

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

ANDRÉS MARZAL DE SAS

(CONTINUACION)

Siguiendo con las producciones del que venimos suponiendo taller de Marzal, presentamos (fig. 49) un interesante retablo de los albores del xv, dedicado a San Miguel. Lo he visto hace años en Valencia, cuando era del alemán D. Hugo Brauner, que, además, tenía buenas antigüedades ibéricas y una tabla tan valiosa como la de Yáñez, revelada por González Martí en «Museum». Siento desconocer su actual paradero, pues en las notas que guardo, si bien hay algunas informándome, pasó a otras manos en Mallorca y Barcelona, tampoco falta la indicación de que lo conservaba en su residencia de Alemania, todo, por lo tanto, inseguro. Referencias de D. José Gasch me afirmaron provenía del valenciano convento monjil de la Puridad.

Mayer, que ha sido quien lo descubrió, dándolo a conocer antes que nadie, a partir de la segunda edición (Leipzig, 1922, pág. 36), de su «Geschichte der Spanischen Malerei», lo fue acercando demasiado a Lorenzo Zaragoza, considerándolo en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (núm. 29, 1934, pág. 106) «intermedio entre las obras del estilo lorencesco en Cataluña y las de Valencia» (1).

Siempre propenso a justificar los errores propios y, naturalmente, también los ajenos, es justo reconocer no dejaba de resultar entonces relativamente fundado su exagerado, pero sagaz atisbo y conexión estilística, bien que sin extremarla, llegando al punto de atribuirlo al propio Lorenzo (2), según él creía. Reiteradamente vengo insistiendo en mi convicción, de que debió influir sobre Marzal

(1) En la Edic. Espasa Calpe (Madrid, 1928), de su «Historia de la Pintura Española», reprodujeron (pág. 57) el panel que ahora damos en la fig. 50, como del retablo de Argüis (Museo del Prado), lapsus de la editorial.

(2) La forma y lentitud que, con los altibajos padecidos por «Archivo», van apareciendo estos apuntes sobre lo valenciano medieval, tendiendo a formar corpus de dilatado estudio de conjunto, que sin hacer ascos a la palabreja, llamaré «totalitario», vedan detenerse a bonituras y sistemática ordenación ajustada y pulida. No se destinan a público ancho, sino que sólo pretenden ser útil herramienta de trabajo para más retocadas síntesis, o ampliaciones futuras, por lo que, pensando en el lector valenciano con apetencia informativa, parece aconsejable ir sintéticamente anticipando inevitables apéndices, e interpolar referencias al día, con lo más trascendente que fue saliendo, después de 1935, ó sea, con posterioridad al primer número en que principiamos esta publicación. En consecuencia, diré que de L. Zaragoza dio nuevos datos documentales sobre un perdido retablo de 1370, para Santa

(¿o viceversa?), por lo que supuse y supongo, ha sido ese influjo el que acusa lo de Brauner, dándole cierto sobrehá, a primera vista un tantico desorientador. A lo que alcanza nuestro actual conocimiento y juzgando por su, aunque algo dudosa, más probable obra, el retablo de la Virgen con Santos Martín y Agueda, de Jérica, estoy en fe que también influenció a un discípulo y, para mí, colaborador de Andrés: El Maestro de Gil y Pujades, a quien acabo de proponer en «Archivo Español de Arte» (núm. 103, 1953) identificarle con Miguel Alcañiz, por lo que abreviando y mientras no surja firme tesis de contrario, ya en lo sucesivo le llamaré así.

A mi entender esta concatenación zaragocista-marzaliana, se ratifica, paragonando con lo de Jérica, la Madonna (clisé A. Más, núm. 1525. E) que de la Colección Boldún (Valencia), pasó a Mr. Dupont en Barcelona, donde mis recientes gestiones para dar con ella resultaron infructuosas. Son tan notorias las ambiláteras afinidades con la Virgen de L. Zaragoza y con lo atribuido a Marzal, que sucesivamente fueron adjudicándose primero al uno y después al otro. Sin embargo, aun no siendo imposible interviniese (?) algo Andrés en ella (yo lo dudo), tendría que ser poquísimo. No la creo de ninguno de los dos, y tras de haber logrado conocer fotografía hecha en Valencia sin el maquillaje de los repintes posteriores, llegué a persuadirme plenamente debe ser de Alcañiz, de su primera fase marzaliana, en la época del retablo Pujades (hacia 1403), más próxima de Marzal que la del retablo para Vicente Gil (hacia 1428) ahora en Nueva York.

Eulalia de Provencana, J. M. Madurell, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona» (1945, pág. 329).

Las reservas por mí antes aludidas, respecto a la dudosísima probabilidad de adjudicar a Lorenzo el magnífico retablo de Almonacid (figs. 24 a 34), fueron posteriormente con razón agrandadas por Post, en «Unpublished Early Spanish Paintings, in american and english collections», al descubrir una tabla en la Col. M. de Zayas (Stamford-Connecticut), adjudicándola sin reparos al autor de lo del Valle de Almonacid (Vide «The Art Bulletin», núm. 4 de diciembre de 1952). Es una Virgen con ángeles músicos y cantores, tema frecuentísimo que documentos contractuales llamaban «en continença e gist de cantar e sonar». Tal, por ejemplo, y nada más que como ejemplo puramente casual, uno del taller de los Pérez (Véase S. Sivera, «Pintores Medievales»), de lo que no intento, pues lícitamente no puedo, sacar consecuencias, ya que se trata de asunto demasiado usual; si, no silenciar que trajo a mi memoria la empírica y todavía insegura, mas no improbable posibilidad conjetural (cuya confirmación rastreo), de pensar en Antón Pérez, o algún familiar. Por las atractivas estilísticas conexiones que ya otras veces advertí, entre lo de Almonacid y el retablo de Santa Bárbara de la Col. R. Bosch Catarineu, hoy del Museo de Barcelona, obra de su hijo Gonzálo Pérez, acaso colaborando el padre. Máxime constando trabajó éste para tierras segorbinas.

Basándose Post en las referencias documentales que publiqué en «Archivo» de 1936 (XXII, nota I, pág. 28), suficientes para declarar incompatibles las actividades cronológicas (... 1364-1402 ...) conocidas de Zaragoza, con la fecha del retablo de San Valero, que había yo conectado a beneficio instituido el año 1436 en la Catedral de Segorbe, por don Valero de Medina, Señor de Benafer, su casi seguro donante, ha preferido, y es preferible, crear un provisional «Maestro de Almonacid», sin dudoso nombre de pila. Desde aquí estímulo a los genealogistas valencianos a descifrar los blasones que timbran el retablo, pues pudiera ser gran paso para el definitivo discrimen de todo ello.

Siempre tengo presente lo del Rimado en Palacio, del Canciller don Pedro López de Ayala, que «debes entrometer, cada uno en su arte, e, en su menester, ca non puede un filósofo con todo su saber, gobernar una nao, nin mástil le poner».

Respecto a lo de Brauner, mantengo mi ya veterana convicción de 1934, expuesta en el «Boletín de la Sociedad Esp. de Éxces.» (tercer trimestre, págs. 179-



FIG. 49.—Taller de Andrés Marzal (con la colaboración de M. Alcañiz?). Retablo de San Miguel (principios del siglo xv) antes propiedad de don Hugo Brauner, en Valencia

182), donde abogaba su atribución al taller de Marzal. Pero añadiendo ahora, lo que también hace tiempo presiento y dije, aunque sin poder ratificarlo con la firmeza que querría y podría, si pudiera someterlo a un directo nuevo examen

«de visu»: la probable colaboración en él, de Miguel Alcañiz. Si no yerro, justificárase un somero gálibo itálico, que acentuado me parece vislumbrar en paneles cual el de la extracción de la flecha del ojo del arquero; es antifaz que minora el carácter germánico, en verdad nunca excesivamente destacado en lo del germano Marzal, pero tampoco tan mitigado y sahumado por efluvios del giotismo, como aquí acaece, tal vez emanados del autor del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer a través de Alcañiz.

No he de insistir, repitiendo las confrontaciones y tangencias detalladas en el aludido Boletín, justificativas del taller de Marzal, ya que las citó, rati-ficándolas Mr. Post (VII, pág. 563) con su grande autoridad, ampliándolas independientemente.

Aun siendo bien posible, y no se me oculta, la posibilidad de pensar a la inversa, sobre si pudiera tratarse de una obra de la primera época de Alcañiz con mínima intervención personal de Andrés, de momento, y a horas de ahora, propendo a posponerla. Me fundo en la disparidad de personales «características morellianas»; en la discrepante manera de trabajar los oros en orlas y aureolas, e incluso debido a comprobar que los paneles por Alcañiz y, precisamente de San Miguel, donados en 1917 al Museo de Lyon (Palais Saint Pierre), por M. Francisque Aynard, revelan muy distinta estructuración, a pesar de tratarse de idéntico tema. Y por los contactos que lo ahora discutido demuestra con las tablas de San Vicente Mártir (figs. 47-48), que como del taller de Marzal publicamos en ARCHIVO de 1952.

Fue así como también lo he situado en mi todavía inédita conferencia sobre Pintura Gótica Valenciana, leída en el Salón de Ciento de las Casas Consistoriales de Barcelona, el 4 de noviembre del mismo año, con motivo de la Exposición de Primitivos Mediterráneos (3).

(3) Sólo por gentileza para con Valencia, y siguiendo la tradicional perenne cortesía catalana ya elogiada por Cervantes, fue la que cerró el ciclo de las internacionales, allí dadas a partir del 10 de octubre, patrocinándolas el Ayuntamiento y Asociación de Amigos de los Museos. Sin que pueda imputarse a la donosamente llamada por Salomón Reinach en caso parejo, «conspiración del silencio», no se han recogido serias referencias (al menos que yo sepa), en publicaciones valentinas del gran certamen. Sólo gratos reportes periódicos, cual el de Ferrandis Luna, en el diario «Las Provincias». Pláce, por lo tanto, aludirlo en este conglomerado heterogéneo ensayo de charla orientadora del valenciano lector, a manera de «NO-DO» cinematográfico. Porque la Exposición ha sido importante para el estudio comparativo de nuestra pintura en su acoplamiento a lo que viene denominándose y ya sintetizó Post (IV-55), «napolitana y panmediterránea hipótesis». Principiaremos encomiando el excelente «Catálogo», modelo en su clase y testimonio a imitar, de cómo por allá están muy al tanto de bibliografía. En él se incluyen dieciséis obras valencianas, aprovechando ahora la oportunidad de anticipar el autor de un «Descendimiento» inédito, presentado como anónimo valenciano de principios del xv (núm. 130.—Col. Puig Palau), que tengo por de Gonzalo Pérez en su fase más contigua de Nicolau, a juzgar por las afinidades con el retablo de la «Transfiguración», en Pina (Teruel). Lo intercalo ahora, por constarme se creía de Marzal entre «amateurs» de Barcelona. Con criterio de continuidad, se respetaron numeración y normas de la precursora exhibición en Burdeos, cuya directriz técnica organizó Madlle Gilberte Martín-Mery, del Museo del Louvre, que a Valencia personalmente vino, y autora de «Les Primitifs Méditerranéens XIV-XV^e siècles. Italie, Espagne, France» (Bordeaux. Delmas, 1952), con prólogos de Lionello Venturi, Gudiol Ricart y Jacques Dupont. No sólo recomendamos ambos catálogos, sino lo de Federico Zeri, «An Exhibition of Mediterranean Primitives» en «The Burlington Magazine» (núm. 596, noviembre de 1952); lo de Ferdinando Bologna: «Les Primitifs Méditerranéens» en «Paragone», núm. 37 (Florenca, 1953), y lo editado por Seix Barral en Barcelona.

Pasemos al análisis de la iconografía, susceptible, por lo interesante, de atractiva especulación. El arcángel titular, «in poste media», es un tradicional arquetipo que substituyó en nuestro Arte al trecentista con ropa talar, ya visto (fig. 15) en tabla de la ermita de S. Antonio de Sot de Ferrer. Mirándolo, nos evoca retratos literarios del milite medieval en viejos romances hispanos: «con armas de fino azero — todo de blanco se armaba — una lanza larga y gruesa — y en ella veleta blanca». Es así como viste su arnés trenzado y lorigado («asberch»), pues cual en el de Domingo Valls (fig. 18), aparece, según decían, armado de punta en blanco («armat en blanch»), con canigeras («gamberes») y plateadas escarpas («sabates de launa»), sin que le falte para salir a liza más que la capellina o casco («capell de ferro»). Le falta, por ser regla general que le falte, acostumbrándose pintarle con la cabeza descubierta, pues aunque aquí sólo lleva un cintillo sujetándole los crespos cabellos volanderos (reflejo de las teatrales pelucas rizosas y postizas), suele tener sobre su frente una crucecita, el mejor y más invulnerable de los yelmos, el «signum dei vivi». Supongo proviene de salir así en la escena litúrgica, pues encontré prevenían las viejas «Consuetas» ya citadas: «vestit d'arnés, lo cap portará descubert» (4). Explícate que arraigara, por estar a tono con la tónica de varios pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, donde ya se mencionan los ángeles con «armis aureis, hastam vibran», en el Libro segundo de los Macabeos (XI-8).

Todavía es un auténtico pavés de guerra, el que su izquierda embraza. Aún no empezaron los pintorescos que iremos encontrando y comentando (5). Sobre la cota lleva el usual manto de grana, del que cuentan dejara un trozo en su aparición de Monte Gargano, reliquia traspasada en parte al Mont-Saint-Michel normando, exponiéndola ante los numerosos peregrinos a tan célebres santuarios. Pronto lo trocará por la capa pluvial, o dalmática, que supongo difundiría el arte galo y flamenco, llegándose a prescindir de ambas prendas. Y hasta del broquel, convirtiéndose al primero ángel bélico y, después, alado guerrero terrenal, en prócer doncel de gonela y calzas bermejas de cortesano. E incluso con corona y con apetencias de resucitar clásicos modelos romanos, como el atribuido por Post rectamente a Yañez, una de las varias adquisiciones afortunadísimas de González Martí para el Museo de San Carlos.

Es, al propio tiempo, muy grato señalar que la recién aparecida «Iconografía Española de San Bernardo», por el P. Rafael M. Durán, S. O. Cist., magníficamente impresa en el Monasterio de Poblet a fines de 1953, comenta y bellísimamente reproduce varias obras valencianas, lo que hace señalar su publicación con piedra blanca. Refiriéndose a la tabla Ganelo (figuras 22 y 23 de ARCHIVO), afianza las posibilidades (págs. 44-47) de que provenga del Monasterio Cisterciense de Benifazá, resultando, por lo tanto, probablemente ratificada su valencianía. De esto volveremos a tratar en otra ocasión y nos limitamos a recomendar tan brillante trabajo, como norma que bien quisiéramos sirviese de buen ejemplo, imitable para conmemoraciones vicentinas que alborean.

(4) La fuerza motriz de su difusión en el xv con armadura, supuso Mâle en «L'Art de la Fin du Moyen Age» (pág. 72 de la 3.^a edic. Colin), que había sido el teatro del Medioevo.

(5) Larga lista valenciana podíamos formar con armaduras y teatrales tarjas fantásticas, que permiten seguir la evolución de sus múltiples formas, relacionándolas con las empleadas para juegos de cañas, justas, rieptos, espolonadas y vistosas cabalgatas. Bastaría dar un vistazo a los de V. Montoliu, B. Serra, M.^o de la Florida, varios de Rexach, M.^o Játiva, M.^o de la Porciúncula (Berthomeu) en lo del Kunst Städel Institut (Franckfurt), M.^o de Ga-

En las dos figuras se simbolizan y sintetizan las perennes luchas con Satán, siempre por él vencido, desde la primera que cantó Dante, cuando «contra il suo Fattore alzò la ciglia» capitaneando la soberbia rebelión angélica, gráficamente plasmada en el segundo panelito lateral, a la izquierda del espectador. Es un grandioso tema siempre de actualidad ecuménica, en cuanto que alegoriza el triunfo del espíritu sobre la materia y del Bien contra el Mal. Personifica la invencible fuerza divina, como Hércules la humana, sin que falten paralelismos cual el establecido por Giovanni Pisano en sus esculturas de S. Juan, «fuor civitas» de Pistoia, que aludió Bertaux en la «Histoire de l'Art», de A. Michel (II-599). Resonaron mucho en la rebuscada y conceptuosa oratoria sacra del siglo XVII, donde florecieron apelativos similares al de «Marte de la Ley de Gracia». Es incluible dentro de la trayectoria general iconística de la Virtud hollando al vicio, personificándolos en figuras con realidad más o menos histórica, y respondiendo al idealismo difundido por la «Psicomaquía» de nuestro gran poeta cristiano, el aragonés Aurelio Prudencio. Aunque tiene mucho más seculares fitas literarias, pues ya el Salmista (LIX-CVII...) la mencionó resonando en Leccionarios, Martirologios y Libros de Horas, repetidores del «po-

barda, M.^o de Cuenca, M.^o de Calviá. M.^o de Cabanyes... No nos detendremos más que respecto a una particularidad, no tan rara como creían y que sin salir de Valencia puede ser ejemplificada con el de nuestra Seo, vacilantemente adjudicado por Post a L. Dalmau. Me refiero a presentar sobre la faz de Satán, un escudo con umbo cristalino y a veces metálico espejo. No sólo por aquí, pues también se halla en obras del aragonés Miguel Jiménez, o de sevillanos como Núñez. Y no sólo en españoles, pues no lo fue Juan de Flandes y lo puso en los que se le atribuyeron de Salamanca y de la Col. Cook, de Doughy House (Richmond-Inglaterra), ni Petrus Christus, entre otros. Nos detenemos por ser lo que a Sanpere Miquel extrañó hallar en los de Bermejo y de Núñez, preguntándose («Cuatrocentistas Catalanes», tomo II, pág. 115): «si sería motivado por alguna leyenda andaluza», o un «tópico determinado de una escuela, de la cordobesa o de la sevillana». Evidénciase que no, y creo haber hallado su explicación: las terroríficas leyendas medievales del basilisco, que mataba con su mirada y moría si él se veía; o permitiendo aniquilarlo impunemente al inmovilizarlo deslumbrándole, ¡como a las inocentes alondras los cazadores con espejuelos! Es precisamente la supuesta forma del imaginario basilisco, la que de vez en vez reproduce la iconografía diabólica. Se remonta no menos que a la antigüedad pagana, desbordante de fábulas análogas a la de Atalante y de la Gorgona Medusa, que pudo matarla Perseo al presentarle un espejo dado por Minerva. En el «Teatro Crítico», del P. Feijóo (tomo II. Dis. 2.^o, pág. 36 de la edic. Ibarra, 1777), hallé, que tomándolo —dice— de Alberto Magno, refiere lo de la torre con espejo, insistiendo en su «Ilustración Apologética» (tomo II, pág. 97). Aun en modernos libros píos, como la «Cartilla de Prelados y Sacerdotes», por don Antonio Lobera (Figuera, 1758, pág. 526), veo que todavía se cita refiriéndose al Papa León IV, lo del templo romano de Santa Lucía. En literatura profana pululan alusiones cual la del tercer acto (escena segunda) de «Romeo y Julieta», por Shakespeare: «más ponzoña tendrá que la mirada — mortífera del fiero basilisco». Calderón la hizo resurgir en «El pintor de su deshonra» y en el Auto «La vida es sueño», cuando la Sombra se retira, temiendo un espejo que pide Albedrío, exclamando el Pecado: «puedes, pues Basilisco me anuncian — que es veneno de la vista...» Con curiosas críticas a los galenos, lo comentó Gracián en su «Criticón» (Crisi VIII de la 1.^a parte y II de la 2.^a, principalmente, págs. 101-226-227 de la edic. Cejador-Renacimiento). Igualmente curiosas, son otras muestras incluídas por Georges Lanöe-Villene en su ya citado «Livre des symboles», fasc. B., pág. 46.

De la legendaria persistencia en tierras levantinas, adujo dos buenos testimonios González Martí en su monumental «Cerámicas», de Labor (tomo II, pág. 558), y en uno de sus amenísimos «Contes del Pla i de la muntanya», con narraciones «De la Valencia Medieval».

nam inimicos tuos scabellum pedum tuorum», con sabor del Salmo CIX-1 y del «Sub pedibus», de S. Pablo, «Ad Ephesios» (1-22), «Ad Corint» (XV-25), Actas (11-35), etcétera. Tradicional actitud de representar a vencedor y vencido en la realidad práctica del circo romano y en fuentes de la más diversa índole. Por eso pasó a ser usual en iconografía de algunos santos (6), a los que puede aplicárseles la frase de la terminología eclesiástica llamándoles «Athleta Dei». También Virgilio expresó lo mismo en la Eneida (VII-99), que a los efectos de cultura humanística es grato recordar fue leída en Valencia por Guillermo Veneciano, especialmente contratado de 1424 a 1429, según Tramoyeres, en Alm. de «Las Provincias» para 1889 (pág. 307). Justifícase al propio tiempo que con parigual espiritualidad se representase así a seglares: Carlomagno en Gerona, Carlos V en bronce de León Leoní...

Capitulaciones retableras de la época, preceptuaban se pintara el arcángel estante, diciendo «de peus ab son trionfo», que otras veces llaman «lo peccat», refiriéndose al infernal dragón que tiene debajo. En lo de Brauner no es antropomorfo, ni trifauce cual el que ya discutimos en el antependio de Liria (fig. 1), sino con la forma de saurio reptante (7), por Marzal adoptada para el de San Jorge del retablo del Centenar de la Ploma (fig. 40). Sólo que ahora (y no allí) es septicéfalo, según vimos en las tablas de Sot de Ferrer y en las de Domingo Valls (8). Son las siete cabezas de víbora que se inspiran en el Apocalipsis (XII-3), cuando describe al «draco magnus habens capita septem». Las de los siete pecados capitales, que S. Vicente Ferrer en sus Sermones individualizaba en los «set rufians del bordell de infern», nominándoles a base (9) de

(6) Así «S. Vicente Mártir», por M. Aleañiz, en el retablo Gil («Hispanic Society», Nueva York); por el M.^o del Prelado Mur, en el del Museo Arqueológico Nacional, y por Ramón de Mur, en el Diocesano de Tarragona; S. Nicolás (Pórtico de Chartres); S. Jerónimo a la Sinagoga con los ojos vendados; S. Lorenzo al Emperador Valerio; S. Alberto a mujer mundana (Dosso Dossi, en el Carmine, de Modena); Sta. Catalina (frecuentísimo); S. Francisco a Lujuria, Ira y Avaricia, enemigas de los tres Votos de la Observancia, en el centro de un tríptico atribuido a Sassetta, de la Col. Berenson (Florencia); Santo Tomás de Aquino a Sabelio, Averroes y Arrio, en la capilla de los españoles de Santa María Novella, por Andrea da Firenze, o con un hereje a sus plantas, por Filippino Lippi, en «Sopra Minerva», y expresiva cartela de «Sapientia vincit malitiam»; S. Agustín a los maniqueos en el lienzo de 1664, por Claudio Coello, que de los Recoletos de Alcalá de Henares pasó al Prado; S. Teodoro a Licinio...

(7) Referencias bibliográficas de iconografía demoníaca, puede verlas [además de las ya citadas comentando lo de Liria (A. Graf) y lo de Valls, en la Col. Muntadas (Von Blomberg; Levron)] quien sea curioso y ambicioso, en la voluminosa «Geschichte des Teufels» (tomo I, pág. 283. Lipsia, 1869), por Roskoff, y en la síntesis de Mad. Felicie D'Ayzae sobre «Iconographie du dragon».

(8) Por la misma razón expuesta en nota 2, relacionaremos las obras de Domingo Valls, que después del tomo V de la «History», de Post, ya incorporado a precedentes páginas de ARCHIVO, ha ido descubriendo, filiendo y reproduciendo el sabio estadounidense: Un San Bartolomé núm. 98 del Catálogo de la Subasta Christie (Londres, febrero de 1924), y varias tablas de un retablo de S. Miguel y S. Pedro, repartido entre las colecciones Bacri Frères y E. Eymonau, de París, más una batalla del Puig, en el (Metropolitan Museum) neoyorquino, y tres apóstoles en col. particular de Italia (VI-568-577); un S. Crisóstom en la Col. Meyer, de Versalles (VII-793); Bautismo de Cristo, en la Col. E. Lucas de la Peña, en París (VIII-652), y un Santiago el Menor, adquirido por Mr. Ernest T. De Wald, de Princeton (IX-772).

(9) Vide MS: Catedral Valencia, III-100 y VI-193, cuyo extracto dio Chabás en «Revisita de Archivos», págs. 159-164 de 1902.

textos bíblicos y cantara Dante (Purgatorio IX): «El Siete PP en mi frente graba —con la espada, diciéndome, en ecos suaves— cuando estés dentro las heridas lava...»

De los viajes laterales, constituye verdadera rareza la «Oración del Huerto» en retablo dedicado al arcángel. Hasta el punto de que, al menos sin especial rebusca, no recuerdo haber visto más casos. Sin embargo, creo encontrar su ortodoxa justificación, en que algunos de los antañones libros devotos que venimos espigando y citando, identifican a S. Miguel con el ángel innominado en los Evangelios canónicos, que consoló al Redentor apenado en Getsemaní. Bastará transcribir el epígrafe del cap. CLIV de Sor Villena: «Com lo Senyor fonch visitat e confortat en la agonía e suor de sanch, per lo gran princep Sanct Miquel». La tradición fue muy duradera (10). Su alargado índice de la diestra refleja el muy popularizado antiguo signo de alocución. Y el Cáliz de la otra mano, gráficamente plasma la dolorida pero resignada expresión sublime del Señor, según S. Marcos (XIV-36): «Padre, todas las cosas te son posibles, traspasa de mí este cáliz: mas no lo que yo quiero, sino lo que tú». Es sinónima de las de S. Mateo (XXVI-39) y S. Lucas (XXII-42-43), narrador de cómo se le apareció «un ángel del cielo que le confortaba». Lo que glosaba Mosen Bernat Fenollar en «Lo Passi en cobles»: «Perque l'amarch calzer: de mort dolorosa —Fos dolça bevenda: de vida y salut...». Los tres Sinópticos, describen el hecho según lo vemos, con tres dormidos apóstoles contiguos; los tres principales ministros del Evangelio, predilectos testigos presenciales de la Transfiguración en el Tabor: Pedro (anciano albigarbo), con los dos hijos de Zebedeo, Santiago (de media edad, barbinegro) y Juan, mozo lampiño. Las primordiales «columnas de la Iglesia» que llamó S. Pablo (Galat, II-9). Tal vez abreviando y por

(10) Para subrayar la pervivencia literaria elijo y prefiero, por lo tardío, el Santoral del Mínimo, del siglo xvii, P. Giry (tomo III, 1614. París. Berche Tralin, 1875): «son varios autores los que afirman visitó y consoló a Nuestro Señor en el huerto de los olivos, aunque otros creen fue S. Gabriel, pero considerándolo «más propio de S. Miguel, por ser el primero de todos los ángeles». Justifícase a la vez, que aparezca también esta escena en el tríptico borrasiano dedicado a S. Gabriel, de la capilla que fue de la familia Togores, en la catedral de Barcelona. Y hasta el poner otras tablas en el mismo asunto, no uno, sino dos o más ángeles, incluso con Instrumentos de la Pasión (Cruz, Lanza, Corona de espinas...), según cantó Fr. Ambrosio Montesino, que puede ser leído y fruído en el «Romancero y Cancionero Sagrado», de Sancha (pág. 438, del tomo XXXV de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra). Con Cáliz y Cruz, lo iremos viendo en lo de Juan Rexach (Museo de Valencia y «Art. Institut», de Chicago); M.^o del tríptico Martínez Vallejo en lo de S. Carlos (predela); M.^o de Játiva (ermita setabense de S. Félix); M.^o de San Lázaro (Col. Alvarez. Villafranca del Panadés); Juanes en lo del Prado, núm. 847 a..... Durará mucho en toda España, pues con Cáliz lo puso en el siglo xvii José Antolínez, llegando hasta Goya, en las Escuelas Pías de S. Antón (Madrid). En cambio, no me acuerdo haber visto alambicadas complicaciones tendentes a recargar y retorcer la nota trágica, cual en algunas obras norteñas ejemplificables con la que se atribuyó a Patinir (Bilderschatz, núm. 1.167), donde el ángel trae victoriosa corona de laurel, mientras la esquelética Muerte lleva un Cáliz surmontado de crucecita, y en su ástil la de espinas. En lo nuestro hay una más dulce serenidad, con propensión a pedagógico misticismo. Por ser de pleno Renacimiento es suficiente mencionar las «cobles» (siglo xvi), de Andreu de Pineda: «Contemplació en honor é reverencia de las set vegadas que el nostre Redentor Jesús escampá la sua preciosissima Sanch, ab les propietás de cascuna». La de Getsemaní, dice: «Val contra lo pecat de gola y per cobrar lo dó d'enteniment y la virtut de temprança».

falta de superficie, dado lo pequeño del plafoncito, no están, según es frecuentísimo, el grupo de los que dejara un poco distanciados diciéndoles: «sentaos aquí mientras yo voy allí y hago oración». Debe tratarse del momento de máximo dolor, «triste hasta la muerte, fitos los hinojos» que narró S. Lucas (XXII-41), repercutiendo en lo de Sor Villena, quien escribe: «agenollanse sa clemencia, e postranse per terra...». Será la primera o segunda oración, la primera o segunda vez de las tres que les halló dormidos, exclamando con dulce pesadumbre: «¿no habéis podido velar una hora conmigo?». Tal vez, debido a eso, todavía no surge, como suele ser corriente, al fondo, la turba capitaneada por Judas para el Prendimiento. Por lo demás, y aunque al ir avanzando el siglo xv caminando hacia el Renacimiento, no escasean rarezas cual la de Yáñez (?) (Col. Montesinos), que suprimió el ángel, es la más tradicional composición fija, no faltando ni el consabido alto peñasco que seguiremos observando a través del xv y xvi. Podrá parecer, pero no es, un insignificante casual pormenor, ya que se halla indefectiblemente casi, por la consuetud de ponerlo en la tramoya escénica del teatro medieval. Las fuentes literarias regnícolas no dejan de mencionarlo, situando al Señor junto a un «esqueix de la roqua» (Villena, CLI), de la barrancada («dellá lo barranch»), del arroyo de Cedrón, aludido por el cuarto Evangelio (XVIII-1).

Las dos escenitas que siguen, bajo la «Oración del Huerto», son las muy corrientes, «ystories acostumades a pintar de Monsenyer sent Miquel». Explícase hasta el orden de su colocación usual, por cuanto en la festividad que celebra la Iglesia latina el 29 de septiembre, su Oficio es también de conmemoración de todos los ángeles. La Leyenda Aurea y el Rezo (11), justifican bastante-

(11) Recordemos el Himno de Maitines: «Tibi Christe, Splendor Patris», que no estorbará copiar traducido: «Te alabamos entre los ángeles que con postrado amor te sirven — Al tirano Averno — el Ejército alado ha quebrantado — Miguel, Alférez leal en amaros, enarbola de la Cruz el estandarte destierra el Dragón fiero — al Leteo con su tropa desde el Cielo pelea, fiel guerrero». Invoca también a S. Gabriel, Sacro Nuncio y ángel fuerte: «al coro de los ángeles sagrado y del Cielo la Corte Soberana», implorando «nos asista y defienda del pecado». En su Introito, el «Benedicite Dominum, omnes angeli»; la segunda Antífona de Vísperas, es bien explícita: «Dum praeliaretur Michael cum dracone, audita est vox dicens, Salus Deo nostro, Alleluya», evocando la quinta, los Angeles, Arcángeles, Querubines y Serafines, Tronos, Dominaciones, Principados, Potestades y Virtudes celestiales, para el «laudate Dominum de celis». Exactamente, lo que tenemos ante nuestros ojos, sintetizando los nueve coros estatuidos en Occidente, por S. Gregorio, reflejo del Seudo Areopagita en Oriente, y que pueden analizarse con sus «Morales» (XXXII-48), recurriendo a la Patrología Latina de Migne (tomo LXXVI), y al «Libre dels Angels», de nuestro Fr. Eximenis (1340-1404), texto famoso publicado en Barcelona (1494), traducido al castellano en Burgos (1498 y 1517), que ya en el siglo xv traspasó fronteras llegando a Lyón, Ginebra... No sé si podrán tildarse de cábalas o superfluidades teológicas, teniendo en cuenta que tal vez las gentes con cultura media de por entonces, podían apreciar estos detalles, pues sospecho les prestarían mayor y mejor atención que hoy, al ver los coros angélicos en solemnes procesiones de nuestra ciudad, según me sugiere la lectura del bando de 1416, que con curiosa organización meticulosísima dio el P. Teixidor, en sus «Antigüedades de Valencia» (tomo II, pág. 190 de la edic. Chabás, 1895).

Sobre iconografía (y colorimetría) de los ángeles, además de lo de Van Drival y de la conferencia dada en la Sorbona (1902), por el buen comentarista de Arte, Guido Menasci (¡más conocido como autor del libreto de la «Cavalleria rusticana», de Mascagni!), a lo

mente, no sólo estos dos panelitos, sino los del opuesto lado, demostrando una vez más el perfecto equilibrio armónico y feliz compenetración, que no me canso ni descanso de recalcar, entre preces litúrgicas e iconística. No tengo por «mateología» el estudio de minucias, merecedoras, al menos, de la apasionada



FIG. 50.—Taller de A. Marzal. Expulsión del Cielo de los ángeles rebeldes. (Panel lateral del retablo de San Miguel)

simpatía que Lamartine llamara el amor platónico del historiador. No me justificaré con lo de Nietzsche, en «Alço Sprach Zaratustra»: «no es un gusto bueno ni malo, pero es mi gusto y no tengo por qué ocultarlo, ni avergonzarme de él»; si, pensando que los viejos retableros, pudieran de hacerlo en otra forma,

que ya nos referimos al tratar del frontal de Liria (fig. 2), he hallado después «Die Engel in der alterchristlichen Kunst», publicado por Jorge Stuhlfaut en «Archäol. Studien» (Freiburg, 1897), y la buena síntesis de Jeanne Villette, «L'Ange dans l'Art d'Occident, du XII^e au XV^e siècles» (París, 1940).

decirnos lo del «Eclesiastés»: «mirad que no he trabajado para mí sólo, sino para todos los que buscaban enseñanza». Entre ellos, no es posible se diera el caso que con donaire refirió Cervantes de Orbaneja, el pintor de Ubeda, cuando al preguntarle qué pintaba, respondió: «lo que saliere».

Las jerarquías celestes, entonando el «Te Deum», y cual en el Trisagio al «Sanctus Deus, qui sedes super cherubins», adorando al Pantocrator que sedente con mandorla de gloria bendice, le llamaban capitulaciones del xv, la «Istoria del sede Magestatis», con o sin (como aquí) el «araceli de cherubins». Capitanea las angélicas milicias, el que la liturgia denomina «signifer sanctus Michael». Por eso, arrodillado en primer término (a la izquierda del mirante), le distingue su mayor tamaño y llevar, según advierte Vorágine (CXLII), la «bandera de Cristo» en oriflama con bermeja crucecilla.

Inmediatamente debajo, la Expulsión de los ángeles rebeldes, la «gran batalla» descrita en el Apocalipsis (XII-7 y sig.): «Miguel y sus ángeles luchaban con el dragón y los suyos... y fueron arrojados... por lo cual regocijaos, cielos, y los que moráis en ellos.» Es refiriéndose a esta escena, por lo que Sancho en el «Quijote», sentenciosamente advertía: «el primer bolteador del mundo fue Lucifer cuando lo echaron o arrojaron del Cielo, que vino bolteando hasta los abismos». No escasean anécdotas tan pintorescas cual la del Apócrifo Libro de Enoch, que atribuye a los ángeles caídos el arte de pintarse las mujeres, de usar joyas y brazaletes, más múltiples hechicerías. Prueba todo ello, que atraía y se conocía el tema bastante más que ahora. Caen dentro de las foscas fauces del Orco, figurado como el monstruo Leviatán del Libro de Job (XLI-4 y sig.), con infernal boca que horripila ver el «cerco de sus dientes...» (los cuales no faltan), reiterándolo Isaías (V-14). Difundieron esta concepción e imagería, los soñadores medievales, con «Visiones» semejantes a la de Tundal y otras ya citadas (12). De ahí que así abundara en varios temas (Juicio Final, Quebrantamiento de Infernos...), pues pasó al teatro, advirtiendo las «Consuetas»: «baix, haga una boca de infern». Incluso con mandíbulas articuladas, movidas por cadenas, visibles en retablos como el de Mosén Alpartil, por Jaime Serra, del Museo de Zaragoza.

En las otras «peçes del costat», en la más alta de la derecha, está el arcángel «Psychopompos» en el atrio del Cielo, pesando almas con la «statera» o balanza, milenario símbolo de justicia y equidad. Es el «Prepositus Paradisi» de su Oficio, a quien el de Difuntos (al Ofertorio), le asigna la misión de presentar

(12) Al tratar en ARCHIVO de lo de Domingo Valls, núm. 308 del Catálogo de la Colección Muntadas, por lo que no he de repetir lo dicho, sino añadir subsistió la práctica de pintar a los Satánicos Vestiglos, tendiendo a ridiculizarlos con el humorismo que abundó en la escena medieval, y que perdura en las representaciones populares de Olesa, Berga y otros pueblos catalanes, únicas contemporáneas que llegué a ver.

La tradición de su negrura, traduce convicciones tan arcaicas, que fue recogida por el paganismo en las «Odas» (XII-21; XIII-34), de Horacio, y tanto en pasajes de la Sagrada Escritura como en léxico de Breviario, el Rey o ángeles de luz, son contrapuestos al príncipe o ángeles de las tinieblas, repitiéndolo Apócrifos y relatos de apariciones, sobre lo cual quien se interese, hallará datos de Ficker en el «Handbuch den Neutestamentlichen Apokriphen», por Hennecke (Leipzig, 1904, pág. 427). Ibid en lo de Arturo Graf ya citado (página 291) y en la «Leyenda Aurea» los capítulos XXVI-XXVIII-XLVI-XLIX-CXXI-CXXXII.

las ánimas «in lucem sanctam». Trátase del juicio particular de cada una hecho a raíz de la muerte y son deliciosas las dos figuritas desnudillas, que cual en la «Disputa del Alma y el Cuerpo» (siglo XIII), publicada por Menéndez Pidal («Rev. Archivos», tomo IV, pág. 450), se la pinta «desnuda ca non vestida — e guisa d'un infant fezia duelo tan grant...». En cada platillo hay una de contrapeso de la otra (13) y Satán presente. No puede faltar, pues cumple la odiosa misión que nos relata Vorágine (cap. I-2), la de fiscal acusador. Solemnemente formula temibles pliegos de cargos (¡leyéndolos a veces de un escrito!), y en las citadas «Cobles» y «Consuetas», del siglo XV, opugna la Divina Misericordia, llegando a reclamar su derecho a ser oído, diciendo: «De alguns, cert io no dich res — qui scaparán de mes mans; — mes destos qui han peccat tant — requert, mirat sia el procès...». No deja de haber ocasiones en que se atreve a pedir y hasta obtiene, a más de revisión, suspensión del juicio por ampliación durante ocho días del período de prueba, ¡cual en sala forense contemporánea! Es lo que refiere la «Leyenda Aurea» en varios casos (caps. CIX-CXV-CXVII-4) y en «Misteris» como el del Códice de S. Cugat, por Milá Fontanals («Orígenes del teatro catalán», tomo VI de sus «Obras completas»), relacionado con el «Auto» castellano «La residencia del hombre», aparece de acusador delante del Supremo Juez, el diablo Mascarón, mientras la Virgen hace de abogada defensora.

En este panelito nótase, además, pintoresca bujería, que tampoco fue anómala en el teatro de la época y pulula en algunas tablas, sin que admire demasiado (14): Lucifer trata de, cautelosamente, intentar una de sus diabluras, adulterar

(13) Sin gran detenimiento, me referí al motivo iconográfico, en «El maestro de Santa Ana y su escuela» (págs. 47-49), y por ser reciente (1950) publicación valenciana, sólo ampliaré las referencias bibliográficas para quien aspire a meticoloso análisis serio, con lo de Alphonse Maury en sus «Recherches sur l'Origine de la Psychostasie, ou pésement des âmes et sur les croyences qui s'y rattachent», publicado en la «Revue Archéologique», de 1884 (págs. 235-249-291 y 307). C/f, «Remarques sur la Psychostasie», loc. cit., páginas 647-656. También la contribución eruditísima de Ruhl: «De mortuorum iudicio» (Giessen, 1903); los «Studies in the religion of the east», por Geddes (Londres, 1913), y lo de Brehier, en la «Revue de Deux Mondes», de abril de 1919.

Censuras a la representación gráfica del peso de almas, fulminó el P. Interian de Ayala en su «Pintor cristiano» (tomo I, pág. 139), donde la califica de «absurdo e intolerable error» y «cosa muy ridícula», pudiendo también hojear el «De Imagin», lib. III, cap. XXXIX, de Molano, y el «Viaje literario», de Villanueva (tomo II pág. 38). Arraigó, sin embargo, tanto el poner una en cada platillo, que resulta raro cuando al opuesto lado del almita vemos un escrito con sus acciones, y más aún, simbólicamente representadas aquéllas, lo que me imagino puede ser equiparable a pasajes literarios parecidos al del pan tirado por un avaro a un pobre, contado por Vorágine, y acaso derivación del «Apocalipsis» (XXII-12): «recompensar a cada uno según sus obras». En el substancioso bello libro de Mosen Trens («María», pág. 364), encuentro que, refiriéndose a la Virgen de las balanzas, resulta la intervención mariana tan humanizada que «defrauda al diablo apoyando disimuladamente su mano en el platillo de las insuficientes obras buenas para completar su peso. A veces pone sobre el platillo «de las buenas obras el Rosario, para dar la salvadora medida». Eran, según el docto sacerdote añade: «recursos predicables a fin de poner de relieve ante el rudo pueblo medieval, el poder prodigioso de que era capaz la Virgen por mediación de su Hijo».

(14) Aparece ya en la pintura románica, en los frontales de Suriguerola, Egüilor y altar del Museo de Vich, admirablemente reproducidos (figs. 218-249-195) en la magnífica obra de las dos mayores autoridades: Mr. Cook y Gudiol Ricart. (Vol. 6.º de «Ars Hispaniae»,

el peso, inclinando a su favor con la garra o con un codo, el platillo más próximo de la balanza. Como cualquier tenderillo contemporáneo. Si el demonio contadas veces duerme, S. Miguel está en perenne vigilia, y al descubrirle su artera mañería (15) lo separa y aleja, según vemos, dándole un golpe con la contera de su lanza.

Los asuntos de los paneles que siguen a éste, son los aún más indefectibles. relatóndolos Vorágine (CXLII) al día 29 de septiembre, diciendo se celebra en la festividad: «Su aparición, su victoria, su dedicación y recuerdo». Es la más memorable de las varias (16) que cuentan, la de cerca de Siponto, en la provin-

edit. «Plus Ultra», 1950). Y siguió en tablas del siglo xv-xvi, como la que fue de la Colección Luiggi Parmeggiani (Reggio Emilia), descubierta por Mayer («Revista Española de Arte», núm. 4 de 1935), y antes de la Col. Manzi en París (donde se la creía Provenzal), reproduciéndola también el Espasa (tomo XLIII, pág. 1.359), y Post (VI-165). Con deliberado y reconocido exceso, cito sus reproducciones, por tratarse de publicación valenciana, teniendo la creencia no falta quien aquí la conociese y esperando quisiese (??) confirmar, o rebatir su procedencia en firme, pues la supuse («Archivo Español de Arte», núm. 62, 1944, pág. 110) y sigo suponiendo cada día con más empeño, probabilísima del retablo Perales (1441), de Burjasot, clave, por lo tanto, para identificar la personal factura del aun enigmático y huidizo Jacomart.

Más ejemplos de las mismas raperías satánicas, en el S. Miguel de Nules, en el de Guadasequies, por Osona padre, y en el del M.^o de Gabarda, los dos del Museo Diocesano Valentino; en el núm. 37 del Catálogo de la Col. Muntadas y otros.

(15) Travesuras luciferinas, igualmente distraídas, incluyeron en «Le diable voleur d'enfants» (Barcelona, 1936) los sabios iconógrafos especializados y concedores de lo español, Mr. Guy de Tervarent y el P. Baudoin de Gaiffier, S. J.

Esta pugna de diablos con ángeles y S. Miguel, que la Iglesia invoca en la muerte de los fieles para recibir sus almas, defendiéndolas contra injustas acusaciones o asechanzas satánicas, ha sido «leit motiv» de múltiples leyendas. Así Palacios aludió literatura islámica en su «Escatología musulmana en la Divina Comedia». El franciscano Fr. Gil de Zamora, recopiló algunas en su «Liber Mariae». (Tract. III, fol. 164, núm. 55 de la publicación del Padre Fita); Gonzalo de Berceo, nuestro S. Vicente Ferrer... Recuérdase la «potestate diaboli», para cuya liberación se ruega en preces de agonizantes y difuntos al arcángel «defenedor de les animes nostres», difundiéndolo «Cobles» a tenor de las de Fray Antonio Canals, preclaro dominico, en su tiempo († 1406) aquí muy renombrado.

(16) Se le atribuyen otras demasiado pariguales, una bien tardía en tierras valentinas, la del Tosalet de Onteniente, el 7 de abril de 1362, con pareja finalidad, pues terminó en la dedicación de templo, según leo a Sarthou Carreres (Geografía General, edic. A. Martín, tomo II de la Provincia de Valencia, pág. 589). La principal, que conmemora la Iglesia, es la del 8 de mayo del año 492, en Monte Gárgano al sur de Italia, incluyéndola en el Oficio del 29 de septiembre. Fue la más decisiva para la expansión del culto miguelino en Europa, debido a copiosas peregrinaciones. Su eco y réplica más sonada, la del 709, en el Mont-Saint-Michel, de Normandía, con dedicación en 16 de octubre, y, a la vez, también célebre meta de peregrinajes a la Gruta, que se convirtió desde el siglo x en Abadía benedictina. Su leyenda repite lo del toro, sólo que aquí oculto por unos bandoleros, con detalles comunes a las dos tradiciones, substituyendo al obispo de Siponto, nunca santificado (por eso en lo de Brauner sin aureola), S. Auberto (10 septiembre), prelado de Avranches, que aparece nimbado en lo de don Valls, de la Col. Eymonau (París), y en la de Myron Taylor (Nueva York); en el retablo Puixmarin (Murcia-Catedral), y en el de Alcañiz, del Museo de Lyon. Sobre todo ello, además de la clásica obra de Molano (vide índice de la «Hist. imaginum sacrarum», con lo de Paquot, en la edic. de Lyon, 1770), el apéndice a «Le Mont-Saint-Michel», por el arquitecto Mr. Paul Gout (2 vols., uno con 508 grabados), edit. A. Colín (París, 1910), y el resumen de Mâle, que de «Le Journal des Savants» (1911), pasó a ser capítulo VI de su manual, «Art et Artistes du Moyen Age» (París, 1927).

cia de la Pulla, del que fue nuestro Reino de Nápoles. El «hombre llamado Gárgano» (nombre del monte) que poseía una vacada de la cual se desmandó una res, a la que vemos echada muy tranquila en lo alto de un peñasco, pues al huir «subió hasta la cima de la montaña». No cabe más fiel transcripción lineal. Seguidamente, describe cómo «salió el dueño en su busca con los pastores y furioso le disparó una flecha, pero rechazada por el viento se volvió contra él», clavándosele en un ojo. Es lo que tenemos ante los nuestros, distinguiéndose a Gárgano muy rasuradito de sus dos rústicos criados, junto al resto del ganado, con pelambreras y barbazas de zamarro, no solamente por lo rico del atuendo, ya que lleva lujoso bonete vistiendo ropón de brocado, sino por una curiosa nimiedad que suele pasar desapercibida: tener el señor mayor tamaño que sus servidores (17). Nos hallamos frente a un auténtico cuadro «de género» en notable adelanto con relación a sus predecesores o coetáneos, por el ambiente y atenta observación del natural. Con los debidos respetos, podría repetirse lo dicho por A. Rafael Mengs, sobre «Las hilanderas», de Velázquez: «están pintadas con el pensamiento». Porque observo un destacado realismo, tanto en la forma y manera de tratar lo que no vacilo en llamar ya «cabaña» como en las actitudes. Nótese que no solamente puso lo que supongo será un cabestro, con collar, sino que levanta su cabeza para mirar hacia lo alto al fugitivo de su manada, y como llamándole mugiendo, mientras éste sigue sobre la roca, echado en postura muy acertada. Uno de los vaqueros manifiesta su asombro exclamándose brazos en alto, mientras el otro está con su mano en la barba, quizá mejor que por el tradicional ademán aflicto (lo que tampoco sería inadecuado), formando bocina para más sonoramente llamar al torillo. Por cierto que a éste le han puesto aureolado, lo que suele no ser raro (como al buey atributo de S. Lucas), quizá debido a considerarle agente celestial, pues ese carácter tuvo su mediación en designar el paraje predilecto del arcángel, donde quería se le rindiera culto.

Es lástima no tengamos de lo valenciano, y por eso estímulo desde aquí el hacerlo (reuniendo por mi parte notas), algo que siguiese (y ampliase) orientación pareja de lo de Mosén Gudiol, acerca de «L'estudi del natural en la pintura

(17) Ya hemos llamado la atención sobre lo mismo, en el «Peso de almas» y en otro panel de la izquierda. Es frecuentísimo en pintura o escultura medieval, y no sólo en la puramente religiosa, pues abundan monumentos en que dueñas o pajes de corta estatura velan y escoltan a sus señores de mayor talla; los discípulos, aun siendo adultos, más chicos que los maestros, y donantes de cuadros, chiquitines al pie de sus tutelares. Convencional, pero muy usual ordenación jerárquica, traducida en dimensiones. Práctica de tan arcaica y larga trayectoria que ya se observa en la antigüedad clásica. En la época de Fidias en el Partenón, entre diosas o dioses paganos y los atenienses a sus plantas. La Iliada describe el escudo de Aquiles con Marte y Palas, sobresaliendo de las figuras contiguas. «En su grande talla se reconocen los dioses: el pueblo es menor», leo en el Canto XVIII-517-518. Un relieve de Amarna (Museo de El Cairo), denota lo mismo en Amenofis IV con su familia sacrificando ante Ator, y en la ofrenda del escultor Nebamur con su madre Thepir y un criado minúsculo, más no por niño, que apenas le llega a la rodilla. ¿Endiosamiento del pretendido y pretencioso señorío? En cualquier caso, «pesquisar la vena espiritual de las cosas», es finalidad que a la Historia le asignaba Leopoldo Ranke, y que «la cultura de la antigüedad encontró el mejor heredero en el Cristianismo», es postulado del Barón Hans von Sölden que copió de la Universal, por Walter Goetz, tomo I, pág. 596 de la Propyläen.

gótica catalana», que publicó «Vell i Nou» (vol. I, núm. IX de diciembre de 1920); o equiparable a lo que con su dicción precisa de buen expositor llamó Camón Aznar en «Vértice» (núm. 71), otra bella revista de vida efímera, bien orientada en sus varios resúmenes sobre pequeños asuntos parciales, «Los temas humildes en la pintura ambiciosa». Sería mucho más útil que otras divagaciones que pululan invertebradas, pues veríamos comprobado la certera observación sutil hecha por un gran práctico experto, sobre que nuestros artistas no fueron «nunca bajos; mirando lo mezquino y cotidiano, se elevan. No se trata de una receta de nobleza, sino de algo muy hondo y sentido. España fue siempre realista en pintura» (18). Surgirían atrayentes curiosidades, y analizando los fondos de viejas tablas, descubriríamos el linaje de nuestros grandes paisajistas de mar y tierra, con arquitecturas, cabaña, etcétera. Podría rechazarse con pruebas, parte del mítico bulo que viene rodando, respecto a cómo el paisaje principió «a existir en el siglo xviii, tras de algunos balbuceos en el xvii», cual si surgiera por generación espontánea, cuando lo que hizo entonces —(como el «género» en general)— fue sólo independizarse (por los ideales del humanismo) dejando de seguir subordinado al asunto primordial del cuadro. Esto aparte de las consiguientes conquistas técnicas del «plenairismo» (19).

El rebote de la flecha, es portento no raro en hagiografía. Lo mismo consta en la leyenda de S. Cristóbal (25 de julio), del siglo iii, cuando el Régulo manda «tirar sobre él, las saetas quedan suspensas en el aire, sin que ninguna le alcance», y cuando viéndole aún vivo le insulta, «repentinamente se vuelve una contra él, atravesándole un ojo» (Vorágine, XCIX-2) (20); en la de S. Sabina-no (29 agosto) del mismo siglo, con pormenores comunes (Vorágine, CXXV) a la de S. Cristóbal, como el de rebotar una flecha clavándosele al Emperador en un ojo precisamente; los santos médicos anargirios Cosme y Damián (27 de septiembre) del siglo iv, «al lapidarlos puestos en cruz, las piedras recuden sobre quienes las tiran, matando gran número», repitiéndose el prodigio al ser después condenados a muerte de saetas, las cuales «en vez de penetrar en sus carnes, vuélvense contra los que las disparan (Vorágine, CXLI-1) (21). Igualmente, acaece con las piedras en el suplicio de los mártires de Sebaste (10 marzo) del siglo iv; de S. Filemón (22), y otros. Hasta en literatura profana, pues sin remontarnos a los clásicos, donde también se halla, ni salir del solar hispano, he comprobado que al decir del P. Mariana («Historia» Lib. VII, cap. II): «En Covadonga, las piedras y saetas y dardos que tiraban —(los moros)— se revolvían contra los que las arrojaban con grande estrago»; en «Os lusiadas», de Camoens (Can-

(18) Lo transcribo del «Impresionismo», esplendente volumen de la «Historia de la Pintura Moderna» (edit. Omega), por don Rafael Benet, personalidad hoy excepcionalmente única que conozco dotada de doble condición señera y envidiable, pues aduna la valía de pintor laureado, con la de laureable historiador erudito y ameno.

(19) En «Anales del Centro de Cultura Valenciana», núm. 15 de 1946, he apuntado algo respecto a esta tendencia, para mí errónea.

(20) Así figura en un frontal de la Col. Plandiura, reproducido por Post, I-120.

(21) Lo representa la predela de un altar de S. Marcos Florencia), pintado por Fra Angélico, que fue a parar a Munich.

(22) Vide, las «Caracteristiques des Saints dans l'Art populaire», del jesuita P. Charles Cahier, tomo II, pág. 369. París, 1868. Fuentes literarias, en los Bolandistas («Acta Sanctorum», tomo VIII) y en Leccionarios al 29 septiembre y 8 de mayo.

to II-49), refiriéndose a cuando las flechas de los persas volvíanse contra ellos rechazadas por el aire, dice lo que copio de la bella edición miniatura (París, 1823), por Souza-Botelho: «Vereis o Mouro furioso — De suas mesmas settas traspasado; — Que quem vai contra os vossos, claro veja — Que si resiste, contra si peleja».

La escena del último plafoncito, también Vorágine la refiere, es el momento de la extracción de la flecha del ojo del arquero por el obispo de Siponto, a quien se le apareciera S. Miguel, manifestándole deseaba que para su culto reservaran aquel lugar, donde se levantó el después renombrado templo. Por el paño dorsal del prelado, picotea una de las avecillas moñudas, o «gallinetes de les Indies» que hace veintitantos años, menos familiarizado que hoy con el arte valenciano, supuse tal vez difundidas por Nicolau. Me quedé retrasado, a pesar de haber sobrepasado lo de Tormo en «Archivo Español de Arte» (núm. 22, 1932), que las creía «únicas en toda la pintura valenciana y toda la española», preguntándose, por hallarlas en el retablo Martí de Torres, si «tendrían que ver con el apellido de Na Ursula de Aguilar, y serían aguiluchos». Por no ser así, para distinguirlas de las «ab senyals d'aguiles», que mencionan inventarios de fines del siglo XIV, mantengo el que creo más exacto vocablo valenciano apropiado, el que dio a conocer el Barón de S. Petrillo (loc. cit., pág. 12), tomándolo del «Llibre de Benefactors» (1396), de Portaceli. Después he ido viendo que las puso L. Zaragoza, Marzal y algunos más, descubriéndolas Post con iguales «rosettes», en obras catalanas de B. Martorell; retablo de S. Esteban de Bañolas; Jaime Cirera en lo del Museo de Vich y más. Pero de todo esto, ya trataremos después con mayor detención.

En los «spays del banch», como entonces ha sido norma muy generalizada largo tiempo, al centro, a fin de que cayese frente del ara (23) y de las Especies Sa-

(23) Entre lo nuestro anterior al siglo XVI, no he sabido hallar casos situándolo en la espina o centro de los retablos, como fuera de España el de la catedral de Mónaco, atribuido a Brea, y el de Pinturicchio en Santa María de Perusa, cuyos gráficos lineales dio el «Repertoire» (II-315-VI-97), de Salomón Reinach, donde se registran otros tres con núms. 23-29 y 30 del Catálogo de la Exposición de Niza. Dos de gran tamaño que vi en Valencia, pero ya del siglo XVI, según me sospecho, tal vez fueron pintados para tabla única, el espléndido, propiedad de don Manuel González Martí, que di a conocer al publicarlo en «Archivo Español de Arte» (núm. 91, 1950), como de mi «Maestro de los Santos Vicentes», cuyo nombre de pila llegó a persuadirme plenamente Post (XI-97), ha sido Vicente Juan Masip. El otro, por ser inédito, vale la pena de anticipar su filiación: El que pasó a la Sala Capitular del convento de Santo Domingo cuando felicísimamente la restauró el general Urrutia, y creo se trata del citado por Tormo («Levanco», pág. 141), sin atribución, pero fechándolo hacia 1520. Le incluyo en la escuela del M.^o de Perea y dentro de ella, se lo adjudico al discípulo que acaba de rebautizar Post en «The Art Bulletin» (núm. 4 de diciembre de 1952, pág. 250), llamándole «Maestro de Castellново». Es el mismo, sin alteración sensible, que yo denominara «Maestro de los Juan de Vinalesa» en mi «Maestro de Santa Ana», pág. 50, resistiéndome a reconocerle gran maestría. Resultaba demasiado largo apellido para tan corto menestralito, y aprovecharé la oportunidad en lo futuro de acortárselo, substituyéndole por el que le dio ahora Post. Además del siempre grato acatamiento a un nombre apadrinado por tan eminente amigo, también me acucia el que con ese cambio, evitanse posibles confusiones con otra personalidad estilística por él recientemente aislada (XI-139) bajo el apelativo: «Maestro de los Juan de Játiva». Y aun siendo esto mucho, por un «otrosí»: haber leído en importante publicación española de Arte (1952), y escrito por bien cortada pluma, que «lo de Castellново lo atri-

cramentales durante el S. Sacrificio de la Misa, está entre la Virgen y S. Juan dolientes, el Cristo de Piedad o Pacientísimo («Christus Patiens»). Lo que los documentos valencianos llaman «La Pietat» y «lo monument». «Nuestro Senyor como estava en el monumento que se dice de Piedad», indican contratos aragoneses. El profetizado por Isaías (LIII-3-4): «Varón de dolores que sabe lo que es padecer...», maltrecho por nuestras culpas y «desfigurado como un leproso», cubierto de innumerables llagas. Fue motivo de predicaciones resonantes y aun muy tardíamente, Bossuet había de traerlo a colación en su amenísimo «Discours sur l'Histoire Universelle» (pág. 231 del tomo I de sus «Oeuvres Choiesies», edit. Ch. Lahure. París, 1863), para relacionándolo con preceptos del «Talmud» (Trat. Sanh. Cap. XI), convertirlo en prueba del cumplimiento mesiánico.

Suele representarsele como aquí, muerto y erguido en el Sepulcro, aunque a veces con los ojos abiertos, aludiendo a su perenne Pasión, renovada por las ingraticudes y afrentas continuas de la Humanidad; apoyándose o no en la Cruz, según la visión gregoriana (24). En ocasiones tiene delante un Cáliz, donde cae la Preciosa Sangre que mana la herida del costado, y otras no. La fórmula empleada en lo de Brauner, no es la regnicola del M.^o de Villahermosa en el retablo Eucarístico de Villahermosa del Río (predela), con Instrumentos de la Pasión al fondo, los «Improperis» (25) o «Arma Christi», que también vimos en lo de D. Valls de Albocácer (fig. 16), S. Juan del Barranco (fig. 17) y Colección Jüner (Barcelona); ni la del retablo de S. Valero de Almonacid (fig. 25), ni del de Dom. Bonifacio Ferrer. Es la que con ligerísimas variantes, repercutirá en los de Nicolau y su escuela (Museo de Bilbao, Kansas City Museum, Museo de Gante...), llegando a Gonzalo Pérez (26), en la predela de su retablo Martí de

buyó Saralegui a Juan de Vinalesa» (*sic.*). No es «lapsus calami» demasiado sorprendente, pues al autor del tríptico donativo Martínez Vallejo al Museo de San Carlos, motivador de la denominación «Martínez Máster», dada por Post, no le faltó traductor, llamándole «Maestro Martínez». Ni a mí, por el triste privilegio de ser ahora en Valencia la única persona internacionalmente conocida como especializado en estas cosillas, preguntitas y cartas que conservo, inquiriéndome datos de los pintores Martínez y Vinalesa. He ahí un Purgatorio del que prefiero salir repitiendo lo en el suyo cantado por Dante: «Ov'e piu bello tacer, che dire». Con los seudónimos de laboratorio, suele ocurrir algo de lo que con las supuestas firmas de cuadros, acerca de las cuales, sin chacoteo, he también reunido acopio de pintorescas anécdotas.

(24) V.^o «La Messe de Saint Gregoire, et l'Aparition du Christ de la Pitié», por Mons. Barbier de Montault (Lyon, 1884), tema que pone más al día Mâle, en «L'Art Rel. de la Fin du M. Age», pág. 98 a 102.

(25) El término Improperios, lo aplica también la terminología eclesiástica, a los versículos de amargas reconveniones durante la Adoración de la Cruz, en Semana Santa. Otras veces, contratos para pinturas les llaman los «Oprobi de passione domini». Con el auge de la heráldica, me imagino debió surgir lo de «les armes de Nostre Senyor Jhesu-christ», como escribía el Rey al Prior de Monserrat en carta de 1342. Tenían hasta Rezo Propio, «De Festorum Armarum Christi».

(26) La identificación del «Maestro de Martí de Torres» con Gonzalo Pérez, la he propuesto plenamente convencido (siempre «salvo meliore»), en «Archivo Español de Arte», núm. 103. Se halla hoy bien colocada esta predela en el retablo de Santos Ursula, Martín y Antón, gracias a González Martí que aproximó el conjunto íntegro (anteriormente disgregado), e indebidamente incorporada, al retablo Pujada de la Santa Cruz, lo que reiteradamente vine antes censurando (y ahora por esa aplaudiendo), en el «Boletín Soc. Esp. de Exces», de 1933, pág. 170; «Alm. Provincias», 1941, pág. 101, y «Bol. Soc. Esp. Exces», 1942, pág. 120.

Torres. Lo que nuestros documentos describían diciendo, «La Pietat en mig del Sepulcre, e un angel que tinga lo cors de IHS per les espatles». De vez en vez suprimían el ángel, o lo duplicaban, o sustituyéndolos por la Virgen y San Juan (éco de los Calvarios) que advertían «estén dolorosos de Passión», según aquí vemos, por eso S. Juan mano en mejilla, el arcaico ademán aparecido en una Crucifixión del siglo x, hallada por Millet y publicada en sus «Recherches sur l'iconographie», de l'Evangile (pág. 402. París, 1916). O poniendo más o menos inmediatos a unos y otros. Seguirá sin substantivas modificaciones hasta el Renacimiento, que introdujo curiosas variantes, cual la del M.^o de Cabanyes en el tríptico de las Servitas de Sagunto, con S. Juan Evangelista y José de Arimatea (o Nicodemus), terminado por ser de vez en vez convertido en angelical Santo Entierro, de lo que acabo de hallar un bellissimo panelito (27) de propiedad particular (Valencia). El del retablo Brauner a pesar de verlo análogo en germanos «Schmerzensmann», a tenor del rotulado como «Meister Francke», de Hamburgo, reproducido en la «Geschichte der Deutschen Malerei», por Otto Fischer (München, 1942, pág. 116), no tendría fundamento y sería temerario suponerlo inspirado en álbumes franceses o alemanes que trajera Marzal, por ser tema entre los más comunes, comunísimo, bien que los de análoga estructura que recuerdo sean posteriores.

De izquierda a derecha (del que mira), en los extremos de la predela, sedentes («ymages asségudes»), el longevo antipestífero S. Antonio ermitaño; la franciscana Santa Clara, con libro, báculo abacial y corona, ésta no como hija de la Condesa de Sasso Rosso (según a veces he leído), lo que no hace al caso, sino por la mitra de abadesa, insignia de maternal autoridad sobre las religiosas de su obediencia (28). Al opuesto lado, Santa Catalina de Alejandría; los documentos valentinos distinguíanla llamándole «de la roda», por este casi siempre indefectible instrumento de su martirio, que ostenta en la diestra, teniendo su otra mano una palma. Completa con la diadema, que a modo de corona lleva en su cabeza, los tradicionales atributos de Virgen Mártir, por cuanto «justus ut palma florebit» (Salmo XCI-13), alegoría de victoria y consiguientemente de martirio, ya que para el cristiano vencer y morir mártir, son sinónimos. «Palmae in manibus eorum» les pinta el Apocalipsis (VIII-9), que también menciona (II-10) la «coronam vitae», siendo de tan difundido simbolismo en Actas y Martirologios,

(27) Debió ser centro de predela y tengo que agradecer el conocerlo, al funcionario del Museo y experto técnico, que acababa pulcramente de limpiarlo, don Ernesto Campos, a quien al enseñármelo, en el acto y sin reservas le dije ser obra cierta de San Leocadio. Examinándolo con detenimiento, descubrí en el borde del Sepulcro la firma «PAVLVS L». Puede ser inicial de L(eocadio), pero me inclino a probable abreviatura de L(atinus), como le llama un documento de 10 de enero de 1507, con la Duquesa de Gandía, fecha muy apropiada. Sin descartar pueda referirse a L(ombardo), según también le llamaban, sobre lo cual con su penetrante sagacidad apuntó Post (XI-9), brillantes sugerencias. «PAVLVS» es como firmó San Leocadio su «Sacra Conversazione» de la «National Gallery» londinense, cuyo director, Mr. Kenneth Clark, halló ese nombre inscrito en la fimbria del manto de la Virgen.

(28) La que según el «Liber Ordinum» (Col. 66 de la edic. de Dom. Férotin, vol. V de su magna «Monumenta Ecclesiae Liturgique». París, 1904), en el ceremonial de «Ad Ordinandum abbatissam», imponía el prelado al «tradit librum Regulae, et baculum». Su libro debe referirse además aquí, a las Constituciones, como fundadora que fue, la hermana espiritual del «Poverello».

que a sus Himnos de los mártires les llamó Prudencio, «Libro de las coronas» (29). Por último, S. Francisco de Asís, rasurado (al uso de Italia), pareciéndome más que sedente arrodillado, mostrando las llagas del costado y manos, cual si evocara el momento de recibir la «Sanctitatis nova signa», que llamó su hagiógrafo Tomás de Celano, en la Secuencia del Rezo del Santo (30).

Para quienes buscando y anhelando novedades, en obras de arte del pasado no gusten del gusto impuesto, por lo que predomina yendo al hilo del común de las gentes con patrón fijo, que admiran a ojos cerrados, pero a campana herida, intentaré dilatar el horizonte mental de esta necroscopia histórica, atreviéndome a recomendar, leer frente a gráficos de este retablo, panegíricos del arcángel. Los que hay en vetustos Sermonarios, como los de las Signaturas números 293, 377 y otros de la gran Biblioteca Universitaria Valentina; «Cobles» aunque sean posteriores cual las del valenciano (1511-1512) Miguel Ortigues y similares. Me atrevo, dije, porque atrevimiento rayano en osadía es, a sabiendas, exponerse a lo que del Tostado abulense decía el P. Mariana en su «Historia», que «a los indoctos alteraba y a los doctos no agradaba»; menos mal que a él no le importaba un ardite ni cedía en sus normas aunque le tostasen, pues no cabe olvidar le amagaran casi con ir al tostadero. De todos modos, aun viéndome libre de la molesta veleidad de sentirme preceptor, ni aspirante a preceptista, no cejo en considerar que para los retablos medievales no es en el verbo del «modus faciendi» donde radica su verdadero mayor valor, sino en su espíritu, ansioso de perenne «sursum cordae» y cuya ideología refleja las creencias ambulantes en la época. Eran pinturas de más fondo, en tiempos de fe unánime, aunque acaso de menos seductora forma, que las de posteriores siglos industrialistas, plagados de gorriones y hormigas.

Las antañonas fuentes literarias y sus viejos, pero no envejecidos glosadores, muestran el polifacético sentir del cristianismo a través de pretéritas generaciones sucesivas. Son y siempre serán insuperable anticipo de la «Weltliteratur», preconizada por Goethe. Su reputado epígrafe «Dichtung und Wahrheit», ficción y verdad, realidad y poesía, creo pudiera ser aplicable a las producciones de nuestros humildes y gloriosos artesanos, que tal como aspiro a verles, me apartan adquirir una espiritual cuarta dimensión.

No sé si estaría en lo cierto, el ya cordialísimamente converso J. K. Huysmans, cuando escribía en «La Cathedrale» (pág. 84), que «arqueología y arquitectura hicieron tareas secundarias, revelándonos el organismo corpóreo, pero,

(29) Lo detalle demasíadamente, por haber también leído es atributo de una hipotética realeza que nunca ejerció ni tuvo, pese a no faltar quien la supusiera de regia estirpe. Imaginando que Costos, su padre, reinó en Chipre o Egipto, según otros. Pueden verse a la par las dudas de cuanto se relaciona con la vida de la Santa, ya exteriorizadas por el Santo Cardenal Baronio y el grave Tillemont, leyendo lo dicho por el sabio jesuita P. Hippolyte Delehaye, en sus «Legendes Hagiographiques», págs. 54 y 105 de la tercera edición (Bruselas, 1927); al meramente curioso aficionado, le bastará dar un vistazo al manualito de la útil colección «L'Art et les Saints» (Laurens. París, 1927), «Sainte Catherine d'Alexandrie», por Mr. l'abbé Henri Bremond, de la Academia Francesa.

(30) Corroborando suele ocurrir no encontrar nidos en donde se pensó hallar pájaros, aun cuando mi perspicacia sufra, por si la de otro es más afortunada y encuentra justificación, prefiero confesar he sido inhábil para explicarme la razón de ver emparejados demasiado frecuentemente a S. Francisco de Asís y Sta. Catalina, en tablas góticas valencianas.

¿quién nos enseñará su alma?». Pienso y es preciso pensar, que con lozanía de imaginación quizá puede o debe tratar de buscarse, sin desdeñar la antorcha de la Ciencia, iluminadora de la Historia, pero dejándose guiar por la más vigorosa y poética estrella de la Fe. Debido a eso, con frecuencia que quizá sea excesiva, y sin quizá es indigesta, procuro evocar el sentir no populachero, sí popular, de pasados siglos, invitando insistentemente al lector a que haga lo mismo. Aunque a muchos puedan parecerles fruslerías. Sin temor de imparciales Aristarcos y menos aún de insulsos Zoilos, que disfrutaban aspirando a llamarse (no a que nadie se lo llame), «Homeromastixs», naturalmente reacios al ansia de penetrar en la elaboración y médula del pensamiento religioso, que de lo iconográfico trasciende. No concibo a los retableros medievales, más que como «pintores de ideas», según se llamó a los modernos «gedankerkunstler» alemanes. Y a sus retablos como «pintura literaria», sin dar a la frase el sentido peyorativo de cuando se aplicó a nuestros neoclasicistas, o a los ingleses de la «Brotherhood» del siglo XIX, sino en cuanto que traduce y se atiene a la literatura eclesiástica, pues de obras para la Iglesia se trata. Podrá estarse o no en parcial desacuerdo con la métrica de mi vena incorregiblemente antojadiza, y objeto, por lo tanto, de ulteriores aclaraciones deliberatorias. Todo lo prefiero, con tal de rehuir mi mayor miedo, casi morboso, a caer en la frecuentemente abusiva y tiránica «tecnomanía». Tengo esa esperanzada creencia, que aspira sólo a «suadenda, non imponenda», para decirlo con expresión de S. Bernardo, respecto a la Fe, y es por lo que recomiendo y propendo a pesquisar la melodía del pensamiento en su curso histórico, siguiendo rutas quizá igualmente soporíferas, aunque de más poético anhelo. Hasta en el arte contemporáneo y profano es recordable, se vino repitiendo, que la musa de Romero de Torres fue la copla; o como la famosísima «Celle que fut heaulmière», de Rodin, no es más que trasunto del de siglos lejano poema de Villón. «Ainda mais», últimamente me atrajo el idealismo cristalizado en «Plegaria y poesía», del abate Bremond (31), donde campea su tesis acerca de la inconsecuencia de toda estética racionalista, y sobre cómo la poesía conduce a la plegaria por el cordial movimiento anímico que imprime. Acaso, y sin acaso, habrá quien lo tache de falaz luciérnaga o engañosa sirena. Todo es posible y, por lo tanto, también lo es que haya quien conmigo crea que la musa popular de voz arcaica, si tiene algo de «vox populi», tiene mucho de «vox Dei»; al menos en los siglos que pasaba directamente de alma en alma yendo hasta en palmas. Al fin de cuenta, puede ser pura verdad lo dicho por Huizinga en su brillante conferencia, «Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo» (32): «El mundo empezó a conocer por medio de la poesía», y que «visión y concepción son palabras indispensables para designar el proceso de la formación del conocimiento». Si no lo entiendo yo mal, fue sismógrafo de la Historia del Arte, mientras imperaba el recogimiento y unción en la vida espiritual que caracterizó las «evoluciones» artísticas, siempre paulatinas, antes de las vanidosas «revoluciones» iniciadas con los primeros «ismos»

(31) Col. «La vida del espíritu». Editorial Nova. Buenos Aires, 1947.

(32) Segunda edición «Revista de Occidente». Madrid, 1951, págs. 98 y 83.

novecentistas y extravagancias estéticas (33), que hicieron al mundillo de lo bello parecer atacado de perlesía. En cualquier caso, me declaro convencido de que «el arte de buena época reflejaba el hombre total, precisamente porque no estaba entonces preocupado exclusivamente de sí mismo, ni contemplaba obstinadamente su yo; sino que todo él se volvía hacia el Creador, hacia ese algo más grande que él, que viviendo en él, le daba vida. Del arte que no ve nada más allá y por encima del hombre, éste desertará algún día inevitablemente». No es credo de mi personal invención, ni de ningún abate o asimilado, sino del profesor de Estética de la Universidad de Cracovia, Wladimir Weidle, y lo copio de su «Destino actual de las Letras y las Artes» (34).

Son los factores que integran el genio creador del cristianismo, y sus manifestaciones artísticas, a las que desde la cuna desataron la lengua todavía balbuceante, cuando aun no estaban como habían después de estar, engreídas por habilidades «de oficio». No habían llegado momentos en que con mayor habilidad manual, insuficiente para entender lo que hacían, se daban casos cual el contado de un pintor por Jusepe Martínez, en sus ya citados «Discursos practicables», disculpándose pedantesco de «no poder hacer mejor lo que uno quiere», por ser trabajos «para conventos y oratorios de personas devotas que lo exigen así». Vale para una cosa, para justificar pervivencia del orientador benéfico influjo de las auras eclesiásticas.

* * *

De las varias colaboraciones documentalmente prealudidas de Marzal, presentamos (fig. 51) un testimonio que creo fehaciente, sobre su participación en retablo, la mayor parte de Nicolau, con quien consta trabajó algunos años (...1393-1405...). El de los Siete Gozos, que perteneció a la Col. R. Bosch Catarineu, en Barcelona, ya carente de predela. Me aseguraron provenía de Puerto Mingalvo (Teruel), no siendo de lo que pasó al Museo barcelonés, pues allí no está hoy día, y aunque conservo referencias, diciéndome haberlo visto en Grenoble (¿Museo?), la única seguridad que tengo, es la de no poder asegurar dónde ahora se halla.

La fraterna factura y tipología de su papel central con los de la Colección Johnson (Filadelfia) y Cords (Nueva York), comentados al reproducirlos (figuras 42 a 45) en ARCHIVO de 1952, me fuerzan a colegir la misma mano. Hasta me aparenta de la misma fase del retablo de S. Jorge (fig. 40), también discutido en esta publicación. Hay modelos tan mellizos como el de la Virgen de la

(33) Pueden verse resumidas y muy bien comentadas con serena imparcialidad justa en las publicaciones de R. Benet: «Futurismo y Dada» (Omega-Barcelona, 1949), y en «Simbolismo» (1953), con la colaboración de su hijo Jorge Benet Aurell, obra estimabilísima.

(34) Página 166 de la segunda edición. Buenos Aires, EMECE, 1951. Siendo la gratitud memoria del corazón, rememoro y doy gracias a mi joven mentor, talentado amigo polivalente, don José Camallonga Margarit, por la gentileza de poner a mi disposición su no extensa, pero sí selecta biblioteca de publicaciones hispanoamericanas, que conoce a fondo, pues complementa su carrera de Ciencias Químicas, con más que afición, verdadera vocación de analizador del «Ars Una», en las «Species mille». Sin el tan corriente pedantismo del intruso, ni del aun más copioso y peligroso profesionalismo rutinario.

Victoria con un casi gemelo Jesúsín, lactando del virginal seno izquierdo, lo que resulta raro en nuestra pintura de por entonces (35).



Fig. 51.—Andrés Marzal y Pedro Nicolau. Retablo de los Siete Gozos. Antes en la Col. R. Bosch Catarineu, de Barcelona

(35) En mi modesto y ya envejecido subsidio iconográfico sobre «La Virgen de la Leche» («Archivo», 1928), únicamente registré así, de principios del siglo xv, además de lo de Marzal de Londres, la nicolasiana de nuestra Seo, núm. 122, de Tormo, que la imputó a Domingo Crespi, pero que no me sorprendería resultase del retablo encargado por don Pedro Artés al discípulo, heredero y testamentario de Nicolau, Jaime Mateu, en diciembre de 1418. Sí acierto en creerla conectable al panel con Santiago y S. Blas oriundo de

La intervención de Nicolau, que tengo por cierta y notoria en los paneles laterales y SS. Trinidad del ático, es mucho menos acusada en la Anuncia-



FIG. 52.—Taller de Marzal y Nicolau. La Natividad. (Tabla lateral del retablo de los Siete Gozos)

Bocairente (col. Burguera), e incluso a la tabla del «Milacre dels peixets», de Almcera (núms. 131-132 del Museo Diocesano). Sólo más tardíamente, a fines de la centuria y en obras con nórdico influjo, surgen casos aislados como el del M.^o de Perea del Museo de Artes Decorativas de París, quien, sin embargo, en otro plafón de nuestro Museo, retornó a la más normal fórmula valentina, de poner al Niño mamando del pecho diestro.

ción y, en parte, de la Natividad (fig. 52). No digo más que parte, porque son bien nicolassistas algunos tipos, y si no es (y quizá sea) repinte, me parece increíble que siendo Marzal tan buen «animalier», como en páginas precedentes elogiamos, convirtiera en cabra (?) el que debiera ser buey, de junto al extraño pesebre de mármol labrado (36). Ni me arriesgo a imputarlo al derecho de atreverse a todo, del «pictoribus atque poetis», según alegaba en el siglo xvi Veronés, cuando le apretaba la Inquisición de Venecia. Ni ya que no torpeza, rareza tolerable (37) y equiparable a casos cual el de Vicente Juan Masip, que puso un caballito (no mula, ni asno), en igual escena del Museo de Valladolid; ni como su hijo Juan de Juanes, en una de sus más bellas producciones, la de don Rafael Ferrer (Valencia), que según dijo don Juan Soler (38) son vaca y buey. De todas suertes, el siglo xvi era menos cuidadoso en respetar la fidelidad a pormenores iconísticos. La Virgen y más aún el S. José «barretinaire», son, o me aparentan ser, del autor de las tablas Johnson.

Dejamos lo demás para cuando tratemos de Nicolau, y sólo nos detendremos en la titular por creerla de Marzal.

Es singularmente delicado y finísimo, este gran «mittelschrein» que llamaría su autor. Una deliciosa «Thronende marienbild», o «María mit dem kind» aplicando vocablos alemanes por suponerla de un nativo germano, y por encontrar en las notas tomadas «de visu» en mis tiempos de fervoroso wagnerista, que su cromatismo, enriquecido por el resurgir de colores puros entre la sordina del medio color, me hizo apuntar cuando aún no pensáramos en Marzal: «paleta con sonoridad wagneriana y tonos barítono de media fuerza, en suaves acordes algo disonantes». Remembranza de mi ya pérdida juventud, en la que ya entonces añadía lo que hoy reitero con mayor conocimiento, el creerla emparentada con «meisterstück» de la escuela de Colonia, reproducidas por Heidrich en su «Altdeutsche Malerei» (Jena, 1909), en la «Geschichte», de Fischer y similares; más que con ningún «capolavoro» de la «Dogma Angelicata», «Má-donna col Bambino in grembo» y «Allatante», de gábilo itálico, resonantes en otros ejemplares de nuestra pintura gótica. Fue un adicional estímulo que me acució para pensar en Marzal, a quien tengo por si no el único, sí uno de los principales agentes vectores del influjo nórdico y centroeuropeo difusamente presentado por Bertaux, pero que nadie perfiló tan bien como lo hizo Post, a

(36) La curiosidad del pesebre, ya fue subrayada por S. Cantón en su «Nacimiento e Infancia de Cristo» (BAC, pág. 48), pero suponiendo se hallaba el retablo en el Museo de Barcelona, donde queda dicho que no está.

(37) Tolerable (?), porque aun sin ser el «bos et asinus» los «duorum animalium» profetizados y tradicionales, no alteraría el simbolismo, pues seguirían siendo el uno «mundo» (puro) y el otro inmundo, con arreglo a la clasificación bíblica de Moisés, que consideraba impuros a los cuadrúpedos no ruminantes sin la pezuña hendida. El buey, la cabra y la oveja, eran los tres más puros y como tales predilectos del pueblo hebreo para sus holocaustos. Sea lo que fuere, quizá no falte quien con razón nos ataje recordando el cervantino retablo de las maravillas por otro maese Pedro, censurado por poner campanas en tierra de moros y defendiéndose aconsejando «no reparar en niñerías, ni llevar las cosas tan por el cabo que no se le halle».

(38) En uno de sus meritorios reportes muy bien hechos, publicado por «Feriario» (núm. 14. Valencia, mayo de 1950), con hermosa reproducción en color. Lo atribuyó antes a Juanes, la profesora Universitaria D.^a Olimpia Arozena de Alvarez, en su importante trabajo de «Saitabi», núm. 3, de 1942.

quien se debe la denominación de «international style», hoy internacionalmente aceptada.

Es un delicado arquetipo finísimo, que sin envaramiento, rigidez ni seco hieratismo, felicísimamente conjuga y armoniza la majestuosa solemnidad de «Regina Angelorum», de Reina que reina en su celestial trono con corona de altos florones (también por aquí desusada), y la sublime intimidad de madre terrenal, en el más divinamente humano y humanamente divino acto de maternidad purísima. Tiene un admirable sólido equilibrio en la composición, amplitud jubilosa de gráciles movimientos, todo hecho con una delicadeza que busco y no hallo quien superase las primorosas carnaciones, en suavidad de pincel, corroborando debió ser su autor un gran maestro. Aunque como inevitablemente cada uno es hijo de su tiempo, no deja de ser curioso comprobar que mirando con prurito censorino y al gusto académico de la época de Ponz, estampara en su «Viaje» (tomo XV, pág. 197), refiriéndose al templo de Puerto Mingalvo, donde aseguran se hallaba no sólo éste, sino el de Santa Bárbara (Museo de Barcelona), por González Pérez, otra de las piezas capitales de nuestra pintura, que «los retablos son de muy mal gusto». Como el P. Teixidor en su M. S. sobre «Capillas» de Santo Domingo (fol. 10), estimó uno de los grandes retablos de Nicolau, cuya predela es hoy gala de nuestro Museo: «de humilde pincel, propio de aquel siglo, en que se ignoraba el arte de pintar» (!!). La ignorancia y el mal gusto, fueron endémicos en todo lugar y tiempo.

Rimando aïnor y dolor, contrasta el musical júbilo angélico, que las Letanías proclaman al dictado de «Angelorum Laetitia», con el ineludible carácter de constante cordial tristeza de María, realizada por grueso párpado caído, dándole una expresión pensativa. Es la pena evocada en las «Meditaciones» (Cap. VIII) franciscanas del Seudo Buenaventura. Repercutieron mucho en muchos textos, entre otros en la «Vida de Jesucristo», escrita por el franciscano Eximenis a ruegos de don Pedro Artés, donde, al parigual de algunas más, dedica varias páginas del capítulo XL, a glosar cómo desde la Infancia del Niño Dios, «en el corazón de la Virgen había constantemente grandes dolores». Sufre por la presentida futura Pasión, mitigadora de su gozo humano; la de su Hijo y la suya propia, de «Regina Martirum», por cuanto como copartícipe de la Redención, también a Ella se la consideró mártir, con martirio que igualmente culminó en el Gólgota. Lo que la especulación mística llamó «Mariae Compassio», surgida en paralelismo con la «Christi Passio». Los Siete Gaudios están entreverados de Siete Dolores; los «sete pesares que viu Santa Maria», mencionados ya en «Las Cantigas», aun cuando su culto y consiguiente iconística resulte posterior (39).

A la figura femenina, sin pecar de muy exigente reparón, podrían hacerse algunas objeciones, por parecer algo endeble, cuelliangosta y de alfeñicados bracitos. Sin embargo, procuramos explicárnoslo, pues tal vez mitiga esos repa-

(39) Trens, loc. cit., pág. 208, considera el documento más antiguo relativo a la festividad de los Dolores, de la primera mitad del siglo xv (Concilio Pral. de Colonia en 1423). La Misa especialmente dedicada, se aprobó por el Papa Sixto IV (1474-1484). Puede verse también lo del P. Terrien «La Mère de Dieu de Dieu et la Mère des hommes», en su edición francesa (París, 1902), o en la reciente buena versión española publicada por la BAC. Y con más amplitud y fondo, «Analecta Bollandiana», tomo XII-333.

ros, pensar que anhelaba el pintor producir un sutil arquetipo fino y selecto a su manera, que le alejase de la no demasiado infrecuente tipología más propia para moza lugareña, o recia menestrala. Frente algunas robustas «Mare de Deu de la Llet», muy ampulosas, me asaltó a veces el recuerdo de una muy conocida célebre frase penetrante de la benedictina Santa Hildegarda, noble abadesa germana y renombrada escritora del siglo XII, en su «Sci vias domine»: «Dios no mora en los cuerpos demasiado robustos». Acaso tratase de aspirar a una figura señorial, que pretendió sublimizar estilizándola. Para preferirla y elegirla no necesitó subir al cielo por la escala de Jacob en busca de místico modelo divino, ni descender a lo que cuenta Charles Blanc en «Les peintres de toutes les écoles», sobre la búsqueda hecha por L. de Vinci en el «Borghetto» milanés durante más de un año, hasta dar con tipos apropiados y utilizables para su famosa Cena. Barrunto que se inspira y responde al humano ideal gótico, de lo que se consideraba distinguida belleza femenil, con nacarada tez de cerúlea transparencia, tendiendo a la conjunción, al natural rara, por eso más apreciada, de ojos negros y áureos cabellos. Lo que loaban los trovadores y no sólo en obras de «joglaría», sino hasta en algunas del «mester de clerecía», pues la traducción española del famoso poema sobre la «Vida de Santa María Egipcíaca» por el prelado francés Grosselete († 1253), encomia los «ojos negros et sobreceia — alba frente fata las cerneias...». Todavía siglos después, Juan de Arfe, alabaría en su «Varia conmesuración», el tener lo que hoy no agrada: «frente espaciosa». Señoril moda, o gusto de internacional regusto, que refiriéndose a Italia en el siglo XV, advirtió Eugène Müntz, llegaban las mundanas beldades a «rasurar una parte para descubrirla y agrandarla lo más posible». No sabrán apreciarlo actualmente las juventudes «a la page», que tampoco estimarán el valor del «alto cuello flexible y delicado», antes admirable, ahora quizá tachable de pretuberculoso estigma. Porque realmente, yo al menos, no sé valorar la hermosura de ver «se tournant, ou ça ou là, certains plis qui montrent tantôt l'un, puis l'autre, des deux filets qui enserrent en soye les cannaux de notre vie». Es lo que viejos estetas entonces ensalzaban; como las carnaciones con el blanco de la «flore de lys ou d'espine» y el carminado de «la rose en brancile ou des prés... les yeux noirs, cheveux blonds com l'ormier (oro en barra) ou esmeré, crespés et recerselez», cuanto más mejor. Así lo preconiza el «Discurso acerca de la belleza de las damas», por Angelo Firenzuole, que, como «La Femme dans l'Art», de Mario Vachon (edit. Rouam, 1891), compendia el grato volumen de Armand Dayot «L'image de la Femme dans l'Art» (Hachette, 1899), donde tampoco falta (págs. 42-49-56) el reverso: los tonitruantes anatemas del furibundo y austero Savonarola, contra estas cortesanas repercusiones en «las pinturas que habéis puesto en nuestros templos...». El «Speculum Naturale», de Vicente de Beauvais, incluye receta para enrubiar, y en Valencia son recordables las lejías recomendadas por Arnaldo de Vilanova, y otras que demostrando muy extensa prócer admiración por peliáureos tipos, citó Beroqui en su «Tiziano en el Museo del Prado (IV)». También salen a relucir en «Lo Spill», de Jaume Roig, las «dones ençafanades» o teñidas con alheña, que menciona Sanchis Sivera en «Vida íntima de los Valencianos en la época foral» (pág. 34), y el «açufar los cabellos» que reprendía el Tratado 7.º de «Provechosa doctrina», por Fray Hernando de Talavera (n. 1428), monje jerónimo que algunos paragonan en ciertas flagelaciones de la corrupción social, con nuestro magno do-

minico S. Vicente Ferrer, que vapuleara estas cosas en sus «Sermones». Si lo inútil no viciase lo útil, aún traeríamos a cuento cómo con su proverbial donosura comentó las épocas en que se admiraba ser cejijunta, vientre abultado, frente ancha o estrecha, un sabio benedictino, gloria de mi nativa y muy querida tierra gallega, el P. Feyjóo (40). Pero corto la «evasión», recordando no faltaron en Valencia excepciones tan simpáticas, cual las del maestro de Santa Ana, el de Perea y algunos continuadores (incluso Juanes, de vez en vez), propensos a poner negros cabellos sobre morena tez moruna. Empero, predominó la predilección por exóticos cabellos rubios, de tan larga estela, que se me antoja quizá deriva del favor ya gozado en la antigüedad (41), llegando ¡a nuestros días!

Otro detalle que quiero subrayar, son las ansias de Marzal por lograr, no diré si bonitas manos, pero sí aspirando a que resultaran señoriales, distinguidas, muy alargadas, exangües cual amuletos de marfil. A pesar de su perfecta imperfección constructiva y aunque sean ganchudas, a guisa de zancas de araña, o retorcidas patas de cangrejo, símil que me viene a los puntos de la pluma por las propias del pintor holandés Hans Asselyn (siglo xvii), causantes de que le apodasen sus colegas «Krabbetge» (cangrejo). Sin motejar a Marzal de lo que a mí puede motejarse y reprendía en sus «Discursos» Jusepe Martínez (página 10 de la edic. de 1866), incluyéndonos a entrambos entre «los que han

(40) En «Las Modas», págs. 87-94-95, de las «Obras Escogidas», de la Biblioteca Clásica Española. Barcelona, 1884. Por si a los aficionados o autodidactos incipientes les interesara orientarse, respecto a las evoluciones de la hermosura femenina en el arte, recomendaremos lo de Hirsch: «Die Frau in der Bildende Kunst» (1904); «Das Weibliche Schönheits Ideal in der Malerei», por Hans Schulze, de la Col. «Die Kunst in Bildern» (edit. E. Diederich, Jena, 1912); «La Beauté de la femme dans l'art» (1913), de Boyer d'Agen, y «Die Schöne Frau in der Kunst» (1918), por R. Piper. Bien quisiera poder ampliar estas módicas referencias con algo hispano, que por penuria de información, si existe, lo desconozco. No he visto más que un plausible álbum pulquérrimo, con valiosas apreciaciones de don Emiliano M. Aguilera (F. Gil, 1932), pero amplio, y tendiendo a su específica finalidad recreativa, no especialmente dedicado sólo a lo español como sería mi deseo. Aunque no se olvidar que con su facilidad y felicidad de ingenio, podrían, por las estéticas recomendaciones, criticarnos los auténticos artistas a quienes distamos de serlo, ni nunca podremos decir con la grande autoridad de Correggio al ver en Mantua, la Victoria, de Mantegna «ed auch'io son pittore». O comentarlo a tono de «Don Quijote» —(del que siempre tienen algo y los buenos mucho, por lo menos en lo de estar a merced de Sanchos)— cuando en casa de los Duques, arremete contra «los que gobiernan las casas de los Príncipes y que, como no nacieron Príncipes, no aciertan a enseñar cómo lo han de ser los que lo son: destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de sus ánimos».

(41) Rubios se supusieron las divinidades y héroes paganos en la Iliada: Zeus, Apolo, Venus, Latona, Ceres, Aquiles... ¿Signo de superioridad racial? No lo sé, pero hasta en la Biblia, en el primer Libro de los Reyes (cap. XVI-12), llegó Samuel a pormenorizar que David «era un joven rubio». En su descendencia figura el Salvador, como tal descrito por Apócrifos, con incierta bien que tradicional iconografía. Sobre retratos literarios de Nuestra Señora, hechos por SS. Padres y Doctores de la Iglesia, describiéndola unos morena y otros con «color parecido al del trigo», disertó doctamente Trens, loc. cit., pág. 20. Quienes compartan mi propensión «iconomaniaca», pueden hojear el «Dictionnaire raisonné...», de Mr. Eugene Violet-le-Duc (tomo III, pág. 446 de la edic. Hetzel. París, 1874), y el fascículo de la B (voz «Blond»), de «Le Livre des Symboles», por Georges Lanoë-Villene (pág. 144, edic. Bossard. París, 1927), a que nos referimos ya en la «Introducción, aparecida en ARCHIVO de 1935, pág. 9.

pecado en demasiado observantes o en sobrado descuido», lo cierto es que no podemos equipararle a norteños por ese pormenor famosos, como Albert van Ouwater, o al flamenco del siglo XVI, Joost van Cleef, el mozo, a quien además de por «zotte» (loco), era conocido por Cleve «el de las bellas manos», pues lo eran las que a sus retratos ponía. En Valencia este dictado, justamente, no sólo puede, sino que debe aplicarse al maestro de Bonastre, en cuya gran Anunciación del Museo de San Carlos (y en la Transfiguración de la Catedral) hay, para mi gusto, las más preciosas y bien hechas de toda España en la primera mitad del siglo XV. Aun no lográndolo plenamente Marzal, anhelarlo e intentarlo ya es algo, casi mucho. Supongo pudo ser el probable importador del entonces nuevo valor de la mano como elemento expresivo. Continuaron estas apetencias sus colaboradores y secuaces: Nicolau, Alcañiz... Sin ansias magisteriales me limito a señalar una de las primeras fitas en la hitación de algo que llegó a ser timbre de gloria de la pintura española, donde sobreabundan bellísimas. Alcanzaron límite supremo en expresividad, las del pincel de otro extranjero, cordial y cardinalmente hispanizado, el Greco; las de Velázquez y de algunos grandes retratistas de la escuela de Madrid, llegando hasta los modernos: Vicente López, Antonio M.^o Esquivel... Explícate, por haber caído la buena semilla en bien abonada tierra, ya que desde muy lejana fecha se apreciaban estos detalles. Y no sólo en damas, sino ¡en varones! Sirvan de ambiental viñeta y puntas de un compás cronológico, nada menos que de cinco siglos, las del Conde don Julián, que Claudio Sánchez Albornoz, en su gran discurso académico, «Estampas de la vida en León durante el siglo X» (pág. 20), supone admiraban hasta los judíos, basado en la hipérbole de la Primera Crónica General (pág. 427 de la edic. Menéndez Pidal, 1926). Y las recomendaciones de Alejandro VI al Duque de Gandía, publicadas por Chabás en su «Archivo» (VII-93): «Te cura de les mans perque en nostra terra si mira molt».

Todavía me propongo hacer ver —(cosa distinta de mirar)— llamando la atención sobre cómo en los ángeles músicos, trató y además logró el pintor dar a cada uno diferente digitación, apropiada para el instrumento que toca. La del de la cítara, dispar del de la no sé si decir «viella» (tocada con arco), vihuela de péñola (con púa), o «da gamba», en vez de «chelo» (?), con adecuada posición digital sobre las cuerdas sonoras, y de la del arpista y del que pulsa el teclado del órgano de mano. Revela observación minuciosa, que a su vez testifican los cantores, unos haciendo el barbo con sus labios en O y otro boquiabierto, sosteniendo volandero rótulo, donde se halla inscrito el místico «lied», del «Weihnachtsmusik», pues parecen preludiar un teutónico «Vorspiel».

Ha dado buen paso en el embellecimiento de modelos, que me resultan aquí superiores a los de otras producciones que le atribuímos, y donde se ven cabezas cuyos picudos rostros memoran los ridiculizados por Quevedo en «El gran tacaño», al describirlos teniendo «la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacen garra, dando la impresión de grifo, y la boca a su sombra, con hechura de lamprea». En la factura de ojos, ha hecho desaparecer el mirar de zahino que les dio en otros casos con un toque de blanco en el glóbulo ocular, adquiriendo ese carácter chinesco a que tan propenso ha sido el sienesismo internacional, y valga por lo que valiere, ya he antedicho me recordaron curiosa tesis del profesor Johan Plenge, de la Universidad de Münster, sobre: «La influencia china en el trecento y las misiones franciscanas».

Fueron tópicos traspasados a Miguel Alcañiz, a su epígono el maestro de Ollería, y al discípulo de éste que pintó el retablo Sivera. En cambio, Nicolau y G. Pérez, llegaron al opuesto polo, haciéndolos a veces gateados o espantadizos.

Aunque acaso por estos pequeños reparos resultemos incurso en la obsesión de Mayans, y más todavía de Clemencín, obstinado censor de los defectos gramaticales de Cervantes, «*Laus Deo*».

Valencia, 23 de enero de 1954.

Leandro de Saralegui

ADDENDA.—Por gentileza de mi docto amigo D. Marcial Olivar, puedo adicionar referencias documentales cuya copia le debo. De Lorenzo Zaragoza, una de 1389, tomada del Archivo General del Reino (Protocolos. Legajo 436, núm. 2.449, fol. 104, notario Bernat Costa), por el que «*Laurencius Çaragoça pictor civis Valencie scientes . nobis Dompne Mariane (corregido sobre «Francesce») quondan uxor Sancii delig, vicini del puig, deffuncti»* cobró 27 libras y 10 sueldos de un retablo para «*capelle pro ipsum facte in ecclesia sancte Marie Podii*». Otro dato copiado del folio 160, fecha 30 julio de 1390, es que se compromete a tener pintadas en el día de S. Miguel y para Bernat Miró «*blanquarius*», tres piezas que le habían sido entregadas por éste con S. Pedro Apóstol, San Bernardo y encima un Cristo, debiendo recibir por su trabajo 40 libras. En el mismo año de 1390 (26 julio), tomándolo del leg. 378, núm. 2.058, not. P. Sancho, ff. 54-55 v., encontró la noticia de que un tal «*Francesch Plaça, barber*», antes de ser ajusticiado por delitos de sangre, niega (entre otras cosas), el haberlos cometido, añadiendo: «*et tampoch es veritat de la mort del catinet d'en Saragoça pintor*».

De Marzal de Sas hizo el Sr. Olivar una copia (Leg. 1.902-3.º. Not. Martí de Alagó (1399), fol. 37. Colegio del Patriarca) de documento que, aun habiéndolo extractado S. Sivera («*Pintores Medievales*», pág. 29 de la edic. Barcelona, 1914), merece referirse, pues rectifica lo del benemérito capitular en cuanto que testifica que el contrato con el rector de la parroquial de la Santa Cruz, Mosén Francisco de la Selle, fueron pinturas murales «*in pariete dicte ecclesie*», aludiendo, supongo, que a las del Concejo de 1396, pues dice «*per me depictum in sala dicte civitatis fuit*». El precio era de 35 florines. Creo por lo tanto debe ser ajeno al retablo pintado para la misma iglesia, que citan las capitulaciones entre Gil Sánchez de las Vacas, de Teruel, y Pedro Nicoláu, en 14 de noviembre de 1404 (vide S. Sivera, loc. cit.), diciendo «*ques fa en la dita ecclesia de St Creu*». Fue lo que debió confundir a D. José M.ª Burguera, tentándole para crear el retablo Pujades de la Sta. Cruz, proveniente de aquella parroquia valentina, lo que pasó a su amigo Tramoyeres, motivando la cartela de «*Pere Nicolau*» (inconcebible por confronta directa con lo de Sarrión), que llevaba en nuestro Museo y en la nueva instalación mandada quitar afortunadamente por González Martí.

La Madonna Dupont, clisé A. Mas 1525 E que antes se alude como en ignorado paradero, rechazando su atribución a Marzal, pues la creo del taller de Miguel Alcañiz, ha sido descubierta por el Director General de los Museos de Arte de Barcelona, don Juan Ainaud de Lasarte, en su reciente recorrido por museos americanos, en el de «*Fine Arts*», de Boston, donde lleva el número 37.328 del inventario, rotulándose a nombre de Marzal, según tuvo la gentileza de comunicarme por carta del 15 de marzo y por cuya referencia de su hallazgo le quedo agradecidísimo.