

DON ELIAS TORMO Y EL ARTE VALENCIANO

Existen en este mundo —pasado, presente y en el porvenir— personas que han nacido con un destino —o mejor, con una inclinación interior— que, consciente o inconscientemente —y a la larga—, no deja de manifestarse. Cuando esta inclinación se evi-

tas»— por el origen valenciano —en Albaida— de su cuna. Es curioso observar que el templado clima de la región valenciana —con su felicísima y ubérrima huerta— parece dotar en principio a sus habitantes de cierto gusto por las cosas bellas. Muy pronto este gusto —si es cultivado o no— deriva en una sensibilidad más o menos profunda o una sensiblería folklórica, chillona y grotesca que puede llegar hasta lo chabacano. Nuestro paisano pertenece a la primera categoría y, desde luego, en primera línea. Para llegar a este preciado estadio tuvo que recorrer un camino, no largo y sinuoso, pero tampoco corto y directo. Bien es verdad que su valencianía no es la de la tierra llana, junto a la suave brisa del mar, sino la de las estribaciones de las sierras Grossa, Benicadell, Agullent, Mariola y, aun, Aitana. Ello puede implicar cierta posibilidad de dualidad o diversidad en el interés por las cosas, y de ahí que don Elías pusiera —primeramente— su interés en la cátedra de Derecho y la política. Circunstancias que no son de este lugar le llevarían a los mencionados estudios histórico-artísticos, sin abandonar las otras actividades antes mencionadas. Pero apresurémonos a entrar en la materia del presente artículo.

Su pronta ida a Madrid no supuso el olvido de la propia tierra y, en consecuencia, del arte valenciano, sino que los tuvo muy presentes siempre.

Ante todo digamos que su concienzuda y eficaz labor se desarrolló de la siguiente forma: primeramente inició el acarreo de materiales de investigación *in situ*. Sus continuos viajes, en los fines de semana, a los más apartados rincones de nuestro país le sirvieron para corregir, perfeccionar y aumentar lo que antiguas fuentes históricas comentaron sobre cualquier tema; de ello surgirán sus artículos en diarios y revistas especializadas. Una tercera fase le llevaría a la redacción de monografías sobre artistas o conjuntos monumentales, en las que, de inmediato, presentaba la visión de conjunto de la época del arte valenciano en cuestión.

Los temas tratados fueron siempre diversos: arquitectura, escultura, pintura, artes menores, arqueología, etc. De todos estos temas parece sentir especial interés por la pintura. Los valencianos, a lo largo de su historia —especialmente a partir del siglo XV, en que su personalidad se afianza y decide—, parecen haber tenido una superior inclinación por los valores cromáticos, ópticos y decorativos, sobre los estructurales y plásticos. Por tanto, es lógico que don Elías investigara —especialmente— aquello que en su tierra floreciera en cantidad y calidad suficientes como



Marçal de Sax: «La incredulidad de Santo Tomás». Museo de la catedral de Valencia.

dencia, de inmediato surge un problema: la posibilidad o no de expresarla. Por último, si puede y logra darle forma, la persona que llega a esta incomparable situación alcanza su plenitud.

Don Elías Tormo sintió pronto fuerte inclinación por los estudios histórico-artísticos, y ello —aunque sea tópico decirlo: «Valencia, tierra de artis-



Jacomart (?): «San Miguel». Civica Galleria Parmeggiani. Reggio Emilia

para elevarlo a la categoría de aportación principalísima en el desarrollo del arte español y, en algún caso, con proyección internacional.

La primera monografía verdaderamente importante es la de *Un Museo de primitivos. Las tablas de las iglesias de Játiva* (Madrid, 1912). La enorme riqueza pictórica que atesoraba —antes de 1936— y que aún tiene esta ciudad es ocasión para exponer la evolu-

ción de la pintura valenciana en la segunda mitad del siglo xv y principios del siguiente.

Desde Jacomart y Reixach —iniciadores de la personal expresión autóctona— las fórmulas del arte flamenco pasan al extenso círculo del maestro de Perea —con sus seguidores y epígonos— y al de Rodrigo de Osona —con los suyos—. Testigos, más o menos impasibles unos y seguidores indecisos los

otros, del nuevo arte que se estaba fraguando en Italia, que, en fecha temprana, fuera importado al reino de Valencia —por su proximidad geográfica y sus numerosas relaciones económicas, políticas y familiares (como el origen setabense de los dos papas Borja: Calixto III y Alejandro VI)—. El esquema de la evolución no es perfecto, tiene fallos, pero, en líneas generales, es válido. Post y Saralegui lo perfeccionaron, como en tantas ocasiones, definitivamente (1).

Si *Las tablas de Játiva* era trabajo sobre una época más o menos extensa —aunque referido a una localidad, pero en época foral, de tanta importancia—, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista* (Madrid, 1913) es libro casi exclusivamente referido a un pintor y su círculo. Bien es verdad que la personalidad pictórica del pintor sobrepasa el interés regional para alcanzar el internacional, por ser fruto de aquellas relaciones político-económicas —antes referidas— entre las dos penínsulas, italiana e ibérica. En esta monografía el bagaje pictórico de Jacomart queda excesivamente aumentado y la separación de personalidades —con respecto a Reixach— no queda suficientemente aclarada, aunque sí intuida. El material documental y fotográfico es abundante, incluso rico en detalles, y denota un gran interés por la exposición con base científica, tan escasa en algunas publicaciones contemporáneas.

Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento en España (Madrid, 1916) es un trabajo en el que se aportan importantes consideraciones, entre las que cabe destacar el presentado —justificadamente— como uno de los más importantes pintores del Renacimiento español y un análisis detallado de su obra.

En *La catedral gótica de Valencia* (Valencia, 1923) se enfrentó con una temible dificultad, y es que por entonces el templo se hallaba absolutamente recubierto de aditamentos barrocos y neoclásicos —que rebajaron arcos, cambiaron cubiertas y adosaron edificaciones— y no como ahora, en vías de restauración, sin los enormes órganos en el segundo tramo de la nave central y sin el muro que, en el exterior, unía —tapando— uno de los lados de la capilla del Santo Cáliz con la capilla —a los pies de la iglesia— del Sagrado Corazón. Tormo «supo ver» todos los problemas y soluciones referentes a la construcción —tipo de cabecera, planta de la nave central con respecto a las laterales, el paso de unas a otras, la escasa diferencia de alturas y cubierta de las mismas (2), capillas

(1) RATHFON POST, CHANDLER, *A History of Spanish Painting*, vol. VI (I y II), Cambridge (Mass.), 193; DE SARALEGUI, LEANDRO, *El maestro de Santa Ana y su escuela*, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1949.

(2) LLOBREGAT, E., *La Iglesia de Santa Ana, de Jerusalem*, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, pp. 44-47, Valencia, 1965. En este artículo el autor hace algunas aclaraciones sobre unas hipótesis expuestas por Tormo.

laterales construidas entre los contrafuertes (3), etc.— y también respecto a la decoración —románico «terciario» catalán e influencias mudéjares (puerta del Palau), gótico «primario» (el resto)—.

Diez años después (Madrid, 1932) apareció *Rodrigo de Osona, padre e hijo, y su escuela*. El atrac-



Osona hijo: «Jesús ante Pilatos». Museo de Bellas Artes de Valencia

tivo de esta monografía estriba en ser el primer estudio hecho a fondo sobre este importante pintor, cuya personalidad y estilo dominaron la pintura valenciana del último cuarto del siglo XV, dejando una estela que se prolonga hasta el primer cuarto del siglo siguiente. También, como en otras ocasiones, el libro se presenta con abundante documentación y numerosas fotografías, que ayudan a aclarar los numerosos pro-

(3) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Vinculaciones universales del gótico valenciano*, «Anales de la Universidad de Valencia», 1969. Interesante trabajo en el que se hace referencia a este problema constructivo en este monumento y otros, extendiéndose en su proyección regional e internacional.

blemas que plantean las escasas obras ciertas del pintor y el numeroso grupo de las atribuidas —de su hijo o de círculo más próximo, entre las que cabe destacar la serie del maestro de San Narciso y las tablas del maestro de la Virgen del caballero de Montesa (en el Museo del Prado, de Madrid, y en el de Bonnat, de Bayona)—.

¿Y qué decir de los libritos *Valencia: los Museos* (1932)? Son una catalogación de las colecciones públicas valencianas, cuya vigencia —salvo el ingreso de nuevas obras y algunas nuevas atribuciones— queda expresamente declarada, veintitrés años después, en el último catálogo publicado por el Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos o de San Pío V (4). Hemos hecho referencia a los más importantes trabajos monográficos, y al limitarnos a ellos tal vez parezca escasa su producción. La verdad es que la lista es numerosísima. Así, desde el año 1900 —aproximadamente— vino publicando una serie de artículos —en periódicos, como divulgación; en revistas, con más erudición— que demuestran su inquietud ante la problemática y personalidad del arte valenciano.

No tuvo distingos al escoger el motivo de sus trabajos, ni en época —*El plomo de Alcoy, El retablo de Ollería, Las sargas del pintor San Leocadio, El barroco en Valencia, El arte de Sorolla*, etc.— ni en el tipo de material —*Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV, El sello del cardenal Borja, Santa María de Morella, Historia de Albaida, En el sexto centenario de San Vicente Ferrer, Los Museos de Arte cristiano, Pensant en les falles, La escultura en Valencia: Arte románico, La Ópera valenciana en París, Viena y San Petersburgo*, etc.—. Tormo, al tratar temas de carácter general, no tuvo por menos que referirse a lo valenciano. Tanto en *La Inmaculada en el arte español* —¡cómo olvidar a Juan de Juanes como iniciador de un tipo iconográfico que tendría en el siglo XVII proyección nacional!— como en los *Mo-*

numentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos —los Borja y su corte, entre otros— tuvo ocasión para lo dicho.

De ex profeso hemos dejado para el final el libro que tal vez, y desde luego dentro de lo valenciano, es su obra más importante: *Levante, Guías regionales Calpe*, 1923. En este librito —por su formato tan sólo, ya que tiene casi 600 páginas— se viene a resumir —la parte geográfica es colaboración— todo el acervo cultural del antiguo reino de Valencia y aun de Murcia y otras regiones limítrofes. Es ahora cuando todos los innumerables viajes tienen cabida y fruto, de golpe, en una sola obra.

Toda esta acumulación de datos resultan preciosos y fundamentales, pues sirvieron para dar a conocer numerosos rincones desconocidos, mostrar la enorme diversidad y riqueza del país valenciano, saber —¡y lamentar!— lo que en la guerra de 1936-39 se ha perdido, construir y dar forma a la historia del arte valenciano.

Por sus trabajos monográficos es digno continuador de la obra de un Teixidor, Ponz, Villanueva, Orellana, Tramoyeres, etc., pero con su apartado «Historia y Arte» (de *Levante*) se coloca a la cabeza de todos ellos y prestó un servicio irremplazable a sus sucesores. Sus cincuenta y cuatro páginas de letra apretada son algo más que un esbozo destinado al viajero que desea recorrer el reino de Valencia. Su clarísima visión de todo lo valenciano, sus abundantes noticias —fuentes inagotables de trabajos— son referencias aquilatadas por todo investigador.

Su valoración del arte valenciano no es fruto de su origen o procedencia —sí su lógico interés—, sino de un justo aquilatamiento, especialmente en determinados momentos claves —personalizados en algún artista extraordinario que asume todo un período— y que le llevan incluso a desvalencianizar el origen de artistas hasta entonces considerados como íntegramente propios (*La educación artística de Ribalta fue en Castilla*, en fecha tan temprana como 1916).

Sirvan estas líneas como agradecimiento a su estructurada y fecunda labor sobre el arte valenciano.

CARLOS SOLER D'HYVER

(4) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, pp. xxxvi y xxxvii.