

DE PINTURA VALENCIANA

MISCELANEA

Empezaré dando gracias por la fotografía que reproducimos (fig. 1) y debo a D. Luis Cerveró Gomis, el tenacísimo investigador de archivos cuyas aportaciones calificó Post en su magna «History of Spanish Painting» (XII-598) de «extremely valuable series valencian documents published». Es posible que su futura rebusca logre algún día venturosa epifanía encontrando rastro de quien hizo ese panel, pero mientras tanto no desplace y puede ser útil, fijar gráficamente la existencia de lo que aún por fortuna queda en alejados pueblecillos por donde como venenoso fruto de los malditos ukases de teofobia, pasó el vandalismo desvergonzado de la horda y el vergonzante de los consabidos arrapaaltares, que sin ser gentes de gallaruzas, pasaron y repasan por todos los sitios en todos los tiempos. Entre otras cosas, no sé si ya existe, pues me dicen que quizá no, en el de S. Agustín (Teruel), donde se halla la Virgen que presentamos, una «fina Crucifixión» que así literalmente citó y allí vio Post (VI-566) mencionándola refiriéndose precisamente a tabla de la Colección M. Martí Esteve (quien si viviera podría decir su origen) y en otra ocasión publiqué, pues la creo de arte contiguo, unibásico y aproximable. Además, para honra del señor cura, todavía en la iglesuela rural existen hoy dos cuadros del XVI avanzado, con el Ángel Custodio del Reino llevando espada en su diestra y corona en la otra mano, más un monje blanco no identificado (aunque hace pensar en S. Bernardo), pues no he podido aún estudiarlos.

A Nuestra Señora la supongo central o cõtítular de retablo de los albores del xv que no vacilo en filiar como del círculo Nicolau-Marzal. Es de donde le provino el «síndrome» que la caracteriza estilísticamente y la tipología, pues María y el Jesúsín se hallan casi «copitransportados» a modo de «réplicas» con pariguales manos finísimas, pliegue de paños y pormenores que no cabe detallar en estos meros escarceos a vuelapluma, redactados según el lema de Van Eyck: «Als ik Kan», como puedo. Baste ahora indicar me aparenta unible por sus muy prietas afinidades a un S. Miguel de la «National Gallery» de Edimburg, que hace años era de Dupont, el anticuario de Barcelona. Me refiero al publicado por Von Loga en la página 18 de su «Die Malerei in Spanien» (Berlín, 1923). Sea de donde fuere, hasta tiene fraterno plegado el vueludo virginal manto mellizo «ab les fulles d'or» que prescriben capitulaciones. Sin embargo, despintes y repintes, a los que se deberán esos ojazos de María, que por ellos pudiera llamársele «Madonna de los ojos grandes» cual llaman a la de Duccio en la Señoría de Siena y otras en España y fuera de ella, no me permiten, ni aconsejan pronunciarme por más concreta nominación personal. A pesar de que me parece vislumbrar su colaboración en varios retablos valencianos que, oriundos de aquella zona geográfica fronteriza de Aragón, emigraron a colecciones

catalanas y de otras partes. Prefiero atenerme a la más vaga, pero más firme designación, que usó para ese ciclo Post, de «Nicolau-Marzal and Company»; sin callar que no me sorprendería resultase de alguno de los Pérez, en cuya familia figuran Antón,



FIG. 1.—Virgen y el Niño. Círculo de Nicolás Marzal, por s. xv. Iglesia de San Agustín del lugar de San Agustín (Teruel)

Gonzalo y otros. Los recuerdos, y es de lo que vivimos los ya sesentones, de «La Verdad descubierta por el tiempo» de Felipe Zanimberti en el Palacio Ducal veneciano, me hace desear que lo consigan afortunados zahoríes del porvenir, consolándose de momento con el credo que vengo tesonudamente insistiéndome en difundir: que la valía de una producción no proviene de quien la hizo sino de lo que sea en sí,

resultándome gratisimo ver que la gran autoridad de Sánchez Cantón, en el número extraordinario de la brillante revista *Enquer* correspondiente a septiembre de 1962, sin reservas se sumó a mi criterio. El anonimato no disminuye, ni el nombre siempre aumenta el mérito intrínseco. La variabilidad de calibre del juicio crítico respecto a personas y personalidades, no permite ni sorpresas si rememoramos altibajos de la Historia, con Rodin haciendo detener como de un falsario una de sus después famosas creaciones, el bronce «La Terre», y al mismo cuando vino a España traído por Ignacio Zuloaga, no le satisfaciese ni Goya ni el Greco, quien a su vez había confiado a Pacheco censuras de Miguel Angel. Los vientos cambian de cuadrante y hacen girar las veletas, saltando a la vista del menos lince que mucho más aún en los que saborean el Arte a su manera, o con eventuales ideas y convicciones prestadas.

Sin seguir bodequeando en divagaciones verbosas, añadiré la escueta referencia del «Salvator Mundi» de la iglesia del Paul, aldea turolense de Manzanera, cuyo estado actual a juzgar por fotografía tampoco me autoriza más que a incluirlo entre lo cronológicamente no muy alejado del panel antes aludido y tal vez adyacente.

* * *

Frente al S. Vicente Ferrer (fig. 2) del espléndido donativo Goerlich-Miquel a nuestro Museo, no me propongo sumar mis aplausos a los muchos y sonoros que recibieron y sin lisonjas de etiqueta deben seguir recibiendo cordialmente los generosos codonantes, si la gratitud es como debiera ser y alguien calificó de «memoria del corazón». Por creerlo así es gratisimo rememorar la coincidencia de tratarse de una Miquel donadora. Uno de los más ilustres académicos, el inolvidable Barón de San Petrillo, cuyos trabajos de investigación histórico artística corren hoy el mundo con la resonancia merecida, resume poniendo al día en «Anales del Centro de Cultura Valenciana» (1955) dos genealogías de «Los parientes documentados del Santo», aun cuando como él bien dice, por «la general costumbre en la Edad Media de nombrar a las consortes por el linaje del marido» no podamos afirmar si descendió o no de la virtuosa Constanza Miquel, hija de acaudalada familia valentina. En cualquier caso, estimo timbre de gloria de la Academia que hoy preside Goerlich, otra coincidencia: que gracias a un acuerdo en sesión del 30 de julio de 1843, se lograra fuese abierta la capilla del Santo en Santo Domingo (según leo a Boix) el 14 de abril del siguiente año.

No trataré de anatomizar contando las pinceladas del cuadro, lo que denominó Gérôme su «ortografía», limitándome a exponer algo de su anagogia o emotiva interpretación al contemplarlo guiado por la antorcha de la Fe. No sin antes con la sinceridad en mí connatural, repetir lo de Zaratustra: «No sé si es un gusto bueno ni malo, pero es mi gusto y no tengo por qué avergonzarme de él». Máxime cuando leo a Mr. Lucien Rudrauf, presidente de la Junta de Investigaciones Científicas de París, en su caudaloso «Le Repas d'Emmaus» (1955), que «comprender una obra de arte es verla en su ambiente a través de la Historia y explicarla, analizar las corrientes sociales, morales e intelectuales que han informado su génesis». Hasta concluye poniéndolo «bajo la invocación de los Santos aludidos, a la contemplación y dilección de aquellos que tienen ojos para ver y corazón emocionable».

Metiendo la hoz en campo ajeno, pues se trata del siglo XVII y no suelo pasar de principios del anterior en mi especialidad auscultadora de las palpitations del pasado, le hallo polivalente, según las aleccionadoras conferencias y publicaciones acer-

ca de «La Mística en el Arte» y «Del sentimiento religioso de Velázquez» por el profesor Rvdo. D. Alfonso Roig, a quien admiro.

Además de la para mí sublime flora de siemprevivas que brotan de su idealismo, por el «otrosí» de ser obra maestra de J. J. Espinosa en su mejor fase. Confirma el que a éste le hayan considerado gran pintor de asuntos religiosos, haciéndome tener al hombre y al artista por pariguales; encomió su misticismo y nexa zurbaranesco, un querido amigo muerto en trágico accidente de aviación, viniendo a estudios en España, cuya pérdida lloran el Arte y cuantos le tratamos: Martín Soria en su caudaloso resumen «Spanish Painting» (pág. 295) incluida en la «Pelican History of Art» de 1959, que gustoso menciono en efusiva recordación póstuma.

Me arriesgo a imaginar que tal vez pudiéramos aplicarle al Espinosa por antonomasia lo que se dijo de Fra Angélico, que pintaba lo que sentía y veía en sí mismo, logrando el fin del buen Arte: crear estados anímicos ante cualquier fiesta visual; reúne la doble condición enunciada por Carducho en el IV de sus «Diálogos de la Pintura»: elevación del espíritu reflejada por el interior en acordancia con «el exterior operativo y práctico, que son la manos».

Como de Espinosa, figuró con núm. 47 del magnífico Catálogo de la Exposición Vicentina de 1957 capitaneada por el fructífero celo del entusiasta Momblanch, aparentándose afín con otro del mismo Jacinto que llevaba núm. 46, presentado por el Ayuntamiento valenciano. Además ha sido ya atribuida a Espinosa por el interesantísimo estudio de Ferrán Salvador publicado en nuestro ARCHIVO de 1961. La novedad es, para mí, que no se trata del modelo humano con «cara redonda» que un destacado historiador del santo dio por característico y que pulula mucho en todas las artes de todas las épocas, sino el de alargada faz benigna y apacible, que a quien lo mira le forja cadenas de oro para la oración, a modo de Pascua del ánima. Fue menos vulgarizada y es susceptible de interpretaciones embrionarias, porque a pesar de cuanto se discutió sobre cómo ha sido el que con razón llamó Sanchis Sivera en su pulquérima «Historia» del Santo, «el hombre más grande del siglo XIV» y de trabajos cual la «Disertación histórica sobre la verdadera efigie del P. S. Vicente Ferrer que se venera en el claustro de este Real Convento..., su origen y translaciones y varias copias que se han hecho de dicha Imagen», manuscrito de la Biblioteca Serrano, utilizado por el P. Teixidor para sus «Capillas y sepulturas», citándolo «Las antigüedades» (tomo I-XXXIV), la verdad es que no puedo menos de sincerísimamente sumarme a lo que apuntó la sagacidad del polivalente D. Antonio Igual Úbeda en su admirable compendio de la vida de S. Vicente publicado por Seix y Barral: «No hay el más leve resquicio para ilustrar con algún fundamento de autenticidad su fisonomía». Sin lagotear, es justo reconocer que otra cosa sería ver rosas y jazmines, donde no hay más que cardos y espinas. Esto por delante, prestase a fantasear especulativo el persistente dualismo de arquetipos, sin pretenciosa predilección que no pasaría de agarrarse a un celaje, ni tener por qué silenciar noto en este de alargada faz y no en el carirredondo, cierto parecido que vacilo en llamar aire de familia con su hermano Dom. Bonifacio de la predela del retablo cartujo de nuestro Museo. No tuve la suerte de conocer otro que supusieron auténtico retrato: la efigie grabada y pegada en la Biblia que le donara el Papa Luna, por el P. Civera; fue presentada en la Exposición retrospectiva de «Lo Rat-Penat», de mayo de 1908, a nombre del entonces párroco de mi querido Benicalap, D. Antonio Pons, aunque según advirtió Tramoyeres en la *Revista de Archivos* (septiembre-octubre de 1909, página 34) era de un labrador de la Alquería de Bellver, a quien llegó proviniente

de Portaceli, cuando la infausta exclaustación monástica decretada contra «jus divinum» en 1835, pues me dijeron ser allí también rostrilargo el santo.

En lo del mecenazgo Goerlich-Miquel, es joven y quizá no yerre al sospechar se le representa durante los primeros tiempos de su predicación, ya ordenado sacerdote desde 1379, cuando llevaba un año autorizado a predicar. Entrepárese, aunque



FIG. 2.—S. Vicente Ferrer, de F. J. Espinosa (donativo Goerlich-Miquel en el Museo de B. A. de Valencia)

menos carilleno, ya viejo, calvo, más severo y algo agraceño, al del «Maestro del Grifo» núm. 175 del excelente Catálogo (1955) del Museo de S. Carlos, por Garín, que di por oriundo de convento precisamente dominico, el de S. Onofre, de Museros y no de Játiva como se creía.

No escasean citas relativamente pareables y allegadizas, de cronologías intermedias y distantes, ejemplificables con la que dijeron representa su profesión del Museo de Artes Decorativas de París, adjudicada por Bertaux al círculo de Jacomart, resultando catalán, según Rowland en su «Jaume Huguet»; el del Padre de Juanes de la Seo

valentina; otro del XVI en la iglesia de la Sangre, de Segorbe, y varios que no detallo por estimar estéril descamino rastrear pistas no estabilizables. Prefiero recordar que la época de su vida no fue propicia ni querenciosa para reproducir parecidos en retratos. Buscaban espiritual evocación y no semejanza física, pues sin rebuscados melindres de humildad, ni caer en la peor de las vanidades, en la vanidad de no ser vanos se despreocupaban del orgulloso simulamiento de vida trampeando con apariencias a través de la muerte. Sobreabundan representaciones con igual faz e indumento en personas de distinta condición y edad, sólo variando a veces el tamaño, expresión de signo jerárquico. No puede imputarse y suele hacerse, al cacareado misticismo español, pues igual acaeció fuera de los aledaños hispanos. Testimonio cumbre impresionante, por no mentar más que uno escogido tardío y foráneo, para no enripiar estas apostillas: la disposición testamentaria de René de Châlons, conde de Nassau († 1554), encargando se la retratara, no como estaba cuando murió, sino tres años después de muerto, ejemplar lección que cumplió su viuda Ana de Lorena, realizándolo Ligier Richier, subsistiendo en Saint Pierre de Bar-le-Duc.

Mi perenne afán de hallar múltiple fruición compleja, en los que se vienen calificando impropiamente de primitivos, me hace recordar que al fin y al cabo se anticiparon hasta en esto por anímica elevación, a lo que por opuesta vía llegaron los vanguardistas de nuestros días en el «Manifiesto» que leo a Gustave Coquirot en la 5.^a edición! de *Cubistes, Futuristes, Passeistes* (pág. 84): «Declaramos que un retrato no debe parecerse a su modelo». No es menos cierto que cuando Marinetti pedía en 1912 «la destrucción de todos los museos y monumentos del pasado», Nadelman, presente en la Galera Berhein, lo justificaba proclamando al mismo tiempo, era «porque no entendían el Arte del pasado». ¡Reconocemos es realmente más costoso!

No se me puede ocultar hay muchos casos en que la repetición y adopción predilecta de un arquetipo determinado, se debe a cómoda rutina, o preferente pervivencia por varias razones equiparables a lo que con la agudeza y originalidad indiscutible que le caracteriza, presintió D. Felipe Garín en su interesantísimo estudio sobre «Un rostro de mujer en las tablas de Yáñez de la Almedina», incluido en el número 1 de la nueva bella revista *Generalitat*, que publica la Diputación valenciana, correspondiente a diciembre de 1962; o a tono con lo que se dijo de Ribera con su hija de Sta. Inés, núm. 63 del Catálogo del Museo de Dresden (1920) y de Inmaculada en el convento madrileño, rehaciéndole la cara Claudio Coello, cuando las monjitas supieron sus amoríos con D. Juan de Austria, o con su esposa para la Inmaculada salmantina; como Gregorio Vázquez con la suya y de Pinturichio poniendo irreverentemente de Madonna la demasiado célebre beldad de Julia Farnesio; del autorretrato de Zurbarán en el S. Lucas, núm. 2.594 del Prado, hasta el alcoyano Lorenzo Casanova († 1900) en su S. Francisco. Corto la digresión temiendo se diga es cierto lo de Goncourt: «El que oye más estupideces en el mundo es un cuadro». Empero, añadiré será utilísimo y no muy arduo el estudio y publicación de un «corpus» o repertorio comentado de retratos en la pintura valenciana, partiendo de la medieval, pues no escasean excelentes muestras en antañonas tablas repletas de sentimientos poéticos y evocaciones románticas, valga la paradoja. Sin pretencioso empeño, que sería menguado, indicaré bastaría seguir las normas trazadas en el amplio campo de lo español por los concienzudos trabajos de Sentenach, Tormo, Sánchez Cantón, Allende Salazar, Ezquerro del Bayo... «La «Historia de los géneros», preconizada por Lafuente Ferrari en su enjundiosa publicación de la *Revista de la Universidad*

de Oviedo (1944). Como inició la doctora Villalba Dávalos sobre «Los niños en la pintura medieval valenciana», de *Anales del Centro de Cultura* (1952).

A lo de Espinosa le hallo carácter antípoda de los que tergiversando realidades pretendieron presentar al gran dulce santo tendenciosamente como duro, áspero y agrio, casi despiadado inquisidor y no cual éste, con dulcedumbre de iluminado por la Gracia divina, el nunca indiferente al sufrimiento ajeno, el sublime protector benévolo de niños y huérfanos, el pacificador de feroces bandos y banderías, el que cuando la impopularidad hebraica repercutía en crueles asaltos a las juderías por la bárbara chusma, obraba «como un pastor con sus ovejas descarriadas, agrupándolas junto a él, ofreciendo a los desalmados la débil fortaleza de su pecho y el acerado escudo de su anatema», para decirlo con las cálidas palabras del docto Igual Úbeda. En definitiva, el maestro en clínica del alma cuyo imán celestial atrae a implorarlo efusivamente desde lo más profundo de nuestro ser con máximo recogimiento; aquel cuyos sermones fueron lo que les llamó justamente Miguel Pérez en el Manuscrito de nuestra Universidad: «Abundosa botiga e apotecaria de cordials, e remeys spirituals».

Si de la figura pasamos al delicioso fondo, nos hallaremos ante un hechireo poema terrígena, el bello país verdegal con tonos de media fuerza, el de los alrededores valentinos, donde se columbran torres de su muralla equiparables a las de Serranos. No sé si acaso a Espinosa (1600-1667), y es bien posible, le resonarían recuerdos oídos de la entrada por ellas de las reliquias del Santo traídas de Vannes en 1532 que refirió el P. Vidal con el sonado milagro de la ciegucecita hija de los Zanoguera-Almenar, señores de Rocafort y Godella, o el pasar por las mismas otra de sus reliquias en 1600, con otras de sus milagrosas curaciones: la de Juan Bautista Julián y de D.^a Blanca de Cardona. En cambio, a mí me magnetizan la memoria todas las triunfales entradas del Santo vivo en la ciudad, escoltándolo el pueblo cálidamente y los Jurados y nobles, de cuyo nexo con éstos se ocupó magistralmente Ferrán Salvador en «San Vicente Ferrer y la nobleza valenciana». Eran recepciones solemnes que al pensar en ellas nos asalta el recuerdo de la en que, viéndole bajo palio con gran pompa un buen amigo suyo, el preclaro franciscano Fr. Francisco Jiménez se le acercó preguntándole: «Padre maestro, ¿qué hace ahora la vanidad?», respondiéndole sin acritud, con la llaneza propia de humildísima santidad sublime, acorde con lo que revela esta tierna efigie: «Amigo, va y viene, aunque por la gracia de Dios no se detiene».

A quien sea gustoso de ambientar, haciendo revivir la varia índole de las diversas fiestas de por entonces, le será suficiente hojear el valioso acopio de Carreres Zacarés: «La Valencia de Ferrer».

Independientemente de las rememoraciones vicentinas, este cautivador paisajito podría y debería ser situado, según para los retratos queda pedido, poniéndolo a la hila de una larga lista interesantísima de fondos de viejas tablas y subsiguientes lienzos con hechiceras notas típicas. No faltan deliciosas vistas de tierra y mar, incluso con naufragios, escenitas de tauromaquia, mas múltiples curiosidades. Podrá fácilmente comprobarse, partiendo del rebautizado por Gudiol como «maestro de Liria» en el retablo Sableda Besaldú, dedicado al otro «atleta Dei» el homónimo mártir su tutelar, pasando por Rexach a quien creo pudiera situarse como precursor de este «género» según llamaron algunos a Masaccio en Italia y a Van Eyck en los Países Bajos, siguiendo el notorio progreso debido a Osona y otros. Hallaremos encantadoras alquerías y «barracas» idénticas a las aún subsistentes, aludidas por Almela Vives en su



FIG. 3.—Maestro de Enguera. La Virgen de Gracia. Parroquia de Enguera.

amena síntesis «La vivienda rural valenciana». Para convencerse no hay ni que salir del Museo, según bien advirtió la penetración de Garín en la predela núm. 214 de su Catálogo, la del «Maestro de Cabanyes» que, dicho sea de paso, cada día estoy más encariñado con la idea de aspirar a identificarle con Cabanes según hace tiempo apunté, partiendo del panel de D.^{na} Sara Larco de Palacio en Buenos Aires, suponiéndolo del retablo dedicado a S. Sebastián y el Ángel Custodio —cuya devoción también fomentara S. Vicente— documentalmente contratado en 1476 por Pedro.

Intercalo esa digresión impretenciosa como estimulante cebo para el futuro, pues aún queda mucha selva virgen al explorador, a pesar de lo mucho que se ha hecho y hace, sobre todo por las muy bien orientadas elaboraciones de tesis y «tesinas» en la Universidad de Valencia; recoger y publicar datos para un consciente acopio, nadie dudará es de importancia, partiendo precisamente de la pintura medieval, pues como bien advirtió Gabriel Monrey en su sagaz compendio de «Les paysages des primitifs» incluido en el núm. 1 del 2.^o año (1921) de «Feuillets d'Art» ya se nota en ellos «anticipo de sensibilidad y lenguaje modernos, manera de ver, sentir, comprender e interpretar, que parece imposible a nuestro pueril orgullo, lo cual justifica la incompreensión no sólo de la masa». Insiste añadiendo que «las diferencias comprobadas entre los paisitos del XIV-XV y los del XVI al XIX son menos profundas y menos esenciales de lo que se cree», haciendo certeras indicaciones para enjuiciarlos. Será suficiente seguir pautas que, sin propensión magisterial, recomiendo al mencionar las del belga Eduardo Alfredo Baes en su «Histoire de la peinture de paysage au XIV-XV^e siècle»; por Christian Zervos en «Paysages français du XV^e siècle» y por los varios tomos que publicó Laurens de la gran «Histoire du paysage en France» por Benoit, Bouchot, Bouyer, Diehl...

* * *

A propósito de lo que precede sobre retratos medievales, reproducimos (fig. 3) la Virgen de Gracia de Enguera, por ofrecer dos de próceres donadoras confirmativos de lo antedicho respecto a la repetición de un modelo único, aquí, además, asidamente unible al de las celestiales figuras. Esta repetición de rostros no dejaban sin embargo de prevenirla ya entonces algunas capitulaciones retableras exigiendo «les cares ben diferenciades» tendiendo a evitar monotonía y lo que tanto se reprochó a Benozzo Gozzoli en Italia, por ejemplo. Visten las dos idéntico indumento y no deja de sorprender que con igual sencillo atuendo, pero la faz menos visible, tengamos otro precisamente de este ciclo en nuestra Catedral: el de la que supusieron madre de Matías Mercader, orando arrodillada en la misa que celebra S. Régulo (30 marzo), el obispo de Senlis y Arles, obra de Rodrigo de Osona que hasta tiene bien semejante alfombra. Me refiero a la que venían llamando misa de S. Dionisio y sin pugnacidad he rectificado en una «Miscelánea de tablas valencianas» del madrileño «Boletín de la Sociedad Española de Exc.^{os}» de 1932, recogiénolo Post (VI-186). El ocultar la cara no dejaba de ser cómodo recurso y truco de grande antigüedad, pues cuenta Pacheco ya le usó Timantes para vencer dificultades de superar la gama trágica de su Agamenón en el sacrificio de Ifigenia. No deja de ser curioso como justificación del persistente desvío de los artistas que según advierte Jusepe Martínez en sus «Discursos Practicables» (pág. 128), la «profesión de hacer retratos es materia muy penosa y a veces poco premiada». Todavía en pleno siglo XVIII, cuando el flamenco Antonio Fontanilla residiendo en Madrid recurrió a la Academia de S. Fernando en octubre de 1756 solici-

tando su ingreso, aquélla le respondió, según documento publicado por Méndez Casal, que «la sola habilidad de hacer retratos no es bastante para el grado de Académico de mérito, aunque lo hiciese con toda perfección».

Aún es más curioso y absurdo, sin que tampoco sorprenda, que a Velázquez se le negara el ingreso en la Orden de Santiago por el capítulo V, título I, de sus «Ordenanzas», que vedaba el ingreso en ella de los oficios viles, entre los cuales incluían los de «platero y pintor», según sabemos por el Barón de Cobos de Bolbaite, que lo publicó en el homenaje del Centenario tributado por *Mundo Hispánico*.

Para mí al menos, también son atractivas las menudas notas realistas de ciertos pormenores y accesorios que sahuman y ambientan evocaciones. Así, los ángeles vihuelistas con sus violas «da braccio», uno con «viella» de arco y el otro tocándola rasgueado, a mano, no a púa. Serán naderías, pero traen al recuerdo su evolución y opiniones que no sin discusión pretendieron atisbar antecedentes de la guitarra, según los comentarios que D. Ricardo de Aguirre publicó en la «Revista de Archivos» (t. XLI-1920). Mi propensión retrospectiva me hace también sin bachillería sentir cierto embeleso contemplando los alados cantores «a mezza voce», o juzgando por sus labios con «voce cupa» y fruslerías cual el cesto de mimbres con asas de la ofrenda de huevos y panes. Porque según dijo el alcalde de Enguera, D. Jaime Barberán, a quien debemos emergiese con excelente conservación bien limpia y restaurada por D. Manuel Pérez Tormo, esta magnífica obra, todavía se hacen iguales allí. Reafirman cuanto en todo se anticipó el realismo de los pintores de antaño, según antes se dijo de retratos y paisajes, a los modernismos; no puedo pasar por las Salas de S. Carlos sin detenerse a colegir lo mismo frente a la tabla que rectamente adjudicó Post a Miguel Esteve, con Nuestra Señora sedente cosiendo junto análoga cestilla de labor (sin asas) muy semejante a las actuales. Sigo y me permito recomendar la pauta que aprendí, cuando en 1927 leía en *Residencia* (núm. 1 del año II) el substantivo estudio de Sánchez Cantón: «Rebusca de novedades en el Museo del Prado.»

La integral revisión y examen minucioso, préstase a una traca espiritual quemada en honor de la obra y el autor, aunque no saquemos su modesto nombre artesano de la penumbra, pese a conocer bien la génesis del estilo y heterogénea gestación.

Aspiro y pienso debe aspirarse a lo que refiriéndose a Post en excelente síntesis biográfica del núm. 20 de «Atlántico» encomió Lafuente Ferrari respecto a la tendencia de «ver el Arte en humanista con atención al «background» social y espiritual, sin el cual el Arte mismo no puede ser propiamente entendido». Es por eso por lo que quizá sin quimerizar despropositadamente no sea supervivencia cansada o marchita, sino siempre lozanísima, incluso trasonar resonancias de las preces elevadas frente a esa su creación con fidelidad a su espíritu y lenguaje por nutrido plantel de devotos enguerinos al través de los siglos. Así, partiendo de los que tuvieron el señorío de la Villa desde el XVI, como Caro, el Marqués de la Romana, varios Borja, los condes de Puñonrostro y de Cervellón, condesas de Estepa y de Enguera, los familiares de víctimas de las calamidades públicas del siglo XVIII y varios hijos ilustres, dominicos mercedarios, seráficos recoletos y otros de los que sólo aludiré a dos menos sonados, músicos: el virtuoso sacerdote gran organista del XVIII-XIX, D. Manuel Aparicio y su tío y maestro D. Joaquín, preguntándome: ¿Qué concatenación de píos reflejos produciría en ellos la sublime musicalidad imaginaria del cuarteto angélico? Ignoro si se juzgará venial pecado de ingenuidad por sensibilidades de cordaje flojo; sin embargo, en orden opuesto y a lo pagano, en transplante secular, no me olvido de lo que se ha

dicho de Gustave Moreau con la música de Paul Dukas y Héctor Berlioz, más otros muchos, hasta valencianos de hoy.

La historia de la Pintura no es la de los pintores, como la de la Filosofía no es la de los filósofos, y la de la Medicina no es la de los médicos, por lo que al autor no me apena tener que seguir llamándole «Maestro de Enguera». Fue así como le denominé cuando brevemente lo discutí en la *Valencia Cultural* de marzo de 1962 que dirige mi talentado amigo el erudito Badía Marín. Cada vez más persuadido, le juzgo del círculo de Osona el viejo. Vacilo porque dudo, aunque no considere imposible que resultara de una primera fase del taller del «Mestre Rodrigo». Por si así fuese, recordemos las conexiones que con Borjas tardíos al caso, se aludieron rectamente por la precitada revista «Enguera» y traeremos a colación el que Osona hizo un retablo en 1483 para la valentina Seo a expensas del cardenal D. Rodrigo, lo que testifica, ya entonces, relación familiar. Pudo y son sabidísimos otros casos, ser pintada para ellos con destino a otra parte hoy desconocida y posteriormente allí llevada la tabla en cuestión. Porque las fechas conocidas de la intervención enguerina de los Borja, son de todo punto inadmisibles por lo avanzadas, pues el señorío lo adquirieron en 1575, y D. Carlos de Borja, el sacerdote retirado a Enguera por motivos de salud, costeó el altar para este panel en 1629. Aun cuando viene a los puntos de mi pluma, sería impropio apelar a fugacísimos argumentos tan retorcidos, cual el resurgir del antiguo culto mariano de tal advocación, con la suntuosa procesión general a Nuestra Señora de Gracia de S. Agustín de Valencia, estando el cardenal Rodrigo de Borja presente y cuya devoción ha sido estudiada por Almarche, Llombart, Cruilles, Vilanova, S. Sivera... Por lo demás, nada nuevo puede aportar lo iconográfico, pues con muy dispareja iconografía se irradió tal invocación mariana, no faltando hasta documentos contractuales cual el que publicó Sanpere Miquel en los «Cuatrocentistas» disponiendo: «pintará la Verge Maria de Gracia acompanyada de gents, ab son mantell stés, axi com es de costum». No cabe aquí analizar las fórmulas iconísticas del tema que de muy distinta manera llegamos aún a conocer en Villarreal, Canet de Berenguer, donde también le llamaban Nuestra Señora contra las fiebres, en S. Agustín de Alcoy, en el obispado de Segorbe donde se supuso arraigada en Castielfabib desde hacia 1394 según la «Noticias» del prelado Aguilar...

Sigo viendo las íntimas conexiones que ya en otra ocasión destacué, con la Virgen del Caballero de Montesa núm. 1335 del Prado y con la Epifanía núm. 976 del Museo Bonnat de Bayona, pues son indiscutibles, pero el de Montesa en posterior estilo más agilizado, también sigue resultándome nominalmente algo enigmático. Llegó Post (l. c. VI) a proponer identificar a su autor con el propio Rodrigo, pero muy dudosamente, lo que me autoriza sin la menor irreverencia para mi admirado maestro, no alterar mi antigua ecuación leocadiesca por él recogida, que dejé planteada en *Archivo Español de Arte* tanto más que ni el Catálogo del Prado de 1942 dejó de incluirla entre los anónimos, recogiendo los ecos osonianos y leocadianos sugeridos por Tormo y Mayer, ni la concienzuda y esplendente «Iconografía Española de S. Bernardo» por el R. P. Dom. Rafael M. Durán S. O. Cist. que como gloria de las prensas del Monasterio de Poblet salió de ellas en 1953 da decisiva nominación más que con las interrogantes de Osona o San Leocadio.

Sin ambajes ni castraciones concluyo este azaroso paso de los peros, incluyendo al «Maestro de Enguera» en el taller o inmediato círculo de los Osonas, cuya polifacética complejidad he minuciosamente pormenorizado en *Anales del Centro de Cultura Valenciana* (N.º 15-1946), con sugerencias aplicables a esta «Miscelánea».

La Virgen de Gracia enguerina me parece allegadiza, pero inseguramente fraterna de obras tan aceptadas como de los Osonas, cual los Santos Médicos anargiros de la Catedral; Verónica que Post adjudicó a Osona el viejo, después de desechar imputaciones al «Maestro del Caballero de Montesa»; Adoración de Reyes que con núm. 140 figuró en el Catálogo de la Exposición de «Lo Rat-Penat» (1908) como de D. Manuel Oliag con supuestos retratos del papa Alejandro VI y de Fernando el Católico, pasando después a la Col. Lionel Harris donde la citó Post y ahora en Norteamérica donde la estudia con clarividencia el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Arizona Mr. Robert M. Qinn, según acaba de personalmente comunicármelo; también la tabla compañera de esa, con la SS. Trinidad, Ana trina o «triuna» con S. Bernardo, que aludí en el Boletín de la Soc. Esp.^a de Exc.^{os} de Madrid (1935) aceptándolo Post. Me refiero a la que figuró en la misma exposición valentina con núm. 141, presentada por el mismo Sr. Oliag, pasando después a la Galería Neupert de Zurich para volver a Barcelona perteneciendo a la Colección Losbichler que la exhibió en la «Exposición de Primitivos Mediterráneos» de 1952 con núm. 132 del Catálogo. No tuvieron esa fortuna otros ejemplares, según comprobará quien leyere «Los cuadros perdidos para España» de Bernardino en Pantorba en el núm. 155 de *Mundo Hispánico* y de Gaya Nuño sobre «La Pintura Española fuera de España». Sería interesante y formaría volúmenes un resumen de las pinturas valencianas en el extranjero, aunque sólo fuese hasta el XVII. Formarían espléndida «Senyera» de nuestras glorias, ondeando a todos los vientos del mundo.

Leandro de Saralegui