

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(Continuación)

Prosiguiendo con Miguel Alcañiz, después de haber publicado en el precedente número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO las producciones allí catalogadas como suyas, sólo me llegó noticia por don Vicente Aguilera Cerni de otra obra que confieso desconocía: el retablo de Collado que le atribuyó Gudiol Ricart en su posterior, caudaloso nuevo libro magnífico (1). Sería impropio hacer otra cosa que registrar la proposición de mi talentado amigo.

Sintiéndolo muy de veras, termino declarando la torpeza de no haber sido hábil para rastrear en Valencia huellas, ni actual paradero de "un altar de la Virgen, en casa del Marqués de Rótova", sólo visto y así literalmente citado por Mayer (2) antes de 1922, sin que nadie más lo viera ni aludiera.

En el círculo de Alcañiz incluí varios discípulos, creyendo al más próximo y destacado, el que rebauticé denominándole al aislarlo "Maestro de Ollería" (3), coetáneo del que llamé "Maestro de Puixmarín" (4) por su retablo de San Miguel, en la catedral de Murcia. Sigue aún sin nombre de pila, pues la conjetura de Baquero Almansa (4 bis), la considero demasiado infirme. Porque sus afinidades con la pintura valenciana personificable por Alcañiz, estimulan colegir pudo formarse, o andar, por Valencia, donde no hallé apellido Fabregas en los

(1) *La pintura gótica*, en el tomo IX de "Ars Hispaniae", pág. 148-149 y fig. 113.

(2) Es la fecha de la edición en Leipzig, de su "Geschichte der Spanischen Malerei" (pág. 54), donde lo anejó al núcleo que comentamos, repitiéndolo la versión española de Calpe (1928, pág. 55).

Desconociendo tal marquesado, supuse pudiera referirse (?) al antepenúltimo Conde de Rotova, en "Arte Español" (Madrid, 1944, núm. del tercer trimestre, nota 2), al publicar las tablas de la Marquesa viuda de Benicarló. A pesar de no haber logrado entonces saber nada, reinsisto, por tratarse de publicación precisamente valentina, retranscribiendo lo que dije sobre mi extrañeza: "porque al contrario del ricacho aseñorado, el prócer español de auténtico Señorío, con mayúscula, suele aunar nobleza de la sangre y aristocracia del espíritu, pendiente por la conjugación de ambas a que se abran, acogedoras, sus puertas" de lo que sobreamundan testimonios en Valencia. Lo repito, por sino pasó a manos de gentes interesadas en las consabidas ocultaciones, sino de personas asequibles, gustosas de conocer el autor del retablo.

(3) *El Maestro del retablo Montesiano de Ollería*, en "Archivo Español de Arte", número 53 de 1942. Ratificado por Post en su magna "History", tomo IX, pág. 765, y por Gudiol en su espléndido vol. IX de "Ars Hispaniae".

(4) *Los discípulos del Maestro de Ollería*, en "Archivo Español de Arte", núm. 55 de 1943.

(4 bis) En su "Catálogo de los profesores de Bellas Artes murcianos", Murcia, 1913, pág. 31, respecto a Pedro de Fábregas.

corpus documentales de varios oficios, ni a la inversa. Sólo acaricio esperanzada ilusión para el futuro: que, habiendo ahora en Murcia una personalidad de polivalente relieve como historiador e investigador tenacísimo de archivos, el cronista de Monasterios Justinianos, Dr. D. José Crisanto López Jiménez (5), quisiera encauzar su fecunda búsqueda al esclarecimiento del problemita nominal replanteado. Como esclareció la discutidísima nacionalidad de Nicolás de Busi, entre otros discrimenes de imaginiería. Le bastará retrotraer sus trabajos en paralelismo con lo por él hecho sobre "Pintores y escultores barrocos valencianos en Murcia", que leímos y fruimos en "Anales del Centro de Cultura valenciana" (1956). Máxime que al tratar de "Los Mercedarios de Murcia" ya le vino a la pluma el señorío de un miembro de aquella familia, D. Rodrigo Puxmarin, por lo que le menciono especialmente aquí.

Evitando incesarias repeticiones no hago más que, de paso, situarlos, citándolos escuetamente como a "El Pintor de Juan Sivera" (5 bis), por haber ya tratado de ellos en publicaciones al fácil alcance de cualquiera.

En el mapa de nuestra pintura gótica, en su fase italogermana derivada de Marzal, ocupa preeminente lugar cimero la gran figura de Pedro Nicolau. Por la misma razón, tampoco me detendré a discutirlo, pues ya le dediqué un estudio monográfico de ochenta y tantas páginas (6), al que todavía no puedo hacerle sustantivas demoliciones, ni adiciones.

Trataremos de nicolasianosmarzalescos, aunque prescindiendo, por igual motivo, de un tan contiguo discípulo selecto de Nicolau, como el que denominé "Maestro de Rubielos" (7). Y también de Gabriel Martí (...1409-1432...), del que me ocupé hace años (8), cuando logré hallar y fotografiar la parte que subsistía de su documentado retablo de Albal, cobrado en 1418.

(5) Sin descubrir mediterráneos, es grato recordarlo, pues sigo (y recomiendo seguir) sus publicaciones de dilatada órbita, incluso refiriéndose a iconografía, cual la del *Simbolismo de la Preciosa Sangre*, en la "Revista da Universidade Catolica de Sao Paulo" (Brasil, 1955, vol. III, fasc. 15; VII fasc. 13 y IX-17 de 1956) resonando en varias extranjeras (París, Bari, Nápoles...) y españolas: "Archivo Esp. de Arqueología"; "Las Ciencias" (XXII-I); "Hidalguía" (1955, núm. 11); "Cruzada"... Con sumo gusto estimulo a considerarle adelantado mayor en aquella región levantina, donde podría prestar excelentes servicios al pretérito de nuestro glorioso arte, revisando y poniendo al día la historia de lo valentino, por allá descuidadita, casi en olvido.

(5 bis) Véase "El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1.^a y 2.^a de Primitivos valencianos". Valencia, 1954, pág. 143.

(6) *Pedro Nicolau*, en el "Boletín de la Soc. Esp.^a de Exces.", de Madrid, 2.^o trimestre de 1941, págs. 99-107, y número doble del 1.^o y 2.^o trimestre de 1942, págs. 98-152. *ibid.* la catalogación de las dos salas del Museo antecitadas (pág. 59) y Post, loc. cit., IX-758 y X-310.

(7) En la *Miscelanea de remembranzas vicentinas*, del "Archivo de Arte Val.", de 1955, págs 18 a 27.

(8) *El retablo*, de Gabriel Martí, en "Boletín Soc. Castellonense de Cultura", 1929, página 80. *Las tablas de la iglesia de Albal*, en "Museum", de Barcelona, vol. VII, núm. 3, pág. 89. Adicciones, en Post, loc. cit., IV-587 y VI-566.

GONZALO PÉREZ

Su identidad con el que antes vine distinguiendo por “Maestro de los Martí de Torres”, la he propuesto desde larga fecha, reiterándola sucesiva y paulatinamente; primero, a base de atisbos conjeturales, después (9) con plena persuasión. A mayor abundamiento, resulta ratificada por el feliz hallazgo documental de D. Luis Cerveró (10) que disipa en firme las nieblas (11) acumuladas por referencias de segunda mano, tomadas del manuscrito de Pahoner “Recopilación de Especies Perdidas”, y permite fechar con seguridad en 1412 la tabla de titulares del retablo Climent.

Esbozaremos un compendioso *introito* biográfico y familiar de Gonzalo, empezando por no silenciar el embrollo de Pérez, Peris y Sarriá, que armó la escueta transcripción documental, según ya vislumbró la sagaz penetración de Sánchez Gozalbo (12).

Acertó Tramoyeres (13), al barruntar que se trata de “una verdadera dinastía de Pérez pintores”, aunque sin iniciar su discrimen y pretendiendo establecer distinciones (14) de todo punto inadmisibles, e inadmitidas por Post (l. c., III-81), entre Gonzalo Pérez, Gonzalo Pérez Sarriá o “alias” Sarriá y Gonzalo Sarriá o “de Sarriá”.

El “alias” debe referirse a mote popular, cual el alcuño de su contemporáneo platero García Gomis, conocido por “alias Sorio”; el “Jacomart”, de Jaime Baço, y otros en otras partes, ya que cuentan ser debido a tener bocio (“gozzo”) la nominación de Benozzo di Lese di Sandro, por Gozzoli. Sin escarbar en linajes de artesanía, la verdad es que ignoro si pudiera derivar de la voz “sarria”, sinónima de “sera” —red o capazo de esparto—, aunque quizá mejor del pueblo de donde viniera o estuviera, parejamente a como suena Antonio Allegri, por Correggio, lugar donde naciera. Pero tampoco acierto a conjeturar cuál de los varios Sarriá que hay en España y tal vez nos pudiese ocurrir lo que me sospecho del “de Chipre”, añadido al “Mestre Esteve Rovira”, documentado por Almarche, que quizá no tuviese nada de chipriota; o con Rodrigo de Osona que, después de haber algunos llegado a pensar en lugarejo de Lombardia y en Vich (por Ausona), no pareció arraigar ni se logró aclarar lo del origen geográfico. Sin embargo, para el “de Sarriá”, de Gonzalo,

(9) “Bol. Soc. Esp. Exces.”, de 1933, pág. 273; de 1942, pág. 128; “Archivo Español de Arte”, núm. 62, pág. 105; núm. 103, de 1953, pág. 242, y en la precitada catalogación de dos salas de nuestro Museo, pág. 79.

(10) *Pintores valentinos. Su cronología y documentación*, “Arch. Arte Val.” de 1956, pág. 109.

(11) Di cuenta de ellas en *Comentarios sobre algunos pintores y pinturas de Valencia*, del “Arch. Esp. de Arte” de 1953, pág. 244.

(12) “Boletín Sociedad Castellonense de Cultura”, 1928, pág. 149.

(13) “Archivo de Arte Val.” de 1917, pág. 70.

(14) En “Cultura Española”, 1907 (año V), pág. 563.

repetido en documentos del 13 de agosto de 1432 (15) y 22 de abril de 1433, resulta muy atractiva la posibilidad de pueblecillo catalán, como nos vinieron con el Conquistador Don Jaime, los nobles Sarriá, sonando después Callosa den Sarriá. Si así hubiera sido, no dejaría de ser grato para orientarnos y acaso justificarnos el colaborar en 1405 con Gerardo Gener. Y hasta sobre las concomitancias valencianas observadas en el Círculo de Arte Catalán del antes conocido por "Maestro de San Jorge", ahora identificado con B. Martorell. Desde hace tiempo se atisbaron, incluso mirando deste ultra Ebro (16). Replantearía el problemita de si, como creo, la corriente nos vino de Cataluña, o fue a la inversa, pues me resisto a explicármelas cabalmente, por mera concoidancia en común influjo norteño, francoflamenquista.

Los documentos y las obras que adjudicamos a Gonzalo, están acordes en probar ha sido un gran "mestre de pinsell"; para mí, el mejor y más encumbrado entre los de su tiempo. Lisonjea el registrar aplausos de la moderna "tecnocracia" europea cuando, refiriéndose a la "escuela de Valencia que se distingue por el color y movimiento", califica su obra capital, lo de Martí de Torres, diciendo no hay "nada más monumental y gracioso a la vez" (17).

Fue hijo de Antón Pérez, también pintor de retablos, pero del que todavía no se conoce con seguridad ni una producción suya subsistente para poder juzgarlo. Aunque no estimo aventurado deducir que si alguna llegó a nuestros días, habrá de hallarse pesquisando en la órbita gonzalesca, con similar estilo, nutrido por reflejos de lo que se viene atribuyendo a Lorenzo Zaragoza y de Nicolau. Me imagino debió ser algo parejo al que llamó Post "Maestro de Almonacid", de quien ya tratamos en precedentes páginas (18); o al que vengo llamando "Maestro de El Puig" (19), de quien trataremos en las subsiguientes. Sin embargo, aun debo prohibirme fantasías que a horas de hoy aun resultarían poco fundamentadas para poder argüir. Porque, a pesar de leer en lo de Zarco del Valle (20), que fue pasando de pluma en pluma (Cean, La Viñaza, Alcahalí...), haber cobrado en 1416 un retablo de la Santísima Trinidad, encargo de don Juan Cabrera (emparentado con don Juan Ruiz de Corella y don

(15) Cuya copia debo a la inteligente universitaria señorita Villalba Dávalos, sólo citado sin transcribirlo, en el fundamental corpus de documentos publicado por el inolvidable capitular señor Sanchis Sivera sobre "Pintores Medievales", a donde puede y debe acudir quien necesite más detalles, y al que sin expresa cita nos referiremos siempre que no mencionemos otras recopilaciones, ya que siendo tan conocido evita concretas alusiones, ahorrando páginas a esta demasiado fatigosa ¡y tediosa! recapitulación, que aspira sólo a ser herramienta de trabajo en futuro desglose ajeno.

(16) Recordemos el sereno juicio del auténtico sabio Mosen Gudiol y Cunill, en su "Arqueología Sagrada", tomo II, pág. 536, a la par que al muy docto Folch y Torres, en el "Butlletí dels Museus D'Art de Barcelona", vol. I. 1931, pág. 3.

(17) Para ejemplificar elijo, por ser lo más reciente, "La Peinture gothique", de Jacques Dupont (y Cesare Gnudi), en la bellísima edición Skira (1954), pág. 174.

(18) En "Archivo de Arte Valenciano" de 1936, con reproducciones a partir de la figura 25, y en el de 1954, pág. 6.

(19) En "El Maestro de Santa Ana y su escuela", Valencia, 1950, pág. 7, y en "Archivo Español de Arte", núm. 103 (pág. 245), de 1953.

(20) "Documentos inéditos para la Historia del Arte Español", tomo LV, pág. 288.

Pedro March), importante obra para la capilla familiar en Gandía, no alcanzo a conectarla con lo del Museo de Vich (21) que me dijeron provenir (?) de Valencia. Ni con un panel de igual asunto en la Col. Hartmann (22), por parecerme más propio de ático, que titular y al que luego volveremos a mencionar.

Tampoco puede servir de brújula para navegación en este proceloso mar de titubeos, lo que por aquí vino circulando del retablo de 1420 destinado a Jérica, pues ya he desechado en estos mismos apuntes (23) y con anterioridad, el que se trate del provisionalmente atribuido a Lorenzo Zaragoza. En estas y otras cosas, prefiero avanzar "ad cautelam" por asaltarme recuerdos de Feu-riol Tribulet, el donairoso Rigoletto de Luis XII y Francisco I de Francia, cuando al planear una conquista propuso ante todo calcular primero, si era posible salir del sitio conquistado.

No será superfluo advertir que la índole de los clientes y el área geográfica de los trabajos documentados de Antón, bastan para persuadir debió ser un excelente retablero, de talla parangonable a los maestros de Almonacid, o de El Puig, cuyas facturas no me repelen para pensar pudiera tratarse de familiares que influyeran en la formación de Gonzalo, colaborando con el, ya que no cabe dudar repercutiría en el hijo, el arte del padre. Respecto a éste, abrigo la convicción de que trabajó con sus allegados. S. Sivera, en "Pintores medievales", dijo que Antón cobró, el 25 de noviembre de 1404, un tercio del total coste de un retablo en el que colaboró Marzal. Sin transcribir el documento, cita el notal de Pedro Torra y lo diera idéntico Alcahalí en su "Diccionario". Pero citando protocolo de otro notario (Juan de San Félix), en la misma fecha, quien trabajaba con Marzal entonces fue Gonzalo para don Pedro Torrella. De no ser lapsus de colectoría, resulta Marzal, operando en el común taller de los Pérez, como antes en el de Nicolau, por lo que rogamos a nuestros escrutadores de archivos inquieran sobre todo ello y, mientras tanto, respondiendo a opiniones entreoídas, tampoco quiero callar que de ninguna forma creo pueda ser el Antón Pérez discutido, quien firmó de testigo de su colega Salvador Roig en Zaragoza el 12 de septiembre de 1460, según dato de Serrano Sanz (24).

Además de Gonzalo, tuvo también otros dos hijos pintores llamados Juan y Francisco. Se deduce de documentos que Antón estuvo casado con una Francisca, "mater dicti Johannis Pérez uxorque Antonii Pérez, quondan picto-

(21) Reproducida por Post, loc. cit., tomo III, fig. 292.

(22) Lo reproduce al darlo a conocer en *Sobre algunas tablas españolas*, núm. 74 del "Archivo Español de Arte" (1946), fig. 1, como del círculo de Nicolau, pensando ya en los Pérez.

(23) "Archivo de Arte Valenciano" de enero-junio de 1936, pág. 3, y antes en el de 1934 (pág. 6), donde copié las capitulaciones que había exhumado el P. Arques Jover y publicadas por Zarco del Valle, loc. cit., pág. 287.

(24) *Documentos Pintura en Aragón*, fasc. 2.º, pág. 28 de la separata de "Revista de Archivos" (1916). No es lícito fantasear trayendo a colación longevos como el Rafael Pertus, de quien dijo Jusepe Martínez que "hasta la edad de 84 años no dejó los pinceles de su mano y las últimas obras que hizo fueron las mejores".

ris". Y uno calderero, por cuanto con ese oficio aparece un Guillermo, a quien Gonzalo le llama (25) en 1413 "fratrem meum". No sé, ni por otra parte nos interesa demasiado averiguarlo ahora, si el Miguel, cantero que trabajó (1395 a 1402) en la Catedral, fue o no pariente y un Pedro (1402) y un Jaime (1442) de igual gremio y varios orfebres.

Limitándonos a los dos pintores hermanos de Gonzalo, supongo que Juan debió ser poca cosa, pues sólo le hallamos interviniendo en tasaciones y actos intrascendentes. No es unificable al Juan Pérez "alias Castelló" que se quere-llaba en 1393 con el pintor "clericus simpliciter tonsuratus" Juan Chust; ni a homónimos cual el que vende tierras en Rafelteraç (1464) casado con una Úrsula, mientras el hermano de Gonzalo aparece como esposo de una Paula en 1443 y 1446; ni acaso con el sólo documentado por donación de 1492.

En cambio, a Francisco nos lo presentan haciéndome sospechar debió ser de valía y también probablemente su hijo, García Pérez Sarriá que me aparenta pudiera resultar el continuador y si se me permite la palabreja "modernizador" del obrador familiar, dentro de las normas o disciplinas de su abuelo y tío, con quien trabajó en la Catedral. Hasta me lo imagino desempeñando un papel similar al de Segna di Buonaventura di Buoninsegna, respecto a su tío Duccio, entre los sieneses. En 1438 aparecen Gonzalo y García "nebot de aquell", tasando una obra de Dalmau, lo que insinúa posibles pistas para justificar las concomitancias que me obstino en vislumbrar en producciones que después discutiremos. A pesar de que otras hipótesis son viables y alguna vez sugerí, tampoco me sorprenderé si García (o Francisco), en futuras investigaciones, apareciesen identificables con el que llamé "maestro de Bonastre" (26), aun cuando todavía no podamos trenzar presunciones que tengan aquí cabida. Confiémoslo al porvenir, encareciendo la conveniencia de hacer una "revisión terapéutica" en las noticias documentales, equiparable a las que con "testigos críticos" no escasean en exégesis bíblica, según ciertas "lectio-nibus variantibus escriturarias" origen de fecundas controversias. Porque demasiado frecuentemente se tambalean los cimientos de reconstrucciones bien planeadas, debido a impureza o falta de solidez en los materiales de acarreo. Sin descender a la femenil tarea de pescador de nimios errores, que todos cometemos y yo más que nadie (27), leo de García Pérez Sarriá: "que siendo toda-

(25) Documento del P. Arques Jover, en Zarco, loc. cit., pág. 285.

(26) En el "Boletín Soc. Esp. de Exces." de 1942, pág. 111, avanzando sobre lo que antes dijera en la misma revista madrileña, tratando de *Para el estudio de algunas tablas valencianas y aragonesas* (2.º trimestre de 1936), al reproducir la espléndida "Anunciación" del Marqués de Mascarrell. *Ibid* respecto al pintor, las págs 107 y sigs. de mi catalogación de dos salas de nuestro Museo.

(27) Debo, sin embargo, aclarar no incluyo en ellos el que me achaca un aspirante a impugnador, surgido en la pág. 85 del "Archivo de Arte Valenciano" de 1956, donde refiriéndose a panel del retablo Pujades de la Sta Cruz (núm. 254 del Museo) y abogando creencias ambulantes de ajena fecundación errónea, en tiro directo me dispara, diciendo: "para Saralegui el combate se lleva a cabo entre Heraclio y Siroses, hijo de Cosroes II". Como decisivo argumento probatorio "de contrario", alega lo verdaderamente pintoresco: que "Piero de la Francesa plasmó la Derrota de Cosroes II por Heraclio, en un fresco de

vía, al parecer, menor de edad, contrata la pintura de un retablo, en 27 de mayo de 1440". Por involuntario excepticismo, no me resigno a ver en él un niño prodigio de la pintura, ni aun recordando contaron de Andrea Mantegna que a los diez años (1441) figuraba en el registro del gremio de pintores paduanos y a los diecisiete ya le habían encargado como maestro, un cuadro de altar de Santa Sofía, importante iglesia de Padua.

Otro testimonio acuciador de revisión documental, es el caso de Bartolomé Pérez (...1440-1443...), que también creo familiar y buen retablero. A pesar de que consta fue pintor de paveses, como lo fueron algunos de nuestros grandes maestros, firmó en 20 de febrero de 1440, capitulaciones con doña María Fernández, esposa de don Genaro Rabasa "milites doctoris habitatoris valencie", en cuya Catedral tenía esta familia (desde 1380) capilla propia (la de Santa Magdalena) y enterramientos. Por lo tanto, no era obra para una Fernández a secas, sino nada menos que para doña María Fernández de Tarazona, del linaje de los "ricos omes" de Aragón, casada con el áureo don Giner Rabasa y Pérez de Espejo, gran jurisconsulto compromisario en Caspe, que durante la entrada de Don Juan I y Doña Violante, llevara el bordon del palio a la diestra de la Reina. En resumen, no encargo mediocre de un ciudadano cualquiera, sino de los señores de Benetúser, para cuyo castillo dispuso el inmediato sucesor Don Giner Rabasa Perellós, según testamento del 23 de junio de 1450, que se hiciera (28) capilla con altar dedicado a la Virgen, San Jorge, San Miguel y San Martín. ¡Todo un florilegio de la caballeresca devoción! Ahora bien, la misma (?) gran dama, o una homónima, resulta encargando veinticuatro años antes precisamente al pintor Antón Pérez, coigual retablo. Es sospechoso y no habiéndose publicado copia fiel, sólo un extracto, parece demasiado raro el otrosi de surgir viuda en 1417 y casada en 1440. A nadie le faltarían justificativos alegatos literarios, pero tiente para justos recelos que pongo de relieve someramente, acuciando a documentar más y mejor a Bartolomé Pérez, pues no le haríamos ascos a una posibilidad que de ratificarse resultaría transcendental y gratisima: la de que pudiera ser el autor del magnífico panel por mí muy visto en Valencia y hoy en Barcelona, propiedad de don Mariano Espinal, firmado "Berthomeu" (29) del que trataremos en su lugar. Incluso los atis-

la iglesia de San Francisco de Arezzo". Ni mencionaría esta inverosímil corrección, susceptible de ser puesta en solfa por cualquier aficionado al solfeo, de no partir de esta misma revista y respondiendo a preguntas foráneas. Basta dar un vistazo a la *Leyenda Aurea*, de Voragine (Cap. CXXXII-1) al 14 de septiembre para que, aparte de tal o cual fresco, sea imposible tomar al padre por el hijo. Máxime que ya interpretara bien el asunto don Elías Tormo en su "Levante" (pág. 147) y que sorprendería la incongruencia de ver matar dos veces a Cosroes, en una sola hoja de un solo retablo, primero por el lanzazo que le traspasa de parte a parte y después, más abajo, con daga.

(28) Vide Martínez Aloy, "Geografía de la Provincia de Valencia", tomo I, pág. 926, y genealogía en lo de Castañeda, *Ascendencia, enlaces y servicios de los Barones de Dos Aguas*, pág. 508 de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", núm. de mayo-junio de 1914.

(29) Lo comenté y reproduje, al publicarlo en *Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI*, pág. 218 de "Archivo Esp. de Arte", núm. 95 (XXIV) de 1951. En las listas de

bos de concomitancias familiares con Juan Rexach, son sugestivas para sin afirmar, acariciar la posibilidad de colaboración aun indocumentada, que atrae conjeturalmente partiendo de un nuevo dato: la que llamé Nuestra Señora de la Porciúncula (30) y atribuí a Berthomeu, acabo de saber, por muy agradecida gentileza de don Juan Ainaud de Lasarte (31), que proviene de Albocácer, teniendo como remate un Padre Eterno que di por de Rexach. Si no fue adición posterior, o repinte imitativo, no siendo como para mí no son ambas piezas de igual mano, sino la de San Francisco muy superior a lo del ático, ¿sería forzoso deducir intervención de un copartícipe que pudiera resultar Bartolomé Pérez? Tampoco es descartable que podamos hallarnos ante obra personal de Jacomart, con quien trabajó Rexach. Sin embargo, por no tener aún hecha revisión de si sería o no viable admitir el panel de la Porciúncula como de una fase del autor de un San Miguel que perteneció primero a la Colección Manzi, en París, y después a la de Parmeggiani (32), en Italia, no puedo todavía pronunciarme. Porque según me informaron veteranos conocedores de Valencia, se hallaba en Burjasot, hace unos cincuenta y tantos años, con lo que si no yerran y creo que no, deberá tratarse del titular del retablo Perales, cobrado en 1443 por Jacomart, siendo el único fundamento para las atribuciones a Jaime Baço.

También debió pertenecer a esta dilatada familia menestrala, un Roberto Sarriá que trabajaba el año 1440 con el ya citado Juan en los "costats" del retablo mayor catedralicio y acaso un Guillermo Pérez (...1421-1465...), cuyo nombre de pila nos hace pensar pudiera ser hijo, o sobrino del homónimo cal-

nuestros pintores del xv, ni están todos los que fueron verdaderos artistas, ni lo fueron todos cuantos en ellas están. El que, cual Pedro Ferrer, "anverniça la pica de la porta del chor" de la Seo, y el que cobra unos sueldos por servicios que prestó su mujer a un sastre, según consta de Juan Benet, a pesar de figurar (con otros casos pariguales) incluidos entre aquellos, no hicieron lo suficiente para que nos puedan interesar. Lo digo a propósito de que si nos ciñésemos escuetamente a lo documental, examinando referencias de los Bartolomé conocidos, de no pensar en Bertomeu Nadal por llamarle "Mestre", pero cuyas fechas (...1462-1513...) quizá no sean demasiado adecuadas a lo que la obra en cuestión revela, casi excluiríamos a los demás homónimos. Si al Canet de 1432 que descubrió activo en Segorbe don José María Pérez Martín ("Archivo Esp. de Arte y Arq.", núm. 33 de 1935, pág. 286), pero sólo pintando cirios, lo desechamos además por no firmar recibos "porque no sabia scriure", al de Eixarch lo haríamos por la fecha (1395) como a Salset († 1418) y a Avellá, fallecido antes de 1449. O por sólo tener noticias de ciudadanía, cual Forner (1413) o Isona, o el Sancho (1433) de Játiva y Almenara, poco documentados para juzgarlos, ni a Bartolomé Baró, ni a Borrás, el iluminador, y a Pomar y a Zacoma. Quizá de brocha más que de buen pincel.

(30) Al reproducirla en "Archivo de Arte Val." de 1934, fig. 31, donde (pág. 24) en firme adjudiqué a Rexach el "Eterno Padre", de la misma colección Muntadas, que independientemente había también de atribuirle Post al publicar su tomo VI, pág. 78.

(31) Gracias a él acabo de conocer un recientísimo bello fascículo sobre la *Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía*, publicado por la Junta de Museos de Barcelona (1957) donde cita (pág. 15) y reproduce detalles en los núms. 53-54.

(32) Me referí a él en *Problemas de Pintura valenciana del S. XV*, "Archivo Español de Arte", núm. 62 de 1944, pág. 110, insistiéndome en mi tesis en la misma revista, núm. 95 (nota 4, pág. 219) de 1951; núm. 103, nota 24, pág. 248, y en "Penyagolosa", primer número, Castellón, 1955. El nombre de Berthomeu quedaría para el donador, de lo cual conozco casos.

derero antes aludido. Le vinieron desdoblado en uno de 1421 casado con la hija de un tal Miralles Nomdedeu —con quien andaba entrampado— y otro de 1459-1465 casado con una Catalina, sin que podamos argumentar en pro ni en contra. Ni respecto a otros Péreces, cual el Marcos de 1472, o sobre si descendería o no de ellos, un “Mestre Peris” que dicen oriundo de Valencia y apareció el año 1515 en Barcelona (33) como aprendiz u oficial de Pablo de Montpeller.

Dejando las digresiones y volviendo a Gonzalo, mencionaré aquí solamente un contrato del 22 de abril de 1433 para un retablo por cuenta del honorable Jacobo Darries “milite domino Vallis de Aries”, que ignoro si sería o no pariente del canónigo Francisco de Aries. Lo traigo a cuento por las consideraciones a que se presta, justificando las dificultades del discrimen de lo medieval, pues sin ser anómalo (34), hace constar expresamente que lo estipulado por Gonzalo era “fer pingere”, es decir, a modo de productor empresa (como Jocomart), interviniendo por lo menos mucha segunda mano, tal vez la de alguno de sus copiosos familiares, o de otro. Y debió ser espléndido, a juzgar por el coste de 75 libras, prefijando emplear buenos colores, sin prescindir del muy caro “adzur dacre” superior al “comú” o de Alemania, oro fino, etc. Estaba dedicado a los Siete Gozos Marianos, teniendo “in sumitate postis medie” la Santísima Trinidad. Por tema y sitio, pudiera ser perfectamente apropiada la tabla de la Colección Hartmann que acabo de mencionar y antes di como del “Maestro de Rubielos”, pero no basta para proclamarlo con firmeza por aparentarme, además, algo anterior tal vez a 1433, siendo el asunto frecuente.

Su testamento del 23 de septiembre de 1451, publicado el 22 de diciembre del igual año, en el que las dos veces figura testigo Juan Rexach, permite deducir la justificación del influjo de aquél en éste, según más adelante concretaremos y la convicción de que pobremente falleció en el Hospital llamado “dels Beguíns” o de Jesucristo y Santa María, regido (35) por la Tercera Orden franciscana, situado frente al Monasterio de San Agustín. Estrechez pareja de la de su colaborador germano Andrés Marzal, demostrativa de la razón que tenía Palomino al decir que “los más han vivido en suma cortedad, buscando el último refugio en la piedad de los hospitales”. Podemos imaginarlos rememorando “El pintor pobre”, por José Antolínez, de la “Altepinakotek” de Mu-

(33) Sanpere Miquel, *Cuatrocentistas catalanes*, II-203.

(34) Ya mencionamos precedentes casos de colaboraciones, y es bien conocida la de Gonzalo con el catalán Gerardo Gener. No sólo de pintores sino de escultores como Damián Forment (que resulta pintor y escultor, según demostró prácticamente Post) con Miguel de Comís y con su ex-discípulo Juan de Salas, lo que le originó pleitos enojosos, cual el de los monjes de Poblet por su gran retablo mayor. Y no sólo en Aragón y Cataluña (hermanos Serra, los Vergos, etc.) sino en todas partes, pues así consta documentalmente de Gerardo de Orleans “peintre du roi” Felipe VI de Francia, y Giovanni d’Alemania con Antonio Vivarini que firmaban y producían en común de 1441 a 1449 importantes retablos, motivadores de parejo enigma, como el de 1446 de la Academia de Venecia, o la Coronación de María, dos años posterior, para la iglesia de San Pantaleón.

(35) Vide Teodoro Llorente, “Valencia”, tomo II, Cap. V, y Rodrigo Pertegás, “Hospitales de Valencia en el xv”, Valencia, 1927.

nich, sin que fuera nada insólito en ningún tiempo y lugar, si recordamos a Franz Hals acogido en un asilo, a Hobbema en una oficina de consumidores y lo míseramente que murió Rembrandt... Hasta en Italia, donde los buenos vivían más holgadamente y desde donde Durero escribía "en Venecia soy un caballero y en Nuremberg un miserable", sobreabundan casos cual el de Massaccio. Aunque no sé si sería cierto lo de Cennino Cennini en su célebre "Trattato" de que "ninguno fue al arte más que por espiritualidad, no por lucro", sea lo que fuere, vindiquemos su memoria y su pobreza, teniendo muy en cuenta lo elevado de su docente misión, por cuanto contribuyeron a que valiéndose de las terrenales formas visibles, fuera conocida la sublimidad de las celestiales. Considerémoslos "hidalgos del espíritu", sin que, a pesar de su modesta posición social, puedan hacerse reparos a esa hidalguía, conociendo la que las antiguas Leyes de Castilla concedían a quienes de matrimonio legítimo tenían siete hijos varones, apodándolos el pueblo "hidalgos de bragueta". O la que otorgaba la realeza en el siglo XVIII, a las nodrizas de reyes o príncipes, transmisible por descendencia, pero conociéndolos la gente por "hidalgos de teta". En los siglos de pura fe cordial y colectiva, no es ilógico suponer que quizá les consolase haciéndoles más llevadera su penuria, el pensar, mientras amorosamente trabajaban sus excelsos retablos marianos, en idealismos cual el de la Cantiga LXXV de Alfonso el Sabio: "Omildade con pobreza —quer a Virgen coroadá — mais d'orgullo con riqueza — e ela mui despagada."

• • •

Las producciones que iremos exponiendo como de Gonzalo, nos le presentan influenciado por la vigorosa reciedumbre de Marzal, con quien colaboró y por la dulcedumbre de Nicolau, del que fue inmediato discípulo directo, llegando a superarlo. Emplea la misma técnica y fórmulas coloristas sumamente afines, con tintas flúidas de clara tonalidad, destacando deliciosos azules, grises y verdes complementarios, sin exceso de carmines, pues propende a la usual gama ciánica, ya que la cálida no tuvo auge hasta fines de la centuria con el Maestro de Perea "et simile". También debe de provenirle de Nicolau el saber fundir tonos bien hostiles, armonizándolos sin cacofonía y yuxtaponiéndolos rítmicamente. A la vez acusa paridad nicolasiana, explicable por resonancias de taller y "papers de mostres", en tipología, manera de tratar fondos, arbolado y terrazo, repitiendo telas y alcatifas del solado con muy típicos ramizos, "rosetes" y "gallinetes" que varias veces ya comentamos.

Independientemente de la posibilidad de que su padre pudiera resultar (?) el Maestro de Almonacid, fuera éste quien fuese, juzgando por lo conocido hasta el día, estoy en fe que le debe la solemnidad monumental naturalísima y la fina ponderación de su colorimetría, logrando en las obras capitales un "pondus", o equilibrio, que sin rebuscadas alabanzas de ocasión, imparcialmente admira. Porque todo está hecho sin el resobo que los italianos en argot de obrador llamaban "stentare". El de Almonacid parece haberle inspirado sus

figuras majestuosas, sin énfasis, ni enviroadas, carentes de superfluo adeliño, rebosando placidez, sin engolamiento ni ampulosidad salvo en los ropajes. Pero aun en éstos, no estorbará el advertir que responden al tono y tónica de la época, pues hasta las capitulaciones retableras pormenorizan esa característica, previniendo vestir a tal o cual santo, "ab un bell manto pompós".

En la suntuosa ornamentalidad y pulquérrima labor de orlas florales y aureolas, es insuperable. Y en el acierto en realzar el carácter esencial de los personajes representados, dándoles realismo adecuado y apropiada expresión valiéndose de carnaciones ("encarnaments") deliciosas, ligeramente carminadas en delicado empaste, o con veladuras de blancos transparentes, haciendo que más de una vez se tomaran por óleos. Además de ser afortunado en lo que tratadistas tan posteriores como Jusepe Martínez (Tratado II), habían de estudiar bajo el epígrafe de "la elección de actitudes", sorprende ver lo bien que concentra la vida de sus modelos en los ojos, de mirar suave o profundo, según le interesa en cada caso, trabajándolos magistralmente. Por algo Mr. Jacques Lassaigue subraya (36) en su bellissimo libro, que "hay pocos ejemplos de figuras ofreciendo tal carácter de grandeza y sencillez... rostros plenos de misterio y humanidad, marcados de dulzura melancólica".

Perfeccionándolo, conserva el recurso empleado por sus predecesores y contemporáneos, de, para salvar la no liviana dificultad que siempre tuvo y tendrá —según ya expusimos—, reflejar una gradación de dolores (37), dejar caer los mantos sobre la faz, velando parte. Como ellos, aun dotó de vez en vez a sus arquetipos de narizotas carnavalescas, mostrando predilección, además de por algunos carichatos por las muy aquilinas, o penduliformes, ejemplificables con un retrato de Federico de Montefeltro, Duque de Urbino, por Piero dei Franceschi en los Ufficii de Florencia (núm. 1.615) y con el muy discutido supuesto retrato de Sebastián Munster (?) núm. 2.182, del Prado. Fue "moda" muy extendida como con gracejo advirtió Mr. Bertaux (38), al escribir que también "los pintores de Carlos V de Francia y los miniaturistas del Duque de Berry, han gratificado con ellas a las sacras imágenes y retratos de sus contemporáneos". Quizá torpemente, pero ya dije me inclino a creerlas influenciadas por el "adereço" escénico para representaciones de "misteris" y a la convivencia hebraica, con parigual repercusión en los grotescos de gárgolas y mascarones.

Tampoco sorprende que, como hijo de su tiempo, flojee al tratar la tercera dimensión, cuyo diseño vienen atribuyendo a Paolo de Uccello. Sin embargo, esto apenas merma el bellissimo efecto que producen sus "capolavoros". Tengamos en cuenta lo rectamente advertido por Hendrik Villem van Loon (39): que nadie moteja de carecer de perspectiva las atrayentes obras de los artistas

(36) "La Peinture Espagnole", pág. 54, edi. Skira. Ginebra, 1952.

(37) Véase la síntesis de Giovanni Franceschini *L'espressione del dolore nell'Arte*, Bergamo, "Inst. Ital. di Arti Grafiche". 1909.

(38) En la "Histoire de l'Art", de A. Michel, tomo III, 2.ª parte, pág. 768.

(39) En "Las Artes", pág. 32 del prólogo de la traducción, por Mario Ruiz Ferrán, editorial L. Miracle, Barcelona, 1952, la 5.ª edición.

orientales unánimemente admirados, añadiendo: "en todo, ocurre como en la cerveza y ciertos manjares, que precisan acostumbrar el gusto". Bien acostumbrado lo tenían sus coetáneos y tratan de acostumbrármolo actualmente los avances ultramodernos, que disto mucho de censurar, limitándome a justificar en lo posible a unos y a otros en sus tangencias.

Respecto a lo que ahora llamamos "paisage", sólo era entonces mero auxiliar, secundario "acompañamiento"; tal es el vocablo empleado en los contratos: "algunos lexos, porque esté acompañada la ystoria". La figura humana, en cuanto que imagen a semejanza de Dios creada, era lo único que tenían por digna expresión de belleza. Lo demás, estaba de más o era lo de menos, y hubo de ir aceptándose por evolución del gusto y ser económico recurso para suplir el costoso gasto de oro, solventando al propio tiempo el "horror vacui", o temosidad al espacio vacío que su credo estético padecía. Salvo excepciones cual la de la Huída a Egipto del retablo Sivera de nuestro Museo, con hechiceras notitas anecdóticas y por ellas más estimables que por la calidad pictórica paisajista, no aparecerán regulares paisitos de segundo término, mientras no se aclimaten los frutos sazonados por las fecundas auras norteñas. Hasta Rexach, Dalmau y Osona padre, que no vacilé al calificarlo del mejor paisista (40) de nuestro cuatrocientos, cuando comenté tal tema.

No creo exagerar al decir de Gonzalo Pérez, representativo mantenedor de la supremacía valentina dentro del hoy denominado "estilo internacional", que ante sus producciones me vinieron a la memoria frases de Antonio de Lebrija sobre la lengua española, cuando "estaba tanto en la cumbre, que más se podía temer el descendimiento, que esperar la subida". Sin embargo, y es ¡lo maravilloso!, no decayó, según evidencia, el "Maestro de Bonastre" y sucesores. A modo del "cives romanus sum" de San Pablo, podían sentirse no envanecidos, sí orgullosos, del "civis valentie", su honroso marchamo de ilustria como Carlo Crivelli no se olvidaba de añadir a su firma el "veneti". No siendo valenciano nativo, sino afectivo, sólo "de cor i de rahó", puedo serenamente decir es grato evocar loas tributadas por Carderera en su "Reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón" (41). A pesar de no poderse aceptar extremosidades de que "la tierra feliz que baña el Turia se anticipase con asombrosa fecundidad" a fraternas regiones. Ni menos aún el reverso, que por desbordado apasionamiento terrígena circunstancial, llevó a Pijoán (42) a escribir: "hasta fines del xv no recibió Valencia el cetro del Arte que había perdido Barcelona...". Ni las acomodaticias fórmulas anfibas e intermedias, de Sanpere Miguel (43), pretendiendo "que nada se deben entrambas escuelas, pues ni los valencianos venían a Cataluña, ni los catalanes iban a Valencia". Prefiero trans-

(40) En "Anales del Centro de Cultura Valenciana", núm. 15 de 1946, *En torno a los Osonas*, pág. 95 y sig.

(41) Páginas 3 a 6 de los *Discursos Practicables*, por Jusepe Martínez, en la edic. de la R. Academia de San Fernando. Madrid. 1866.

(42) "Historia del Arte", tomo II, pág. 462 de la 2.^a edición.

(43) En sus "Cuatrocientistas catalanes", tomo I, pág. 7.

cribir el claro juicio de Lafuente Ferrari (44) al proclamar que: "Indudablemente, el cetro de la pintura levantina en la primera mitad del xv, pasó a Valencia, que mantiene durante toda esta centuria una brillante producción varia, con notas de personalidad superiores a lo catalán anterior."

• • •

Veamos sus obras, expuestas siguiendo un orden aproximado a la cronología que les considero aplicable.

En 1944 ya le adjudiqué (45) al autor del retablo Martí de Torres cuatro paneles, importantes a pesar de algunos repintes, propiedad del Barón de Cárcer. Debieron ser laterales en tríptico dedicado a San Pedro y posteriormente reproduce (46) dos, representativos de San Pedro y San Pablo ante Nerón y la tumba de San Pedro, mas no el santo "advincula" liberado por un ángel que añosos textos píos identifican con San Miguel, ni el que ahora por primera vez presentamos (fig. 65) alusivo a la "Institución del Pontificado". Los creo de la primera fase del pintor.

Es el pasaje que rememora el Oficio del Apóstol en todas sus festividades del 18 de enero, 22 de febrero, 28 de junio y 1.º de agosto, en Antífonas, Lecturas y Rezo de Vísperas, según la promesa del Evangelio de San Mateo (XVI-19): "Te daré las llaves del reino de los cielos. Y todo lo que ligares sobre la tierra, ligado será en el cielo; y todo lo que desatares... será también desatado..." Explícate lo copiosísimo del tema, en sus retablos indefectible.

La entrega, se figura poniendo a Cristo —de notorio sabor marzalesco— sedente y Pedro genuflexo ante los Apóstoles de pie, situando la escena en interior de sencilla estancia. No durante su aparición Resurrecto, a la orilla de Tiberiades, según razonadamente discuten y prefieren puristas cual el buen latinista Mercedario P. Interian de Ayala, en su "Pintor Cristiano" (tomo III, número 4).

Grafiando el plural "claves", son como generalmente las dos: la de oro, que abre, símbolo del poder absolutorio que Himnos de la Iglesia gótica dedicados al Santo invocan, implorando los fieles, más capacitados espiritualmente para interpretarlo que los de posteriores centurias: "Desata las cadenas de nuestras culpas y condúcenos al alcázar del cual eres egregio portero." Y la de plata, para cerrar o excomulgar. Las que Dante, en el "Purgatorio" (Canto IX) refiere: "Diómelas Pedro y djóme que tiento —más que, en no abrir, en el abrir tuviera— mientras oyese, el pecador lamento", volviendo a recordar "la vuelta de la amarilla o de la blanca", en su "Paraíso" (Canto V).

(44) En su "Breve historia de la Pintura española", pág. 29, de la edición de 1934.

(45) *Problemas de Pintura valenciana*, en "Archivo Español de Arte", núm. 62, página 105 (1944).

(46) *Sobre algunas tablas de particulares*, en "Archivo Esp. de Arte", núm. 91 de 1950, pág. 185, lámina I, analizando su iconografía. Lo recogió Post, aceptando el atribuirlo a Gonzalo Pérez, en la "Gazette des Beaux Arts": "Unpublished early spanish paintings of unique or very rare themes" pág. 331, nota 20.



FIG. 65.—Gonzalo Pérez.—Entrega de las llaves a S. Pedro.—Propiedad del barón de Cárcer (Valencia)

Cuando di por de Gonzalo las tablas Cárcer, sin reservas le adjudiqué con errónea o no, pero firme persuasión como de hacia la misma época, que supongo hacia el primer decenio del xv, una Huída a Egipto cuyo feliz hallazgo en la Colección Ceballos (Madrid), se debe a D. Diego Angulo (47) reproduciéndola Post (48).

San José aviva suavemente la mulilla, poniéndole su mano en la grupa y un ángel con espada, que por ella supongo será San Rafael, tutelar de caminantes (mejor que San Gabriel), los guía en cabeza. Es la fórmula que (con variantes) se halla en el retablo de Verdú por Jaime Ferrer II, a quien rela-

(47) "Archivo Español de Arte", XIV (1940-41), pág. 85.

(48) Loc. cit., tomo IX, vol. II, fig. 312 y pág. 761.

cionó Gudiol Ricart con Bernat Martorell. Sin salir de nuestro Museo puede verse relativamente análogo ejemplo, en lo de Juan Sivera. Personifica, "el ángel de Dios que les enderezó por el desierto", según la "Vita Christi" (Lib. 3.º, cap. CCV), de Fr. Francisco Eximenis. Pero tengo que prohibirme insistir acerca de cómo lo comprendía el pueblo, viéndolo así en cabalgatas, representaciones de "Misteris" y "Entremesos"; ni sobre iconografía o fuentes literarias, por haber en mi Catalogación citada (pág. 159 y nota 240) recomendado a quien se interesase por detalles, recurriese al "Cartoixá" Ludolfo de Sajonia y Sor Villena. En esos y otros famosos textos, ampliaron la concisa narración evangélica del primer Sinóptico (cap. II, 13-15), incorporando pormenores (49) de Apócrifos, como el seudo Mateo.

El documento que descubrió Cerveró, fecha con firmeza en 1412, la tabla de Santa Marta y San Clemente de la Catedral (fig. 66) que venían suponiéndola (50) de 1421. Fue con seguridad el panel central, de titulares del retablo Climent, resultando, además, en concordancia con los datos que por 1410-1415 resumió S. Sivera (51) sobre la fundación de un beneficio e institución de una dobla a San Clemente, en la capilla que desde 1387 estaba dedicada sólo a Santa Marta, realizándose obras entre aquellos años costeándolas una gran figura de la Iglesia española: D. Francisco Climent Pérez, que intervino en querellas intestinas (52), fue obispo de Barcelona, Tortosa, Mallorca y Patriarca de Jerusalén (53), falleciendo en 1430, sin posesionarse de la mitra de Zaragoza, vacante por muerte (1429) de su prelado, D. Alfonso Argüello, recluso en el Monasterio del Carmen.

El nuevo retablo demuestra se amplió la primer advocación, añadiendo de cotitular el tutelar de Climent, San Clemente, por lo mismo enterrado en la capilla del santo de la catedral de Barcelona. Era práctica usual justificativa de hallarse San Martín de Tours en el de los Martí de Torres y otros que al tratar de él ya citamos. La coincidencia de ambos santos en "santa conversazione" resultaría inexplicable sin la justificación expuesta. Y no cabe duda es el Santo Papa, mártir del primer siglo, judío converso por los apóstoles, llevando el "trirregnum" pontificio, cuyos demás atributos característicos (ancla, fuente, cordero) son por aquí algo infrecuentes, salvo excepciones que nunca faltan y empiezan en un frontal románico de la colección Plandiura.

Escasea su imagería por haber escaseado su culto, patronazgos corporati-

(49) Con posterioridad a la publicación de las referencias bibliográficas citadas, he conocido *Tres narraciones de la Huida a Egipto*, versión y notas por don Enrique Bagué, obsequio navideño (1956) de la editorial barcelonesa Seix Barral, fascículo muy manejable y bellamente presentado.

(50) Tormo en su "Levante", pág. 95; Mayer, en pág. 45 de "La Pintura Española". edición Labor de 1926, y Rouchés en su "Histoire de la Peinture Espagnole", pág. 82 (Edit. A. Morancé, s/f. París).

(51) *La catedral de Valencia*, págs. 361 y 503.

(52) Vide M. Luna, *El Cisma de Occidente*, Madrid. 1902.

(53) Sobre su personalidad, véase Eubel *Hierarchia Catholica*, tomo I-128 y III-102; o Puig en el *Episcopologio Barcinonense*, 228-231 y 415.



Fig. 66.—Gonzalo Pérez.—1412.—Santa Marta y S. Clemente, panel central de cotitulares del retablo Climent.—Catedral de Valencia (detalle)

vos y carecer de algún específico patrocinio sanador, aun cuando fuera en otras partes abogado contra las enfermedades de la infancia, en lo que le sustituyó por tierras valentinas San Pedro Mártir (54). Hasta si aparece algún retablo aragonés a él dedicado, tiene al pie retrato del donador, haciéndonos colegir que pudo haber tenido ese nombre o apellido.

Santa Marta, con las tocas tradicionales en su imagería, que supuse alusión a la mayoría o legendaria viudez (55). Las más veces, sólo por ellas se

(54) Debido al milagro contado y cantado por Mosen Jaume Roig que aludió el Padre Teixidor en sus *Antigüedades*, tomo I-353.

(55) En las *Notas sobre iconografía de SS. Lázaro, Marta y Magdalena*, del "Archivo de Arte Val." de 1911. Me pregunto ahora (sin contestarme), si prescindiendo del color pu-

la distingue de Santas Margarita y Marina o Victoria, si no tienen éstas los emblemas de vírgenes mártires, ya que igualmente suelen llevar dragón. Ostenta lo que documentos contractuales previenen ponerle: "cruce et salispassa". La Cruz y calderillo para el agua bendita ("perpola"), con estilizados caracteres exóticos no leídos ni legibles que repetirá el pomo de Santa Magdalena en lo de Martí de Torres, probable reflejo realista de nuestra cerámica, pudiendo verse muestras en la magnífica publicación de González Martí, editada por Labor. Es atributo evocador de cuando domeñó, aspersándolo, al fabuloso "tarascurus" de las riberas del Ródano, "le pieux roman" provenzal, cuya génesis analizó Morin (56) y que pintara el catalán Jaime Serra en la parroquial de Irvalls. Leyenda muy arraigada y extendida, pero desbaratada por la bien cortada pluma del eminente prelado monseñor Duchesne (57).

Aunque maltratado por los ultrajes del tiempo y accidentes que debió sufrir este panel, a mi entender testimonia consonancia y acuerdo entre la valía del pintor y la calidad del donante, creyendo estuvo en lo cierto Mayer al reconocer "extraordinarias calidades pictóricas", mientras un ilustre historiador francés lo tachó de "faible et lâché...". Acaso por no estudiarlo directamente.

Partiendo del documento de 1423, probatorio de que Gonzalo Pérez hizo el retablo de la parroquia de Algemesí, de donde me informaron ser oriundo, ya con anterioridad le adjudiqué (58) el San Jaime del Museo de Barcelona (59), que no habiéndolo reproducido entonces, presentamos ahora (fig. 67).

Está de peregrinante, la más copiosa caracterización, aparecida en su primera fita iconística de la pintura valentina, en lo de la iglesia de la Sangre, de Liria (60). Por tierras de Valencia no recuerdo haber visto se conservase ninguna con el ecuestre, de "matamoros", hasta la segunda mitad del siglo xv. Tiene atributos idénticos al ejemplar liriano y contiguos los dos ángeles, que allí son turiferarios, mientras aquí le sostienen el bordón y el libro, sobre cuya inscripción debo, y cordialmente agradezco al señor Ainaud de Lasarte, nota de que se refiere al rezo de la: "Antífona incluida como *Cantus —III— toni*

dieran ser reminiscencias del "maforte" que según la vetusta Liturgia mozárabe del *Liber Ordinum*, Col. 80 de la edic. de Dom. Marius Férotin, les imponían los obispos, debiendo continuamente llevarlo en testimonio de la santidad perenne de su estado.

(56) En la "Revue Benedictine" de enero de 1908: *La formation des légendes Provençales. Faits et aperçus nouveaux*.

(57) En "Fastes Episcopaux de l'ancienne Gaule", tomo I, pág. 343, de la 2.ª edición (París. 1907), cuyo Cap. X está dedicado a rebatir las históricas quimeras que defendieran Faillon, Sicard...

(58) "Archivo Español de Arte", núm. 103, pág. 243, donde comenté las indicaciones de procedencia y atribución, que con gusto veo ratificada por Gudiol Ricart en el tomo IX de "Ars Hispaniae".

(59) En el *Catálogo del Museu d'Art de Catalunya* de 1936 (1.ª parte, pág. 117) figura con núm. 15902 (subsistente) de inventario y núm. 31 de la Sala XXI (hoy en la XX) sin filiación pero rectamente como "central de retaule. Primera meitat del segle xv". Según noticia que debo al Director General de los Museos de Arte del Ayuntamiento de Barcelona, don Juan Ainaud de Lasarte, fue adquirido en febrero de 1913 a un comerciante de aquella plaza.

(60) Reproducido y comentado en "Archivo de Arte Valenciano", de 1935, fig. 2.

en el oficio de Vísperas de la Litúrgia de Santiago, en el Códice Calixtino, cuyo texto ha sido editado por Walter Muir Whitehill: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Tomo I, Santiago de Compostela, 1944, págs. 211-212 (fol. 112 del Códice). Salvo pequeñas variantes ortográficas, está completo desde "O lux", hasta "Populorum".

Habiendo, en estos apuntes, comentado anteriormente tal iconografía, no insisto más.

De hacia la misma época supongo el espléndido "Descendimiento" de la colección Puig Palau, núm. 130 del Catálogo de la exposición de Primitivos Mediterráneos, celebrada el año 1952 en Barcelona (fig. 68).

Con plena convicción se lo adjudiqué a Gonzalo (61), hermanándolo al "Santo Entierro", de la colección Abreu, que pasó al Museo de Sevilla, descubierto y reproducido por Post (62), quien rectamente dio este último como de la misma mano del retablo de Santa Bárbara, que a continuación glosaremos.

Evidencia cuanto ganó el tema tratado por Gonzalo, en serena expresividad afectiva y riqueza ornamental, si le parangonamos con precedentes jalones, cual el del retablo de la Virgen de la Esperanza, de Albocácer, o de Andrés Marzal. Préstase a especulación de la más elevada espiritualidad, pues siguiendo la norma de presentar cada obra dentro del ambiente ideológico en que se creó, nos asaltan frente a él evocaciones de lo que la terminología devota llamó "Mariae Compasio", surgida en paralelismo de la "Christi Passio". La "Compasión de la Virgen", uno de sus grandes Dolores (63), parafraseado por poetas regnicolas a tenor de Roiç de Corella en su "Vida de la Verge". Partiendo del "De Planctu B. Mariae", atribuído a San Bernardo, brotó frondosa flora literaria con sucesivos jalones en torno al "Plant de Nostra Dona", por Raimundo Lulio, hasta las "Cobles novelles de la Passió", del incunable de 1528, que posee la Biblioteca Universitaria y los recopilados por el "Cançoner Mistich" del xv-xvi, que ha editado "L'Avenç", o similares.

Supongo es Ntra. Señora, la figura de primer término a la derecha del espectador, vuelta de espaldas al hecho material de descender a su Hijo muerto. Es digno de subrayarse lo acertado de la forma de presentarla, profunda e insuperablemente dolorida, con sólo ponerle fruncido el ceño y manos cruzadas en actitud de compaginar máxima resignación al magno sufrimiento que la embarga, serenamente y sin apelar al fácil recurso de pintarla contorsionada, en explosión de aspavientos y violencias, alzando sus brazos al cielo como las plañideras o préficas romanas, lo que mucho abunda, pese a censurarle la ortodoxia purista. Se logró aquí plenamente, dar ejemplarísima lección de resignado sacrificio voluntario, superior al de Abraham con su hijo Isaac, según pasaje bíblico recordado y parangonado en "Sermones" de San Antonino. Patentiza

(61) *Para el estudio de algunas tablas del XV-XVI*, en "Archivo Español de Arte", núm. 108 de 1954, pág. 303.

(62) Loc. cit., tomo IV, pág. 576 y fig. 233.

(63) Sobre su auge piadoso, pueden verse fuentes acopiadas por los bolandistas en las "Analecta Bollandiana", tomo XII-333.



Fig. 67.—Gonzalo Pérez.—1423.—S. Jaime Apóstol.—Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona.

gráficamente, la sumisa coparticipación generosa de María en la Redención, haciendo al Eterno Padre la ofrenda y holocausto del Unigénito, en excelsa conformidad, a pesar del imponderable dolor materno.

También solían ponerla (desmayada o no), sosteniendo y aún besando apasionadamente la mano diestra del Señor, según tradición de larga estela, registrada por Mâle (64) y Brehier (65).

Creo haber encontrado pasajes justificativos de la composición, hojeando libros píos del xiv y xv, demostrativos de ser comprensible para los fieles de antaño, quizá más que hogaño. Será suficiente mencionar, pues los sintetiza Sor Villena en el cap. CCXVI de su "Vita Christi" al referir cómo San Juan hacía señas a los que desclavaban las manos para que procurasen ejecutarlo "amagadament, que la Senyora Mare no ves de prop la feredat e granea de aquells claus..."; encargándoles evitar ruidos por no alterarla, mientras "baxaven lo Senyor poch a poch ab molt treball, ayudantlos sanct Johan del que podia. E la amable Madalena...". Es lo que presenciamos, dándonos a entender que sólo sin verlo podría humanamente sobreponerse a su congoja. Difundíase desde los púlpitos, facilitando popular comprensión y fomentando atmósfera propicia, que condensa Fenollar en su poética "Istoria de la Passió" al narrar que fue después de desclavado, cuando lo "presentaren à la Mare trista...".

Es el momento de tener todavía los pies sujetos a la Cruz, detalle también destacado por Mâle (66) en lo de Simone Martini, de Aviñón, coligiendo repercusión en miniaturistas que debieron difundirlo, y citando al "Maestro de Bouci-caut" que puso un desgarrado sirviente sacando el tercer clavo. Así lo tenemos en el panel interpretado, donde con el naturalismo y apetencias realistas que afloran en nuestro arte desde sus albores, se añadió una curiosidad: apoyar en el leño un pie para poder hacer más fuerza, tirando con las dos manos de la tenaza. Resalta el carácter pintoresco del criado por sus facciones, proporciones y estar cubierto con algo que, mal conocedor de indumentaria no sé, ni me atrevo, a llamar barretina, pero sí que me la recuerda. Evítase así "la escala chiqua que tienen per desclavar los peus" y de vez en vez observamos, de acuerdo con las fuentes literarias, donde tampoco se omite "que trajeron consigo" servidores, uno de los cuales debe ser el en cuestión.

No faltan capitulaciones retableras advirtiéndolo pintar "lo Jeshus mig devallat", tal cual vemos. En todas partes fue frecuente ponerlo según cantara Gonzalo de Berceo: "El uno tenía el cuerpo abrazado. El otro li tirava el clavo remazado... primero el de la diestra mano...".

Los viejos textos agrandaron el escueto relato evangélico (67), que no menciona la presencia de Ntra. Señora, proveniente del cap. XI de las "Acta Pilati". Sus narraciones detallan que a José de Arimatea, llamado por San Marcos

(64) *L'Art Religieux du XII^e siècle*, pág. 102 de la 2.^a edic. (París, 1924).

(65) *L'Art Chretien*, pág. 262 de la 2.^a edic. París, 1928.

(66) *L'Art de la fin du Moyen Age*, pág. 13 de la 3.^a edic. (1925).

(67) San Mateo, XXVII-57; San Marcos, XV-43; San Lucas, XXIII-50, y San Juan, XIX-38.



FIG. 68.—Gonzalo Pérez.—Descendimiento.—Col. particular en Barce'ona

“nobilis decurio”, en reflejo de la ideología medieval le consideraron “pus anímós per esser cavaller” y con fuerzas bien probadas, por lo que le situaban a la diestra del Señor, sosteniendo el mayor peso de su Cuerpo. Es gustoso leer “Lo Passi en Cobles”, de Bernat Fenollar y Pere Martínez, describiéndonoslo llegando con Nicodemus al Calvario “ab dignes tenalles: i escales molt grans— ab gran reverencia: pujant desclavaven lo cos de Jesus...”. Pero aquí (aunque sí en otros casos), no pueden distinguirse por lo que dice (68) Mâle de figurar uno rasurado y barbudo el otro, sino ambos con la barba, como característica de no plebeyos, y más fiel a preceptos hebraicos. Visten lujosos ropones, estando nimbados con la poligonal aureola que ya dijimos ser, en la Corona de Aragón, propia de los santos de la Antigua Ley, de los nacidos antes de consumarse la Redención. Los conmemora la Iglesia en 17 de marzo al Arimatea y el 3 de agosto a Nicodemo.

De la vida y tramoya teatral coetánea de la tabla, con las representaciones de “Consuetas” dan buena idea las “Del devallament de la Creu” halladas y publicadas por el docto archivero don Gabriel Llabrés en el Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana, interviniendo sacerdotes entonando el “Christi...”. Pero no pormenorizamos por no ser aún más agobiosos, reduciéndonos a decir que sus “Cobles” demuestran podía el pueblo darse cabal cuenta de las particularidades que venimos realzando. Lo recalco en fidelidad al espíritu de las tendencias hoy día muy aconsejadas, incluso en reciente fructífera semana sacerdotal sobre la importancia de que los fieles se percaten de la Liturgia. Tratándose del Arte medieval es notoria su repercusión, haciéndose mutua y recíprocamente comprensibles.

Leandro de Saralegui

(68) *L'Art de la fin du M. Age*, pág. 73.