

LA PINTURA MEDIEVAL VALENCIANA. TEMAS Y FUENTES LITERARIAS

Discurso leído el día 20 de diciembre de 1977, por el Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá en su recepción pública como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y contestación del M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques, en nombre de la Corporación

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;

SEÑORAS Y SEÑORES, AMIGOS TODOS:

No quisiera resultar tópico si os digo para comenzar que confundido estoy todavía y profundamente emocionado por no hallar motivos que de verdad justifiquen mi incorporación a esta Real Academia de Nobles Artes. Pues carezco de los méritos que procuran los años o el talento y que dan derecho a pertenecer a tan honorable Corporación. Dado, además, mi carácter, debo admitir que únicamente en correspondencia a vuestros buenos deseos de que alguna vez posea valores que hoy carezco he aceptado lo que siendo honor prefiero estimar como una gran responsabilidad y como un acto de servicio a Valencia a través de esta Real Academia. Muchas gracias por esa vuestra benevolencia y amabilidad para conmigo y vaya por delante, con mi gratitud, la promesa de servir abnegadamente a los fines de esta histórica Institución.

Permitidme que particularmente exprese mi agradecimiento a varios ilustres académicos, cuya amistad tanto aprecio. Así, a nuestro dignísimo presidente, don Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, mi profesor y maestro en tantas cosas. A los historiadores don Antonio Igual Ubeda, por quien tengo conocimiento —a través de sus obras y sus palabras— de muchos aspectos de la historia del arte valenciano— y a don Salvador Aldana Fernández, que también ha sido profesor mío en la Facultad de Filosofía y Letras. A mi amigo don Martín Domínguez, cuya oratoria, prosa, genio e ingenio tanto admiro. A Felipe Vicente Garín, que además de amigo no ha dejado de orientarme en mi profesión de conservador de museos, y a Joaquín Michavila, amigo y compañero de afanes y desvelos en pro de la conservación del patrimonio histórico y artístico valenciano. Finalmente, al muy ilustre señor reverendo don Vicente Castell Maiques, que gentilmente ha tenido la bondad de aceptar contestarme en este acto.

Al acordarse mi elección se me notificó que se cubría de este modo, reglamentariamente, la vacante dejada por el fallecimiento del ilustrísimo señor don Vicente Ferrán Salvador. Ello me obliga a dedicarle el elogio preceptivo en el ritual académico, guardándome de rememorarle de oficio, ya que se da la circunstancia, para mí doblemente emotiva, de que aparte ser hoy su sucesor fui antes buen amigo y devoto suyo. Creo que conocí a don Vicente Ferrán durante la temporada que pasé, ya hace algún tiempo, trabajando en el archivo de esta Real Academia, distinguiéndome desde entonces con su estimación y aprecio. Coincidiendo con él, aquí, o por la calle, o visitándole en su propia casa, me hablaba del ambiente de erudición que vivió en su juventud, cuando en tertulias organizadas en casa del marqués de la Romana se reunían los que, asimismo, fueron académicos de San Carlos, don Francisco Almarche, el canónigo Sanchis Sivera y el barón de San

Petrillo, entre otros, y también don Vicente Castañeda Alcover, don Salvador Carreres Zacarés, el canónigo Olmos Canalda, etc. En mis conversaciones con don Vicente Ferrán quiero subrayar también la atención que dedicaba a cuestiones sobre genealogía y heráldica, ciencias en la que era una verdadera autoridad de reconocido prestigio. En fin, aparte estas impresiones personales, voy a esbozar una breve biografía suya como homenaje a su memoria.

Vicente Ferrán y Salvador Gisbert y Sánchiz nació en Valencia en 1897 en el seno de una noble familia. Estudió la carrera de Derecho y la de Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, alcanzando el grado de doctor. Desde muy joven se consagró a la investigación sobre temas de historia y arte valencianos, pues cuando contaba con poco más de veinticinco años había publicado ya "San Vicente Ferrer y la nobleza valenciana", así como dos voluminosas monografías de gran consistencia documental: "Capillas y casas gremiales de Valencia" y "El castillo de Montesa". De poco después son "Arnaldo Juan y su Stil de la Gobernatió", "Historia del grabado en Valencia" y "Pablo de San Leocadio y la pintura renacentista valenciana". Más tarde publicaría "La encuadernación valenciana en los siglos xvi, xvii y xviii", "El Real Monasterio de Gratia Dei en Valencia", "Iconografía presidencial valenciana", "Ribera y sus aguafuertes", "Los Roviras. Notas biográficas-artísticas", "La pintura de Jerónimo Jacinto Espinosa en el Museo de Bellas Artes", etc. En 1958 fue nombrado académico de San Carlos, y en 1964, por fallecimiento de don Manuel Sigüenza, secretario general de esta Corporación (1).

En los últimos años de su vida, a pesar de su quebrantada salud, lo vimos siempre animoso y rebosante de optimismo y buen humor, resultando ejemplar su sacrificada abnegación y entrega a las tareas propias de su cargo. Era, además, director de número del Centro de Cultura Valenciana y de la Sección de Estudios Americanistas de la Institución "Alfonso el Magnánimo", miembro correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de la de San Fernando; de la de Buenas Letras y de la de San Jorge de Barcelona, etc. Caballero profeso de la Orden Militar de Calatrava y hombre de arraigadas creencias y lealtades, su recuerdo nos sirve hoy de emulación y aliento. Descanse en paz don Vicente Ferrán Salvador.

—oOo—

Y ahora permitidme que aborde ya el tema que me propongo comentar y que he titulado "Pintura medieval valenciana. Temas y fuentes literarias", no sin antes hacer unas consideraciones previas sobre la naturaleza del arte medieval y la iconografía, así como sobre algunas referencias historiográficas.

(1) En este mismo número de *Archivo de Arte Valenciano* glosó en un artículo la personalidad y bibliografía de Vicente Ferrán Salvador.

Sabido es que en el arte medieval, principalmente, las concomitancias, paralelismos e influencias recíprocas o convergentes entre concretos textos literarios y determinadas manifestaciones plásticas resultan bien demostradas y patentes. Afrontar tales interrelaciones, además de esclarecer las fuentes de inspiración y el significado de determinadas pinturas, vidrieras, esculturas o relieves, facilita la comprensión del mundo de las vivencias intelectuales y artísticas del hombre de la Edad Media. Y, en consecuencia, permite obtener la más cabal interpretación de esa Edad Media (me refiero sobre todo a la Baja Edad Media), ya que de ello resulta conocer alguna de las claves en que se organiza un mecanismo mental y unos modos de expresión (los medievales) sumamente codificados y pautados.

Como dice Emile Mâle (2), la suma del saber teológico medieval (fuente del arte de la Edad Media) se resume y compendia en unas cuantas obras fundamentales y generatrices que tienen por base, obviamente, las Sagradas Escrituras. Subsidiariamente existen, además, otras obras que sin gozar de rango canónico complementan la descripción a veces demasiado sumaria y esencializada de la Biblia. Sobresalen entre tales textos, por su influencia sobre el arte medieval, los Evangelios Apócrifos, fuente de inspiración, como luego veremos, de muchas pinturas y esculturas valencianas. Y cuya incidencia no sólo se advierte en el arte en general, sino también, en otro sentido, en la lapidografía, en la mozarabe especialmente. La "Legenda



Escuela valenciana, principio del siglo XV. «Virgen entronizada entre ángeles.» Tabla central del retablo de los «Siete Gozos» de Santa Cruz de Moya (Cuenca).

Aurea" de Jacobo de Voraggio o de Vorágine, y el "Speculum historiale" de Vicente de Beauvais, divulgados en Valencia durante el siglo XIV por franciscanos y dominicos, son transcripciones casi literales de los referidos Evangelios Apócrifos. Otros textos matrices son la "Glosa ordinaria" de Walafrid Strabo, completada en el siglo XIV por Nicolás de Lira, y que es un resumen de todos los comentarios de la época sobre el Antiguo y Nuevo Testamento; el "Racional de los oficios divinos" de Guillaume Durand, síntesis de la liturgia simbólica, asimilada en las rúbricas de la Catedral de Valencia en la segunda mitad del siglo XIV (sospecho que tal vez en el pontificado de Vidal de Blanes), y el "Speculum Humanae Salvationis" o "Speculum Ecclesiae" de Honorio de Autun, donde se condensa el espíritu y método de los antiguos sermonarios, etc.

Pues bien, la deuda del arte de la Baja Edad Media respecto a las enseñanzas contenidas en estos textos es fundamental si tenemos en cuenta que, en general, el arte de estos siglos se caracteriza, entre otras cosas, por presentarse:

1.º Como un sistema de signos visuales sobre el que todo artista debía dominar su mecanismo, sus claves, su sintaxis, su morfología, etc., dominio o conocimientos en los que participaban también, desde luego, las masas sencillas e incluso iletradas hacia las que dicho arte estaba dirigido. Pues dicho en palabras del soviético Uspenski, "el arte, lo mismo que el lenguaje, se puede concebir como un sistema que tiende continuamente hacia una situación de estabilidad (particularmente en la época que estamos contemplando), ajustándose a una norma determinada indicadora de la existencia de unos nexos ya constituidos entre símbolos y contenidos" (3).

2.º Por su vocación pedagógica o catequética, como vehículo y expresión que es dicho arte de verdades consideradas dogmáticas o inmutables. Ello exige al arte de la Edad Media querencias y elaboraciones metafóricas al tener que visualizar plásticamente, o al hacer posible la percepción visible de seres invisibles como la Trinidad Beatísima, los coros angélicos, el alma de los bienaventurados y los réprobos e incluso entidades abstractas como las Virtudes y los Vicios, la Muerte, la Sabiduría, la Providencia de Dios, etc. Aleccionado por descripciones minuciosamente elaboradas por teólogos, liturgistas o místicos de acuerdo con sus visiones, el arte de la Edad Media se hallará capacitado también para representar materialmente estados espirituales como el Cielo (trasuntado beatíficamente de fulgores áureos según la fórmula oriental que aún pervive en el gótico internacional valenciano, o en la forma más poética y prosaica a un tiempo de la Jerusalén celeste), o su antítesis, el Infierno, envuelto en llamas conforme a descripciones bíblicas y patrísticas; el Purgatorio, o el Limbo, tal como lo representa, por ejemplo, el Maestro de Ollería en la tabla sobre el "Quebrantamiento de los Infiernos por Cristo Resucitado", que se conserva en el Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia, y cuya composición algo recuerda la de un retablo de Guimerá en el Museo de Vich, del círculo de Lorenzo Zaragoza (4).

(2) En *L'Art Religieux du XIII siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. París, 1919. Especialmente vid. pág. 13 y ss.

(3) Cf. *Sobre la semiótica del arte*, dentro de *Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético*, de la serie "Comunicación", número 13. Madrid, 1972.

(4) Vid. LEANDRO DE SARALEGUI, *El maestro del retablo montesiano de Ollería*, "Archivo Español de Arte", número 53, Madrid, 1942, donde se reproduce la tabla del "Quebrantamiento de los infiernos", del Museo Diocesano de Valencia.

Y en donde, ya que hemos citado este ejemplo concreto, vemos como se alegoriza el metafórico seno de Abraham —siguiendo la descripción del Libro de Job— como el dragón Leviatán abriendo sus fauces por donde salen reverentes los Justos de la Antigua Ley.

3.º La tercera característica del arte de la Edad Media es la de expresarse como un lenguaje altamente simbólico (5). Circunscribiéndonos a los siglos XIII al XV, la necesidad del lenguaje simbólico en el arte viene impuesta, sobre todo, por la transliteración de imágenes, contenidos, doctrinas y fórmulas cuyo valor metafísico o trascendentes venía dictado por liturgistas y teólogos. De ahí que ante cualquier obra de arte medieval toda lectura literal no deja de proporcionar una interpretación superficial o imprecisa cuando no francamente inexacta (6).

—oOo—

Tras estas reflexiones que acabamos de exponer, se nos hace más patente la necesidad de poner a contribución la ciencia de la Iconología, precedida de las oportunas deducciones iconográficas, con tal de obtener una cabal y coherente interpretación de imágenes y composiciones simbólicas dotadas de muy profundos significados.

Los primeros cultivadores de la Iconografía moderna fueron eruditos y arqueólogos del siglo XIX que unían a su formación escriturística y teológica sólidos conocimientos científicos sobre historia del arte. Especial recordación merecen, en este sentido, el jesuita francés P. Cahier, los benedictinos dom Cabrol y dom Leclercq, P. Durand, Raymond van Marle, Emile Mâle, el abate Auber, Barbier de Montault y más recientemente Broussolle, Detzel, E. Müntz o Gabriel Millet. Muy conocidos son los tratados de iconografía de Künstle y del P. Braun, escritos en lengua alemana; los de los ingleses Greene y Drake o la monumental obra "Iconographie de l'Art Chrétien", de Louis Réau, etc. En los últimos años está siendo muy divulgada en España la obra de Erwin Panofsky, debiéndose al sabio profesor alemán de la Universidad de Princeton (fallecido en 1968) el haber dotado a la Iconología —término que él consagra, anteponiéndolo al de Iconografía— de una nueva dimensión humanística, dotándola de este modo de un sólido bagaje que le capacita para asumir, en su condición de ciencia muy rigurosamente cimentada, todos los componentes esenciales que se dan en una cosmovisión o "Weltanschauung" del objeto propuesto (7).

En España han sido muy minoritarios los estudios sobre Iconografía, incluso, y ello resulta más paradójico, en la especialidad de la iconografía sagrada (8). Así, aparte los textos precursores de Francisco Pacheco aparecidos en el Libro 3.º de su "Arte de la Pintura", como reflejo, seguramente, del tratado "De picturis et imaginibus sacris" de Molanus, o del docto e indigesto —en palabras de Sánchez Cantón— libro del mercedario P. Juan Interián de Ayala, escrito en latín en 1730 y traducido años más tarde con el título de "El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas", sin olvidar algún comentario de Falomino, el pintor-teólogo español, habrá que esperar al siglo XX para poder consignar nombres como los de los arqueólogos catalanes don José Gudiol Cunill o mosen Trens, especializado este último en iconografía de la Virgen, o de los también catalanes Francisco P. Verrié, autor de un interesante estudio acerca de la iconografía de la Natividad a través de la pintura medieval catalana, o el presbítero Juan Ferrando Roig, cuya obra en forma de diccionario titulado "Iconografía de los santos" resulta muy práctica. Muy útiles resultan también los tres tomos publicados por la B. A. C. bajo el título genérico de "Los grandes temas del arte cristiano en España". Los dos primeros volúmenes sobre "Infancia y Nacimiento de Cristo" y "Cristo en los Evangelios" son de Francisco Javier

Sánchez Cantón. El tercero, titulado "La Pasión de Cristo", tiene por autor a José Camón Aznar.

Entre nosotros, en Valencia, la iconografía ya mereció temprano interés por parte del benemérito don Roque Chabás, autor de un memorable artículo sobre los capiteles de la portada románica de la Catedral (que efigian escenas del Génesis y del Exodo), tarea que se ha propuesto continuar recientemente el también canónigo de nuestra metropolitana doctor Oñate, cuyas adiciones a lo de Chabás y comentarios iconográficos a la puerta gótica de la Catedral ya ha publicado (9). Tras los estudios citados de don Roque Chabás habría que nombrar, por orden cronológico, los del que fuera cultísimo secretario de esta Real Academia don Luis Tramoyeres, quien realizó los primeros estudios científicos acerca de las pinturas del Salón de Cortes del Palau de la Generalitat y los relieves del artesonado del "Saló Daurat", así como unas indagaciones sobre iconografía funeraria (en los que le precedió Danvila) y sobre el tema de la Virgen de la Leche en el Arte, que dio título a uno de sus muchos artículos (10). Y casi simultáneamente a estos artículos hay que recordar los del maestro don Elías Tormo, quien, en sus obras "La Inmaculada en el arte español", "Las viejas series icónicas de los reyes de España", "La Virgen coronada en la historia del arte cristiano", "San Francisco de Asís en la escultura española" o la serie de artículos titulados genéricamente "Arte Cristiano", publicados en "La Lectura Dominical", hizo gala de su habitual portentosa erudición, marcando al propio tiempo directrices metodológicas que no han perdido apenas vigencia (11).

Naturalmente, quien consagró toda su vida de investigador a la pintura medieval valenciana, don Leandro de Saralegui, miembro de esta Real Academia como los anteriormente nombrados, hubo de alcanzar dominio de muchos alcances en el tema que nos ocupa. Saralegui, incluso, sintió especial predilección en lo concerniente a la interpretación iconográfica y en la pesquisa de las correspondientes fuentes literarias, materia en la que puso a contribución su caudal filológico y erudito, así como sus correspondencias epistolares con historiadores de la talla de Walter Cook o de Chandler R. Post, el gran hispanista de la Universidad de Harvard a quien tanto debe la pintura

(5) *Ibidem*. MÂLE, *op. citada*, pág. 28 y ss.

(6) Cf. MANFRED LURKER, *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst*. Baden-Baden, 1974.

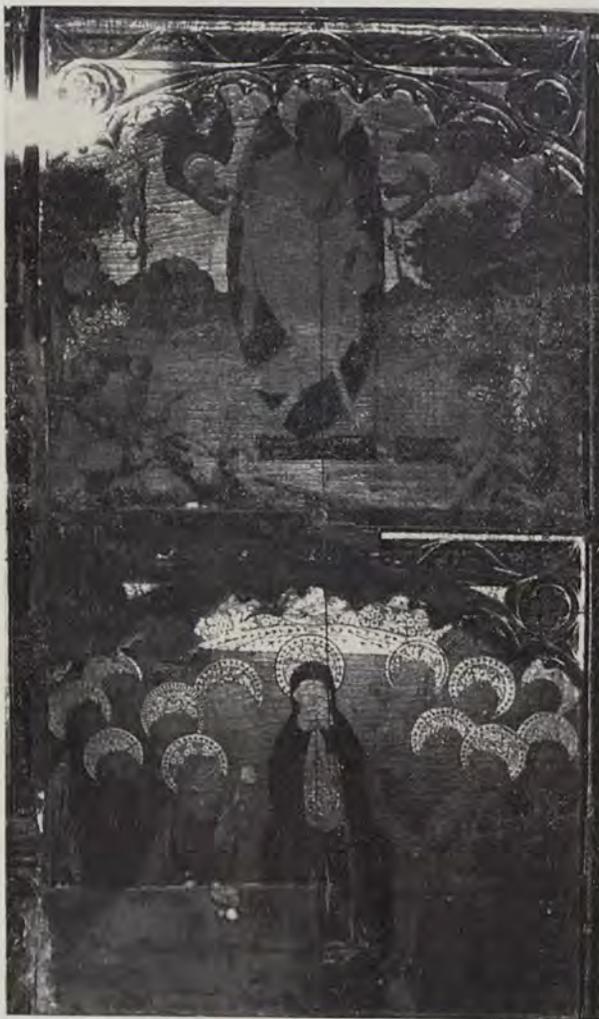
(7) *En Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad. Madrid, 1972.

(8) Un resumen del estado de la bibliografía española al respecto en SÁNCHEZ CANTÓN, *Los grandes temas del arte cristiano en España. I. Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, 1948, primer volumen de los tres de la serie publicada por la B. A. C. El director del Museo Diocesano de Segorbe, doctor Rodríguez-Culebras, ha preparado un magnífico trabajo sobre *El rostro de Cristo a través del arte*, que habrá visto la luz cuando se publique esta revista.

(9) Cf. *La portada de la Almoina o del Palau de la Catedral de Valencia*, en "Archivo de Arte Valenciano", año XLVII, correspondiente a 1976. Los estudios de CHABÁS al respecto en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1899, y en *Almanaque de Las Provincias para 1900*, página 135.

(10) Para una bibliografía de Luis Tramoyeres vid *Archivo de Arte Valenciano*, año VI, enero-diciembre, 1920.

(11) Cf. GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, *Para una bibliografía de don Elías Tormo Monzó*. En "Archivo de Arte Valenciano", año XL, 1969.



Escuela valenciana, principio del siglo XV. «La Presentación del Niño y la Purificación de la Virgen», y «La Ascensión del Señor». Tablas laterales del retablo de los «Siete Gozos» de Santa Cruz de Moya (Cuenca).

medieval española en cuanto a puntualización sobre estilos, influencias, autorías y, cómo no, en lo concerniente a los aspectos iconográficos sobre lo que tan ampliamente estaba versado.

Saralegui, por lo demás, consagró sus primeros y memorables estudios aparecidos en la revista de esta Real Academia, "Archivo de Arte Valenciano", a cuestiones exclusivamente iconográficas, como por ejemplo, los titulados "Iconografía de la Virgen de la Leche" y "Notas sobre la iconografía valenciana de los Santos Lázaro, María y Magdalena", sin que dejara de abordar nunca estos problemas junto con los derivados del análisis estilístico de los primitivos valencianos, o de la identificación de maestros anónimos, problemas genialmente planteados en la serie de artículos publicados anualmente en esa revista bajo el modesto título de "Pintura valenciana medieval". Preciso es recordar, además, otros trabajos suyos, como "Escarceos iconísticos", "Iconografía medieval", "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas 1.^a y 2.^a de Primitivos Valencianos", "Los atributos de San Antón" o "De iconografía vicentina", título éste que nos evoca

la gran exposición sobre este tema organizada en 1955 con motivo del V centenario de la canonización del Patrón de Valencia, y cuyo exhaustivo catálogo corrió a cargo, en esta parte concreta, del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni.

Afortunadamente, los estudios sobre iconografía prosiguieron cultivándose en Valencia desde hace unos años, estudios que vienen siendo alentados y aun inspirados por el director del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras doctor Garín y Ortiz de Taranco, dignísimo presidente de esta Real Academia. Así, a más de las muchas tesis y tesinas por él mismo dirigidas en torno a candentes cuestiones iconográficas, como las de Carmen Mesejo o Pilar Pedraza (12), hace tan sólo unas semanas han salido a la luz unas densas publicaciones en torno a "Iconografía infantil en la pintura valenciana", de la doctora Carmen Gracia Beneyto, y "La Eucaristía en el arte valenciano", de la doctora Asunción Alejos Morán (13). El trabajo de Carmen Gracia estudia al niño en su valor de símbolo religioso, símbolo profano y como elemento realista, según la propia pintura valenciana y las coordenadas socio-culturales o históricas lo van presentando, extrayendo de tal análisis iconológico conclusiones altamente reveladoras desde el punto de vista de la percepción de los síntomas culturales de unas épocas. Ha sido esta joven investigadora quien, precisamente, ha subrayado el hecho de ciertas originalidades iconográficas, lo que Saralegui denominaba "ejemplares raros" de la pintura medieval valenciana, que en ocasiones no son sino verdaderos casos únicos dentro de la pintura occidental europea.

Entre estas originalidades es interesante consignar la representación de la Anunciación con un Niño Jesús volante y crucífero tal cual aparece en el retablo Ferrer o en la tablita bifronte atribuida por Saralegui a Pere Nicolau y recientemente por Hériard Dubreuil a Gonzalo Peris, de este mismo Museo de Bellas Artes, cuya idea o concreción temática visualiza ingenuamente la significación del misterio gozoso de la Encarnación, a semejanza del detalle que se aprecia en el panel sobre "El encuentro en la puerta Dorada" o "Abrazo de Joaquín y Ana" —tradicional representación del misterio de la Inmaculada Concepción de María en la pintura Medieval que luego desbancharía Juan de Juanes—, tabla ésta del Museo Episcopal de Segorbe atribuida a Miquel Alcanyís (14), sobre cuyos dos personajes el pintor ha querido corporeizar, premonitoriamente, la figura de María. Algo parecido podría decirse de la costumbre de la representación infantil del alma de la Virgen en el tema de su gloriosa Dormición, como expresión elemental y comprensible del Misterio de la Asunción, según puede advertirse en el panel del retablo de la Puridad de este Museo y en tantos otros o en el relieve

(12) Se titulan *Iconografía de la Virgen en los primitivos valencianos* (1964) e *Introducción a una Iconología de los Angeles. El Angel Veterotestamentario*, 1974, tesis de grado de doctorado y de licenciatura, respectivamente, todavía inéditas.

(13) Publicados ambos trabajos en 1977 por el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo, de la Excm. Diputación Provincial de Valencia.

(14) La atribución es de Mathieu Hériard Dubreuil. Vid. a este respecto el catálogo de la exposición *El siglo XV valenciano*, mayo-junio 1973, pág. 37, en donde se cita esta tabla, que se reproduce en el apéndice de ilustraciones. En prensa este discurso, el citado investigador ha publicado un magnífico estudio sobre la personalidad artística de Miquel Alcanyís, estudio que ha visto la luz en la revista *L'Oeil*, núms. 270-271.

cuatrocentista del Museo Catedralicio y Diocesano de Valencia, único fragmento existente de cierto retablo mayor desaparecido.

La representación de la escena de la maternidad de María con una extraordinaria intensidad emotiva —fruto de las nuevas formas de devoción más afectiva propagadas por franciscanos y cistercienses, con especial incidencia en Valencia— o la abundancia de escenas costumbristas impregnadas de atavíos, modas e indumentarias cuyas informaciones coinciden con las suministradas por el "Llibre de les dones" de Jaume Roig, son otras peculiaridades observadas en la citada obra de Carmen Gracia.

La doctora Asunción Alejos, por su parte, trata en su también reciente y copiosa obra, el tema de la Eucaristía, como queda indicado, en su proyección artística sobre el antiguo Reino de Valencia. Naturalmente, investiga en torno a las fuentes de inspiración, ya sean bíblicas, teológicas, litúrgicas o místicas, cuanto líricas o dramáticas, sin olvidar la tradición de los prodigios eucarísticos locales o las leyendas poéticas que por su proximidad al pueblo son siempre factores dignos de tenerse en cuenta. Muy interesante desde el punto de vista que nos ocupa son los capítulos que dedica a los retablos eucarísticos valencianos o al tema —tan reiterado en los retablos de nuestra pintura medieval del "Christus Patiens", cuya efigie de significación sacramental figurada invariablemente en el compartimiento central del banco o predella atiende la exornación gráfica del canon del Misal recomendada por Inocencio III (15).

Además de estos estudios actuales, o de los emprendidos por el doctor Rodríguez Culebras en torno a la iconografía de Cristo en general y más concretamente en su interpretación medieval valenciana, injusto hubiera sido, desde luego, no citar el estudio iconográfico de Clara Ferrando sobre "Iconografía pictórica y valores trascendentes de Santa María dels Ignossents", tesis doctoral próxima a publicarse y cuyo extracto ya ha salido a la luz, ampliando aspectos reiteradamente abordados por Francisco José Llop y el hoy monje benedictino y académico supernumerario de esta Corporación don Emilio Aparicio Olmos. Así como los estudios del compositor y musicólogo Eduardo López-Chavarrí sobre figuraciones musicales en la arquitectura valenciana medieval y, en otros aspectos, los de María Dolores Mateu sobre iconografía de San Vicente Mártir.

Y para cerrar estas referencias a cuantas aportaciones han venido realizándose en Valencia sobre cuestiones iconográficas, a más de las que reiteradamente viene dedicando nuestro presidente, doctor Garín, respecto a imágenes valencianas de la Purísima, recordemos, en otro aspecto, más orientado a la simbología, dos importantes investigaciones realizadas últimamente por el doctor y académico don Salvador Aldana. Me refiero a sus monografías sobre iconografía y simbología en torno a los relieves escultóricos de la Lonja y a los artesanos renacentistas del Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, estudios ambos que nos han permitido extraer insospechadas y sorprendentes informaciones acerca de las significaciones, rigurosamente coherentes y obedientes a un plan minuciosamente programado, de los relieves esculpidos o tallados, existentes en los citados monumentos (16).

Y es que, efectivamente, la iconografía nos faculta trascender lo puramente decorativo o artístico, nos permite comprender la teleología o finalidad de un arte como el medieval en el que, contra lo que a primera vista pudiera suponerse, apenas se produce nada de una manera casual o arbitraria. Y así como lo que llamamos estilo no deja de ser el resultado o la suma de unos convencionalismos o artificios formales, las imágenes, símbolos o alegorías responden siempre a motivaciones más profundas, donde importa sobremanera el hecho de la comunicación de un mensaje y no tanto el modo de cómo expresarlo. Pues, como dijo Jacques Baudoin en su "Iconología" pu-

blicada en el año 1644, "las imágenes que inventa el espíritu son los símbolos de nuestro pensamiento" (17).

—oOo—

Resumiendo todo lo dicho en una definición del concepto de Iconografía, convengamos que se trata de la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, con independencia del análisis de sus formas. La identificación de las imágenes, historias y alegorías se incluye en el campo de la iconografía en sentido estricto. Siguiendo en esto a Panofsky, una interpretación más profunda o iconológica es la derivada de la comprensión significativa de las obras de arte en relación con el clima intelectual y social de su propia época y con el legado del pasado, lo que se sintetiza en la traducción de la significación intrínseca o contenido de los valores subyacentes en imágenes, historias y alegorías (18).

El interés de la iconografía medieval valenciana se manifiesta en el sentido de que mediante ella se han expresado semióticamente —diríamos hoy— una serie de símbolos culturales, como son creencias, doctrinas, devociones, símbolos, atributos, ornamentos, etc., de contenido más o menos diferenciador y propio, insertos en un sistema susceptible de ser decodificado semánticamente. Su correcta lectura descubre una serie de concomitancias y dependencias respecto a la teología, filosofía, literatura, liturgia, etc., de la época en cuestión, aspectos intelectuales o vivenciales a los que gráficamente refleja el mundo de las imágenes. Con lo que resulta necesario, obviamente, el estudio de la iconografía en general a la hora de dilucidar el panorama cultural de Valencia en una determinada época.

La iconografía valenciana medieval se inscribe, a partir de la Reconquista, lógicamente, en la iconografía cristiana occidental, si bien durante un tiempo perviven mixtificadas ciertos elementos procedentes de la ornamentaria musulmana, e incluso de una, digamos, iconografía islámica, elementos persistentes, sobre todo, en el temario de las artes industriales o aplicadas, como azulejería, loza, tejidos, artesanos, yeserías, etc.

—oOo—

Una vez hemos esbozado la naturaleza y fines del arte medieval y algunas referencias bibliográficas respecto a la Iconografía, debemos abordar, ya, lo concerniente a la naturaleza y particularidades iconográficas de algunas figuraciones escogidas sobre ciertos pasajes de la Infancia de Cristo, el tema del Juicio y la representación de la Virgen en la pintura medieval valenciana, dado que resultaría interminable comentar otros aspectos o asuntos pictóricos no menos interesantes (19).

(15) Cfr. HÉRIARD DUBREUIL y S. LLOPART, *El tríptico del Varón de Dolores del convento de Santa Clara de Mallorca*, en "Varia", Fac. de F. y Letras, Palma de Mallorca, enero-junio 1975.

(16) Me refiero a sus artículos *El lenguaje simbólico en la escultura de la Lonja de Valencia*, publicado en "Goya", número 119, Madrid, 1974, y *El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad*, "Archivo de Arte Valenciano", año XLVII, 1976.

(17) Citado por JAN BIALOSTOCKI en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barral Editores, Barcelona, 1973, pág. 115.

(18) *Ibidem*, op. citada arriba, pág. 13 y ss.

(19) Nacimiento de Cristo, Maternidad de María y Juicio Final son los tres *leit motiv* del texto del *Cant de la Sibila*, cuya primera estrofa, tomada de un breviario de la Catedral de Valencia, fechado en 1533, comienza así: *D'una Verge naixerà | Deu i hom qui jutgarà | de cased lo be i lo mal | al jorn del Jui final*, repitiéndose, como tornada, el pareado siguiente: *En lo jorn del judici | veuràs qui ha fet servici*.



Iconografía de Cristo.—Respecto a la iconografía de Cristo se ha podido constatar la influencia decisiva de los Evangelios Apócrifos —principalmente el Evangelio armenio de la Infancia, el Evangelio del Pseudo Mateo, el de Nicodemo, el Protoevangelio de Santiago, las Acta Pilati, etc., fuentes éstas de divulgadas narraciones piadosas oferentes del pródigo anecdotario moralizante que necesitaban los pintores y comitentes de retablos en la época que nos ocupa, siglos XIV y XV, con tal de ajustarse a los fines didácticos de este tipo de pintura, parte integrante de la expresivamente denominada "Biblia Pauperum".

Observamos por nuestra parte que la cristografía de los retablos valencianos sintoniza bastante fielmente con la tradición figurativa occidental, toda vez que parece que fueron bastante divulgadas por aquí las "Meditaciones Vita Christi" del Pseudo Buenaventura (hoy atribuidas al franciscano fray Juan de Caulibus), así como el "Speculum Historiale Humanae Salvationis" de Vicent de Beauvais, la "Legenda Aurea" de Jacobo de Vorágine y otros libros devotos, como las célebres "Revelaciones" de Santa Brígida de Suecia o el "Legatus divinae Pietatis" de Santa Gertrudis de Eisleben, textos todos fundamentales y decisivos en la elaboración de una temática que asocia o hace compatible el más humanizado naturalismo, requerido por el gótico internacional y el estilo hispanoflamenco, y por el movimiento franciscano en el orden de las corrientes espirituales, con las depuradas doctrinas teológicas definidas simultáneamente por la Escolástica.

Algunas peculiaridades de esta iconografía se cifran en las aportaciones que ofrecen las entonces muy leídas —en círculos eclesiásticos naturalmente, que eran en donde, en definitiva, se imponían las directrices y pautas temática—, las muy leídas, digo, "Vita Christi" del franciscano gerundense residente en Valencia fray Francesc Eximenis, o la de la abadesa de la Trinidad sor Isabel de Villena; la "Vita Christi" que tradujo Roïç de Corella de Ludolfo de Sajonia, el "Cartoixá" y la "Istoria de la Passió (Lo Passi en cobles)" de Bernat Fenollar.

Es importante advertir asimismo que muchos elementos secundarios están tomados directamente de la escenografía y "atrezzo" del teatro litúrgico contemporáneo, y del fondo argumental de los "Misteris" que a la sazón se representaban en las mismas iglesias.

Fijemos nuestra atención en dos temas de los más frecuentemente representados en la pintura medieval valenciana: "La Adoración de los Pastores" y "La Adoración de los Reyes".

Dada la parquedad con que en el Evangelio de San Lucas (el único de entre los cuatro canónicos) se describe el Nacimiento de Cristo, pronto aparecieron pintorescas narraciones en torno a este pasaje, lo que acaece igualmente en torno a aquellos sucesos de la vida de Cristo sobre los que los Evangelios se muestran especialmente lacónicos. Condensadas tales descripciones —a veces sumamente poéticas o fantásticas— en los llamados Evangelios Apócrifos, resulta normal que de ellos procedan elementos que han llegado a ser esenciales en la iconografía de la Natividad y en la de otros ciclos de la vida de Cristo.

Sabido es que antes de la prescripción de la Biblia Sixtino-Clementina se leían tanto las versiones llamadas "Vetus Itala" o "Vetus Jeronimiana" como ciertos textos piadosos falsamente atribuidos a algunos apóstoles y tan antiguos como los escritos de los primeros Santos Padres, la mayor parte de ellos referentes a hechos legendarios de la vida de la Virgen, a la infancia de Jesús o a los dos temas conjuntamente. En Oriente —verdadero eje de la cultura cristiana en los primeros siglos de nuestra Era— tuvo extraordinaria difusión el Protoevangelio de San Jaime, conservado en su texto griego y en una variante armenia, así como el llamado Evangelio del Pseudo Mateo, el de la Historia de José, en árabe y copto, y el Evangelio árabe

de la Infancia de Jesús. De ellos, y precisamente de Oriente, arrancan muchas de las interpretaciones que más esplendor adquirieron en la iconografía medieval; sobre todo derivadas del texto del Pseudo Mateo, que proporcionó los más importantes materiales para la representación plástica de la Natividad (20).

Dentro de las constantes iconográficas de la fórmula griega, la que acostumbra a representar a la Virgen sentada, de pie, o más a menudo, arrodillada (por influencia de las "Revelaciones" de Santa Brígida y de las "Meditationes" franciscanas del Pseudo Buenaventura), el tema de la Natividad presenta en la pintura medieval valenciana ciertas particularidades.

No es infrecuente, por ejemplo —según lo observamos paradigmáticamente en un panel de hacia 1500 conservado en el Museo Diocesano de Tarrago, atribuido al valenciano Maestro de Artés, o en otros salidos del taller de Jacomart-Reixach—, la adición devota, verosímil y poética —mas no consignada en el texto canónico de San Lucas— de la adoración angélica (21). Es detalle acuñado por la pintura flamenca y trasunto pictórico de las citadas "Meditationes" del Pseudo Buenaventura, pasaje que resuena frecuentemente, por lo demás, en textos vernáculos como las "Vita Christi" de fray Eiximenis, la versión arromanzada del "Cartoixá" o la de sor Isabel de Villena, quien describe la intervención angélica con estas palabras: "Adoraren sa Magestat ab profunda reverencia, e presentárenlo a la Sényora Mare sua, la cual lo acorá ans de tocarlo. E com lo sentí plorar de fret embolcal ab suma diligencia". Fijémos, como señala Joan Fuster (22), de qué modo asocia la abadesa de la Trinidad preocupaciones de ceremonial cortesanos con ternuras "casolanas" o domésticas. También se refleja la adición de la adoración angélica en los "Triumphes de Nostra dona en cobles capdenals", escritos por Jaume de Olessa y en la anónima "Contemplació de la visió benaventurada que la Verge hagué com adorá lo seu gloriós Fill tantos que fou nat".

No menos de ocho ángeles, interpuestos entre José y María, aparecen arrodillados en la Natividad del Maestro de Artés del Museo de San Carlos. Ejemplo más antiguo, de principios del siglo XV, y con la particularidad de que son los mismos ángeles quienes presentan en brazos al Niño a su Madre, ofrece la Natividad de la Johnson Art Collection de Filadelfia, atribuida por Post a Marçal de Sax (23).

A diferencia del número firmemente establecido de los Magos, el número de pastores suele ser variable. Así, aparecen sólo dos, como eco quizá de la ceremonia litúrgica del "Oficio de Pastores", originaria de los monasterios benedictinos, en los retablos de Pere Nicolau de Sarrión, Albenosa y Museo de Bilbao; en el de su anónimo discípulo, autor del retablo Estela del Museo de San Carlos; el que de mano de Valentín Montoliu existía en la asciprestal de San Mateo y el que atribuido a este mismo autor perte-

(20) Vid. AURELIO DE SANTOS, *Los Evangelios Apócrifos*. Edición crítica y bilingüe. B. A. C. Madrid, segunda edición, 1975.

(21) Cf. SARALEGUI, *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las salas primera y segunda de primitivos valencianos*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1954. Concretamente, en la página 166.

(22) En su discurso *El mon literari de Sor Isabel de Villena*. Conferència pronunciada ab motiu de la clausura dels cursos de llengua y literatura valencianas de "Lo Rat Penat" el 17 de juny de 1956. Valencia, s. a.

(23) Vid. también HÉRIARD DUBREUIL, *Le gothique à Valence. II. Marçal de Sax et le Maître du 'Centenar de la Pluma'*, en "L'Oeil", núm. 276, III, 1975.

neció a don Manuel González Martí. Aumenta el número a tres en el retablo que pintó Reixach para las agustinas de Rubielos, en el retablo del Maestro de Játiva del Museo de Arte de Cataluña y en el retablo del Maestro de los Gabarda del Museo Diocesano de Valencia. Y a cuatro pastores en uno de los retablos existentes en la iglesia de Villahermosa del Ríu, en otro del Maestro de Perea, etc.

Desde luego, no suele faltar en casi ninguna "Natividad" valenciana el antiquísimo detalle de la mula y el buey, detalle que popularizó VoráGINE y muchas predicaciones, como alguna, por ejemplo, de San Vicente Ferrer cuando, en un momento dado, explicando el evangelio del día de la Natividad, afirma: "E lo bou e lo ase, s'agenollaren", lo cual se aviene a la profecía de Habacuc "in medio duorum animalium innotesceris", que se cantaba o leía en el antiguo Oficio de Viernes Santo.

En ocasiones, aunque no siempre, se representa al Niño Dios circundado por místico halo luminoso alusivo al título de "Príncipe de Luz" o "Lux-Mundi" proclamado en el Evangelio de San Juan. El simbolismo de este detalle se basa en numerosos pasajes bíblicos y evangélicos, algunos explícitamente aludidos en el salmo "Exortum est in tenebris lumen rectis" o en el himno "Jesu Redemptor omnium", cantados en el Oficio litúrgico del día de Navidad.

Otro tema muy grato a la pintura medieval valenciana del siglo xv es el de la Adoración de los Reyes Magos, tan frecuente por lo menos como el de la Natividad y, como éste, de representación obligada en uno de los "stages" o paneles de los retablos dedicados a la Virgen en sus Siete Misterios Gozosos. Hay ejemplos, incluso, que el tema principal del retablo es la propia Epifanía, caso en el que ocupa el panel central, o "peça de en mig", siempre de mayores proporciones que los restantes, como acaece en el gran retablo de Joan Reixach de Rubielos de Mora o en el del Maestro de Perea del Museo de San Carlos.

Dentro de unas variantes de tipos y actitudes ya fijadas, la fantasía, la devoción y el gusto por lo anecdótico y narrativo hicieron de este tema uno de los más ricos y populares por su variedad y belleza, aparte de aportar hábiles soluciones a los problemas de índole espacial que presenta una composición en la que hay que acoplar numerosos personajes.

Las tangencias con el ciclo de la Natividad son muy próximas, incluso en aquellos casos mayoritarios en que, visualizando el paisaje del Evangelio del Pseudo Mateo, se efigia al Niño Jesús como de dos años concretamente de edad, circunstancia que ya deja entrever el propio Evangelio de San Mateo. La estancia en la que se desarrolla la Adoración de los Magos es, por lo demás, casi la misma, sino idéntica: un pesebre en forma de cabaña o cobertizo donde tampoco faltan los simbólicos animales. La excepción, más acorde, acaso, con la realidad histórica, la tenemos en la Epifanía del anónimo pintor del retablo de Juan Sivera en el Museo de San Carlos, y en la de un retablo dedicado a San Miguel del Museo Diocesano de Valencia.

Advertimos que el Niño, con aureola crucífera, aparece sobre el regazo de María casi siempre en actitud de bendecir. En retablos como el desaparecido del monasterio del Puig, atribuido al Maestro Martínez de Vallejo, o en el de la Colegiata de Játiva, atribuido a Rodrigo de Osona, al Niño le surmonta una estrella resplandeciente, explícitamente mencionada en el texto de San Mateo y en apócrifos del llamado Protoevangelio de San Jaime y en el Evangelio árabe de la Infancia, como eco en definitiva de la profecía de Balaam consignada en el Libro de los Números (cap. XXIV, ver. 17).

La Virgen suele aparecer conforme la describe el retablo del "Cartoixá", tan difundido por aquí en el siglo xv, gracias a la versión de Roíf de Corella, y que dice así en este punto concreto: "No coronada com a reina, ni en real cadira, ni vestida de popra sembrada de preciosos pedres;

una pobra roba la cobria; no per ornament, mes per cobrir la nuditat humana: tal vestidura com podria portar una dona muller d'hun fuster pobre" (24). Saralegui, nuestro gran iconólogo, recuerda a este respecto que se trata de resaltar el contraste con la opulencia de los Reyes, sin menoscabo de que se prefigure a la Virgen como la "Sede Sapientiae" o trono de Salomón, según reitera el texto de Ludolfo de Sajonia, el "Cartoixá" o Miquel Pérez en su "Vida de la Verge" en estos términos: "La cadira del rei Salomó, fon figura da la immaculada Verge María, que fou cadira del gran Rei de Gloria, en la qual lo trobaren aseit aquests tres gloriosos Reis quant adorarlo vingueren" (25). Ciertamente, conforme la pintura valenciana asimila lo flamenco, sobre todo a partir del promedio del siglo xv, la suntuosidad de los indumentos virginales superará a la de los propios monarcas, caso que ejemplifica ostensiblemente la "Epifanía" del Maestro de Borbotó de la iglesia de Santa María de Palau de Flegamans.

No es corriente que falte San José, cuya presencia incorporada por los Apócrifos y divulgada por Jacobo de VoráGINE, fue omitida en el único Evangelio canónico que relata el Misterio, y por textos como las "Vita Christi" del Cartujano y de sor Isabel de Villena, la que literalmente dice: "Trobaren la magestat divina sols de la sua mare acompanyada" (26).

Iconografía del Juicio Final.—Es uno de los temas más reiterados en la pintura valenciana del siglo xv, resultando particularmente frecuente a fines de la centuria cuando no coincidente en su desarrollo y expansión con épocas de calamidades públicas, como epidemias, sequías, etc., en que la mortandad registraba alzas superiores a lo normal.

Pilar Pedraza ha hecho notar que durante ese otoño de la Edad Media el tema pasó de los Países Bajos a Cataluña y a Valencia por vía del intercambio de ideas, favorecido por la corriente de la importación de tapices y pinturas flamencas (27), como, por ejemplo, el tríptico del "Juicio Final y las Siete Obras de Misericordia", cuya tabla central se conserva en el Museo Histórico Municipal de Valencia, procedente de la capilla de los Jurados, y que es obra atribuida a Van der Weyden o a su discípulo bruselés Vrancke van der Stock.

Ciertamente, existen coincidencias tipológicas entre esa tabla y el "Juicio Final con San Miguel" de un pintor anónimo del círculo del Maestro de Artés, tabla conservada en el Museo de Bellas Artes, o con cierto panel del retablo completo del Juicio Final, existente en este mismo Museo, y que se supone del propio Maestro de Artés, coincidencias que aún pueden rastrearse en los más tardíos Juicios Finales de la iglesia de Borbotó o en el retablo de las ánimas de Quart de Poblet.

Ejemplo más antiguo que los precedentes, y estilísticamente adscrito al gótico internacional, es el retablo montesiano del Maestro de Ollería, recientemente identificado

(24) Vid. *Obres de J. Roíf de Corella*, publicadas ab una introducció per R. Miquel i Planas. Biblioteca Catalana. Barcelona, 1913.

(25) En *Verge de la sacratissima Verge Maria, en les heroyques virtuts, glorioses obres y miraculoses actes de la sua portentosa vida*. He consultado la cuarta edición, impresa en Barcelona en 1732.

(26) En *Llibre anomenat Vita Christi*, compost per Sor Isabel de Villena, abadessa de la Trinitat de Valencia. Edició de R. Miquel i Planas, vol. I. Barcelona, 1916. Concretamente el capítulo LXXII.

(27) Vid. el artículo *Juicio Final*, publicado en la "Gran Enciclopedia de la Región Valenciana", vol. VI, pág. 93. Valencia, 1973.

con el pintor Antonio Peris (28). En dicho retablo se representa, en la espiga, el Juicio Final de modo que podríamos calificar de arquetípico. Jesucristo es efigiado como Supremo Juez entre ángeles tenantes con instrumentos de la Pasión, o sea, los llamados Oprobios, Improperios o "Arma Christi". Muestra las Sagradas Llagas de acuerdo con la descripción presente en el "Speculum Humanae Salvationis", cuya espiritualidad divulgó Vorágine en el capítulo I de su famosa "Legenda Aurea". Cristo está sentado en el trono, "in coelo et supra sedens", circuido por el Iris, antiguo símbolo de serenidad y alianza, con el orbe a sus plantas, aspectos que se conforman, respectivamente, al capítulo IV-2 del Apocalipsis, al capítulo IX del Génesis y al capítulo XL de Isaías.

El pueblo fiel, comenta Saralegui, "comprendía estos pormenores quizá mejor que los visitantes actuales de museos" (29). Efectivamente, según antiguas consuetas o autos litúrgicos, cual la del "Juy", publicada por Llabrés, el pueblo oía en las escenificaciones de los autos litúrgicos decir al Señor mandando a los ángeles: "De la mia fort passió - las insignias portareu - y avant tota la Vera creu - nostre standart y gran panó" (30), lo que no es sino una adaptación del texto de San Mateo en el capítulo XXIV, versículo 30, de su Evangelio. Incluso no se descuida vestir a Cristo "de setí blanch i capa blanca" (tal como se establece en muchas capitulaciones retableras), por paralelismo con el color blanco expresado en los pasajes evangélicos sobre la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor.

Por debajo de la representación de Cristo como "Rex tremendis maiestatis" se halla la Resurrección de los Muertos. No se aprecia en tal Resurrección distinción entre jóvenes y viejos, seguramente por reflejo de antigua creencia medieval difundida por Vicent de Beauvais en su pia enciclopedia, o por Honorio de Autun en su "Elucidarium" y análogos libros devotos. Unos resucitados, los más, salen de tumbas; otros, al parecer, del mar, pues como dice el Apocalipsis en su capítulo II también "dedit mares muertos", "también el mar dio sus muertos".

Dos ángeles trompeteros llaman a Juicio. Como en lo de Orcagna del Camposanto de Pisa, entre ambos se halla San Miguel, ausente en el retablo de dom Bonifacio Ferrer, en el retablo Pujades de Miquel Alcanyís, en el de Villahermosa, etc.

Siguiendo la descripción del retablo montesiano del Maestro de Ollería, vemos en él la transcripción del capítulo XII, versículos 1 al 2, de la profecía de Daniel, referente a que el sonido de las trompetas resucitará a los muertos, de lo que se hace eco la "Legenda Aurea" en el capítulo CXLIII. En tanto, el arcángel San Miguel deslinda con su espada los límites del Bien y del Mal. Ello evoca sermones de San Vicente Ferrer en los que tronaba: "Partirà la gent, posará a la dreta les ovelles e les cabres a la sinistra...".

San Miguel viste "arbec", o sea, arnés trenzado y lorrigado; "gambes", "sabates de launa" y "armat en blanch", pues no de otro modo aparecía sobre la escena litúrgica, con la particularidad frecuentísima (que se traspasó a la iconografía de San Jorge) de salir destocado sin "capell de ferro", por prevenirlo expresamente las instrucciones del "atrezzo" teatral: "Vestit d'argent, ab una espasa tirada, lo cap portará descubert", según leemos en cierta consuetas del siglo XV (31).

En conexión íntima con el tema del Juicio Final se halla el de la Misa de San Gregorio, de representación obligada en los llamados retablos de ánimas.

La doctora Alejos, que lo ha estudiado en su obra ya citada, señala que la iconografía de la Misa de San Gregorio se basa en el hecho legendario de la aparición de Cristo con los estigmas y rodeado de los instrumentos de la Pasión a este romano Pontífice, a quien, por otro lado, se le atribuía una especial intercesión para librar a las almas del Purgatorio (32).



«Resurrección» y «Pentecostés». Tablas laterales del retablo de los «Siete Gozos», de Santa Cruz de Moya (Cuenca).

Retablos muy representativos sobre este tema son el que había en la iglesia arciprestal de San Mateo, del círculo de Montoliu, el de Cortes de Arenoso y el de Canet lo

(28) Vid. MATHIEU HÉRIARD DUBREUIL, *Découvertes: Le gothique à Valence. I. Un exemple de progression de l'Histoire de l'Art (1901-1974)*: Antonio Peris, en "L'Oeil", números 234-235, janvier-février 1975.

(29) Cf. *El maestro del retablo montesiano de Ollería*, "Archivo Español de Arte", núm. 53. Madrid, 1942.

(30) En *Revista de Archivos*, junio de 1902. A la página 456 y ss.

(31) Vid. SARALEGUI, *El maestro del retablo montesiano de Ollería* ya citado, donde señala que con motivo de las representaciones escénicas de carácter litúrgico se sustituyó la indumentaria talar de San Miguel, común en la pintura trecentista, por la armadura. Vid. también MÂLE, op. citada arriba, pág. 72 de la tercera edic. París, 1925.

(32) *La Eucaristía en el arte valenciano*, tomo I, página 391 y ss. Valencia, 1977.

Roig, o la tabla de la colección Garnelo, como asimismo el existente en la ermita de Santa Lucía, en Valencia, que parece de Miquel Esteve, eco, seguramente, de los dos Juicios Finales pintados por Yañez, el de Játiva y el de la colección March, de Palma de Mallorca (33).

Saralegui, aparte de éstos, recuenta los siguientes retablos de ánimas: el del Maestro de Artés del Museo Metropolitano de Nueva York; el del Maestro de Borbotó, en Torre de Canals; los tres del Maestro de Cabanyes, en Barcelona, Cortes de Arenoso y Torrente, así como los de Torreblanca, Caudete, Rubielos de Mora, Torrente, Onteniente, Játiva, Paterna, Agullent (en proyecto de restauración próxima), Villena, Puebla de Vallbona, Gandía, Mellana, Montesa y así hasta más de treinta (34).

Fuente de inspiración de este tema lo hallamos en la "Legenda Aurea" (cap. CLX), y muy posiblemente también en las predicaciones de San Vicente Ferrer, algunos de cuyos expresivos pasajes hemos de omitir no sin pesar en aras de la brevedad. Peculiaridades de las Misas valentinas de San Gregorio son la de efigiar al Papa sólo con el trirregnum o tiara, pero sin cortejo pontifical o nutrido séquito de oficiantes. Con una austeridad, en cambio, que algunos documentos sintetizan al prescribir "vaja revestit de Misa, ab el Corpus en la má, e un capellá menut darrere d'ell". En el fondo suele aparecer no sólo el Purgatorio y el Infierno, y en éste jerarquías eclesiásticas y seculares, sino también el Limbo con niños.

Iconografía de la Virgen.—La iconografía de la Virgen ilustra con frecuencia elementos tomados, además de los Evangelios canónicos y de los Hechos de los Apóstoles, del apócrifo Evangelio sobre la Natividad de María o del cuento de Abgar, las ya citadas "Meditaciones" del Pseudo Buenaventura, la "Legenda Aurea" y sermones de San Bernardo.

Muchas representaciones pictóricas valencianas de la vida de María reconocen influencias de pasajes homiléticos de San Vicente Ferrer (especialmente del "Incarnatione Verbi Sermo", entre los conocidos), de la "Vida de la Verge" de Roíç de Corella, del "Verger de la Sacratissima Verge" de Miquel Pérez, así como de multitud de consuetas o autos escénico-litúrgicos.

Todo ello da carácter autóctono a tantos retablos marianos que, en algún caso, como las Vírgenes entronizadas de Lorenzo Zaragoza y Pere Nicolau, o la misma Purísima de Joanes, adquieren categoría de renovadores arquetipos.

Retablos abundantísimos en la pintura valenciana del siglo XIV son los llamados de los "Siete gozos", que resuenan en los "Goigs" o "cobles", como aquellos atribuidos a San Vicente Ferrer que así comienzan: "Vostres gogs ab gran plaer / cantaren Senyora mía / puix que vostra Senyora / és la Verge del Roser", o estos otros, también del siglo XV, cuya tonada repite: "Perque molt plant vos sía / Mare del meu Creador, / cantaré ab gran amor, / vostres gogs Senyora mía". No estará de más recordar que sobre la devoción de los Siete Gozos se significó notablemente el obispo de Valencia don Alfonso de Borja, más tarde Calixto III, decidido protector de las artes también.

Reúne gran interés estilístico el retablo de los Siete Gozos de la colección Charles D. Cords (Brooklin, Nueva York), atribuido a Andreu Marçal de Sax, del que se conservan las dos calles laterales, cuyos paneles representan, de izquierda a derecha, y de arriba abajo, los siguientes temas o "gaudes": "Anunciación", "Adoración de los Reyes", "Resurrección del Señor", "Ascensión", "Pentecostés" y "Dormición de María". Falta el gozo de la "Natividad del Señor" y la tabla central, que aparece, sin embargo, en los siguientes retablos íntegros dedicados a la Virgen:

— El atribuido a Andreu Marçal de Sax y Pere Nicolau, del Museo de Arte de Cataluña, procedente de Puerto Mingalvo (legado de Bosch Catarineu), cuyas variantes con

el anterior se concretan en presentar en la tabla central a la Virgen amamantando al Niño y en incluir el misterio gozoso de la Natividad, así como un panelito en el ático o espina del retablo con el tema trinitario de la "Compassio Patris", en el que el Crucificado es sustentado por Dios Padre, en presencia no del símbolo del Espíritu Santo, como es lo habitual, sino de cuatro serafines. La inclusión de este tema en los retablos de los "Siete Gozos" se explica porque después del septenario de misas votivas había otra de la Trinidad, según refiere el Padre Villanueva, suponiendo Saralegui que también debió contribuir a ello la devoción de las Cinco Llagas.

— Otro retablo de éstos es el atribuido a Pere Nicolau y discípulos, del Kansas City Museum, muy semejante al anterior en su distribución y configuración iconográfica, si bien conserva una interesante predella en cuyos compartimientos se efigian diversos santos, no faltando en el centro la representación de la "Imago Pietatis" o "Varón de Dolores".

— Retablo muy semejante a éste es el que había en la iglesia de Alentosa, el cual presentaba la particularidad de suprimir la Coronación de la Virgen e interpolar en su lugar la Presentación del Niño al Templo. Este tema, según sé por Saralegui, es raro incluirlo entre los Siete Gozos, mas no inexplicable, ya que todos son misterios del Santo Rosario comprendidos en los "Quince actos de la sua vida", componentes del "Psalteri" y que sigue a continuación del rezo o recitación de los "Gaudes" en libros devotos, cual el "Verger de la Sacratissima Verge", de Miquel Pérez.

— El retablo de Pere Nicolau y Marçal de Sax procedente de la ermita de Puebla Larga y adquirido para este Museo por don Javier Goerlich, presidente que fue de la Real Academia de San Carlos. La distribución iconográfica de este retablo es la siguiente. En las calles laterales: "Adoración de los Pastores", "Adoración de los Reyes", "Purificación de María", "Resurrección", "Pentecostés" y "Ascensión", por lo que toca a las calles laterales, cuyas tablas cumbreiras aparecen rematadas por sendos panelitos con Gabriel y la Anunciada. En el centro, la gran tabla de dedicación efigia a la Señora Sedente con el Niño rodeada de ángeles músicos, y en la espina, "Calvario" surmontado de un panelito con la figura de Cristo como "Salvator mundi". El banco presenta siete compartimientos —el del centro, perdido— en el que se efigian escenas de la Pasión: es decir, "Prendimiento", "Presentación ante Pilatos", "Improperios", "Flagelación", "Vía Crucis" y "Descendimiento". La significación teológica de este retablo ilustra gráficamente la Historia de la Salvación, reiterada por el abinamiento de las tablas cumbreiras con el tema de la Anunciación y el de la Crucifixión.

— Otro de estos retablos es el pintado en 1404 por Pere Nicolau para la iglesia de Sarrion, de donde pasó su tabla central (con la Virgen de la Aurora de Mediavilla, patrona de la población) a la colección Deering en Tamarit. La única particularidad iconográfica resaltable la vemos, por una parte, en la tabla del ático, que representa, sincrónicamente, la "Encarnación del Verbo" y "Cristo bendiciendo a su Madre en presencia jubilosa de los coros angélicos". Por otra parte, en la sustitución del "Christus Patiens" del compartimiento central de la predella por el tema de la Compassio Patris. Muy semejante a éste es el retablo pintado también por Pere Nicolau que se conserva en el Museo de Bilbao, retablo en el que vemos que la Anunciación no resulta bifragmentada a uno y otro lado de la espiga, sino en el panel superior de la calle lateral derecha,

(33) *Ibidem*, pág. 393 y ss.

(34) En *Las tablas de la iglesia de Borbotó*, pág. 72. "Archivo de Arte Valenciano", año XIII, enero-diciembre 1927.

como uno de los siete misterios gozosos representados. Esta particularidad se constata asimismo en el retablo que perteneció a don José Benlliure y que hoy sigue en su Casa-Museo, retablo encuadrado por Saralegui en el círculo del Maestro del tríptico Martínez de Vallejo, también llamado Maestro de la Crencha.

— Otro retablo muy interesante de los Siete Gozos con la Virgen entronizada es el existente en el Museo Diocesano de Segorbe y que está atribuido a Miquel Querol. Verdadero "triomf de la Verge", como también se denominaban a estos retablos en la época, presenta como notoriedad resaltable el panel inferior central, con el tema de la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad, según esquema que incluiría casi un siglo después Juan de Juanes en la Purísima de la iglesia de la Compañía.

—oOo—

Para término de esta disertación, y a modo de aportación a este repertorio iconográfico, tengo la satisfacción de notificaros la existencia de un retablo descabaldo absolutamente inédito. Se trata de un retablo de los Siete Gozos también, que por su estilo supongo muy próximo a los ya citados de Pere Nicolau, todos ellos internacionalmente conocidos. Concretamente aventuro la posibilidad de que fuera pintado por un aventajado discípulo de Pere Nicolau, el Maestro de Rubielos, también llamado Maestro valenciano de Burgo de Osma, y que Hériard (35) ha identificado recientemente con Jaume Mateu, pintor valenciano que a la muerte de Nicolau se hizo cargo de su acreditado taller. Sea dicho ello con todas las cautelas posibles y sin descartar, incluso, la parte que pudiera haber tomado en la ejecución de dicho retablo el propio Pere Nicolau, a juzgar por las afinidades que observo en algunos pormenores de estas tablas y el retablo de Albentosa, que, en cualquier caso, forma una unidad estilística con el que damos a conocer, perteneciente a la comunidad parroquial de Santa Cruz de Moya. Dada la ubicación, desde tiempo inmemorial, de este retablo en una aislada ermita, a una hora de distancia de la población de Santa Cruz de Moya, y en paraje bastante agreste e intransitado, no es de extrañar pasara inadvertido a investigadores, por otra parte tan viajeros como Tormo, Post o el mismo Saralegui. Aunque esté falto de varias tablas —no sé si robadas—, se conservan en bastante buen estado la tabla central, con el tema tan nicolasiano y zaragoziano de la Virgen entronizada con el Niño, rodeada de ángeles; las cuatro laterales, con los gozos de la "Presentación", "Resurrección", "Ascensión" y "Pentecostés", y la predella, con los compartimentos de la "Cena", resuelta en hábil composición en torno a una mesa circular, y la "Oración en el huerto". El tercer compartimento de la predella aparece fragmentado por la mitad, reconociéndose apenas la escena en que San Pedro corta la oreja de Malco. También se conserva, en muy buen estado por cierto, el remate de la calle lateral izquierda, integrado por una tabla en la que se representa la "Natividad" y un panelito que la surmonta, donde se efigia al arcángel San Gabriel. Presumiblemente, en las tablas que faltan se debían representar la "Adoración de los Magos" y la "Virgen anunciada", que formarían simetría con la tabla y el panelito últimamente citados, la "Dormición de María", que surmontaría la tabla central, y a su vez podría aquélla rematarse por "espiná" con el tema del "Calvario", en tanto la predella se completaría con la escena del "Prendimiento", "Flagelación" o "Improperios", "Christus Patiens", en el centro, "Jesús con la Cruz" y "Entierro de Cristo", no debiendo de tener, en todo caso, más de siete compartimentos.

Pero fijemos nuestra atención, sobre todo, en la tabla central, de 1'20 de alto por casi 80 cm. de ancho. Aquí se representa, como hemos dicho, la Virgen como "Mater Dei" y "Regina angelorum", según la versión consagrada por Lorenzo Zaragoza en el retablo de Jérica y que paralelamente tanto divulgaría Pere Nicolau y su escuela. Mo-

delo que responde a como la canta Roíf de Corella: "Emperadriu: sieu a la part dreta / Als vostres peus: los serafins per strado".

Tengo la sospecha de que tal arquetipo, resultante de la convergencia de ciertos elementos tomados de las "Vírgenes de Majestad" y de las "Vírgenes de Ternura" debió ser acuñado en Valencia por Marçal de Sax o por el Maestro del Centenar de la Ploma, caso de que, como postula Mathieu Hériard, el autor del gran retablo de los ballesteros o de San Jorge, del Museo Victoria, de Londres, no sea del propio Marçal de Sax.

Habida cuenta del origen alemán, concretamente sajón, de Andreu Marçal de Sax, de Sajonia, o la formación alemana, concretamente renana, del presunto Maestro del Centenar, resultan fácilmente explicables las analogías o afinidades que advierto en esta Virgen de Santa Cruz de Moya o en las de los ya citados retablos de Pere Nicolau o Lorenzo Zaragoza (que derivarían, hipotéticamente, en algún aspecto, de algún modelo de Marçal o del Maestro del Centenar) con las Vírgenes del gótico internacional de la zona del Rin-Palatinado, apreciación ya intuida por Gudiol (36) al indicar textualmente que la Virgen del retablo de Sarrión —similar en casi todo a esta de Santa Cruz en sus rasgos fundamentales— es trasunto de las Vírgenes de la Escuela de Colonia, tan alejadas, añade, del hieratismo y contención de aquellas otras "Madonnas" que de Italia pasaron a España a través de los grupos de Mallorca y Barcelona. Personalmente, más que con Colonia hallo concomitancias con la Escuela de Westfalia, suponiendo, además, que el dicho Marçal de Sax, activo en Valencia entre 1390 y 1410, y verdadero introductor de tales arquetipos marianos, en mi opinión pudo haber trabado alguna relación con Konrad von Soest, uno de los más geniales representantes del gótico internacional en Alemania.

Ciertamente, si dispusiéramos de más tiempo podríamos comentar muchos ejemplos de analogías tipológicas entre las Vírgenes valencianas y alemanas, pertenecientes al gótico internacional de principios del xv. Permitidme que recuerde tan sólo un ejemplo. El Museo de Bellas Artes posee en el retablo del pintor de Juan Sivera una interesantísima y rara representación de la "Deípara" o "Madonna del Latte" que recuerda muchísimo una Virgen grabada en madera hacia 1420 ó 1430 perteneciente a la colección Rosenthal, de Munich. Como en la de Valencia, se asocia también el arquetipo de la aquí llamada "Mare de Déu de la Let" con el de la "Virgen de Gracia" o de "Misericordia" o "Mater Omnium", arquetipo puesto en circulación por San Bernardo y divulgado por cistercienses y dominicos, y cuya intencionalidad mariológica fue divulgada en Valencia precisamente por la Orden de Predicadores, de cuyo convento de Santo Domingo procede concretamente el retablo Sivera al que nos hemos referido.

En fin, había reservado para esta ocasión solemne, como primicia que os brindo, la comunicación de aquel hallazgo pictórico, y las primeras impresiones que sobre su autor, estilo y consideraciones iconográficas me he formulado de acuerdo con las generalidades anteriormente apuntadas.

Haber rescatado aquel retablo del olvido en que estaba sumido, subrayar sus peculiaridades iconográficas en relación con otros retablos semejantes y, desde luego, haber prevenido a las autoridades competentes del riesgo de destrucción en que se hallaba (actualmente se encuentra en lugar seguro, concretamente en el Palacio Episcopal de Cuenca) me parece que es algo francamente interesante de cuanto llevo dicho en esta fatigosa disertación.

A todos, por vuestra atención y por vuestra presencia, muchas gracias.

(35) En *Le gothique à Valence. II. Pedro Nicolau et son école*: Jaime Mateu. "L'Oeil", núm. 236, marzo 1975.

(36) Cf. *Pintura gótica*, vol. IX de "Ars Hispaniae", página 149. Madrid, 1955.

DISCURSO DE CONTESTACION

Me honra esta Real Academia inmerecidamente con el encargo de contestar al discurso del nuevo beneficiario, ilustrísimo señor don Miguel Angel Catalá Gorgues.

Sin hipérbole alguna, pues jueces cualificados para valorar esta disertación son todos los académicos aquí presentes y el selecto público que ha seguido con atención e interés su desarrollo, he de referirme a ella en primer lugar para justificar el acierto de esta corporación al escoger a su autor para ocupar el sillón que dejó vacante el ilustrísimo señor don Vicente Ferrán Salvador, de tan grato recuerdo, cuyo elogio, con la forzosa brevedad de este acto, ha sido esbozado en sus trazos fundamentales.

El tema estudiado, en efecto, es un fruto que supone un largo proceso de maduración, no precisamente en su elaboración, que me consta ha sido rápida, sino de la personalidad de quien lo ha tratado con competencia, profundidad, método y claridad expositiva. Tema ciertamente apto para ejercitar sus dotes un historiador y crítico de arte, pero, además, sugestivo para el público culto, pues viene a mostrarnos las raíces y motivaciones remotas y próximas de orden vario, que determinaron la temática religiosa medieval valenciana y cómo la plasmaron nuestros primitivos. El nuevo académico ha avalado sus ponderadas apreciaciones con una necesaria y, a la vez, ilustrativa introducción historiográfica, que nos revela la importancia y actualidad de la iconografía y de la iconología en la cada vez más cultivada historia del arte y su inserción en la historia de la teología, de la piedad y de la cultura.

Supuestas tales premisas, podía abordar el disertante con base firme el estudio de cualquier tema de los muchos que ofrece la célebre escuela pictórica valenciana, así denominada no sólo porque floreció espléndidamente en la geografía de nuestro Reino, sino porque adquirió una personalidad propia y, por lo tanto, diferenciada de otras e inconfundible, aun reconociendo con la probidad científica que exige el respeto a la verdad, las influencias poderosas, y en algunos casos decisivas, que contribuyeron a su configuración. Estas son las siguientes:

- las italogóticas, a través de los hermanos Serra;
- las del gótico internacional más depurado, por la convergencia en Valencia del alemán Marçal de Sax o de Sajonia y del florentino Gerardo de Giacobbo Starnina, de cuyo taller pudo salir una de las obras más importantes del género, cual es el retablo de Bonifacio Ferrer, conservado en este Museo, y
- las flamencas, traspasadas por el propio Van Eyck a su paso por Valencia, hacia 1430, o por la asimilación directa de dicho arte por el valenciano Luis Dalmau, introductor en España de las innovaciones de tal estilo.

Coincidiendo con el primer siglo de oro de las letras, de la hegemonía y hasta de la universalidad de Valencia, la escuela pictórica valenciana vive un momento estelar, hasta el punto de que se irradia hasta la misma Florencia, cuna del arte del Renacimiento italiano, a través del maestro del Bambino Bispo, posiblemente un valenciano, quizás el propio Miguel Alcañiz.

Los límites de tiempo han condicionado que el discurso se restringiera a unos pocos aspectos de la vida de Cristo y de la Virgen, que tuvieron amplia vigencia en los talleres y en los templos, discurso que yo califico de ensayo, no por el método con que ha sido tratado el tema, en verdad científico, y la calificación, que acabo de consignar, sino porque podría ser el comienzo o arranque de un estudio total y exhaustivo de la materia para quien tiene muchos años por delante —Dios lo quiera—, una vocación probada y una esmerada preparación.

Quizás el haber nacido en el barrio del Carmen —ese reducto de esencias populares de la ciudad, frecuentado a diario durante tantos años por varias generaciones de artistas, que se han formado en la Escuela Superior de Bellas Artes, allí enclavada, cabe el viejo Museo y la monumental parroquia de la Santísima Cruz—, fuese el clima adecuado donde germinasen en el espíritu sensible a toda emoción estética de Miguel Angel Catalá innatas aficiones y admiración por las Bellas Artes, afianzadas luego por la reflexiva y concienzuda dedicación a su estudio, como un imperativo vocacional de contribuir con este servicio al progreso de la cultura valenciana.

Fragua su formación académica en la Facultad de Filosofía y Letras de nuestra Universidad, donde se licenció en 1972 con la tesis correspondiente, titulada "Pinturas murales valencianas de los siglos XIV y XV: vinculaciones e influencias", que mereció la calificación de sobresaliente. Por entonces simultaneó la docencia con su adscripción al departamento de Historia del Arte en calidad de profesor colaborador. Después de haber superado los cursos del doctorado, está preparando la tesis sobre un tema en relación, pero más amplio, con el que abordó en su licenciatura.

Perfeccionó esta formación con la visita y estudio de los principales museos de España, Italia, Francia, Alemania, Hungría, Polonia, Rusia, Bélgica, Holanda e Inglaterra.

La gama de sus actividades abarca varios campos, dentro siempre del tema artístico. Difíciles de resumir como son, me voy a limitar a ofrecerlos una panorámica de conjunto.

Su dedicación preferente ha sido y es la investigación sobre historia y crítica de arte, que ha conjugado con la museología, ésta como exigencia de su cargo.

Respecto a la primera, son incontables los artículos científicos y de divulgación aparecidos, principalmente, en "Archivo de Arte Valenciano", "Revista de la Universidad Complutense: Homenaje a Gómez Moreno", "Valencia Atracción", en aquellas páginas semanales del periódico "Levante", tituladas *Valencia*, que supuso cuatro años de colaboración constante; en "Museum", "Enciclopedia Catalana" y "Gran Enciclopedia de la Región Valenciana", a cuyo consejo asesor pertenece.

Entre sus títulos y temas concretos recordamos los siguientes: *Las pinturas murales del convento gandiense de clarisas*, otros en que da cuenta de hallazgos inéditos, como el icono (Virgen de la Vela) del convento de la Trinidad, de Valencia, o el relieve renacentista de Chelva; *Iconografía y bibliografía del monasterio del Puig y su Virgen*, premiado el año pasado por la Real y Pontificia Academia Mariana de Lérida; *Ecos de Caravaggio en Valencia*, *Epistolario de Vicente López con la Real Academia de San Carlos*, *El Ermitage*, *El dibujo y el color*, *elementos vertebradores de la pintura de Sorolla*, etc.

Complemento de su labor escrita son las muchas conferencias que ha dado, sobresaliendo las pronunciadas en esta Real Academia sobre *Iconografía de Jaime el Conquistador*, publicada en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1976, y en Maguncia, recientemente, sobre cerámica medieval valenciana, en las Jornadas Culturales Valencia-Maguncia, de las que ampliamente se hizo eco la prensa.

Su probada preparación histórico-artística le facilitó conseguir en 1974, mediante oposiciones, la plaza de conservador de los Museos Municipales de Valencia, que obtuvo con la máxima calificación y por unanimidad del tribunal.

Preocupado por los problemas derivados de la conservación y protección del patrimonio artístico valenciano,

ha participado en coloquios organizados por el Colegio de Arquitectos de Valencia y la Asociación de Defensa del Patrimonio Artístico Valenciano.

Ha colaborado en la organización de las siguientes exposiciones: Bibliográfico-eucarística del año 1972 y de Pintura valenciana, de Maguncia.

Pertenece a los siguientes organismos: Institución Alfonso el Magnánimo, de cuyo Servicio de Estudios Artísticos es secretario; Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico Cultural y Asociación Española de Orientalistas.

A su iniciativa se debe la restauración de los "Misterios" y de las tradicionales danzas del Corpus valenciano

en este año, reanudándose de este modo algo que pertenece a uno de los valores etnográficos antiguos de nuestro pueblo.

Si este sumario elenco de valores y actividades refrendan cumplidamente nuestro juicio, emitido al principio, sobre la designación de Miguel Angel Catalá Gorgues para académico de número de esta Real de San Carlos, no dudo que la responsabilidad al aceptarla será un estímulo más en proseguir sin prisas y sin pausas una labor que tantas esperanzas encierra en servicio y para gloria de las artes y de las letras valencianas.