

MISCELANEA DE REMEMBRANZAS VICENTINAS

Independientemente de toda eventual conmemoración cronológica, vengo desde hace años destacando la intensa repercusión normativa de San Vicente Ferrer en el Arte valenciano. Desde mis veteranas publicaciones del madrileño *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (a partir de 1931), pasando por el añorado *Museum* de Barcelona y este querido ARCHIVO de San Carlos, hasta las más recientes en *Arte Español*, *Archivo Español de Arte* y ediciones de la Institución Alfonso el Magnánimo. En todas ellas, ni me cansé, ni me canso (ni descansaré) de incorporar copiosas referencias concretas de la resonancia ideológica transmitida por sus ardientes predicaciones. En otras que preparo insistiré ampliándolas, pues las considero gratisimas viñetas y clave literaria ilustrativa de numerosos temas iconísticos en los más nimios pormenores.

En estos escarceos me limito a una pequeña traca espiritual quemada en su honor, como débil confirmación subsidiaria. Por si no desplace a quienes plazca el andar por las rutas medulares de la vida del pensamiento, sin alejar su horizonte mental de lo que se dirige al corazón humano. Humilde corona de siemprevivas, ofrendada en vargueño de *saudades* sobre algunas pinturas y pintores con efluvios del gran Santo. Aunque hayamos de apartarnos de los caminos demasiado pisados por la tendencia que justifica bien W. Worringer, al decir en *Abstracción y Naturaleza* (pág. 22), que «como la Historia del Arte principió a florecer en el siglo XIX, es natural que las teorías respecto al nacimiento de la obra artística se hayan basado en concepciones materialistas». Rehuiremos—vengo rehuyéndolo siempre que puedo—la Babel de opiniones que circundan los métodos del materialismo artístico, circunscrito, las más veces, a los «tres factores: propósito utilitario, materia prima y técnica» de Gottfried Semper. No sin reconocer puede no gustar a quienes gusten del Arte con ideas o convicciones prefabricadas, a los «omnisatisfechos» de Zaratustra y a gentes a quienes, como a los daltonistas, será difícil convencer que no es rojo el color verde.

Principiaremos y concluiremos reiterando la conveniencia de rectificar bolas mal recalentadas, que siguen rodando por el apotegma de Shakespeare en «Medida por Medida»: «pronto se propaga el mal cuando nace en el seno de la autoridad». Y debido al funesto influjo de las improvisaciones pretenciosas, usuales entre los devotos de la momentánea notoriedad circunstan-

cial, con poco meditadas referencias de segunda mano, a modo de lo por S. Cantón calificado de «remediavagos».

Del extenso repertorio que tengo fichado, seleccionaré una bien añona fábula rutilante que suele retoñar de pluma en pluma. Porque aún habiendo aceptado Post en su magna *History of Spanish Painting* (XI-pág. 296) mi rectificación, siguió muy arraigada y pregonada en la hermosa tierra predilecta del sol. Excepciones tan honrosas como la de don Antonio Igual Úbeda en su epitome biográfico del Santo—bella joya editada por Seix Barral—, no hacen más que corroborar la extraordinaria valía del gran historiador, con pulcritud hasta para rotular una lámina cuidadosamente. Me refiero al panel del «Maestro del Grifo» (fig. 1) que forma parte de un retablo de nuestro Museo. Lo elijo preferentemente, por estar incluido su asunto en preces litúrgicas a él dedicadas, donde se le invoca: «por la admirable predicación, hicisteis llegar muchedumbre de infieles al conocimiento del nombre...» del verdadero Dios. Tal es el verdadero tema iconístico.

Vino publicándose y aún sigue interpretándose por representación de «cómo eran anotados los Sermones de S. Vicente Ferrer cuando predicaba», llegándose a suponer que ha sido el origen de algunas copias manuscritas conservadas.

Debe relegarse al limbo del olvido, pues no vislumbro copistas, ni por ningún lado columbro precursores del taquígrafo Martí. El varón barbón de primer término aparenta un inquieto judío, y el que cálamó en mano garrapatea tiene traza de otro infiel. Más que callados creyentes hay en el agitado auditorio masculino, ademanes de discusión, gesticulantes figuras de muzlemia y parlanchines hebreos. El Santo lleva en su izquierda un rollo, que me hace creer será guión de citas, a fin de puntualmente rebatir con ellas a los intérpretes judaicos de la Ley Mosaica y del Talmud. Supuse y supongo debe referirse a polémicas rabino-cristianas similares a las de Tortosa en 1414, propuestas a Benedicto XIII por el talmudista de Lorca, Jerónimo Santa Fe, converso en Alcañiz. Esas u otras pariguales, porque han sido muchas, algunas tan reñidas como las de Perpiñán, donde sentados cerca del púlpito (según cuentan los hagiógrafos), al exponerles versículos de la Sagrada Escritura, les decía: «Esto mismo afirma este texto, según la fuente hebrea que vosotros tenéis. ¿Reconocéis su autoridad?». Surgieron murmullos a sovoz, que al ir creciendo hubo de acallarlos advirtiéndoles: «Entre nosotros no hay costumbre de interrumpir al predicador, ni de entablar disputas públicas desde el púlpito; ruego vengáis esta noche a mi celda y os daré satisfacción cumplida».

En definitiva: Una de las varias escenas en que «innumerables juheus e moros a oír la sua sancta preicació venien y ab verdaderes rahons les sues errors confonia», mostrándoles pasajes de las Sagradas Páginas. Son palabras de un escritor de su siglo, Miguel Pérez, en la *Vida* del Santo, escrita para Na Cirera Dalpont. Fue quien, con dicción precisa, calificó a sus Sermones de «abundosa botiga e apotecaria de cordials y remeys spirituals».

Otros refieren que no escaseaban quienes ponían por escrito en un



FIG. 1.—Maestro del Grifo.—Predicación de San Vicente.—De un retablo del Museo de San Carlos, oriundo de Museros

papel sus dudas, dejándolo al pie de «la trona», donde tronitruaba el cálido verbo prócer del esplendoroso Predicador.

En el precitado Boletín de 1944, también he rectificado el origen del retablo. Venían creyéndolo y publicándolo como de la Casa grande dominicana de Valencia, y me incliné a suponerlo del convento de S. Onofre, de Museros, con ligeras reservas respetuosas para lo dicho por Tormo, respecto al del mismo titular que hubo en Játiva. Hoy pueden, por fortuna, desecharse, gracias a Post (loc. cit., pág. 298), que al hacerme el honor de aludir amablemente mis módicos atisbos, me persuadió ser de Museros, donde halló nueva obra del semianónimo pintor. Y no es cosa banal la procedencia, ya que pudiera resultar de transcendencia, pues facilita la búsqueda del donante, debido a los blasoncillos, que le revelan familiar del Santo Oficio. Tanto más, que va logrando realce la personalidad del maestro del Grifo de poco tiempo a esta parte. Además de las obras que le adjudicó incommoviblemente Post y tres del Museo (Un Calvario, S. Nicolás de Tolentino, núm. 1, y S. Agustín, núm. 225), que con plena convicción le atribuí, han ido apareciendo y añadiéndose recientemente otras. Así, la Epifanía, de propiedad particular (Madrid), descubierta y filiada por Angulo, en *Archivo Español de Arte* (núm. 105) y los SS. Médicos de la Colección Vallier (Valencia), que reclamé para él, en la misma revista (núm. 108), pues hasta repite S. Cosme un muy característico estrabismo que puede servir de segura brújula.

Cuanto más y más minuciosamente se miran y analizan las tablas de la época viceatina o próximas, e incluso a más andar hasta de fines del xv y principios del xvi, mayor y mejor relieve adquiere la fidelidad al recio espíritu longevo del Santo, enhebrado substantivamente a las vértebras de nuestro Arte.

Sus Sermones bastan para percibir y fruir curiosidades que a primera vista suelen, generalmente, pasar inadvertidas. Sin tratarse, ni mucho menos, de manantial originario. Sería grave pecado de ingenuidad decirlo (salvo excepciones), pero, sí, como magnífico arsenal de datos exhumados de textos ecuménicos, filtrados y escogidos con ortodoxo comentario pulquérrimo en deliciosa lengua vernácula. Reflejan el sentir unánime del eclesiástico magisterio, mientras los fieles gozaban en la contemplación de un cielo azul sin los nubarrones que lo empañarían, cuando resquebrajado el cetro, se ladeó la Cruz. No habían aún surgido las disgregadoras ventiscas de la Reforma, causante de que germinaran exóticas exégesis, que haciendo de chabacano espanta vulgo llegaron a extremos pintorescos. Citaré nada más que uno, por parecerme basta para dar idea del clima y posterior ambiente a que se había de llegar: la secta de los «iluminados», de Alcazar, planeaba encargar a la visionaria de Valladolid, Francisca Hernández, nada menos que «enmendar la Biblia». No es humorística saeta de mi pobre aljaba, pues lo reveló Serrano Sanz en la bien seria *Revista de Archivos* (pág. 4 del tomo VIII). Quien hojee los *Heterodoxos Españoles*, de Menéndez Pelayo, podrá espigar buen haz de análoga mies. Algo parejo acaeció en todos los órdenes. Los gloriosos artesanos—o artistas si se prefiere—del Medioevo no se imaginaban que llegarían a resultar

genearcas de sus modernos colegas, componentes de larga serie, cuyo epílogo son los por sí mismos llamados futuristas, dadaístas, surrealistas, «el simile». Formalmente declaro aborrecer la cantinela frecuentísima en los viejos de censurar lo presente y alabar lo pasado, a pesar de mi senescencia y de que no llego al Sossia de Moliere «ami de tout le monde», ni al Kim de Rudyard Kipling, «ami de tout au Monde», y menos aún, al Encubierto de las germanías valencianas, que, a pesar de llamarse «hermano de todos», terminó quemado y con su cabeza clavada en Cuarte. No calo muy hondo en los «istas» e «ismos», por lo que sólo detesto uno, el del exclusivismo, pues prefiero las «filias» a las «fobias». Aunque propendo a lo medieval y, por lo tanto, al pasado, sentiría que los terribles «fauves» me tildaran de lo que apodan ellos «pasadista», aplicándome un rancio refrán, el de «que siempre fue de gente indócta y dura, tachar lo que no entiende, de oradura». Rehuyo el sambenito, no por no serme aplicable, sino porque sin paja de cumplimientos, ni borra de lisonja, con ineludible justicia, reconozco tiene razón el talentudo Aguilera Cerni, uno de los más positivos valores de su joven generación —según los hechos van demostrando e irán confirmando—, al escribir el bien pergeñado estudio penetrante que aplaudo tras de leerlo en *Insula* (núm. 104 de 1954). Se titula «Sobre los orígenes del Arte Abstracto», y dice bien «son cuestiones generalmente mal enfocadas por unos y otros», añadiendo «no es un fenómeno reciente, ni un producto exclusivo de nuestro tiempo».

Hasta dentro de lo puramente religioso, y con la más pura espiritualidad católica, no se puede menos de admirar, recomendando a los rechinantes dogos de la cerril intransigencia exclusivista, que sólo exaltan lo pretérito, examinen y mediten «El Arte de hoy y la Iglesia». Es una conferencia brillante y orientadora, que fue radiada desde Madrid y publicada en *Arbor* (núm. 101 de mayo de 1954), por el Rvdo. D. Alfonso Roig, arqueólogo diplomado en la Pontificia Universidad de Roma, profesor del Seminario Diocesano y de la Escuela S. de Bellas Artes de San Carlos. Está repleta de agudas sugerencias piadosas y estéticas sobre cómo «la Iglesia aceptó plenamente y sin reservas» los estilos históricos, pero «ningún estilo histórico ha agotado las posibilidades que el Cristianismo tiene de expresarse artísticamente». Reconoce y proclama «la gran misión que el Arte no figurativo tiene señalada en nuestros templos, y que consiste en crear un ambiente propicio al recogimiento». Lo destaco por considerar preclaro timbre que un ejemplar sacerdote valenciano continúe la fecunda labor abanderizada en Francia por el gran dominico recién fallecido, Padre Couturier, y el P. Regamey, de la misma Orden.

Cortemos el descamino, ciñéndonos a las sabrosísimas prédicas de San Vicente durante la Cuaresma de 1413 y al tomo de la edición Patxot, que por estar al fácil alcance de cualquiera, elegimos preferiblemente.

Resulta deleitoso un paseo por las Salas de nuestro Museo con él al brazo. Si nos detenemos frente al originalísimo retablo Sivera, de hacia 1415, y examinamos su panel central con la titular advocación de la «Mare de deu de la Llet», abramos el volumen por su página 241. Pronto nos llegarán emanaciones de lo predicado el 12 de abril: «ovelles de Jhesuxrist...

la lana es fora e la let de dins. Aquells qui donen dels bens temporals, es de la lana; lo qui dona bens spirituals, dona de la let que es dins. En axí que puyes que nostre Sinyor Deu vos ha donat bon seny, instruhiu lo ignoscent... dau let per obres de misericordia spirituals...» Dos días después volvió a insistir (pág. 261) en el docente simbolismo lactífero, recordando «les vaques que alleten». Si lo entiendo bien, ratifica y amplifica la mística interpretación, o anagogía, que aludiendo varias fuentes distintas propuse al discutir este políptico en *El Museo de San Carlos* (pág. 148 y nota 130).

Parémonos ante cualquier Moisés, el del taller de Rexach, número 125. Sin ojos de lince, notaremos que sus cabellos remedan dos cuernecillos. Será suficiente leer la pág. 250, para oírle alegorías al relatar cómo descendiendo del Sinaí, «la sua cara era cornuda de dos raigs de lum». Es eco del «cornuta esset facies sua», según el Éxodo (XXXIV-29), que a través de las caracterizaciones usuales en el teatro litúrgico, pasó al Arte, donde perduró hasta que tiempos más alambicados y de menos inquebrantable fe, habían de censurarlo siguiendo al reseco Molano en su árido código purista *De Historia Sanctorum imaginum et picturarum*. (Lib. IV, capítulo XXV.)

Si abrimos el «vademecum» elegido por la página 306, delante del retablo de Perea, captaremos cabalísimamente la ideología del fondo espiritual, y el porqué de la pauta formal de una escena mucho más favorita del Arte valenciano que de ningún otro. ¡Lástima que, para justificar predilecciones, nos falte una topografía de las ideas estéticas creadoras! La echamos muy de menos, pero aun sin ella, miremos el panel de «La Presentación a la Virgen de los PP. del Limbo por el Resucitado». Nuestra Señora está de rodillas, con sus manos apalmadas, en la tradicional actitud de orante que ya en otra parte referí subsiste, viendo la practica el Sacerdote al celebrar ciertos pasajes de la Santa Misa. Oigamos a San Vicente su Sermón del 23 de abril, «Diumenge de Pasqua»: «Cascú per son Orde... Adam ab los sants patriarques... Aprés ve la santa Eva, que santa fo per gran penitencia, e Sara e Rebeccha... Santa Anna e Elisabetha... La gloriosa resurrecció fo demostrada, primo a la Verge Maria, Sent Ambrós expresse ho diu... los evangelistes non dien res, que no' u curaren; axí com en un procés han dat sos testimonis e no' y han mes la mare per testimoni. La primera rahó per que aparech primer a la Verge fonch per complir ço que havia manat de honrar pare e mare... Secunda ració... per que tots los apostols e dexebles, lo dia de la passió perderen la fe xpistiana... duplant si es, no es; mas en la Verge ferma hi fon la fé... La terça rahó...» Seguidamente narra cómo al verlo entrar, «ab tots aquells sants pares, ella se humiliá e se abaxá per a besarli les sues naffres glorioses...». Según vemos en la tabla, «li feren gran reverencia tots», entonando el «Regina Celi laetare, alleluja», que sigue aplicando la Iglesia ese día.

En este caso y en los demás, las más veces, sobra decirlo, pero se me permitirá lo diga, no se trata de algo esporádico, circunstancial o libre interpolación de la iniciativa personal, generalmente flaca, del pintor. Es

mucho más que eso, pues resulta refulgente reverberación espiritual, bien arraigada y duradera. Sería bastante dar un vistazo a tablas del mismo asunto, por el «Maestro de Castellnovo» en las Galerías Siberman (Nueva York); del «Maestro de San Lázaro», en la neoyorquina colección Arthur Lehman; de Miguel Esteve, en la Colección Cluet, de Georgia, y otras que creo innecesario rebuscar para comprobar idénticos pormenores. No hay ni porqué traer a colación ahora lo que los modernos estetas habían de llamar «Einführung», o proyección sentimental, la «empatía» formulada por Thedor Lipps... No habían llegado aún las posteriores andanzas para la búsqueda de lo bello por lo bello, postergando la pura inspiración cristiana.

Lo que no estorbará, en cambio, será subrayar un tenue matiz, porque puede dar el tono y la tónica de concomitancias entre lo «a divinis» y lo humano y puramente terrenal de la Edad Media, permitiendo atisbar afinidades armónicas. Lo que no vacilo en llamar sublime caballería, pues pulula en Libros de Caballerías y no es preciso más que hojear la recopilación hecha por Bonilla San Martín, o alargarse hasta el *Quijote* para confirmar retoñan los anhelos de rendir pleitesía los prisioneros y exautivos liberados, presentándolos el libertador a la dama de sus pensamientos. Eslabón de cadena de amor, que unía entonces al Cielo y la Tierra.

Pasemos al San Miguel de Portaceli (núm. 36). En mi *Maestro de Santa Ana* (pág. 50), he indicado parecíanme más albos los resurrectos buenos o salvados, que los malos o condenados, de piel tostada y oscura; un tanto fosca o lobreguecida la «aristocracia del mal» que llamó Balzac en *La Marana*. Citaba entonces justificativo aparejo bibliográfico y de la escena medieval. Place, además, ahora, recordar el Sermón del Lunes Santo (pág. 275), predicado en 17 de abril. Al glosar el capítulo VII del Apocalipsis, exclamaba: «los bons starant vestits de blanch, los salvats, pus luents que'l sol, los dampnats negres...». El juicio, con demonio fiscal acusador, ángel defensor y santos a quienes el Supremo Juez muestra los procesos, de todo lo cual he tratado refiriéndome a otras fuentes, al discutir el retablo de San Miguel que perteneció a don Hugo Brauner, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1953.

Que no fue fortuita nimiedad aislada y desconectada de la atmósfera espiritual, lo prueba el haber personalmente anotado algo parejo en el tríptico de *El Toro*, por un discípulo del maestro de Perea; en la tabla con la Virgen del Rosario (Torre de Canals), por el maestro de Artés; en lo del maestro de Cabanyes de Campanar y más. Como que aparece ya en lo gótico catalán desde sus comienzos, encontrándolo en no menos de tres obras del «Maestro de Soriguerola», con paneles del peso de almas: en el frontal de San Miguel que de la Colección Plandiura pasó al Museo de Arte de Cataluña, en el altar oriundo de Toses del mismo Museo y en el de Vich. Puede corroborarse viendo los excelentes gráficos de la nueva revista *Goya* (núm. 2, septiembre-octubre de 1954), donde publicó Ainaud de Lasarte su concienzudo estudio: «El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana».

Mucho y muy parecido seguiríamos exponiendo si continuáramos ana-

lizando Natividades con los dos simbólicos animales (mundo e inmundo), genuflexos junto a Jesús Niño, cuando «posat en la menjadora, lo adora-ven lo bou e lo ase», particularidad reiterada (págs. 45 y 180), en sus predicaciones del 12 de marzo, 3 de abril...

Pero dejemos la retrospectiva evocación, ya que de continuarla llenaríase denso volumen. Y salgamos del Museo, aunque sea para volver pronto a él. Mientras tanto, trataremos de aparejar caminos a un sentimental peregrinaje, siguiendo las huellas corporales del ingente Predicador.

* * *

Quizá no le resulte muy enfadoso al lector benévolo el admitirme para «cicerone», tratándose de obras que fueron vistas por los propios ojos del Santo en honor al cual lo hago con gusto. Lleguémonos a la cercana Liria, donde resonaron sus pisadas y aligera voz. En el templo de la Sangre podemos partir de las primeras pinturas parietales valentinas. Son, casualmente, de un su precursor dominico, mártir en 1252: San Pedro de Verona, respecto al que había de predicar en Tolosa el día de su festividad. Juntos emparejan los dos formidables fustigadores de las herejías, en tabla por el Maestro de Artés, oriunda de Bogairente (Col. Calabuig Trénor).

A su aguda penetración, acaso y sin acaso, no se le ocultará lo que a la mayoría de los actuales visitantes poco les interesa: ser la primera vez en que, pese a la mediocridad de factura y dentro de la estilización románica (bien que ya en estilo francogótico), se da una espiritual lección sublime. A pesar de la esquemática estructura de los personajes, y con reducida gama de convencional colorimetría, se realza un curioso contraste: la sañuda furia de los dos facinerosos maniqueos y la ejemplaridad docente de la mansedumbre plácida del Santo. Herido de muerte, se desploma, caídos con rigidez sus brazos, en actitud serenísima; sin defensivos ademanes, ni tratar de huir como (en algunas tablas) Fray Domingo, el Hermano de hábito que le acompañaba.

Está reproducido en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1936 (fig. 4), y pienso, es preciso pensar, no podía ocultársele a San Vicente, que las Artes al servicio de la Iglesia daban estas cordiales enseñanzas, grafiando el espíritu y letra de las Lecciones del Rezo, en animoso apostolado estimulante. Catequesis sintetizable con el «imitemos la paciencia de los mártires», que tomado del «Sermo 44.—De Sanctis», por San Agustín, repetían e incommoviblemente siguen repitiendo Leccionarios y el Oficio Litúrgico «De Commune unius martyris». Ya en otra ocasión, y sobre otros temas, he subrayado en esta misma revista (1952, pág. 36), que San Gregorio insistía mucho en sus *Morales* (Lib. XXVII, cap. VII; XVIII, caps. XIII y XIV): «sic exempla sanctorum sunt linea quaedam, quam posuit Deus ut per eam facta nostra regulentur...».

Sin afectados melindres, no puede tenerse por absurdo, colegir que dentro del templo lirianio viese y quizá rezase a su homónimo tutelar patronímico, el otro copatrono de Valencia, San Vicente Mártir, de quien hizo inolvidable panegírico, que puede verse incorporado por Chabás al *Homenaje*

publicado en 1904. Supongo ya entonces pintado y colocado el retablo Sableda-Besaldú, por ser de hacia 1394-1400, según descubrió el Barón de San Petrillo en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 36. Escojo esta (fig. 2) muestra porque tal vez notase lo que quizá pasen por alto la mayoría de quienes lo miran hoy día: el que, a pesar de tenerle sujeta la mano izquierda un verdugo, es bien parlera y expresiva la diestra del mártir, al comparecer encadenado ante Daciano con su Obispo San Valero.



FIG. 2.—Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente Mártir y San Valero ante Daciano. De un retablo de la iglesia de la Sangre, en Liria.

Gráficamente se trató y consiguió destacar, que también el diácono habla. He ahí una nimiedad que no es casual bujería, pues comprobé lo mismo en bastantes tablas. Aparece ya en el frontal de Estopiñán de la Colección Planduirra, repitiéndose mucho en Valencia. Responde a gráfica transcripción de la tradicional tartamudez de San Valero, contando el beatificado dominico Jacobo de Vorágine, en su *Legenda Áurea* (caps. XXV-I), fecundo credo inspirador de la imaginaria medieval y texto muy espigado por San Vicente Ferrer para sus predicaciones, que atajando la dificultad

expresiva del prelado, le pidiera: «Padre, si quieres ordenármelo, responderé por ti al juez». No cabe más fina fórmula disciplinada y delicadísima. Que no son retorcidas fruslerías de oropel, me lo evidencia leerlo en la «Lectio 4», del Oficio de San Valero, en *Misales Valentinus y Breviarios*. Incluso en algunos tan tardíos cual el *Secundum ritum cathedralis ecl. segobricensis*, impreso en 1556: «si iubes, ergo pater sancte, responsis iudicem aggrediar». Sobreabunda lo de «propter linguae impedimentum», «linguae tardiatatem...» Hasta brotaron términos medios, cual el del «Himno» de maitines, comentado por Arévalo en su *Hymnodia Hispánica* (pág. 249), donde se advierte predicaba el joven levita «los divinos dogmas que no podía explicar la cansada lengua del anciano Valero».

Demuéstrase no era futesa ignorada o desdeñada por los orientadores de nuestros retableros, cuando no sólo estaba el Arte al servicio del pueblo en la más amplia y profunda significación del vocablo, sino que se hallaba el auténtico pueblo que lo produjo, al servicio de esta su gloria. En consecuencia, tal vez algo (¡más que hoy día!) se le pegase su idealismo al mero autor material. En cualquier caso no deja de ser atractivo y curioso, que así lo hallé de cuando en cuando, hasta en inscripciones como la que hay en el libro abierto de San Vicente Mártir, núm. 372, del suntuoso *Catálogo de la Colección Muntadas* (Barcelona).

Sin estulta bachillería, confieso parecerme mucho más apropiada justificación ortodoxa, la propuesta, que la leída en publicaciones valencianas, por lo demás, bien útiles. Citaré una como ejemplo: las *Notas arqueológicas (Las Provincias)*, núm. 16.812, del 7 de octubre de 1912), por un inolvidable benefactor de Liria: «al prelado le alienta nuestro santo con esforzadas voces, para confesar al Redentor». Es, cuando menos, un heterodoxo estímulo de todo punto innecesario.

Frente a estos admirables panelitos, me asaltó el recuerdo del aludido Sermón Vicentino, extractado por el auténtico sabio don Roque Chabás, de un manuscrito catedralicio. Adquiere renovada fragancia leer e imaginar oírle: «Dementre estave en les graelles, tota hora pregave a Deu... Daciá vehent que nol havia pogut vençre en vida, volguel vençre en mort. ¿E que feu? Feu lançar lo seu cors fora la ciutat, á la Roqueta, a S. Vicent que dien ara a Valencia, per tal que fos devorat e menjat per los animals...». Contemplando la escenita correspondiente (fig. 3), quizá no le extrañaría ver pintados oso y zorro, y precisamente un lobo enfrentado con el cuervo que defendía su yerto cuerpo en el muladar. No podía extrañarle, por referirlo el *Peristephanon* (V-102 y sig.), del aragonés Aurelio Prudencio, y difundirlo Vorágine (cap. XXV) al 22 de enero. En las *Acta Primorum Martyrum sincera*, encuentro y vale la pena de copiar del Ruinart (II-página 77 de la edición de 1844), una cabal explicación: «salen de este cuerpo rayos de gloria que imponen respeto a los más feroces animales», relacionando el cuervo con el que «se le dio al Profeta Elías para que le sirviese en el desierto». Hasta fidelidad en lo de ser «precisamente» a un lobo y no a las otras alimañas, a la que ataca el cuervo: «saliendo un lobo de extraordinaria corpulencia... la vigilante ave se planta sobre su cabeza y no cesa de darle picotazos en los ojos y azotarle con sus alas obligándole

a huir» (loc. cit., pág. 81). Al correr de los siglos fueron buscándose y hallándose menos poéticas explicaciones, que por venir de grandes figuras de la Iglesia contemporánea merecen ser mencionadas, pues el mismo portento lo comentó el preeminente jesuíta P. Hippolyte Delehayé, en sus *Legendes Hagiographiques* (págs. 27-28), relacionándolo con el águila llamada por Salomón para velar el cuerpo de David. Y dos veces el benedictino Dom. Leclerq, en su obra sobre la España cristiana primitiva (página 28), y en *Les Martyrs* (II, pág. 436), imputándolo a que «a las mismas fieras repugnábales su carne carbonizada». Lo que a San Vicente quizá le causara extrañeza, no sería esto, sino lo que a nosotros nos extraña: ver merodeando a las puertas de la Boatella ¡un león y pantera, o tigre! A pesar de haberlos enjaulados como lujo y ornato de jardines o moradas principescas, no vagaban en libertad. Nuestro santo puede ser pensara lo que pensamos, «pictoribus atque poetis», y benévolamente lo disculparía como lo dispulpamos, sabiendo que los imagineros medievales no tenían por qué tener, ni tenían, comezón historicista ni para los «cuadros de historia».



FIG. 3.—Maestro de los Sableda.—Besaldú.—S. Vicente en el muladar.—De un retablo en la iglesia de la Sangre, de Liria



FIG. 4.—Maestro de los Sableda.—Besaldú.—San Vicente en la parrilla.—Del retablo de Liria

Era mucho más elevado su magisterio idealista, y les bastaba para su finalidad ajustarse con rigor a la orientación eclesiástica, pulcramente reflejada en los «papers de mostres», inspirados por pías fuentes literarias. Que lo hacían con pulcritud, se comprueba notando no dejó de poner tres hombres que, asombrados, presencian el prodigio. Son los que testificarán lo acaecido, haciéndoselo saber a Daciano, quien furioso y para ocultar su fracaso mandó arrojarlo al mar. Anotaban con el realismo posible dentro de sus medios, y así, no solamente las manos revelan actitud de hablar, sino que un barbudo de segundo término señala con el índice de su diestra hacia detrás, cual si advirtiera la urgencia de ir con el cuento al pretor. El dualismo de fidelidad literaria y naturalismo realista en copiar lo que a diario veían, testificalo con maestría otro plafoncito (fig. 4), el de *Dementre estave en les graelles*. Además de pintar un sicario contiguo al de la bengala de mando (Daciano) cogiendo de una jofaina la sal mencionada por VoráGINE, y que las *Actas* recalcaron (pág. 77, loc. cit.), «arrojábanla a puñados sobre el Santo mártir... entrándosele por mil llagas», cuyo dolor exacerbaban cruelísimamente, no falta otro detallito de la cotidiana observación per-

sonal: el fuelle que para soplar y reavivar la brasa ya notó con sagacidad el Barón de San Petrillo. Y un capazo en tierra, para los pertrechos del suplicio.

Volvamos de la rápida excursión, saliendo de Liria, para regresar a Valencia y entrar en nuestra Catedral. No deja de ser grato suponer a San Vicente contemplando las mejores pinturas murales valencianas: las que ya he discutido en *Archivo Español de Arte*, núm. 95. A pesar de haberles dedicado entonces cuatro páginas, no las reproduje. Vale la pena de hacerlo por primera vez, con fotografía que agradezco al profesor Roig D'Alós, a quien deben una excelente limpieza y trabajos de afianzamiento para su conservación.

Sin repetir nada de lo escrito antes, sólo para poder ante su gráfico (figura 5) evocar a San Vicente glosando el Evangelio que las inspiró, copiaremos lo por él dicho, describiendo al Redentor «com lo presentaren á Pilat».



FIG. 5.—Primer Ecce-Homo valenciano, en pintura mural, de la Seo Valenciana

Exalta conmovedoramente haber sido «pobre en la nativitat, pobre en la infantea, pobre de tota sa vida, en treballs de dolor... humiliat e conturbat en lo cap per les spines, conturbat en los ulls, e en les orelles, e en la barba; e la cara inflada dels buffets... tot era dolor...». Admira que a fines del XIII o principios del XIV, dentro del estilo franco-gótico, aunque conservando íntimas afinidades con lo románico, acertara el pintor a grafiar la escena descrita por San Mateo (XXVII-28), dando a la figura del Salvador una tan resignada como solemne majestuosidad serenísima, que adquiere mayor realce por la inquietud y torvo jaez de los sayones.

Desde aquí reitero el ruego, ya otra vez hace años hecho, encareciendo la urgente necesidad de sacarlas del poco asequible lóbrego encierro en donde se hallan. Afortunadamente, tiene ahora Valencia técnicos tan expertos, como el antes aludido, capacitadísimos para llevar a cabo un feliz enlucido. Sin que sea preciso apelar al buen ejemplo costoso dado por Barcelona, cuando trajo a Franco Steffanoni con su ayudante Arturo Dalmatti, para los trabajos continuados de 1919 a 1923, por Arturo Cividini, que arrancaron y transportaron las de iglesuelas pirenaicas. Según se hizo con las de Santa Cruz de Maderuelo (Segovia), que pasaron al Prado, y las de los Museos Diocesanos de Vich y Gerona, entre otros.

Dejando la digresión, demos por terminado el corto recorrido, volviendo a San Carlos para en un modo de últologo, concluir nuestro minúsculo políptico votivo vicentino. Además de obras vistas por San Vicente, hallaremos algo de tan singular atractivo cual la de Pedro Nicolau (núms. 33 a 35), que fue del altar mayor de su convento de Santo Domingo de Valencia. Cuentan que celebrando en él se le apareció su premuerta hermana Francisca. Mas como de todo esto ya he tratado y pormenorizado en la catalogación de las Salas I y II del Museo (pág. 63), iniciaré un esbozo de otro tema. Saliéndome de mi agudizada propensión iconográfica, rayana en iconomaniaca. Si bien el investigar la génesis anímica de nuestra pintura medieval, va teniendo, afortunadamente, fuera del vulgò bastantes adeptos, no faltará quien considere quizá de mayor entidad el deslinde y discrimen del más íntimo discípulo del autor de dicha predela. Es por lo que apartándome de las rutas sentimentales, y en memoria de la pila bautismal de San Vicente con sus tradicionales bautizos, aprovecho la conmemoración del Centenario, apadrinando un nuevo pintor viejo (valga la paradoja), y llamándole «Maestro de Rubielos», a base del retablo del que pueden verse reproducidos tres paneles en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (1934, págs. 37 a 39).

Como coetáneo del Santo es más que probable llegaron a personalmente conocerse. Trátase de una destacada personalidad estilística, cuyas producciones selectísimas conviene aislar, separándolas de las del propio Nicolau con quien barrunto llegó a colaborar.

* * *

Es uno de los varios problemitas que nos han ido surgiendo a medida que vamos avanzando y tratando de ahondar en el estudio de la pintura

gótica valenciana. Concisamente, sin que lo conciso dañe a lo sincero, haré un esquemático replanteo de la ecuación suscitada por obras imprecisas y vacilantemente filiadas en torno a Nicolau. Con mayor detalle será discutido en mi libro de conjunto. Entretanto, propongo aquí despejar la incógnita, limitándome a sugerir e invitando a elegir, entre provisionales pero muy probables nombres de pila y apellidos. Sin agotar el tema, pues los que tal pretenden (dicho sea sin duelo ni quebranto de nadie), sólo consiguen agotar al lector.

Es innegable que Pedro Nicolau (...1390-1412...) fue un gran planeta en el cielo artístico de su época. Le circundan luminosos satélites que llegaron a igualarle casi, alguno hasta, sin casi, a superarle, como Gonzalo Pérez. Su taller, del que dimana nutrida cohorte de discípulos y émulos, se nos presenta cual constelación formada por estrellas de muy varia magnitud. Una de las más brillantes ha sido el pintor anónimo del retablo de Rubielos de Mora, punto de partida para la denominación que acabo de darle. Se vino dudando si sería el mismo Pedro. Nueva revisión detenida, llegó o persuadirme no son de éste y si de aquél, un buen núcleo de tablas, para mí fraternas y dispersas, en alguna de las cuales parece probable haya intervenido la propia mano de Nicolau. En parte de lo de Rubielos y en la Coronación de la Virgen (fig. 9), por ejemplo.

Con absoluta convicción plena, le adjudico, haciéndome ilusiones que no han de ser muy discutidas por los especializados que interesan, las siguientes obras:

1.º Un retablo valenciano de la Catedral del Burgo de Osma, que terminó fragmentado y desperdigado en dos Continentes. Acierte o no, en seguir creyendo formaron parte del mismo conjunto, reclamo para el mismo autor: la «Regina Angelorum» (central), que reprodujimos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934 (pág. 26); San Juan Bautista (fig. 6) y San Ambrosio (fig. 7). Los tres pertenecieron al riojano Salazar, adquiriéndolos el Louvre, donde registró su presencia Marcel Nicolle, en *La peinture au Musée du Louvre. Ecole Espagnole* (pág. 1), publicada bajo la dirección del entonces conservador, Mr. Jean Guiffrey, por *L'Illustration*, dándolos como adquiridos en 1905. Los catalogó, incluyéndolos en la «escuela castellana de principios del xv». Supongo debió ser un mero eco de la sugerencia hecha por Bertaux en la *Histoire de l'Art* (III, 2.ª p., pág. 770), de A. Michel, pesando en su ánimo más que otra cosa la procedencia. Es como también venían creyendo a las tablas compañeras en el Burgo, pues leo en reciente publicación valiosa que cataloga el museo catedralicio: «escuela castellana, S. xv, probable de Nicolás Francés», lo que hoy es de todo punto inadmisibile.

La «Dormición de María» (fig. 8) que tuvo hace años en Paris el anticuario de la Rue de la Victoire, don Lucas Moreno, llegándome referencias de haber vuelto a España tan espléndida tabla. No resisto a la tentación de recalcar hechicero detallito: un Apóstol leyendo con lentes. Nos rememora, subsistió y llegó a nuestros días en el «Misteri», de Elche, resucitado por don Eugenio d'Ors, lo que testimonia su origen: el teatro litúrgico.

La «Coronación de la Virgen» antes de los herederos del Conde del



FIG. 6.—Maestro de Rubielos.—San Juan Bautista. Museo del Louvre



FIG. 7.—Maestro de Rubielos.—San Ambrosio. Museo del Louvre

Asalto y después de las Galerías Brummer (N. York), que halló puerto de seguro refugio en el «Cleveland Museum of Art», de Ohio (fig. 9), cuyo *Bulletin* (octubre de 1948), notifica su ingreso como donativo Hanna Fund, en un bien fraguado artículo de Mr. Henry S. Francis, al que agradezco el haber amablemente aludido mis comentarios de 1933, 1941 y 1942, respecto a este panel, traducidos por Ms. Mary Ballon, dando fidelísima reproducción en color ¡nada menos que de 0'35 por 0'24!

Un San Agustín y un Santo Domingo de Guzmán (figs. 10-11), expuestos en el Palacio Nacional de la Exposición de Barcelona, celebrada en 1929 (Sala XXI, núm. 720, pág. 372 de la Guía), y que con su magistral autoridad clarividente ha hermanado Angulo Iñíguez con lo del Louvre, en el



FIG. 8.—Maestro de Rubielos.—Dormición de María.
Colección particular (Madrid)

número 15 de *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Los presentara el Cabildo del Burgo de Osma, en cuyo Museo Catedralicio acabamos de decir subsisten, quedando además del mismo conjunto, los citados por Post, que reprodujo (V, fig. 83) un fragmento del Anuncio a Santa Ana del término de su esterilidad matrimonial. También el muy docto Rvdo. D. Vicente Núñez Marqués en lámina 16 de su importante y utilísima *Guía de la Catedral del Burgo de Osma y Breve historia del Obispado de Osma* (1949), donde (pág. 34) menciona otro panel compañero. Especialmente, lo cito porque mirando el árbol con nido de pajarillos, no puedo borrar del relicario íntimo de los recuerdos vicentinos, que me trajo a la memoria substantivo pasaje de Sermón del Santo: «Hun día Santa Ana estant en



FIG. 9.—Maestro de Rubielos.—Coronación de la Virgen.—Cleveland Museum of Art (Ohio, Estados Unidos de América)



FIG. 10.—Maestro de Rubielos.—San Agustín.
Catedral de Burgo de Osma



FIG. 11.—Maestro de Rubielos.—Santo Domingo de
Guzmán.—Catedral de Burgo de Osma

Port, les cadernereres fahien niu (e diu) ;Oo Senyor! Aquest ocellets havets donat V fills: ¡hec! senyor, donatsmen un. Axi ella plorava e fahie oració devota». Plenamente justifica se halle triste, arrodillada en su rezo, consolándola el ángel que le tiende la manita con dulzura. Es un lejano reflejo de los Apócrifos lo transcrito, pues figura en el Protoevangelio de Santiago (cap. II-4; III-1; IV-1), y en el Seudo Mateo (II-12), repetidores de lo de la oración en el huerto «viendo un nido de pajarillos en un laurel». Con la cita, tiendo a recalcar, es inexacto que «el papel de los Evangelios Apócrifos en España no fue considerable», según leo en autorizadísimo texto, por lo que procuro insistir en mi opuesta creencia que lo considera considerabilísimo.

Es curiosa la persistente vena de valencianía en el Burgo de Osma, que otro día trataré de pesquisar. Además del retablo valenciano de principios del xv que comentamos, y de una Bula de Benedicto XIII del 1409, dada en Perpiñán, hay una Virgen con el Niño, de fines de la misma centuria o albores del xvi. La que fue adscrita por Berenson en 1932 a los Hernaudos y Mr. Post adjudicó a Yáñez, cuya personal factura puede ya desligarse de la de Llanos, merced a sus importantes hallazgos, ¡hasta de la propia firma «Hernandíañez»! aparecida en la Sagrada Familia, de la Colección Grether, de Buenos Aires, que le ayudó a transcribir el profesor Mario J. Buschiazzo de la Universidad bonaerense.

2.º Lo de Rubielos y el Burgo de Osma me forzaron a dar con seguridad, como del mismo pintor, un panel con San Jaime y San Blas, oriundo de Bocairente, que hace años vi en Valencia, propiedad de don José María Burguera (fig. 12). Es tan notoriamente fraterno, que basta cotejar, reparando en las figuras y tracerías de segundo término, para corroborar, puede sin riesgo considerarse sinónimo de firma con rúbrica, la posición digital de la mano de San Blas sosteniendo su báculo, pues se halla repetida en el San Agustín del Burgo de Osma.

3.º También he llegado a convencerme, por paridad de factura, tipología y mellizas características cardinales, que son suyos los dos fragmentos del «Milacre dels Peixets», de Almácer, núms. 131-132 de la catalogación hecha por Tormo del Museo Diocesano de Valencia; ya se los aproximé anteriormente avanzando ahora y decidiéndome a darlos como ciertos del maestro de Rubielos.

El milagro eucarístico lo comentó Escolano en las «Décadas» donde (cap. V del lib. VII) dice haber visto el retablo en el altar mayor de Almácer (elogiándolo), y por Orellana en su *Valencia antigua y moderna* (1-34; III-6). El que don Antonio Barberá, en su *Catálogo Descriptivo*, de 1923, con los mismos números, los suponga del siglo xvi (pág. 23) y el darlos Tormo, por «de fines del xv o ya del xvi», debo suponerlo mera errata. Por algo se les llaman moscas, siendo igualmente inoportunas. Si fuera necesario evidenciarlo, además de las que pululan en algunas de mis publicaciones valencianas, donde revolotean hasta muchos moscones, tengo anécdota personal recientísima y substanciosa. Visitaba una Exposición de Arte Abstracto, y entre los «grabadofachos para el libro AÑO ANECDÓTICO CRISTIANO» encontré un sospechoso S. ALELANDRO que desconocía. Recurrí al expositor (buen dibujante), consultándole mi no negada ignorancia. Pese a su afectuosa información afirmativa, seguí creyendo en confusión de alguno de los varios Santos Alejandros. Una «desfachatada» errata (lo entrecomillado es fiel transcripción del Catálogo) comprobándolo después el autor, quien tuvo la gentileza de comunicarme al siguiente día, que al hacer el grabado le habían bailado la J, poniéndola invertida y convertida en L. Un pintoresco lapsus, tan auténtico cual el con gracejo referido por el Marqués de Montortal, en su amenísimo Discurso de ingreso en esta Real Academia, cuando al elogiarle su colección un visitante a quien le mostrara bella pieza de la famosa fábrica napolitana de Capo di Monti, al



FIG. 12.—Maestro de Rubielos.—SS. Trinidad, San Blas y San Jaime.—Colección Burguera (Valencia)

despedirse agradecido, seriamente le dijo: «que lo que más le había gustado era la porcelana de Tuti li mundi».

Las tablitas de lo «dels peixets», a todas luces pregonan ser de arte de fines del xiv, como sospechó el doctísimo Martínez Aloy en su «Geografía del Reino de Valencia» (pág. 923), aunque para mí, tal vez, mejor de los albores del xv. Lo que no se callar, es que ver «al rector de Alboraya

admirablemente retratado en ambos cuadros», me parece demasiado ver y no alcanzó a tanto.

4.º Otra tabla que sin vacilar doy por de su mano, es la finísima Virgen de la Leche, con ángeles músicos, que catalogó Tormo en nuestra Seo al núm. 122, calificándola de «obra deliciosa». Prescindo de la imputación al miniaturista Domingo Crespí, que con interrogante le hicieron, pues ya la derribó Post (III-30) conociendo sus iluminaciones del «Libre de Consulat de Mar». Otras que también le habían hecho, resultaron fuego fatuo correteando entre tumbas, sin resistir la luz del sol. Así, la de adjudicársela a Gonzalo Pérez en Conferencias del Ateneo Pedagógico (6 mayo 1912) de que dio cuenta el Diario de Valencia del siguiente día (núm. 412), repetición de las del Ateneo de Madrid el año anterior, extractadas por Tormo, en Las Provincias del 11 de diciembre de 1911 (núm. 16.512) donde pueden verse, pues son siempre importantes. Empero, a horas de ahora, no debo aceptarlo, ni aun detenerme a discutirlo, después de creer haber identificado a Gonzalo, con el Maestro de Martí de Torres, en Archivo Español de Arte núm. 103. Está reproducida en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1928 (pág. 89 fig. 3).

5.º La SS. Trinidad de la Col. Hartmann (Barcelona), que di a conocer en la misma revista núm. 74 de 1946, filiándola imprecisamente como del círculo de Nicolau, pero ya tendiendo a Hermanarla con la Coronación y Dormición antes citadas y reclamadas para el Maestro de Rubielos, por lo que ha de quedar como de éste. Máxime después de confirmarlo el gran prestigio de Post (X-310), que desvaneció mis torpes titubeos.

6.º Otra producción que me aparenta puede ser también suya, es lo que queda de un retablo dedicado a la Virgen y San Bartolomé, del que aparecieron tres paneles en la colección de don Miguel Mateu (Barcelona) descubiertos por Post (VI-560), y un pináculo con la Resurrección del Señor, por él hallado (VII-790) en la Col. de Mr. John W. Higgins, de Worcester (Massachusetts). Creo no errar en mi adjudicación al M.º de Rubielos, aunque no respondo ni lo aseguro por no conocerlos «de Visu». En cualquier caso, sean suyos o de su círculo, propongo para su autor un probabilísimo nombre de pila: el de Juan Esteve. Si acierto, quedarían derrumbadas las conjeturas sobre si podría ser Esteve quien pintó el retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, como con reticencias sugirió Almarche y no a todos desplació. He tratado ya de rebatirlo, en mi catalogación extensa de las Salas 1.ª y 2.ª de Primitivos Valencianos (pág. 29) de nuestro Museo, apelando a otros argumentos.

Pienso en Juan Esteve, por su contrato y cobro (22 de febrero de 1415), a los testamentarios de GERALDA, esposa de Bartolomé CURSA, de un retablo dedicado precisamente a la Virgen y San Bartolomé. Lo publicó S. Sivera, en «Pintores Medievales» y lo destinaban al Monasterio de San Agustín de Valencia, cuyas vicisitudes pueden justificar el haber emigrado de allí. La fecha es bien apropiada para lo que a nuestra vista revelan las tablas discutidas y demasiado infrecuente la rara doble advocación de los cotitulares coincidentes. Y la valía de las pinturas, adecuadas a la fama del documentado pintor.

Sin embargo, como donde brota una fe pronto apunta una duda que la empaña, surge aquí el que donosamente llamó Gracián, «azaroso paso de los peros». No pretendo hacer de Criticón y me siento perplejo, sin decirme a resueltamente cruzarlo. Algo me retrae, que a Juan Esteve (...1402-1435...), sólo se le conoce por papeles de archivo. Las noticias documentales, fundamentan le considerase Tramoyeres «uno de los de mayor reputación», acorde con la calidad del rastreado. Carecemos del menor indicio sobre sus concomitancias con Nicolau, que habrían de ser tan básicas y prietas como esas producciones demuestran. No obstante, siendo coetáneos y Pedro tan destacado, bien pudo influirle de cerca, pese a que coexistencia no implica convivencia.

Otra hipótesis he venido simultáneamente acariciando, respecto a otro probable nombre del Maestro de Rubielos: el de Jaime Mateu (...1402-1449?). Inseguro, desde luego, pero que me atrae con insistencia por lo ajustado del paralelismo, haciéndome a ratos creerlo casi preferible, con preferencia relativa y no decisiva sino fluctuando en la elección, como el asno de Buridan. Expongámosla sin prejuicios ni retorcimiento, para que con imparcialidad pueda juzgar el lector serenamente. Aunque tal vez no pase de la nada esponjándose en el vacío, quizá estimule a que de este caos pueda surgir la luz de un nuevo génesis.

Las aportaciones de los archivos nos lo presentan según conviene al selecto artista buscado, en cuanto que las obras que acabo de adjudicarle revelan fue su autor grande y activo retablero. Así colegimos debió ser Mateu, pues consta que trabajó para el Rey, la Nobleza, la Catedral y hasta lejos de Valencia. Para tierras turolenses cobró, en 1418, un retablo del «venerabili Martino Martínez daranda», habitante de Teruel. Es para donde años antes (1404, según S. Sivera, o 1408, según Alcahalí) hiciera su maestro Pere Nicolau otro dedicado al Bautista y costado por Gil Sánchez de las Vacas. Con una particularidad: prevenir expresamente las capitulaciones, que había de ser «deboxat per lo dit en Pere Nicholau e per altre pintor». No afirmo fuese Mateu, entonces todavía no afamado; puede haber sido Marzal (u otro), ya que fue colaborador y copartícipe suyo en otros trabajos. Pero no creo ilógico suponer que si se tratara del alemán, teniendo como ya tenía gran renombre, tal vez no dejarían de consignarlo nominalmente a fin de revalorizar el encargo, según hicieron en otros documentos. No me sorprendería pudiera referirse a Mateu, por el hecho de aparecer en un contrato poco anterior (1402) de Nicolau, firmando como testigo. Y por el otro de que Tramoyeres, según documentos que reservaba para estudio monográfico, en un anticipo que hizo en «La pintura alemana en Valencia», publicado por *Las Provincias* del 19 de noviembre de 1900, aseguró fue discípulo y «albacea testamentario del Maestro». Reinsistió en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1917 (pág. 70), llamándole «su discípulo y heredero». Las relaciones entre ambos fueron tan prietas como las pinturas de Nicolau y las del M.º de Rubielos.

El valimiento que con aquellos u otros encargos fuese adquiriendo, quizá contribuyese a explicar la presencia de obras suyas en Aragón. Sin apurar las argumentaciones favorables a la tesis que haciendo de mero

relator esbozo, sin alambicamiento ni rebusca, más propia de abogado defensor, lo cual sería pueril alegato deleznable, no debo silenciar tampoco lo que sigue: La Virgen de la Leche, hoy por todos reconocida como muy nicolasiana, bien que inadmisibile como de Nicolau, es muy admisible para fragmento del retablo de la capilla de San Juan Bautista, sufragado por el Paborde D. Pedro de Artés. Me consta que de ahí la creía mi querido padrino de recepción académica, D. José Sanchis Sivera, de lo cual tengo nota. Pues bien, si así con seguridad fuese, la prueba sería plena, ya que dicho retablo de San Juan lo cobró Mateu en 1418. Antes de sentenciar este pleito justo será reconocer que aun extremando el rigor jurídico, siendo como es apaisada la tabla, tendría sitio apropiadísimo: remate del viaje central, bajo el Calvario y encima del titular. No faltan casos testificando ser norma frecuente verla cimera en la calle del medio; entre otros, en el dedicado al Precursor, de la parroquial de Puzol, que dicho sea de paso (por si algún particular tiene fotografía), pasó desapercibido, sin dejar ni huella gráfica, pues sólo lo citó Post, al datarlo hacia 1410, y desconozco su paradero.

Si continuamos los argumentos conjeturales, aunque no empíricos, y seguimos vestigios de los Artés, no dejan de manar seductoras posibilidades que aparentan pudo haber sido Mateu algo así como un pintor favorito de aquella familia. No es ilícito barruntar que la tabla Burguera, oriunda de Bocaliente, pudiera resultar conectable a persona con aquel apellido. Porque allí tuvieron señorío los Artés y no desentonan las fechas, ya que debe ser de la primera década del xv, poco más o menos. Aun cuando se dijo pasó a la Corona en 1370, según las «Relaciones geográficas e históricas del Reino» publicadas por Castañeda, no lo perdieron definitivamente hasta las Cortes de 1418. Por cierto que indemnizándoles a causa de las mejoras hechas en el castillo. No desestimo el que pudieran hacer donativos a la parroquia; que la fortaleza tendría capilla, y, en resumen, que pesara su influencia para la elección del pintor. Tanto más, dándose la curiosa coincidencia en la tabla Burguera, de que con San Blas, patrono del pueblo, empareja San Jaime, nombre llevado por algunos Artés, según la genealogía que dió a conocer San Petrillo en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 29.

Fantaseando, sin llegar a delirio audaz, no deja de ser sugestivo para sospechar posiblemente debido a persistencia del muy posterior influjo Artés en Bocaliente, una quizá sólo casual concordancia: el haber subsistido unas tablas de otro retablo de fines del xv conservadas en aquella parroquial. Aludo al por mí estudiado en «Archivo Español de Arte», núm. 103, que con seguridad atribuí al que por un políptico de nuestro Museo (números 56 - 71), proveniente de Portaceli, es ya internacionalmente denominado Maestro de los Artés.

Sería tratar de agarrarse a un celaje, sobre todo citándolo ahora sin compaginar cronología de datos históricos, traer por los pelos que, según leí a Escolano en sus «Décadas», también tuvieron señorío en Alboraya los Artés, además de los Zanoguera. Con esto y sin esto, no se me puede pasar por alto, ni debo yo hacerlo, que aun dentro del reducidísimo campo documental, consta que varios pintores trabajaron para los Artés en principios

del xv, además de Mateu. Así, Antonio Guerau y Martín Maestre, decoraron, en 1411, paños y tarjas para el entierro de D. Francisco. Sin embargo, aun cuando estas labores secundarias no dejaban de hacerlas los más renombrados, y no sólo aquí (ejemplo, el mismo Mateu, en 1412 y 1419), sino en todas partes, ya que las hicieron tan grandes artistas italianos cual Pinturicchio, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Luca Signorelli, Botticelli, más otros que no cabe confundir con zafios pintores de cofres o «cassone», la reciproca no fue nunca rigurosamente cierta en parte alguna. Pues bien, tanto de uno como de otro, carecemos de indicios para deducir fuesen auténticos retableros y menos de la valía del que nos interesa. Incluso Guerau, a pesar de lo mucho que vinieron hablando y divagando sobre ser «pintor de casa del señor rey» en 1426, tratando de imaginariamente convertirlo en maestro de Dalmau y de Jacomart, llegando a imputarle obras conocidas, todo fue sombra de una sombra que de famosa se trocó en fumosa, disipándose fugacísimamente. Sin aquilatar pesando en balanzas tan finas como las de los «Pesadores de Oro», de Metsys, después de nueva revisión, por las razones que ya di en el «Almanaque de Las Provincias para 1941», al diseñar uno de mis primeros tanteos sobre Nicolau, me veo forzado a seguir creyendo y subscribiendo lo dicho por Sanchis Sivera en la «Geografía general del Reino de Valencia» (pág. 909), que probabilísimamente sólo fueron «sus trabajos puramente ornamentales». Un decorador, que llamáramos hoy día. «Proveedor de la Real Casa», no «pintor del Rey», sobre lo cual ya entonces había distinciones jerárquicas.

Rehuyo en lo posible lo que con galanura llamó la Sra. Caturla «irresponsable imaginación»; todas las investigaciones tienen fases de «angustias de incertidumbre», dolencia sagacisimamente diagnosticada por la descollante universitaria, en su analítico «Arte de épocas inciertas». Prefiero no afilar demasiado la punta del lápiz, ya que se suele quebrar fácilmente. Creo con Maese Però Grullo, que más vale algo que nada, y me contento sometiendo a discusión el «elijan», de nombre propio aplicable al recién resurrecto y por mí apadrinado «Maestro de Rubielos». De momento correrá con ese provisional seudónimo, más breve que el de «Maestro valenciano del Burgo de Osma», con que antes, eventualmente, lo aludiera. Sin hacer de truecapintores, paréceme así ponerlo más a cubierto de posibles confusiones, con una de las geniales creaciones de Post, con su castellano «Osma Master». Aunque sea con lo en jurisprudencia denominado «Litem lite resolvere».

No alivia mi poquedad pensar en lo de Goethe: «Sabríamos probablemente mucho mejor las cosas, si no quisiéramos saberlas con demasiada exactitud». Ni me consuelo admitiendo que lo verdaderamente científico es, las más veces, provisional, debiendo esperarse que tarde o temprano se hayan de modificar las actuales teorías, según proclama Bertrand Russell en su polémico libro.

Confiémoslo al tiempo, que si todo lo desluce, suele descubrir y embelescer a la verdad, cuyo mayor enemigo es la verosimilitud. Las excesivas elucubraciones conjeturales me amedrentan; sin fingida modestia, ni por el lujo de autorreproches, me hago la justicia de reconocer carezco del inge-

nio que tanto admiro en los demás. Y confieso mis temores de caer en lo que podría ejemplificar con sarta de tan donosos botones de muestra, cual el del Dr. Jaime Prades al interpretar la inscripción de una medalla encontrada el año 1595 en Cantavella como «l'avi lliurat de les aigües», deduciendo que los descendientes de Noé formaron Iberia en la Illercavonia, según cuenta Segura Barreda ¡que se detuvo a rebatirlo! Él mismo, en su «Adoración de las Imágenes», hizo al propio Noé (por lo de Jano) fundador de La Jana. Más predilección que por discutir, tengo por reunir curiosidades (¡de toda época!) similares a la de D. Vicente Marés, cuando en la Fénix Troyana (1681) suponía residieran en su querido pueblo de Chelva nuestros primeros padres y los hijos de Seth después del diluvio, con «Demonstración gráfica» y todo, que se puede ver en lámina XII del tomo XLII (1921) de la REVISTA DE ARCHIVOS. No son levantinos mirlos blancos, sino muy abundosos chirlos mirlos, ya que D. Francisco de Eguía y Beautman, muy formalmente pretendió que, «Estella fue la segunda población del mundo», según cita Madrazo («Navarra», III, 50), y al decir del P. Feyjoo, J. Becano, se obstinaba en probar que «la lengua flamenca era la primera del mundo», por lo cual no sorprende que allá por 1889, se imprimiera «que Adán vivió en Cataluña, que la primera lengua de la humanidad fue la catalana, que Mahoma era catalán...». Y otras deleitables ocurrencias, que no son capricho de mi mezquina inventiva, según podrá quien se interese comprobar, dando un vistazo al lote que con núm. 139 del «Bibliófilo Español y Americano» (núm. 14, de 1951), ofrecía el gran librero de Barcelona don José Porter. «Quiscum cuique».

Confío se me perdonarán las incrustaciones anecdóticas, haciendo escombros de ajena erudición (como cualquier cofrade de la apariencia) para tratar de hacer más llevadera esta miscelánea charla insulsa. Mi acusada pantofobia, la exacerba el temor al tono magistral, evocador del énfasis de las «Epistolae Obscurorum virorum», procurando, en cambio, imitar ¡en lo poco que puedo! a mi ya citado y muy admirado paisano el P. Feyjoo, cuando escribía que «la aversión a todo género de chanza, es un extremo vicioso que Aristóteles llamaba rusticidad».

Pura «mateología» en la que me reduzco a practicar el imperativo leonardesco: «che non puo quel que vuol, quel que puó voglia».

* * *

No resisto a la muy acuciadora tentación de, al corregir pruebas, adicionar más notas sobre algunas tablas con temas vicentinos, poniendo a discusión rectificaciones e interpretaciones que circulan.

Me las sugirió, el comprobar que aún sigue dándose por valenciana y nada menos que del cada día más esquivo Jacomart (!!), la toma de hábito de San Vicente, del Museo de Artes Decorativas, de París. Me refiero al *Catálogo de la Exposición Parisina*, celebrada (1952-53) en la Galería Charpentier del Faubourg Saint Honoré, que tiene por título «Cent tableaux D'Art Religieux du XIV^e siecle á nos jours». En él, lleva núm. 3 con la ficha que transcribo: «Baco Jacomart (atelier de). Valence, vers 1460. La Profe-

sion de Saint Vincent Ferrier». Lo mismo se repitió en la inauguración hecha mientras esto escribo de las nuevas Salas del Louvre, con lo del legado Emile Peyre, guardado en cajas desde 1939. Así lo leo en el excelente noticiario de Mr. Alain Jouffroy, que tengo ante mi vista, en el número 515 de *Arts*, el amenísimo semanario correspondiente a del 11 al 15 de mayo de 1955.

Es un trasconejado eco lejano —(que creía ya desvanecido)— de lo dicho por Bertaux en la *Revue de l'Art Ancienne et Moderne* (tomo XXII, página 434), incorporándolo Tormo a su monografía del pintor (1913, págs. 165 y 191), aunque no sin grandes reservas del gran universitario español, pues advirtió entre otras cosas: «el solado sería insólito y también las cabezas y algunos indumentos». Sin embargo, arraigó y, según vemos, perdura entre los estudiosos franceses, por haberlo reiterado y difundido Mr. Germain Bazin, al publicar «L'Art espagnol au Musée des Arts Decoratifs», en la *Gaz. des Beaux Arts* (núm. de febrero de 1929, págs. 91-93). Repercutió en publicaciones hispanas, que lo reprodujeron, como se hizo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de igual año (fig. 45, pág. 27). Yo mismo, en mis primeros balbuceos del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1930, V-pág. 288), sospeché interregionales destellos de valencianía, pero aun sin hacer de Maese Reparos hube de rechazar lo del talentoso y erudito Mr. Bazin, hoy benemérito «conservateur en chef.» del Louvre —(¡que mucho le debe!)—, sobre «la escuela valenciana nacida hacia 1440, por impulso de un artista muy bien conocido (!!) Jacomart Baco». Apuntaba ya entonces mis incredulidades respecto a lo que le imputaban. Después, al reclamar ese panel para situarlo en su verdadero puesto entre lo catalán huguetiano, B. Rowland en su espléndido «Jaume Huguet» (Cambridge, 1932, pág. 93) y Post en su monumental «History» (VI-132; VII-213), adjudicándoselo al «Maestro de San Quirce», ambos, sin rotundamente negarlo, con razón dudaron, por falta de pruebas, que se tratara de la profesión de nuestro Santo precisamente y no de otro dominicano. Sin presentarlas yo ahora con estúpida pretensión de irrefutables, me limito a sugerir una convicción, que de no ser errónea, pudiera resultar decisiva: la de que formara parte del retablo de Cervera (Lérida), cuya procedencia dio Casellas en *Hispania* (I, pág. 109). El que tenía por tabla central la Inmaculada y San Vicente Ferrer, con retratos del matrimonio donador al pie y de la Colección Cabot, pasó a la de don Pedro Fontana (Barcelona).

Prescindo de referencias entreoidas, sobre las que no puedo argumentar, y me fundo en que lo de Paris, por su tipología, pliegue de paños, labor de los oros y varios pormenores, me aparenta mellizo del panel que acaba de resucitar, actualizándolo, el inteligente, y en grabados competente, don Manuel Arenas Andújar. Tomó el gráfico, según me dijo y le agradezco, de la *Historia de España* (tomo V de la edic. Muntaner, en 1891), de Lafuente y de lo del P. Fages, reproduciéndolo con plausible acierto el Ayuntamiento de Valencia, en bella estampa fechada el 18 de abril, conmemorativa del V Centenario de la Canonización, gracias a lo que llegué a conocerlo, pues confieso lo ignoraba por completo. Ahora bien, ésta proviene de Cervera, como lo de Fontana, que Post (VII-277) adjudicó en firme a Pedro

García de Benabarre, y si se admite la fraternidad de mi creencia, para éste han de quedar las tres tablas vicentinas. Ninguna valenciana, pero sí con pasajes de la vida del Santo.

Desconozco el actual paradero de la tercera, y para mejor poder estudiarla recurrí al docto y muy bien informado director del «Instituto Amatllet de Arte Hispánico», don José Gudiol, a quien quedo reconocidísimo por su adicional información en carta del 14 de mayo corriente, donde me indica: «He buscado en vano sobre el paradero de esa tabla procedente de Cervera. Desde luego, pertenece al retablo de P. García de Benabarre que usted menciona. Según un texto de don Fausto de Dalmases, en su *Guía Histórico Descriptiva de la ciudad de Cervera* (Cervera, 1890, págs. 210-211), citado por don Cayetano Barraquer, en *Las Casas de Religiosos en Cataluña*, tomo II, Barcelona, 1906, pág. 95, la tabla en cuestión se hallaba en un lugar que él titula Museo Nacional de Pinturas, en el cual lo copió don Macario Golferichs para la *Historia* de Lafuente. Acaso sería el desaparecido Museo de la Trinidad...»

En cambio, tengo personalmente vacilaciones, que no se comparta nadie, respecto a que lo representado, sea el apaciguamiento de las luchas «dels Solers i els Centelles». Pienso que quizá sólo se sintetizó en términos más generales, la grande misión pacificadora del Santo, sin referirse a ningún episodio particular concreto. Tratándose de retablo catalán, igual pudieran evocarse las banderías de hacia 1409, en Elna; las poco después en Vich, o en Manresa, entre su Concejo y el de Sanpedor, u otras.

Puesto que mencionamos el retablo de Cervera, no desplace aludir una curiosidad iconística: el Cristo Juez con mandorla de gloria que hay en lo alto, a la diestra de San Vicente. Se justifica por su destacadísimo carácter de «predicatoris finis mundi». Empero, además, me rememora y no sé que se haya dicho, la aparición del Señor mandándole difundir la proximidad del día del Juicio, hecho que algunos refieren acaecido el 3 de octubre de 1398, cuando se hallaba en Aviñón enfermo. Aun sin estar Santo Domingo y San Francisco de acompañantes, cabe colegir probable concatenación espiritual. En cualquier caso, no lo tengo por atributo específico privativo del Arte valenciano, pues si en éste lo hallamos de vez en vez, cual en la adaptación de lo de Colantonio por Vicente Juan Masip, de la Segobirna iglesia de la Sangre, y en la tabla inédita del Colegio de Niños de San Vicente, son testimonios algo tardíos, con precursoras fitas catalanas. Quizá no debió faltar, incluso en Italia, pues, aunque sin especial rebusca tal vez pueda ser una variante del que se atribuyó primero a Marco Zoppo y a Francesco del Cosa (más actualmente), núm. 597, de la *National Gallery* londinense, adquirido en 1858 de la Colección Costabili, en Ferrara. Lo cito expresamente porque acaso engañándome propendo a creer se tratará de San Vicente, según antes se decía y no San Jacinto, como le llama la reproducción de «Mille Santi ne l'Arte» (pág. 290), por E. Ricci. Al menos, de parejo idealismo.

Leandro de Saralegui