

## LEANDRO DE SARALEGUI \*

Tuve gran amistad con Leandro de Saralegui, amistad nacida de un afecto sincero hacia la pintura primitiva, compartido con exaltación y cordialidad. De aquí que conociera bien sus ideas sobre tal o cual pintor, sus puntos de vista sobre problemas estilísticos y cronológicos; pero nunca tuve una idea concreta de cuál era su posición social. Él me llamaba amigo Gudiol, y yo, amigo Saralegui. Me avergüenzo ahora de no saber más de él, de su vida, de su familia; el significado del escudo de armas que lucía el membrete de sus cartas. No se lo pregunté nunca, a pesar de las excursiones que realizamos juntos y de las horas de diálogo a lo largo de veinticinco años de amistad. El tiempo se nos hacía corto ante montones de fotografías; ante tantos problemas que mutuamente nos planteábamos, se esfumaba el mundo actual. Le veo todavía con su figura grave y reposada, afable y sonriente. Con su hablar sosegado infundía a su interlocutor un inexplicable matiz de superioridad, sin prodigar elogios ni valerse jamás de la falsa modestia.

Hasta la lectura de las notas biográficas publicadas por el buen amigo don Vicente Ferrán en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, no sabía ni cuál era su edad ni su nombre materno, López-Castro. Ignoraba que hubiera nacido en El Ferrol del Caudillo, su formación castrense en la escuela militar de Avila, y que, como profesor, se había ganado el afecto y respeto de diversas promociones de oficiales de intendencia. Desconozco todavía la causa que le llevó a residir en vuestra bellísima ciudad, en el año 1925. Tendría, pues, treinta y cuatro años al entrar en relación directa con el mundo artístico valenciano, integrado entonces por una incomparable pléyade de historiadores: Tormo, Sanchis Sivera, Tramoyeres Blasco, Sarthou Carreres, el barón de San Petrillo y tantos otros.

Veo que su primera obra, publicada en 1920, fue un estudio sobre los músicos rusos y que en ella se hacían «continuas comparaciones entre músicos y pintores». En realidad, debe ser también considerado como trabajo de su período abulense su excelente monografía del retablo mayor de la catedral de Avila, obra insigne de Berruguete, Borgoña y Santacruz, publicado en 1927 en la revista *Museum*, de Barcelona.

Conocí a Saralegui por la lectura de sus trabajos publicados en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

\* Texto de la conferencia pronunciada por su autor en la solemne sesión necrológica celebrada en el salón de actos de la Real Academia el día 24 de febrero de 1970.

Ya el primero de ellos, de 1927, dedicado a las tablas de la parroquial de Borbotó, refleja vastos conocimientos sobre iconografía y dilatadas lecturas. Surgió de este estudio el Maestro de Borbotó, apelativo universalmente adoptado para designar uno de los primeros renacentistas valencianos.

Sus escritos de los años siguientes reflejan especial interés por la iconografía. A través de los artículos dedicados a *La Virgen*, a *Los Santos Lázaro*,



*Marta y Magdalena* y en las «Misceláneas» y estudios sobre obras dispersas, se adivina un ambicioso plan analítico y una compilación metódica de datos y documentos. Inserta en sus escritos tradiciones, leyendas y reiteradas referencias al simbolismo religioso. Integra en sus elaborados raciocinios, evidentemente influidos por el estilo del inolvidable Elías Tormo, referencias históricas y consideraciones de carácter general, que a veces se alejan del método estricto, pero ello le da pie para registrar la existencia de un número considerable de pinturas inéditas. Los primeros artículos de Saralegui son, en realidad, un archivo de materiales, un fondo de reserva para futuros historiadores.

En 1931 inicia su densa colaboración con el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, la institución madrileña pionera en la exploración sistemática de zonas y monumentos olvidados. Continúa en él las «Misceláneas de tablas valencianas», enfrentándose de manera ejemplar con los problemas suscitados por tantas obras surgidas en su in-

cansable peregrinar por colecciones, conventos y parroquias. Sus textos son, en realidad, una secuencia de meditaciones escritas con prolijidad dieciochesca, ofreciendo honradamente al lector todas las facetas de su raciocinio. Del surco, un poco nebuloso, marcado por las corrientes iconográficas, surgen de vez en cuando consideraciones certeras sobre cualidades estéticas que le llevan poco a poco al análisis estilístico. De estas «Misceláneas», que prosigue con regularidad en los volúmenes de los años 1932 a 1935 del *Boletín* de la benemérita asociación madrileña, nacen hipótesis que fructificarán años después, contribuyendo de manera decisiva a la reconstrucción eventual de la Galería de Pintores Medievales Valencianos.

Es en 1933 cuando Saralegui descubre el gran libro de Chandler Post. El hecho debe señalarse como hito muy conspicuo en la vida de nuestro añorado amigo. La lectura de los cuatro volúmenes, hasta aquella fecha publicados, de la *History of Spanish Painting*, del gran hispanófilo de la Universidad de Harvard, sería para él un *shock* reconfortante, repleto de orientaciones y enseñanzas. En el artículo titulado «En torno a Pedro Nicolau», publicado en el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1933, el buen Saralegui se lamenta de que un libro de tal categoría haya llegado a su volumen IV sin merecer en España una sola referencia bibliográfica que le revelara su existencia.

A partir de 1934, Leandro de Saralegui entra en contacto directo con Chandler Post, estableciéndose un intercambio de consultas, una colaboración que implica la generosa cesión mutua de ideas y hallazgos. El gran libro del profesor americano recibirá de ahora en adelante, por mediación del incansable Saralegui, una corriente de noticias valencianas que fueron enriqueciendo el caudal de descubrimientos y de nuevas ideas que se integran a cada nuevo volumen de la obra.

Así, en el volumen VI, publicado en 1935, el nombre de Saralegui se incorpora a la lista bibliográfica con ocho títulos, y las referencias y comentarios a los mismos surgen de continuo a lo largo del texto precisamente dedicado a los pintores valencianos de la segunda mitad del siglo xv. Imaginamos a nuestro historiador estudiando apasionadamente las 550 páginas del libro, en las cuales las figuras de Jacomart, Rexach y los Osonas surgen de la pluma agilísima del profesor de Harvard envueltos en la compleja trama de la historia. Como en las novelas policíacas, ésta juega con los documentos, concediendo indicios y destruyendo pruebas de convicción que el investigador va reconstruyendo con intuición y genio. Creo que este gran libro contribuyó a que Leandro de Saralegui hallara el cauce adecuado a su poderosa personalidad de investigador. Dejó de escribir misceláneas de obras dispersas, para abordar la historia de la pintura valenciana a través de la personalidad de sus artistas. Bien es

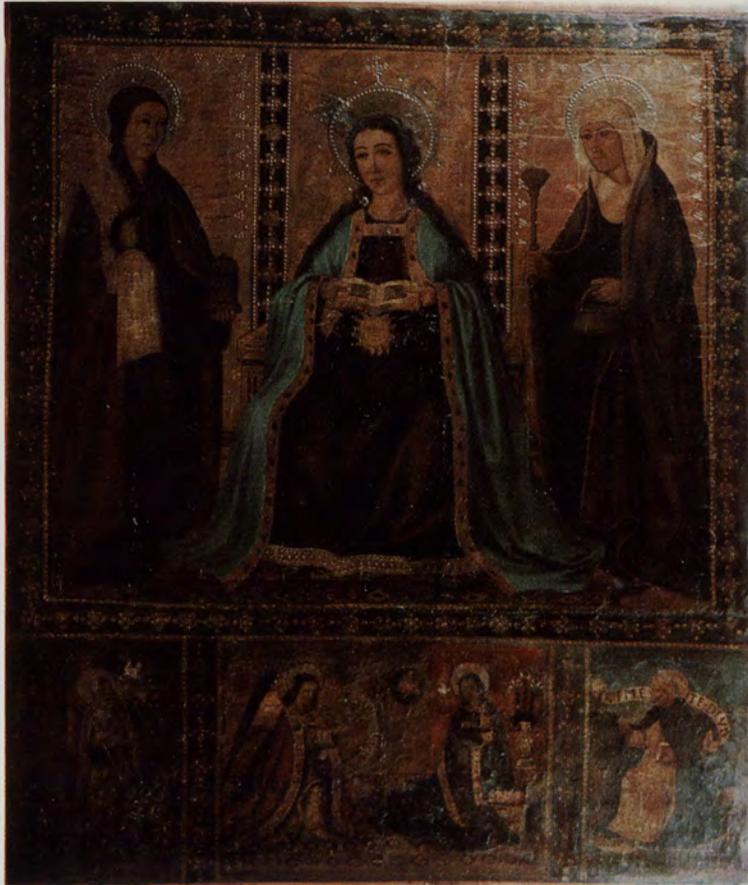
verdad que sin su paciente y meticoloso papeleo previo, sin la música de fondo de sus pretéritas investigaciones iconográficas, difícilmente hubiera alcanzado la preparación adecuada para lanzarse por el campo peligroso de la reconstrucción histórica de cada pintor a través del análisis estilístico de incontables obras anónimas. Antes, sus atribuciones se diluían o escondían tímidamente bajo la cascada espectacular de las descripciones temáticas. A partir de 1935 todo lo que produce se incorpora en la secuencia más firme de la gran historia. De esta fecha en adelante sus trabajos quedaron sistemáticamente registrados y ampliamente comentados en los sucesivos volúmenes del libro de Post.

El ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1935 da comienzo a la publicación de lo que será la gran obra de madurez de Leandro de Saralegui: «La pintura medieval valenciana», que constituyó hasta 1962 una de las secciones más fecundas de esta valiosa revista. Obra ambiciosa, aunque presentada por su autor con auténtica humildad. Veamos lo que dice, ya muy avanzada su publicación: «Por el carácter de intimidad que vengo dando a estos apuntes, solicito indulgencia al lector para permitirme intercalar la sinceridad de que, si alguien me convenciera de no estar en lo cierto, le quedaría reconocidísimo; mis equívocas sinceramente las confieso y sin rubor con franqueza me retracto, no gustando de poner al púlpito el paño de los pecadillos ajenos, para tapar los propios, siempre mucho mayores.» «Un argumento negativo es de poco valor si carece de argumento positivo.»

El primer capítulo es una lección magistral dedicada a los conocimientos generales que constituyen la base técnica del estudio. Después de situar la escuela valenciana de pintura en el esquema de la historia política del Reino de Aragón, define con precisión la estructura de los talleres y la organización social de los mismos. Presenta en forma sumaria lo que los contratos nos revelan con respecto a los materiales empleados, técnica y estructuras de retablos. Hace hincapié en el gran problema de la identificación de los maestros, que las asociaciones de pintores y la vaguedad de los contratos complican hasta lo increíble. Define el carácter general de la iconografía medieval valenciana, su tendencia a conferir un aspecto plácido a las representaciones más dramáticas y crueles. Señala las fuentes literarias, entre las cuales destaca la *Leyenda Aurea*, vulgarizada en Valencia en precoz traducción.

Y en el mismo ARCHIVO de 1935 comienza su titánica labor descriptiva y analítica con la presentación del grupo de trecentistas de Liria y de Villahermosa, señalando la importancia de los pintores de origen catalán que contribuyeron a sentar los cimientos de lo que sería uno de los más fecundos centros artísticos del Mediterráneo.

El número de la revista publicado en 1936 plantea dos grandes problemas: el del trecentista Lo-



RETABLITO DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA  
ANONIMO VALENCIANO HACIA 1500



renzo Zaragoza, estableciendo una serie de atribuciones hipotéticas, y el de Andrés Marçal de Sax, reconstruyendo su figura excepcional partiendo del grandioso retablo de San Jorge que del Centenar de la Ploma pasó al Museo Victoria and Albert, de Londres.

Aquí comienza el período feliz de Saralegui. En el mes de mayo del año citado, 1935, tomó posesión

colega de la Universidad de Nueva York, el no menos ferviente hispanófilo Walter Cook. Participando de nuevo en su reconfortante compañía de la corriente viva de nuestro arte, supe que Saralegui seguía en la brecha, estudiando y publicando. Que no abandonó su labor a lo largo de estos años difíciles lo prueban sus artículos sobre Pedro Nicolau, publicados en *Boletín de la Sociedad Española de*



Miguel Aleñiz. Retablo de la Santa Cruz. Siglo XV. Museo de Bellas Artes de Valencia.

de uno de los sillones de esta Academia, presentado por el precursor en la investigación de los primitivos valencianos, el gran historiador Sanchis Sivera.

Pero su camino tropieza en 1936 con la voráGINE que asoló el país. El arte valenciano fue víctima propiciatoria de la barbarie y de la inconsciencia humanas. Todavía nadie ha intentado establecer el balance de pérdidas. Muchos años más tarde, ni el propio Saralegui se sentía con fuerzas para hablar de ello. Todos procuramos no recordar. Son para mí un misterio, un espacio en blanco, su vida y sus actividades artísticas en estos años de tortura. Perdí contacto con Saralegui y no tuve noticias de él hasta mi llegada a Estados Unidos, en la Navidad de 1939, donde fui acogido con el mayor afecto por el tantas veces citado Chandler Post y por su

*Excursiones* de 1941 y 1942. En los años siguientes continuó confiando a las revistas madrileñas, la citada y el *Archivo Español de Arte*, la crónica de hallazgos, siempre valorada por sus agudos comentarios.

En 1952 renace felizmente el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, y es Saralegui el que encabeza la nueva etapa del portavoz de la Academia de San Carlos, prosiguiendo lo que podemos llamar obra axial de su vida: «La pintura valenciana medieval.» Sin comentario alguno sobre tan larga interrupción de su texto, sin perder línea, comienza así su capítulo dedicado a Marçal de Sax: «Prosiguiendo la enumeración y comentario de las obras que le son adjudicables, etc.» Es el «Decíamos ayer» de fray Luis de León.

El estudio del pintor originario de Sajonia, cla-

ve del período más original y denso de la pintura valenciana, maestro vigoroso y sutil, uno de los grandes del llamado «estilo internacional», no se completó hasta el año 1954. Pero ello no fue debido a la inactividad de nuestro amigo, ya que artículos suyos, todos ellos con problemas concernientes a pintura valenciana medieval, continuaron apareciendo en *Archivo Español de Arte* y en otras revistas. Precisamente en 1954 sale a la luz su interesante libro *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, síntesis precisa de datos documentales, atribuciones y juicios estéticos sobre la incomparable colección de primitivos del Museo de Valencia.

En 1955 la Academia dedica su anuario a San Vicente Ferrer, y, como tributo al santo valenciano, Saralegui sacrifica su «espacio» ya tradicional publicando una «Miscelánea de remembranzas vicesentinas», que se convierte automáticamente en un capítulo importante de su dilatada secuencia «La pintura valenciana medieval».

Por fin, la abnegada y fecunda labor de nuestro amigo recibió su gran premio. No me refiero a una recompensa material, ni a un homenaje académico noticiable, sino a la incomparable maravillosa felicidad íntima del investigador ante el hallazgo de la verdad. Había logrado la reconstrucción impecable de un nuevo pintor: Miguel Alcañiz, el cual, gracias al esfuerzo de Saralegui, surgía con vida propia de un laberinto de documentos, obras y consideraciones hipotéticas. Lo dio a conocer en el quinto capítulo de su estudio, publicado en el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1956.

Para tener idea de la importancia del hallazgo, recordemos que la búsqueda de este pintor fue iniciada ya en el siglo XIX por Valentín Carderera, siendo continuada más tarde por los historiadores Puiggarí y Sampere y Miquel. El propio Berenson intentó captarlo como pintor italiano, agrupando algunas de sus obras bajo el apelativo de Maestro del Bambino Vispo. Pudelco y Post trataron de definirlo a través de páginas y páginas de letra impresa. Sanchis Sivera había dado a conocer su nombre al reseñar unos contratos en su fundamental monografía *Pintores Medievales Valencianos*. El propio Saralegui le acuñó en sus primeros trabajos el apelativo de Maestro de los Gil y Pujades, basándose en los valiosos estudios heráldicos del barón de San Petrillo. Pero, finalmente, el estudio analítico de un retablo del museo de Lyon le dio la solución al problema. Con la identificación segura de una obra importante, la secuencia de sus pinturas fue trabajo analítico factible.

La modestia del historiador se refleja en el proemio del elaborado trabajo de presentación. Dice: «No concedo más que un valor relativo al descubrimiento del poco sonoro nombre de pila de un retablero. Aunque considere impropio ver que siguen teniendo por exótipos del arte, y de vez en vez no falta quien continúa llamando "anónimos"

a los que internacionalmente son conocidos y aplaudidos por su vigente "seudónimo", gracias al que adquirieron más fama y renombre del que por el nombre lograron en su artesana vida modestísima, durante la cual ni soñaron pudiesen nunca sobrepasar aledaños de lo regional. Aparte de que el anonimato no disminuye, ni el nombre aumenta, la valía de una obra, en todos los órdenes y en todos los tiempos.»

Sólo el que haya trabajado en el apasionante ejercicio de detectar por medio del análisis estilístico los elementos que imprimen carácter a una personalidad artística, puede comprender lo que siente el historiador al ofrecer a sus colegas y lectores un hallazgo de tal categoría. Saralegui había logrado franquear las puertas del mundo misterioso de los cuatrocentistas valencianos.

En los siguientes capítulos de su obra, publicados en 1956, 1957 y 1958, ofrece otro magno resultado de su apasionante labor: la biografía de Gonçalo Peris, pintor coetáneo de Miguel Alcañiz, artista de excepción, que recoge en sus admirables pinturas la herencia de Marçal de Sax y Pedro Nicolau, superando a ambos en elegancia formal y sensibilidad cromática. El retablo de Santa Ursula, del Museo de Valencia, y el de Santa Bárbara, del de Barcelona, sus obras maestras, remansan un fondo caudal de poesía pictórica, matices de forma y color de absoluta originalidad.

La definición formal de estos pintores hubiera sido punto de partida para reemprender la revisión total del nudo gordiano creado en Valencia, en el momento culminante de su escuela de pintores, por las asociaciones y coparticipaciones antes aludidas. Pero, en este tiempo, Leandro de Saralegui y Chandler Post, los dos únicos capaces de hacerlo, habían ya agotado muchas reservas de energía. Hubiera sido excesivo pedirles que interrumpieran el curso, ya tan avanzado, de sus respectivas publicaciones para proceder a la revisión y depuración de todo lo publicado en los veinticinco años precedentes. Ni en los valiosos apéndices gradualmente integrados en la *History of Spanish Painting*, ni en las generosas rectificaciones que se acumulan en los frondosos capítulos de «La pintura valenciana medieval», era posible albergar lo que los nuevos descubrimientos implicaban. Por otra parte, Chandler Post falleció en 1959, interrumpiéndose su magna obra, la mayor contribución extranjera a los estudios hispánicos. La triste noticia debió de ser un golpe terrible para nuestro amigo, como lo fue para todos los que le conocimos y que, a lo largo de treinta años, recibimos el beneficio de su docencia.

La obra fundamental de Saralegui continuó publicándose, con la metódica regularidad acostumbrada, en la revista de la Academia de los años 1960, 1961 y 1962. Los pintores sujetos a análisis fueron los maestros de Bonastre y de la Porciúncula y el complejísimo binomio Jacomart-Rexach. Son

textos documentados llenos de novedades, con descripciones que suplen con agilidad la insuficiencia de la ilustración. Pero se nota que algo atenúa ya la energía del escritor. Su lucha cede y acepta con sumisión, desconocida en su obra anterior, la mayoría de hipótesis de sus predecesores. Sus capítulos son mucho más breves, a pesar de que el volumen de obras conservadas tiende a aumentar a medida que los estudios se acercan al 1500. En el boletín de 1963 el capítulo de Saralegui se ve sustituido por una de sus pretéritas misceláneas. Con ella se cierra incompleto el ciclo tan esperado por los que acudíamos con creciente interés a la cita anual del que por méritos propios se había convertido en patriarca de la historia de la pintura valenciana medieval. En reconocimiento de ello, la Real Academia de San Carlos le nombró, en 1964, académico de honor.

De todas maneras, no abandonó totalmente su labor y publicó una notable serie de artículos en *Valencia Cultural*, los cuales, por la especial dedicación de la revista, le obligaron a abandonar el método expositivo que caracterizó sus densos escritos anteriores.

Las últimas líneas de Saralegui vieron la luz en su sede tradicional, el ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, y están fechadas el 16 de enero de 1966. El ilustre patricio falleció el 15 de septiembre de 1967. Habiéndole perdido a él, nos quedan dos cosas: su obra y su ejemplo.

Si analizamos ahora el proceso de la larga labor de Saralegui, vemos un período de asimilación y recopilación de material, encaminado a formarse una idea de las obras conservadas. Para ello sigue primeramente el atractivo camino de la iconografía. Gradualmente descubre que le lleva demasiado lejos y le obliga a largas andanzas sin muchos resultados positivos. En efecto, la iconografía es, en sí, toda una rama de la historia del arte, a la que pueden consagrarse agotadores años de trabajo y que sólo conduce a saber cómo evolucionó tal o cual tema a lo largo del tiempo y de las escuelas, o cómo se fue interpretando un asunto en las distintas épocas.

Poco a poco, la temática y las formas de representación pasan, de ser el propósito y meta de sus investigaciones, a constituir solamente un elemento auxiliar, casi descriptivo y ornamental; un comentario que es inevitable en el estudio de una obra de arte. Se da cuenta del papel que le corresponde al análisis estilístico, es decir, a la investigación íntegra de la obra de arte en tanto que tal, con sus valores plásticos vistos y expresados según la concepción propia del tiempo en que la obra fue creada. Es decir, el cómo se pinta, no el qué se pinta.

Al progresar en sus métodos y objetivos, crece la cautela de Saralegui en la utilización de documentos, escasos, por lo común imprecisos, como ya se dijo, debido al sistema de asociaciones de pintores,

que no sabemos por qué razón constituye una característica especial de la escuela valenciana. Los que Saralegui acaba por denominar «binomios», como son los de Marçal de Sax-Pedro Nicolau, Alcañiz-Gonzalo Peris, Jacomart-Rexach, han sido uno de los grandes obstáculos en su labor analítica. Nunca ha de perderse de vista que en el pasado, sobre todo en la Edad Media, la originalidad no era un fin para los pintores, y que gustosos obedecían una fórmula si ello les deparaba clientela. Asociarse a un pintor con más encargos implicaba cierta sumisión a su estilo, una búsqueda de mayor o menor mimetismo, casi siempre.

Saralegui luchó con buenas armas, amor y vocación, disciplina y capacidad de trabajo. Respetó siempre las opiniones ajenas, que estudiaba y comentaba aun estando en desacuerdo. Conservó la máxima sencillez en el triunfo, lo que prueba su verdadero talento. Su vida es por esto una lección. En un tiempo en el que los estudios de arte carecían de sistematización adecuada, hizo su aprendizaje enfrentándose con la mejor voluntad con las pinturas que surgían ante él como enigmas. Tuvo que formarse como autodidacta, siguiendo sus propios métodos por deducción de lo que le sugirieron sus incansables lecturas, útiles siempre que el concepto intelectual no altere el juicio formado frente a la obra. Tuvo que memorizar su propio fichero. Asimilarlo todo para desentrañar lo esencial, aquello que había de permitirle avanzar y ahondar en un camino erizado de dificultades y de falsas soluciones o de brillantes teorías.

La verdadera lucha de un investigador como él fue, consiste sobre todo en delimitar su acción, sin prestar atención al anhelo, tan humano por lo demás, de extenderse por los amplios confines del mundo artístico. Aprendió así a controlar su imaginación, ya que si bien sin imaginación el investigador no avanza, sin control estricto se pierde por laberintos imaginarios, cayendo en especulaciones perjudiciales, no ya para él y sus lectores, sino para la historia del arte. Tuvo intuición para distinguir el terreno firme de los pantanos en que fatalmente se hunde el imprudente. Llegó a alcanzar un grado notable de interés y calidad en sus escritos. Unos años más de labor, y habría llegado al límite del que nadie ha pasado. Su obra es muy valiosa; el material que acumuló es una cantera indispensable para el que quiera recoger la antorcha y seguir adelante con el estudio de la escuela valenciana. Si a la labor de Saralegui, estudiada con amor, se une la de otros valencianistas que hemos mencionado a lo largo de estas páginas, el futuro historiador podrá alcanzar la brillante meta y presentar al mundo del arte una serie de pintores de gran categoría, que en la actualidad sólo son conocidos por algunos especialistas, ya que los primitivos españoles, a excepción de muy pocos, siguen siendo materia de erudición, aun en 1970.

Ante la ingente tarea realizada por Saralegui, no sólo se nos ocurren comentarios sobre ese trabajo llevado a cabo en años de pacientes búsquedas, confrontaciones y esclarecimientos. Pensamos también en el otro lado de la cuestión: en los estudios de arte. ¿Están actualmente orientados ya como debieran? Distamos de creerlo. Para la mayoría de entendidos en estos temas, aprender arte es leerse tratados de estética, de psicología del arte o, por lo menos, historias del arte y biografías de pintores famosos. Es innegable que todas estas lecturas y la frecuentación de museos les ayudarán, en muchos casos, pero no siempre ni necesariamente, a formarse un inicio de cultura artística. Hemos de insistir en ello. Lo básico es el contacto asiduo con las obras de arte, la pasión analítica. Volver una y otra vez al estudio directo de ellas, delimitando el campo de acción en vez de ampliarlo. Concentrando el esfuerzo en una época, en un país, incluso en una escuela, es como se puede llegar a poseer una verdadera ciencia del arte de ese tiempo y lugar. Lo decisivo, pues, es poder juzgar la obra con que el investigador se enfrenta. Sólo la larga frecuentación con obras semejantes: del mismo artista, de su taller, de su tiempo y escuela, da esa visión que define al auténtico investigador.

Saralegui utilizó el método morelliano en el estudio de los primitivos; el análisis de la factura y de la técnica, en los del siglo xv. El ahondamiento de los

conocimientos por la confrontación de pormenores, método directo y central de los estudios de arte, le llevó a constituir, o reconstituir, la personalidad de los anónimos, o bien a establecer la secuencia de imágenes que define la evolución de un artista. Por fortuna para la historia del arte español, llegó a identificarse absolutamente con estos principios. La humildad a que antes aludimos le fue muy útil para transformar lo que era una nebulosa de problemas de atribución en un esquema neto e irrefutable, aunque susceptible acaso de ulterior perfeccionamiento. Hizo suya la fórmula del trabajo paciente, obstinado y severo, científico en suma, atendido al contacto con la obra de arte.

Es de esperar que su obra sea tomada como ejemplo por los jóvenes estudiosos. Sería, sin duda, una tarea fecunda y gloriosa para esta Academia unir los mejores esfuerzos para la publicación adecuada de los primitivos valencianos. Sería el mejor homenaje que se podría rendir a la memoria del más constante investigador de esos grandes artistas que fueron los pintores de Valencia desde el alba de su reconquista.

No me queda más que decir que, aparte de la satisfacción de rendir tributo a un amigo, ha sido para mí una gran alegría dar testimonio de la personalidad de un verdadero tratadista del arte.

JOSE GUDIOL