

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

GONZALO PEREZ

(CONTINUACIÓN)

Aunque hace tiempo vengo adjudicando a Gonzalo (1) la *Huida a Egipto* descubierta por Angulo (2) en la Colección Ceballos, de Madrid, lo reitero ampliándolo para glosar curiosidades iconográficas ante su fotograbado (fig. 73).

Representase, como por aquí fue costumbre, con la Virgen sobre mulilla, más predilecta de nuestros retableros que borriquito, parejamente a las Natividades —según en éstas observó Chabás (3)—, pues se trata del mismo animalejo. En esa predilección, pretendo atisbar la posibilidad del reflejo de las cabalgatas medievales en que figuraba este “Misteri”, que tuvo en Valencia patronazgo de los trajineros (4). Es curioso, por resultar el asno más en acordancia literal con el “asinus” profetizado por Isaías (I-3). Y de que, ateniéndose a esa tradición, algunos textos píos así expresamente lo advierten. Bien explícitos son los recopilados por Sor Isabel de Villena en su *Vita Christi* (fol. 93-95), donde reiteradamente se refiere a “la somera perque cavalcàs”, detallando en el hatillo de provisiones para el camino, con “rayms e magranes”, hasta la “civada per á la somera”. En cambio, no vemos ahora la barjuleta o burjaca que, conteniendo todo eso, lleva otras veces San José, aunque acaso le colgara (según fue frecuente pintarla) del “gayato” apoyado en su hombro y muy usual (5). También

(1) En *Archivo Español de Arte*, núm. 91 (1950), págs. 185-186; en la *Catalogación de dos salas del Museo de San Carlos*, nota 140, pág. 227, y en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1957, pág. 16.

(2) “Primitivos valencianos en Madrid”, *Archivo Español de Arte*, XIV (1940-41), página 85. La reprodujo Sánchez Cantón como de “anónimo hacia 1450”, en “Nacimiento e Infancia de Cristo” (1948), edit. B. A. C., lámina 251, y Post en el tomo IX de su *History of Spanish Painting*, fig. 312, quien dentro de la escuela de Nicolau, ya propendió al Maestro de los Martí de Torres.

(3) En su *Archivo*, pág. 265 del tomo I.

(4) Ferrán Salvador, *Capillas y Casas gremiales*, pág. 180.

(5) Hasta figura en *Natividades*, evocando el venir de camino y al pie de figuras del Santo, según puso el Maestro de Villahermosa, lo que, creyendo proviene de las representaciones de “Misteris”, aludí al comentarlo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1935, páginas 29-31 y 41, cuando empezamos la publicación de estos apuntes. Aunque las más veces nada lleve, de acuerdo con textos a tenor del “Llibre dels tres Reys d’Orient”, advirtiéndolo: “Non levó con ellos res — Sinó una bestia en ellos tres.” Lo pusieron a fácil alcance de cualquier mano, la edición Calleja de 1919 y las “Tres narraciones de la Huida a Egipto”, por E. Bagué, que publicó Seix Barral en la Navidad de 1956.

es curioso que quien como rienda empuña el roncal de la cabalgadura con la mano izquierda sea la misma Virgen, a pesar de sostener al muy arropadito Niño. No, cual en otros casos San José, aquí de poligonal aureola, el nimbo "apainelat", que llaman documentos coetáneos, característico de los santos de la Ley Antigua y fallecidos antes de consumarse la Redención; o el ángel es-



FIG. 73.—Gonzalo Pérez. La Huida a Egipto. Col. Ceballos (Madrid)

polique, guardián y escolta de los fugitivos. Este con espada, lo que recordándole de vez en vez también con adarga o pavesina, me hizo sospechar pudiera ser San Miguel. Angel mancebo, guiando el jumento, figuraba en la cabalgata "dels caballets" que recorría las calles valencianas el día del Corpus.

Según “el Cartoixà”, Ludolfo de Sajonia (6), “lo princep Sant Miquel la tenia en special custodia”. Sin embargo, no deja de advertir que San Rafael, específico tutelar de caminantes, era quien “li adobava les posades”, no faltando esta escena en retablo dedicado a San Gabriel. Algunos ni nombran al celeste mensajero, personificador de la divina protección perenne a la Sagrada Familia, y otros, sin nominarle, sólo diciendo lo de Fray Francisco Eximenis en su *Vita Christi* (cap. ccv): “Como el ángel de Dios los enderezó por el desierto.” Incluso de vez en vez, hasta es un rústico mozo, guía humano, según puso Duccio di Buoninsegna en lo del *Museo de la Obra del Duomo de Siena* (7).

Ya destacamos anteriormente una simpática nota de naturalismo realista, prueba de la fina observación del pintor en la vida cotidiana: la naturalidad con que apoya el encorvado anciano su diestra en la grupa de la mansa bes-tezuela. Puede ser acariciándola, o estimulándola, según en ocasiones hace con una verdasca, como en el panel del mismo asunto del retablo de Sivera (8), revelando el auge de la composición, ya que, dicho sea de paso, resulta relativamente similar en sus líneas generales.

La mulita cuellilarga, de finos remos y anquirredonda, corrobora la condición de buen “animalier” que vengo realzando en Gonzalo.

El arriscado país por donde transitan no es desértico, pues al fondo, en el somo de un cerro, emergen torreones de ciudad murada o fortaleza y arbolado, lo que permite juzguemos un a modo de jalón en la historia evolutiva del paisaje. Sirve para darse cuenta de la forma embrionaria en que aún lo trataba nada menos que un magno pintor valenciano de principios del xv.

No puedo dejar de justificarme, respondiendo a las amables alusiones de Mr. Post (9) —sólo debidas a su benevolente gentileza bien probada—, respecto al contrato de un retablo costeador por “Mathie martini apothecario” con “istoriam sancti Mathie et aliis imagiis sanctorum vobis” (10). Lleva fecha del 12 de julio de 1418, y era para la parroquia valenciana de Santa Catalina. Supuse no debe referirse a San Mateo, del que no hallé referencias de capilla ni altar en aquel templo, sino a San Matías, nombre del donante, ya que así le llama el mismo documento al final: “Mathias Martini”. Además de las capitulaciones del 22 de abril de 1433, entre Gonzalo y Jacobo Dorries, donde sirve de

* (6) En su famosa *Vita Christi* (cap. vi), que prefiero transcribir de la versión valenciana por Joan Roç de Corella, signatura R. 402 de nuestra gran Biblioteca universitaria.

(7) Reproducido en color, lám. 11 de *Les Primitifs Siennois*, por Enzo Carli (Editorial Braum. París, 1957). Aunque no comenta la rareza, supongo que quizá se pueda tratar del buen cazador que desorientó a los perseguidores herodianos, al que nos referimos citando ejemplos hispanos, en la mencionada Catalogación de dos salas de nuestro Museo (pág. 160); si no es reminiscencia de uno de los tres mancebos que acompañaban a San José, según el cap. xviii-1 del apócrifo Seudo Mateo (vide la versión de Charles Michel, Edit. Picard. París, 1924, la segunda edición).

(8) Núm. 243 del interesante *Catálogo-Guía del Museo de San Carlos*, por don Felipe M. Garín.

(9) Loc. cit., tomo XII, pág. 59.

(10) S. Sivera, *Pintores medievales*. En *La escultura valenciana en la Edad Media*, página 14 del ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1924, vuelve a llamarle “Mathie” al comitente, cuando contrata la carpintería para el mismo retablo con Jaime Spina.

testigo "Mathies Marti Apothecarius". Es por lo que dudo sea conectable a lo de 1418 el interesante panel (fig. 74) de la Colección G. Delbanco (Londres), conocido gracias a la portentosa búsqueda de Post, que lo interpretó y filió tan magistralmente cual en él es norma fija.

De San Mateo sólo tengo noticias en la Diócesis de una capilla de nuestra Seo (11), reconstruida en 1395 por un maestro llamado precisamente Miguel Pé-



FIG. 74.—¿Gonzalo Pérez? Pasaje de la leyenda de S. Mateo. Col. G. Delbanco (Londres)

rez, ignorando si sería o no pariente de Gonzalo, pero que subsistió (patrocinada por sucesores de la familia Roig) durante siglos; el pueblecillo de La Jara (12), en el que no pienso, y pocos datos más.

Sin la menor orientación sobre rastros de anteriores poseedores de la tabla —tan útiles siempre— que posibilitaran pesquisar pistas de procedencia, insistir sólo sería bodoquear, cayendo en "mateología".

(11) S. Sivera, *La Catedral*, págs. 360 y 364.

(12) S. Sivera, *Nomenclátor*.

Quizá tampoco cabe conjeturar pueda tratarse de San Bartolomé y desdoblamiento del diabólico Astaroth, a veces bicípete o multicéfalo, que suele llevar encadenado en el arte levantino y no en el de otras partes (13). La identificación de Mr. Post es tan plausible como comprobará quien lea lo de San Mateo, que traduzco extractando *La Leyenda Aurea*, de Vorágine (cap. cxxxviii), al 21 de septiembre:

“Predicando en Etiopía, encontró a su paso dos magos llamados Zaroës y Arfajal... En la villa de Nadabar... se le vino a decir un día, que llegaban los magos acompañados de dos dragones, sembrando la muerte a su paso. El Apóstol hizo la señal de la cruz, yendo a su encuentro, y desde que los dragones lo vieron, humildemente vinieron a tenderse junto a sus pies... Y cuando la gente se reunió, mandó en nombre de Jesús a los demoníacos bichos que se alejaran, yéndose sin hacer ningún mal.”

Aunque se omitió el gentío, de vez en vez sintetizado por dos o tres personas, lo para mí más anómalo es notar que quien lleva el libro, atributo de San Mateo como Evangelista, no es el que suponemos ser el Apóstol, sino el carigordo mozo hechicero imberbe. Sin embargo, no es factible colegir pueda tratarse de San Bartolomé, del cual sí que hay más referencias: documentales, las del contrato en 1415 con Juan Esteve y producciones del fraterno arte nicolasianomarzalesco, tabla titular en el museo de Worcester (Massachusetts) y las de la Colección Mateu anteriormente aludidas (14).

Descartamos que represente a San Mateo el rasurado carichato portador del supuesto evangeliario en su diestra, pues donde parece vislumbrarse vestigio de aureola en la fotocopia que a Mr. Post debemos, es en la cabeza del cabizbundo carilargo barbífero (a la izquierda del espectador), de ademanes parleros, a cuyas plantas se postra la pareja de dragoncetes. Ni sería muy adecuada la juventud para Mateo, aunque así se le pusiese tal cual vez, pues suelen comúnmente figurarle anciano, mereciendo recordarse las censuras del P. Interián de Ayala (15) sobre “que no ha de pintársele joven (prueba de que así también lo pintaban), según pensaron algunos, sino verdaderamente viejo”, deteniéndose a justificar su reprimenda.

No sería sólo del pintor, sino también del que fiscalizara el retablo con representación del brazo eclesiástico, un “lapsus” de bulto: aplicar el pasaje de San Mateo a San Bartolomé por exorcista. Carguémosle únicamente lo del libro. El adicionar dos serpientes, consabido signo diabólico, no lo vi especialmente mencionado en ningún relato por mí conocido de San Mateo. Pero creo no es capricho, sino evocación del “serpentes tollent” evangélico (16).

(13) No figura por atributo suyo en lo de Rudolph Pfeleiderer, ni en el Verneuil, Gue-nebault, Ricci... De los veintitantos gráficos dados por Salomón Reinach en su *Repertoire*, sólo uno lo lleva y se supuso levantino.

(14) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1955, pág. 26.

(15) *El Pintor Cristiano*, tomo III, cap. x, pág. 237 de la edición de 1883.

(16) San Marcos, xvi-18, y San Lucas, x-19, refiriéndose a los Apóstoles en general, dándoles facultad “sobre las serpientes y escorpiones y sobre todo el poder del enemigo y nada os dañará”. La promesa, cumplida en varias “Vidas” de santos que las domeñaron, pasando a ser su atributo iconográfico.

Aunque prescindiera —y no podré nunca prescindir— del cordial respeto que profeso a la mayor clarividencia y polivalente acumen de mi más admirado maestro y amigo, tampoco sería capaz de quitar la interrogante sinónima de dudas que puso al rotular la tabla discutida, tras el nombre de Gonzalo Pérez. Con la sinceridad que siempre debo al lector y a mí mismo, confieso que me atrajo una fase del taller de Pedro Nicolau, sin reservas. Para no resultar aún más agobioso e indigesto de lo que invariablemente soy, prescindiré de lo de Pina y Sarrión y ejemplificaré sólo con la predela de Santo Domingo en nuestro Museo, que di por del propio Pedro: entre los albigenses de la Ordaia en Fanjeux, hay cabecitas demasiado mellizas. Empero, reconozco desatraen particularidades tan disímiles como la factura de manos que, si no en otras obras suyas, aquí bastan para persuadir no pueden haber sido hechas por quien hiciera las otras. Estas son más finas, continuando la tradición que supuse originariamente marzalista de buen “constructor de manos”, proseguida y perfeccionada maravillosamente por el discípulo de Gonzalo al que llamé “Maestro de Bonastre” (17), superior en eso a todos los del cuatrocientos. Son los primeros mojones de tan bella particularidad valenciana, que ha de continuar hasta culminar en Vicente López. Por otra parte, la concordancia en arquetipos nicolasianos no se me oculta podría justificarse debido a colaboración, o al múltiple influjo notorio de Nicolau por todos reconocido en Gonzalo. Sin embargo, para llegar a una firme atribución, sería en este caso imprescindible conocer en examen “de visu” la tabla *Delbanco*, por si se apreciaban despintes de barridos o más o menos antiguos retoques de repintes, desfiguradores de las “características morellianas”.

Dejemos su atribución en provisional estabilidad inestable, rehuendo cómoda credulidad excesiva, pues cuentan que Apeles, en la corte de Tolomeo, la pintó con orejas de Midas, mientras que los titubeos son propios de toda investigación científica, enemiga de rotundas afirmaciones sobre lo inseguro.

En conferencia sobre “Pintura gótica valenciana”, que por amable requerimiento envié para el ciclo de las motivadas por la Exposición de Primitivos Mediterráneos y leída en Barcelona el 4 de noviembre de 1952, ya subrayaba creer anejables al taller de Gonzalo Pérez, o sus aledaños, cuatro cabezas con retratos de Reyes. Las que Tormo (18) había fechado “a fines del primer cuarto del xv”, relacionándolas su perspicacia con lo nicolasianomarzalesco, sugiriendo en “mera especie conjetural” la hipotética probabilidad del pintor de la Casa del Rey, Antonio Guerau. Las fechas documentales pudieran, en efecto, ser adecuadas y atractivas; pero sólo eso, que no basta, pues aún hoy se ignoran datos suficientes para conocer su personal actuación práctica, que capacite a distinguir ninguna producción suya.

Omito el insistir sobre si las afinidades con obras catalanas, que otros en ellas vislumbraron, pueden interpretarse por corroboración del nexo de catalanidad que apunté antes (19), en el arte de los Pérez.

(17) Vide mi *Catalogación de dos salas del Museo*, págs. 107 a 112, y ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1954, págs. 21-32, pues su belleza me atrae singularmente.

(18) *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*. Madrid, 1916, págs. 63 y sigs.

(19) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1957, pág. 6, y en otras partes.

Las legó al Museo de Barcelona don Pablo Milá Fontanals (20), a quien se las traspasara el señor Settier, adquiriéndolas cuando se derribó la vieja Casa de la Ciudad de Valencia, en 1859-1860, según se dijo.

Prescindo de más consideraciones, y por la fe del talentado experto técnico Gudiol Ricart, ya que, además, es quien está más y mejor familiarizado con ellas, pues las tiene muy a mano en el Museo barcelonés, quedarán ahora, según acaba de situarlas en su espléndida "Pintura gótica" (21), como de Gonzalo Pérez.



FIG. 75.—Gonzalo Pérez. Don Jaime I (¿o II?) de Aragón.
Museo de Bellas Artes de Barcelona

Las identificaciones con supuestos retratos de Don Jaime I, Alfonso III, Pedro IV y Alfonso V, son fluctuantes y han sido muy discutidas. Véase la figura 75, cuya "nafra" en la frente sirvió para que argumentara Elías de Molíns

(20) Se publicaron en la *Ilustración Catalana*, núms. 19-22-39 y 48 de 1881, incorporándolas don Antonio Elías de Molíns a su *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, publicado en 1888, con núms. 1.400 a 1.403 (pág. 167). En el *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya* (1936), autorizado por la Junta de Museos, figuran como "de la segunda mitad del siglo xv", procedentes de "un retablo de la capilla del Consistorio de la ciudad de Valencia", con núms. 12-14-23 y 24 de la Sala XXII, sin atribución. Estudiadas por Post, loc. cit., tomos III, pág. 120, y VII-2.^a, pág. 747.

(21) De la serie *Ars Hispaniae*, pág. 156.

a favor del Conquistador, suponiendo se trataba de alusión al saetazo recibido en ella cuando el sitio de Valencia. Tormo, debido a no hallar justificación de la otra raya en la mejilla izquierda, propuso a Jaime II...

En cualquier caso, destaquemos las variedades fisonómicas con carácter y expresión, pudiendo servir de hito para la hitación del retrato en la pintura gótica valentina. Revelan notorio avance, si se ponen a la hila con los que fuimos registrando en las precedentes páginas y que pueden ampliarse remontrándose a la efigie yacente del mercedario Fray Raimundo Albert († 1333). Me refiero a la estudiada por el P. Gazulla en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1923, a la que da mayor interés el acusar repercusión de las monásticas "Constituciones" promulgadas en 1272. Aunque la he aludido en mi charla de 1952, no aquí, por haber deliberadamente prescindido de lo que no fuese gran pintura, la de retablos, fiel al programa esbozado en mi discurso (pág. 5) de ingreso en esta Corporación. Me atuve a esa norma, persuadido de la razón que asistió a Méndez Casal cuando, con pruebas, escribía se consideró durante siglos el retrato votivo "un arte menor industrial".

Despeño sería pensar ni hablar, refiriéndose a entonces, de similitud facial; aunque sin eso quizá no lo sea el antojárseme tener a los primitivos por anticipada primicia de un "credo" que pretendió imperar cinco siglos después. Sin "arqueofilia" ni "modernofobia", sino propenso a "filofobia", me arriesgo a barruntar se adelantaron a lo que ultramodernismos con Mallarmé a la cabeza tuvieron por lema: "sugerir en lugar de decir".

Dándome cuenta que mi centonar se dirige a los aficionados de varia índole y dispar formación, tal vez no estorbe recordar (22), ciñéndonos al arte de la Corona de Aragón, que cuando, en 1508, el sacerdote Mosén Miguel de Luna contrata un retablo de San Miguel con su retrato al pie, según documento publicado por Abizanda Broto, se contenta estipulando que junto al Arcángel se ponga: "debajo, fegurado un clérigo, con sobrepelliz y almunia". Basta para dar idea de la nula importancia que aun en el Renacimiento concedían a lo que después había de interesar tan grandemente, llegándose a pintorescas

(22) Sin pormenorizar sobre las fantasías que siguen circulando en órbita municipal respecto a retratos imputados a Jacomart de San Vicente Ferrer y Ausiàs March, que no son ni lo uno ni lo otro, según vengo con insistencia discutiendo. Del primero, últimamente, en el núm. 1 de la bella revista castellanense *Penyagolosa*, sin apurar todavía la exposición de argumentos que pueden pasar a concluyentes algún día. Del poeta y real falconero mayor que atrevidamente se dirige a su soberano pidiéndole el famoso azor "Suar", diciéndole: "Si lo falcò, senyor, nom voleu dar — causa sereu de ma perció; car tornaré a ma complexió d'on era tolt, ço es dones amar", sólo diré ahora es una cabeza demasiado prodigada en lo de Juan Rexach. Y la caracterización de San Sebastián es frecuentísima, respondiéndolo a capitulaciones que previenen expresamente pintarle "com a cavaler vestit modernament, segons huy se visten los cavalés", dicen unas del promedio del xv. Apropiada y usual en el milite caballero de noble alcurnia, favorecido por dos emperadores romanos, no escaseando con la caballeresca característica de halcón al puño, que como tal comenté prolijamente en *Archivo Español de Arte*, núm. 74 de 1946 (págs. 149 a 158).

Si se tratara de retrato del egregio halconero, quizá no le faltara ese atributo de su halconería, ya que no es demasiado raro en la iconografía española del santo mártir y no lo lleva en la tabla de San Francisco de Játiva.

extravagancias a fin de comprobar parecidos, como la propuesta por Luis de Vargas al señor de Sevilla que citó Jusepe Martínez en sus *Discursos practicales* (23): llamar a un lacayo, escondiéndose tras el lienzo, y oyéndole decir frente a él: “¿Qué me manda Su Excelencia?”

Fueron inútiles cuantas gestiones hice para conseguir fotografías de una tabla que Post (24) dio por “quizá del pintor del retablo de Santa Bárbara” y, en consecuencia, de Gonzalo Pérez. La que tenía y no sé si tiene la marquesa Du Viviers en Chateau Malleuret, cerca de Burdeos. No puedo más que mencionarla con miras al futuro, por si resultase para otro más venturoso el saberlo.

Sin engañarme con fáciles entusiasmos, prefiero confesar que aún no me fue posible disipar mis vacilaciones anteriores respecto a la Verónica de la Virgen con su Anunciación en el reverso, del Museo de San Carlos, que vengo dando por probable (25) de Nicolau, pero insistiendo reiteradamente que “sin descartar la posibilidad de algún buen discípulo”, añadiendo que “si en definitiva se optase por éste, con seguridad habría de ser Gonzalo Pérez en su fase más epígona de Nicolau”. Es a lo que ahora casi propendo, sin tesonudamente mantenerlo a calacuerda, cosa que no gusto de hacer por la enseñanza que debo a un pintor valentino del círculo de Yáñez y Llanos, conocido por “Maestro de Alcira”, pues en la deliciosa obra del Museo de Budapest que le adjudicó la clarividencia de don Diego Angulo (26), hay una inscripción aleccionadora y expresiva: “Los que quieran porfiar sin el viento de razón..., locos son.”

No habiendo logrado todavía persuadirme de que se deba identificar al autor de la magnífica pieza extraordinaria reproducida en la figura 76, con una fase del propio Gonzalo Pérez (para mí más notoriamente influido por Nicolau), ni con lo dudosamente imputado a Lorenzo Zaragoza, del Valle de Almonacid (27), hipótesis acariciada por grandes autoridades en la materia, me

(23) Tratado XVII, págs. 128-129 de la edición de la Real Academia de San Fernando. No son de menor donosura humorística las amenazas que, recogiendo ambiente, incluyó Quedo en la “Pragmática del Tiempo”, del *Gran Tacaño*, tildando a los pintores de “lisonjeros y aduladores”, maldiciéndoles con “que no agradase el retrato a quien lo mandase hacer...”.

(24) Loc. cit., tomo VII, segunda parte, pág. 790.

(25) Al tratar de “Iconografía Medieval” en *Arte Español* (Madrid, segundo trimestre de 1941) y en la *Catalogación de dos salas del Museo*, págs. 71 y sigs., donde di como “ejusdem farinae” la del conde Paul Durrieu, reproducida en la *Histoire de l'Art*, de A. Michel, tomo IV, segunda parte, pág. 714, fig. 476, como de la escuela francesa de Aviñón, y que revela persistencia de un “typus” en auge, pues resulta parigual también a la del real convento madrileño de Santo Domingo que a continuación aludiremos. Aprovecho la oportunidad para rectificar la errata de mi pluma, imputando el “afrancesamiento” a Mr. Bertaux, cuando es del propio conde Paul Durrieu, autor de aquella parte del volumen.

(26) “Pintura del Renacimiento” (1954), de la serie *Ars Hispaniae*, vol. XII, pág. 52.

(27) Lo reprodujimos al comentarlo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1936, figs. 24 y 34, y discutí Post las dudas de la paternidad de Lorenzo, en su tomo VI, págs. 580-584, ampliándolas en “Unpublished Early Spanish Painting”, publicado por *The Art Bulletin*, número 4, de diciembre de 1952, creando un “Maestro de Almonacid”, a lo que me adherí al tratar de Marzal en nota 2, pág. 6 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1954.

veo forzado a reiterar mi antedicha creencia, errónea o no, pero plena: poder aislarle debido a discrepancias en su personal "modus faciendi". Dejando al porvenir el decisivo fallo, para la nominación, elijo el nombre que insistentemente vengo dándole (28), sugerido por el inolvidable don Elías Tormo (29), de "Maestro del Santo Entierro de El Puig" y abreviando:



FIG. 76.—Maestro del Puig. Santo Entierro. Iglesia del Puig

EL MAESTRO DEL PUIG

Trátase del gran pintor de un bellissimo retablo que debió ser de tabla única en el neto, a juzgar por las medidas (2'45 por 2'30) que dio Tormo, fechándolo hacia 1425-1435. Las "pulseres", de unos 16 centímetros de ancho, con profetas y escudetes ("senyals"), faltándole la predela, que acaso tendría.

No puedo precisar si habrá sido algún familiar de Gonzalo Pérez, a quien ya en precedentes números de ARCHIVO dije que tampoco creo se deba des-

(28) En *El Maestro de Santa Ana y su escuela*. Valencia, 1950, págs. 7-8; en *Archivo Español de Arte*, núm. 103 de 1953, pág. 245; en la *Catalogación de dos salas del Museo* y en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1957, y en otras partes.

(29) En su *Jacomart y el Arte hispano-flamenco cuatrocentista*. Madrid, 1913, páginas 47 y 207.

doblar en dos homónimos, según muy autorizada opinión ha vuelto a proponer recientemente.

Ni siquiera insinúo ahora, posibilidades nominales respecto a su hermano Francisco, ni a su sobrino García, documentados en torno a 1432. Ni si cabría pensar en Antón, su padre, o quien fuera su maestro, porque quizá resultaría ilusión en fárfara e infundada, lo cual sería peor que tacharla de errónea. Aun siendo posible y hasta creyendo son supuestos no improbables dentro de la cronología vigente a horas de ahora, que por semejanzas estilísticas puede autorizar todavía conjeturales opiniones sin dogmáticas precisiones.

Llamárase como quisiera, lo ciertamente cierto es que nos hallamos ante la esplendente obra capital de un cabdalero pintor valenciano cuya fuerza ingente, aromatizada por suave lirismo penetrante y exuberancia cromática, es bien manifiesta. Su formidable calidad y merecimientos, ya los ensalzó la penetrante agudeza del señor Tormo. Concentrando en los ojos toda el alma de los personajes, acertó a darles muy adecuada expresión, a lo que también fue propenso Gonzalo, aunque algo inferior, quizá, en esto, y sin quizá en otras cosas. Lo del Puig refleja gradual escala de apropiado sufrimiento: sereno en los dos algo cabizcaídos Arimateas y en una de las caridolientes Marías; impetuoso, con violencia de juventud, en el cejifruncido San Juan y ponderado en la Virgen, que sin arrebatos acata la suprema voluntad divina. Limitase a besar la diestra de su tan querido Hijo, veladas ante su Dios las manos por el manto, en tradicional signo externo de adoración, que antes ya prealegamos. Macilenta y ojihundida, la cadavérica Faz del Redentor, a la que con un leve toque blanco bajo su semicerrado párpado, le dio muy trágico acento. Es verdaderamente notable su acierto en ese detallito. No lo es menos el contraponer la delicadísima carnación del virginal rostro materno, con la fosquedad del manto. Porque da la impresión de ser negro, rememorando el luto que le llevaran José de Arimatea y Nicodemus, a quienes hace decir Sor Villena (capítulo ccxv): “Nosaltres havem portat dol per aquesta Senyora, segons es costuma”; “e posarenli lo vel negre, e lo mantell”; “e vehent se axí cuberta de dol...”. Espléndido recurso, que hace parecer efecto de luz divina. También es sabia, la manera de trabajar el finísimo cendal del Santo Sudario, particularidad que ya destacamos en Gonzalo, aunque no llegó a tan precioso virtuosismo. Resaltó más aún por el contraste de los macizos paños y suntuosas estofas “pampoladas d’or”, sin faltar en las del Arimatea de la cabecera —¡que diríase presiente a Rexach!— una variedad de las consabidas avecillas moñudas. Igualmente valiosa la pulcra labor áurea, en orlas y fondo, con estilizadas hojas pero sin fraternizar en esto exactamente con Gonzalo.

El frente del Sepulcro está decorado con letroides de arábigos o hebraicos resabios y reminiscencias, que también aquél empleó en el unguentario con forma de pequeño albarello de la Santa Magdalena que di por del retablo Martí de Torres, y en el acetre o calderillo (“perpola”) de la Santa Marta del de Climent. Empero, se trata sólo de un muy prodigado elemento decorativo, proveniente de la convivencia con moros y judíos. No es nada singular y característico; sobreabunda en telas de obras de Juan Rexach (retablo que fue de las Agustinas de Rubielos); de Osona hijo (San Dionisio, de la Seo valentina); de los Hernandos... El hallar esos garabatos en franja delantera del sarcófago del Puig, no me autoriza la conjetura que declaro me tentó y no

parece del todo imposible, de si habrá podido influir en esa predilecta situación lo de la primitiva capilla valentina del Santo Sepulcro, sobre la cual carezco de datos eficientes (30). Pululan similares simulacros de inscripciones, en el mismo puesto, en lo de Rexach citado, en lo del Maestro de Cuenca (del Museo del Louvre) y bastantes más.

No sabré decir si a Gonzalo le debió esas y otras concomitancias o habrá sido a la inversa, pues aunque me inclino a lo primero, la verdad es que no puedo afirmar todavía con seguridad quién fue discípulo de quién. A la par concuerdan en el sólido equilibrio de las composiciones, nitidez de contornos, amplitud del movimiento e índole de su calidad pictórica.

De la marzalesca tríada, espíritu, materia y verbo, es de donde a más distancia dimana la "vis formativa" de su arte, según presintió Post. Confirmase la extensión de su influjo y la certeza de lo que ya dijera Mosén Francisco Joan, tomándolo del *Llibre de noticies de la ciutat de Valencia*, registrándolo Boix en su *Historia* refiriéndose a "Mestre Marsal, molt lohat de ses obres, e doctrina donada a molts de sa art".

En esta producción cumbre, coinciden las tres clases de belleza que distinguiera Winckelman y que vengo siempre recordando: la de la idea, la de la forma y la de la expresión, resultante del feliz acorde de las otras dos. Máxime que frente a ella se demuestra que pintura y sensación resultan vocablos inseparables, revelando, además, el carácter permanente de la esencial esencia de las cosas.

El influjo escultórico es tan perceptible, como resultarme acaso el primer valenciano que mejor supo hacer circular el aire alrededor de las figuras, modelándolas con mayor destreza, situándolas en el espacio más adecuadamente y vislumbrándose alborear de balbuceos tridimensionales, en lo que no destacó Gonzalo, bastante zaguero en esto.

Continuando los paralelismos musicales que vengo en cada caso aludiendo, por rememorar que aquí mismo, en San Carlos, iniciara esta norma Lozoya, durante su lectura —sinónima de Lección—, en febrero de 1947, al parangonar a Goya y Beethoven, agregaré que la paleta y puesto del germanizante Maestro del Puig, en la sonoridad del wagnerismo marzaliano, me acucia para equipararlo al de Antón Bruckner, audaz proseguidor de los dramáticos efectos wagneristas. Similígenos, por estimar parejamente majestuoso sin bombástica tiesura ni énfasis, conmovedor y persuasivo, a este muy bien dotado retablero.

La escultura no sólo influyó al pintor en lo plástico de la composición, sino la fórmula de la estructuración general del tema iconístico, fomentado por el fervor devoto que se difundió a fines del xiv y principios del xv, cristalizando

(30) Me refiero a la que no sin extravagancia y delirios, fue discutida por Llorente en el tomo I, págs. 728-731, de su *Valencia*, y en la edic. Chabás de las *Antigüedades* del P. Teixidor, tomo I, págs. 410-413.

Análogas esquemáticas estilizaciones de carácter arábigo, se pueden ver en la internacionalmente loada y calificada de monumental obra de don Manuel González Martí, "Cerámica del Levante español" (Edit. Labor), principalmente los tomos I y III.

Tampoco se me oculta que inscripciones hebraicas no faltan en sepulcros de la Virgen, San Pedro y San Lázaro, como puso el llamado "Catalán monogramista", quizá Pedro Mates. Vide Post, l. c. XII, pág. 155.

en las "Misas votivas" con Oficio propio "in honorem Sepulcri", del "Sancti Sudari"... Se construyeron entonces muchas capillas funerarias con grandes imágenes policromadas, siendo probable provenga de alguna el retablo en cuestión. Empero, sin acritud y con mesura cortés, no estorbará cerrar contra los molinos de viento que fingió la fantasía, pasando una esponja sobre que "procede del Hospital que los Mercedarios tenían en Argel"; "del oratorio del Alcázar de doña Margarita de Lauria" († 1345); "de retablo costado por el Papa Luna"... Carnestolenda pasajera y en alara, que pulula por el mazorral libresco de la historia de nuestro Arte. Aunque hubo en el Puig próceres enterramientos, no gusto de bachillerear despropositadamente, prefiriendo declarar no he sido afortunado al espigar (31) datos que pudieran ser aplicables a la discutida pieza. La verdadera clave, sería descifrar los blasones que timbran el retablo (32) y no sé que nadie lo intentara con empeño. Para llevarlo a cabo no estoy capacitado y pretenderlo no pasaría de pedir peras al roble. Desconfío de poder provechosamente huronear en las listas de fundaciones, beneficios y benefactores, después de las tristes vicisitudes sufridas por la parroquial y monasterio (33) desde lejana fecha.

Tiene usual distribución de figuras: todas a una banda del sarcófago, con los Arimateas uno a la cabeza, otro a los pies, y Magdalena arrodillada en el sitio que le asigna San Mateo (xxvii-61), "enfrente del sepulcro". La presencia de Nuestra Señora ya queda dicho (34) no consta en los tres Evangelios canónicos, sucintos narradores del pasaje, sino en los Apócrifos, en el capítulo xi de las "Acta Pilati".

(31) En lo de Ausiàs Izquierdo, *Historia y fundación de Nuestra Señora del Puig*. Valencia, 1575; Fray Felipe Guimerán, *Historia de Nuestra Señora de la Merced... y en particular de la benditísima Casa de la Madre de Dios del Puig*. Valencia, 1591; Javier Fuentes Ponte, *Memoria histórica y descriptiva... del santuario de Nuestra Señora del Puig*. Lérida, 1880, y Luis Cebrián Mezquita, *Noticia histórica del Monasterio del Puig*. Valencia, 1915. Los cito porque, invitando siempre a desconfiar de lo mío, pudiera la revisión de lo que para mí ha sido estéril fajina, aparejar caminos a otros más perspicaces, hoy día menos encastillados y empoltronados que yo, con la fórmula de vida que condensó Fray Tomás de Kempis en la frase de su divisa flamenca: "In Haeckens und Broeckens": por los rinconcitos con libritos.

(32) Para estimular y facilitar que algún especializado de Valencia se interese, como aún espero, confiando no llegue a tildárseme de lo que los trovadores de antaño llamaban "esperanza bretona", copio la descripción de Tormo (loc. cit., pág. 207): "Cinco a cada lado, losanjeados siempre y alternando uno (más frecuente) de plata fajado de gules (tres fajas) y otro curioso, que es cortado: en la mitad superior, de plata sembrado de signos muy esquemáticos de pasmados aleriones o aguiluchos (??), se ve un naciente animal rampante de gules que parece cabra y en la mitad inferior un pal céntrico diapreado y con cadena (?) a lo largo del mismo." Los reprodujo el M. S. de G. Simancas, "Catálogo monumental" de la provincia de Valencia, pág. 411, del vol. II, diciendo hay uno igual en el pie de un cáliz de Luchente.

(33) Algunas expoliaciones y depredaciones que bárbaros y mohatrerros allí produjeron, pueden verse mencionadas en la *Geografía General del Reino*, tomo II de la provincia de Valencia (pág. 768), por Sarthou Carreres, citando una preciosa Piedad y tablas que desconozco a pesar de haberlas incluido Tormo en su imponderable "Levante" (Madrid, 1923, páginas 164-165).

(34) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1957, pág. 22.

A modo de traca espiritual quemada en su honor, no quisiera pasar por alto rememoración revalorizadora de la ideológica valía del valioso retablo, en perenne "sursum corda": que junto a él, elevaron preces al cielo y lo contemplarían perfumadas flores de ascética santidad: los Mercedarios y las terciarias de la Merced, fundadas por Santa María de Cervellón; el Patriarca Rivera, con grandes rogativas públicas de fervoroso "poble menut"; reyes, nobleza, personas ilustres... Evocación sucinta, para no enripiar más estas infarcinadas apostillas, prefiriendo recomendar a quien se deleite haciéndolo, la muy amena lectura de la *Valencia* de don Teodoro Llorente (35).

Pasemos a las Lamentaciones sobre Cristo recién descendido de la Cruz, cuya reproducción debo y agradezco a Mr. Post, quien (36), advirtiendo perteneció a la Colección Demotte (París) (fig. 77), lo dio como del autor del Santo Entierro del Puig.

Tampoco acierto a poder incluirlo en una fase de Gonzalo Pérez, a pesar de reconocerle parentesco estrecho y parcial con algunas de sus obras. Entre otras, así me lo sugiere la *Huida a Egipto* de la Colección Ceballos precitada, donde, además del ángel, la Virgen es aproximable a las muy haldudas y grandotas figuras femeninas de lo de Demotte.

Es la "Quinta Angustia", o Sexto Dolor de María, lo que algunos documentos llamaban "Transfixo", preceptuando poner "cómo la Verge tenía el señor muerto en las faldas". La "Pietà", de los italianos, escena subsiguiente al Descendimiento, e inmediata precursora del Santo Entierro. "Nostra Domina Pietatis" le llama la Misa del Oficio propio que figura en el Misal valentino impreso en 1509.

Según leí a Mosén Trens (37), fue una creación alemana del XIII al XIV, mencionada ya en 1298, inspirada por el místico Enrique Susón y las dominicas germanas. Antes, en otra ocasión indiqué (38) que ahora evoca con muy patético acento los más felices días de la infancia, trasoñando la dolorida Madre "haber vuelto a Belén, piensa que duerme al Hijo en sus brazos, que el Sudario es pañal infantil...". Lo predicaba San Bernardino de Siena en un sermón extractado por Mâle (39), resonando parejo paralelismo ideológico y multicolor urdimbre sentimental, en los viejos textos píos valencianos: así, Roig de Corella (40), en su "Oració a la S. V. Maria tenint son Fill Deu Jhesus en la falda

(35) El cap. XII, pág. 417 y sigs. del tomo I de la edición Cortezo. Barcelona, 1887.

(36) Loc. cit., tomo IX, pág. 761.

(37) "María". Edit. Plus Ultra, pág. 207.

(38) "Miscelánea de tablas valencianas". Bol. Soc. Esp. de Esc. Madrid, primer trimestre de 1932, pág. 51.

(39) "L'Art de la Fin du Moyen Age", pág. 128.

(40) Vide al final de la publicación de "Lo Rat Penat", Valencia (Doménech, 1912) con notas de Martí Grajales, pág. 150. Incluso cuando, como en lo del Puig, besa la mano del Señor, puede recordarse lo de Paul Perdrizet, "La Vierge qui baise la main de l'enfant", publicado por la "Revue de l'Art chrétien", de 1907, que ya relacioné con otro Santo Entierro en que hace lo mismo: el de Miguel Alcañiz del retablo Gil, de la valenciana iglesia de San Juan de Jerusalén. ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1956, pág. 33.

La misión apologética de las pinturas, fue modernamente muy predicada y reiterada en las "Actas del Congreso Internacional de Apologética", vol. I, pág. 351. Vich, 1910.



FIG. 77.—Maestro del Puig. Lamentaciones ante Cristo descendido de la Cruz. Per'eneció a la Col. Demotte (Paris)

devallat de la Creu”: “Ab fonts de sanch: reguá lo verge strado — Hon chic infant: lo bolcás ab rialles...”

Resume todo el sufrimiento marial de “l’Addolorata” en la Pasión de Cristo, dando aleccionador ejemplo sublime de abnegada resignación excelsa; serenísimamente, sin explosiones o humanísimas actitudes impetuosas, ni recurrir a la tradición itálica de alzar los brazos al cielo, dulcemente acaricia el demudado Rostro. Está por completo absorta en insaciable contemplación del Hijo terriblemente desfigurado. Es en lo que medita, según nos dice Ludolfo de Sajonia en su *Vita Christi* (lib. II, cap. LXV); Santa Brígida en sus famosas *Revelationis* (I-X) y similares, que antes de ser traducidas a lengua vernácula ya repercutieran por aquí entre los eclesiásticos. “Abaxant los ulls, mirà los pits del seu amat Fill e veu aquells ossos desunits que paria lo cuyro volgué rompre...”, narra Sor Villena (cap. CCXIX-CCXX) refiriéndose al momento representado. Aunque los volteadores de razones pretendan tachar de someras y frusleras tales invocaciones, no sé hurtarme a ellas tratando de la espiritualidad del Arte al servicio de la Religión, pues affora del obscuro fondo de mis recuerdos, la consideraba mi admirado paisano el P. Feyjoo, “corazón del espíritu”. Por eso aún diré que las pías fuentes literarias, tampoco se olvidaron de pormenorizar sobre la cadavérica rigidez del Señor. Y que la presencia del leño de la Cruz es frecuentísima supervivencia de la “threna”, que hacia el siglo XII apareció en el arte bizantino, localizando sus fuentes literarias Mr. Gabriel Millet (41). Ya lo vimos en el retablo del *Centenar de la Ploma* y otros, e irémoslo viendo en muchas representaciones de lo por eso llamado “Peu de la Creu”. Se aclimató, divulgado por resonantes panegíricos, difundiéndolo Italia, donde ya lo pintó Giotto (1303) en la Arena de Padua, Fra Angélico en Florencia... Si no temiera resultar demasiado jaquecoso, “calamo currente”, aún añadiría pasajes del “Plant de Nostra Dona”, de Raimundo Lulio, que sahúman esta imagería. Pero me limitaré a decir tiene aquí la normal situación de figuras, que por eco de las “Meditaciones” (cap. LXXXI) franciscanas imputadas a San Buenaventura, propagaron los libros de devoción. Se remembran y suenan muy bien, hasta frente al gráfico, los versillos de Mosén Bernat Fenollar y Pere Martínez en “Lo Passi en cobles” (42): “Tenia la Verge, lo cos estant seyta — Los peus Magdalena, hil cap sant ihoan — Ploraven y mes la mare beneyta...” Sor Villena (CCXVI) reitera: “Posantlo en la sua falda: Johan sostenint lo cap e Magdalena los peus et tots los altres ajudant...” Y cuantos bebieron las aguas puras del franciscanismo (43), que fijaron los sitios predilectos. Invariable casi el de San Juan, a quien el pintor puso tristoño tapándose la cara con su mano, y el del “Plant de Madalena”, junto a los pies del Señor;

(41) Págs. 48 y sigs. de sus “Recherches sur l’iconographie de l’Evangile”. París, 1915.

(42) Pág. 131 de la citada edición de “Lo Rat Penat”.

(43) Quizá no estorbe recalcar sobreabundan resonancias de los fieles seguidores del gran santo que sólo supo de amores, Francisco de Asís. Ni dada la intimidad que vengo dando a este “complejo”, recomendar a quien guste de inquirir acerca de la influencia del franciscanismo en el Arte y su expansión, la caudalosa obra de Thode “Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien”, segunda edición alemana (Berlín, 1904), o la traducción francesa en dos volúmenes, por Gaston Lefèvre, de los “Etudes d’Art” (París-Laurens, 1905); y lo citado en nota 9, pág. 8 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1952.

como cuando al ungirlos se redimió y ahora de nuevo “ab ells aferrada, plorant agrament”, dice Sor Villena. Explicase porque, según cantara Fenollar: “si pert los peus vostres: perdrá ricastrena — perdrá lo reffugi: de goig y damor”. Bien insiste Corella en su minuciosa “Istoria de Santa Magdalena” (cap. xvii) sobre lo de “prenent els peus de la sua acostumada misericordia...”.

Se me perdonará pretender evocar, interpolando en mi prosaica mal aliñada exposición, transcripciones de antañones pasajes poéticos, según costumbre rayando en prolijo y hasta pasando la raya. Repito que lo considero debido tributo, pobre como mío, a las enseñanzas recibidas del excelente profesor Jiménez Soler, añoranza de su clase y del nunca envejecido discurso de recepción (1899) en la Academia de Bellas Letras de Barcelona, donde insistía sobre que así, “los pensamientos se exteriorizan sin disfraz moderno, los personajes se presentan hablando como en la época de la obra, procurando reviva y pase ante la vista del espectador” de hogaño como pasó ante la del de antaño. Además, imagino testificase fueron las artes plásticas plegándose a la literatura con el carácter unitario integral, que como en el antes aludido credo wagneriano yuxtapone melodías paralelas en “armonía múltiple”.

Las prescripciones canónicas del Concilio de Nicea definiendo “non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholice probata legislatio et traditio”, hicieron desaparecer (según dijimos en la *Introducción*), el liberalismo que predominara según el tono y tónica preconizado desde Horacio en su Epístola *Ad Pisones*, concediéndoles lo que a los poetas: el derecho de atreverse a todo, “quidlibet audendi semper fuit aequa potestas”.

Los “altres ajudant” de segundo término son cuatro con ricos ropones, haciendo pensar en que los añejos textos, refiriéndose a José de Arimatea y Nicodemo, únicos expresamente nombrados, añaden: “por ser personas poderosas, traerían consigo criados y familiares”. Los nuestros citados no vacilan tanto en afirmar “ells e tota la gent sua”; “l'altra gent seguials...”. Por la riqueza del atuendo exigido a veces en documentos contractuales de la época, previniendo se pinten “ab aquelles vestidures com pus honrradament porá”, no cabe aquí colegir se trate de dos servidores. Se distingue bien cuando aparece alguno, como en la tabla del mismo asunto (fig. 78) que a continuación presentaremos. Imagino puedan ser dos discípulos innominados, además de José y Nicodemus, o acaso personificando a su pariente Gamaliel, otras veces aureolado por conmemorarlo el 3 de agosto y no sé si tal vez su hijo Abibas.

La particularidad de ser cuatro la repitió un panel de igual tema y análoga fecha, de la Colección Hallsborough (Londres), que, repintado probablemente por el padre de Juanes, descubrió, filió y reprodujo Post (44). Su genial sutileza insinuó que pudiera ser originariamente del autor de lo de la Colección Demotte, con casi melliza composición.

Aunque sea más usual y oportuno, para ganar créditos, delirar con audacia que discurrir con perplejidad, entre lo dudoso, pero a mi entender afín al

(44) Loc. cit., tomo XI, pág. 79, fig. 25.

Maestro del Puig o su círculo, todavía me arriesgo a repetir la propuesta que vacilantemente hice hace años (45): anexionarle una repintada Verónica de la Virgen, felizmente hallada por Angulo en el convento madrileño de Santo Domingo el Real y reproducida por Post (46).

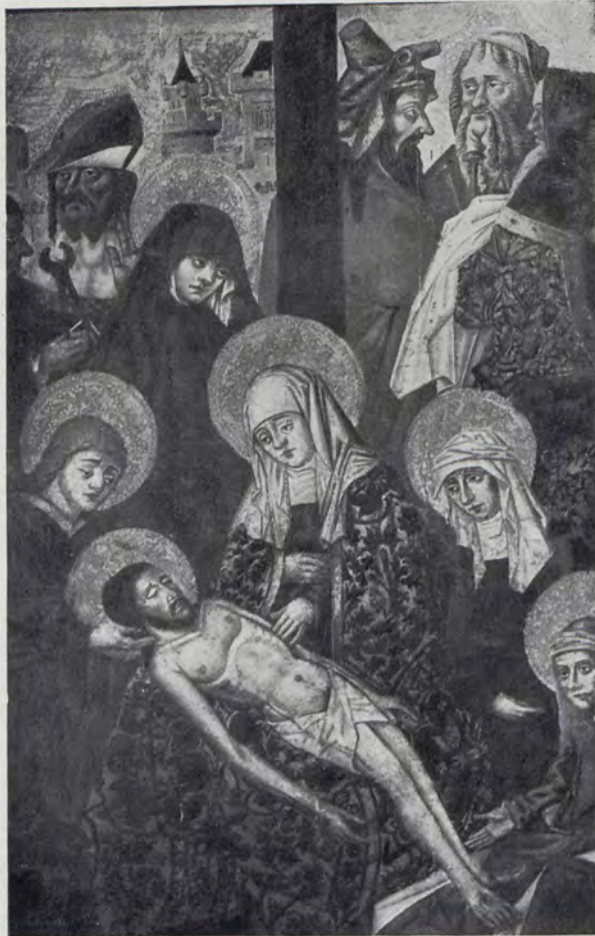


FIG. 78.—Discípulo del Maestro del Puig. Al pie de la Cruz. Catedral de Valencia

• • •

Secuaz del Maestro del Puig, considero al autor de una tabla de nuestra Seo (fig. 78). De análogo arte y estilo en su órbita, es más tosco y rudo, diseñando recia pero broznamente, cabezas vulgarotas, mofletudas, carirredondas, con expresiones un poco manflotas. Aunque debemos destacar su vigor y

(45) *Archivo Español de Arte*, núm. 103 de 1953, pág. 245.

(46) *Loc. cit.*, pág. 764, fig. 313.

reciedumbre, dista en finura lo que un aria de Bach del "tam-tam" de la música negra.

Lo supongo de hacia 1420-40, cuando más. Ni de fines del xv, según alguien pensó, ni del xiv, como también he visto se dijo, llegando a quimerizar sospechas de que fuera fruto de la colaboración Marzal-Nicolau, de todo punto inconcebible.

Resaltemos la pequeñez del cuerpo de Cristo en relación al de su Madre, lo que no debe ni puede interpretarse por torpeza del pintor. Es consecuencia de la ideología de los místicos que relacionaban esta escena con las de la Infancia, según antes referimos, y en términos generales recordada por el docto Mosén Trens (47). Y la rigidez que pormenorizaron, indicando trataba la Virgen de cruzarle los brazos al pecho. Explícate que aquí le coja uno, intentando doblárselo, sin lograrlo, y que para sin actitud descompuesta reflejar su dolor, le baste llevar la diestra mano hacia el sitio donde lo siente, al corazón.

Las tenazas con que le desclavaron las empuña la personilla de un oscuro sirviente, al que un Arimatea parece hablarle, cual indicándole no fuesen vistas por María y le aumentarán el sufrir. Un personaje próximo a Nicodemus tiene los tres clavos, habiendo ya en este detalle comentado resonancias de las representaciones de "Misteris", refiriéndome al *Descendimiento* de la Colección Puig Palau (fig. 68). Puede ser un nuevo reflejo suyo el que, por tratarse de reliquia insigne, no los toque directamente con sus manos, sino teniendo en ellas blanco paño, probable trasunto del de uso litúrgico hasta hoy día.

Las cuatro figuras femeninas —que también hay en la fig. 77— corresponden a las tres Marías y Marta, según Mâle (48) interpretó en otros casos.

Leandro de Sarategui

(47) Loc. cit., pág. 205.

(48) Loc. cit., pág. 13.