores de este Instituto General y Técnico. Seguramente es este cuadro el mismo que el autor tantas veces citado describe de la siguiente manera. (3) «Valdecristo.-Cartuxa. El lienzo que está en la capilla de San Bruno y representa al santo, con otros arro-

(1) Antonio Ponz nació en la villa de Begís en 28 de Junio de 1725 y falleció en Madrid el día 4 de Diciembre de 1792.

A la sazón desempeñaba el cargo de Académico Conciliario en la R. A. de San Fernando.

(2) «Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables dignas de saberse, que hay en ella.»—Madrid, Joaquín Ibarra, 1772-1794-20 tomos en 8.º

(3) Obra citada pág. 179. Tomo 4.º

dillados en primer término, y en lo alto en gloria al Padre eterno y a su hijo santísimo;...»

Un manuscrito inédito lleno de invalorable noticias referentes a pinturas y objetos antiguos de esta provincia, que se guarda cuidadosamente en el archivo de la «Comisión Provincial de Monumentos» y en el que colaboraron, a juzgar por los caracteres y trazos de la escritura, Don Vicente del Cacho, D. Juan Cardona y D. Juan Antonio Balbas, nombres beneméritos para la historia de la cultura castellanense, nos ofrece las primeras noticias sobre la llegada a Castellón del referido San Bruno por tantos conceptos estimable.

De este manuscrito y de la relación que en él se hace de los cuadros del «Museo Provincial», copiamos las líneas que van a continuación: «San Bruno: original de Francisco Ribalta.—Lienzo. Alto 1'83 metros. Ancho 1'16 metros. Asunto: El Santo acompañado de los obispos y grandes dignidades de la orden, estando dos de ellos arrodillados en primer término, y en lo alto en gloria el Padre Eterno con su santísimo Hijo, rodeados de varios mancebos. Procede: Del real monasterio de monjes de Valdecristo, y estaba colocado en su iglesia en una de las capillas colaterales al altar mayor.»

«En 12 de Octubre de 1849 fué entregado al «Museo Provincial» por D. Fermín Hispano encargado especial para recojer los objetos de las suprimidas corporaciones religiosas.»

«Por acuerdo de la Comisión de 26 Junio de 1867 lo restauró D. Francisco Martínez (1) y costó...»

(1) D. Francisco Martínez Yago fué buen pintor y peritísimo restaurador

Así terminan en el manuscrito estas curiosas notas relativas al cuadro de San Bruno. Quedan ellas incompletas porque seguramente cuando se escribieron no habría aún liquidado la «Comisión Provincial de Monumentos» la cuenta con el restaurador; pero deseando nosotros inquirir lo que en el texto copiado falta, hemos ido a la rebusca del acta mencionada teniendo la fortuna de hallarla, y de que su texto claro, nos proporcione cuanto queríamos saber.

Con efecto: en el Acta de la «Comisión de Monumentos» que lleva el núm. 5, extendida sobre papel sellado con sello 9.º, que data del año 1867 y firma D. Francisco Llorca, entre los acuerdos adoptados figura el que al pié de la letra insertamos a continuación: «...Que se remita a Don Francisco Martínez el cuadro de San Bruno original de Francisco Ribalta para que proceda a su restauración, y al mismo tiempo se le remitan también mil reales vellón de los fondos consignados a esta Comisión en el presupuesto del corriente año, los cuales se considerarán como parte del precio de dos mil reales porque está convenida la espresada restauración.»

El hecho de esta restauración se relaciona íntimamente con otro muy importante, de la que podríamos llamar historia de nuestro cuadro de San Bruno. Saben perfectamente cuantos se interesan por esta obra de arte, que hace tiempo, hubo intento de robarla. Dícese que un extranjero anticuario visitó nuestro Instituto, llamándole poderosa-

de obras pictóricas. Ejerció los cargos de académico supernumerario y conserje restaurador de la Academia de San Carlos de Valencia. Su nacimiento se fija en 8 de Noviembre de 1814 y su muerte ocurrió en 19 de Enero de 1895.

mente la atención el lienzo de que aquí tratamos, hasta el punto de ofrecer por él, al entonces conserje de nuestro primer establecimiento de enseñanza, la suma de tres mil pesetas. Hasta aquí juega en el asunto la suposición; pero en lo que a continuación narramos entra ya la certidumbre: seducido el conserje R. por la oferta, y tras de mucho vacilar, decidióse al fin a separar el lienzo de su bastidor con propósito de entregarlo al comerciante que tan ruines mañas se daba para adquirirlo. Poco experto y poco acostumbrado a intervenir en vergonzosas andanzas, el infeliz R., no tuvo otra ocurrencia que doblar el lienzo en varios pliegues y esconderlo debajo el órgano que existía en el coro de la Iglesia de las Monjas Claras, contigua al Instituto. Y en este escondrijo imaginaba guardarlo hasta que fuera entregado al comprador. Pero bien pronto notóse la falta de aquella obra de arte, y como recayesen sospechas sobre el conserje R. fué acusado, y sin grandes dificultades descubrióse toda la verdad. El conserje fué encarcelado pagando su torpe delito a gran precio: pues no pudo sobrevivir a la afrenta, y murió pronto. Del comprador no se averiguó nada y el cuadro sacóse de su escondrijo resquebrajado y surcada su superficie por las huellas que dejaron los pliegues. De aquí que se dispusiera luego su restauración; restauración de grandes dificultades dado el estado en que el lienzo se encontraba, y que por el cuidado y pulcritud con que se realizó, fué de gran crédito para el Sr. Martínez Yago.

Eran por aquel entonces director y secretario del Instituto, respectivamente, D. Francisco Llorca y D. Mateo Asensi que tomaron con verdadero interés la depuración de estos hechos y la recuperación del San Bruno que hoy

se custodia con el mayor cuidado, como hemos dicho, en el propio salón de Señores Profesores.

Por puntualizar algún extremo relacionado con el hecho que acabamos de mencionar, copiamos de uno de los libros de entradas conservados en la secretaría de este Instituto, esta precisa anotación:

«Día 7 de Mayo de 1864. - Universidad Literaria de Valencia.--Visto el oficio de V. E. de 3 del actual en el que participa a este rectorado haber recaído auto de prisión contra el conserje de ese Instituto, con motivo del robo de cierto cuadro, y el nombramiento hecho por V. E. para el cargo que aquel desempeñaba, lo apruebo aunque sin perjuicio de la resolución que mejor estime la superioridad a quien doy cuenta de todo en esta fecha. Dios guarde etcétera - Francisco Asensi=Vice-Rector.»

*
* *

Tomóse por la Comisión Provincial de Monumentos el acuerdo de restaurar las obras del pintor Francisco Ribalta existentes en el Museo Provincial, en la sesión celebrada por aquella entidad en 26 de Septiembre de 1866. El texto del acta referente a este asunto dice así: (1) «Con el fin de conservar las glorias de esta capital debidas al buen patrio y eminente pintor D. Francisco Ribalta, se acuerda que por la Real Escuela de San Carlos de Valencia, se proceda a la restauración de sus obras que hoy día se en-

(1) Acta n.º 3 de la Comisión Provincial de Monumentos.—Día 26 Septiembre de 1866 firmada por el Presidente Sr. Escrig y por el Secretario Don Vicente del Cacho. Se conserva en el archivo de la mencionada Comisión de Monumentos.

cuentran en un lamentable estado.» (1) Designando para que llevaran a término las gestiones conducentes a la ejecución del acuerdo, a D. Francisco Llorca, y a D. Vicente del Cacho. Y en el acta n.º 4 perteneciente a la sesión celebrada en 28 de Enero de 1867, léese lo que sigue:

....«Acto seguido el vocal D. Francisco Llorca dió cuenta del estado en que se encuentran los trabajos ejecutados para llevar a efecto la comisión especial que juntamente con D. Vicente del Cacho se le había nombrado (*sic*) en la sesión de 26 de Setiembre del próximo pasado año, con el objeto de proceder a la clasificación y restauración de los cuadros del eminente pintor D. Francisco Ribalta.

Haciendo presente que habiendo sido examinados (*sic*) detenidamente dichos cuadros por D. Francisco Martínez, restaurador de la Real academia de San Carlos de Valencia manifestó que eran dignos de restauración los seis que representan pasajes de la pasión y muerte de Jesucristo; *y otro cuyo asunto representa a San Bruno en primer término y a su alrededor (sic) arrodillados otros santos de la orden, y en lo alto en gloria al Padre santo, y a su hijo santísimo: todos ellos procedentes de la suprimida Cartuja de Valdecristo.*»

(1) Obsérvese que en este documento viene hablándose de obras de Ribalta existentes en el «Museo Provincial» siendo así que en dicho lugar no existe más que una (el San Bruno) de este autor; y aún ésta ya hemos indicado que fué trasladada desde la sala en que se halla instalado el repetido Museo, al salón de Profesores.

Este error proviene de que se atribuían a Ribalta seis grandes lienzos que representan escenas de la Pasión de Cristo, los cuales se hallan en el que continuaremos llamando Museo. Tales lienzos fueron más tarde, atribuidos a Vergara y hoy se sabe que los pintó Bauxá, discípulo predilecto de Ribalta. Proceden de la cartuja de Valdecristo, como otro cuadro Crucifixión de Cristo con dos cartujos, también de la escuela del pintor castellanense, que guarda igualmente el Museo.

Por lo que rezan los anteriores documentos, que permanecieron inéditos hasta el presente, viénese en conocimiento de la accidentada existencia que ha tenido el cuadro de San Bruno, y de las solicitudes y cuidados que siempre han prodigado a esta joya de arte, la «Comisión Provincial de Monumentos» y to los cuantos en Castellón han sabido considerar los méritos del ilustre pintor Francisco Ribalta

Queda completa, pues, con el San Bruno referido, la lista de las pinturas que de consumo todos los autores han atribuído a Ribalta y que existen o han existido en Castellón, formando parte de esa colección que nos permitiremos llamar pública por haberse guardado en Iglesias y en edificios del Estado abiertos a quien descara visitarlos.

De lo que no hacen mención los autores es de dos cuadros indudablemente originales de Ribalta pertenecientes a una colección particular de esta ciudad. Y son ellos, una réplica o repetición de la famosa Crucifixión del Museo Provincial de Valencia y una expresiva cabeza estudio, igual a la del cuadro de San Roque hoy existente en las Casas Consistoriales; obras de indudable mérito que guarda entre otras de distintos autores. D. José Sanz Aparici, distinguido aficionado. (1)

De entrambos cuadros hemos de hacer mención en lugar oportuno; mas permítasenos desde luego indicar que no sería aventurado sostener que la crucifixión, o por mejor decir «El Gólgota» del Sr. Sanz es anterior en fecha al

(1) Estos cuadros proceden de una colección numerosa que reunió el abuelo paterno del actual poseedor, cuya colección ha ido subdividiéndose, primero, entre los hijos del primer coleccionista y luego, entre los nietos.

cuadro del mismo asunto y composición que se conserva en el Museo valenciano.

*
**

Hemos escrito las precedentes páginas a la vista de los datos proporcionados por escritores anteriores al siglo XIX; fijémonos ahora en otra serie de fuentes más recientes, que nos auxilien en la averiguación de los cambios de lugar, desapariciones, y en todo cuanto pueda afectar o se relacione con la colección castellanense de Ribalta, cuyas proporciones con más o menos precisión tenemos señaladas.

Hemos hablado ya a propósito del traslado del San Roque, desde la ermita en donde primeramente se halló a las Casas Consistoriales donde ahora puede contemplarse; sobre este particular no hemos de insistir. Teodoro Llorente, (1) Juan Antonio Balbas (2) y Leonardo Mingarro (3) en sus escritos referentes a los cuadros que hay en Castellón, del autor que nos ocupa, advierten perfectamente el traslado del mencionado San Roque, colocándolo ya, en el local donde ahora se encuentra.

Respecto de los cuadros conservados en la Iglesia de La Sangre de Cristo, referidos a Ribalta, es indispensable que, en favor de la verdad, enmendemos a Cean Bermúdez

(1) Véase: «España sus monumentos y artes.—Su naturaleza e historia.—Valencia.—por T. Llorente 1887.—Tomo I pág. 239.

(2) Véase: «Castellanenses ilustres.—Apuntes biográficos por J. A. Balbas 1883.—pág. 35.

(3) Véase: El Pintor Francisco Ribalta (Estudio crítico de su obra pictórica) opúsculo por Leonardo Mingarro. pág. 11.

cuando dice que pertenecen a nuestro autor, «Todos los del altar mayor (1) de dicha iglesia, y al Sr. Barón de Alcahalí que se expresa en parecidos términos. (2)

Las pinturas generalmente atribuidas a Ribalta de la mencionada iglesia, y en ella existentes actualmente no son otras sino cuatro tablas de las cuales, dos, se hallan adosadas a los lados del altar mayor, y otras dos, guardando cierta simetría con las primeras, aparecen puestas a respetable altura, no lejos del mencionado altar, pero ya en las paredes del presbiterio. El Sr. Balbas antes aludido, en su libro «Castellonenses ilustres» (3) hace referencia aunque poco precisa a las tablas en cuestión. Y el Sr. Mingarro en su opúsculo «El pintor Ribalta», (4) llega a describirlas.

Acaso exista otro Ribalta en la iglesia de la Purísima Sangre, pero no será ciertamente en el altar mayor ni datará de largo tiempo su permanencia en dicho templo.

No abrigamos, por lo que al asunto se refiere, aquella convicción necesaria que nos permita hacer afirmaciones; pero sí debemos manifestar que en nuestras averiguaciones sobre el caso, hemos llegado a suponer que tal vez pueda atribuirse a Ribalta el lienzo representando a Sto. Tomás que hoy se halla en el púlpito de la referida iglesia de la Sangre.

Explicaremos nuestras sospechas. Guardará el lector

(1) Obra citada tomo 4.º pág. 174.

(2) Obra citada pág. 258.

(3) Castellonenses Ilustres. Apuntes Biográficos por Juan A. Balbas.— Castellón 1883.—pág. 36 «En la Iglesia de la Sangre cuatro tablitas que están colocadas a los lados del altar Mayor.»

(4) Páginas 12 y 13.

memoria de que entre los cuadros señalados por los autores, existentes en la iglesia de Sto. Domingo y atribuidos a Ribalta, había un Sto. Tomás del cual según dicen Balbas, (1) Mingarro (2) y otros autores, no queda rastro; corriendo la misma suerte el San Luis Beltrán y Jesús con la Virgen del Rosario, de los que ni la «Comisión de Monumentos», ni los que han escrito modernamente sobre este punto, conocen el paradero.

Sin embargo, y por lo que concierne al Sto. Tomás, encontramos el siguiente dato. En el manuscrito inédito a que hicimos referencia, y entre una relación que inserta de cuadros procedentes del convento de Sto. Domingo, se lee la siguiente anotación: «10 Sto. Tomás de Aquino: original de Francisco Ribalta.—En 10 de Noviembre 1849 estaba colocado en el púlpito de la Iglesia Parroquial de Castellón.»

Tenemos pues, como cosa segura, concediendo desde luego crédito a lo que se escribe en este manuscrito el cual tiene para nosotros, por su procedencia, la mayor autoridad, que en Noviembre del año 1849 estaba en el púlpito de la parroquial de Santa María el Sto. Tomás de Ribalta que hoy parece extraviado.

Y se ocurre preguntar ¿cómo desde el convento de Sto. Domingo fué este cuadro trasladado al templo parroquial?

Un documento también importante que se guarda en el archivo de la aludida «Comisión de Monumentos» viene a explicarnos con lujo de detalles este hecho al parecer extraño. El documento de referencia lleva este título:

(1) Balbas.—«Castellonenses Ilustres» pág. 36.

(2) Mingarro.—«El Pintor Ribalta» pag. 12.

«Cuadros y esculturas pertenecientes al Museo que en el día existen depositados en la Iglesia parroquial de Castellón.» Y luego a manera de explicación o advertencia, dice lo siguiente: (1) «El comisionado de amortización de la provincia de Castellón al encargarse en el año 1835 de los conventos, se incautó también de lo que contenían, entregando a la Comisión eclesiástica del culto varias pinturas, esculturas y libros de coro; y a la Comisión investigadora de objetos científicos otras pinturas también y muchos libros; en calidad de depósito como pertenecientes a la Nación.»

Continúa haciendo relación de los objetos entregados a la *Comisión investigadora de objetos científicos*, de su procedencia y del lugar en que se depositaron; y en la página siguiente, que es la segunda de este documento se lee:

«A la Comisión eclesiástica se le entregaron las (pinturas) que procedían de los conventos de San Agustín, Santo Domingo, San Francisco y Capuchinos de Castellón, según consta de un inventario remitido al Gobierno político por D. Ramón Sanahuja, Vicario mayor de la Iglesia parroquial, (2) en 17 de Octubre de 1838 y son los que a continuación se expresa»:

Comienza ahora en el manuscrito una relación detallada de los cuadros, esculturas etc., que se conservaban en

(1) Respetamos al transcribir este documento, también inédito, toda clase de detalles de redacción.

(2) Ya hemos indicado, que en la actualidad existen tres parroquias en Castellón; la de Santa María, que es la primitiva y está en la Iglesia Mayor; la de la Santísima Sangre, y la de San Miguel pero ello data de pocos años; que en tiempo a que se refiere el documento que transcribimos, la parroquia única era la de la Iglesia Mayor.

la iglesia Mayor, por su Vicario, procedentes del Convento de San Agustín; y al terminar la enumeración en la página séptima, se vé un título que dice: «Procedentes del Convento de Sto. Domingo» y en la relación que se hace de los cuadros procedentes de este Convento, figurando con el número 10 está el «Sto. Tomás de Aquino. Original de Ribalta».

Por la luz que nos proporcionan estos párrafos transcritos llegamos a comprobar la existencia del Sto. Tomás, que hoy creen perdido todos los tratadistas, en la iglesia Mayor; y así mismo tiene explicación el hecho raro en apariencia, de haber estado en el púlpito de la referida iglesia, en Noviembre de 1849.

Intentemos ahora averiguar cómo pudo hacerse el traslado del cuadro de Sto. Tomás desde el púlpito de la iglesia parroquial de Santa María al de la iglesia de la Sangre, su actual morada, y tendremos justificadas las sospechas que abrigábamos.

Nuestro templo parroquial de Santa María, cuya traza interior así como gran parte de su construcción exterior, obedecen, cual obras que son de los siglos 14 y 15, (1) a las normas del arte ojival, no pudo, llegado que fué el siglo 17, sustraer la simple y elegante esbeltez de sus formas, a la abrumadora oleada de churriguerismo invasora de gran número de nuestros monumentos. No en todos los lugares, dolorosamente, anduvo revestido el arte de los Donoso, Churriguera, Tomé y otros, con la gracia de líneas y belleza compositiva que muestra, por ejemplo, en el conocido

(1) Comenzó la construcción de esta iglesia en 1578 y dióse por terminada en 1409.

Transparente de la Catedral de Toledo. Lo ordinario, lo general fué que una profusa ornamentación tan farragosa y pesada como huera de sentido estético y de sentido lógico, se extendiera por todas las partes de la construcción. Y así ocurrió precisamente al templo parroquial de esta ciudad; que por los años de 1645 sufrió tan peregrina dislocación en su interior que quedó completamente desfigurado y maltrecho. Fué como una erupción que le saliera de ventrudas y ondulantes molduras, retorcidos y rollizos angelotes, espléndidos pámpanos y hojas de col, amen de una prodigiosa colección de congestionadas frutas y coruscantes flores doradas que llegaron allí de un reino vegetal imaginario. Debajo de semejante costra, se asfixiaron las puras y delicadas líneas ojivales hasta que en 1869 un sacerdote inteligente, D. Juan Cardona, hijo predilecto de Castellón, que perteneció muchos años a la Comisión Provincial de Monumentos, ya nombrado en estas notas, resolvió despojar a dicho templo del disfraz que le cubría. Entonces, al realizarse las obras, fueron trasladados una porción de cuadros y objetos destinados al culto, a otras iglesias de la capital y sobre todo a la iglesia de la Sangre que era ayuda parroquia de la Arciprestal. ¿Qué de particular tendría que entre los cuadros trasladados fueran uno el Sto. Tomás de que venimos ocupándonos? ¿Y cuán natural no parece que encontrándose en el púlpito de la iglesia Mayor, lo colocaran por su tamaño y representación en el mismo punto de la iglesia a donde lo trasladaban? Estas son nuestras suposiciones, y en los anteriores hechos las apoyamos para pensar que pueda ser uno y el mismo este Sto. Tomás a que nos referimos, y el original de Ribalta que los autores creen desaparecido. Buscando

la certidumbre del presente caso, falta ahora fijarnos en el aspecto artístico de esta obra, cosa que reservamos a la segunda parte de nuestro trabajo.

*
* *

Otro cuadro de Ribalta, de los castellonenses, suscita nuestra atención en este punto: el «San Eloy y Santa Lucía». Procede, como se recordará, de la iglesia de San Agustín. Autores modernos como Balbas, El Barón de Alcahalí y Mingarro afirman que se halla ahora en la iglesia Mayor; y D. Luis Bellver en su apreciable Historia de Castellón de la Plana, editada por el periódico local «El Clamor» en 1888, sostiene que está «ahora en el Museo Provincial». (1) Nosotros buscamos repetidas veces este cuadro en la iglesia Mayor, sin poder hallarlo; preguntamos por su paradero a cuantas personas pudieran proporcionarnos alguna noticia del mismo, y nada pudimos conseguir. Hasta interrogamos sobre el particular a escritores que lo fijan en la iglesia Mayor; fuimos luego a la de San Agustín realizando una visita minuciosa y detenida, y repasamos el Museo Provincial por si podíamos de algún modo dar con el cuadro en cuestión, y nada, absolutamente nada conseguimos: para nosotros este cuadro era otro de los desaparecidos. Mas hace pocas semanas, cuando ya desesperábamos de encontrar esta obra de Ribalta, acompañados del ilustrado sacerdote D. Manuel Pascual, gira-

(1) Obra dicha pág. 156.—El Sr. Bellver, en la referencia que hace de dicho cuadro confunde á Santa Lucía con Santa Irene, lo que no tiene nada de particular dada la semejanza de representación de ambas imágenes.

mos una nueva visita a la iglesia Mayor; ni en el coro, ni en el presbiterio donde algunos lo fijaban, se hallaba; tampoco en la sacristía, ni en ninguna de las dependencias dábase con él. Subimos al piso alto y recorrimos algunos departamentos sobre las bóvedas, sin conseguir mejor éxito. Por fin en una sala de las del piso alto, mejor almacén que sala, a la que se asciende por la angosta escalerilla contigua a la sacristía, dimos con el deseado lienzo de «San Eloy y Santa Lucía», y lo encontramos lleno de lodo y descuidado, junto a otros varios compañeros de infortunio, medio abandonados y a pique de perderse. En gracia a la impresión, que entonces experimentamos y ahora transcribimos, perdónesenos el detalle con que referimos esta casi resurrección del «San Eloy y Santa Lucía». De su autenticidad no cabe dudar: son de tamaño natural ambas figuras; la del santo revestido con capa pluvial, está a la izquierda del espectador, y la santa a la derecha. Hay un rotulito que indica el nombre del santo, pero el de la santa no existió o ha desaparecido. Esto explica mejor la confusión de Bellver, de la que ya se habló en una nota. Por el estilo, disposición de las figuras, detalle de los modelos etc. delata con la mayor claridad esta obra apreciable, al pintor que la realizó.

*
**

Aquí daríamos por terminada esta serie de notas y observaciones acerca de los cuadros de Ribalta en Castellón, si no fuera oportuno conceder, siquiera un pequeño espacio, para indicar las obras pictóricas existentes en esta ciudad con influencias marcadas del patriarca de la pintura castellanense.

Muy extensa podría ser esta enumeración pero baste a nuestro fin la mención del «Cristo con cartujos» conservado en el «Museo Provincial»; la de seis cuadros de grandes dimensiones que representan escenas de la Pasión de Cristo, coleccionados igualmente en el antedicho Museo. (Uno de estos lienzos fué restaurado por Francisco Martínez, y hay fundadas razones para atribuirlos todos cual ya se indicó, a Bausá, discípulo predilecto y émulo en alguna ocasión del maestro Ribalta. Proceden, como muchos de los que en este Museo se coleccionan, de la Cartuja de Valdecristo.) El Cristo Crucificado que existe en una de las capillas del ermitorio de la Virgen de Lidón, y finalmente colocaremos entre las pinturas en que marcadamente dejóse sentir, la influencia de Ribalta, al cuadro de «Las Animas» de grandes dimensiones, que se vé en la iglesia de San Agustín sobre un muro del crucero.

Y llegamos ya, para dar término a esta primera parte, y tras del precedente análisis, a las siguientes conclusiones:

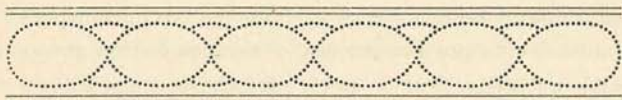
1.^a Los cuadros atribuidos al pintor Francisco Ribalta, existentes actualmente o que han sido vistos en Castellón son los siguientes: cuatro tablas representando escenas de la Pasión de Cristo, un cuadro de «San Roque», una cabeza del mismo santo, un lienzo en que se representa a «San Eloy y Santa Lucía», una réplica del «Gólgota» conservado en el Museo de Valencia, un cuadro de «San Luis Beltrán», otro de «Sto. Tomás de Aquino» y otro de Jesús y la Virgen; un «San Bruno» con siete personajes más, y un cuadro de «Las Animas».

2.^a De estas pinturas las que se deben indudablemente a Ribalta y existen en Castellón actualmente son: el «San Roque» conservado en el salón Secretaría del

Excmo. Ayuntamiento; un estudio que reproduce la cabeza del santo anterior, propiedad de D. José Sanz Aparici; el lienzo representando a «San Eloy y Santa Lucía» que se encuentra en el lugar descrito de la iglesia parroquial de Santa María, una réplica del «Gólgota» del Museo de Valencia, propiedad de D. José Sanz Aparici; el «San Bruno», con siete figuras más, que guarda el Instituto y es propiedad del «Museo Provincial», y el cuadro de «Las Animas» existente en la iglesia de Santa María y colocado en el altar dedicado á la Virgen del Carmen.

3.^a El «Sto. Tomás de Aquino» que hoy existe en el púlpito de la iglesia de la Sangre, es probable que sea de Ribalta; las cuatro tablas de la misma iglesia, son dudosas; los cuadros de «San Luis Beltrán» y «Jesús y la Virgen» no se sabe donde puedan estar y los otros cuadros mencionados, son de la escuela del maestro y han recibido las influencias directas de su arte.





II

CONSIDERACIONES REFERENTES A LA SIGNIFICACIÓN ARTÍSTICA DE LOS CUADROS DE RIBALTA ENUMERADOS EN EL CAPÍTULO ANTERIOR



TRATADA y resuelta, según creemos, en la primera parte de este trabajo, la cuestión referente al número de obras de Francisco Ribalta existentes en Castellón y determinados los lugares en que éstas se hallan, hemos de consagrar este segundo capítulo al examen de aquellos lienzos y tablas, atendiendo a los elementos de arte que encierran, a sus

particularidades técnicas y a todas las circunstancias y cualidades de que las propias obras nos hablen; procurando que dicho examen sirva para darlas mejor a conocer y para definir las más claramente.

Es nuestro propósito formar con ellas una serie cronológica; pero esto, lo haremos con ciertas reservas, porque realmente tropezamos al llevar a término el intento, con la carencia de datos exteriores, y sólo tenemos aquellos que son inherentes a la obra; es decir, aquellos de estilo y procedimiento que nos proporcionó el artista al realizar sus producciones. Y éstos, unas veces son los más seguros, porque marcan claramente la evolución de un temperamento; pero otras suelen ser engañosos, sobre todo cuando se trata de réplicas, o de cuadros en que el pensamiento del autor se halla coartado por alguna especial circunstancia y no puede reflejarse fiel y espontáneamente en su obra.

*
* *

Las cuatro tablas de la iglesia de la Sangre son sin ningún género de dudas las que ofrecen caracteres de mayor arcaísmo. Muchas veces recorriendo con nuestra vista los contornos duros de sus figuras, su poco razonada disposición compositiva, las dudas e incorrecciones del diseño, hemos pensado en lo dicho por algún autor, a saber, que el padre de Francisco Ribalta, llamado Pedro, fué pintor también. ¿Podría ser de Pedro Ribalta alguna de esas tablas existentes en la iglesia de la Sangre? Otras veces, tratando nosotros de hermanar esa unanimidad existente por parte de los tratadistas en atribuir a Ribalta estas

tablas, con el valor realmente discutible de las mismas, hemos imaginado si podría pertenecer alguna de ellas, a la más primitiva manera del pintor. A la época aquella en que la tradición nos lo presenta como discípulo tan mediocre que llegó a ser despreciado y humillado por su propio maestro, el cual no quiso permitir las relaciones amorosas de su hija con Ribalta. Estas tablas, podrían explicarnos los primeros pasos de una carrera artística. Aislado de toda influencia del exterior, y circunscrita la vida de aquel iniciado, al lugar en que nació, antes aún de sentir el contagio de la pintura valenciana, de sufrir aquella alucinación del arte de Juan de Juanes y de manifestarse decidido partidario de la manera italiana bien marcada en obras suyas como «Nuestra Señora de Portaceli» hoy en el Museo de Valencia, y el «Salvador» de las monjas de Jerusalén, también en la anterior ciudad, nutrióse su imaginación, tal vez, con algunos elementos que un arte puramente local le ofrecía.

Mas no dejan de ser éstas, simples suposiciones que exponemos a la consideración del discreto lector, antes de proceder al análisis de cada una de aquellas obras.

Ingresando en el templo de la Sangre y aproximándonos al presbiterio, la primera que encuentra el visitante, a la izquierda, representa el «Beso de Judas»; sus dimensiones, como las de sus compañeras, alcanzan (1) 1'05 metros de altura por 0'82 de ancho. Esta tabla tiene figuras correctas; cabezas expresivas de actitudes naturales, diferentes unas de otras y por consiguiente estudiadas y vistas

(1) Los marcos, y el lugar donde dos de estas tablas se hallan empotradas, dificultan que se den exactamente las medidas.

en la realidad. Pero resulta su composición un verdadero amontonamiento de personas, sin valoración de términos que parecen colocadas en un mismo plano y mal agrupadas al rededor de la figura de Jesús. No comprendemos cómo algún autor moderno llega a señalar en esta tabla excelencias de su colorido, por cuanto se halla en el día de hoy tan ennegrecida que no es posible formar idea de su entonación general, de los contrastes de luz, de los baticientes, ni de ningún pormenor que con dicho colorido pueda relacionarse. Sería muy del caso intentar en esta tabla una limpieza inteligente para restituirle parte de sus bellezas de color, perdidas completamente si las tuvo alguna vez. Solamente entonces podría verse lo que ahora está oculto, y tendríamos base para formar algún juicio, que en la actualidad resulta aventurado.

El asunto de «La Flagelación de Cristo», se desenvuelve en la tabla que sigue a la descrita. Hemos de hacer acerca de ésta, parecidas consideraciones a las expuestas sobre la anterior, por lo que a su estado de conservación se refiere. En lo concerniente a la composición, es de notar la extrema sencillez, la verdadera claridad con que el asunto está concebido; los rostros de los personajes en los que vive aquella determinación de los caracteres, aquella fuerza expresiva que vemos en algunos de nuestros maestros cuatrocentistas, son sin embargo, secos de líneas, no están bien fundidas las tintas y se hallan exagerados algunos rasgos fisonómicos. Las figuras, en su conjunto, y por lo que atañe a su colocación y actitudes, dicen más relación a las normas y cánones corrientes, repetidos por los primitivos pintores del país, que a la realidad. La observación del natural quedó en ellas vencida por el afán de imitar o

reproducir obras o fragmentos de ellas, realizadas anteriormente.

La figura de Jesús, casi toda desnuda, está dibujada por partes, con descuido de su conjunto en el que se observa alguna desproporción. En cambio, no se desatiende el detalle lo cual viene a redundar aún más en perjuicio de la totalidad de la composición. En ésta como en las dos siguientes, hay más arcaísmo; y por ello cabe pensar si la primera puede ser de autor distinto a estas tres restantes.

Un *Ecce-Homo* con otras figuras, representa la que se halla a la derecha del altar mayor. Pueden señalársele caracteres muy parecidos a la segunda que acabamos de ver, acentuándose, aún, la falta de ambiente en la composición, cuyos personajes son duros de factura, y de contornos excesivamente definidos y recortados. No se tuvo en cuenta la relación entre los distintos términos del cuadro y están pintados objetos y figuras prescindiendo de cuanto les rodea como si cada uno de aquéllos y de éstas se encontraran solos. No hay grueso de color, y la *manera* es poco hábil, sobada, y minuciosa; dando una impresión de cansancio que abruma. Hay detalles, sin embargo, que tienen su valor; la expresión que se consigue dar a la cabeza de Jesús, así como el estudio anatómico realizado en alguna parte de las figuras componentes de esta tabla, son cosas, como decimos, que no deben pasar inadvertidas.

Y llegamos por fin a la última de estas cuatro obras; a la que reproduce la escena del Lavatorio de Pilatos. Puede notarse en esta composición más movimiento que en las dos anteriores; están más *metidas* en la escena que representan, todas las figuras que en la misma intervienen, y

aunque las desproporciones desdibujos e inexperiencias no faltan, hay sin embargo determinada armonía en el conjunto, que lo hace agradable. Podría algún escritor advertir en esta obra, cierta monotonía de color, cierto *recetismo* al tratar las carnes y los ropajes; pobreza de gamas y de contrastes. Pero cuanto se diga sobre este particular es algo aventurado por la razón ya repetida del ennegrecimiento de estas pinturas, condenadas por su mala colocación a desaparecer bajo una capa de polvo y de humo.

Quedan en ésta a que aludimos aún vivientes los recuerdos de los pintores cuatrocentistas; restos de la primera escuela flamenca y del arte prerrafaelista, que tanto influyeron en el glorioso despertar de nuestra pintura. Diríase que el pintor de esta tabla vió de cerca las obras de *Juan Van Eyck* y que en algunas de ellas se inspiró al concebirla y realizarla; aunque debemos manifestar que en ella no brillan ni se manifiestan las cualidades del gran maestro acabado de nombrar, autor del «Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga».

Puestos en el caso de buscar la posible filiación de esta tabla, como la de alguna de sus compañeras, y prosiguiendo el camino de las conjeturas ya que hacer otra cosa es imposible, llégasenos a la memoria el recuerdo del maestro valenciano cuatrocentista Jaime Jacomart Baco, (1) del

(1) Los primeros en ocuparse de este artista valenciano fueron el señor Conde de la Viñaza y el Sr. Barón de Alcahalí; este último en su erudito y extenso «Diccionario de Artistas Valencianos» obra que hemos citado. Pero quien realmente ha dado a conocer a este maestro pintor de retablos, ha sido D. Luis Tramoyeres Blasco, el cual llega a desentrañar muchas cuestiones relativas a su técnica pictórica, al nombre de este artista etc., en un luminoso estudio publicado en el Almanaque del diario valenciano «Las Provincias», año 1906 páginas 155 a 160. Con posterior-

que conservamos en esta provincia pinturas tan estimables como las del retablo de la parroquia de Catí, y las del retablo de San Martín, en la iglesia de las monjas de Segorbe.

Conocida es la importancia de la obra total de Jacomart, y el creciente interés que despierta el arte prodigioso de este pintor, preferido de Alfonso V de Aragón, cuyo estilo y procedimientos dados a conocer por el ilustre arqueólogo Sr. Tramoyeres Blasco, además de despertar la curiosidad mundial, vienen a constituir el verdadero arranque, la robusta base del arte esencialmente regional valenciano, que luego, en el transcurso de las edades, tiene florecimientos esplendorosos.

La figura de Jacomart es trascendente, principalísima en la historia de nuestra pintura; su personalidad aún no completamente estudiada, llega sin embargo a modificar la extendida y proverbial tradición que adjudica a Juan de Juanes, el notable italianista que florece en el siglo XVI; la paternidad de un arte pictórico valenciano. Antes que éste y sus secuaces, hubo en tierra valenciana una escuela con todos los caracteres de tal, con personalidades sobresalientes que se diferenciaron de los grupos de pintores aragoneses y catalanes; escuela muy nuestra, de la cual Jacomart es el principal maestro. A medida que

ridad, han ido estudiando la obra de *Jacomart*, el distinguido profesor de la Universidad Central D. Elias Tormo Monzó, el malogrado canónigo D. Roque Chabás y entre los extranjeros el ilustre profesor de la Universidad de Lyon Mr. Bertaux.

El Sr. Tramoyeres nos dá el nombre del artista que se llamó *Jaime Baco* conocido por *Jacomart*, pero siguiendo nosotros una denominación ya generalizada le llamamos Jaime Jacomart Baco.

vamos conociendo la obra de los cuatrocentistas valencianos, vemos que Juan de Juanes desempeñó, sobre todo, el papel de continuador y más propiamente el de modificador, porque pudo contar con elementos muy importantes de un arte indígena que le asistieron siempre en la formación de su personalidad. La pintura de los italianistas, y consideramos como tales a los pintores desde Juan de Juanes hasta Ribalta en su primera época, por lo que se refiere a nuestra región, acaso deba ser considerada como la desviación de una tendencia, como un periodo de indecisiones y tanteos más o menos afortunados a que dieron lugar las poderosas corrientes artísticas que llegaban del extranjero.

Este periodo queda en cierto modo terminado, con la pintura realista e intensa, más valenciana y más nacional, de los buenos tiempos de Francisco Ribalta, el cual sin ser arcaico, haciendo todas las concesiones en los procedimientos y en la concepción de sus obras que le aconsejaban los tiempos y la salud del arte, es el que recoge el inestimable caudal pictórico regional del siglo XV; seguramente porque antes de conocer a los imitadores de Rafael, y de realizar su viaje a Italia, vió de cerca los retablos de Jacomart y entre otras las obras interesantísimas de Montoliu de San Mateo, las cuales van ahora siendo estudiadas (1) después de haber permanecido ignoradas durante siglos enteros.

(1) Está llamada a adquirir gran relieve en la historia de la pintura valenciana del siglo XV una escuela y un arte de los que podemos afirmar, acaban de realizarse los primeros estudios. Valentin Montoliu, maestro pintor de retablos, natural de la villa de San Mateo, que trabajó en la segunda mitad del siglo XV es el jefe de ella. Y el Sr. Tormo y Monzó duda en

Es indudable que todos estos elementos de juicio y otros de índole semejante, han de tenerse muy en cuenta al apreciar estas tablas de que nos ocupamos, existentes en la iglesia de la Purísima Sangre y atribuidas generalmente al ilustre pintor castellonense de mediados de la décimosexta centuria.

calificar como «Escuela del Maestrazgo» «Escuela de la Villa de San Mateo» o más concretamente «Escuela de Valentin Montoliu». Dá el nombre de este pintor acaso por primera vez al público, el Sr. Tramoyeres en el artículo mencionado del almanaque de «Las Provincias» 1906. Y lo encuentra en el protocolo del notario Ferradella conservado en el archivo parroquial de aquella villa.

Las obras conocidas de esta escuela del Maestrazgo que se hallan en la provincia de Castellón, son un retablo en la ermita dedicada a Santa Ana en Catí, una tabla de grandes dimensiones salvada de una ruina segura por el cultísimo arcipreste de Morella D. Manuel Beti a quien tantísimo deben los estudios arqueológicos provinciales. Esta tabla se halla en la parroquial de San Mateo. Tres tablas también grandes, y conservadas igualmente en San Mateo, que pertenecieron probablemente a un retablo dedicado a San Miguel, y siete tablas, las pertenecientes a una predela, o sea a la franja horizontal y baja de un retablo, que se supone compendrían con las tres tablas anteriores y alguna desaparecida para siempre, o no hallada todavía, una sola obra.

En el libro del ilustre profesor Sr. Tormo titulado «Las tablas de las Iglesias de Játiva» Madrid 1912, (nota de las páginas 168 y 169), y en el artículo de D. Ricardo Carreras «A propósito de un libro», publicado en el número 27 de la «Revista de Castellón», hallará el curioso lector más datos sobre este asunto tan importante de la «Escuela del Maestrazgo». No queremos terminar esta nota sin ampliarla transcribiendo los substanciosos párrafos en los que el Sr. Tormo determina el estilo de esta escuela pictórica provincial. Dice: «Caracterízase el artista o artistas de ella que conocemos, por un vigor en el dibujo tal y tan grande, que no admite en ello rivales en toda la España del siglo XV. Es nuestro pintor, artista del carácter, como después Mantegna al Norte de Italia, como más tarde Dureró en la Franconia: por su maravillosa individuación en las fisonomías de toda edad y sexo, bellas o feas, especialmente cuando dibuja en historias de predela. Su color es de técnica elemental y de efectos agrios, y cosa algo secundaria en el artista, a juzgar porque después de colocar o iluminar los dintornos, previamente dibujados en tono neutro, repasa parte de las líneas del contorno y de los detalles, bárbara y genialmente, en negro, con trazo valiente, felicísimo a distancia».

«En las figuras de tamaño natural, con mucho menos feliz éxito, le do-

No estaría tampoco de más el observar el inmediato parentesco que hay entre estas obras que ahora analizamos y las tablas sueltas que se hallan en la sacristía de la iglesia Mayor de Villarreal. Por algún autor se han referido las tablas villarrealeses a un pintor llamado José Orient, que floreció a mediados del siglo XVII; pero esta atribución carece de fundamento y debe haberla motivado la mala interpretación de algún dato. Más parecen aproximarse a la verdad los que las consideran salidas de los obradores de Pablo de San Leocadio, pintor de origen italiano, genuíno representante del prorrafaclismo en nuestro país, en el cual llega a connaturalizarse. Efectivamente, su permanencia en nuestra región dura más de treinta años, hasta los primeros del siglo XVI, y no es extraño que su arte influyera como aquí lo vemos, en parte de la pintura valenciana de este período.

Llegando ahora a sintetizar nuestro parecer, acerca de las tablas de la iglesia de la Sangre, de Castellón, hemos

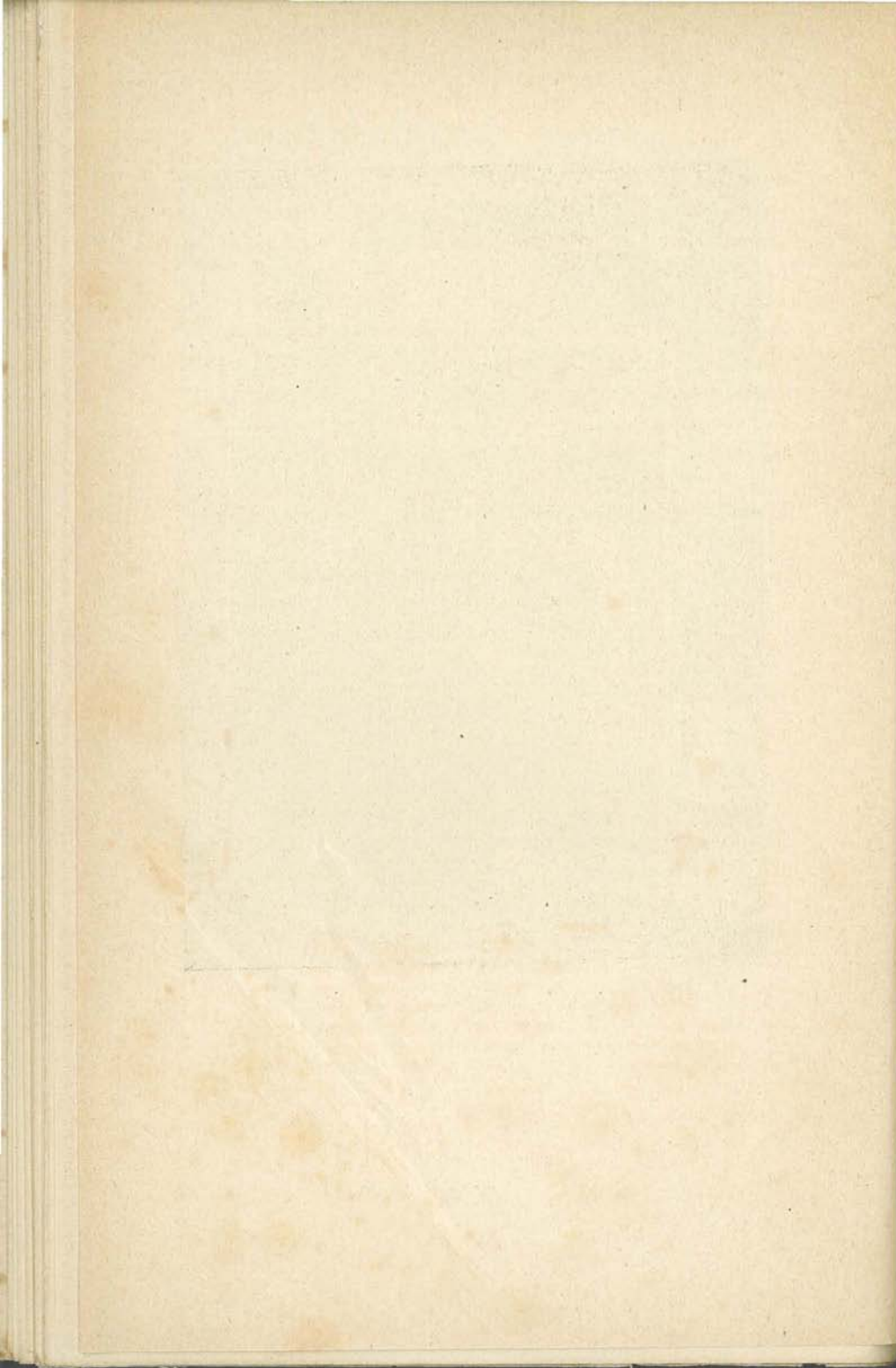
mina al artista la fiereza de su temperamento, y las planta tremendas y bravías sobre fondo de rameado dorado hecho a molde».....

Sin que a primera vista existan grandes afinidades entre el estilo de las obras de Montoliu y los retablos que se conservan, uno en la ermita de San Jaime (término de Fadrell) y otro en el despacho de los arquitectos municipales de Castellón, bien pudieran apreciarse entre aquellas y éstos ciertas relaciones.

El retablo de la ermita de San Jaime, que se halla completo salvo algún pequeño fragmento de talla que ha desaparecido, tiene regulares proporciones; lo componen dos tablas centrales, cuatro laterales, guardapolvos y predela; sus pinturas se hallan horrorosamente repintadas y se hace indispensable una general limpieza antes de proceder a su estudio. El conservado por los arquitectos municipales se encuentra, por lo que se refiere a su pintura, en mejor estado. Hacemos aquí incidentalmente mención de estos dos retablos castellonenses de los que pensamos ocuparnos en breve con mayor detención.



SAN ELOY Y STA. LUCÍA.-EXISTENTE
EN LA IGLESIA MAYOR. ❖ ❖ ❖ ❖



de declarar nuestras dudas iniciadas anteriormente. No podemos seguir a la mayoría de escritores en la atribución categórica que de ellas hacen a Ribalta; y aún creemos que no deben ser todas de una misma mano, pero bien pudiera ocurrir, a pesar del marcado arcaísmo de alguna de ellas, que pertenecieran a la misma época, con pocas variantes.

¿Podrían ser, en parte, la obra de Pedro Ribalta, artista castellonense que no recibiera más influencias que las puramente locales, ni conociera otro arte que el que en derredor suyo se produjo? ¿Podría alguna de ellas ser original de Francisco Ribalta, hijo del anterior y de él discípulo, en las iniciaciones de su carrera?

Con estas preguntas que difieren poco de las que poníamos al comenzar estas notas, las terminamos, hasta que nuevos datos lleguen en esclarecimiento de la verdad la cual, a pesar de las repetidas afirmaciones, no aparece en este asunto por parte alguna.

*
* *

Podemos ofrecer, como ilustración de estas líneas, una fotografía del cuadro «San Eloy y Santa Lucía» del cual hablamos en el capítulo primero refiriendo las peripecias que ha sufrido, así como su reciente hallazgo. Hemos obtenido dicha prueba fotográfica, en el mismo lugar donde hoy está el cuadro; y aunque ella es deficiente, nos dá idea de esta composición y refleja también claramente las huellas que en su lienzo marcó el abandono en que se la ha tenido.

Mide el cuadro dos metros de altura por uno y medio

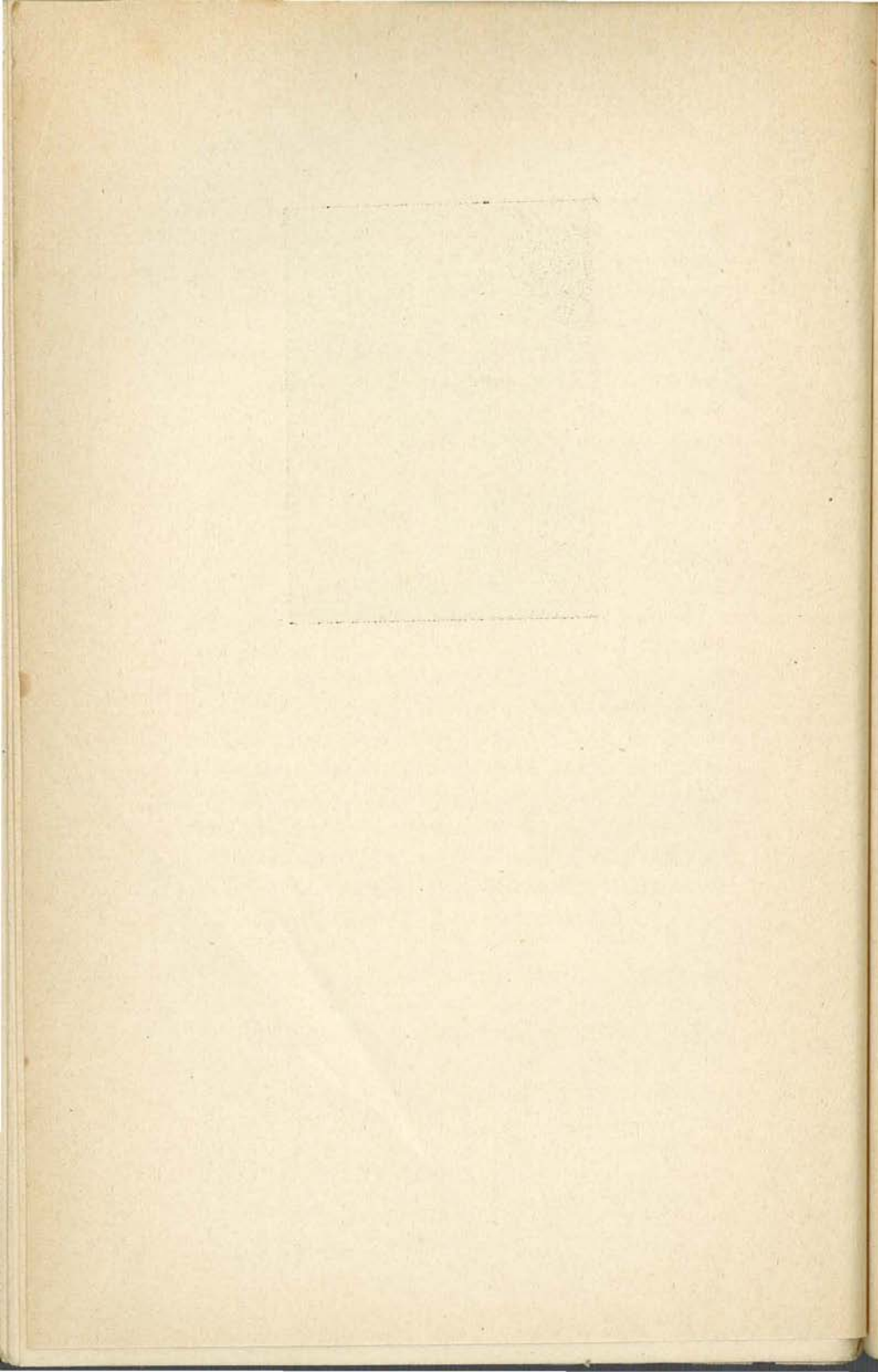
de ancho; y es de advertir, en honor de la verdad, que si el lienzo sufrió bastante, y actualmente se halla en parte desprendido del bastidor, la pintura, en cambio, está bien agarrada; su superficie no tiene grietas y el colorido con-sérvase sin grandes alteraciones, salvando, naturalmente, esa pátina que el tiempo sobre él ha extendido.

En nuestro concepto, es éste, acaso, el cuadro de época más remota conservado en Castellón, de los pertenecientes a Ribalta; y respecto de esta atribución no cabe ningún género de dudas. Aparte de refrendarla unánimemente los autores, desde Palomino, Ponz y Cean Bermúdez, hasta los más modernos, están probándola el título de la pintura, su especial dibujo, su colorido inconfundible y el modo de tratar las carnes, los ropajes y accesorios, todo lo cual lleva el sello indeleble de nuestro preclaro artista. Comparada la cabeza de Santa Lucía con la de San Roque del Ayuntamiento, se notan entre ellas tales afinidades y semejanzas que no es posible sino concluir que ambas son debidas a un mismo autor, pintadas bajo luces iguales, acaso en el mismo local y concebidas de idéntica manera. Por eso reflejan la misma expresión e igualdad de sentimiento, aunque sea diferente la posición de una y otra. Además, la unidad y si se quiere la uniformidad que existe en las partes del cuadro, demuestran que en su ejecución solamente una persona guiada por una idea, ha podido intervenir.

La figura de San Eloy no carece de majestad, aunque notamos en ella cierta rigidez, cierto hieratismo que si se aúnan contribuyendo a darle nobleza, le quitan, en cambio, la gracia, la espontaneidad y la vida de lo que se halla estudiado del natural. El rostro de este personaje acusa



SAN ELOY Y STA. LUCÍA.
(FRAGMENTO). 36 36 36



seca seriedad; una fría indiferencia que lo aísla de la composición de que está formando parte, y bien pudiera separarse la figura del cuadro, sin que se notara en ella que tuvo otra acompañándole. Sin embargo, no acertamos a explicar por qué este San Eloy nos recuerda siempre alguna de aquellas figuras del Greco, estiradas e intensas, con rasgos marcadísimos de un carácter, tales como el San Eugenio del Escorial y el San Bernardino del Museo del Prado.

En la figura de Santa Lucía de este mismo cuadro, puesta de pié, hay movimiento y soltura; parece que exista por parte del pintor, al colocar y pintar este personaje, la preocupación de conseguir un verdadero contraste, una impresión opuesta entre la actitud de la santa y la de su acompañante. Parece ésta, la idea principal que llevó el autor en esta composición, en la que a decir verdad, no se encuentra ninguna otra suerte de relación entre ambas figuras. Podrían separarse, como indicábamos antes, y quedarían perfectamente dos cuadros distintos.

En la posición de la santa, que tiene en la mano izquierda la bandeja con los ojos y lleva su diestra al pecho, hállase visible la tendencia académica, y se nota determinado convencionalismo; por lo que responde perfectamente a la manera italiana de nuestro autor. Pero dentro de esta especial manera, encierra la figura detalles de observación directamente trasladados al lienzo. En los ropajes existe una gama de colores abundante y una entonación variadísima, suavidad en los pliegues y en la disposición de éstos, bastante naturalidad. En la cabeza, pintada discreta y elegantemente, fundiendo mucho las tintas y buscando una perfecta simetría, se notan, es verdad,

partes pintadas de memoria, como los ojos; pero en otras, efectos que no pueden haberse cogido sino del modelo vivo. Hay pues, en esta obra, aunque de modo embrionario, una orientación hacia los procedimientos naturalistas, orientación que vá acentuándose en Francisco Ribalta, a medida que avanza en su carrera; orientación que al fin ha de convertirse en esencial característica de su arte y que ha de labrar su fama elevándole a la altura de los mejores artistas de su época.

Sin salir de este cuadro, observemos que en su parto baja, entre el santo y la santa y en último término, hay una escena (1) diminuta que alude al objeto para el que la obra hubo de pintarse.

Esta escena fórmanla unas figuritas bien agrupadas, dibujadas con suma facilidad y galanura, que representan herreros o forjadores, en un primitivo taller; y están trabajando sobre el yunque, forjando un objeto. Esto, unido a que los santos de dicho cuadro son abogados o patronos de aquel oficio, nos lleva a suponer, sin otros antecedentes, que la obra aquí reseñada fué encargada por el gremio de herreros para depositarla en su altar de la iglesia de San Agustín, de donde procede, como hemos visto.

El angelito coronando a la santa, es tema que veremos repetido en nuestro autor, cambiando naturalmente de actitud, tamaño, lugar, etc., según las circunstancias. Aquí esta figurita, aunque de firme dibujo, es dura de líneas y

(1) En el fotograbado que en estas páginas insertamos, se pierde completamente esta nota anecdótica e interesante, como quedan también desvanecidos una porción de ricos detalles en la capa del santo y en otros lugares de esta obra pictórica tan apreciable.

aparece como recortada sobre el haz luminoso que desciende de la parte alta del cuadro y envuelve la cabeza y torso de Santa Lucía. En el orden cronológico y por lo que se refiere a esta colección local, ordenamos esta obra inmediatamente después de las tablas de la iglesia de la Sangre de Cristo, y por su factura y concepción cae de lleno como hemos indicado, en la manera italiana del autor, salvando algunos detalles.

*
**

Adosado a la parte alta del altar dedicado a la Virgen del Carmen en la iglesia parroquial de Santa María, y con tan pésima disposición y luz que es difícil desentrañar su asunto al visitante que lo mire desde el piso de la iglesia, se halla el cuadro de «Las Animas», uno de los más notables que de Francisco Ribalta conserva el pueblo que le vió nacer.

Fué este cuadro pintado seguramente para el propio altar en que hoy lo encontramos; pero no se emplazó siempre en las alturas a que le llevó una reforma moderna realizada en esta capilla *del Carmen*. Su puesto había de ser el de honor, hoy ocupado por una escultura de tipo francés, muy vistosa, poco piadosa y de escaso mérito artístico.

Mide el cuadro este de «Las Animas» a que venimos refiriéndonos, dos metros próximamente de alto por un metro cuarenta centímetros de ancho, hallándose su composición dispuesta en tres agrupaciones, que forman otras tantas franjas horizontales en el cuadro. La primera, esto es la más baja, constitúyenla cinco figuras envueltas por las

llamas, de las cuales sólo se vé la cabeza; y parte del cuello y hombros en alguna de ellas. Dichas cabezas son verdaderos estudios detenidos del natural; cada una tiene su peculiar carácter y adecuada expresión; están pintadas con diferencia de entonaciones y no desdeñando esos detalles que en cada caso particular dá la directa visión de la realidad.

Así como en las figuras de San Eloy y Santa Lucía hay trozos claramente pintados de memoria, entre otros, los ojos de la santa y los herreros de último término, en estas cabezas no hay toque que no sea meditado, ni efecto que no diera el modelo. Esta es la parte que ocupa el primer término y en la que el autor se fijó más. Acaso el exceso de estudio puesto en ella, sea causa de la falta de espontaneidad y sobra de insistencias y sobaduras que en ella se advierten, así como también de la exagerada determinación y recorte en los diseños.

La segunda franja, que comprende toda la parte central del cuadro, constitúyela un grupo de ángeles, del cual, se destacan dos, cuyas figuras aparecen enteras, tocando con sus pies y volantes ropajes, las llamas de la parte baja y llegando sus cabezas a la superior. Trázanse estos dos ángeles, uno a la derecha y otro a la izquierda; son ambos, muy esbeltos, y de dibujo irreprochable. Las vestiduras claras del que está a la derecha del espectador, lo propio que los ropajes de tonalidades oscuras del de la izquierda, hállanse tratados con soltura, y suavidad; los plegados son ondulosos, y están bien entendidos dentro de una cierta ampulosidad, que nos recuerda aquella de la escuela flamenca del siglo XV. En las cabezas de estas figuras aparecen otra vez con claridad, las influencias italianas



SAN ELOY Y STA. LUCIA.
(FRAGMENTO). ❧ ❧ ❧



que dominan en la última y más alta de las tres partes, en que dividíamos esta pintura.

Pero sin salir de la parte central, observemos la actitud de los dos ángeles; éstos, conducen con sus manos extendidas, unas figuritas aladas, representación de las almas puras, y las hacen ascender hasta la Virgen gloriosa, que se halla en actitud de recibir, en la parte superior de esta composición, a los espíritus bienaventurados que le envían los ángeles. Dichas figuritas aladas que son varias y diminutas tienen realmente, filiación flamenca; y representan en esta hermosa y más que hermosa interesantísima obra del ilustre precursor del realismo místico español, los elementos arcaicos importantes para la explicación de la obra total pictórica de Ribalta: para capacitarnos de la verdadera significación y alcance del arte del ilustre maestro castellonense.

Nos permitiremos por un momento refrescar el recuerdo de algunas obras, entre ellas el tríptico de la Crucifixión de *Rogierio Van der Weyden* conservado en la Galería Imperial de Viena; el Nacimiento de Jesús, del mismo autor que se halla en la Real Galería de Berlín, y también la «Natividad» interesantísima, debida a *Van der Goes* que hoy está en los Oficios de Florencia, y en ellas hemos de ver, y con nosotros el curioso lector que en estas imaginarias excursiones nos acompañe, las figuritas del cuadro de «Las Animas» que reseñamos, con muy pocas variantes. ¿Es que Ribalta pudo inspirarse en ellas por haber visto sus originales? Lo negamos por lo que se refiere a las dos obras de *Van der Weyden*; mas no podemos decir lo propio de la tercera, pues sabido es que muchos maestros italianos tuvieron en ella la fuente abundante de sus inspiraciones.

No necesitamos, empero, salir de nuestro país ni siquiera de nuestra casa, para encontrar la filiación de estos elementos arcaicos en la obra del pintor Ribalta. Esas abundantes representaciones de figuras aladas emblemáticas, ya sean ángeles, ya almas bienaventuradas, vestidas ampulosamente, que unas veces aparecen diminutas y estiradas coronando las lejanías, que rodean otras, el lecho del moribundo, forman el séquito de un personaje sagrado, son anuncio de faustos acontecimientos o sencillamente romatan una composición, las hallamos en las mismas tablas de Pablo de San Leocadio el italiano prerrafaelista, anterior también a las influencias leonardescas, que tanto tiempo permaneció en Valencia y del cual existen seguramente pinturas en esta provincia de Castellón. Las tenemos así mismo, inmediatamente después, en retablos del maestro valenciano Rodrigo de Osona (1); y retrocediendo un poco en época y procedimientos, los encontramos dentro de Castellón en la soberbia tabla central, y única en buen estado, del retablo que se guarda en el despacho de los señores arquitectos, en las Casas Consistoriales. Esta tabla a que aludimos, de grandes influencias flamencas, que hemos sido los primeros en citar, (2) es seguramente la obra de un buen maestro del último tercio del siglo XV. Representa el Nacimiento de Jesús, y tanto en un ventanal que se abre en el centro de la escena como

(1) Véase el retablo de los Siete Doctores de este autor, en la iglesia de San Pedro, de Játiva.

(2) Hicimos mención de ella en la reseña arqueológica que escribimos por encargo del Dr. Sarthou, para la «Geografía General del Reino de Valencia», que publica la casa Alberto Martín de Barcelona.

en la parte superior de la composición, aparecen en diversidad de actitudes estas figuritas de ángeles que son objeto de las presentes digresiones.

No solamente aducimos tales hechos para hacer notar esa indudable, regional alcurnia, esos elocuentes elementos arcaicos muy del país (1) que matizan y enaltecen la obra de Francisco Ribalta, sino que además los traemos a cuenta, por ser muy importantes, cual hemos ya observado, para determinar la significación artística de nuestro pintor el día que de su obra completa, notable y fecunda, se haga el estudio detenido que merece. Hasta el presente se han considerado en la pintura de nuestro artista, las influencias italianas, ya venecianas, haciéndole admirador de Sebastián del Piombo y del Tiziano; ya boloñesas, presentándole como adepto de los Carraccios; pero nadie se cuidó de señalar esos elementos de indudable origen neerlandés, y acaso también prerrafaélico que aparecen en cuadros de Ribalta, á pesar de la importancia que unos y otros de éstos, tienen en la pintura española de los siglos XVI y XVII y de la gran consideración en que los tuvieron aquellos nuestros grandes maestros del realismo.

*
**

Llegemos ya en el examen que estamos realizando, al

(1) Llegarón originariamente a los cuatrocentistas valencianos bien por influencia directa de *Juan Van Eyck* y de algunos artistas italianos prerrafaelistas que también dejan aquí sus huellas, o los recibieran en parte del tan estudiado y discutido catalán Luis Delmau, es lo cierto que aquí se modifican y se adaptan a las exigencias de un gusto regional y a los cánones de un arte que vá adquiriendo inconfundible personalidad, antes de terminar el siglo XV.

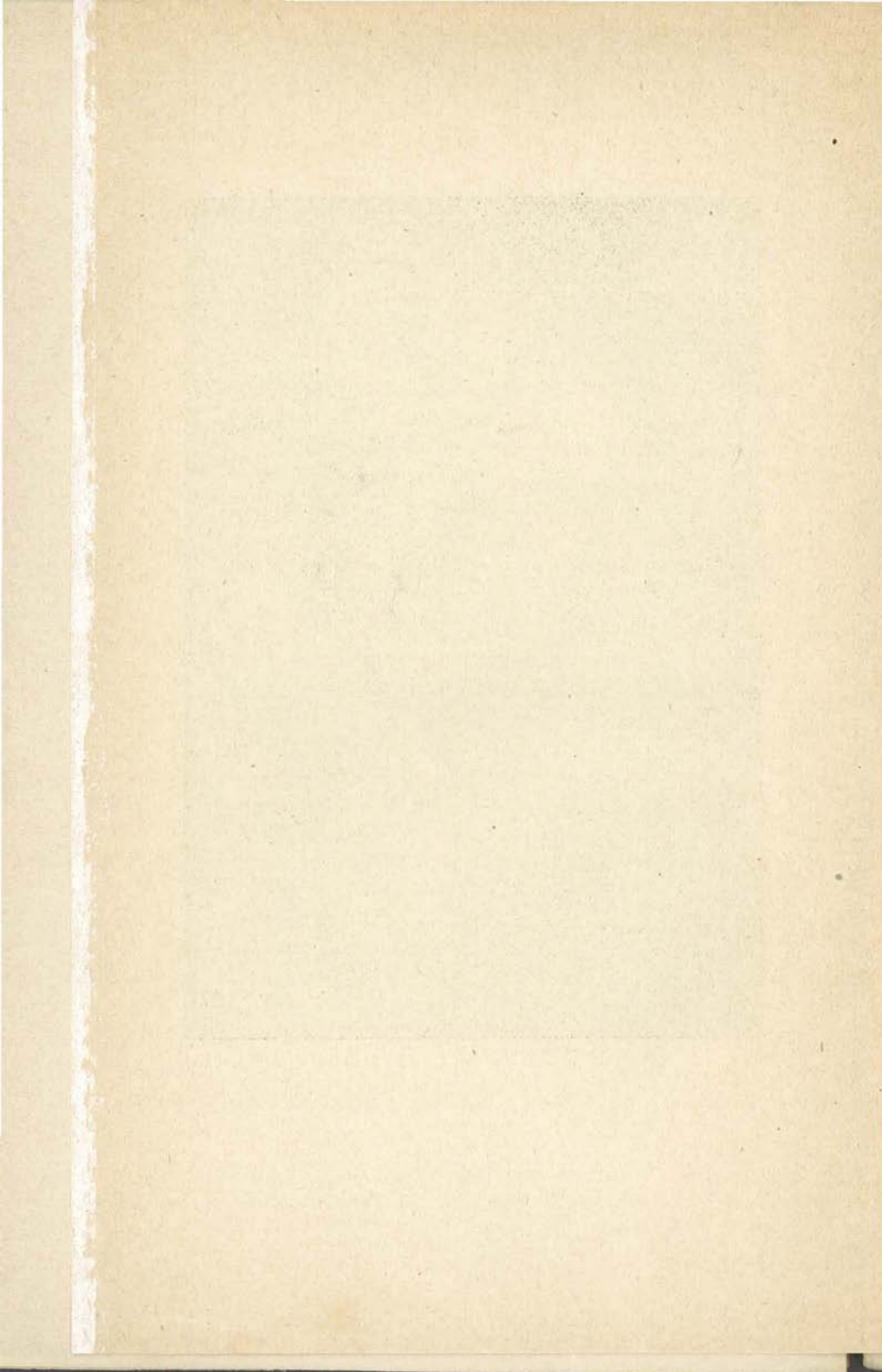
cuadro de «San Roque» procedente de la abolida ermita dedicada a este santo, (1) y conservado actualmente como ya dejamos dicho, en la secretaria del Excmo. Ayuntamiento. Las dimensiones de este lienzo son las siguientes: Alto 2'20 metros. Ancho 1'42 metros. Representa al santo abogado de la peste, cuando volvía a su patria, Mompeller, después de haber realizado prodigios en varias ciudades italianas. En este camino—dice un biógrafo del santo,— «le vino una nueva enfermedad; y hallándose solo y en un desierto, se echó debajo de un árbol, desconocido de los hombres, y conocido y regalado de Dios; el cual para demostrar que nunca desampara a los suyos y la providencia que tiene de ellos, ordenó que un perro de un caballero le trajese de la mesa de su amo pan, con que se pudiera

(1) Recientemente ha llegado a nuestras manos un documento inédito y de indudable autenticidad, según todas las trazas, en el cual se hace una descripción, por encargo de la autoridad, de algunos cuadros existentes en esta ciudad de Castellón con el fin de inventariarlos. En dicha descripción figura el San Roque de que ahora tratamos; pero no como ahora, en las Casas Consistoriales ni en la ermita donde primeramente estuvo, sino «en la segunda capilla de la derecha» de la iglesia de San Agustín. Desgraciadamente el documento está incompleto y no puede proporcionarnos la fecha en que se hizo, pero nos dá indicios para averiguar el paso de este cuadro por la mencionada iglesia de San Agustín. Y que se refiere la descripción al San Roque del Ayuntamiento, no cabe duda porque coinciden las medidas, dadas ya por metros, y porque se describe minuciosamente: «la mano izquierda (izquierda del espectador, añadimos) recibe el pan que le lleva un perro pintado con mucha propiedad, solo se vé la mitad ó sea el cuarto delantero,» dice, y más adelante continúa, haciendo mención del defecto que los inteligentes ven en una pierna que está como «dislocada por la cabeza del fémur, parece que no arranca de su sitio natural.» No puede el relato ser más preciso.

De manera que este cuadro, por lo visto, no fué trasladado directamente desde su ermita al Ayuntamiento, como se ha creído, sino que pasó por el templo de San Agustín y tal vez estuviera también en la Iglesia Mayor, antes de arrancarle su vestidura churrigueresca.



SAN ROQUE.-CONSERVADO
EN EL AYUNTAMIENTO. 



sustentar». (1) Y si estas líneas hubieran sido escritas antes de ser compuesto el cuadro, diríamos que en la lectura de ellas concibió la obra el pintor.

Nos encontramos ahora delante de una pintura realizada a la manera italiana; pero acentuándose en ella la tendencia hacia el realismo, anteriormente iniciada, y mostrándonos también su autor, más amplitud que hasta aquí, en la ejecución. El estado relativamente bueno de su conservación, nos permite notar la jugosidad y poder atrayente del colorido, que encierra en tal obra, a centenares, las reminiscencias venecianas. La figura del santo tiene más plasticidad que todas las vistas hasta este momento. Sus amplios ropajes de tonos oscuros azulados, y grisáceos, dan idea de una particular flexibilidad muy adecuada; sólo con mirarlos, adivinase la impresión de su tacto suave, propio de las telas usadas. Caen éstas y se doblan con desgaire cubriendo el cuerpo, brazos y una pierna, pero dejando otra, la izquierda, al descubierto, en la parte de la rodilla y muslo. Descubre el santo su desnudez en este punto, y al artista se le depara ocasión de presentarnos muestras de su firme dibujo, y de la honradez de su paleta saturada de tonalidades vigorosas y limpias, y empeñada ya seriamente en la lucha por conseguir la verdad. Este trozo de pintura de carnes, está estudiado por centímetros, con minuciosidad, a conciencia; pero sin cansancios.

Tiene verdadera calidad, reflejos y batientes justísimos, y limpieza suma en los diferentes tonos. Es una pena que

(1) «La Leyenda de Oro» revisada por el reverendo doctor D. José Palau catedrático de Sagrada Escritura, —1845 Madrid y Barcelona—tomo 3.º, página 270.

el artista se aislara demasiado al pintar esta parte de la figura y olvidara la relación con el resto, porque no se vé con claridad el punto de inserción del muslo con el correspondiente sitio del cuerpo; y al no razonarse bastante el dibujo, produce una cierta indecisión en el espectador, al primer golpe de vista; pues ha de tenerse en cuenta que este trozo desnudo es el más luminoso del lienzo; el que más avanza (digámoslo así) sobre la superficie del cuadro y en el que convergen como consecuencia, todas las miradas.

El santo con su mano derecha, muy bien dibujada, (y lo mismo puede afirmarse de los pies) recoge el pan que el perro le presenta, tal como reza la tradición; y en la izquierda quiso el artista amontonar dificultades escorzándola y presentándola en una posición poco frecuente, con juego de luces rebuscado, para vencerlo todo y hacer uno de los detalles más hermosos de esta obra maestra.

Seguramente que su autor consagróse a ella con entusiasmo y la pintó con cariño, devotamente diríamos nosotros. Tocado de esa emoción compleja, e inefable en la que el sentimiento del creyente se une a la sensación fuerte y vibrante del artista. En la cabeza de este San Roque, vió Ribalta al patrono abogado del pueblo natal, y al mismo tiempo un estudio de luces, de expresión, de dibujo, que le ofrecía el modelo, y que pretendía realizar airosamente. Así lo consiguió: al estudiar y resolver a conciencia los problemas del pincel y del color, no olvidó que pintaba un santo. Y la obra piadosa y la obra artística son en esta afortunada cabeza una y la misma cosa. Su actitud bien hallada y su expresión sublime, son la mejor firma que Ribalta pudo poner a esta obra; y precisamente esta actitud nos recuerda la de Santa Lucía ya examinada y la que

acierta nuestro artista a poner en el rostro del San Bruno del Instituto que luego veremos. Todas ellas siendo bien distintas, por cuanto están realizadas cada una a su manera, acusan sin embargo, un mismo temperamento y una misma mano. Por lo que particularmente atañe a esta de San Roque, es necesario considerar la nota brillante y fresca de su color y su amplia factura con cierto olvido de primitivos tecnicismos y embarazantes cánones. Aparecen ya en ella las veladuras geniales, los empastes y pinceladas sueltas, denotando a nuestro juicio un positivo avance en los procedimientos utilizados en cuadros anteriores.

Este lienzo debió ser pintado en los momentos en que el maestro de vuelta de su excursión a Italia, estaba encontrando el camino que había de llevarle a la producción de sus mejores obras; al periodo culminante de su admirable exaltación artística. Ordenaremos este cuadro, a continuación del de «Las Animas».

El fondo de paisaje sobre el que se destaca la figura de San Roque, no es cosa secundaria; es algo bien visto e importante que lleva ambiente y perspectiva, que tiene su encanto, y sobre todo que nos muestra también al precursor, al que no se satisface copiando la receta más adecuada, sino que observa, y ejecuta luego, por cuenta propia. No dá ciertamente idea del desierto, pero es algo vivido: abrupto y variado con una cordillera en el fondo como las del país, matizado de árboles poco determinados pero entre los que podría adivinarse el pino y el algarrobo, con lejanas y gratas perspectivas, parece mejor una vista de nuestro antiguo secano tomada en las estribaciones risueñas y perezosas de estas sierras, que un lugar medio ignorado y triste.

Viene a completar esta notable composición que reseñamos, el perro a que hicimos referencia, muy estudiada su actitud y pintado a conciencia. Este animalito, del que sólo se ven la cabeza y patas delanteras constituye la nota popular y más conocida del cuadro; la gente, concédele gran importancia. Y ya puestos a no perdonar detalle tengamos una mención para el amplio sombrero echado en un ángulo del cuadro, que no sobra en la escena, sino que entona y compone en este conjunto de líneas y colores. Tampoco debemos pasar por alto la figura de un conejo gris, que tal vez aparece en esta composición como emblema de la peste. Se halla detrás del tronco del árbol que cobija al santo; y si tal roedor se transportara al primer término resultaría de tamaño enorme. Este es, en resumen el cuadro de San Roque tan traído y llevado por los escritores; del mismo hemos visto una copia pequeña, a la acuarela pintada probablemente por Oliet: la conserva nuestro buen amigo, D. Juan Carbó Doménech y en la Arciprestal de Morella existe otro San Roque, atribuido a Ribalta que tiene grandes afinidades con el que queda descrito pero en el cual el santo está en otra actitud y la composición varía bastante.

Con mejores deseos que buen resultado hemos sacado una prueba fotográfica del cuadro del Ayuntamiento; tal como se ha podido obtener la ofrecemos aquí a falta de otra que pudiera dar mejor idea del original que reproduce.

El busto de este santo propiedad de D. José Sanz Aparici, reproducción parcial del cuadro que acabamos de examinar, tiene cualidades muy apreciables y debe ser atribuido a la propia mano del pintor castellonense. Distín-



BUSTO DE SAN ROQUE.-PROPIE-
DAD DE D. J. SANZ APARICI. 36

guese únicamente del cuadro del Ayuntamiento en el detalle de la concha que lleva prendida sobre las vestiduras, a su lado derecho, y por la finísima línea circular a manera de nimbo, que lleva el busto del Sr. Sanz y desaparece en el cuadro del Ayuntamiento.

Respecto de la manera, el busto tiene menos pastosidad mas sequedad y angulosidades, resultan menos fundidas las tintas aunque la nota de color sea la misma en uno que en otro, vigorosa y armónica. En la obra propiedad del Sr. Sanz tal vez parezca la expresión del santo más compungida, más apenada que en la otra. Ahora bien nuestra opinión, después de haber visto repetidas veces ambas obras se decide, como indicábamos antes, a declarar que una y otra son debidas a un mismo autor, es decir que la pintura del Sr. Sanz es también de Ribalta ¿Cuál de ellas se produjo primero? Esto tiene más difícil contestación. Es indudable que el autor del San Roque haría algún estudio parcial para su cuadro, y esta cabeza pudiera muy bien ser uno de ellos. Así parece significarlo el mayor desembarazo de su ejecución abocetada, la mayor espontaneidad de su pintura; pero sin más datos con que robustecer esta impresión particular ninguna afirmación nos es permitido hacer.

Otra de las obras de Ribalta que posee el Sr. Sanz es, como ya digimos, una réplica del «Gólgota» expuesto en el Museo de Valencia. Entre el cuadro del Sr. Sanz y el del Museo existen grandes analogías, comenzando por la identidad de composición y acabando por la igualdad de sus tamaños. No recordamos que exista la más pequeña variante entre las dos obras: el mismo grupo del Crucificado, con el buen ladrón y el mal ladrón, se vé en ambas;

igual grupo de figuras llorosas y asombradas al pié de la cruz, el mismo detalle de los jugadores de dados indiferentes, tan anacrónicamente vestidos, aparece en primer término de las dos composiciones.

Si acaso cabe diferenciarlas es por la mayor determinación de las líneas, más sequedad en el conjunto, menos ambiente pero más riqueza de detalles y pormenores pictóricos que se advierten en la de Castellón. Pero valga también ésto, sólo como apreciación personalísima que no podemos razonar porque no hemos tenido la suerte de ver dichas obras una junto a la otra. Sin esta comparación que sería muy conveniente, hasta para discurrir sobre la prioridad de tales cuadros, no es posible tampoco aventurarnos a más; ahora, lo que no parece arriesgado asegurar es que el «Gólgota» castellonense fué pintado por Ribalta. Ello lo confirma no sólo la tradición existente en la familia del actual posesor del cuadro, su carácter, su sabor de época, pero sobre todo la pureza de estilo y todos los elementos de su técnica, de su manera especial no fácilmente imitable ni confundible.

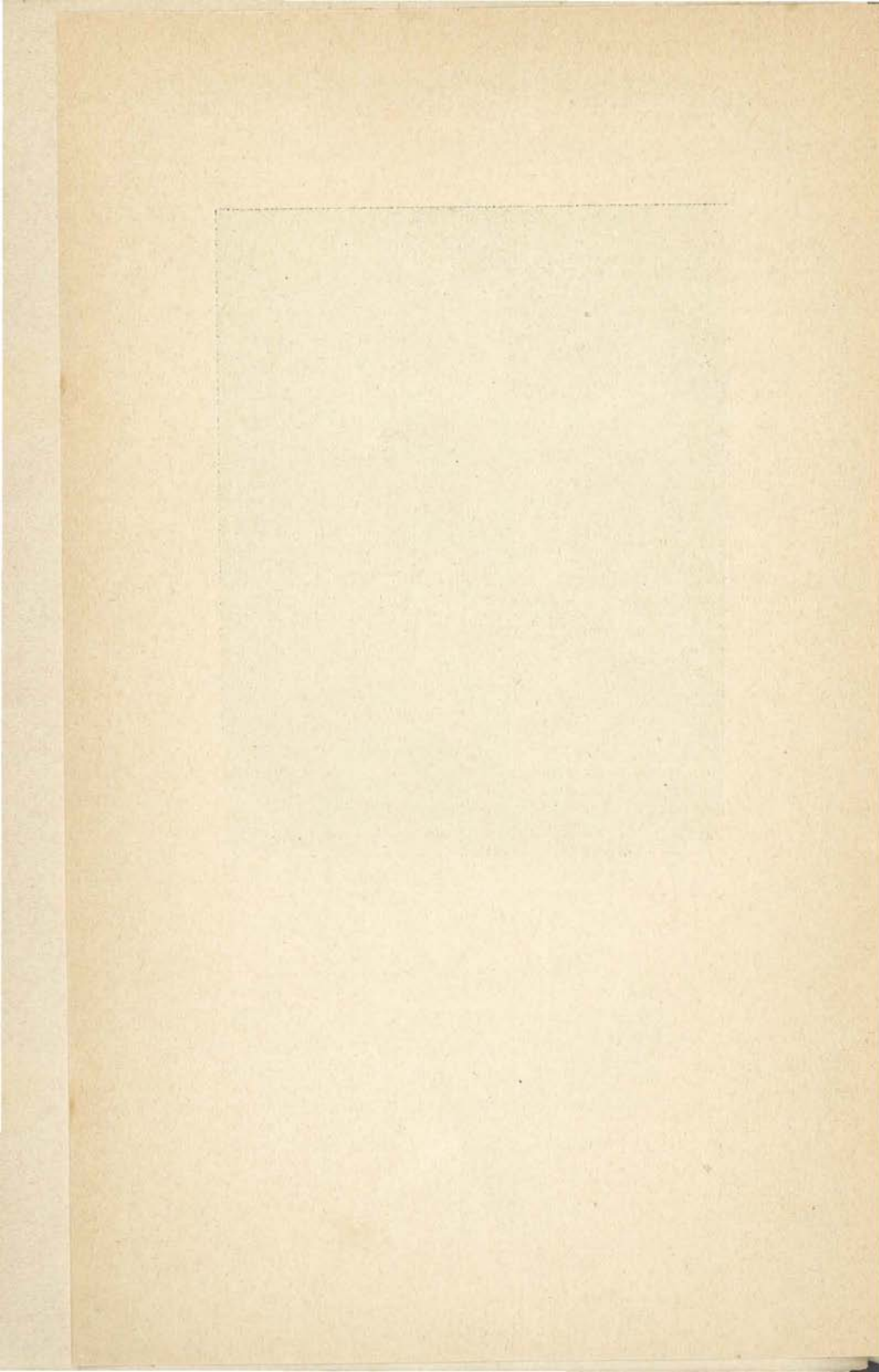
A la exquisita amabilidad del actual dueño de estas dos apreciables obras, debemos las fotografías de ellas, que con mucho gusto reproducimos en estas páginas.

*
* *

En la parte primera de este trabajo, y a propósito de la reseña hecha de los cuadros existentes en la iglesia de la Purísima Sangre, digimos que bien pudiera ser de Ribalta, un cuadro de Sto. Tomás de Aquino que se vé en el púlpito del templo referido. En él aparece el sando doctor de



EL GÓLGOTA.-PROPIEDAD
DE D. J. SANZ APARICI.



media figura y tamaño natural. Viste hábito negro y colgando del cuello lleva los atributos de su alto ministerio. La cabeza aparece de frente y está pintada con gran sencillez; su tonalidad es caliente, entrando las tierras que contribuyen a dar a la tez un matiz algo moreno. No está pintada con grueso de color pero tampoco se funde excesivamente la pincelada. Los ojos son muy uniformes, les falta expresión y parecen dibujados de manera.

Nada hay, sin embargo en la figura que la haga indigna del pincel de Ribalta, aunque no existe nada tampoco que la eleve a la categoría de las obras maestras. Adivinase sin embargo indudable semejanza entre esta cabeza y una de las figuras de monjes del cuadro de San Bruno del Instituto, y ello podría indicar, que se pintaron ambas por un mismo autor utilizando igual modelo. Hay, pues, por lo que a la parte artística se refiere, indicios de que esta obra pueda referirse a Ribalta, pero no seguridades, por lo cual concluiremos creyendo en la probabilidad pero no afirmando, que el cuadro de que tratamos sea original del patriarca de la pintura castellanense.

*
* *

Llegamos para terminar estas notas, a la obra más completa; realmente notable, que conserva Castellón de su gran artista. Escusamos decir que aludimos al cuadro de «San Bruno» propiedad del Museo Provincial, y procedente de la Cartuja de Valdecristo.

Si fuera posible señalar una especialidad del pintor castellanense, esta la constituiría los admirables «monjes blancos» retratados repetidas veces en sus obras; y entre

dichos monjes, el fundador y cenobita San Bruno, que fué trasladado por nuestro autor a alguno de sus lienzos siempre con cariño; (1) con esa emoción artística y esa visión particular y propia del asunto, que son la mejor garantía de acierto y condición indispensable de las obras maestras y originales.

Pintores como el extremeño Zurbarán del que guardamos en Castellón estimables cuadros (2) y Francisco Ribalta, sobre sus merecimientos como artistas atesoran otros por haber ofrecido a la posteridad el carácter, los sentimientos, las maneras de ser de toda una clase social española. En sus cuadros se trasluce el alma y la vida de aquellas poderosas y opulentas comunidades religiosas que influyeron en los destinos de la patria, más de una vez. El cuadro de San Bruno que ahora reseñamos en que aparecen

(1) Notable por mil conceptos y obra de gran maestro resulta también el San Bruno que se guarda en el museo de Valencia. Es un portento de factura, modelo de entonación atrayente original y justa, de precisión y facilidad en el dibujo. Pero entre las excelencias de esta figura, que constituye ella sola el cuadro, resaltan la actitud y la expresión que impresionan. El ademán del santo cruzando sus labios con el índice de su diestra para imponer silencio, queda impreso en la retentiva del visitante y no se olvida fácilmente. Es un momento psicológico el que en esta figura se supo fijar; es la profunda observación de un sentimiento, de un ideal, lo que trasladó el artista al lienzo.

(2) A nueve llega el número de cuadros que se encuentran en Castellón debidos a Zurbarán, y representan figuras de otros tantos santos que son: San Benito, San Basilio, San Francisco, Sto. Domingo, San Agustín, San Bruno, San Pedro Nolasco y San Esteban. Se hallan en la iglesia de las monjas Capuchinas, y allí pueden verse, fijos uno junto al otro, en dos filas, sobre el comulgatorio de la mencionada iglesia. Mide cada uno 1'84 metros de altura por 1'03 de ancho; figuraron en la «Exposición de obras de Zurbarán» celebrada en Madrid no hace muchos años, y fueron donados á esta iglesia por la condesa de Campo Alegre.

estereotipados los rasgos físicos y morales de varias personas, es muestra que corrobora cuanto decimos.

El modo de disponerse la composición en esta obra no varía gran cosa del empleado en el cuadro de «Las Animas.» Aparecen en ésta como en aquel las tres zonas ó tres agrupaciones de figuras, si bien ahora hállanse más unidas, unas con otras: forman mejor el conjunto, sobre todo por lo que hace referencia á la zona central y a la inferior. Esta primera, la forman dos cartujos, con sus hábitos blancos, situados en primer término. Uno, en actitud de besar el suelo junto á las plantas del santo; otro, aparece de perfil mirando a lo alto, puestos en escorzo los brazos, que tiene abiertos en cruz.

Unen este grupo primero, al que ocupa el centro, por la izquierda del espectador y junto al borde del cuadro, otro cartujo que deja ver únicamente la cabeza, las manos y parte del cuerpo, y a su lado, puesto casi de espaldas, un mitrado personaje, de rodillas, con su báculo en la diestra, revestido con la capa pluvial y levantada la cabeza a donde el santo se encuentra. A la derecha, e inmediatamente detrás de uno de los cartujos de primer término, dibújase el perfil admirable de otro obispo puesto también de rodillas, dirigiendo su mirada al santo y en actitud adorante.

Está formado el grupo central del cuadro, por la figura del santo en el centro, y a sus lados, las de dos obispos; las tres de pié. Las siluetas de estos dos mitrados se pierden en parte detrás de la magnífica y sencilla del santo que se destaca entre todas. Recibe San Bruno la luz de lo alto, luz bastante intensa que cae sobre su cabeza y rostro, resbalando luego por sus blancas vestiduras. Esta figura principal que lleva en su mano izquierda un libro cerrado,

acaso el de las instituciones cartujas, y en su diestra una palma, hállase ligerísimamente inclinada hacia la derecha del espectador, avanzando un poco el pié correspondiente a este lado. Ocho son los personajes que sobre el suelo hay en este cuadro; el santo, cuatro obispos y tres cartujos. Así pues, induce a error la descripción que de esta pintura hace Llorente (1) porque parece, según escribe, que son seis y no siete las figuras que acompañan al fundador de la orden cartuja.

Una gloria radiante compone la zona superior. En ella están el Padre Eterno llevando en brazos á su Hijo muerto; y coronando la escena, cerca de la arista superior del cuadro dibújase el Santo Espíritu con las alas extendidas. Entre las nubes que rodean este grupo, aparecen querubines y ángeles algunos de los cuales llevan coronas de flores en sus manos que ofrendan al santo. Esta es, explicada a grandes trazos, la composición del cuadro cuyos singulares méritos artísticos, pregonan todos cuantos lo vieron, o de él se ocuparon.

El colorido en él es una nota dulce y armónica pero no monótona; nada desentona, nada hierre la retina con excesiva fuerza; pero hay contraste de claro obscuro, hay exacta valoración de tonalidades que produce hermosos y justos efectos de perspectiva. Los ropajes, tanto los hábitos de los cartujos como las vestiduras algo rígidas de los obispos con sus ricos bordados y recamados, tienen verdadera calidad y singulares habilidades en los detalles del procedimiento. Un estudio profundo,

(1) Obra citada.—Tomo 1.º pág. 239.

meditadísimo del natural exento de prejuicios de escuela salta a la vista del espectador en todas y cada una de las partes de esta obra; pero donde más se acentúa este estudio y donde de él más lucimiento saca el artista es en la pintura de las carnes y particularmente de las cabezas. Una de las mejores del cuadro por la sencillez y jugosidad de factura, por lo sobria y natural, es la del cartujo situado a la izquierda del observador, que aparece medio escondido junto al borde del cuadro. ¡Lástima que no ocupe otro lugar! El hecho de que se halle esta figura cortada de tal manera, lo mismo que la del obispo de la extrema derecha, nos hace pensar si se ha recortado este lienzo. Y esta idea llega a enseñorearse de nuestro ánimo si se tiene en cuenta que el Espíritu Santo de la gloria casi toca el marco, que los ropajes de los cartujos puestos en primer término quedan también algo recortados y que hay, en fin, muchos detalles que se pierden entre las aristas del cuadro, antes de quedar completos.

Pero volvamos al exámen de las figuras y detengámonos ahora ante la de San Bruno. Es realmente un admirable retrato; su actitud impresionada por su naturalidad y vida; la expresión de su cabeza se ha sorprendido en la realidad y se ha trasladado sabiamente al lienzo. Si digéramos que levanta sus ojos extáticos al cielo, haríamos enseguida pensar en las numerosas figuras místicas que adopta esta posición y que se multiplicaron hasta lo inconcebible en las escuelas decadentes italianas, después de mediar el siglo XVI y durante el XVII. Mas seríamos injustos; la expresión de la cabeza del San Bruno no es el transporte ficticio o el éxtasis de un temperamento enfermizo; es la expresión sincera y adecuada de un ser perfectamente

equilibrado que tiene su ideal y su fé. En pocas palabras, podría decirse que es una actitud de filiación artística, netamente española, y de los mejores tiempos. No responde a los dictados o normas de una academia, sino a los impulsos propios de una inspiración genial templada y fortalecida con las auras de la vida.

Los dos obispos que aparecen a derecha e izquierda del santo són también figuras de gran intensidad expresiva, pintadas conforme a la última manera del artista que es a la que pertenece indudablemente el cuadro.

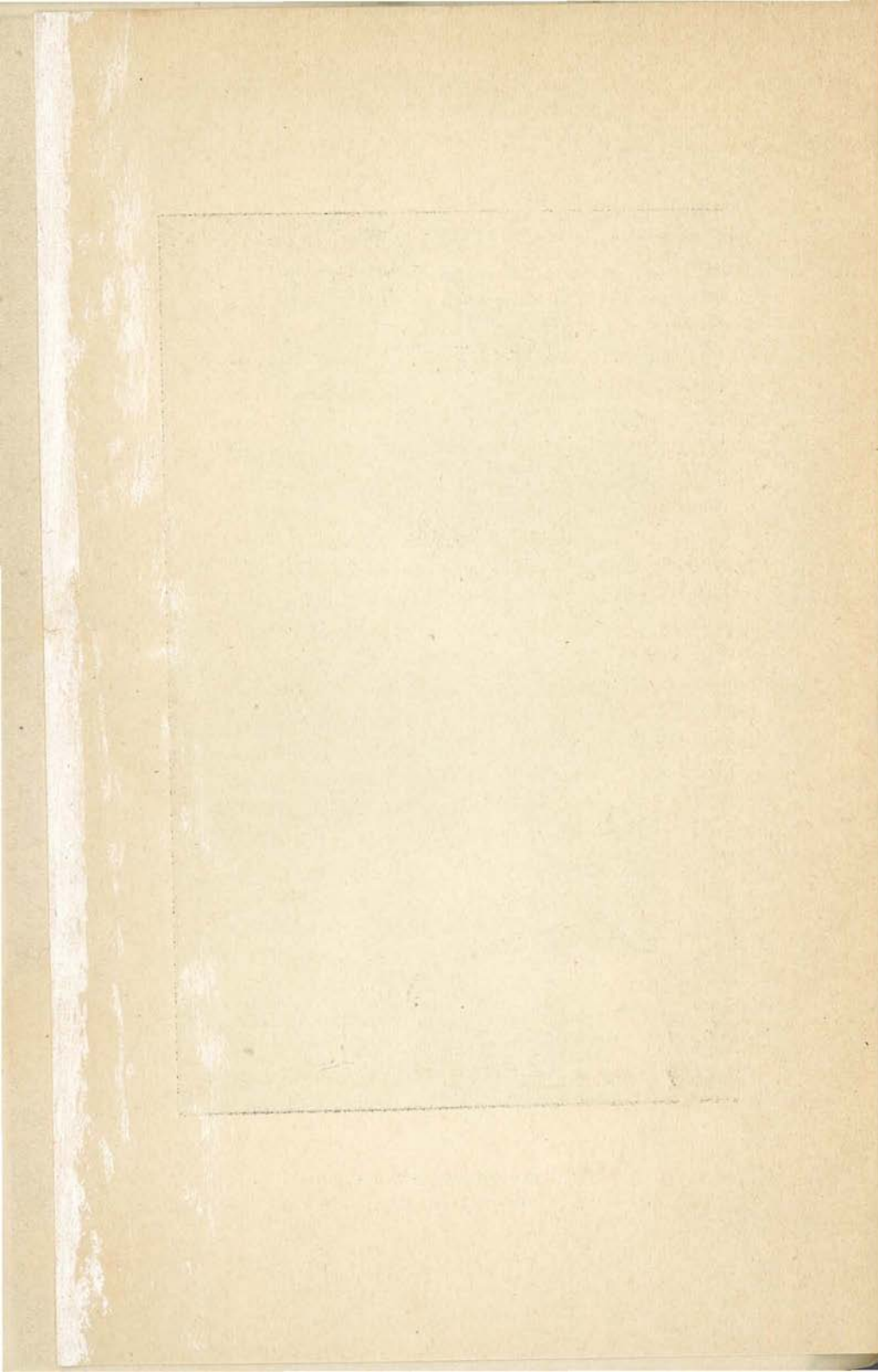
Se ha hablado siempre de la corrección y solidez del dibujo en Ribalta, y esta joya artística que estamos viendo, pone esta reputación bien de manifiesto. En ella hay por lo que al dibujo respecta, verdaderos alardes: escorzos bien razonados y claramente resueltos, posiciones difíciles en manos y piés de las figuras, trazadas con seguridad y exactitud; y por cima de todo esto, un recto y discreto sentido de la proporción domina en toda la obra.

Las figuras que se representan en la gloria, están pintadas con facilidad extrema y gran amplitud; diríase que son obra de un pintor contemporáneo. Tan espontáneas resultan que aun no siendo pintura lamida ni minuciosa la del resto del cuadro, existe un verdadero contraste entre ésta y la de la gloria. Sin embargo en ninguna parte se descuida nada: color, dibujo, proporción, perspectiva, a todo se atiende resultando siempre un conjunto en extremo agradable: una obra verdaderamente bella.

Un dolor, sin embargo, sentimos al contemplarla; porque ésta tan admirable pintura está agrietándose; márcanse las líneas por donde se dobló y ván saltando algunas cascarillas que dejan al descubierto la imprimación del



SAN BRUNO, CON DIGNIDADES DE SU ORDEN
Y VARIOS CARTUJOS.-EN EL INSTITUTO. ☩



lienzo. Ello constituye terrible amenaza para el cuadro, que seguramente llegaría a perderse, si no se acudiera presto á remediar en lo posible este mal.

Este cuadro de San Bruno que muy a la ligera dejamos apuntado en las presentes notas, compendia y sintetiza, a nuestro modo de ver, la personalidad artística de Francisco Ribalta. Si para muestra basta un botón es indudable que este botón debe con preferencia elegirse para muestra. Por pertenecer seguramente a la última época de Ribalta, recapitulan sus figuras todo un proceso artístico y nos muestran del mismo, al propio tiempo, su periodo culminante; por no ser uno sino varios los personajes representados y hallarse en distintos términos, nos depara su autor ocasión de estudiarle en la valoración de distancias, en la entonación de grandes conjuntos, en el difícil arte de agrupar, y de crear para cada figura un carácter, una adecuada expresión; algo substantivo e individual que las hace diferentes a unas de otras, sin menoscabo de aquella armonía total que ya notábamos en esta obra.

De calidad pictórica es la misma famoso ejemplo, que pudo llevar al fracaso como condujo al éxito, porque raras veces podrán encerrarse en un mismo marco partes de pintura tan diversas como soldados y nubes, carnes y telas, figuras flotantes y aéreas, con otras firmemente plantadas sobre el suelo, flores y metales, detalles minuciosos que requieren gran comedimiento y pulcritud en su realización, como grandes masas en las que se han de adivinar efectos y han de ser pintadas a distancia. Los múltiples aspectos de un temperamento artístico, las diferentes cualidades que un maestro pueda poseer, hay ocasión de observarlas en esta singular pintura, en la que existen sin embargo,

como notas que resaltan y se imponen, un realismo honrado y sobrio, si se atiende a su procedimiento, y un idealismo sano y sincero si se considera su conjunto.

Los que han calificado de torpes y bajas las iniciaciones del realismo en la pintura española, y se detuvieron a criticar los pormenores de extremado naturalismo, la fidelidad exagerada en la reproducción del natural en obras del mismo Ribalta, hasta llegar a calificarle de simple copista de la naturaleza sin sentimiento, ni ideal artístico, que paren mentes en obras de nuestro pintor como ésta, que para su gloria guarda el pueblo que le vió nacer.

No pasó Ribalta de los procedimientos italianistas, convencionales, todo superficie y manera, a un rastrero y torpe naturalismo. Lejos de ésto, llega su obra a la historia del arte, para preludiar el noble y levantado humanismo y el singular realismo místico, que se desenvuelven y llegan a su florecimiento con los inmediatos sucesores de nuestro insigne artista.

A éste nadie puede regatearle ya, su significación de precursor e iniciador de la gran pintura española del siglo XVII. Y he aquí su mérito principal.

*
* *

En este punto damos por terminadas nuestras notas acerca de los cuadros de Francisco Ribalta en Castellón. Podríamos prolongarlas con el exámen de varios lienzos en esta ciudad conservados, que si no pueden ser atribuidos al maestro, recuerdan perfectamente su estilo y sus procedimientos, llegando en ocasiones hasta la copia más o menos fiel de alguna figura de los cuadros del ilustre

pintor castellonense. (1) De la misma manera sería fácil ir añadiendo páginas a este pequeño volumen si llevásemos a él una descripción siquiera fuese somera, de las varias obras pictóricas de los siglos XVII y XVIII de valor e interés indiscutibles, que se encuentran distribuidas por las iglesias de la capital, en las que habríamos de encontrar más de una vez la influencia de Ribalta y hasta la posibilidad de que alguna pudiese a su mano referirse. Pero requiere ésto un trabajo que sólo tenemos iniciado y una copia de datos que se adquiere con gran dificultad por la pérdida de documentos y gran desorden entre los existentes.

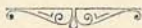
La obra de reorganizar el «Museo Provincial» que ahora parece aproximarse a la realidad merced á las gestiones de cultas autoridades y a los impulsos dados por la «Comisión de Monumentos», obra en la cual tenemos puestas nuestras actividades y nuestros entusiasmos, podría salvar de la ruina muchas obras artísticas y objetos arqueológicos desperdigados por la capital y la provincia, y facilita-

(1) Tal ocurre por ejemplo en el «Cristo con dos cartujos» existente en el llamado «Museo Provincial», en cuya obra el Crucificado parece de Ribalta y los cartujos son copia, aunque no muy exacta, de los que hay en el primer término del cuadro de «San Bruno» del Instituto.

También varias figuras del cuadro de «Las Animas» existente sobre una de las paredes del crucero en la iglesia de San Agustín, siguen muy de cerca en su disposición, dibujo y colorido, a las del cuadro de igual asunto, original de Ribalta que se halla en la capilla del Carmen de la iglesia Mayor y ha sido estudiado en este librito. Este cuadro a que nos referimos, existente en la iglesia de San Agustín, es de mayor tamaño que el de la Arciprestal y tiene trozos de pintura muy hermosos y estimables; causa, sin embargo, verdadera pena su mal estado de conservación. Sin marco, con el lienzo flojo y agrietándose, cubierto por una gruesa capa de polvo, yace verdaderamente abandonado cual si fuera un objeto despreciable, cuando muchas obras menos discretas que ésta figuran en buenos museos.

ría en gran manera la clase de estudios a que antes aludíamos.

Desde estas páginas, y como el mejor remate que podemos darles, dirigimos un ruego a los buenos castellonenses, a las cultas sociedades de la capital, a nuestro noble pueblo, para que presten decididos y fervientes, su aval a la idea de reorganizar prontamente el Museo. Unidas todas las voluntades y todos los sentimientos, debiéramos convertir esta empresa, en empeño de amor propio; y de esta suerte sería el Museo lo que debe ser: trasunto de nuestra digna y liberal historia y reflejo espléndido de una gloriosa tradición artística.



ÍNDICE



	<u>Página</u>
Advertencia Preliminar	5
CAPÍTULO I.—Del número de cuadros, y lugar en que se halla cada uno de ellos	7
CAPÍTULO II.—Consideraciones referentes á la sig- nificación artística de los cuadros de Ribalta enumerados en el capítulo anterior	29



