

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

GONZALO PEREZ

(CONTINUACION)

De fecha próxima de lo de la colección Puig Palau, ya comentado en el anterior número de ARCHIVO, supongo un retablo de Santa Bárbara (fig. 69) que fue de don Rómulo Bosch Catarineu, pasando al Museo de Barcelona (1). Lo calendó Post (2) hacia 1420, y Gudiol Ricart, con su talentuda penetración habitual, aceptándolo como de Gonzalo, sintetiza magistralmente su arte, conectándolo al de Marzal y Nicolau, diciendo (3) les supera "en elegancia formal, sensibilidad cromática, sin estridencias ni rigideces", al mismo tiempo que destaca ser "hondo caudal de poesía pictórica en la cárcel de la forma".

Está comprobado ser oriundo de Puertomingalvo, parroquia de la Diócesis y provincia de Teruel, cerca de la que ha sido como pequeña "capitalidad" de aquella comarca (4), Rubielos. Justifícase que tuvieran esta importantísima obra y otras de arte similar, los que hoy son humildes pueblitos. Reconozcamos, según antes queda dicho, no salir bien parada la época en que Ponz escribía. Esclavo del enfático academicismo clásico, imperante cuando "gótico" lo creían sinónimo de "bárbaro", resulta pintoresco leer en su famoso "Viaje" (tomo XV-197) que "los retablos son de muy mal gusto". Algo parejo a Madoz, o quien fuera su informador, al referirse a Mosqueruela, donde quedaba el políptico que descubrió Post (IV-564), incluyéndolo entre lo marzalesco, próximo a Gabriel Martí, no vacilaba en afirmar que allí "no había nada de consideración" y de Ródenas, a pesar de tener el sobresaliente retablo dedicado al Bautista que identifiqué como donado por la familia Ocón, juzgó no había "ningún

(1) En la página 113 de la primera parte del "Catàlec del Museu d'Art de Catalunya", publicado (1936) por la Junta de Museos, lleva número 5 de la Sala XXI y 35.672 de Inventario, dándolo como escuela valenciana de principios del xv, proveniente de la parroquia de Puertomingalvo y depositado en el Museo por el "Institut contra l'atur forcos" de la Generalidad.

(2) En su "History" (tomo III, 78), que justamente merece la divisa de Luis XIV: "Nec pluribus impar".

(3) En "La Pintura Gótica", página 156 del valioso tomo IX de "Ars Hispaniae", con excelentes reproducciones en color de paneles de este retablo.

(4) Lo tomo de las "Relaciones Geográficas, topográficas e históricas" del siglo xviii, que publicó Castañeda en la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", pág. 72, del tomo XXXIX, de 1918.

objeto notable". Baste añadir que a Puertomingalvo ni lo menciona Quadrado en su volumen de "Aragón".

Interpolo estas divagaciones, para silva de varia lección y freno, de los omnisatisfechos criticastros, censorinos del gusto de cualquier tiempo, incluyendo el en que vivimos y condenando las creaciones avanzadas del Arte Sacro. Sin que las mutaciones de criterio puedan sorprender, a quienes recordamos se rechazó en dictamen oficial, la excelente copia hecha por Garnelo de "La Primavera" de Botticelli, no por su factura, sino alegando el ponente que el Reglamento de la Academia Española de Roma, exigía en el segundo año de cada pensionado, ¡¡la copia de una obra capital de gran artista famoso!! (5). Y cuando desplazó a la Diputación de Navarra el retrato de Fernando VII encargado a Goya en junio de 1814 (5 bis).

Cortando la digresión de naderías, veamos bajo el Calvario de la espina, la coronada titular estante ("de peus") con sus más frecuentes atributos: palma y almenada torre de dos fenestras. Es una encantadora y suntuosa figura solemne, como acostumbra ser las de Gonzalo. Por la alcatifa ("catifa de mostres") del solado, picotean "gallinetes", las típicas avecillas moñudas, entre las consabidas "rosetes". Sobreabundan en sus producciones, prodigándolas también algunos de sus coetáneos según anteriormente ya discutimos. Habiéndolas encontrado Post, como queda dicho (6), en lo de Bernardo Martorell y Jaime Cirera por Cataluña, no puedo ratificar lo que otros pretendieron respecto a ser marchamo de valencianía. Sin vanidad melindrosa, prefiero ir por carriles, desplegando la verde bandera de precaución, confesando ignorar si emigraron de Sur a Norte, o inmigraron viniendo de dirección opuesta. Lo único que sin filisteo hipocresía estoy en fe de poder afirmar, es que de aquí volaron, desapareciendo durante la segunda mitad del xv, ya que sólo he dado con ellas en esta fase del "estilo internacional" de nuestra pintura gótica. Sin poder asegurar sean "autóctonas" o "alóctonas" (inclinándome a lo último), pero no conectándolas a lo antedicho sobre valencianismos o catalanismos del arte de los Pérez y su cuna familiar.

(5) Lo copio del añorado Maestro (¡con mayúscula!) de cuantos hoy nos dedicamos a estas cosas, el inolvidable don Elías Tormo, cuyo nombre reverencio al cordialmente llorarle desde hace poco. V.º "Bol. Soc. Esp.ª de Exc.ªs", pág. 3, del primer número de 1942.

(5 bis) Lo tomo del magistral estudio plausible de Martín S. Soria, recién publicado por la Institución Alfonso el Magnánimo, "Agustín Esteve y Goya" (Valencia, 1957, página 40).

Absurdas anomalías chocantes, he aludido al comentar reparos que se habían hecho a lo de Marzal, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1952, nota 5, pág. 11. En todas las artes y en todas partes, si rememoramos a Weber tachando de insensata y no viable la Sinfonía con coros de Beethoven; a Wagner, llamado verdugo del arte y que "si sus normas prevalecieran sería el Finis Musicae". Quien hojee "Quest-ce que l'Art", de Tolstoi, en la traducción francesa de T. de Wyzzeva (pág. 217 de la edición de 1918), verá incluidas entre "arte malo" la 9.ª Sinfonía de Beethoven, obras de Schuman, Liszt, Berlioz... Sin fe púnica, no debemos ni podemos fruncir el ceño por ver pajas en los ojos propios cuando encontramos vigas en los ajenos. Algunas tan enormes y recientes como la citada por Rafael Benet en su magno "Impresionismo", pág. 157.

(6) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1954, pág. 20.

En las “taulas restants de cascun costat”, como llamaban entonces a los viajes laterales las capitulaciones retableras, hay ocho deliciosas escenitas rebosantes de pormenores de su Leyenda. Porque cada uno de los cuatro plafones o “estatges”, tienen bifragmentadas las episódicas narraciones, norma por aquí usada en el arte trescentista y albores del xv, que fue suprimiéndose al avanzar esta centuria.

1.^a Con el agua que prodigiosamente manó de un peñasco, del cual hubo en Valencia reliquia (7), es bautizada por el piadoso Valentino, supuesto discípulo de Orígenes. Le hallamos convertido en eremita barbilongo, acompañado de otros dos del mismo pardo hábito monacal, pero los anacronismos son indefectible norma deliciosa que hace más sublimizada y comprensible la “fidei defensio”.

Representa el pasaje incorporado al Rezo del Oficio de la Santa del siglo III (?), conmemorada en 4 de diciembre, registrándolo su Lección VI.

Además de lejanas resonancias del de Jesucristo por San Juan, se me antoja notar que, aun siendo bautizo “por infusión”, pareceme vislumbrar reminiscencias del “por inmersión” abolido en Constituciones de 1391, dictadas por el prelado don Iñigo de Vallterra, pero que tardó en desarraigar de la Corona de Aragón y su arte. Admiramos el casto desnudo femenino, entre peñones y sin la menor gazmoñería, sólo velado por albo cendal de pureza. Testifica cuánto se adelantó en tratar la figura humana desvestida, si parangonamos con precursoras o coetáneas fitas. Continúa el ideal de belleza femenina que imperaba en la época y de la predilecta rubiez con “fort bells cabells manllevats”, mencionados por Jaume Roig en su “Spill”, y por Eximenis en “Lo Terç del Crestià”, según detallamos al comentar otro retablo (fig. 51) del taller de Marzal, también según decían, oriundo de Puertomingalvo.

2.^a Reforma de la torre —(por ella patrona de arquitectos y oficios de construcción) (8)— en que la encerrara Dióscoro, su padre. Como Acrisio, rey

(7) Famosa la que donara la Emperatriz de Nicea († 1307), D.^a Constanza de Hohens-
taufen, citada en la “Geografía de Valencia” (tomo I, pág. 739), de Martínez Aloy, Villa-
nueva, en la pág. 56 del tomo II de su “Viaje Literario”, dice que de la columna donde
fue azotada, sobre la cual había un pilón en donde ponían agua salúfera, con la que curó
la donadora mediante intercesión de la santa. Lo traigo a cuento porque, como cazador de
recuerdos, es grato comprobar se mencionan estos pormenores que hoy parecerán nimios
en contratos de pinturas; así, el de 1440 con Rexach para el presbítero Juan Fuster y a
cuya gráfica descripción estaban dedicados panelitos de la predela, con “istorias dicte em-
peratrici”. V.^o S. Sivera, “Pintores Medievales”.

(8) De bibliografía solamente citaré la clásica obra de Villemont: “Histoire de Sainte
Barbe, vierge et martyre” (París, 1865); el bello compendio por el conde de Lapparent,
fascículo 20 de la Col. “L'Art et les saints”, edit. Laurens, y los corpus generales con ante-
rioridad mencionados sobre iconografía. Respecto a sus patronazgos, los dos tomos de
Mr. Louis du Broc de Segange, “Les Saints Patrons des corporations et les circonstances
critiques de la vie” (Bloud, 1889), o la síntesis de Dom. Besse: “Les saints protecteurs du
Travail” (París, 1905).

de Argos, a su hija Danae (9). Marcara solamente dos ventanas, que son las únicas visibles y desde las que no podía contemplar el mundo terreno. La santa mandó se abriese una tercera (10) en reverencia del inefable Misterio de la Santísima Trinidad, siendo el momento representado. Aunque a más de un lector ahora pueda parecer insignificante bujería, no lo fue antaño, ya que no escasean capitulaciones, previniendo expresamente no se olvidara pintar la torre, "en que foren fetes les tres finestres". Así lo advierten unas de Mateo Montoliu (11), otras de Juan Rexach en 1456 para la testamentaria Bellmunt publicadas por Zarco del Valle... Explícate, por repetirlo viejos Leccionarios y Misales del xv-xvi, cuya lectura frente a retablos cual el que discutimos, acrece la fruición, justificando se podían dar los fieles de por entonces cabalísima cuenta de los más nimios detalles, mucho mejor que los actuales visitantes de museos. En la Lectio VIII del Oficio constan las tres "fenestras patrem, filium et spirictum sanctum), según reza el "Breviarium secundum ritum S. ac. d. cathedralis ecc. segobricensis", impreso en 1556, al que con frecuencia recurro.

Para salvaguardar mi exacerbada tendencia y creencia de que no puede ni debe ser aislado el contenido del continente, al estudiar nuestros viejos retablos, sin olvidar ni desdeñar las bellezas de lo medieval y sus predilecciones (12), prefiero transcribir un párrafo del reciente libro de Mr. Louis Reau (13): "Los historiadores de arte que creen limitarse al puro análisis de las formas, sólo se hacen esa ilusión. Las pretensiones de eliminar la iconografía son particularmente absurdas cuando se trata del de la Edad Media, que tiene carácter esencialmente didáctico y catequístico. Su fin no es la delectación, sino la enseñanza. La edificación de los fieles se antepone a los valores estéticos. La idea más que la forma, el asunto más que su expresión." Es por lo que llegué a creer puede interesar el rastreo de huellas sobre la

(9) Paralelismo apuntado por el P. Papebroch en las "Acta SS. Bollandiana" y reiterado por el sabio P. Hipólito Delehay, en sus "Legendes Hagiographiques", pág. 33 (Bruselas, 1927), señalando además (pág. 97) aparente conexión o coincidencias entre la virgen mártir de fecha insegura en Nicomedia (?) y la Santa Irene de Bizancio, cuyas "Actas" publicara Wirth en "Analecta Bolland" (tomo XII, 295).

(10) Hasta modernos tratadistas cual Jusepe Martínez en sus "Discursos Practicables" (Trat. III), parafrasea sobre tal número del que "Dios gusta y su Justicia y que por ser principio y medio y fin...". Quien le interese la polivalente latitud de simbolismos del 3, me disculpará el recomendarle un raro estudio interesante, por Emory B. Lease: "The number THREE, mysterious, mystic, magic", publicado en la revista "Classical Philology", número de enero de 1917. Para generalidades sobre alegorías espirituales, "Le Symbolisme dans l'Art Religieux", por René Gilles (París, 1943), además de la bibliografía citada en anteriores páginas.

(11) En las de Les Torrocelles, cuyo documento de 1492 debemos al benemérito investigador castellonense don Ángel Sánchez Gozalbo, pues lo incluyó en sus "Pintors del Maestrat" (1932), pág. 96.

(12) Recomendables los "Etudes d'esthetique Médievale" (Brujas, 1946), por Edgar de Bruyne.

(13) "Iconographie de l'Art Chretien", tomo I, pág. 4 (París, 1955), edit. Presses Universitaires de France.



FIG. 69.—Gonzalo Pérez. Retablo de Santa Bárbara. Museo de Bellas Artes de Barcelona

génesis de una "semántica icónica", merecedora de tener en las ciencias históricas puesto similar al de la "semántica verbal" en las filológicas.

3.^a La disputa con Dióscoro, cuyo señorío se procura realzar, además de por el atuendo, poniéndolo escoltado por un paje. Al saber la fe cristiana de su hija (que aparece con humilde actitud juntando las manos), requiere la daga para imponerse, hasta sacrificándola si preciso fuere.

4.^a La fuga y persecución, no a pie, como le había de poner Pintoricchio en la vaticana Sala Borja "delle stampe", sino por el iracundo padre caballero montado. Bárbara se salva entonces, gracias a milagrosa hendidura del terreno que la oculta, según tenemos en segundo término. Es portento común en hagiografía (Santas Tecla, Ariadna...) y profanas fábulas, cual la de Dafne, que recordó el P. Delehayé, S. J. La denuncia un pastor, caracterizado por llevar cayado al hombro, teniendo cerca ovejuelas. Sirve para juzgar a Gonzalo como animalista, que aun sin descollar en esta especialidad, demuestra notorio progreso respecto a sus contemporáneos, ejemplificando con Miguel Alcañiz.

5.^a Tras la captura, comparece ante un pretor (fig. 70) de flordelisado cetro y manto de armiños, estando presentes dos testigos, sujetándola un armado sicario con "capell de ferre" y "asberch". Al concluir el interrogatorio, por perseverar en su fe incommovible, pasa seguidamente a la tortura en el ecúleo, según a continuación presenciamos.

6.^a Le atormentan sus pechos (fig. 70), debiendo destacar el acierto en la caracterización de los repugnantes sayones. Resultan notoriamente grotescos y repulsivos por sus facciones, posturas e indumento, estos "saigs" o "morro de vaques" como aquí llamaban en 1388 al que tenía el "ofici de executar los sentenciats". Este panelito y los que siguen, revelan supo el pintor acentuar la nota bufa y despectiva, reflejando la malquerencia popular a tal gentuza. Es curioso el panzón "botgi" que nos recuerda por su buche la frase arquitectónica del xvii, de "papo de paloma", con sólo una media calza y descalzo el otro pie. Hasta no me parece descarriado interpretar como "lapsus carnis", en falso halago del juzgador, verle que trebejea y alarga su diestra salaz tocando a la santa, mientras su otra mano empuña bengala de mando.

Lo satírico y caricaturesco pulula en esta clase "de género" desde sus albores, creyendo puede considerarse prólogo de lo que a más andar llamarán "la belleza de lo feo" y que habrá de culminar con el genio de Velázquez. Es tentador y sería de interés iniciar trayectorias, poniendo jalones a partir de la pintura gótica, para monografía de lo valenciano, siguiendo las orientaciones perfiladas en la neerlandesa por Thomas Wright, por Van Moerkerten y por L. Maeterlinck, que citamos al acuciar a lo mismo, en "El Maestro de Santa Ana y su escuela" (pág. 52).

7.^a Sigue la lapidación por bracilargos verdugos desgarrados, de mueca estúpida, frente al impasivo juez Marciano, mientras la virgencita martirizada, dulcemente, resignadísima, une sus manitas arrodillada, elevando los ojos al cielo, confiada y serena, en perfil de bien expresado éxtasis, casi ultraterreno. Una vez más podrían los devotos recibir animosa enseñanza ejemplar del divino consuelo, que repiten preces a tenor de la Lección IV del Oficio "De

Commune unius martyris”, tomada de San Agustín: “Patiéntia martyris imitemur...”. Porque siempre fue cierta la sentencia de Séneca: “Más creen los hombres en lo que ven, que no en lo que oyen”. Máxime cuando aun no llegaran tiempos en que al decir de Oscar Wilde (13 bis): “Un cuadro no



FIG. 70.—Gonzalo Pérez. Pasión de Santa Bárbara

(13 bis) Lo tomo del aleccionador volumen de la Historia de la Pintura Moderna, “Simbolismo” (pág. 16, de la edic. Omega, 1953), por don Rafael Benet, donde mucho puede aprenderse y donde, con donosura después (pág. 26), recalca: “Es en el desconocimiento de todo significado, en lo que precisamente goza el “dandysmo” de nuevo cuño.”

contiene para nosotros más enseñanza ni otro mensaje espiritual que un ladrillo azul de un muro de Damasco, o un vaso de Hotzen."

8.^a Por último (fig. 71), después de consolada y curada por Jesucristo, concluye degollándola su propio padre, según revela el tajo del cuello. Compendia este plafoncito el simultáneo divino castigo de los culpables del filicidio, fulminados por la tormenta que parte de un rompiente de lo alto. Hay un muerto caído en tierra, empuñando todavía el arma, y otra figura de pie que se tambalea con ademán de asombro, mostrando sanguinolenta herida en el torso, mientras un ángel baja del cielo a recoger la feliz almita corporeizada de Bárbara. Epílogo, en sublime aleluya de gracia y belleza ingenua, que disipa la negrura de las escenas terríficas.

De este pasaje de su "Vida" con la moraleja "in augmentum fidei", pudiera partir, a mi entender, quizá mejor que a la inversa, como propuso Emile Mâle (14), la tradicional protección y dominio de la santa sobre mortíferas tronadas y muerte repentina. Podrá objetarse que poco sabía de su Leyenda—(sinónimo de Ley, Lección o enseñanza)— la piadosa grey rural, ni los componentes de Cofradías y Gremios de meros "ciudadans" acogidos a su celeste tutela. Empero, conocía bastante la clerecía, divulgándola múltiples panegíricos. Eran los eclesiásticos fervorosos quienes movían, ¡por fortuna!, los resortes directrices de las devociones populares y sus mejores timoneles y orientadores.

Explícate que consiguientemente fuese abogada contra el pedrisco, tan dañino para cosechas y ganados. Bien expresivo resulta el "Libro de la Cofradía" de Villahermosa (1440), revelado por Medall Benages (15): "toda persona que a la dita Santa Barbara se reclamase, no moriría de rayo, e quien los frutos o bienes de las tierras o campos le recomendase, no los pierdi por piedra, nevía ni otra tempestat". Desde mucho antes, en lugares de la Corona aragonesa, que prefiero elegir nortehños por ambientar el retablo geográficamente, los jurados de Ares, a propuesta de Domingo de Ramón, en 1381, determinaban (16) fundar iglesia de la santa, para que "vila i terme, estigueren lliures de pedra, granis, llamps i males tempestes".

Tan especial abogacía y patronazgo, justifica el auge fervoroso que tuvo en comarcas agrícolas; que su efigie se grabara en las campanas, cuyo volteo aleja nublados (17); que pusieran sobre las torres oraciones "en pedres contra lo lamp", como las dibujadas en 1415 por el pintor Jaime Mateu, y que para conjurarlas sirviesen de elegíacos sus reliquias, de las que distribuyó varias

(14) "L'Art de la Fin du Moyen Age", pág. 186 de la 3.^a edic. (1925).

(15) "Bol. Soc. Castellonense de Cultura", 1931, pág. 362.

(16) Vide "Bol. Soc. Castellonense de Cultura", 1932, pág. 434.

(17) El "Rit. Rom." en la "Benedictio signi, Orat, II" reza: "Dios Omnipotente y Eterno, infunde tu celestial bendición sobre esta campana para que a su sonido se ahuyenten los dardos de fuego del enemigo, el furor del rayo, el ímpetu del pedrisco, el daño de las tempestades...". La hecha en 1306 por Juan Calcena fue bautizada con el nombre de "Bárbara", teniendo inscripción de parigual idealismo ("sathan fugo..."), según leo en Teixidor. A otras les ponían una imagen grabada de la santa.

en el xv Calixto III, registrándose prodigios muy sonados. No causa extrañeza ni el que se llegase al punto de que todo un rey como D. Martín, escribiera (18) el 6 de junio de 1400 a su cónsul Antonio Ametller en Alejandría,



FIG. 71.—Gonzalo Pérez. Martirio y muerte de Santa Bárbara

(18) Misiva publicada por Girona Llagostera en el concienzudo "Itinerari" regio, página 115 del "Anuari Inst. Est. Catalans", número de 1911-1912. También se imputó parigual intento al rey Alfonso el Sabio, cuando a consecuencia de anunciada tormenta, "ovo tal miedo que por fazer enmienda a Dios, envió sus mensajeros allende el mar con grande haver, per le traer el cuerpo de Santa Bárbara y non lo pudieron aver", según el arcipreste don Diego Rodríguez de Almela en su "Valerio de la Historia de la S. Escri-

insistiéndole acuciosamente que tratara de proporcionarle por cualquier medio reliquias de la santa, sin reparar en advertirle lo intentase "per via de furt", para que "ab lo consentiment del soldà, lo dit cors sia furtat".

Creyendo hacer más asequible la ideología retablera, procurando despertar cabal goce de sus "istòries", aun añadiré que la extensión y arraigo en "oracions" populares levantinas, exhumadas (19) por los beneméritos Mateu Llopis, V. Tomás, Benages y otros, es plausible labor que si se continuara permitiría realizar antañonas recopilaciones interesantísimas. Nada menos que un a modo de "ersatz" del formidable acopio de Verard, bajo epígrafe "Les suffrages et oraisons des saints", ¡tan espigado por los iconólogos! Por que aquí surja quien ese trabajo realice, hacemos fervientes votos, no pudiendo resignarnos a lo que acabo de leer escrito por autorizada pluma: "la juventud actual prefiere curiosear por el cielo sideral, sin ocuparse del cielo teológico". Aunque quizá sea cierto.

Tutelar contra el trueno y fuego celeste resulta natural que por extensión la eligieran protectora contra el tronar y fuego de las armas, con patronazgos de arcabuceros y después de artilleros (20). Convertida en ignipotente, como San Antón, fue con él a la vez tutriz de los polvoristas y oficios derivados, que historió Ferrán Salvador en su caudalosa monografía (21) de las corporaciones gremiales valencianas.

La muerte por tormenta es inesperada y, por lo tanto, una de las más temibles para el buen cristiano, ya que le priva de los últimos auxilios espirituales de la Iglesia, implorando en Letanías: "A subitanea e improvisa morte, liberanos Domine". Pero no es la única repentina, también la por guerra y peste (debido al aislamiento del Medievo), siendo comprensible convirtieran a Santa Bárbara en antipestosa, invocando su intercesión para no morir sin Sacramentos. De ahí que a veces le substituyeran su más general atributo, la torre fenestrada, por un Cáliz, con (o sin) Sagrada Forma. No es raro en otras partes (22), aunque por aquí escasea y casi sorprende cuando con Él la encontramos en tabla del siglo XVI, del Museo Diocesano de Barcelona y pocas más, ya tardías.

tura y de los Hechos de España" (lib. IX, cap. V, pág. 359, de la edic. de 1793). No se me oculta fue impugnado por Menéndez Pelayo y Amador de los Ríos, pudiendo hallarse detalles en lo de J. Ruiz de Obregón Retortillo: "Alfonso X el Emplazado", "Rev. de Archivos", número de mayo-junio de 1915, pág. 420. Contribuye al conocimiento de creencias colectivas imperantes.

(19) Citemos ahora únicamente lo recogido en una sola revista: el "Bol. Soc. Castellonense de Cultura", 1921, pág. 160; 1922, pág. 271; 1928, pág. 181; 1932, pág. 109...

(20) "Santa Bárbara, noticia histórica sobre la devoción de los Artilleros españoles a esta santa", por don Arturo Oliver Copons. Madrid, 1886. Con mayor amplitud lo de Peine: "Heilige Barbara, die Schutzheilige der Bergleute und der Artillerie und ihre Darstellung in der Kunst". Freiburg, 1896.

(21) "Capillas y Casas Gremiales". Valencia, 1926.

(22) Será suficiente aludir las de Holbein (Praga, Munich), de Cranach (Nüremberg) o Burgkmair, que reproduce Heidrich en "Alt Deutsche Malerei"; de italianos como Luini en la Galería Brera de Milán, de Boltraffio... En lo nuestro no conozco ni un solo caso con atributo de pluma ("penne di pavone") que cita por emblema suyo, el excelente corpus de Elisa Ricci, "Mille Santi ne l'Arte", pág. 81. Milán. U. Hoepli. 1931.

En la predela, sedentes (“ymages assegudes”), de izquierda a derecha: Santas Úrsula y Lucía, la Dolorosa, San Juan Evangelista, Santa Margarita y Santa Catalina, faltando el “Christus Patiens” que con seguridad había en el centro.



FIG. 72.—Gonzalo Pérez. San Cristóbal. Museo de Bellas Artes de Barcelona

Siguen sin descifrar los repetidos once blasoncillos idénticos, no sé si de cofradía, que timbran las “polseres”. Mientras no se logre, fracasados mis

intentos y gestiones en busca del donador, terminaremos destacando en este gran poema sacro que baja los cielos a la tierra y eleva los espíritus al Creador, lo descollante del conjunto: la espontaneidad, riqueza suntuosa, gratísimo colorido, dulzura, hechicero ritmo lineal de masas y valores, a la par que sencillez, armonizada con grandeza en sus figuras, todo característico de las obras de Gonzalo, siempre tendente a lo medular y substantivo. Es por lo que me atreví, en mis reiterados paralelismos musicales, a equipararlo con Bach, llamándole lo que Beethoven le llamara: "Urvaters der Harmonie", o Patriarca de la Armonía, pese a que para juzgarlo bien, sería preciso situarnos frente a esta magna obra.

También oriundo de Puertomingalvo (23) es el San Cristóbal (fig. 72), "pesa del mig" o titular de retablo cuyos restantes paneles habían desaparecido antes de pasar a través de la Col. Bosch Catarineu al Museo de Barcelona.

Le creo de la misma fase y fecha contigua de la del precedente, aunque más basto, no recuerdo si por repintes, por mayor colaboración de taller o por ambas causas.

Habiéndolo ya dado como de igual mano Mayer (24), Post (25) y yo mismo, no discutiré tal atribución. Me limitaré a su iconografía, sin limitar demasiado mi vena incorregible de iconofilia, que parecerá sin límites para los de adversa propensión a iconofobia. Ruego disculpas, por ser la primera vez que ha surgido el santo en el repertorio de este librejo por entregas, a modo de anual folletín. Sigo pesada y agobiosamente fiel al intento de, sin desánimo, pesquisar emotivas evocaciones al examinar, juzgar o valorar en unidad plural; por lo menos dual, de materia y espíritu, de cuerpo y alma, de pintura e iconística, debido a no concebir una luz con un solo rayo lumínico, sino en haz o foco.

Muéstrase Gonzalo pintor levantino netamente realista, revelando atenta observación del natural, ya que tiene apetencias de buen diseño, en la esquemática representación de varios peces, anguila, langosta... Lo que la Ordenación municipal de 1324 llama "congre", "agullas groses", "sigalas" y "gambairots". Es raro descender a pormenorizar lo que algunos tacharán de nonadas y más aún el estar muy acertado al trabajar la palmera "con hojas y dátiles", así expresamente mencionada por Vorágine. Lo recalco porque todavía en las postrimerías del xv y albores del xvi, hasta los Hernandos, en la Huída a Egipto del retablo mayor de nuestra Seo, la pintaron no saliendo su fruto del tronco, sino ¡de las ramas!, lo mismo que dan ciruelas los ciruelos. Y no sólo estos manchegos, sino en Andalucía el secuaz de Cristóbal de Morales, que Post rebautizó denominándole "Maestro de Schretlen", y otros muchos. Sin

(23) Así figura en el precitado "Catàlec", pág. 118, con números 43 de la Sala XXI y 35.652 de Inventario, rotulado como "escuela valenciana de principios del xv", pero sin hermanarlo con lo de Santa Bárbara. Estuvo en el Palacio de la Exposición de Barcelona, llevando número 2.536 de la "Guía" (2.^a edic., pág. 280) de 1929, presentado por don Rómulo Bosch, dando como medidas 2'45 × 0'92, sin filiación ni procedencia, que ya con anterioridad supe cuando lo vi en Valencia, donde anduvo en el comercio de arte.

(24) En su "Historia de la Pintura Española", pág. 59, de la edición Espasa-Calpe, de 1928.

(25) Loc. cit., pág. 78 del tomo III.

que se preste a interpretar alusión al bíblico sicomoro (la morera higuera de hoja en forma de corazón), según defendiendo el "lapsus" entreoí.

Está el santo cruzando el río que "no podía pasarse sin peligro de muerte", con Jesús a hombros, ateniéndose a la "Leyenda Áurea", en cuyo capítulo XCIX (al 28 de julio), se inspira. Es el acto evocador de su nombre: "Christophoros = portans Christum". Traduce la literal expresión del texto, que repetidamente menciona "voz de niño" refiriéndose a la del que tres veces le llamara pidiéndole lo pasase a la opuesta orilla, en la que a veces ponían al ermitaño, rarísima vez al infantilillo. Por lo menos no recuerdo haberlo visto entre lo nuestro, aunque sí en lo de otras partes. Bastará ejemplificar con uno del Museo Van den Bergh de Amberes, eligiéndolo por contraste de lo que acabo de realzar en Gonzalo, pues son absolutamente idénticos todos los peces, no diferenciándose más que por su mayor o menor tamaño, añadiendo una pintoresca sirenita (26). Incluso entre los valencianos suelen abundar las repeticiones de una sola clase de pescado sin pescar, desde el "Milacre dels peixets" de Carraixet, por el "Maestro de Rubielos", hasta la "Pesca Milagrosa" por Osona hijo.

En el xiv y xv suelen figurar a Jesús Niño, no viéndose —(que yo sepa)— el Cristo barbado que, para gráficamente hacer comprensible al rudo pueblo medieval de quién se trataba, le pusieron antes de vez en vez, como en un frontal (siglo XIII) del Museo de Barcelona (27).

La palmera en que se apoya, es el tronco de árbol florecido y fructificado por divino mandato, para plena confirmación de lo que dijera Jesucristo al revelar quién era: "planta en tierra tu báculo (28) y a la mañana siguiente lo hallarás cargado de flores y frutos".

(26) Bien reproducido en color, pág. 149 de "La Peinture Gothique", por Jacques Dupont y Cesare Gnudi, edit. SKIRA. Lo que con frase feliz de don Rafael Benet (loc. cit., pág. 28) me arriesgo a incluir entre lo por él llamado "el 'género chico' de lo extravagante"

(27) Reproducido en figura 240 de "La Pintura Románica", por Mr. Walter W. S. Cook y Gudiol Ricart, VI de la brillante serie "Ars Hispaniae".

(28) Para simbolismos de báculos florecidos, puede verse "Le Livre des Symboles" (voz BARON, págs. 60 y sig.), por Georges Lanoë-Villene, edit. Bossard. París, 1927. El fascículo de la B. y también "Palmier".

Como emblema de renacimiento y bendición, abunda en clásicos griegos y latinos, repitiendo por sí alguien se interesase, lo que ya en otra ocasión recopilé: Clitemnestra, ve florecer en sueños el cetro de Agamenón (Sófocles, "Electra", 413); la lanza de Rómulo clavada en el Monte Palatino ("Metamorfosis", de Ovidio, lib. XV), según se dijo de la aguijada de Wamba, elegido rey; de Alfonso I de Portugal y más.

La vara de Aarón, en el Viejo Testamento ("Números", XVII), y algunos de sus "Apócrifos" ("Pastor de Hermas", III), lo mismo que en los del Nuevo ("Protoevangelio de Santiago", IX), la de los Desposorios de San José, que tanto repitió el arte, con el Agabo de tradición carmelita, rompiendo la suya seca: de Giotto a Rafael, en Italia; de Pedro Serra a las manieristas del xvii en España...

Recordemos también las viñas de Engade floreciendo y fructificando el día de Navidad (Vorágine, VI), que parece retoñar en lo del Olivo de Lorca o su réplica de Granada ("Murcia y Albacete", edic. Cortezo) y en la tradición portuguesa de N. Senhora da Oliveira (Murguía, "Historia de Galicia", III, pág. 210)...

Es delicioso el detalle de ver al Jesusito agarrado a un rizo de la crespá cabellera del santo. Fue frecuente ponerlo en esa forma, pudiendo hacerse amplia lista si la encabezásemos con el del que llamé "Maestro de los Cervellón" (29), llegando hasta el firmado por Ribera, número 1.111 del Prado. No sólo por tierra hispana, pues igualmente se halla en el atribuido a Cosimo Tura, número 1.170 del Museo de Berlín; en el tríptico de Thierry Bouts, número 109 del de Munich; el de Memling del de Brujas, y bastantes más. Quizá huelga decir, pero en la duda digo, que sobreabunda bendiciendo y sin asidero, en copiosa relación fácilmente formable con el de Domingo Valls de la Col. Meyer (Versalles); el de la escuela de Rexach en el retablo de la del Conde de Demandols-Dedons (Marsella), de Martín Torner (Palma-Catedral), varios del "Maestro del tríptico Martínez Vallejo" y del "Maestro del Grifo"; de Martín Gómez "el viejo" (Cuenca, Museo Diocesano), escuela de Yáñez en la iglesia de la Santísima Trinidad, de Alcaraz, etcétera... O si salvando lindes regionales pasáramos a los de Jaime Huguet, Alejo Fernández, círculo de Juan Sánchez de Castro... Sería estéril fajina demasiado aburrida, continuarla circunstanciadamente. No es preciso para decir, pues no lo he visto en parte alguna comentado, que llegué a persuadirme que poner el Niño agarradito al pelo, proviene de salir así en la escena mediéval la efigie o muchacho que al cuello traía el actor durante las representaciones teatrales. Nota realista, reflejo de los usuales jugueteos infantiles, o para sujetarlo, impidiendo cayera cuando se trataba de muñequín. Esto me trae a la memoria que a la constitución ateniense le llamara Platón "teatrocracia", debido al influjo que la escena despertaba, recordándome otra curiosidad, a mi entender de igual origen, que tampoco sé fuera discutida por nadie: la costumbre de pintarlo más o menos encorvado, cual si grande peso le agobiara. Es detalle que pasa desapercibido a la mayoría de las gentes, a pesar de parecerme no puede menos de sorprender un hombrón forzudo acusando la pequeña carga de un niño. Aún siendo embrionaria y pobre la "mimicología" de por entonces, el que hacía de santo subrayaba su inexplicable fatiga con inclinada postura, diciendo en las representaciones de "Misteris", parecerle "que tot lo mon portàs", respondiéndole Jesús: "Tu ho dius." Tendíase a destacar ante los espectadores el pasaje de Vorágine, donde narra: "las aguas subían y el niño se hacía más pesado", dándose a conocer al ponerlo en tierra: "No te asombre Cristóbal, no sólo llevaste a hombros el mundo

Se traspasó el portento a "Vidas" de otros santos y santas: San Sabiniano (M. R., 29 de octubre) que tiene más pasajes (Leg. Aur. CXXV) comunes con San Cristóbal, como el rebote de las flechas; San Germán, San Gomer, San Zenón, Santa Gudula... y en profanas fábulas, cual la de Arnold Müller, señor de Seefeld, según las "Deutsche Sagen" (número 356), de Grimm; Tánhäuser...

(29) A base del retablo de Todos los Santos que de la Colección Foulc (París) pasó al Museo Metropolitano de Nueva York, reproduciéndolo y filiándolo Post (loc. cit., IV, 597). Parto de su para mí segura procedencia: la Cartuja de Valdecristo, que deduje de la "Historiografía valenciana", de Almarche, permitiéndome identificar los blasoncetes de ciervo pasante, como de los Cervellón, desterrando las fantasías que correrían sobre provenir de la Seo, ¡tan muertas que sólo falta echarles tierra encima! Véase "El Maestro de Santa Ana y su escuela", pág. 37.

entero, sino al que lo creó; soy el Cristo, a quien sirves haciendo lo que haces." Nótese que su otra mano sostiene la "sphaera mundi", surmontada de veleta blanca con roja cruz.

En la misma básica "Leyenda", reiteradamente se describe a Cristóbal como "Cananeo de enorme estatura e imponente faz". Hojeando "Misteris" se hallará resonando en ellos, con la indefectible advertencia de sus versillos llamándole "jagant molt feel, i de grans forses poderós". Evidentes transmigraciones literarias.

Aunque la parte histórica (30) dicen se circunscribe a lo del Oficio litúrgico atribuido a S. Ambrosio y al Breviario antiguo de Toledo (en donde veneraban reliquias suyas), mencionando únicamente por alegoría espiritual lo "De minimo grandis", o la gallardía que realza el himno "Elegans quen statura...", surgió la llamada por el P. Feijóo (31) donosamente: "tradición fabulosa extendida por todo el vulgo de la cristiandad", metamorfoseándolo en Hércules cristianizado.

Es apropiadísimo el sano y ortodoxo criterio del P. Hippolite Delehaye, que copio del prólogo a la tercera edición de sus "Legendes Hagiographiques": "Afirmar que florecieron fábulas en torno a un santo, es comprobar la importancia de su culto en la vida de los pueblos" y homenaje a sus tutelares.

En cualquier caso, alegoriza la fortaleza y grandiosidad en virtudes del gran misionero de Licia (siglo III), portavoz del Evangelio, alzando su amado Cristo para que todos le reconozcan y adoren; corriendo los peligros del terreno oleaje proceloso hasta recibir el premio en el más allá, en la otra vida, simbolizada por la otra orilla. Una fervorosa fe lo agigantó y las artes lo engrandecieron.

En todas partes y en todo tiempo, incluso el arte moderno, agigantó las señeras figuras ejemplares de la más varia índole. Así, el pintor inglés Agustín John, cuando le censuraban haber retratado mucho más alto y recio a Lloyd George, hombrecillo menudo, de modesto aspecto, respondía verlo grande: "por más que hago no dejo de hallarle proporciones balzacianas", asegurando que dentro de un siglo sería más real que las fotografías de las revistas. El propio Balzac, cuentan, era corto de talla, y Rodín lo plasmó en ciclópeo bloque de mármol...

(30) Vide las bolandianas "Acta Sanctorum", pág. 519 y sig. del tomo III de junio. Ibid. el "Dict. hagiographique", de Petin, tomo I, 608, en el vol. XL de la Enciclopedia teológica Migne.

(31) En su "Teatro Crítico" (Disc. XVI del tomo V), págs. 16-363-364 de la edición de 1779, donde cita exageraciones cual la del "diente mayor que un puño" mencionado por Luis Vives.

Véase también Molanus, en "De hist. sanct. imag. et picturarum", págs. 319-324 de la edic. Paquot (1771); Alphred Maury, "Croyences et legendes du Moyen Age" (París, 1826) y su "Essai sur les legendes pieuses" (París, 1848); Cahier, tomo I, 415 de las "Caracteristiques des saints" y Mâle en "L'Art Rel. du XII^e s.", pág. 330; del XIII-280 y "De la fin du Moyen Age", págs. 156-185-188-492. Aun siendo artículo periodístico, como suyo es valiosísimo el "S. Cristofol" del sabio Mosén Gudiol Cunill, en la página artística de "La Veu", núm. 563, de 1922. También "El Pintor Cristiano" del P. Ayala, tomo III, págs. 157-161 (Barcelona, 1883).

Además, por el martirio de saetas (32) lo designaron abogado contra la llamada en el xiv "mala muerte", considerando tal la que priva de Sacramentos, la peste, convirtiéndolo en uno de los predilectos antipestíferos (33). Esto coadyuvó muchísimo a que aumentaran el tamaño de sus efigies, para que pudieran ser fácilmente visibles del gentío devoto, con arreglo a la tan arraigada como extendida creencia de no morir sin Confesión el día en que se viera su imagen. Surgieron esos grandes cristobalones, algunos subsistentes en nuestros días (Seo Valentina; parroquia de Albal...), e inscripciones de "Christophorum facien die quamcumque videris illa, nempe die morte mala non morieris", "Christophorum vides, posto a tutus eris...".

Si en todo el orbe fue uno de los más populares, llegando a incluirlo la Iglesia entre los catorce auxiliadores, en Valencia y su Reino tuvo extraordinario auge piadoso, con cofradía bajo su advocación desde 1391, y apariciones tan sonadas cual la en lo alto de la sinagoga (convertida en templo cristiano), que narran documentos describiéndolo "fort gran e soberch ab una criatura en lo coll". Contribuyeron a fomentarlo las predicaciones de San Vicente Ferrer, estimulando a tenerle devoción y recomendando poner contra la peste imágenes suyas de gran tamaño en sitios visibles y plazas públicas. Hacíansele copiosas rogativas, implorándole "per llevar lo flagell de pestilencia", a las que convocaban las "cridas" o bandos municipales, a tenor del de 1450. Nos imaginamos el conmovedor efecto de la clerecía revestida de fúnebres ornamentos negros y las multitudes entonando plañideramente: "A morbo retundo—Libera nos..."; asistiendo a celebraciones de la "Missa in tempore pestis" o "Pro vitanda mortalitate", que se atribuyó a Clemente VII, durante la gran epidemia de 1348, figurando en nuestros antañones misales. Oíanlas "confesis e contritis, cum unam candelam accesam per V dies et sic non nocebit subitanea mors" (34).

Basta y aún es mucho lo que sobra de mazorra libresco, para evocación del admirable anhelo espiritual de hacia la época en que se pintaba este retablo y del que participaría Gonzalo, indudablemente.

Las tres tablitas con episodios de la leyenda de San Miguel en Monte

(32) Respecto a la ideología que consideró las pestes efecto de las invisibles saetas del "mal que aterroriza" y a los santos especialmente compasivos protectores de sufrimientos por ellos mismos padecidos en vida, puede verse Paúl Perdrizet: "La Vierge de Misericorde" (París. Fontemoing, 1908), cuyo cap. VII está dedicado a "Les fleches de la colére divine" (págs. 107-124), recogiendo múltiples huellas de tal creencia en los "folk-lore" más diversos y en textos píos como el "Speculum Ecclesiae" de Honorio de Autun, entre otros. El cap. IX (pág. 140) es muy sugestivo evocador del ambiente creado por grandes pandemias y epidemias medievales, cuando las lágrimas de este valle pasaban a ser diluvio.

(33) Ecos valentinos, en Teixidor, "Antigüedades", II, 188; Orellana, "Valencia antigua y moderna", I, 413-414, y III, 38; Villanueva, "Viaje Literario", II, 22 a 39, y Escolano, "Historia de Valencia", I, 488-505-506 de la edic. de 1878, donde aún defiende lo del monstruoso diente atribuido al santo. Más patronazgos contra epilepsia, granizo, viajeros, etcétera, en lo de Dom. Besse citado en nota 8.

(34) Quien se interese puede hojear "La Messe pour la peste", de J. Viard, publicado en "Bibl. de l'Ecole des Chartes", mayo-agosto de 1900.

Gargano, descubiertas por Wilhelm Suida (35), que pertenecieron al embajador de la Rusia imperial en Viena, Príncipe León Ouroussoff, y que Post (36) rectamente incluyó en la escuela de Nicolau-Marzal, relacionándolas con los retablos de Ródenas y de Martí de Torres, ya se las adjudiqué reiteradamente (37) a Gonzalo Pérez.

Sólo repetiré ahora lo entonces ya sugerido sobre que no me sorprendería fueran parte del retablo miguelino contratado por él en 1437 para don Lope Jiménez de Heredia, "militis Aragonum" (38). Intervinieron en las capitulaciones Fray Gil de Molina y Fray Pedro Pascasio, ambos "ordinis sancti Vincentii Valentie", poniendo por norma: "cum istoria similis" de uno que había en Santa María de la Merced y que acaso también hiciera él. Aunque bien podían referirse únicamente al repertorio gráfico de los asuntos representados, a pesar de haber sido hecho por otro, pues no faltan casos en que documentalmente consta poner a un pintor para muestra una obra no hecha por él. No se andaba entonces con miramientos y excesivas delicadezas de puntillos profesionalistas tratándose de menestrales. Y eso eran los retableros que podemos imaginar en su auténtica posición social, rememorando casos análogos al del famoso Lorenzo Zaragoza y el que no sé si llamarle arquitecto, pero sí, por lo menos, lo que hoy diríamos renombrado aparejador que hizo la torre del Miguelete, yendo y viniendo a Tortosa en un mulo de alquiler, teniendo por cama unos haces de paja y por casa (39) un cobertizo de cañas.

Careciendo del menor indicio de procedencia, debo atenerme al cervantino consejo de Don Quijote: "Quien busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue." Sin embargo, no lo es menos reconocer que no se trata de una empírica conjetura, sino de más o menos probable posibilidad que provengan de uno u otro retablo, ya que tampoco repele la fecha.

Prescindimos ahora de más comentarios por haber pormenorizado en estos mismos apuntes (40) las apostillas iconísticas de los temas, al tratar del que sigo llamando "retablo Brauner" (fig. 49), para no perder sus huellas, y del de Miguel Alcañiz (fig. 59).

Tampoco haremos más que aludir al tríptico Martí de Torres, oriundo de

(35) "Oesterreichische Kunstschatze", I-8, págs. 62-63, con reproducciones.

(36) Loc. cit., tomo V, pág. 291, reproduciendo una.

(37) En el "Bol. Soc. Esp. de Exc.^{es}", de 1942, pág. 129, y en "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos", Valencia, 1954, pág. 85.

(38) S. Sivera, "Pintores medievales". Sin poder aun asegurarlo, todavía no me arrepiento, de haber sospechado pudiera resultar del mismo retablo y su titular, el San Miguel adquirido por Mr. Dupont en tierras aragonesas, que pasó a la "National Gallery" de Edinburg. Es donde lo descubrió Von Loga, dándolo por aragonés al reproducirlo en "Die Malerei in Spanien" (Berlín, 1923, lámina 14), registrándolo Post (tomo III, fig. 287, págs. 96-98; tomo IX, pág. 760).

(39) Teixidor, loc. cit., I, 460-461.

(40) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1954, pág. 17, y 1956, pág. 27.

Portaceli, anterior a 1443, que lleva el número 250 del último y muy bien elaborado catálogo utilísimo de don Felipe María Garín (41). Habiéndole ya dedicado veintitantas páginas y profusión de notas en publicación valenciana (42), sería imperdonablemente indigesto ampliarlas todavía más, temiendo me aplicaran con justicia la locución latina de "dare pondus idonea fumo".

Leandro de Saralegui

ADDENDA

Siguiendo precedentes normas de este centón, ampliaré lo dicho (nota 2, pág. 11, del ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1954), recogiendo la referencia de haber ingresado en el Springfield Museum (Massachusetts), la Caída de Simón Mago, por Domingo Valls, que antes perteneciera en París a la Colección Messimy, pasando después a la de Bacri. Está muy bien reproducida en el Boletín (vol. 24, núm. 3) de dicho Museo, correspondiente a febrero y marzo de 1957, que acabo de recibir, con substancioso comentario del director Mr. Frederick B. Robinson, donde sugiere un hipotético acoplamiento de varios paneles en un solo retablo. Sin pormenorizar aquí la discusión de su aguda propuesta brillante, debo confesar no alcanzo a concebir un tan complejo e insólito políptico de treinta y tantos tableros con escenas del Salvador, la Virgen, San Miguel y San Pedro. Para mí debe tratarse de tablas cuando menos precedentes de dos: uno dedicado a los dos últimos santos (que presintió Post) y otro con lo del Señor y la Virgen, que puede (o no) acaso haber sido el que tuvo por titular la Transfiguración, en Chiva de Morella. Conviene al propio tiempo registrar, por si algún especializado en heráldica regional consigue descifrarlo, un losanjeado blasoncete que timbra uno de los pináculos (el otro es de San Juan de Jerusalén), donde campea lo que parece perro (¿quizá mejor lobo?) pasante, al pie de árbol.

• • •

La prealudida "Pintura Gótica" (pág. 132), de Gudiol Ricart, amplió el campo de acción del que aisló denominándole "Maestro de Liria". En el recién salido tomo XII (2.^a parte, pág. 585 y sig.) de la monumental "History", de Post, que acaba de llegarme (mayo de 1958), encuentro que, partiendo del liriano retablo Sableda-Besaldú, dedicado a San Vicente y San Esteban, le adjudica otro por él descubierto en la colección de Mr. Ellery Sedgwick, de Beverly (Massachusetts); un San Antonio Abad que hubo en la parroquia valenciana de San Valero, al que inscripción de antiguo repinte llamara "Sant Genis", y algo que verdaderamente me admiró en gran manera,

(41) "Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos" Valencia, 1955, pág. 76.

(42) En mi catalogación de las Salas 1.^a y 2.^a de Primitivos Valencianos, pág. 77 y siguientes.

pues sin los geniales atisbos de mi cada día más venerado maestro, nunca se me habría ocurrido: el antependio de San Bartolomé y San Antón de la propia iglesia de la Sangre, destacando estilísticas afinidades con lo de Juan de Peralta. Me refiero al que incluyera en su tomo II (pág. 46), entre lo francogótico, y yo mismo en estos apuntes (pág. 14, de 1935), al comentarlo reproduciéndolo.

• • •

En torno al que acabo de acuñar por primera vez como "Maestro de Albal" a base del retablo de Santa Lucía, comentado y reproducido anteriormente (ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1935, pág. 44, fig. 14), incluyéndolo entre lo italogótico de fines del XIV, he conjugado uno inédito, dedicado a Santa Bárbara, que muy maltrecho hay todavía en Cocentaina. Véase "Noticario de pinturas en tierras levantinas", del "Archivo Español de Arte", núm. 123, de 1958.

L. DE S.