

DE PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

EL MAESTRO DE BONASTRE

(CONTINUACIÓN)

En la estela del "Maestro del Puig", sitúo al que como encabezado estas páginas vengo reiteradamente llamando desde 1942 (1). Trátase de un gran pintor activo en Valencia durante la primera mitad y promedio del xv, que con las aportaciones a continuación registradas, podrá contar en su haber un núcleo de obras muy selectas. Si no yerro, permiten juzgarlo mejor que hace veintitantos años, cuando lo acercaban demasiado a Marzal, no faltando ni quienes—sin fulanismos, pero en plural—reprodujeran como del propio Andrés la repintada tabla que me sirvió de base para mi eventual nominación. Me refiero a la de la Catedral de Valencia (2), representando la Transfiguración del Señor, que supuse y supongo, pudo ser titular del retablo que hubo en el altar dedicado al Salvador; no, según se llegó a creer, del de la fundación del rector de Alcoy Mosén Bernardo Socias, institutor de un beneficio (3) en 1374, por ser impropia la fecha, sino de la de don Juan de Bonastre, hacia 1448; es la de una escritura ante Pedro Monfort, que no me parece muy dispar de lo que revela el panel en cuestión, a pesar de que su cronología fue tan llevada y traída (4) como las atribuciones.

Según respondiendo a consulta tuvo la gentileza de informarme mi añorado mentor heráldico el ilustre barón de San Petrillo, a Bonastre corresponden los blasones de tal capilla: partidos, con toro en campo de oro, monte de gules cargado de banda de azul y sumado de lis de gules. Por eso, el subsiguiente patronazgo pasó a los Pertusas, sucesores vinculares de los Bonastres. Se fundó entonces un beneficio e hicieron obras costeadas por el prócer don Juan, que fuera castellán de San Suri en Cerdeña (1433) y alcaide del real Palacio de Valencia (1437) y cuyo buen gusto parece acreditado con recurrir a tan exce-

(1) Al tratar de Pedro Nicolau, en el Bol. de la Soc. Esp. de Ec., pág. 111 de ese año. Lo aludí en "El Maestro de Santa Ana y su escuela", pág. 8; en la "Catalogación de dos salas del Museo de San Carlos", pág. 107 y en otras partes.

(2) Núm. 189 del señor Tormo en su "Valencia. Los Museos", pág. 105.

(3) S. Sivera, "La Catedral de Valencia", págs. 297-298.

(4) Si en la Exposición de "Lo Rat Penat" conmemorativa del VII Centenario (1908) de D. Jaime el Conquistador se catalogó al núm. 438, como "de fines del xv", yendo y viniendo días, llegó después hasta reproducirse como del xiv, acaso por el señuelo de la fundación Socias.

lente retablero, a la vez que interviniendo en un encargo a Jacomart (1458), para la regia capilla de Santa Catalina, según documento (5) de 1460.

Que la Transfiguración es muy propia de central en retablos del Salvador, conmemorándola el 6 de agosto, lo demuestra su acordancia con el Rezo y múltiples testimonios de varia índole, que bastará ejemplificar con el que adjudiqué a Pedro Nicolau en Pina (Teruel).

Aun no siendo de absoluta seguridad garantizada sino mera conjetura razonable que perteneciese a esa capilla, he preferido la provisional designación de Maestro de Bonastre, postergando la de Maestro de Alacuás con la que se le venía nombrando, porque se basaba ésta en suponer de allí oriunda la "Anunciación" del marqués de Mascarell; información por mí abierta y en otras ocasiones concretamente prealegada, me dio la plena persuasión de no haber sido de Alacuás, prestándose a más peligrosa desorientación las halagüeñas indicaciones de segunda mano poco hábil.

Por el carácter de intimidad que vengo dando a estos apuntes, solicito indulgencia del lector para permitirme intercalar la sinceridad de que si alguien me convenciera de no estar en lo cierto, le quedaría reconocidísimo; mis equivocaciones sinceramente las confieso y sin rubor con franqueza me retracto, no gustando de poner en púlpito el paño de los pecadillos ajenos, para tapar los propios, siempre mucho mayores. Pero ha de ser sin logomaquias, a medida de cada paladar, sino según la regla de lógica de que un argumento negativo es de poco valor si carece de argumento positivo. Reconózcase que el origen auténtico de una obra de arte tiene verdadero interés, pudiendo ser trascendental a la investigación.

Se carece de huellas para rastrear la búsqueda de un nombre de pila, pues a nadie, ni aún a mí, se le oculta lo inconsistente, de pensar en un familiar de los Pérez que con anterioridad me sugirieron las letras b-t-g-P, descubiertas por el señor Tormo en el sitio de una Virgen, propiedad de la después duquesa de Parcent (6), a continuación aludida. Con reservas de incer-

(5) Vide S. Sivera, "Pintores Medievales".

(6) Ver pág. 10, núm. 16, del "Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la Excm. señora doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, viuda de Iturbe", publicado con motivo de su Exposición en la Real Academia de San Fernando, en mayo de 1911. Pasaron los tiempos en que al aparecer una obra firmada se le aplicaba un nombre sonoro, según revelan dos ejemplos típicos: La Santa Ursula con firma "Iacobo me fecit" antes de la Colección Plandiura, hoy del Museo de Barcelona, reproducida como "Santa Catalina, de Jacomart" en la enciclopedia Espasa, tomo 28, pág. 2.367; el "C. L. Monso" al pie del Salvador, en Villarreal (ciertamente de San Leocadio), no pasa de probable nombre de quien costeara la restauración del siglo xvii, sobre lo que puede verse: "Los retablos de Pablo de San Leocadio en Villarreal" (Castellón, 1958, págs. 17 y ss.), del cronista y prestigioso archivero don José María Donate, al que —dicho sea de paso— debe la pintura valenciana otra reciente aportación de interés sobre Lorenzo Zaragoza que puede ser fructífera.

Siguiendo mi norma de justificar el refrán de que "en todas partes cuecen habas", pero sin chacoteo ni salir de tierra valentina, me viene a la memoria el San Miguel del pueblecillo de Tous, obra de Bermejo, con su "Bartolomeus Rubens fac.", allá por 1905, no fue ningún urdemallas, sino nada menos que Herbert Cook y Henry Bouchot, quienes lo convirtieron en un francés "maître Roux", o en Italia, Mely en el Bartolomé Rosso,

tidumbre, acaricié la remota posibilidad (7) de identificarlo con un familiar de los Pérez. Por el "tempus omnia revelat", confío que algún día se llegue a saber, no debiéndose perder las esperanzas, mientras tengamos investigadores de Archivos tan tenaces en la infatigable búsqueda como el competentísimo don Luis Cerveró Gomis, cuyos trabajos para ir desbrozando la "necroscopia" histórica de lo nuestro son de resonancia internacional, calificándolas Post en los Apéndices de su tomo XII (pág. 593) de "extremely valuable series of Valencian documents". Hasta entonces y por lo de pronto, llamárase como se llamara es innegable que se trata de un gran retablero. Acusa facilidad y felicidad de mano e ingenio a la par que valía extraordinaria, tanto que habiéndose considerado a Schubert "poeta de la música" pudiéramos tenerlo por músico poeta de la pintura valenciana cuatrocentista. Es delicado a la vez que roblizo en su dibujo y modelado, para mí con ecos del Maestro del Puig. Descubre ansias de claroscuro, notorio influjo de norteñas auras flamenquistas por todos reconocidas en algunas de las producciones que vengo dando por tuyas. Sin apetencias didácticas, pienso que puede ser debido a reminiscencias del ciclo marzalesco, recargadas por la influencia flamenca emanada de Luis Alimbrot, que aparece documentado entre 1439-1448. Se nos presenta también entreverado de los efluvios que abanderiza la tríada L. Dalmau-Jacomart-Rexarch y es gratísimo destacar con absoluta imparcialidad justísima que la penetración del tan agudo como experto Gudiol Ricart en su mirífica "Pintura Gótica" (8) elaborada con su habitual pulcritud y mesura, sagazmente reitera indiscutibles tangencias con Dalmau, en lo que a continuación discutiremos, de nuestra Catedral, Museo de San Carlos, Mascarell y Coronación de Boston. Además, advierte que "el arte de Luis Dalmau es susceptible de ampliarse en determinado sentido", lamentando no tener "obras seguras de la época inmediata a su llegada" que podrían dar luz sobre fases del mismo.

Si esa puede ser la génesis, los reflejos del magisterio del de Bonastre, se proyectan sobre Juan Pons, según presentí al dar a conocer todavía sin firme filiación (9) la tabla Mascarell; su persistencia fue atisbada clarividentemente por mi querido ¡y llorado! Mr. Post (10), al señalar resonancias en el que

fallecido hacia 1473 en Ferrara, no sin que Mr. Dömier tocara a rebato —justo es consignarlo— en "Les Arts" ante la prueba de Castellas. Es en todos los casos pariguales recordable que el mejor carretero vuelca y a todos puede sernos benévolamente aplicable un rancio decidero dicho: "quien hace un yerro y pudiendo no hace más, por bueno le tendrás".

(7) En "Archivo Español de Arte", núm. 91, de 1950, pág. 187, "Sobre algunas tablas de particulares". Para el "Berthomeu" firmante de la Virgen de la Colección Espinal (Barcelona) que reproduce en "Sobre algunas pinturas españolas del xiv al xv". ("Archivo Español de Arte", núm. 95, pág. 218. 1951), acaso fuera más propio sospechar de Bartolomé Pérez o de algún homónimo "mestre" poco documentado todavía, de lo cual trataremos al ocuparnos del que llamé "Maestro de la Porciúncula".

(8) De la valiosa serie "Ars Hispaniae" págs. 239-240.

(9) En "Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas" del Bol. Soc. Esp. de Esc., de 1936 (XLIV), pág. 111, ratificándolo Post, loc. cit., tomo VII, 2.^a parte, pág. 881.

(10) Tomo XI, pág. 165.

llamó "Maestro de Cuenca", que debió florecer entre las postrimerías del xv a los albores del xvi.

Manifiesta predilección por suntuosos brocados, prodigando pulcra labor de los oros en aureolas y orlas florales, trabajadas esmeradamente, prosiguiendo las normas de Gonzalo Pérez, aunque aventajando no solamente a este gran pintor, sino para mí a todos en algo personalísimo: en las insuperables manos bellísimas (11) que le caracterizan.

Dejando generalidades, pasemos al examen de obras.

* * *

La Transfiguración (figura 79) en el Tabor, es asunto que ya vimos esquemáticamente tratado por Domingo Valls en Chiva de Morella y ampliado en Pina por Pedro Nicolau, cuya pauta iconística parece seguir la que ahora comentamos, pues a la escueta representación del primero, con el Señor teniendo a su diestra y siniestra solo a Moisés y Elías, se adicionó la presencia de los tres Apóstoles de primer término. Natural desarrollo evolutivo, a tenor de la regla que con acierto describe Huizinga (12) diciendo ser "lo que caracteriza las "evoluciones" del Arte, que fueron tradicionales y paulatinas, las "revoluciones" no empiezan hasta los primeros "ismos", con las extravagancias subsiguientes". Para interpretar esa tradición debemos atenernos a lo que sabiamente destacó una docta personalidad de la Iglesia valenciana (13) tratando del Arte Sacro: "las dos corrientes, de piedad o espiritualidad, la litúrgica y la extralítúrgica, ambas perfectamente legítimas y de categorías diferentes". Corresponde a la primera, el abrir a las almas un mundo insospechado de infinitas perspectivas, inspirándose aquí el tema iconístico en soplo divino del Evangelio de San Mateo (Cap. XVII-I-6), leído en el Rezo del Oficio de la festividad. No desplace transcribir un extracto, ya que justifica y aclara, incluso nimios detalles de la composición que pudieran pasar desapercibidos: Tomó consigo "a Pedro y a Santiago y a Juan y los llevó a un monte alto y se transfiguró... y sus vestiduras se volvieron blancas como la nieve", color que repite San Marcos (ix-3), aun cuando prácticamente no es indefectible, pues no las puso así el Maestro de Albatarrac, en lo de la Col. Perutz (N. York) y el Maestro de Fontanals, en lo de la Col. Cruilles (Barcelona), entre otros que hacen pensar en repintes. A continuación prosigue: "se les aparecieron Moisés y Elías, hablando con El". Así lo subrayan las expresivas actitudes y ademanes parleros de las finas manos; lo mismo que la dactilología del Príncipe de los Apóstoles, responde y fielmente corresponde al evangélico relato: "y Pedro habló...".

(11) He pormenorizado respecto a esta particularidad valenciana, en la "Catalogación de dos salas del Museo de San Carlos", pág. 110, y en esta misma revista, págs. 31-32, de 1954.

(12) "Entre las sombras del mañana. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo", 2.ª edic. de la Revista de Occidente. Madrid, 1951.

(13) El Profesor don Alfonso Roig: "El Arte de hoy y la Iglesia" en "Arbor", número 101 de 1954.



FIG. 79.—Maestro de Bonastre. Transfiguración del Señor. Catedral de Valencia

Elías, barbialbo, se cubre con la capa blanca de tradición carmelitana, como supuesto fundador o Padre de la Orden (14). A Moisés, barbinegro, le caracterizan los cuernecillos capilares originarios del Exodo (xxiv-29) cuando le describe al bajar del Sinaí: “cornuta esset facies sua”, popularizándolos el teatro medieval que con ellos le hacía salir a escena. Se difundió mucho desde los púlpitos, pudiendo rememorar, predicaba San Vicente Ferrer en la Cuaresma de 1413: “la

(14) Vide Cahier “Caracteristiques des Saints dans l’Art populaire”, tomo I, págs. 111 y 163. *Ibid* “Analecta Bollandiana”, de 1906, pág. 195.

sua cara era cornuda de dos raigs de lum..." (15). Hasta me resulta curioso los evoquen las dos puntas de la mitra episcopal en el momento de imponerla, según oración conmemorativa de "los dos cuernos de ambos Testamentos" y del "rostro de Moisés después de su coloquio, con rayos resplandecientes" (16). Elevándolos sobre su frente seguirá siglos, no sin que los altibajos de tiempos más discutidores llegasen a censurarlo (17). Podría por lo tanto resultar comprensible para el pueblo ilustrado de aquella época mejor que para cualquier mirante de la muestra, porque había más interés debido al más intenso fervor devoto a este Misterio glorioso. Precisamente su culto lo engrandeció un renombrado valenciano: Don Alfonso de Borja (18), en fecha poco lejana de hacia cuando suponemos se debió pintar la tabla.

En torno a la esplendente Anunciación (fig. 80) del marqués de Mascarell, agrupó el insustituible Mr. Post (19), varias obras fraternas. Después de levantados los repintes que tenía, reveló ser muy selecta con extraordinaria exuberancia ornamental y gran riqueza decorativa en el conjunto, prodigando espléndidas telas para ropajes de la Virgen y del arcángel. Resultó afortunadísimo al diseñar y saber expresar la sublime unción de ambas figuras. Merece también ser subrayado su acierto en conseguir enriquecer el efecto cromático, haciendo surgir colores puros entre la sordina del medio color y coadunando bien armónicamente las partes con el efecto general, en admirable sincronía, que prefiero llamar "sinfonía" colorista, por recordármeme las sonoridades de una partitura orquestal en los "tutti unisoni". Excepcionalmente la musicalidad no viene a mi pluma sólo por mi exacerbada propensión melómana, sino siguiendo el camino de veteranos tratadistas, cual Jusepe Martínez (20) cuando estima son "los colores para los ojos, lo que las cuerdas en el instrumento para el oído, de donde la unión es la que hace armonioso el intento".

(15) Véase la recopilación de S. Sivera, edic. Patxot, pág. 250.

(16) Acabo de aprenderlo en el reciente y plausible "Ritual de la Consagración Episcopal" (Valencia, 1958, pág. 60) del Prof. Rvdo. don Vicente Castell, benemérito director del Museo Diocesano ¡renacido con su tenaz esfuerzo!

(17) V. Molano en su "De Historia Sanctorum imaginum et picturarum", lib. iv, cap. xxv y el P. Interian de Ayala en "El Pintor Cristiano", tomo II, pág. 58.

Sin salir de la Catedral, puede verse a Moisés con los típicos cuernos pilosos sobre la frente al recibir las tablas de la Ley en el Sinaí, con sólo mirar el relieve de Julián Florentino bien reproducido por don Felipe M. Garín en su excelente libro tan ameno como útil y pulquerrimo, "Valencia Monumental", pág. 41, edic. "Plus Ultra". Madrid, 1959.

Hasta se llegó a ponerle bovinos cuernecitos de asta, como en la originalísima "Transfiguración" de Mr. Ellery Seadgwick (Beverly, Massachusetts) que Post situó (xii-590) en el círculo del por Gudiol Ricart denominado "Maestro de Liria".

(18) Véase S. Sivera, "El Obispo de Valencia don Alfonso de Borja", Rev. de Archivos, 1926, págs. 57-58.

(19) Loc. cit., tomo VII, pág. 880, tratando después del pintor en VIII-715 a 717 y IX-827-829.

(20) "Discursos Practicables del nobilísimo Arte de la Pintura", pág. 23 de la edic. de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1866. Dedicó el tratado VI a encarecer las acordancias del todo y las partes.



FIG. 80.—Maestro de Bonastre. Propiedad del Marqués de Mascarell (Valencia). La anunciación

El "terracet" con las místicas azucenas cuyo simbolismo ya quedó anteriormente analizado, es uno de los más deliciosos floreros de nuestra pintura del xv, mereciendo lo realzase don Manuel González Martí, en su formidable "Cerámica del Levante Español" (21). Capitulaciones retableras, de vez en vez prevenían expresamente se pintara "la carraça dels lliris", aunque no siempre, por lo que no es inmutable su presencia, no faltando casos en que se omitió, como hizo el mismo pintor en la que di por suya y a continuación mentaremos del Museo de San Carlos; ni la puso el Greco en la del Prado (núm. 827), ni en varias que le vinieron adjudicando, pero sí en otras que le atribuyeron, cual la de la Catedral de Sigüenza.

Es asunto que tuvo copiosas variaciones, pudiendo casi considerarse inagotable por razones que señaló Mr. Lucien Rudrauf, director de investigaciones del "Centre National de la Recherche Scientifique" de París, en trabajo modelo (22), donde analiza lo que llama leyes de la "polarité simple".

Aun sin los complementos que no faltan otras veces, del Eterno bendiciendo, el Niño Jesús volante portador de su Cruz y demás, ya vistos en las precedentemente discutidas, con sólo las dos figuras en un mismo plano, se logró solemne y hechicera monumentalidad emotiva. María no está como en las precitadas fitas precursoras, de pie, ni sedente, sino arrodillada en el bello solado de azulejería riquísima; el celeste mensajero, no es cetrigero, ni lleva el atributo de los heraldos, ni el jovial ramo de azucenas, hallándose genuflexo ante la que acaba de ser proclamada su Reina y Señora, como "Regina Coeli" al sonar las palabras de la Encarnación del Verbo. Es lo que hacen aun hoy, sacerdote y fieles, al repetir las el Credo, por reflejo de "al nombre de Jesús, debe doblarse toda rodilla lo mismo en el Cielo, que en la Tierra y en los Infiernos", según San Pablo (Ad Fil. II-9). Se atribuye a las famosas "Meditaciones" (cap. iv) imputadas a San Buenaventura, el haber sido difusoras de la reverente actitud, siendo grato evocar a San Vicente Ferrer predicando su "De Incarnatione Verbi Sermo": "lo angel ficá los genolls...". Ella está con sus manos juntas y vista baja, orando sin el usual libro, con gran recogimiento.

Sin raposear sobre minucias de arquetipos, me limitaré a no pasar por alto que hasta los más nimios pormenores nos los explican vetustos textos valentinos de los que será suficiente mencionar la poco posterior "Vita Christi" de Sor Villena (Cap. xx) cuando describe a la Virgen, "humillísima, stant ab los ulls baxos, la cara sua algun poch mudada la color...". Incluso se justifica lo suntuoso del ropaje, que a más de uno pudiera parecerle inapropiado y discordante con la pobreza de la casita de Nazaret. Hojeando el capítulo XLIII, hallaremos se considera don del Altísimo, enviado por San Miguel: "hun singular manto de brocat guarnit de singulars esmalts, forrat de domás...". Pienso que de todas formas no dejaría de causar extrañeza, a severos varones demasiado rigoristas, por cuanto sin antirréticos anhelos puedo recordar como la veste del arcángel fue reprobada en otros casos, verbigracia por el fecundo pintor y sesudo tratadista

(21) Pág. 543 del tomo III de la edic. Labor. 1952.

(22) "L'Annonciation. Etude d'un theme plastique et de ses variations en peinture et en sculpture". París. Grau-Radenez, 1943. Ampliamos con esta cita la bibliografía sobre su iconística que dimos en la catalogación de dos salas de nuestro Museo, nota 90.

rígido, suegro de Velázquez, don Francisco Pacheco del Río (23). No es preciso más para traer a colación, el que tal vez en esta obra de tan suntuosos "draps d'or" no dejarían de influir al autor las afamadas y bellísimas telas valentinas que sin duda vería confeccionadas por notables "magister pannorum" cual el Juan Cristóbal de 1413, de Juan de Alcaraz que consta cobrando en 1422 espléndidos "pannis aurei et sirici", los de "brochat daur" cobrados en 1424 para ornamentos eclesiásticos, "velluts", "domás", "samit", que figuran en inventarios de 1418 dándonos idea del apropiado ambiente y cuya ornamentación aludió Sanchis Sivera en 1917 al tratar de "El Arte del bordado de Valencia en los siglos xiv y xv". Exhalaciones fragantes del misticismo realista o realismo místico, que no es el asunto —las obras religiosas de Rubens o Goya, lo demuestran— sino el alma con que se pinta. Por algo nació del ferviente anhelo de acercar el hombre a Dios y Dios al hombre sin reparar en límites, constituyendo el dualismo característico de nuestro arte desde su cuna, magistralmente glosado por don Elías Tormo (24), Mayer (25) y otros.

Refleja el espíritu de grandeza y humildad de María cantada por Dante "humile ed alta piu che creatura" con parejo idealismo enhebrado a las vértebras de nuestra literatura vernácula, cual en "Lo Cartell" firmado por Mosén Lluís Despuig en las trovas "de lahors de la SS. Verge": "L'alta sens par—humil verge Maria...".

La rutilante Anunciación Mascarell, es imán que atrae para dar en firme por del mismo autor una tabla del Museo de Bellas Artes de Boston (fig. 81), que la clarividencia de Post (26) le atribuyó. Era de todos conocida por haberla publicado Valerian Von Loga en su obra póstuma (27), pero como del catalán Luis Borrassa, imputación que rodó durante años.

La estructura parece corresponder a una enriquecida variante de modelos similares al de P. Nicolau (1404) en Sarrión, que pasó a la Colección Deering (Tamarit) y más aun a la del catalán B. Martorell, de la Colección Traumann (Madrid). No dejan de ser curiosas las reiteradas coincidencias en catalanidad que venimos y seguiremos trayendo a colación en las presentes notas respecto al Maestro de Bonastre, por cuanto ya en escarceos anteriores tratando de los Pérez apuntamos afinidades circunvecinas de varia índole, aunque todavía no me basten para colegir nada más.

(23) En "El Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza", lib. 3, pág. 457.

(24) En sus admirables lecciones substantivas y conferencias debiendo rememorar la de Barcelona en 1914 tratando de "La Pintura Clásica en España" y págs. 590-609 de "Los Estudios sobre España".

(25) En su síntesis "El dualismo en el Arte Español", publicada por "Raza Española", núm. 39, págs. 65 y ss.

(26) Loc. cit., tomo VII, pág. 882.

(27) "Die Malerei in Spanien". Berlín, 1929, págs. 11 y 12, figura 9. Antes la diera también por de Borrassá el Bol. del Museo de Boston, núm. de abril de 1910, pág. 1, de donde la tomó Reinach para su "Repertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance" (París, Leroux, 1918), repitiéndolo su gráfico lineal en el tomo IV, pág. 506.

Se sigue la fórmula medieval que han pretendido relacionar con creaciones de Suguer (28), el gran Abad de Saint-Denis en su Triunfo de la Virgen. Ignoro si puede —y no me maravillaría—, considerarse derivada de normas itálicas a tenor de las de Giotto en la Santa Cruz de Florencia, bien que con los ángeles delante; a Sano di Pietro, del Municipio de Siena, reproducida por Crowe-Cavalcasselle, con el angélico séquito detrás del sitial; de Lorenzo Veneziano, de Brera, que publicó Venturi, etc. Lo cierto es que no escasearon esas fórmulas por la corona de Aragón, en la de Pedro Zuera de la Catedral de Huesca; de Juan Daurer, en el Museo Arqueológico de Palma... Por tierras valentinas alterna con otra pauta de Coronación por la SS. Trinidad, que testifican tablas como la que fue de los herederos del Conde del Asalto (29) y que perduró a través de siglos, enlazándose a la vena inmaculadista; pasó a ser germen gráfico, precoz del de la Inmaculada Concepción, al que servirá de básica norma, fusionando la Asunción corpórea, "in actu", con la Coronación trinitaria como evidencia la de Juan de Juanes en la Compañía, la de Martín Gómez en la Catedral de Cuenca y otras.

Ante los ángeles orantes (sin los frecuentísimos angelillos mariposeantes) quien corona es el propio Jesucristo, estando ambas figuras sedentes, no sin destacar la sumisa postura de la madre ante su Divino Hijo, con reverencial inclinación bajando la vista y manos juntas; en acordancia con el momento, a la par que con cuando en la Encarnación, a sí misma, se consideró "ancilla Domine" o esclava del Señor.

A más de predicaciones a tenor de las del melifluido S. Bernardo y de místicas ilustraciones a modo de las de Ribadeneyra (30), sin caer en hieromanía, justo es reconocer que los pinceles de pintores del Medioevo, calaron tan hondo que para explicar las creaciones de estas colmenas de plegarias han de auscultarse con el Rezo a modo de fonendoscopio. Aquí el del día de la Asunción (31), de

(28) Véase Mâle, en la "Revue de l'Art Ancien et Modern", pág. 316 de 1914 y en "L'Art Rel. du XII^e siècle", págs. 183-185 de la segunda edición.

(29) La reprodujimos en "Archivo de Arte Valenciano" de 1955, figura 9, cuando había ya pasado al "Cleveland Museum", y documentos tan minuciosos como el contrato de retablo para L. Caldés, por Pedro Cabanes, en 1483.

Es grato consignar que las relaciones y contactos entre la pintura italiana y la nuestra son actualmente analizados bajo nuevos puntos de vista imparciales con verdadero empeño, por la Dott. María Grazia Paolini en el "Istituto di Storia dell'Arte", de Palermo. Su bien probada inteligencia y sólida preparación documentadísima tras de viajes y estancia en España, debe hacernos confiar dará buen fruto tan intensa investigación, aunque hasta hoy sólo apunta en dos alusiones de sus concienzudas "Note sulla Pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento", publicadas en el "Bollettino d'Arte" del Ministerio de Instrucción Pública (núm. 2, 1959), págs. 129 y 131.

(30) En su "Flos Sanctorum", II, pág. 482 de la edic. Barcelona, 1790.

(31) Tratamos del asunto en "Archivo de Arte Valenciano", de 1952, pág. 14 y próximas.

Múltiples variantes de Coronación por la SS. Trinidad, enlazables a la conexión propuesta, se pueden comprobar ante la del Maestro de la Florida (Catedral de Teruel); Martín Torner (Catedral de Segorbe); Maestro de San Lázaro (Col. González Martí); Maestro de Campo-franco (Palacio Episcopal de Palma); Maestro de Perpiñán (en su Catedral); Pedro Nuñez en la Parroquial de Capella y otros catalanes cual el autor del retablo del Monasterio del



FIG. 81.—Maestro de Bonastre. Coronación de la Virgen. Museo de Boston

“la festa de sancta Maria d'Agost” (el 15), clave que antaño igual que hogaño, ilumina y facilita la espiritual interpretación. Tomado del “Cantar de los Cantares” (iv-8), se oye celestial llamada: “Ven del Líbano a recibir la corona...” y las palabras del Salmista (Salm. xx-4), “El ha colocado sobre su cabeza una corona...” detallando: “La Reina se sienta a la derecha con áurea vestidura...” De libros pios valentinos, es suficiente para dar idea sin demasiado agobio del paciente lector, rememorar ante la tabla en cuestión lo cantado por Roig de

Miracle, cerca de Solsona, cuya fórmula repetirá Velázquez según advirtió Post (XII, 536).

Conexiones iconísticas inmaculadistas entre Asunta y Purísima las he aludido en los “Loores de la S. V. María”, núm. 74 (de mayo de 1957, págs. 288-290), publicado por el I. Colegio de Abogados de Valencia con muy buen gusto y espiritualidad.

Corella en su "Vida de la S. Verge Maria" (32): "Emperadriu, sieu a la part dreta...". Como cazador de recuerdos me asalta el de mi antiguo amigo, cuando canónico en Tarragona, el después insigne prelado Gomá en su obra cumbre (33), poniendo de relieve "la gran misión del arte, que desempeña papel principalísimo en cuanto que instrumento el más eficaz de apostolado popular" y analizando substantiva pedagogía.

Siguiendo prescripciones de algunos documentos contractuales que advierten situarla "in sumitate postis medie", fue costumbre ponerla cimera del viaje central en retablos de los Siete Gozos. Es uno de los "Set goigs celestials" o "gaudia Spiritualia"—de que ya tratamos—"en la glòria de Paradís" donde continúa perenne fiesta excelsa, principiada en ese momento, proclamándola según el "Speculum B. Mariae Virgine" (III-4): "Emperatriz del Cielo, de la tierra y de los infiernos, de los ángeles, de los hombres...". Aún cuando ha sido tema en el xv frecuentísimo, me imagino puede contribuir a ratificar el genial acumen de Post, sobre la probabilidad de que hubiese pertenecido al conjunto de que formó parte una Epifanía de la Colon Álvarez en Villafranca del Panadés, por él también rectamente al mismo pintor atribuida (34). Sin poder asegurarlo, recogiendo indicios entreoídos, me arriesgo a decir que tampoco me sorprendería si llegase a en firme comprobarse que fuera del mismo retablo mariano la Anunciación Mascarell, que anduvo en el Comercio de Arte barcelonés con pares repintes. ¡Pero no puedo atestiguar con queridos muertos de "Beatae memoriae!"

Vengo desde hace tiempo teniendo por de igual mano la más sintética Coronación de María, del castillo de Pelesh, en Sinaia (Rumania), también descubierta por Von Loga (35) que la diera como castellana. No hay por qué considerarlo nada peregrino, teniendo en cuenta que así se catalogó en España por una respetabilísima grande autoridad, la prealudida Virgen sedente de la duquesa de Parcent y que Post (36) para mí decisivamente dio por del pintor ahora discutido. La virginal figura, más libre de repintes que las del resto de la tabla, me persuadió plenamente (fig. 82).

(32) Vide "Lo primer del Cartoixá", fol. 180 del incunable (Valencia, 1496), de la gran Biblioteca Universitaria, sign. V-2.337.

(33) "El valor educativo de la liturgia católica", págs. 107 y siguientes. Barcelona, 1918.

Los textos devotos como herramienta del pensamiento nos llevan a lo muy bien advertido por Pascual Pía en el vanguardista periódico parisino "ARTS" (núm. 500, de 1955), tratando de "Le Symbolisme de la Peinture Chrétienne", refiriéndose al excelente libro norteamericano de Mr. George Ferguson, *Signs and symbols in Christian Art*: "Considerar las obras de arte, a la par que como delectación estética, por las enseñanzas espirituales, aunque los visitantes de museos parezcan desdeñar lo de más allá del placer visual, el comprender las intenciones profundas". Por mi parte, sin pretender explicarlo todo, diré con André Gide, que "aspiro a no presentar hechos sin justificante que los motive".

(34) Loc. cit., VII, pág. 884, con reproducción en la figura 363.

(35) En "Zeitschrift für bildende Kunst", 214 del XXIII (1911-1912). Reproducida por Post, VIII, figura 340, págs. 716 y 717.

(36) Tomo IX, págs. 827-829.



FIG. 82.—Macstro de Bonastre. Virgen y el Niño entre ángeles músicos.
Col. Duquesa de Parcent

Un sexteto de ángeles músicos llevando las consabidas pelucas postizas y albas túnicas, nos hacen trasañar que a los fieles coevos podrían recordarles los loores de chanzas y villancicos entonados con “chiarezza di voce”, por niños de coro que así disfrazados, solían ver y oír. No escasean documentos referentes a Consuetas preceptuando aparezcan “seises vestidos de muger con trajes de mangas perdidas”; compras de “tela gostança per fer camis per al angel que canta...” y “per loguer de les cabelleres...”. A pesar de que los repintados desfiguraron algunos instrumentos, todavía se distingue arpa pequeña, laúd, gaita

y curiosa rareza: dos órganos; uno portátil, de brazo, cuyo teclado pulsa un ángel con su diestra, mientras la siniestra maneja el fuelle, más otro, grande y fijo. Nos hacen imaginar los contruidos en Valencia ya en el xiv por Piquermil o por contemporáneos del retablero como Pere Alemany, tocándolos "sonadors de orguens" cual Jaime Agostí, Juan Ferrer... Sin enripiar todavía más este almodrote, pues ¡sintiéndolo! no puedo aspirar a nada equiparable a lo de don Ildefonso Gimeno de Lerma (37), a pesar del cuidado que puse para ser breve, no conseguí el milagro de lograrlo por no saber resistir una nueva tentación: la de rogar, invitando a que se siga el orientador magisterio del genial compositor y singularísimo erudito polifacético nuestro compañero de Academia don Eduardo López Chavarri (38), examinando la transformación instrumental en la trayectoria del Maestro de Villahermosa (fig. 6) y su estela (fig. 13); de Marzal y Nicolau (fig. 51); de Miguel Alcañiz y su círculo (fig. 53-54)... Si la lista se completara con ejemplares subsiguientes, prestaríase a interesantísima especulación a la que se me perdonará estimule desde aquí, según vine haciéndolo con la Medicina en nuestra pintura gótica, paisaje, naturaleza muerta "género"... Corto la digresión para mencionar otra Virgen y ángeles de propiedad particular en Madrid que descubrió e incommoviblemente le adjudicó don Diego Angulo Iníguez (39), aceptando mi atribución al mismo autor de la gran Anunciación del Museo de San Carlos (40), que no sin reservas también Post (41) terminó por eventualmente casi admitir. Habiéndola con prolijidad discutido en mi catalogación de las dos Salas de Primitivos, no reinsistiré, pues a pesar de varias revisiones "de visu" aún mantengo igual convicción. Se venía para ella pensando en Luis Dalmau por los más distinguidos investigadores y en efecto reconozco tiene afinidades con su arte, pero no sé ver nada más. No estorbará recordar que Mayer (42) reprodujo como del hijo, de Antonio Dalmau, el Santiago que perteneció a la Colección Gottschewski (Berlín), pasando a la de la duquesa de Parcent (Madrid), no incluido, pues todavía no era suyo, en la Exposición antedicha catalogada por el señor Tormo en 1911. Sin nominal adjudicación, lo situó Post (43) junto a la línea Jacomart-Rexach. Por mi parte, sin prueba irrefragable, pero tampoco juzgando a vuelco de dado y a pesar de que quizá no pase de torpe ceguera, debo confesar me suena y resuena con "Voci pari" su tipología, rasgos faciales y labor de los oros de las producciones del Maestro de Bonastre. Aunque quisiera rehuir "egotismos", no debo ni puedo menos

(37) Tratando de "El órgano desde los tiempos más remotos", en la "Ilustración Española y Americana", de 1833, y en su Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

(38) Con sus "Representaciones musicales en la arquitectura valenciana", publicadas por "Archivo de Arte Valenciano", de 1957.

(39) En "Archivo Español de Arte", de 1940, XIV, págs. 85 y 86.

(40) Núm. 241, pág. 69, del Catálogo-Guía del Sr. Garín.

(41) Loc. cit., VIII, pág. 716, y IX, pág. 829.

(42) En la edic. Calpe (Madrid, 1928) de su "Historia de la Pintura Española", pág. 72, figura 63.

(43) Loc. cit., VI, págs. 160-162, figura 64, reiterándolo en VII, pág. 30.

de insistir exponiendo a censura mi creencia, errónea o cierta, de poder adjudicárselo a él o su círculo, según ya he apuntado.

Adicional interés presenta este solemne panel de probable titular, por tener el retrato del eclesiástico—acaso un Jaime—que debió ser donador, porque constituye nuevo hito para proseguir (44), la historia del retrato. Sin escasear, no sobreabundan, siendo muy lógico que así sea según certerísimamente justificó mi admirado y talentado amigo polivalente don Antonio Igual Ubeda, cuando con agudeza presintió en su magnífico volumen “El Imperio Español” que “los pintores recibirían pocos encargos de inmortalizar las efigies de quienes propendían más a la supervivencia de sus almas”. Con insistencia lo rememoro, por el “*ainda mais*” de las dificultades del retratista que no eran pocas ni apreciadas por los retratados, no sólo entonces y entre nosotros sino en todas partes, pues “quien no cojea renquea”; buena prueba que hasta obras muy posteriores y selectísimas merecieron repulsas de los desplacidos comitentes, bastando citar la celeberrima guardia nocturna de Rembrandt: los milicianos del capitán Banning Cock (1642), manifestaron su descontento al verse en el famoso lienzo, ¡negándose algunos a pagar!

Representátese a “*Sant Jaume com a pellegri*” cuya iconografía queda glosada en anteriores páginas, repitiendo que, a juzgar por lo subsistente, debió ser más copiosa que la de sus apariciones a caballo como “matamoros” que al avanzar el xv irán surgiendo. Se halla “en majestad”, sedente sobre sitial de rica talla, sin los angelillos que le acompañaban en las muestras con anterioridad debatidas, mostrando cuánto mayor es la imponente grandeza y el avance respecto al inmediato ejemplo (fig. 67) del de Gonzalo Pérez.

El San Ildefonso de la Catedral (fig. 83) anduvo en dares y tomares de las más autorizadas opiniones yentes y vinientes, dándolo primero por de Jacomart, avanzándolo después hasta fines del xv, pensando en Osona y el Maestro de San Narciso, para retornarlo nuevamente a Jacomart, o conectándolo a Dalmau.

La madeja se ha ido enredando al manosearla, llegándose a discutir si no sería ese santo. Esquivando el sumarme a los Tomases que dudaron fuera San Ildefonso, creo se trata del esclarecido arzobispo de Toledo († 667) que ya los calendarios mozárabes conmemoraban el 23 de enero.

Viste de pontifical, sin guantes, ostentando sobre la cerrada casulla de brocado rojo, el palio, insignia de su autoridad metropolitana, sembrada de las negras cruces—aunque no precisamente seis—que destacan mucho en la cinta blanquísima cual corresponde a la pura lana con que se hacían, la de los conventuales corderillos llevados el día de Santa Inés. Bendice con su diestra, en la que no le falta el anillo símbolo de las místicas nupcias con la Iglesia y que no resulta en este caso anacrónico, cual en otros acaece (45), pues se habló ya de

(44) Tratamos de él en “El Maestro de Santa Ana y su escuela”, págs. 22, 23 y próximas; en la Catalogación de dos Salas del Museo de San Carlos, nota 30, pág. 183, y en “Archivo de Arte Valenciano”, de 1959, pág. 10.

(45) “El anacronismo es la regla general del Arte de la Edad Media, porque los imagineros ignoraban los escrúpulos modernos de verdad histórica y reconstrucción arqueológica”, escribía Edgar Bruyne en sus recomendables “*Etudes d'esthétique medievale*”, Brujas, 1946, pág. 280. Como bien típico testimonio, citaré una pintoresca nimiedad curiosa que prefiero



FIG. 83.—Maestro de Bonastre. San Ildefonso. Catedral de Valencia

él en el IV Concilio toledano del año 633. Se toca con “mitra preciosa” cuya gama colorista tiene un encanto atractivo por la pedrería; también está muy bien hecha la Cruz, atributo jerárquico substitutivo del báculo episcopal, aun

elegir entre muchas mucho mayores que tengo a mano: en el “Prendimiento” del taller de Rexach de nuestro Museo, la oreja de Malco que corta San Pedro es según píos textos la derecha, empero la ya cortada y caída en tierra resulta ¡la izquierda!, lo que acabo de comentar en “Valencia Atracción”, de febrero de 1960, aplaudiendo la brillante conmemoración celebrada por el Archivo del Reino, con justos plácemes a la Dirección.

cuando no sea la más propia, que sería la de dobles brazos, la patriarcal, que tampoco el de Játiva tiene. Nos evoca las que hacían habilísimos orfebres coetáneos activos en Valencia que acaso conoció el pintor, como Pedro Capellades, Juan Galve, Vidal Astori, Juan de Castellnou y otros sabrosamente comentados en el fundamental estudio cabalísimo de don Antonio Igual Ubeda "El Gremio de Plateros" que publicó la Institución Alfonso el Magnánimo con excelentes reproducciones.

Si no lo entiendo mal, es característico del maestro de Bonastre, al que con titubeos se lo anejó últimamente Post (46). Sin que me retraiga el rememorar un Francisco Martorell Vic, al servicio de Alfonso V, firmando en 1456 un documento de Jacomart, respecto al que ya exterioricé insistentemente mis dudas, cada vez más arraigadas. A pesar de que no consta hubiese capilla de advocación alfonsina en nuestra Seo el canónigo Francisco Martorell instituyó bajo ella un beneficio (1425) en la de Todos los Santos, resultando consejero del Rey además de su embajador en 1418 y relacionado con los Borja. Quizá fuera pensar en lo escusado y vana coquetería, pretender aun sentencia decisiva en juicio contradictorio sobre si podría relacionarse la presencia del Santo, con ser tutelar del Magnánimo, porque acaso pudiera enlazarse al nombre de otro Alfonso: el Papa Calixto III. Como el de Játiva con el retratado al pie de San Ildefonso, que tiene con éste someras tangencias. Esquivando hacer de fastidioso pantocrítico y sin la mezquina zozobra de futuras contradicciones a esta retacería, concluyo dejando esto último en la esfera de lo todavía opinable y esperando deber a los zahoríes del porvenir una más venturosa epifanía, pues siempre "post tenebras spero lucem". Máxime creyéndome libre de "la manía catalogadora originada por miopía de muchos especialistas", confiando en "el sismógrafo retrospectivo de precisión para la reconquista del tiempo perdido" según con su habitual agudeza indicó mi querido amigo don Vicente Aguilera Cerni en sagaz resumen sobre "La Aventura Creadora", publicado por la meritoria editorial valentina "Fomento de Cultura".

Leandro de Saralegui

ADDENDA

Prosiguiendo las normas de noticiario, que bajo igual epígrafe añadí a los números de esta misma revista correspondientes a 1952-1954 y 1958, por considerar puede ser provechoso el acarreo de gráficas referencias, aunque sea con provisional aproximación, presento (fig. 84) un ignorado panelito de San Juan Bautista que acabo de ver en selecta colección valenciana: la de los señores Girona-Noguera, donde por la fina inteligencia sagaz, buen gusto y entusiasmos de doña Irene Noguera de Girona figuran las piezas capitales de que di cuenta

(46) Loc. cit., VI, págs. 244-247, y VII, pág. 883.



FIG. 84.—Círculo de A. Marzal de Saxs. El Bautista. Colección Girona-Noguera. Valencia



FIG. 85.—¿Maestro de Retascón? Hoja lateral de retablo de San Andrés, Rectoral de San Gregorio Magno, en Nueva York

en "Archivo Español de Arte" (núm. 16, 1956) y además un todavía inédito Santo Prelado, que Mr. Post en carta conservada me admitió como del "Maestro de Alcira" del que otro día me ocuparé.

Sin cabal estudio firme que aún no he podido hacer, a sobrehaz, me pareció el Bautista con nórdicas emanaciones del arte derivado del taller de Andrés Marzal; me lo sugieren la "Dormición del Vizconde de Rothermore", núm. 4.190 de la "National Gallery" londinense, donde hay un Apóstol detrás de San Pedro y otro leyendo que se recuerdan, a la par que algunas cabezas de la tabla del mismo asunto, núm. 757 de la Colección Johnson en Filadelfia. Si fuese así, resultaría doblemente interesante para registrar los primeros ecos valentinos en tierras de Cuenca, pues de por allá me dijeron provenir y donde tantas conexiones tuvo después nuestro arte, sin que se vislumbren las primeras huellas. Máxime que la más lejana fita, el Anatrina de su Catedral, por Post (III-40) incluida entre lo dudosamente valenciano, él mismo terminó (x-326) por traspasarla a la pintura italogótica de Castilla.

Todavía no he llegado a conocer lo bien que debiera y quisiera, las producciones del Renacimiento en donde hallé repetida una relativa rareza del plafoncito discutido, en retablo afín al estilo de Martín Gómez el viejo (por allá florecido), que pasó a la Colección Mateu (Barcelona): poner al corderillo del "Agnus Dei", no según es más normal, dándole frente, sino vuelto de grupa. Sin embargo, no puede ocultárseme que la originalidad viene de más lejos, pues ya lo hizo Domingo Valls en su obra de la iglesia de San Juan del Barranco (Teruel) y en lo de (1378) Albocácer (fig. 18), a pesar de ser grandes figuras cotitulares, más otros de la Corona de Aragón, cual el Maestro de Torralba, en lo del Museo Cerralbo (Madrid), aflorando de vez en vez por otras partes.

Puesto que acabo de aludir a Marzal, quiero añadir, que sintiendo discrepar de más autorizada opinión magistral que me consta creía del propio Andrés las dos tablas de principios del xv subsistentes en la rectoral de San Gregorio Magno de Nueva York, las he discutido y reproducido sólo una, como anejable al marzalesco Maestro de Retascón en "Archivo Español de Arte", núm. 128, dando a conocer ahora la otra (fig. 85). El publicarla por gentileza de la "Frick Art Reference Library" cuando me consultó en 1958, puede contribuir a resolver el problemita de procedencia, si las recuerdan veteranos conocedores de por acá y ¡si además quisieran decidirse a revelarla!!