

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(Continuación)

EL "MAESTRO DE LA PORCIÚNCULA", BERTHOMEU

Prosiguiendo la norma y forma, iniciada en números precedentes, con sintéticas monografías minúsculas de nuestros valiosos retableros del xv, presentamos ahora un esquema de la del rebautizado como encabezamos estas páginas.

Le vengo aludiendo a la ligera desde hace veintisiete años con análoga pero más larga nominación, pues primero le llamé "Maestro de la Madonna Muntadas de la Porciúncula", si bien al crear Post otro "Muntadas Master" hubo de reducirse a como queda dicho.

El seudónimo de laboratorio, partió del bello panel a continuación reproducido (fig. 86) que aparecía como "Virgen de las cerezas", en el núm. 32 del suntuoso Catálogo publicado (1931) por los herederos del primer Conde de Santa María de Sans y que identifiqué con Ntra. Señora de la Porciúncula, o de los Ángeles. Después, conocí en Valencia una magnífica tabla (fig. 87), muy repintada entonces por algún "strapazone" mero galeote del pincel, pretendiéndose hasta que tenía un ¡¡retrato de S. Vicente Ferrer!! (1). Sin embargo, tuvo la suerte de pasar a manos de persona de tan buen gusto como fina experiencia en Arte: las de don Mariano Espinal en Barcelona, familiar del laureado pintor y muy docto crítico e historiador don Rafael Benet, de quien aprendí el consejo que ahora sigo por haberlo leído en su magistral *Velázquez*, recién sacado de prensas (1960) de la editorial Iberia: "que es tan peligroso aceptar la autoridad sin convencimiento, como rebelarse contra la misma por pura jactancia". Debido a eso, el nombre "BERTHOMEU" inscripto al pie de la Virgen, aunque a nadie se le puede ocultar la gran probabilidad probabilísima de que fuera el del pintor, sirviendo a modo de firma, tampoco "ad cautelam", creo injusto reconocer no son imposibles otras posibilidades; sólo eso, pues el futuro puede y de vez en

(1) No sorprenden tales delirios y otros similares a los conocedores de casos tan burdos como pintorescos, justificativos de que Violet-le-Duc llamase a mal "restaurar una nueva manera de destruir". Me refiero a los equiparables al San Antonio Abad que había en la parroquia de San Valero, añadiéndole inscripción de "Sant Genís" o la del San Nicolás del tríptico que de Albal emigró a la Colección Mateu, de Barcelona, llamándole San Blas. Fiel a mi propósito de advertir ocurrió algo parejo en todas partes, sólo repetiré la cita del San Ansano, núm. 1.348 del Louvre (escuela de Dom. Lorenzo Mónaco), disfrazado por un repintador de Santa Inés añadiéndole un cordero, según hizo público Hourticq, en la pág. 27 de *Les tableaux du Louvre*. París. Hachette, 1921.

vez suele, traer sorpresas, ya que no sonó aún la campana de la queda y ¡lamentablemente! "scribitur ad narrandum, non ad probandum". Quizá es cierto lo escrito por Van Loon de que "el Infierno no conoce ninguna furia como la de un entendido engañado"; sin embargo, escudado en que otros llamaron "al amor propio el más necio de los amores", el mío no sufre al confesar vacilaciones, ni la falta de perspicacia en no acertar con quién pudiera ser un tan desta-



FIG. 86.—Maestro de la Porciúncula. Nuestra Señora de los Ángeles. Museo de Barcelona

cado artista que supongo florecido en torno a 1460, poco más o menos. Porque quizá sea demasiado improbable que después de tantas investigaciones de archivos, aun no haya surgido ninguna referencia documental respecto a retablero de tal magnitud. No nos desconsolamos demasiado, pensando en el triste consuelo de que todavía no sabemos a cierta cierta, ni lo que significa nombre tan llevado y traído como (entre otros) el de Jacomart, pese a registrar Sanchis Sivera, incluso dos homónimos ¡zapateros! No faltan inscripciones cual la que descubrí en el hacha de un Apóstol de la Colección Navarro Alcácer, que adjudiqué a San Leocadio; en la espada del San Miguel de Zafra por Sánchez de Castro, núm. 1.326 del Museo del Prado, suponiéndose que ambas fueran nombres de armeros...

En cualquier caso tampoco escasean muestras de alusiones referentes no a quien hizo la obra, sino al que la costeó y a quien sufragó modificaciones posteriores, que de momento bastará ejemplificar con el aun enigmático C. L. Monsó, de lo de Villarreal y el retablo de Cogolludo (Guadalajara) del pintor Jimeno, de 1656, que tenía junto a S. Juan y a S. Mateo dos tarjas, una con "Blas Solano F." y otra con "Año 1680", resultando ser ¡del dorador!, según he leído. No se me olvida nunca el que por mala interpretación de una firma se atribúan a Simon Haider las esculturas del pórtico de la Catedral de Constanza (1470), que según



FIG. 87.—Maestro de la Porciúncula. Colección Espinal. Barcelona

supe por Mr. Reau en la *Histoire de L'Art* de A. Michel, resultaron del trahumante Nicolás de Leyde.

Entre los Bartolomé de documentos publicados, no acierto a encajarle ninguno, según ya he dicho en estos mismos apuntes (2) no faltando incluso quien no firmaba recibos "porque no sabia scriure". No era de estos iletrados, pues hasta no dejó de rectamente intercalar una H entre la T y la O, mientras no escasean protocolos del xv, donde sin tanta finura ortográfica, se suprime y escribiendo "Bartomeu".

Sigamos el consejo de Sancho Panza, saliéndonos de "andar por caminos sin camino y por sendas y carreras que no las tienen", pues carezco de indicios firmes para sospechar de Bartolomé Baró, autor de un retablo que supongo sería bueno, por ser para persona significada: el magnífico don Juan de Villarrasa, "milite" según dato revelado por don Luis Cerveró Gomis (3) ampliando las referencias de S. Sivera y que floreció dentro de compás cronológico apropiado... 1468-1478... Otra pista conjetural que me resulta tentadora, es la probabilidad de Bartolomé Pérez. Mi propensión a soñar en alta voz, es acuciada por coadyuvantes atisbos puramente hipotéticos de los que no conviene abusar, aunque de vez en vez quizá sea lícito usar, con tal de no confundirlos con prueba ni siquiera "juris tantum". Me refiero a la tenue sospecha de que la conexión estilística con el arte de Juan Rexach es notoria y por todos notada en lo de BERTHOMEU. Que los Pérez tuvieron relaciones con aquél, se transluce documentalmente, pues ya Sanchis Sivera en sus "Pintores Medievales" demostró había Rexach sido testigo del testamento de Gonzalo Pérez, estando presente a su apertura. El Eterno del ático de la Virgen de la Porciúncula, tal y como se reprodujo en el gran primer Catálogo de la Colección Muntadas con el núm. 129 —aunque dándolo por obra "catalana del xv"— lo reclamé para Juan Rexach en 1934, en esta misma revista y Post en 1935 (vi-78). lo dio independientemente por seguro de Rexach. Al recibir con posterioridad una fotografía de las dos tablas en cuestión según estaban montadas en Albocácer hacían deducir colaborase; antes de saber la atribución del autor del bello y muy bien hecho *Catálogo-Guía* de la Colección prealudida, publicado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1957 con motivo de la Exposición celebrada cuando la traspasaron sus propietarios a los Museos Municipales de Arte, donde figura el P. Eterno con el núm. 54, como: "fragmento de guardapolvo. Escuela valenciana. Obra del Maestro de la Porciúncula. Procede de Albocácer y constituyó remate de la núm. 53", dando medidas de 0'31 × 0'85 y 2'04 × 1'44 para la otra.

Cualquiera que sea la todavía un tantico epicena nominación futura, es innegable se trata de un gran retablero que juzgándole por el conjunto de sus magníficas producciones, puede asegurarse supo dar a las figuras hechicero encanto, teniendo los Jesusines un grácil atractivo, de reminiscencia o evocación itálica y a todo ello un suntuoso adeliño con detalles de pincel tan fino, que aparentan casi hechos a cálamo en deliciosas carnaciones ("encarnaments"), formando su estilo y factura un taraceado de incrustaciones derivadas del Arte de los Pérez, pasando por Rexach y a modo de puente unidor a los Osonas, en quienes parece haber influido, si no fue al revés, influenciado por ellos, ya que las tablas

(2) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1957, pág. 10.

(3) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1956, pág. 117.

de Castellón oriundas de Valdecristo, insistentemente pregonan concomitancias y los datos cronológicos aún son incompletos en sus lindes.

Más admirable resultará la ejecución, a quien guste de aumentar su fruición, imaginándose las dificultades técnicas (4), teniendo que reajustar los arpegios de



FIG. 88.—Detalle de la figura 86

su reducida gama colorista, cuando lo que siglos después había de ser llamado “estudio” era sencilla “bottega” o taller de humilde artesanía, sin presentir la esencia de vanidad disuelta en pobre orgullo que tanto había de cotizar el porvenir; preparando el mismo sus “manolls de plomes per a fer pincells”; esbozando a punta de lápiz-plomo lo tomado de “papers de mostres ab imatges deboxadas” y de “traces de retaules”; enlienzando sus tablas (“endrapar”) pegándolas con engrudo por el hecho, según revelan adquisiciones de “formatge pera fer en-

(4) El curioso podrá orientarse dando un vistazo a las *Recherches nouvelles sur les procédés de peinture des Anciennes*, de Sohnee (París, 1822); el *Trattato*, de Cennini; el *und tempera malerili des mittelalter* (München, 1897); Dalbon, *Les origines de la peinture a l'huile* (París, 1904); Loumyer, *Les traditions techniques de la peinture medievale* (París, 1920).

grut"; manejando las "pedres de molre color" y las "de bonir"... (5). Contemplando la Corona Virginal de altos florones, broche del Manto y otras joyas de estas tablas surge la evocación de obras que acaso viera el pintor hechas por Coscollá, los Santalineas, Pedro Capellades, Juan Galve o García Gómez, autor de la que ciñó suntuosamente Isabel la Católica, u otros afamados que no sin antes presentar hasta "prueba de limpieza de sangre" llegaban a ser declarados "Maestros", según detalla la cabalísima e imponderable *Historia de la Platería valenciana*, sabroso fruto del polifacético saber y talento de don Antonio Igual Úbeda que honra el núm. 9 de los Cuadernos de Arte de la Institución Alfonso el Magnánimo.



FIG. 89.—Orantes varones. Detalle de la figura 87

(5) Recoge pormenores Casellas en su interesante discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Letras, de Barcelona, el 13 de junio de 1905.

Terminemos estos escarceos, sólo tendentes a sugerir medios de lograr evocación ambiental y pasemos a las producciones.

* * *

Nos referiremos en primer término (fig. 86) a la que me sirvió para la todavía vigente denominación eventual del pintor (6) y característico exponente de su arte, pues carecemos de datos en que fundamentar un reajuste cronológico. Es la que primero hizo pensar a Post en un tercer miembro del taller Jacomart Rexach. Representa la Visión de S. Francisco —rasurado al uso de Italia— llevando en el regazo de su áspero sayal las invernizas rosas (7) prodigiosamente surgidas de la helada zarza cuando a ella se lanzara desnudo, brotando al contacto de su sangre; son las que ofendió a la Virgen y su Hijo en la iglesuela de la Porciúncula, presentes los coros angélicos entonando el “Te Deum” y que por divino mandato mostró a Honorio III en milagroso testimonio para que “vivae vocis oraculo” confirmara la Indulgencia pedida, motivando la concesión de uno de los más importantes jubileos medievales: el llamado de los Ángeles, o Perdón de Asís. Tiene muy visible la llaga del costado y por lo tanto ya estigmatizado, lo que no sé si puede recordar la discutida tradición de haber respondido al Papa, ser “los sellos que autorizan la Bula de esta Indulgencia”. Empero, no se le pintó siempre así en este trance, pues no está otras veces ya llagado, cual en el retablo de Borbotó, más acorde con la tradición que siguiendo rectificaciones del Cardenal Belarmino, dio aquella frase altiva por apócrifa, basado en resultar el divino favor del Jubileo y la Impresión de las llagas de fechas des-acordes.

Abundaron en el Casal de Aragón homónimas advocaciones de Ntra. Señora, contando la Diócesis valentina con veintitantos templos y ermitas a Ella dedicados, pues Sixto IV en el xv hizo extensiva la Indulgencia de las Rosas, a todas las iglesias de la Orden de Menores.

Delicioso es el captador efecto del conjunto y pormenores del manto de la “Regina Angelorum” sembrado de pedrería, del dosel y “drap de peus” o “cátifa”, y de la selecta cerámica (8) que con cerezas presenta un ángel. Otros llevan

(6) Bibliografía en los Catálogos precitados; ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934. Post, *History*, VI, págs. 108-111, y IX, págs. 823 y sig., donde recoge mis notas en *Archivo Español de Arte*, XVII (1944), pág. 173, y X, pág. 379; Sutrà Viñas, “Notas sobre las pinturas de la Col. Muntadas”, en *Boletín Sociedad Española de Exc.ªs*, de 1944, pág. 145, y Gudiol Ricart, en su admirable *Pintura gótica*, de la formdiable serie “Ars Hispaniae”.

(7) Para el complejo simbolismo de las rosas siempre recomiendo, por su caudaloso acopio de tradiciones, los dos volúmenes de Charles Joret: *La legende de la Rose au Moyen Age* (Macon, 1890), y *La Rose dans l'antiquité et au Moyen Age* (París, 1892), cuyo capítulo III (págs. 230 y sigs.) tiene abundosas noticias bibliográficas de lo español. Y Mâle, en *L'Art Rel. de la Fin du Moyen Age*, pág. 207 de la tercera edición (1925). Lo comentamos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1956, págs. 14 y próximas, insistiendo ahora por el tono y tónica de impretenciosa intimidad que vengo imprimiendo a estas notas, sólo aspirantes a facilitar futuras aportaciones valencianas más sazonadas.

(8) Con substantivas consideraciones copiosas destacó la trascendencia, variedad y esplendor de algunas piezas de cerámica en tablas góticas, el máximo conocedor de la especialidad, D. Manuel González Martí, en su monumental tomo III (págs. 539 y sigs.) de la *Cerámica del Levante Español* (edit. Labor, 1952).

vistas coronas de follaje y florecillas, cual los de Sandro Botticelli por ejemplo, así como una parecida, el muy discutido S. Miguel Osoniano de Castellón (9), que cada vez me tienta más para conjugarlo a su círculo.

El bellissimo panel (fig. 87) de don Mariano Espinal, figuró en la Exposición de Primitivos Mediterráneos (10) y se lo vengo adjudicando al pintor discutido desde hace tiempo (11).

El rollizo Niño está desnudito (como en lo de Muntadas), subrayando la pobreza loada por las sublimidades del franciscanismo y el de la Virgen de Penáguila que también le adjudiqué (12) y sigo adjudicando con plena persuasión, no sin sentir discrepar de autorizadísimas opiniones que la conectaban al Arte de Ultra Ebro. Los tres llevan al cuello el frecuentísimo collarín con ramizo de coral, que ya en otra ocasión discutí considerándolo nota humanísima y realista internacional de popular amuleto contra el ajojo (13). Sin perjuicio de que según advirtió el doctísimo Mosén Trens (14): "al menos en su principio no fuera un simple adorno, sino que simbolizaba la sangre Redentora de Cristo".

Los orantes arrodillados, son cuatro varones a la diestra de María y cinco entre damas y damitas, al otro lado; hacen pensar debe tratarse de la familia del donador, que ignoramos cómo se llamaba. Tienta para inclinarse a colegirlo,

(9) Núm. 10 de los *Inventarios del Museo Provincial*, por Codina Armengot, que la Diputación castellanense tuvo el acierto de publicar en 1946.

(10) Llevando núm. 152 del Catálogo (1952), con medidas de 157 × 129 y "procedente de colección particular en Burjasot". En efecto, así es, y aunque hayan sido hasta hoy estériles mis pesquisas para dar con el anterior sitio de origen, lo que sin daño para nadie pudiera ser fructífero, con exceso de buena fe (y más aún de pesadez), no me retraigo de reinstituir desde aquí sobre la conveniencia de que la valiosa legión de Cronistas del Reino, valiéndose de discretas informaciones, lograrse ir aclarando vicisitudes de paneles subsistentes y su procedencia. Todavía confío, viendo las orientaciones que impulsa la para mí muy plausible *Valencia Cultural*, sagazmente dirigida por el talentado y polivalente D. Vicente Badía Marín, rica promesa de brillante futuro.

(11) En *El Maestro de Santa Ana y su escuela*, pág. 7 (Valencia, 1950); *Archivo Español de Arte*, núm. 95, de 1951, págs. 218 a 220, y en otras partes.

(12) En *Archivo Español de Arte*, núm. 62, de 1944, pág. 117, y en el de 1951, ratificándolo Post en su tomo X, pág. 379, que antes (VI, 121) lo había incluido en el "taller de Jacomar" reproduciéndolo con clisé de A. Mas.

(13) Comentado por Calbisen: "The Evil Eye in Italian Art" en *The Art Bulletin*, XIX, 450.

(14) En su concienzudo estudio, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, pág. 254 (Madrid, Edit. Plus Ultra). Sobreabunda por todas partes en obras atribuidas a Piero dei Franceschi Solario V. der Weyden, Gossaert, Metsys... Sin rebusca tengo anotados de pasada más de un centenar, creyendo puede considerarse algo equiparable a las "gamzaas" de azabaches compostelanos estudiados por el Sr. Osma en el cap. I, pág. 18, de su *Catálogo*, de 1916. Perduró en retratos infantiles que de momento sólo ejemplificaré con el de la Infanta Ana de Austria, hija del piadoso Felipe II por Pantoja de la Cruz, ya que lleva en mano la rama de coral y en el cinto una higa de azabache, pudiendo verse bien reproducida en lámina I del *Catálogo de la Exposición de retratos de niño* (Madrid, 1925).

Para el ambiente de la Corona de Aragón no estorba dar una vistazo a *Johan I i les supersticions*, por D. José M.^a Roca. Barcelona, 1922. Es grato notar que advirtió Lecoy de la Marche, en su *Peinture Religieuse* (pág. 5, edic. Laurens): "La Iglesia tomó ella misma la iniciativa de la introducción del realismo en el Arte", partiendo de un Concilio del 632. Como lo es, a la inversa, el comprobar: "Supervivencias de la iconografía cristiana en el arte profano", según leo a M. Louis Reau en *Iconographie de l'Art Chretien*, tomo I, pág. 10. París, 1925.

la curiosa diversidad de las edades, atuendo y tocado con peinados a lo paje, de tirabuzones que aun en nuestros días resultan muy "a la page"; será una madre con sus cuatro hijas, teniendo una de ellas la cabecita coronada de follaje, haciéndome imaginar pudiera ser alguna joven premuerta.



FIG. 89 bis.—Damas orantes. Detalle de la figura 87

Si no yerro, corrobora si no el pleno logro en su época imposible, al menos un grande avance como retratista, tema de que anteriormente ya tratamos y merecedor de capítulo aparte. Tiende a lo que capitulaciones coetáneas preceptuaban al estipular expresamente: "les cares ben diferenciades". Aun en las que no lo consigue, propende a romper la monotonía, poniendo unas de perfil, otras de frente... En cambio, el grupo de hombres, resulta mucho más flojo y árido, por la repetición de facciones, actitudes y posturas de piernas y pies, sin que mitigue la enojosa uniformidad el distinto color de alguna sobrevesta.

Aunque para mí no resulta heterogéneo, sino bien homogéneo lo de Penáguila, reconozco es lo más pobre y medianejo; tal vez provenga esa discrepancia jerárquica respecto a sus otras producciones, de la diferencia de coste, con



FIG. 90.—Maestro de la Porciúncula, Milagro del caballero de Colonia. Colección Brimo de Laroussilhe, Paris

mayor colaboración de taller, o de corresponder a fase menos sazónada del pintor. En cambio, sirve para presentárnoslo como paisajista, bien que mediocre, pues por más que la estructura de los peñones de segundo término algo se asemejan a los fondos de algunas obras de Rexach, la distancia es considerable, quedando en esto muy zaguero. Sin embargo, puede reconocerse, haciendo de abogado defensor más que de fiscal, lo que ya otra vez detallaba (15) sobre que los paisitos eran considerados mero "ersatz" de los fondos dorados, desempe-

(15) *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, núm. 15, año VII, de mayo-agosto de 1946; *En torno a los Osonas*.

ñando el secundario papel de "acompañamiento". Así consta en capitulaciones disponiendo expresamente "las istorias accompanyadas de algunos lexos"; según avanza el tiempo irán ganando relativo aprecio, incluso por la expresión de "perspectives e altres embelliments". Acaso y quizá sin acaso, influyó en esta nueva tendencia el mayor coste de los oros, no cabiendo ahora más que señalar a Rexach como propulsor destacado del paisaje valentino que sin salir del xv culminó en Osona. Lo reitero por cuanto a pesar de las concomitancias apuntadas con uno y otro, es en lo que más flaquea el de la Porciúncula, prestándose la evolución a un futuro análisis, incluíble dentro de lo que con su perspicaz agudeza llamó Camón Aznar en el núm. 71 de *Vértice*: "Los temas humildes en la Pintura ambiciosa". No creemos al pie de la letra lo que cuentan dijera Botticelli: que para pintar un paisaje bastaba tirar a la pared una esponja, pues no habían apuntado todavía los delirios "abstractos". Le creemos más pintor de paisajes del alma con sus oraciones coloreadas, que de los terrenales.

También, sin la menor reserva, he adjudicado en firme al mismo un tríptico del Kunst Staedel Institut de Francfort que Post le acercó al descubrirlo (16), dándolo por "muy similar" a lo de Muntadas.

Representa la "Regina Angelorum" teniendo al pie arrodillada la monja donante, resaltando en ella su valía en cuanto que "retratista" de su tiempo. El Niño, que la bendice, tiene un pajarillo en su izquierda, no creyendo excesivamente alambicado su simbolismo, por haber sido mentor iconístico el brazo eclesiástico. Sigo teniéndolo por alusión al alma del justo que hacia el Redentor vuela, en alas de la plegaria y de la Fe, siendo aceptada por Él. A base de pasajes bíblicos, cual el Salmo CXXIII-7: "Anima mea sicut passer, erepta est de laqueo venantium: laqueus contritus est et nos liberati sumus". Al propio tiempo que los infantiles jugueteos del Jesusín, cuando modelaba con barroavecillas que vivificaba después, según Apócrifos, a tenor del Seudo Mateo (Cap. XXVII) y el de la Infancia (Trat. II, 1 a 4), que resonaron en el arte sacro. De todo ello ya he tratado (17) insistiendo, por deber insistir, en que prefiero atenerme a lo presentado por Lafuente, que a ver convertido en la frecuente y vistosa "carderola" o jilguerillo, a la Paloma del Espíritu Santo, sugerida por un eminente iconólogo que cordialmente admiro. Sin pasar por alto que puristas censores cual el P. Interrian de Ayala (18), tacharon de ridículo pintarle "a la manera de los demás

(16) Loc. cit. VI, pág. 108, reproduciéndolo en la fig. 38. Al catalogar las tablas de la Colección de la Marquesa Vda. de Benicarló, le saqué de la órbita de Dalmau en que antes habían venido, incluyéndolo (confundiendo a San Miguel con San Jorge, a pesar de las alas), y se lo acerqué a la estela del estilo de Rexach por mis nómulas y gráficos de cuando era propiedad de D.^a Marfa Perales, que lo presenté a la Exposición de Zaragoza (sala baja 2.^a, núm. 75), habiéndolo aludido el Sr. Tormo en "La pintura aragonesa cuatrocentista", pág. 243 del *Boletín Sociedad Española de Ec.es* de 1909.

(17) Al filiar las tablas de la colección de la Marquesa viuda de Benicarló en *Arte Español* de 1944 y en *Archivo de Arte Valenciano* de 1956, considerando curiosa la tesis de Mr. Clement Huart en *Melanges offerts à M. G. Schlumberger* (París, 1924), vol. II, página 368. Lo de Lafuente, en su *Vida de la Virgen*, tomo II, pág. 99 (Barcelona, 1877).

(18) Vide *El Pintor Cristiano*, tomo I, págs. 56 y 230.

También me resisto a ver en elavecilla "Símbolo del pecador rebelde", propuesto en publicación valenciana.

De todas formas responde a una espiritualidad, pues "entre el alto y bajo medioevo había una curva sin espasmos, sin rupturas interiores y el Arte era una forma de religiosidad sin

muchachos jugando con un pajarillo atado de un hilo" y "llevándolo en su mano". La verdad es que arraigó mucho, sobreabundando y no dejando de ser equiparable a cuando se le representa jugueteando con el papel de música de un próximo ángel cantor, o con el Rosario y libro de su abuelita, chupando su dedito, dando los primeros pasos con anacrónicos andadores... De todo ello, además de lo de por aquí (19), tengo anotado profusión de muestras en órbita internacional de varias épocas, pues confieso me atraen por la propensión al mayor humanismo estético que se atisba ya en lo del XIII y se fue acentuando desde el XIV, debido a múltiples influencias místicas, paralelas a las en términos generales apuntadas por el profesor Sauer (20).

Las portezuelas del tríptico tienen estantes a S. Miguel con el demoníaco dragón a sus plantas y a S. Jernimo de Cardenal, bendiciendo, e iglesuela en la otra mano, con el característico león al pie. Al exterior, el Arcángel Gabriel y la Anunciada.

En esta "magnum opus" se acentúa la riqueza y belleza ornamental, vislumbrándose por los góticos ventanales construcciones y lejanías.

No es menos selecta, obra de largo aliento, la Virgen del Rosario que la infatigable rebusca del añorado e inolvidable Mr. Post (21) descubrió en la Col. Brimo de Laroussilhe (París) estimándola segura producción del Maestro de la Porciúncula. Los motivos escultóricos de los nichos hacen recordar que también los prodigó el taller de Osona.

El asunto, como el de Miguel Esteve, del Museo valenciano del Corpus Christi, sobre el que tanto se fantaseó antaño, es el del "miraculum millitum", el conocido y muy difundido "Milagro del Caballero de Colonia" narrado por el *Libro de los milagros de la Virgen*. Trátase de la fórmula que debió ser por aquí de más frecuente trayectoria que la del "Mercader devot", a pesar de predicarla San Vicente Ferrer (22), pues se representa el noble que "facía á garlanda das rosas á Santa María", según la Cántiga CXXI de Alfonso el Sabio. La tradición de, cuando después de haber matado en lance a un amigo, le persigue vindicador hermano del muerto, hallándole orando ante la Virgen, terminando por apaciguarse al verse frente a Nuestra Señora. Parece indicarlo el ademán con que la señala

pretensiones de autonomía", según copio de Aguilera Cerni en sus agudos comentarios de lo que donosamente llamó "El síntoma llamado Picaso", que publicó el núm. XLIX de *Papelès de Son Armadans*.

(19) Algunos casos pueden verse en el concienzudo tomo del *Nacimiento e Infancia de Cristo*, por Sánchez Cantón, Edit. B. A. C. Madrid, 1948.

(20) En su "Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins", publicado por el benemérito anuario *Kunstwissenschaftliches der Görres gesellschaft*, de 1928.

(21) En su tomo IX, 2.^a parte, págs. 823 a 827, dando por medidas 1'67 × 1'33 y reproduciéndolo en figura 345 con la fotografía que a su gentileza debo y damos en fig. 90.

(22) Sermón extractado por Chabás en la *Revista de Archivos* del primer semestre de 1903, pág. 45.

Múltiples variantes, recopilados por Gaston Paris y Ulysse Robert, en *Miracles de Nôtre Dame par personnages*, París, 1877, vol. II, págs. 90-119.

Recogió tradiciones regnícolas el preclaro folklorista catalán Serra Boldú en su *Llibre popular del Rosari* (Barcelona, 1916), y en el *Llibre d'or del Rosari a Catalunya* (1926), así como en un artículo de *Gasetta de les Arts* (núm. 30), sobre "La influència del Rosari en l'Art de Catalunya".

uno de los perseguidores doblando su rodilla y otro, de primer término, genuflexo.

En el grupo a la diestra de la Virgen, franciscanos y dominicos propulsores de la devoción del Rosario: Santos Francisco de Asís, Clara, Luis Rey de Francia, Buenaventura y Vicente Ferrer. En los a modo de casilicios, cuatro dominicos: Santo Domingo, Rosario en mano; debajo, Santo Tomás de Aquino, como Padre de la Iglesia, llevándola en su izquierda iluminada por los rayos de luz que parten de la derecha, y al opuesto lado, Santos Pedro mártir y Catalina de Siena.

La repetición de algunos santos con otras particularidades, me hacen imaginar pudiera la composición responder a un arquetipo en auge, por las afinidades con una estampa —(que desconozco)— de Fr. Francisco Doménech, fechada en 1455, a juzgar por lo que de ella dijo el Barón de Alcahalí (23).

La curiosísima y original Virgen de Misericordia de Bañeras (Alicante), reproducida por Post (24), llegué a persuadirme fue la central (recortada y retocada) del retablo que perteneció primero al Sr. Pascual (Madrid) y después a la bilbaína colección del Sr. Aras Jáuregui, terminando por pasar al Museo de Bilbao, según ya he apuntado (25). Posteriormente propuse reiterado acercamiento al Maestro de la Porciúncula (26) y después repetidas confrontaciones me han hecho seguir creyendo, a riesgo y quizá sin ventura, que pudo haber colaborado en ese panel del viaje central. La Virgen, su indumentaria y adornos, las dos figuras a Ella inmediatas, entre otras cosas, me resultan sumamente atractivas para tal suposición, que todavía no puedo asegurar por no poder hacer ahora un detenido examen "de visu". Me sería también preciso intentar comprobar si la inscripción "Mater Misericordiae", fue o no añadida en los mañeos que antaño padeció esa tabla, pues dicho sea de paso, me recuerda los gruesos trazos y caracteres de la supuesta firma "Berthomeu". Por eso, como epílogo, declaro preferir siempre atenerme a las enseñanzas de D. Felipe M.^a Garín en la Introducción de su interesante y ¡utilísima! "Valencia monumental" (27) de: "dejar lo cierto como cierto y lo dudoso como tal, libre de andamiajes".

Valencia, 21 enero de 1961.

Leandro de Saralegui

(23) En su *Diccionario de Artistas Valencianos*, pág. 98. No sólo en atribuciones, sino en lo que llamó "poder morfogenético" de los temas, o fecundidad en sus variaciones, Mr. Lucien Rudrauf, en magnífico estudio sobre "Le Repas d'Emmaus", publicado por *Nouvelles éditions latines* (París, 1955, págs. 11-97-283), aspirando a poder llamarme como el "morfologista de Arte", concluyendo por deber, con lo que sólo es modestia en él, cuando dice desear que "un ingenio más inspirado saque mayor provecho de la piadosa substancia, tan maravillosamente cargada de Poesía y Fe".

(24) Loc. cit., VI, pág. 105, fig. 36.

(25) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934, págs. 12-13.

(26) A partir de *Archivo Español de Arte*, núm. 62 (1944), pág. 117.

(27) Edit. Plus Ultra. Madrid, 1959, pág. 6.