

Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos XV y XVI

por

Vicente Ferrán Salvador



os pintores que destacan de una manera especial, a través de las diversas generaciones que abarca el siglo xv y los primeros años del xvi, en el Levante español ofrecen peculiares características dignas de detenido estudio.

Estos artistas, con sus obras, nos proporcionan elementos interesantes y un elenco nutrido, en el cual se puede apreciar la bella variante de su concepción estética, surgente al calor de las influencias tanto italianas como flamencas.

Entre ellos merece especial mención Pablo de San Leocadio, pintor oriundo de Reggio Emilia, en Lombardía, que llega a Valencia en circunstancias muy curiosas; aquí se naturaliza, conquistando bien pronto personalidad y relieve en relación con las pinturas que realiza en la catedral levantina, en la colegiata de Gandía y otras diversas y dispersas, interesantes, dentro del amplio campo de la pintura medieval, no sólo por su valor estético propio, sino porque ellas marcan un hito sugeridor, de fina tendencia italianizante prerrafaelista, que ya en el primer decenio del xvi, en Renacimiento pleno, han de continuar, con notas francamente del estilo de Leonardo, los españoles Fernando Llanos y Fernando Yáñez de Almedina —pintores éstos de las célebres puertas del retablo mayor de la catedral, con bellas historias, de colores ricos y firmes, de la vida de la Virgen—, consiguiendo San Leocadio formar escuela o círculo, muy curioso en su aspecto intrínseco, de transición, base de las nuevas tendencias que nos ha de deparrar la pintura en el siglo xvi, momento altamente interesante para los estudios del arte español.

Los datos que hoy ofrecemos son comprobantes y ampliadores

de otros ya presentados por diversos autores, entre ellos, Tormo (1), Bertaux (2), Mayer (3), Marqués de Lozoya (4), Chabás (5), Post (6), Sanchis Sivera (7); mas en esta aportación que hoy hacemos se rectifican algunas atribuciones, se ilustran las producciones, fijando ya los jalones de uno de los puntos importantes de la historia de la pintura española, en su relación con los focos regionales, en la época medieval, punto asaz importante en la historia del arte hispánico.

Antes de entrar a exponer los datos que aportamos, y como antecedente para mejor discriminar sus producciones, ofrecemos en forma somera —pues otro intento nos llevaría a muy distinto punto del tema y sobrepasaría el espacio de que disponemos— una visión de conjunto de las características de esta pintura en los años precedentes y completos de la centuria décimoquinta, con indicación de sus influencias y principales maestros, ya determinados y documentados. Todo ello para situar a nuestro San Leocadio en el hermoso escenario donde con tanta prestancia y gala actuó, dejando para otro estudio el analizar la colaboración que pudo recibir de su otro compañero el napolitano Francisco Pagano, momentos sugestivos y aun no esclarecidos.

* * *

(1) TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Guías regionales Calpe: Levante*. Madrid, 1923; *Varios estudios de Arte y letras*. Madrid, 1902.

(2) BERTAUX, E.: «Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence», en *Gacette de Beaux-Arts*. París, 1908, t. XXXIX.

(3) MAYER, AUGUSTO L.: *Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1912.

(4) LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1940, tomo III.

(5) CHABÁS, ROQUE: «Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia», en *El Archivo*, t. V, pág. 380.

(6) POST, CHANDLER RATHFON: *A History of Spanish Painting*. Cambridge.

(7) SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909.

La bibliografía sobre este pintor puede ser completada con los interesantes trabajos de D. PASCUAL SANZ Y FORÉS, en la *Revista de Gandía*, 1889; SARALEGUI, LEANDRO DE: «Aiguinas sargas y sargueros de Valencia», en *Museum*; SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Pintores medievales*; ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario de artistas valencianos*, Valencia, 1891; PONZ, ANTONIO: *Viaje de España*. Madrid, 1774; LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Breve historia de la pintura española*. 3.ª ed., Madrid, 1946.

Al llegar al estudio de la pintura en Valencia, en esta célebre y opulenta centuria del xv, nos encontramos con un fenómeno de diferentes características a aquel otro que se operaba en las demás regiones españolas.

En Andalucía, en la mayoría de las obras del xiv y xv, se aprecian los detalles de la influencia italiana, pudiéndose ver en la casi totalidad de las Vírgenes que se veneran en las iglesias hispalenses un tipo característico de *madona*, con dulces entonaciones, reflejo de la pintura sienesa. En Castilla, la aparición de Jacobo Starnina —el maestro de Fra Angélico de Fiésole— lleva a las tierras de la meseta los tonos dulces, amables, de la pintura con detalles florentinos. En Cataluña tiene marcado influjo, que se irradia a todo el Levante, la labor artística que representa la generación de los hermanos Serra, trabajando junto a ellos Luis Borrassá —recientemente estudiado por Madurell (1)—, cuya pintura ha de tener en pleno siglo xv las notas brillantes de la paleta de los Huguet, asociado a los de la familia Vergós, que han de proporcionar interesantes y bellas producciones.

Más cercana está la labor de Lorenzo de Zaragoza, que trabaja con entusiasmo y meritoriamente en tierras de Aragón y parte de Cataluña (2) y cuyas tablas tienen íntima relación con las que se han de producir en tierras valencianas.

Pero en todos estos hitos interesantes del plano de estudio se puede apreciar que aunque la evolución y progresión artística en cada una de estas regiones se desenvuelve en un medioambiente distinto, con factores operantes especiales y con influencias peculiares bien diferentes, ello no obstante se advierte la existencia de un sentimiento estético intermedio que, como afirma el profesor Post (3), es la floración constante del llamado *estilo internacional*, consecuencia de la vulgarización de aquellas formas finas y atrayentes de la escuela sienesa, ya en momentos declinantes al amaneramiento, en oposición al gótico francés, matizadas, como dice el Mar-

(1) MADURELL Y MARIMÓN, JOSÉ MARÍA: «Luis Borrassá, su escuela pictórica y sus obras», separata de *La Notaría*. Barcelona, 1944.

(2) La personalidad de este insigne pintor ha sido estudiada con todo detenimiento por el erudito D. LEANDRO DE SARALEGUI en su documentado estudio «La pintura valenciana medieval», publicado en *Archivo de Arte Valenciano*, 1936; vide SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Pintores medievales en Valencia*.

(3) Ob. cit., t. VII.

qués de Lozoya (1), con notas de resabios mudéjares, pero interpretadas con la espontaneidad y magnificencias propias de la raza. Pinturas todas ellas que llevando el sedimento de las centurias precedentes son, en estos treinta primeros años de la décimoquinta, de un tono bello y delicado, tanto en colorido como en composición, que inducen a Augusto L. Mayer a afirmar que este lapso de tiempo se distingue por la existencia de obras amenas y de agradable colorido, como *la última floración de gótico fino* (2).

Ultimamente, Lafuente Ferrari (3) sostiene que el referido *estilo internacional* se mantiene como característico de la pintura europea del siglo xv, hasta que el fermento realista flamenco comienza a renovar el concepto pictórico a través de las obras realizadas en la segunda mitad de dicha centuria.

En efecto, la contemplación y estudio de las diversas tablas producidas por aquellas fechas da como resultado el poder apreciar, en la casi totalidad de ellas, que las figuras parecen alargadas y algo amaneradas; los tonos son variados, pero suaves, predominando en ellos las pinceladas azuladas, con una iluminación uniforme, sin detalle eficiente, presentando en algunas la modalidad de utilización del paisaje como fondo, pero éste es dibujado con gran convencionalismo, pues aunque las notas están tomadas de la misma realidad, surgen en los mismos unas ingerencias de episodios regocijantes que, como dice Sánchez Cantón (4), son inconexos la mayor de las veces con el tema principal.

Para el estudio de dichas producciones precisa, habida cuenta las dificultades que se presentan para discriminar sus respectivos autores y poder sostener con éxito las correspondientes atribu-

(1) Ob. cit., t. III, pág. 271.

(2) Ob. cit., pág. 61.

(3) Ob. cit., pág. 60.

(4) SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Rasgos diferenciales de la pintura española*, conferencia pronunciada el 10 de febrero de 1944 en la Escuela Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores. Como ejemplo de su anterior aserto cita la tabla de *San Dionisio, camino de París* —tabla existente en la catedral de Valencia—, llevando en sus manos su propia cabeza cortada; el artista, un valenciano del tiempo de los Reyes Católicos, quizá Rodrigo de Osona, puso por fondo un paisaje ameno, pintoresco, en el que se acumulan pormenores de grata contemplación, y puso más: cierto delicioso pormenor, sin enlace con el asunto desarrollado, que satisfacía sus gustos íntimos, realistas, y sin pretender hacer un chiste fácil, podía decirse que en él revelaba

ciones, seguir la trayectoria de ir comparando y estudiando cada uno de los elementos, apoyados la mayoría de las veces en la prueba documental —tan precisa para estos extremos—, hasta llegar a la conclusión de afirmación y clasificación.

Aquellas otras de coincidencia parcial, pero no completa, para poder ser afiliadas a algún autor o taller, pero que encaje dentro de unos posibles extremos estilísticos, esos célebres *maestros de...* —tan frecuentes en todos los estudios—, sufrirán, sin duda, en los tiempos modificaciones y alteraciones, como se verá después, al tratar de Pablo de San Leocadio —nuestro tema—, que dejaremos en alto asignaciones hasta el día formuladas, pero que en estudios posteriores tal vez puedan ya, sin temor a rectificaciones, clasificarse de manera perfecta.

La temática de estas pinturas, como en la mayoría de las otras célebres de las centurias precedentes, es el asunto religioso o bíblico, abundando las tablas dedicadas a María en sus varias advocaciones, consecuencia de las patrocinadas por las florecientes órdenes religiosas de dominicos, franciscanos y del Cister.

Estas Vírgenes son parejas en su forma y manera, con sus propios detalles, de aquellas otras existentes en los ciclos coetáneos de Castilla, Cataluña, Aragón, Italia y demás países de la Europa occidental, todas ellas impregnadas de bello sentimiento romántico —en el sentido amplio—, recuerdo de devociones preteritas. Testimonio de ello, y muy cumplido, se nos ofrece en Valencia con las muy estimadas de *Santa María*, de la catedral; *de las Victorias*, del Real Monasterio de la Zaydía, y de *Gracia*, con esplendente culto en la iglesia de San Agustín (1).

Las Vírgenes de estas tablas tendrán coincidencias muy apreciables, en proceso evolutivo y con gran similitud en vestidos y adornos, en los cuales, necesariamente, entrará el oro y colores firmes; en unas aparecerá sentada en silla dorada de estilo, teniendo en su regazo al Jesusillo, unas veces desnudo, otras con finísima

su afición. Un toro y un joven que le da un capotazo. El episodio no hace desmerecer el pasaje devoto.

Tabla de 1'07 x 0'75, con bellas notas de color y detalles de brocado. LAFUENTE FERRARI, en sus *Notas de Catálogo*, apéndice del estudio de TORMO sobre «Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela», publicado en 1933 en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, lo clasifica como de Osona hijo.

(1) ALMARCHE VÁZQUEZ, FRANCISCO: «Las primitivas pinturas de la Mare de Deu o Santa María», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1923.

camisilla, como la del retablo de *Santa Ana*, de Játiva; *Almoyna*, del gremio de molineros (1), o con santos reverentes, como la del *caballero de Montesa*, en el Museo del Prado (2); en algunas aparecerá en pie, coronada, portando en sus brazos al Divino Niño, teniendo como dosel un manto recamado, sostenido graciosamente por dos ángeles, como en la *Virgen de la Leche* (3), y otra forma será en la que aparece coronada y con el manto abierto, acogedor de santos y vírgenes suplicantes a sus pies.

En la variación de estos modelos icónicos antañones aparece la serie de diversos *calvarios*; sus figuras macilentas, con labios carnosos, estarán ofrecidas en la forma tradicional o también adoptando una nueva, que se encuentra ya mediada la centuria, cuando tienen influencia italiana, usada principalmente por los Osonas y sus seguidores y el propio San Leocadio, cual es el colocado en medio de una hondonada entre peñascos. Los *descendimientos*, en su momento de hispanoflamenco, vendrán a representar en su composición el íntimo sentir popular, tan bellamente expresado en las producciones literarias, dando los tonos de color de la escena que relatan. (Colección Muntadas, núm. 226.)

La decoración de dichas tablas nos ofrece diferentes expresiones; el oro y azul será empleado para aureolas y detalles principales, de tal modo que algunas veces parecerá como superpuesto; se rehuirá del paisaje, que luego ya se adopta como sustancial y digno complemento en las grandes composiciones; los tonos serán fluidos, terminando con colores de entonación cálida y valiente. Los detalles arquitectónicos se cambiarán por otros detalles realistas, y se pintarán solados y fondos de muy curiosa aportación para determinados estudios.

En las primeras décadas de esta centuria décimoquinta adquiere

(1) FERRÁN SALVADOR, VICENTE: *Capillas y Casas Gremiales de Valencia*, 1922.

(2) La tabla mide 1'28 x 1'40 m. Fué donada por el excelentísimo señor marqués de Laurencín, clavero de la orden de Calatrava, al Museo. Dicha tabla figura citada por D. VALENTÍN CARDERERA en su *Iconografía Española* y estudiada por el académico de la de Historia y Bellas Artes D. ELÍAS TORMO en *La Epoca*, en mayo de 1920; posteriormente publicó un curioso folleto, *Santa María de Montesa. La tabla de Laurencín en el Museo del Prado*, suponiendo que el autor de la misma sea Antonio Guerau, pintor de cámara de Alfonso V. (Vide FERRÁN SALVADOR, VICENTE: *El Castillo de Montesa*. Valencia, 1926.)

(3) SARALEGUI, LEANDRO DE: «La Virgen de la Leche», en *Archivo de Arte Valenciano*, 1928.

la pintura un *crescendo* muy apreciable; es el momento en que algunas fundaciones de cenobios importantes se llevan a cabo en la ciudad —como el de Santa María de Jesús, en el que tenía que florecer años más tarde el Beato y excelente pintor Nicolás Factor, o el de la Santísima Trinidad, debidos ambos a la piedad intensa de la reina Doña María—. En ellos, como en las demás iglesias de la ciudad y reino, hay demanda de tablas con distintos motivos, y este florecimiento que no sólo se advierte en la pintura, sino en la vida social de las demás corporaciones gremiales, influye de manera eficiente en la vida artística y progreso de los pintores valencianos, que acogen con entusiasmo la tradición del sentir estético del arte catalán del *trecento*, que con tanto prestigio había sostenido el taller de los Serra, introducido en las tierras levantinas con las producciones de aquellos otros pintores que florecen en los focos locales de Tortosa, San Mateo y Morella (1).

Todas estas producciones son los precedentes de una serie señera de interesantes retablos, nuestros *primitivos*, aquellos célebres retablos tan propios, tan característicos, de *pastera*, que hoy en día son gala y orgullo del Museo de Bellas Artes de Valencia, que puede preciarse de poseer la más rica colección de estas piezas, testimonio de la pujanza del arte valenciano.

Interesantes son, y bellos modelos de composición y valentía en el colorido, que si bien se han perdido algunos, por fortuna se puede ofrecer al estudioso un elenco de valía de obras señeras, como el de *Bonifacio Ferrer*, pintado en 1400, cuya paternidad se atribuía a *Starnina*, pero que después de los recientes estudios del profesor Angulo sobre las pinturas y estancia suya en Toledo, hay que desechar (2).

Su origen se debe al encargo hecho por el hermano del apóstol valenciano San Vicente para la cartuja de Porta-Cœli con ocasión de su ingreso en la misma, a raíz de haber pasado por el doloroso trance de perder a su esposa y sus siete hijos en la epidemia de peste que asoló a Valencia.

Otros, muy interesantes, deben ser considerados como expo-

(1) SÁNCHEZ GOZALBO, ANGEL: *Pintors del Maestrat*. Castellón, 1932; *Pintores de Morella*. Castellón, 1933; GÚDIOL, JOSÉ: *La pintura mig-èval Catalana: els trecentistes*. Barcelona, 1924.

(2) ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: «La pintura trecentista en Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1930.

mentos del grado de mérito que alcanza la pintura en esos momentos, y que pueden admirarse en colecciones particulares; pero entre ellos existe uno muy importante, cual es el retablo de *San Jorge*, procedente de la iglesia de la *Compañía del Centenar de la Ploma*, atribuido al pintor alemán, pero avecindado en Valencia, Marzal de Sax, pintor al que los Jurados habían encargado otras para su *cambrá daurada* en 1396 (1).

Contiene diferentes tablas —entre ellas una muy interesante de la *Virgen de las Victorias* (2)—, que reproducen diferentes escenas de la vida y martirio de este santo, mereciendo especial mención la central, que representa el momento de la batalla —se supone sea la del barranco de Carraixquet—, bella composición con gran número de figuras y con animación y valentía tratadas; aparece el santo montado en blanco corcel, alanceando a un moro yacente a sus pies. Lafuente sostiene que puede ser considerada esta tabla como el primer cuadro de Historia de la pintura española (3).

Esta interesante pieza, como todo el retablo, se encuentra hoy en el Museo de Victoria y Alberto, de Londres, y fué adquirido en 1864.

En aquellos instantes se advierte en los territorios dominados por los duques de Borgoña un florecimiento de las Bellas Artes; pintores y escultores realizan obras de atrayente técnica. En tierras de Aragón y Cataluña también se estiman estas producciones, y las tablas flamencas, con sentido hondo de religión pintadas, tienen franca y decisiva aceptación.

La escultura (4), que adquiere gran desarrollo, ejerce determinada influencia sobre los sentimientos estéticos de los pintores.

(1) En 9 de agosto de 1392 se acordó por los jurados que se pintasen en los muros de la *cambrá* escenas del Juicio final, el Angel Custodio amparando a la ciudad y otros temas decorativos. (Archivo Municipal de Valencia, *Manual de Consells y Establiments*, núm. 20 A 1392-96, fol. 17.)

(2) Tenía esta advocación la patrona del gremio de ballesteros, con altar propio en el antiguo convento de San Francisco; posteriormente se unieron a los de la Compañía del Centenar y pasaron a celebrar sus cultos en su iglesia propia. FERRÁN SALVADOR, VICENTE: *Capillas y Casas Gremiales de Valencia*, 1924.)

(3) Ob. cit.

(4) A finales de la centuria se trajo a Valencia, con destino a la parroquia de San Martín, la magnífica obra escultórica de San Martín que figura en la

En toda la centuria se advierte una corriente de importación de tablas, favorecida por reyes y magnates (1), que origina contactos muy acentuados y determinantes en esta fase de la pintura hispanoflamenca, cuando ya había estado en tierras españolas Van Eyck, el *gran pintor* cuyas obras eran adquiridas para la cámara regia.

Un testimonio del influjo de la escultura al estilo de Flandes —del que antes hacíamos alusión directa— y que se puede apreciar en ese momento feliz de la pintura hispanoflamenca, era la tabla del *Entierro de Cristo* (2'45 x 2'30 m.), que existía en el monasterio de Santa María del Puig, cuya pérdida hemos de deplorar como consecuencia de los incendios de 1936. Tabla pintada con decisión, con figuras agrupadas, con técnica muy eficiente y que fué tomada por muchos de nuestros pintores como modelo de indiscutible aceptación.

Estas y otras manifestaciones, todas ellas altamente interesantes, han dado origen a documentados estudios (2), tendentes a aclarar los autores y procedencias de estas bellas piezas de la pintura valenciana. Así, es digno de resaltar el correspondiente a los retablos de Martín de Torres, con sus tablas de *Santa Ursula*, *San Martín* y *San Antonio Abad*, existentes en el Museo de Valencia y que Bertaux sitúa en 1443, siendo, como dice Tormo, una admirable síntesis armónica del arte flamenco e itálico del xv. Si éste tiene alto valor por lo que representa en cuanto técnica, no es menos estimable el de Nicolás Pujadas o de la *Santa Cruz*.

hornacina de la portada principal de la iglesia de este nombre. Su peso es de 1.461 kilogramos, y fué comprada en Flandes por 300 ducados de oro. (SANCHIS SIVERA, JOSÉ: «La iglesia parroquial de San Martín», en la revista *Lo Rat Penat*, año 1911, pág. 193. El profesor Tormo supone sea Pedro de Beckere el autor de esta preciada y única obra, que fué desmontada durante el período 1936-1939, siendo luego restituida a su prístino lugar. El Ayuntamiento de Valencia ha reproducido en yeso el grupo, conservándose hoy en día en el Museo Municipal.)

(1) El bayle del reino, Berenguer de Mercader, compró para el palacio real una tabla con la imagen de San Jorge a caballo y otras más por el precio de 2.000 sueldos reales.

(2) Vide SAN PETRILLO, BARÓN DE: *Filiación histórica de los primitivos valencianos* (cuatro retablos valencianos: 1415, 1403, 1443 y 1491), y el comentario a la «Filiación histórica», por ELÍAS TORMO, publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1922; IDEM: *Levante*; IDEM, *Las tablas de las iglesias de Játiva*, Madrid, 1912, y Post: *A History of Spanish Painting*.

Recordemos, aunque sea de pasada, por lo que fueron y representaban, aquellos otros ya perdidos para siempre en el incendio fatídico del Museo Diocesano en 1936 (1).

En aquellos momentos de comienzos de la pintura cuatrocentista y ya entrado el siglo xv, no es raro el encontrar la existencia de tablas que atestiguan a unos maestros consumados, con sus características propias, conocedores de los sentimientos del ambiente local y con producción abundante, aun hoy día por discriminar y que afortunadamente se va puntualizando (2). Estos maestros han sabido asimilar las influencias varias que su concepción estética ha experimentado, y su arte es parejo a aquel otro rotundo de los Huguet,

(1) Dignos de especial recuerdo eran: el de *San Lorenzo*, con tablas muy interesantes; el de la *Estigmatización de San Francisco*, con pinturas de alto valor por su fino colorido y talla renaciente, y el grande de *San Dionís y Santa Margarita*. El profesor Tormó lo consideraba como la «pieza capital del Museo» (TORMÓ, ELÍAS: *Los Muscos*, tomo II, pág. 125); era procedente de la antigua iglesia de San Juan del Hospital, catalogado siempre como obra propia de Pablo de San Leocadio.

El cultísimo canónigo don Antonio Barberá, conservador que fué de este Museo, en su *Catálogo* lo describía de la forma siguiente: Retablo de artesa dedicado a San Dionisio y Santa Margarita, cuyas imágenes destacan en la tabla principal; rodean a ésta otras cinco con escenas del Evangelio; en la predela, cinco tablas con escenas de la Pasión; en la parte superior, el calvario. En las polseras o guardapolvos, Santa Isabel, reina de Hungría; San Cristóbal, San Pedro Mártir y San Sebastián, San Cosme y San Damián; el Padre Eterno, entre ángeles, corona la obra. Sobre los titulares, escena de los Padres del Limbo, presentados a María por el Redentor. En los guardapolvos, dos escudos, cuartelados de oro y sinople. (BARBERÁ, ANTONIO: *Catálogo descriptivo del Museo Diocesano*, citado.) Vide LLORCA, FERNANDO: *San Juan del Hospital de Valencia*, pág. 84.

(2) Labor altamente plausible es la que de continuo realiza el erudito D. LEANDRO DE SARALEGUI, que en diferentes revistas publica interesantes estudios encaminados a puntualizar la paternidad de muchas tablas y retablos; vide «Sobre algunas tablas españolas», en *Archivo Español de Arte*, núm. 74, Madrid, 1946; «Para el estudio de algunas tablas españolas», en *Archivo Español de Arte*, núm. 67, Madrid, 1945; «Iconografía medieval», en *Arte Español*, Madrid, 1944; «Visitando colecciones: La de la Marquesa viuda de Benicarlón», en *Arte Español*, Madrid, 1944; «Miscelánea de tablas valencianas», en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1932, y otras muchas más. También pueden consultarse los documentados trabajos de SÁNCHEZ GOZALBO en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*; SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Pintores medievales de Valencia*, y los muy completos del profesor POST, repetidas veces aludido.

Vergós, Bermejo y otros en Cataluña; Jorge Inglés, Fernando Gallejo y Pedro Berruguete en Castilla (1), como el de los demás coetáneos en las otras regiones.

En la técnica de la pintura de este foco valenciano se opera un cambio esencial, que altera la hasta ahora empleada; las corrientes del *trecento* catalán y sus derivaciones locales encuentran unos nuevos modos que han de repercutir en fecha próxima en toda la técnica y manera de pintar de los maestros de esta centuria, como al final de ella la presencia de Pablo de San Leocadio y su compañero Francisco Pagano serán los que la llevarán por otros derroteros, preparando la trayectoria estética de las centurias XVI y XVII.

Es uno de los que inician esta variación Luis Dalmau, pintor de escuela, que es llamado en 1428 a Castilla para que conozca tablas al estilo flamenco, llegadas con ocasión del viaje diplomático de Juan van Eyck y que con tal motivo había establecido contacto con la corte, y es en Castilla donde con gran presteza se olvidan las reglas italianas para llevar a sus tablas las normas de los flamencos. En 1431 el rey pensiona al valenciano Dalmau para que vaya a tierras de Flandes y allí perfeccione su técnica; producto de aquella visita son las tablas de la *Virgen de los Consellers*, de Barcelona, en la que trata de ser un retratista de los citados *consellers*, pero con poco éxito, y las dos de la *Anunciación*, una para el castillo de Játiva, desaparecida, y la otra en nuestro Museo, todavía hecha al gusto propio valenciano, pero con la particularidad de que el manto que lleva el ángel es de terciopelo picado de oro, trabajado ya con las recetas neerlandesas, sin emplear oro (2).

La comunicación de valencianos con pintores de tierras de Flandes trae a la pintura un momento de transformación completo en su técnica: el empleo del óleo, con su brillantez y facilidad para mejor expresar el colorido. En Valencia se adopta con presteza, que no alcanza Cataluña, adelantándose a Italia, si bien al-

(1) TORMO MONZÓ, ELÍAS: «La pintura aragonesa cuatrocentista y la retrospectiva de la Exposición de Zaragoza», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVII, Madrid, 1909, y «Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles», en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1926.

(2) LOZOYA, MARQUÉS DE: Ob. cit., t. III.

gunos maestros, más aferrados a procedimientos antiguos, siguieron empleando el temple y la ornamentación dorada.

El maestro pintor que es el punto señero de esta centuria —con la pujanza que en el orden social señalan sus corporaciones gremiales y sus instituciones— es el llamado *Jacomart* —Jaime Baçó—, pintor favorito del rey, maestro inconfundible, de técnica especial. Su biografía, tan interesante como documentada, ha sido estudiada con detalle por el historiador de Arte don Elías Tormo (1); en ella se aprecian los altibajos de aquellos que gozan del favor de los grandes personajes y que luego pasan a vivir con su propio prestigio, conquistado gracias a meritoria labor. Alfonso V, desde Italia, lo reclama con insistencia en cartas dirigidas al bayle de Valencia, Berenguer Mercader, y por fin, en 1440, marcha a las bellas tierras italianas y bien pronto asimila las primeras notas que se ofrecían del Renacimiento. Son algunas pinturas y muy interesantes las que allí realiza; pero él mantiene su técnica de belleza delicada e imaginación juvenil, empleando el óleo para las veladuras, subsistiendo los principios técnicos que lleva en sí, encontrando —como dice Lafuente (2)— que sus Vírgenes rodeadas de ángeles enlazan con toda la corriente levantina de la llamada época *internacional*, cuya trayectoria se puede apreciar desde las tablas de Lorenzo Zaragoza, separándose de aquellas otras, con tipos tomados del natural, propias de Van Eyck. En cuanto a su demás producción, son dignos modelos los retablos de *San Martín* (3'23 por 2'27 m.) en la sacristía de las monjas agustinas de Segorbe; *San Vicente Ferrer*, llamado de *les posts* (1'13 x 0'47 m.), única tabla en la catedral de Valencia; el de la *Adoración de los Reyes* (3'08 x 3'10) en las agustinas de Rubielos de Mora, y el de *San Pedro de Verona y San Lorenzo* en el llamado del *Espigol*, de Catí, y tantos otros más de preciado mérito.

Sus obras son aún hoy en día objeto de discusión por la paridad que existe con las de su discípulo predilecto y colaborador Juan Reixach, cuyas pinturas tienen tanto de común que hay que proceder con cautela para afirmar la autenticidad de muchas de las

(1) TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Jacomart y el arte hispanoflamenco cuatrocentista*, Madrid, 1914; «Jacomart, pintor de Alfonso V», en *Cultura Española*, año 1906.

(2) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Breve Historia de la Pintura española*. Madrid, 1946.

indistintamente a ellos atribuidas, como sucede con la célebre de *Santa Magdalena* (1'87 x 1'19), procedente del altar mayor de Mont-sant, hoy en San Félix, de Játiva, o las seguras de *Santa Elena* y *San Sebastián* (1'31 x 0'55), tablas sueltas en San Francisco, de la misma ciudad.

La técnica de ambos maestros es continuada por otros varios discípulos, que siguen con deleite las normas artísticas del jefe, con una modalidad uniforme.

Al mismo tiempo que florecían estos pintores, también en la parte del maestrazgo de Montesa destaca un grupo con características de reciedad muy interesantes, cuya bandera ostenta, con gloria, Valentín Montoliu, oriundo de Tarragona, que pinta con su técnica inconfundible el retablo de la *Encarnación*, con *San Jorge* y *San Benito*, por encargo del maestro de la orden de Montesa, frey don Gilaberto de Monsoriu, cuya data curiosa es la fecha de 13 de septiembre de 1448 (1).

Su técnica es inconfundible; sobresale el detalle de emplear el oro sobre los adornos de estuco en relieve.

Todos estos jalones de la evolución de la pintura valenciana nos llevan muy satisfactoriamente a un importante obrador establecido en Valencia, cuya técnica representa un corte radical, con estilo propio e independiente: es el taller de Rodrigo de Osona, que puede ser considerado como un último gran pintor de esta centuria, cuyas obras pueden presentarse con ufanía.

Rodrigo de Osona tiene grandes contactos con la técnica desplegada por los maestros andaluces y de Portugal, como dice Lozoya. Los rasgos característicos de sus tablas nos ofrecen dos elementos que se complementan: de un lado, las sensaciones e influencias de la técnica neerlandesa, cuyas esencias toma en el aspecto delicado, señorial, y que pueden apreciarse en las obras de su juventud; de otro, las nuevas tendencias del Renacimiento italiano. Su pintura, expresiva, adquiere un gran vigor en las pinceladas, y en cuanto a sus composiciones, se advierte un estudio concienzudo de la escena a representar.

Su obra principal y documentada es el retablo de la *Crucifixión*, para la iglesia de San Nicolás, de Valencia, realizado por orden y a expensas de su vicario, Juan Albarrací, y lleva fecha

(1) SÁNCHEZ GOZALBO, ANGEL: *Pintors del Maestrat*. Castellón, 1932.

de 1476. La escena representa el nervio central de la manifestación icónica de la Pasión. El conjunto es acorde con la verdad histórica y la devocional. Hay un detalle curioso: la Virgen Dolorosa viste de blanco, cosa que no sucede así en las demás representaciones similares.

El profesor Post (1), entusiasmado de su arte, lo considera como el autor de la tabla del *Caballero de Montesa* (2) y de la *Adoración de los Reyes*, en Bayona; esta asignación nos viene a demostrar que la fama de este pintor ha cruzado las fronteras, siendo considerado como uno de los de primera categoría.

Su taller, muy interesante, es el que acapara la producción de tablas de pintura religiosa en aquellos momentos. Sus discípulos son en número crecido, pero la comunidad de trabajo y sentimiento estético se puede apreciar en las obras producidas por el padre y el hijo. Este, en rasgo de veneración y respeto al mismo tiempo que de orgullo de familia, firma el retablo de la *Adoración de los Santos Reyes*, en la National Gallery, con el sencillo y evocador nombre lo *fill del mestre Rodrigo*. Aunque las cualidades pictóricas tuyas no sean del vigor pleno del padre, como puede apreciarse en la tabla *Cristo ante Pilatos*, del Museo de Valencia.

Las pinturas salidas de este taller, no obstante tener el sello característico, han dado lugar a dudas y recelos en cuanto a su paternidad, difícil de discriminar entre la serie de anónimas que ofrece esta centuria; pero aun así se pueden concretar como propias las del retablo de *San Dionisio*, de la catedral valentina, muy vigorosas y con detalles muy interesantes.

Existe una circunstancia que ha de favorecer la introducción

(1) Post: Ob. cit.

(2) En el Museo del Prado existe una tabla (núm. 1.335 del Catálogo de 1945, Sec. de Anónimos Españoles), titulada *La Virgen del Caballero de Montesa*, que mide 1'02 x 0'96, y representa la Virgen, con el Niño en brazos, sentada en el trono; a su derecha y a su izquierda, San Benito y San Bernardo; a sus pies, arrodillado, un caballero con el blanco manto de la orden de Montesa. La escena tiene como escenario la cruzía de un claustro. Fué adquirida en 1919 por suscripción nacional. Los profesores TORMO y POST (*Las tablas de las iglesias de Játiva y Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela*, ya citado, y *A History of Spanish*) la afilian a la escuela valenciana de Rodrigo de Osona, siendo de la misma mano la de la *Epifanía*, en el Museo Bonnat, de Bayona, y de una *Anunciación* de la colección Haniel, de Munich. MAYER (*Historia de la pintura española*, pág. 141) la supone, por su factura fina, más propia del círculo de Pablo de San Leocadio.

de las esencias del Renacimiento italiano en su relación con la pintura. Esta circunstancia es la proximidad al mar, ruta fácil y segura para todo intercambio, tanto cultural como comercial, que es llevado a cabo con éxito, principalmente en tiempos de Alfonso V.

Siempre han sido grandes mecenas los reyes y los prelados, pero en aquellos momentos de pujanza y amplitud de dominios es mayor el apoyo que se presta al desenvolvimiento del arte, favoreciendo así los básicos elementos que habían de operar la transformación decisiva, imponiendo el espíritu de este movimiento.

En tiempos de Alfonso V se desarrolla esta política de expansión. Artistas y productos valencianos van a tierras de Italia y aportan las notas preciadas de la cerámica de Manises y Paterna, con sus característicos azulejos, únicos en el mundo por la tonalidad rica de sus ornamentaciones; con empeño solicita el Magnánimo de su buena esposa, doña María —que ha quedado aquí como lugarteniente—, continuas remesas de azulejos y demás objetos, así como de artífices, para el adorno de las salas de los palacios de Castel Nuovo (1), mientras aquí se arreglaban las estancias del Palacio del Real con iguales decoraciones y pinturas.

Los momentos eran propicios; el título de valenciano era suficiente para franquear las puertas de las moradas de los nobles y cardenales de la curia romana. Precisamente entre éstos se encuentran los Borja, la gran estirpe valenciana, impregnada de las magnificencias del Renacimiento.

Figura preeminente es el cardenal Rodrigo de Borja, que a la vez ostenta el título de obispo de Valencia, y si bien permanece alejado de su diócesis, siente en su interior el afecto por la tierra que le vió nacer. En Roma presta decidido apoyo a los artistas valencianos, principalmente a los pintores, a quienes proporciona ocasión de tratar a los grandes maestros del arte italiano.

Jacomart, durante su estancia en tierras de Italia, encuentra

(1) En enero de 1447 se fleta una galera, gobernada por el patrón Jaime Mastort, llevando a bordo al azulejero Juan Murci, albañil Juan Nadal y al caballero frey Luis Despuig, consejero y camarero del rey y comendador de Perpuchent en la orden de Montesa, los cuales llevaban consigo un gran cargamento de azulejos. (GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL: «Alfonso V, ceramófilo», en *Homenaje a Alfonso el Magnánimo*, editado por el Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1946.)

decidida protección del futuro pontífice, al que muy pronto se le ha de presentar ocasión propicia para favorecer un momento interesante de la pintura valenciana. Esta ocasión ha de ser cuando en los últimos treinta años del xv va a España en calidad de legado del papa y con él lleva un grupo de artistas. En este viaje es cuando Pablo de San Leocadio, pintor acostumbrado a las dulces esencias del arte italiano, fijará su residencia en Valencia y abrirá taller, en el cual se practicará su técnica prerrafaelista, que él divulgará en sus variadas producciones, preparando el terreno en forma rica y fecunda para que años más tarde, cuando él se encuentre en plena madurez, lleguen otros españoles —los Hernandos—, educados en Italia bajo la dirección del gran Leonardo, y nos proporcionen días de gloria al pintar tablas que son el orgullo y gala de la valiente pintura valenciana.

* * *

Corrían los días del mes de junio de 1472. En Valencia se advertía inusitado movimiento. Las corporaciones gremiales se reunían con frecuencia, correspondiendo a los requerimientos de los Jurados y diputados de la Generalidad. En las moradas de los nobles caballeros trabajábase sin descanso por poner en punto tapices, guarniciones y luminarias. El cabildo catedral, bajo la presidencia de su deán, se congregaba en la sala capitular y ultimaba detalles ante la proximidad de la anunciada visita del obispo cardenal, cual si con ello quisieran intentar olvidar la pena producida por el incendio que había destruido el magnífico retablo de plata y las pinturas que decoraban su capilla mayor. En los cenobios y demás iglesias de la diócesis se elevaban preces a Dios pidiendo el feliz arribo del legado del papa.

Todos, jóvenes y viejos, nobles y plebeyos, disputábanse el honor de cooperar al mayor esplendor de los actos que la ciudad entera organizaba. El pregonero había lanzado al aire, en los sitios de costumbre, la *crída*, por la cual los jurados anunciaban el magno acontecimiento, con detalles de recorrido y actos a celebrar.

El día 28 de julio, muy de mañana, congregóse gran muchedumbre en el puerto del Grao, esperando la llegada de las galeras del rey, en las cuales venía desde Nápoles. el legado del papa Sixto V.

Este legado era un valenciano ilustre, un Borja, elevado a la

dignidad cardenalicia, y que además gozaba el título de ser obispo de esta diócesis. Era, pues, don Rodrigo de Borja (1), que años más tarde tenía que subir al solio pontificio con el nombre de Alejandro VI y que, gran amante y protector de las artes y de las letras, había de otorgar la bula de fundación de la Universidad Literaria (2).

Después de una visita a la Virgen del Puig, patrona del reino, a los dos días hacía su entrada triunfal en la ciudad, con todo el boato propio de las entradas regias y según indicaba la *crída* (3), siguiendo la ruta de la procesión del Corpus, para llegar al templo catedralicio, que, lleno de fieles y con su cabildo a las puertas, se

(1) Rodrigo de Borja era hijo de Jofre de Borja y de su esposa Isabel de Borja, hermana de Calixto III; había nacido en Játiva, en 1432, y gozando de la protección decidida de su tío el cardenal Borja (después Calixto III), bien pronto alcanzó cargos de reconocida categoría e influencia. Cardenal con el título de San Nicolás *in Carcere* en 1456, vicecanciller en 1457 y obispo de Valencia en 1458. En 1492, después de su viaje como legado en España para conseguir el apoyo de los monarcas para la cruzada contra el turco, consiguió de Inocencio VIII la Bula (Arch. Catedral de Valencia, sig. 0179), por la cual se elevó a la categoría de arzobispado esta diócesis valentina. En agosto de dicho año es elevado al trono pontificio, tomando el nombre de Alejandro VI.

Después de su pontificado, al ocurrir su muerte, sus restos recibieron sepultura en el Vaticano, siendo posteriormente trasladados, como los de su tío Calixto III, a la iglesia españolísima de Santa María de Montserrat, por gestiones de su rector, don José Benavides, el 21 de agosto de 1889. (Vide SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *El Cardenal Rodrigo de Borja en Valencia*. Madrid, 1924.)

En dicha iglesia, que tiene tanto valor romántico para todos los españoles, no sólo por su significación, sino por los numerosos monumentos y laudas sepulcrales que contiene —cuyo relato hace el profesor TORMO en su magnífica obra *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*, Madrid, 1942, editada por la Junta de Relaciones Culturales—, reposan también los de aquel gran monarca que se llamó Alfonso XIII (q. s. g. h.).

(2) En 22 de enero de 1500 expidió la bula por la cual se creaba esta Universidad, siendo confirmados sus privilegios por Fernando el Católico en 16 de febrero de 1502, concediéndole los mismos que a la de Salamanca. Los Jurados, el arzobispo y el cabildo, en 1.º de abril de 1499, aprobaron las constituciones por las que se tenía que regir. (Vide CRUILLES, MARQUÉS DE: *Guía urbana de Valencia*; LATORRE Y DEL CERRO, ANTONIO DE: *Precedentes de la Universidad de Valencia*, y RIBA Y GARCÍA, CARLOS: *El antiguo patrimonio de la Universidad de Valencia* (1492-1845), ambos en *Anales de la Universidad de Valencia*.)

(3) Arch. Municipal de Valencia. *Manual de Consells y Establiments*, número 120, fol. 119, y Arch. Catedral de Valencia, *Llibre de Antigüetats*.

aprestaba a rendir tributo de pleitesia y reverencia al pastor de la diócesis y legado pontificio.

Entre los componentes del fastuoso séquito del cardenal legado figuraba un pintor protegido de Rodrigo de Borja, que ya en tierras de Italia había trabado amistad con Jacomart y demás pintores valencianos que por la corte papal accidentalmente estaban, atraídos por las excelencias del arte italiano y los favores del rey. Este pintor era Pablo de San Leocadio, nacido en Reggio, y que, como su compañero el napolitano Francisco Pagano, aprovechó la coyuntura que le deparaba el viaje cardenalicio para conocer de visu Valencia, de la que tantas excelencias había oído a los artistas en Roma conocidos.

Los comienzos de la carrera artística de Pablo de San Leocadio nos son hoy desconocidos; la mayoría de los autores que se han ocupado de él y de su compañero los sitúan ya en tierras españolas; su aprendizaje y demás circunstancias que rodean su nacimiento se nos presentan llenos de nebulosas; quizá algún día aparezca el documento revelador que nos aclare este extremo.

Hay, pues, en su vida, un momento decisivo: su viaje a Valencia. De este hecho hay que partir para nuestro estudio. Para su biografía y el conocimiento de sus diversas producciones, para intentar establecer una ordenación cronológica, se tropieza con grandes dificultades, puesto que aquéllas no fueron fechadas, y sólo por la aportación documental se puede llegar a establecer una, si bien provisional, catalogación, sujeta a rectificaciones e interpolaciones, por lo que el elenco que hoy ofrecemos no puede tener el carácter exhaustivo.

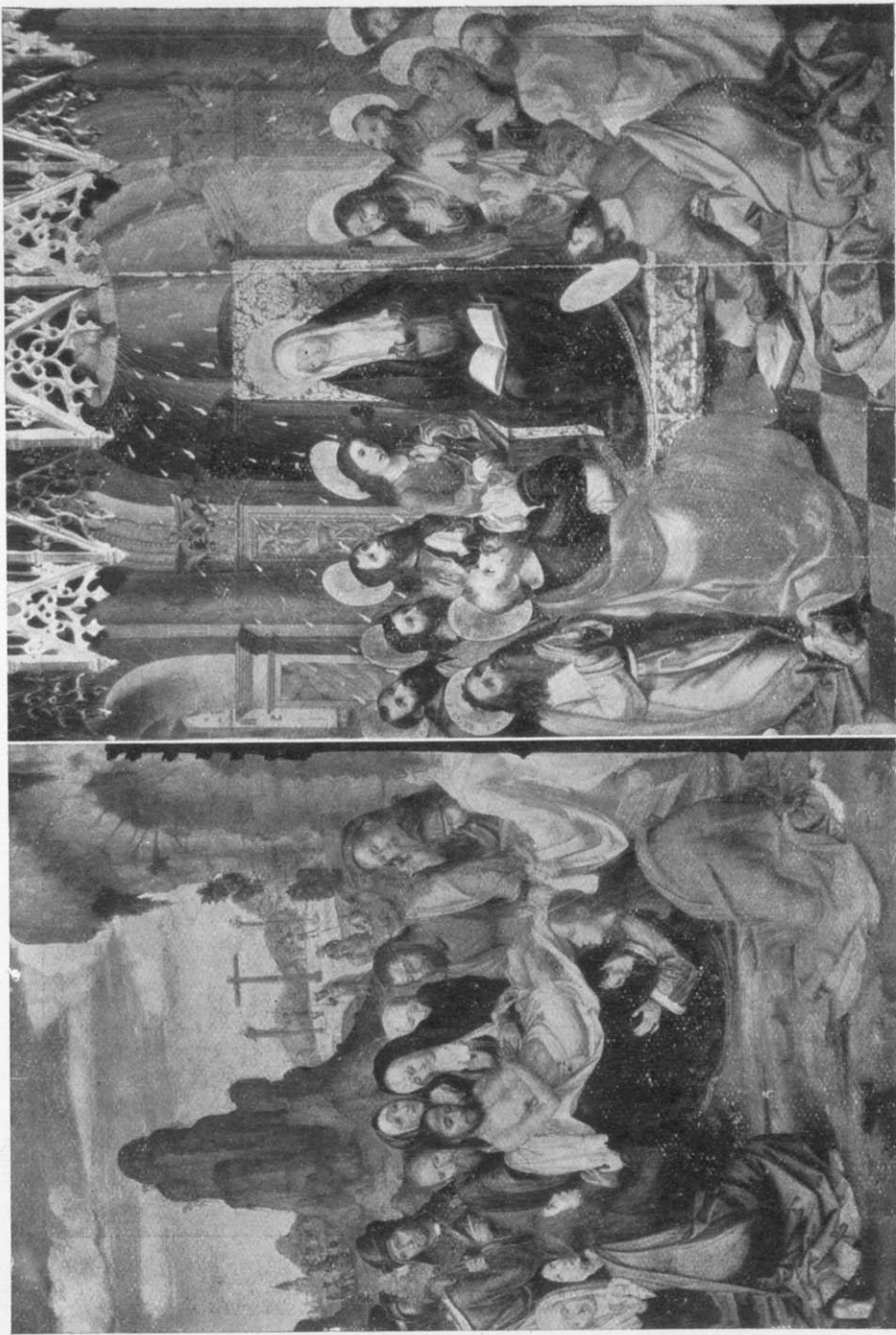
Prescindiendo, pues, de esta clase de consideraciones, lo que interesa subrayar es que cuando Pablo de San Leocadio llegó a tierras españolas no era el artista aventurero, sino el pintor en vías de plena formación, con estilo colorista, con las nuevas normas del Renacimiento asimiladas a su formación estética y con un entusiasmo y capacidad de trabajo al servicio de una técnica acertada, capaz de entrelazar los elementos necesarios para que sus producciones sean, con un sello de abundancia en composición y colorido aceptable, prototipo de un círculo estimable y señero en la pintura valenciana.

El momento propicio para la iniciación de los trabajos en tierras españolas muy pronto se ofrece en la vida de este pintor.

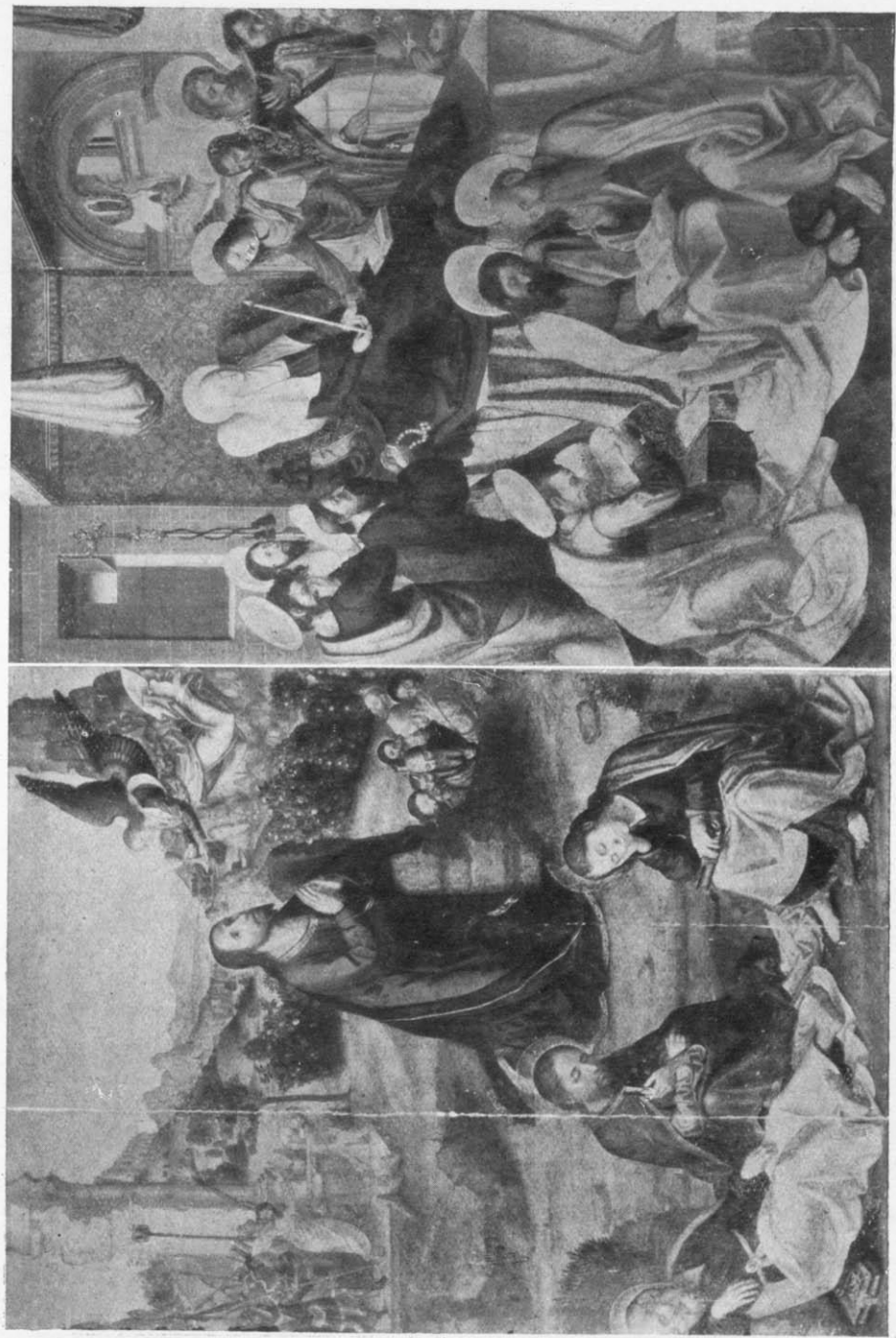
Los venerables canónigos del cabildo levantino habían man-



PABLO DE SAN LEOCADIO
Retablo de la colegiata de Gandia

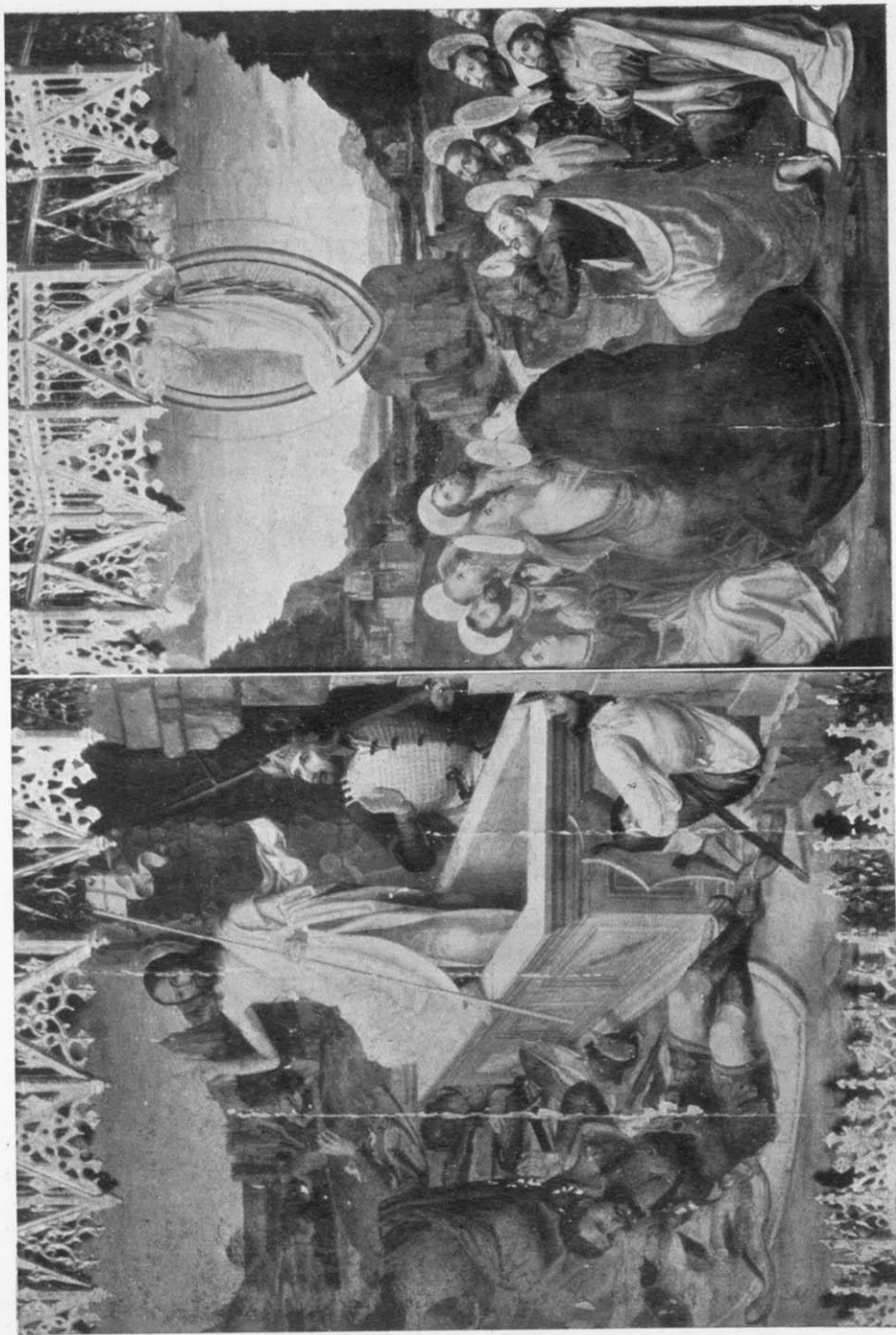


PABLO DE SAN LEOCADIO
Entierro de Cristo.—Pentecostés. (Tablas del retablo de la colegiata de Gaudia.)



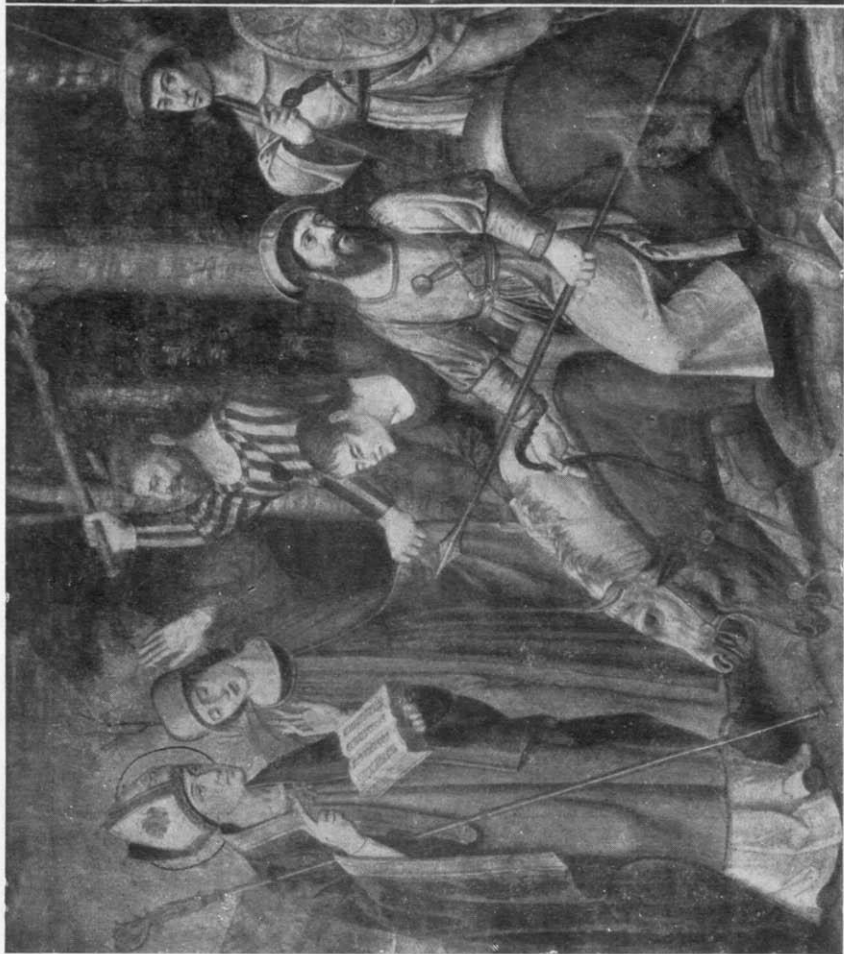
PABLO DE SAN LEOCADIO

La Oración en el Huerto.—La dormición de la Virgen. (Tablas del retablo de la colegiata de Gandia.)



PABLO DE SAN LEOCADIO

La resurrección de Cristo.—La ascensión de Jesús. (Tablas del retablo de la colegiata de Gandia.)

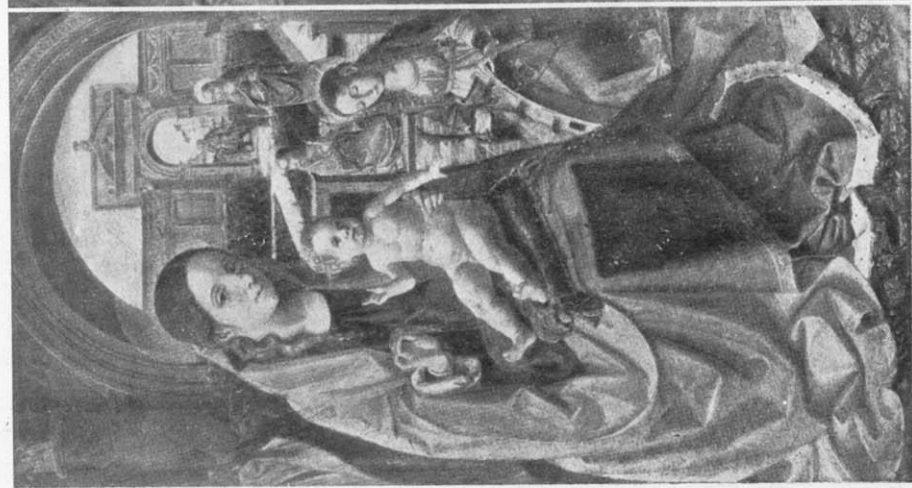


PABLO DE SAN LEOCADIO (2)

Escena de la vida de San Martín, sarga en la catedral de Valencia.—El Salvador, tabla del guardapolvo del retablo de la colegiata de Gandía.

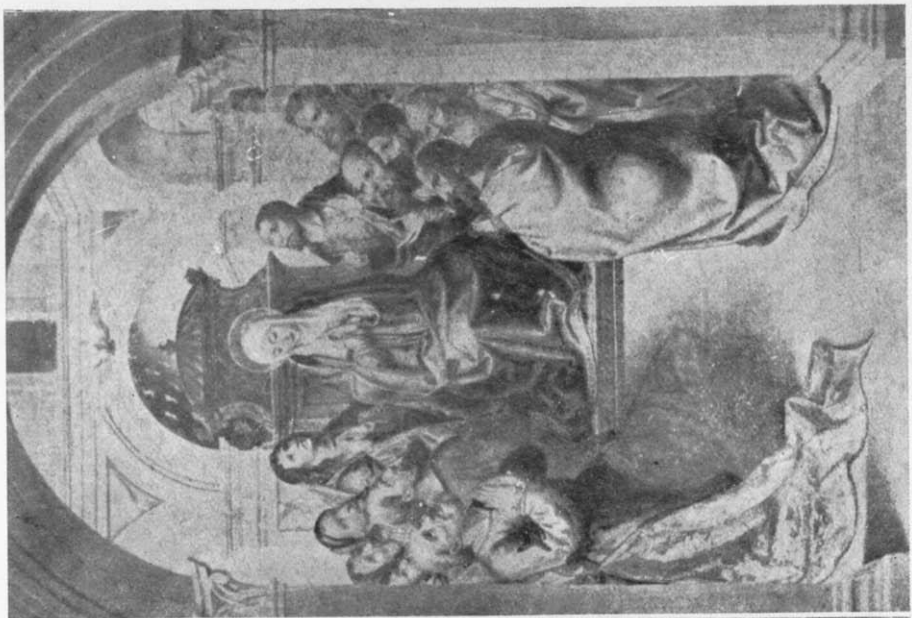


PABLO DE SAN LEOCADIO



PABLÓ DE SAN LEOCADIO (?)

Sacra conversazione, en la National Gallery, de Londres.—*Pentecostés*, de las Clarisas de Gandía, en el Museo Diocesano de Valencia.



PABLO DE SAN LEOCADIO



PABLO DE SAN LEOCADIO

La Oración en el Huerto, tabla de la colección marqués de Montartal, de Valencia.—*El Descendimiento*, tabla de la colección Muntadas, de Barcelona. (Cliché de los herederos del Excmo. Sr. D. Matias Muntadas y Rovira, conde de Santa Maria de Sans.)



PABLO DE SAN LEOCADIO (?)



PABLO DE SAN LEOCADIO (?)

La Virgen del Rosario, tabla en el Real Colegio de Corpus Christi,
de Valencia.

dado llamar a un afamado pintor, el célebre Nicolás *el Florentino* (1), el cual se encontraba en tierras de Castilla y al que la mayoría de los autores hacen coincidir con Dello di Nicolla (2), para que sustituyese las pinturas existentes en los muros de la capilla mayor, destruidas por un incendio en 1469. Antes, y como confirmación de la excelencia de su arte, le obligaron a realizar una prueba en la sala capitular antigua, consistente en la pintura al fresco de *La Adoración de los Reyes*; cuando se aprestaba a comenzar las tareas de las célebres pinturas le sobrevino la muerte.

Aquella circunstancia motivó, pues, la actuación de Pablo de San Leocadio y la de su compañero Francisco Pagano.

Bien por recomendación expresa del obispo cardenal o por oferta de éstos, lo cierto es que el cabildo concierta con San Leocadio y su compañero la pintura de la capilla mayor por el precio de *tres milia ducats de cámara*, obligando todos los bienes de la *Men-sa Episcopal e Capitol*.

El interés y protección del obispo cardenal hacia estos pintores fué grande, y para mayor solemnidad del contrato el propio Rodrigo de Borjá, como obispo y acompañado de los capitulares, firman en 1472, ante el notario Juan Esteve, los capitulos correspondientes, dando con ello paso libre y de honor a estos artistas, que tanta importancia tenían que alcanzar en el círculo de la pintura.

Francisco Pagano enfermó a poco, durante el curso de esta pintura, y los capitulares exigieron de San Leocadio que no se ausentase de la ciudad sin dar cima a la obra comenzada; en virtud de este requerimiento, en 13 de septiembre de 1476, presentes el arcediano de Alcira, don Gonzalo de la Caballería, don Francisco Dort, paborde, y don Guillén Serra, todos canónigos de la catedral de Valencia, suscriben ante el escribano Esteve acta por la cual Pablo de San Leocadio se «obliga de no partirse de la Ciutat de Valencia tro a tant que la pintura sia acabada... sots pena de mil florins dor» (3).

(1) Fué comisionado para realizar estas gestiones en nombre del cabildo el beneficiado Juan Ridaura. Una vez Nicolás aquí en la ciudad se le suministró, con cargo a los fondos capitulares, ropa y alojamiento, no sólo para él, sino para su criado. (Arch. Catedral de Valencia: *Llibre de Obres*, 1469; SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 147, y *Pintores medievales en Valencia*.)

(2) LOZOYA, MARQUÉS DE: Ob. cit., t. III.

(3) Arch. Catedral Valencia, vol. 3.682.

En virtud de este contrato, San Leocadio continuó él solo realizando la pintura, que tuvo que suspender por haber contraído grave enfermedad, la cual puso en peligro su vida, otorgando testamento ante el notario Andrés Cirera en 4 de julio de 1478 (1); repuesto de ella, reanudó su vida y trabajo hasta la terminación de la misma.

Las incidencias que surgieron alrededor de estas pinturas son conocidas. El cabildo, una vez ausente don Rodrigo de Borja y quizá influenciado por alguno de los pintores aquí residentes, entre ellos un tal Richart, es lo cierto que no encontró la pintura realizada en perfectas condiciones, lo que originó que acudiese ante el tribunal del gobernador del reino —que a la sazón era el egregio conde de Cocentaina— en demanda contra San Leocadio y su compañero, para ver de no satisfacer lo contratado. Alegaban los prebendados que las pinturas no respondían a las condiciones estipuladas, mientras los pintores se esforzaban en demostrar que estaban a conciencia trabajadas. Se nombraron peritos (2), y después de largas controversias, el 8 de octubre de 1478 se dicta la sentencia por la cual se declaraba que la pintura había sido realizada «segons cascuna practica e usança de ytalia e del dit art de la pintura al fresch... Empero si hi ha mançament de or segons contracte» (3).

Después de esta sentencia aun continuaron reacios los prebendados en hacer efectivo el importe; pero por fin, en 22 de diciembre de 1481, reunido el cabildo en la sala capitular ante el propio escribano Juan Esteve, otorgan escritura de carta de pago, cancelando la de capítulos y confesando Pablo y su compañero Francisco darse por contentos de recibir los tres mil ducados de oro de buena calidad y peso (4).

Pablo de San Leocadio, después de las incidencias ocurridas con motivo de las pinturas del altar mayor de la catedral, se encontraba en situación de verdadero disgusto con los demás com-

(1) Arch. Colegio del Patriarca, *Notales de Andrés Cirera*.

(2) Los designados fueron: el maestro Manuel Salvador, en Juan Pérez, en Pedro Juan Ballester, el maestro Jorge Alimbron y el maestro Martín Sen Martí, todos ellos pintores avecindados en la ciudad de Valencia. (Archivo del Reino de Valencia, *Manaments y Empares*.)

(3) Arch. Reino de Valencia, *Manaments y Empares*, 1478.

(4) Arch. Catedral de Valencia, *Notales de Esteve*.

pañeros de maestría. El cabildo catedralicio parecía como si hubiera olvidado la protección decidida que años antes le prestara al pintor el cardenal Borja.

Su temperamento no se avenía con esta situación de suyo difícil, que podía representar en su categoría artística, de reciente conquistada, una postergación entre los *mestres pintors* ya consolidados.

La prueba de la pintura de *muestra* a que había sido sometido por el cabildo —no obstante gozar del favor del cardenal Borja— no la olvidaba tan fácilmente; de otro lado, las relaciones de colaboración con su compañero Pagano no eran del todo cordiales por motivo de intereses.

Todo ello tal vez determinaría un anhelo de sosiego espiritual, como remanso en el torbellino de su vida.

La fecha de la terminación de las pinturas de la capilla mayor, con todas sus incidencias, se puede fijar en 1481; después de ella no existe hasta el día dato de obra alguna por él realizada ni constancia de su permanencia en la ciudad.

Existe, pues, en la vida del pintor un lapso de tiempo que puede muy bien cubrirse con un posible viaje a Italia, donde pudo perfeccionar la técnica de la pintura al óleo que él había conocido en Valencia, y donde posiblemente realizaría alguna de sus célebres pinturas.

Post se inclina, en el terreno de las suposiciones, a que la tabla de la *Sacra conversazione*, existente en Londres, la pudo realizar muy bien en Florencia, ya que allí fué adquirida por los antepasados de sir Giles Sebight. Después, ¿nostalgia de la tierra valenciana, donde había dejado intereses y afectos? ¿Encargos de pinturas, como el retablo de Villarreal? ¿Otros retablos hasta hoy no aparecidos ni discriminados? Lo positivo es que de nuevo le encontramos en Valencia poco tiempo antes de 1493, en cuya fecha contrae matrimonio con Isabel López (1).

Había finalizado el siglo, a cuyas postrimerías llegó con entusiasmos y juventud, y ya en los comienzos del xvi estaban presentes en Valencia dos españoles venidos de tierras de Italia, Fernando Llanos y Fernando Yáñez de Almedina, que aportaban al campo pictórico levantino las novedades de la belleza del arte

(1) BERTAUX, E.: «El Renacimiento en España y Portugal», lib. XIII de la *Histoire de l'Art*, de André Michel.

leonardesco, con su claridad de composición, magnificencia de actitudes y sensación de tranquilidad, que mejoraban algo el movimiento que él había propugnado y difundido (1).

Su compañero, Francisco Pagano, por razones todavía no claras, ya no colaboraba en sus producciones, y estas razones parece que obligan a San Leocadio a volver los ojos a la noble casa de los Borjas, sus protectores.

La egregia dama doña María Enríquez, duquesa viuda de Gandía, prestaba decidida protección a las iglesias que existían en su villa ducal.

Precisamente en 26 de octubre de 1499 había conseguido una bula en virtud de la cual se elevaba a rango de colegiata la parroquial en ella existente, al mismo tiempo que prodigaba su apoyo económico al cenobio de religiosas de Santa Clara.

Pablo es acogido con satisfacción por dicha egregia dama, y contrata con él la pintura de unos retablos y otras tablas para dichos templos. Pinturas que, por desgracia, no podemos admirar hoy, como consecuencia de los incendios de 1936.

Ante el notario Luis Erau, secretario de la duquesa, se estipulan las condiciones, en virtud de las cuales Pablo de San Leocadio se comprometía a ávecindarse en la villa de Gandía, sin poderla abandonar hasta tanto no terminase las pinturas, quedando libre de impuestos y gabelas por todo ese tiempo, comprometiéndose por su parte la duquesa, en su nombre y en el de su hijo Juan, a entregar a San Leocadio, como precio de las pinturas que tenía que realizar, la suma de 30.000 sueldos reales de Valencia, pagaderos en tres plazos, con renta de cien anual, cargándolos sobre la baronía y lugar de la Almunia, en Aragón. También se estipulaba que la hija del pintor entraría al servicio de la casa ducal, y si deseara ingresar como religiosa en el cenobio de Santa Clara, le sería abonado la dote correspondiente.

Las pinturas a realizar eran: el retablo para el altar mayor de la colegiata —la parte de imaginería tenía que ser ejecutada por el gran escultor valenciano Damián Forment—, otro para la capilla del convento de Santa Clara, uno para la capilla del pa-

(1) GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL: «Las tablas de los pintores Llanos y Almedina del siglo XVII», en *Museum*, y el discurso pronunciado por el excelentísimo señor Marqués de Lozoya con motivo de su ingreso como académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia.

lacio de los Borja en la villa, una tabla para el oratorio particular de la duquesa, un cubertor de tela (sarga) para la tabla de *Cristo con la cruz auestas* y algunas más que serían dichas y ordenadas por la duquesa. A todo ello asintió el pintor, extendiéndose la oportuna escritura de capítulos en 29 de noviembre de 1501 (1).

Con estos ligeros antecedentes podemos llegar a establecer un orden cronológico en la producción leocadiesca.

Este orden nos ofrecerá una coyuntura muy interesante: el poder apreciar la modificación técnica que se realiza en el pintor como consecuencia de la variación operada en las diversas escuelas de la pintura europea.

Así, pues, en este elenco que hoy ofrecemos se apreciará la curva estilística que va desde el empleo del fresco al óleo ya perfeccionado, trayectoria que él recorre con positivo dominio.

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES.—Esta es la primera obra de la que tenemos constancia, tanto documental como pictórica. Es la que el cabildo obligó a realizar como *muestra* de su arte, antes de decidirse a estipular la realización de las pinturas de la capilla mayor.

La escena representa el momento en que los pastores han oído la voz del ángel que les anuncia el nacimiento del Niño Dios en el portal de Belén, y corren presurosos para ofrecerle sus acatamientos y presentes.

Se encuentra en la antigua sala capitular —hoy capilla del Santo Cáliz—, en el lienzo de la pared derecha, junto a los restos de la otra *muestra* que ejecutó Nicolás Florentino.

La composición tiene todo el encanto de las bellas estampas de la técnica italiana. El grupo principal está formado por la Virgen y San José, que tiene en sus brazos al tierno Infante; a la izquierda, tres pastores, y a la derecha, restos del portal.

Lo deteriorado del fresco no permite hoy poder apreciarlo en su totalidad y perfecta belleza, pero sí lo suficiente para poder ver una dulce y bella manera de presentar la escena, que nos recordará más tarde alguna de sus tablas, como las luego citadas de las clarisas de Gandía y colección Cárcer.

(1) Arch. Histórico Nacional, *Protocolos de Erau*.

EL RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE GANDÍA.—Pieza muy interesante para la historia de la pintura valenciana, era obra completamente documentada, realizada en su totalidad por Pablo de San Leocadio, una de las muestras de su maestría en el arte pictórico y en el que, en pleno dominio de la técnica del óleo, sabe llenar las tablas componentes del mismo con escenas de una vistosidad y movimiento sorprendentes. Son pinturas éstas en las cuales Pablo sabe hacer comprender las escenas diversas de la vida de la Virgen, que él, con esencias netamente prerrafaelistas, sabe valorar con su técnica y producción. Como decimos anteriormente, este retablo desapareció por completo en los incendios de 1936, valiéndonos para su estudio de las fotografías tomadas por el Archiu Mas, de Barcelona.

Esta pieza interesante de pintura estaba formada por uno de los llamados de pastera, ejecutado todo él en la parte arquitectónica por Damián Forment, uno de los artistas que con mérito propio alcanzó puesto señero entre los escultores renacientes por la calidad de sus obras y acertada técnica (1).

Las tablas pintadas para el mencionado retablo, según propia designación de las condiciones del contrato, habían de tener como tema iconográfico los *set goigs de la gloriosa Verge Maria*; de la belleza de su composición tendremos que deducir testimonio por las diversas fotografías que reproducimos, las que por sí solas son suficientes para llevarnos a comprender la acertada representación que el artista supo dar a los personajes para la eurítmica exposición de los misterios. Sería obvio intentar describir deta-

(1) La personalidad artística de Damián Forment es muy atrayente; perteneciente a una familia de escultores y retableros acreditados, aquí en Valencia adquiere prestigio por sus obras principales, entre otras, el retablo de *San Eloy* del gremio de Plateros; el de la *Puridad*, para el convento de Santa Clara y Santa Isabel; diferentes imágenes para la cartuja de Porta-Celi; la ya mencionada de la colegiata de Gandía y otras; trasladado a Zaragoza, donde había sido reclamado para obras de gran envergadura, realiza, entre otras, el retablo mayor del Pilar, en alabastro; en madera policromada, el de la parroquia de San Pablo, y más tarde otras ya al gusto italiano en el monasterio de Poblet. (Vide SALAS, XAVIER DE: *Escultores renacientes en el Levante español*, Barcelona, 1943; «Damián Forment y el Monestir de Poblet», en *Estudis Universitaris Cataláns*, 1929; TRAMOYERES BLASCO, LUIS: «El escultor valenciano Damián Forment», en *Almanaque de "Las Provincias"*, de 1903; RAMÓN Y RODRÍGUEZ RODA, FRANCISCO: «Los retablos de la capilla del gremio de Plateros de Valencia», en SAITABI, núm. 14.)

lladamente todas y cada una de las figuras, con la enumeración del pormenor del colorido apropiado.

Los tipos elegidos por el pintor para sus tablas, cuya repetición hemos de apreciar en las otras similares, tienen una técnica expresiva, que concuerda muy bien con una acertada distribución de los personajes, realizados con cariño y plasmados con estudio minucioso; pero aun cabe señalar un detalle distintivo, muy peculiar, que repite en todas las producciones y es base cierta para atribuciones futuras: el empleo de una especie de ribete en forma de cenefa en las túnicas y mantos, como así también un halo circundante de las cabezas en los santos y vírgenes.

La contemplación de dichas fotografías nos transmite una emoción propicia a la mejor comprensión intensiva de la escena.

Componiase el retablo de varias tablas en su parte principal, cuya denominación, siguiendo el orden de izquierda a derecha, eran: *La Anunciación*, *El nacimiento del Hijo de Dios*, *La Adoración de los Reyes Magos*, *La Resurrección de Cristo* y *Pentecostés*. Sobre la hornacina, en la que estaba la imagen entallada por Damián Forment, una tabla de mayor tamaño con la escena de *La dormición de la Virgen*, y sobre ésta una *Crucifixión*.

Los paneles correspondientes a la predela eran cuatro, representando, también de izquierda a derecha, *La oración en el Huerto*, *Jesús con la cruz a cuestas*, *El Descendimiento* y *El entierro de Cristo*.

Los guardapolvos o *polseras* contenían varias tablas con imágenes de *San Juan Bautista*; *San Sebastián*, desnudo y asaetado; *San Juan Evangelista*; el papa *San Calixto*; *San Francisco* y *San Jerónimo*; *San Bruno* y *San Luis de Anjou*; *San Miguel* y *San Rafael*. Surmontando todas ellas, el *Eterno* bendiciendo.

Es indudable que estas pinturas podían ser consideradas como una de las creaciones más definitivas del artista.

De la valentía de su colorido pueden ofrecerse como testimonio las tablas de las clarisas, que, según leyenda, son las que se hicieron para el retablo, que no se utilizaron por no ajustarse a las medidas de la obra ya efectuada por Forment, lo que oblió a realizar las nuevas.

Otras producciones también documentadas, pero hoy desaparecidas por causa de los incendios revolucionarios a que antes aludimos, eran las tablas que figuraban en el Museo Diocesano de Valencia, procedentes del convento de Santa Clara, de Gandía. La

Resurrección, Pentecostés y la Dormición de la Virgen eran los motivos iconográficos de aquellas bellas producciones (1), compañeras de las que hoy en día conservan y que luego describimos.

Entre las pertenecientes a colecciones particulares merecen destacarse:

CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS, perteneciente a la familia Sanz y Forés, de Gandía; Jesús, coronado de espinas, vistiendo larga túnica, cuyos ribetes ostentan una leyenda, lleva con serenidad la cruz cogida con sus manos. Es el momento en que sale para el Calvario. De su frente caen gotas de sangre (2).

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES.—Tabla del convento de Santa Clara, de Gandía (0'86 x 1'32). Jesús, desnudillo, descansa en los pliegues del manto de María. La Virgen, arrodillada y con las manos juntas, le contempla embelesada; detrás, tres pastores, con sus cayadas, se inclinan reverentes ante el Rey de Reyes. Los dos primeros visten túnicas largas y van calzados, mientras el tercero lleva los pies desnudos. A la derecha y como fondo, trozo de arcada con columna renacimiento; en lejanía, el clásico trozo de país leocadiesco.

LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS.—Como la anterior, en el convento de Santa Clara (0'86 x 1'32). En primer término, el grupo formado por María, sentada, a quien acompaña San José, muy anciano, sosteniendo desnudo a Jesús; Melchor, de rodillas, le ofrece sus presentes, mientras Gaspar y Baltasar esperan en pie para realizar la ofrenda. Al fondo, trozos de arcada con columnas renacimiento, y en una de las arcadas la mula; en lejanía, trozo de país con cielo claro.

Ambas tablas fueron reproducidas por Bertaux en su estudio sobre los Borja (3).

(1) TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Los Museos de Arte Cristiano* (discurso pronunciado con motivo de la inauguración del Museo Diocesano de Valencia en 31 de diciembre de 1922). Madrid, 1923. En dicho interesante trabajo, en su apéndice, al relatar el Museo Diocesano de Valencia, reproduce la tabla de *Pentecostés*; BARBERÁ, ANTONIO: *Museo Arqueológico Diocesano de Valencia. Catálogo descriptivo*. Valencia, 1923.

(2) Reproducido por BERTAUX en *Gacette de Beaux-Arts*, 1908.

(3) BERTAUX: «Monuments, etc», 1908.

LA ASCENSIÓN DE JESÚS A LOS CIELOS.—Tabla (0'86 x 1'32), como las dos anteriores, existente en el cenobio de las clarisas de Gandía.

La escena representa el momento feliz en que Jesús, ya triunfante de la muerte, después de haber estado con sus discípulos, se dirige, acompañado de éstos y de la Virgen, hacia Betania, y al llegar al monte Olivete, en cumplimiento de sus propias predicciones, ante el grupo que le contempla con amor, se eleva hacia los cielos.

Los modelos utilizados para estos apóstoles recuerdan mucho a los otros del retablo de la colegiata y de las tablas del Museo Diocesano. El colorido es vivo, sobresaliendo los tonos rojos de muchas de las túnicas, en contraste con la azul de María. Jesús lleva manto rojo, portando en su izquierda la esfera y en su derecha la bandera con la cruz brillante. El fondo de la escena es trozo de país con arboleda, cielo azul claro, con nubecillas blancas.

No es aventurado el afirmar que, como la mayoría de los artistas, se valdría de estampas y relatos de los Evangelios para proporcionarse la representación mental que luego plasmaría con sus detalles y acertadas pinceladas, aunque pudieron ser fuente iniciadora de estas pinturas aquellas tan dulces y atrayentes de Pietro Perugino y de otros pintores italianos, principalmente la que éste realizó en 1495 para la catedral de Perusa y que hoy se encuentra en el Museo de Lyon, que él pudo muy bien conocer y apreciar durante su viaje a Italia, después de su primera estancia en Valencia.

DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.—Tabla de 0'80 x 0'67 m., perteneciente a la valiosa colección Muntadas, de Barcelona, señalada con el número 226 de su interesante catálogo (1).

(1) Esta interesante y valiosa colección fué recogida por el ilustre patrio barcelonés excelentísimo señor don Matías Muntadas y Ruvira, conde de Santa María de Sans. En ella se encuentran ejemplares maestros de pintura y escultura, desde los siglos XII á XVIII. Con ocasión de su fallecimiento, los herederos recopilaron la reproducción fotográfica de la totalidad de sus interesantes piezas en una muy útil publicación titulada *La Colección Muntadas*, Barcelona, 1931 (IX+125 págs.), edición numerada.

Queremos testimoniar nuestro agradecimiento a la actual poseedora, la excelentísima señora doña María del Carmen Muntadas y Estruch, condesa de Santa María de Sans, como a su esposo, el excelentísimo señor barón de Terrades, por la galantería de dejarnos reproducir esta interesante pieza de su colección, que hoy en día es gala y orgullo de su finca «Mansó Colomer», de Badalona.

Representa el momento en que el Redentor ha sido ya desclavado y descendido de la cruz y espera, su cuerpo yacente en tierra, el instante de ser llevado al sepulcro.

El cuerpo majestuoso, exangüe, descansa en tierra, rodeado de María y las virtuosas mujeres que la acompañan. San Juan Evangelista sostiene su cabeza, mientras las santas mujeres limpian sus sagradas heridas. La Virgen Dolorosa, en actitud adorante, es un nuevo modelo iconográfico diferente a las otras representaciones. Nicodemus conserva en sus manos las tenazas con las que se arrancaron los clavos, mientras José de Arimatea, detrás del grupo, sostiene en sus manos, con blanco cendal, la corona de espinas y conversa con otro de los varones acompañantes.

La escena tiene como fondo: país con río, en el centro; a la izquierda, delante de un peñasco, las tres cruces, y en tierra, los cuerpos desnudos de Dimas y Gestas; a la derecha, otro alto peñasco, y un poco más cercano, en la ladera, ciudad amurallada; en primer plano, el grupo dolorido.

La composición es la adecuada a lo que requiere el instante, que siendo parte integrante de la Pasión, ha llegado después a recibir el nombre de «Quinta angustia», estando, como dice Saralegui (1); en acordancia cabalísima con la expresión de este espectáculo de dolor que tan bellamente describen los textos de nuestra literatura regional.

No obstante —sigue arguyendo—, como la filiación que le asigna a la referida tabla el meritado catálogo es como perteneciente a la «Escuela hispanoflamenca», su impresión es la de que aunque se puede encontrar en ella algún ligero atisbo de sobrehoz y habida cuenta de otros detalles, se inclina por asignarle como muy propio su estilo del de San Leocadio, dentro ya de la segunda época, o sea en plena madurez, por los primeros años del xvi, contemporáneo de lo pintado para la colegiata de la ciudad de los duques, principalmente con la tabla de la *Epifanía*.

Efectivamente, examinada con detalle, se pueden percibir rasgos de una calidad muy propia de este pintor; la delicadeza de los pinceles, los parecidos con los modelos iconográficos usados por él en otras pinturas. Las nubecillas, tan típicas en otras producciones —como más tarde observaremos—, denotan un íntimo contacto

(1) SARALEGUI, LEANDRO DE: «Para el estudio de algunas tablas españolas», en *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1945, núm. 67.

con las pinturas que realizara Bartolomé Bermejo durante su estancia en Valencia, que Post señala hacia el 1480 (1), como así también otros nimios detalles denotan coincidencias con los finos tonos usados por los maestros en boga, como Osona, padre e hijo, círculo muy interesante en la pintura del xv.

Estas coincidencias de estilo, esta fina expresión de los momentos solemnes del drama de la Pasión, sin extraños rebusques, nos permiten poder reclamar para la escuela valenciana esta interesante tabla, señalando para su realización los últimos años del xv o primeros del xvi, entre las estancias valencianas de Bermejo y su afiliación al servicio de los duques de Gandía para la pintura del célebre retablo, cuya similitud de tipos tan grande ha de ser.

LA VIRGEN CON EL NIÑO.—Tabla (0'18 x 0'10) existente en la National Gallery de Londres (2).

En primer término y a la izquierda, la Virgen, sentada, sostiene en su regazo al Divino Niño, que, desnudo, está apoyado sobre un almohadón con borlas en sus puntas. Un gran arco renacimiento da entrada a un jardín, y en él, distribuidas, unas de rodillas y la otra en pie, aparecen Santa Catalina, Agueda y Lucía, en actitud de meditación. El recinto aparece cerrado por pared de arquitectura, y a través de un arco se ve lejanía de país, apareciendo la figura de San José en el instante de entrar al jardín.

El gran arco y la pared con arcada final dejan ver el celaje claro.

El pliegue de los vestidos está muy detallado; los nimbos dorados hacen resaltar las aureolas; las notas de color, con pinceladas valientes, predominando los tonos azules, con elementos decorativos muy propios de los estilos flamenco e italiano.

Post califica a esta tabla como la *Sacra conversazione* (3) y se afirma en asignarla al primer momento de San Leocadio; la ejecución de esta pintura es acorde con la blanda dulzura itálica.

LA ORACIÓN DEL HUERTO.—Tabla perteneciente a la colección de nuestro deudo el marqués de Montartal, en Valencia.

La escena representa, con admirable composición, el pasaje

(1) Post: Ob. cit., t. VII, pág. 888.

(2) Antes perteneció a la colección de sir Giles Sebright, pasando después al Museo de Londres, donde se encuentra.

(3) Post: Ob. cit., t. VII, pág. 885.

evangélico que tan bellamente nos describen San Marcos, San Mateo y San Lucas.

Jesús, de rodillas, aparece en el centro, junto a un añoso tronco del huerto de Getsemani, con las manos juntas; mira a un ángel alado que, oferente, es portador del cáliz de la amargura. Detrás, país con río; a la izquierda, unas casas con torre, y en lo alto, castillo amurallado. Bajo del ángel, grupo de apóstoles dormidos, y junto al río, en la izquierda, turba de soldados y plebe capitaneados por Judas. En la parte baja los tres discípulos predilectos: San Pedro, San Juan y Santiago, el primero recostado y los otros dos en actitud durmiente; completan la composición detalles de arboleda y celajes.

La actitud de Cristo es serena, con sosegada resignación de ofrecimiento de su congoja. Los demás personajes, en situación apropiada, principalmente los discípulos predilectos, en los cuales se puede apreciar un detalle grande en cuanto a los plegados de paños y pintura de rostro.

Tanto las figuras de Cristo como las de los discípulos y el propio ángel oferente tienen aureola, muy propia del estilo usado por Pablo, y en la forma de representar el celaje puede verse un atisbo de influencia del usado por Bermejo en composiciones similares.

El colorido usado por el pintor es apropiado, con delicadeza, para el momento expresado, siendo una de las manifestaciones iconográficas interesantes de la Pasión de nuestro Redentor.

Este momento de la oración en el Huerto, que ya tuvo formal representación en los mosaicos usados en el siglo vi, como en el de *San Apollinare Nuovo*, de Rávena, y mayor divulgación en las miniaturas primitivas cristianas que le llevan al arte bizantino, son el temario de donde se inspiró el arte italiano; por eso Pablo, que tan bien había comprendido las pinturas del Perugino, lleva a sus composiciones toda la dulzura y placidez para expresar el momento sublime de oferta hecha por Jesús a su Padre.

Por la composición, por las pinceladas seguras y acertadas para dar las sensaciones de dulzura y, a la vez, de tranquilidad, de reposo, tanto en Jesús como en los discípulos, puede ser comprendida esta tabla entre las producidas por San Leocadio en los momentos finales de su estancia en esta ciudad, o sea antes de su marcha a Gandía, fijándola en los años últimos del xv.

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES.—Tabla de 0'74 por 0'89 m., perteneciente a la colección de los excelentísimos señores barones de Cárcer, en Valencia.

La escena representa el momento en que los pastores, al oír la voz del ángel que les anuncia la gran noticia del nacimiento del Niño Dios, se apresuran a correr ante el portal de Belén para rendirle el primer tributo de reverencia.

El colorido es perfecto. La Virgen María viste túnica roja oscura, con manto verde; contempla, amorosa, al tierno infante, que está desnudo sobre una sábana blanca en brazos de San José, el cual aparece de frente sosteniéndolo; un pastor barbudo y con el pelo canoso está de rodillas, teniendo la cayada sobre el hombro; otro de los pastores, mucho más joven, está de frente, vistiendo túnica blanquecina. A la izquierda, junto al trozo de portal, el buey y mula típicos. Al fondo, país con río atravesado por un puente; en la lejanía, ciudad con muchas torres; más en penumbra, torres y cúpulas muy bien detalladas. Cielo con nubes blancas y en lo alto, ángel sobre el grupo, con la clásica leyenda en la cartela *Gloria in excelsis Deo*.

La representación de los modelos iconográficos es perfecta, los pliegues de los ropajes muy cuidados y tanto la Virgen como San José llevan aureola, percibiéndose el detalle del blanco y tenue velo que lleva María sobre su negro pelo, que le desciende por la espalda.

Por la igualdad de detalles observada, tanto en ésta como en las demás pinturas analizadas del maestro, puede esta tabla ser incluida, sin reparo, en su interesante elenco, siendo, por tanto, inédita.

RETABLO DEL SALVADOR.—Corresponde a la iglesia arciprestal de Villarreal.

Retablo pequeño, de pastera; tres tablas grandes en pleno, *El Salvador*, en el centro, *Santa Ursula* y *Santa Eulalia*. Los fondos de dichas tablas son dorados. En la predela, *Oración del Huerto*, *Azotes a la columna*, *Calvario*, *Descendimiento* y *Entierro de Cristo*. Composiciones todas ellas de un completo valor iconográfico, por la acertada distribución de los personajes y la completa visión devocional e histórica. Se aprecia en ella valentía en el colorido, movimiento escénico y valoración del detalle.

Sobre la tabla central del Salvador, la *Anunciación*. muy seme-

jante a otras composiciones de Leocadio; las demás tablas de los guardapolvos —*polseres*—, en número de ocho, representan diferentes santos, entre ellos un *San Sebastián* asaetado, con semejanzas al del retablo de Gandía.

A los pies del Salvador una esfera, donde hay escritos los nombres de ASIA, AFRICA, EUROPA, C. L.º MONSÓ. En la parte izquierda, escudo con dos lobos rampantes. En la derecha, escudo cuartelado. 1.º, ojo abierto en campo de oro; 2.º, campana flordelisada.

Tormo, en su *Guía* (1), lo atribuye a un artista a la altura del maestro, asignando a su ejecución una fecha: 1500. Post (2) se afirma en su tesis de calificarlo como obra segura de Pablo de San Leocadio. Robustece y fundamenta su tesis en que se puede advertir una coincidencia grande entre las santas qua aparecen en la tabla de la *Sacra conversazione* con las aureolas, tan típicas y características en él, que se advierten en las diferentes tablas del retablo de Gandía y aquellas otras de las clarisas de Gandía y las demás de Valencia.

Esta coincidencia detallística, continuada por la costumbre de poner un cierto ribete, cual si fuera una leyenda, en los vestidos de las dichas santas y de la Virgen, así como también la gran similitud de los modelos usados para los distintos personajes que intervienen en las escenas devocionales, hacen que pueda ser empleado como base y fundamnto para apoyar las atribuciones hechas hasta el día.

Tormo le asigna la fecha de 1500, teniendo en cuenta el posible viaje a Italia, donde pudo muy bien aprender la decoración en oro que aparece en el retablo; nos inclinamos a que debió ser realizado por esa fecha o años anteriores, pocos, ya que en 1501 estipula los capítulos para el retablo de Gandía, que no podía abandonar hasta terminar aquél y las otras pinturas, que debieron finiquitarse alrededor de 1511, en cuyas fechas, ya cansino, le encontramos en Valencia contratando con el cabildo las pinturas sargueras para el órgano mayor.

Existe, por último, un momento en la vida artística de Pablo de San Leocadio sujeto todavía a revisión. Este es el correspondiente a la pintura de las doce sargas (3) para las puertas del ór-

(1) TORMO MONZÓ, ELÍAS: Ob. cit., *Levante*, pág. 51.

(2) Post: Ob. cit., t. VII.

(3) El tema devocional que desarrollaban estas sargas eran las escenas de

gano mayor de la catedral. Tormo (1), Sanchis Sivera (2) y Saralegui (3) se inclinan ante la prueba documental de que sean de mano de Pablo de San Leocadio dichas sargas, que estaban en la sala capitular antigua. Parece apoyar esta inclinación el hecho de que consten datas por las cuales se le abonan a San Leocadio cantidades «pro salario sive precio pictura portarum organorum» (4), y las fechas de 1513 hacen suponer que ya libre de compromisos de pinturas en diferentes localidades, la buena duquesa de Gandía recomendara a su deudo el canónigo Borja al pintor, que vió con este contrato una circunstancia viable para su regreso a la ciudad del Turia, donde ya estaba trabajando su hijo Miguel Juan, que por esas fechas pintaba en la catedral. ¿Pintó, pues, San Leocadio las sargas?

Esta pregunta, que por lo que respecta a prueba documental parece tener una contestación afirmativa en la serie conjetural, nacida del correspondiente cotejo fotográfico —único que nos queda, pues sospecho se perdieron dichas sargas en los incendios—, nos lleva a una hipótesis no desprovista de posibilidad. Cierto que San Leocadio *contrató* la realización de estas sargas; cierto que hay datos de que cobró algunas cantidades por estas pinturas. Pero no aparece el documento total de finiquito de esta labor.

Entonces es cuando la sospecha adquiere mayor categoría, y reconociendo la existencia ya de un taller propio con discípulos y seguidores, algunos tan interesantes como Falcó, Esteve y otros aun no discriminados, racionalmente se llega a una posible determinación: dichas sargas pudieron muy bien ser *contratadas*, pero

la vida de San Martín, que tan bellamente nos relata el capítulo CLXIII de la *Leyenda Dorada*, de JACOBO VORAGINE, traducción de Teodoro de Wyzewa, París, 1925, completando la 1.^a y 2.^a la escena de la media capa que dió al mendigo, que era Jesús; 3.^a, *Venida del Espíritu Santo*; 4.^a, *Ascensión*; 5.^a, *Resurrección de Cristo*; 6.^a, *Adoración de los Magos*; 7.^a, *Adoración de los pastores*; 8.^a, *Anunciación*; 9.^a, San Martín, vestido de penitente, en la escena del fuego en el trono del emperador Valentiniano; 10.^a, *Aparición de la Virgen a San Martín*, y a las santas *Inés y Tecla*; 11.^a, *Las puertas del palacio del emperador, cerradas al santo*; 12.^a, los soldados que le martirizaron pidiendo su intercesión para que los caballos pudieran ser montados.

(1) TORMO MONZÓ, ELÍAS: *Valencia: los Museos*, fasc. 11, pág. 110.

(2) SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia*.

(3) SARALEGUI, LEANDRO DE: «Sargas y sargueros de Valencia», en *Museum*, tomo VI.

(4) Arch. Catedral de Valencia, vol. 3.699, f. 253.

no *realizadas* por el maestro, y si esto es firme, si esto puede ser sostenido por la circunstancia de encontrar en ellas detalles que se apartan un poco de la técnica fija, segura, del maestro, sí que tienen gran semejanza con los detalles leocadiescos, por lo que lanzamos esta sugerencia, no como segura y definitiva, sino como deducción de estudio, sujeta, como siempre, a posible y más certera rectificación.

Terminamos estas notas de elenco de las obras más características de Pablo de San Leocadio, las cuales, como dijimos, no son exhaustivas y están sujetas siempre a rectificación. Su labor estética ha de ser continuada por un grupo de discípulos, entre los que figura Vicente Macip, su colaborador, que siguen la filiación italianizante, la cual ha de tener amplia y serena personalidad en nuestro celebrado Juan de Joanes.

Otros grupos con tendencias similares brotarán de este conjunto y todos llenarán su cometido perfecto, unísono, para mayor ilustración y esclarecimiento de uno de los capítulos más atractivos del arte español.

Aquella rivalidad artística de San Leocadio con el estilo osonesco, que muchas veces en feliz contrainflujo habrá de admirarse en pinturas y detalles, tiene una culminación perfecta en el estilo propio de nuestro Pablo, rotundo, con gusto finísimo, delicado, con esa serie de detalles tan puramente prerrafaelistas que nos seducen y entusiasman.

Pablo de San Leocadio, que tenía la apetencia artística del italiano, al influjo español, en esta tierra levantina, lleva a su paleta la valentía y la delicadeza del colorido, pero con detalles tan interesantes como los dibujillos del paisaje, las pinceladas detallistas, hermanando lo esencial de las escenas con la expresión armónica de lo hispánico, sazonado con notas puramente itálicas.

