

LAS TABLAS DE LA IGLESIA DE BORBOTÓ



L erudito cronista de Valencia D. José Martínez Aloy ha sido el primero—y único, que sepamos—en citar (1) «riquísimas pinturas» en la iglesia de Borbotó, «nueve tablas de principios del siglo xvi», y «un retablo de las Animas, grande y complicado, que parece pertenecer a las postrimerías del siglo xv y mejor aún a los comienzos del xvi».

No las reproduce ni describe, y esto es lo que nos proponemos. Haga más quien más pueda.

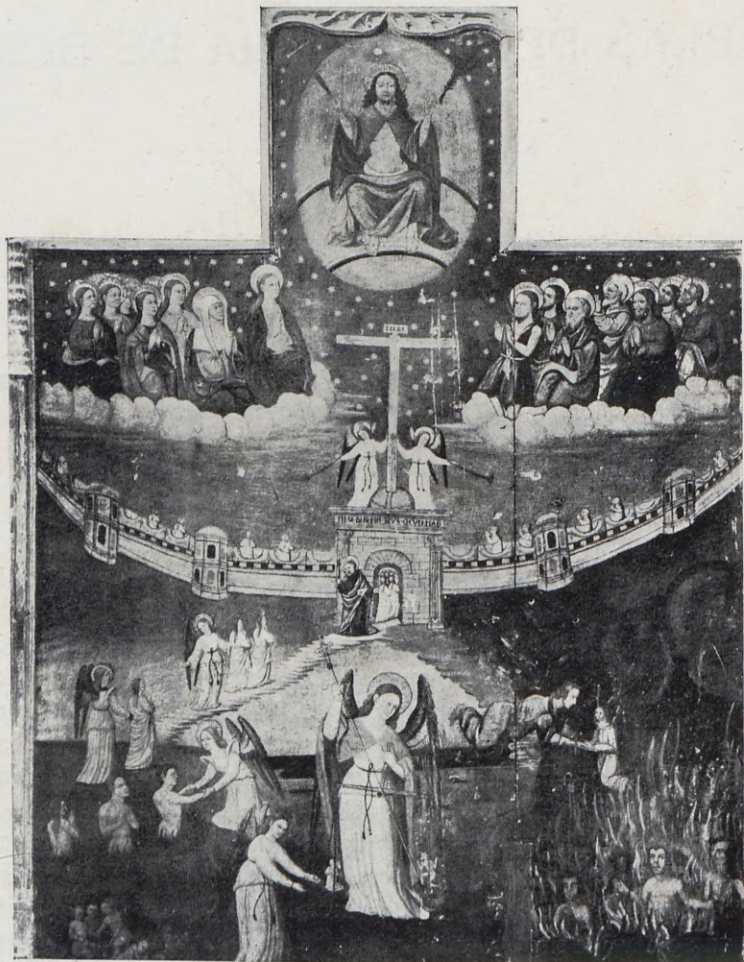
El retablo de las Almas (2) está hoy colgado a la izquierda del altar de San José (primera capilla entrando lado del Evangelio), y debió resquebrajarse, por cuanto como procedimiento expeditivo de afianzar su maderamen, se le incrustó una tosca cuña visible todavía. Fué probablemente de tabla única en el neto, quizá con predeleta y guardapolvo, y es obra de maestro valenciano, ejecutada en los albores del siglo xvi, pero muy en las disciplinas de la centuria precedente. Es vivaz en esta tierra la raza de pintores; pero del agregado aritmético de nombres que constituye la historia de su arte, falto aún de verdadera geometría histórica, no podemos escoger a quien con certeza imputárselo; sería temeraria agresión furtiva, y en resultante final no pasaría de galvanizar una momia que cualquier argüidor de buen sentido echaría por tierra. Si fuera preciso urdir una hipótesis, cabría tal vez señalar—bien que en obras muy heterogéneas—cierto parentesco de formas y alguna coherencia doctrinal con el del Museo de Santa Agueda de Barcelona (núm. 853 del Catálogo de Elías de Molíns), pero con menos garbo, más pobreza de pincel y de fantasía más flaca nuestro pintor, que con carácter y composición algo a lo flamenco no deja de recordarnos en algún modo la manera como se trató el asunto por los Montolíu en San Mateo (3), y aun jugando unas cañas a trueque de volverse lanzas podría quizá encontrarse cierta semejanza de figuras (la de la Virgen, por ejemplo), con una tabla («Noli me tangere») que fué de D. Federico Vañó, y otra (Natividad de María), de la iglesia de Albal. Pero son generalizaciones carruselescas, círculos divagatorios que no llevan a parte alguna.

(1) «Geografía General del Reino de Valencia» (provincia de Valencia, tomo I).—Barcelona, A. Martín.

(2) Debemos especial gratitud al celoso sacerdote D. Cándido Terol Martínez, sin cuya intervención y eficaz ayuda hubiera sido punto menos que imposible lograr los clisés que ilustran este artículo.

(3) Betfí: «El pintor cuatrocentista Valentín Montolíu». Edit. Bol. Soc. Cast. de Cultura.—Castellón, 1927.

Es tabla de pino enlienzada y mide 1'70 metros de ancho (0'54 en el remate) por 1'76 en su menor altura y 2'31 en la máxima. Está en lo alto, sedente en aureola de gloria, el Supremo Juez, con manto rojo, rodeado su trono del Iris, con fondo de azul cielo estrellado, y muestra sus cinco llagas para testimoniar la verdad del Evangelio;



1.—Retablo de las Animas de la iglesia de Borbotó.

de la diestra sale la justiciera espada apocalíptica, y de la siniestra el lis (triflorado) de majestad y misericordia; más abajo los que han dado testimonio del Cristo—la iglesia triunfante—, pero no en actitud de juzgar, sino de orantes como intercesores de los que esperan el terrible veredicto. Taja horizontalmente la escena áurea Jerusalén celeste, sobre cuya puerta la «sphaera mundi» es surmontada por la Cruz (commisa) que como «signo del Hijo del Hombre» sostiene dos ángeles con largas trompetas, y en ella son visibles las huellas de la sangre de Cristo. Entran al murado recinto las almitas de los elegidos, todas en forma de gráciles figuras femeninas, con blancas túnicas, rubia y tendida su cabellera, mientras espera a las que van llegando un rechoncho San Pedro, de túnica verde y manto rojo, blandiendo una llave de franca

desmesura. Hacia él convergen dos escalas celestes, y por la de la izquierda ascienden tres almas que, purgadas sus culpas, llevan ángeles guardianes por escolta mientras otro saca del Purgatorio (debajo el Limbo con delicioso grupo de niños) al único afortunado varón que de él sale indemne, ya que los de la derecha son réprobos (hasta seis) condenados al Infierno que, custodiados por cuatro demonios, claman entre más altas llamas, librándose solamente del fuego al que un celeste mensajero salva de las acometidas de un oscuro diablo de feísima catadura. Al centro, San Mi-



2.—Parte superior del retablo de las Animas.

guel, nimbado de oro, con alba, cingulo, manto rojo y alas verdes y pardas, de plumas filiformes, sostiene la simbólica (1) balanza justiciera y esgrimiendo el largo ástil de una cruz de oro, expulsa del platillo a un condenado, al propio tiempo que un ángel tiende amorosamente los brazos al arrodillado en el opuesto.

Creyente en lo que decía el maestro de maestros (2), de que «en artes y en artes retrospectivas especialmente, no puede alcanzarse el placer estético que una obra puede proporcionar, si no se conocen sus antecedentes», y sin olvidar el apotegma de

(1) Esta representación del peso de las almas o psicostasia parece derivada del paganismo, que más de una vez se enzarza en la leyenda del Arcángel (V. Male y Brehiers). Así Júpiter pesa las almas en balanza de oro, según la Iliada, lo mismo Rashnu ante Mitra, en el Avesta, y así en Egipto ante el Tribunal de Osiris. Puede verse el Geddes, «Studies in the religion of the east».—Londres, 1913.

(2) Tormo: «Varios estudios de artes y letras»:—Madrid, 1902.

Broussolle (1) de que «el fin religioso propuesto por el artista es primordial, sin que quepa relegarlo a término secundario», no me hurto a la tentación de dar en síntesis algunas referencias de su iconografía, que no displacerán al lector curioso de varia lectura. Nunca son exageradas las preocupaciones religiosas para cuanto atañe al arte religioso, pues éste, como con acertada frase dijo Mâle (2), «refleja el sentir de la Iglesia cual fiel espejo».

El Juicio Final, asunto aquí representado y que en su aspecto primitivo aparece encubierto bajo la dulce metáfora del Buen Pastor apartando las ovejas de los cabri-



3.—Parte inferior del retablo de las Animas.

tos, tiene ya en el siglo iv (3) formas precisas en el arte bizantino, y de Oriente (4) viene a Occidente por mediación de Italia y va evolucionando hasta cristalizar definitivamente en el siglo xiii. De recias y lejanas raíces que toman savia del Antiguo Testamento (Salmos, libro de Job...), va precisándose y aclarándose según la Redención se acerca con las Profecías (Isaías, Daniel, Joel, etc.), hasta presentarse inconfundible en la Nueva Ley en los tres Sinópticos, en algunas Epístolas y en el Apocalipsis. Pero el Arte forma principalmente su composición combinando las predicciones de

(1) Prólogo de «L'Art la Religion et la Renaissance».—París, P. Tequi, 1910.

(2) «Art et Artistes du Moyen Age», pág. 29.—París, A. Collin, 1927.

(3) «Histoire de L'Art», de A. Michel. T. I, vol. I, pág. 185, 1920.

(4) G. Millet: «Recherches sur l'iconographie de l'Évangile».—París, 1916, págs. 625 y siguientes.

San Mateo con las de San Marcos, exornándolas con los pormenores descritos en la revelación de Patmos.

No podía faltar en los Apócrifos ni en el Talmud, como que es tema de radio ecuménico—en cuanto a la destrucción del mundo se refiere—, y no dejó de cantarlo el paganismo por boca de Terencio, Ovidio, Virgilio, etc., y abundan poéticas leyendas que a él aluden (1).

Esa Edad enorme y sencilla, que fué la Edad Media, intenta armonizar lo pagano con lo cristiano más de una vez; tal pretende y revela el manuscrito atribuído a Juan de Paris, citado por Mâle: «La fe cristiana probada por la autoridad de los paganos» y el arte haciéndose eco de tal maridaje, lo refleja a su manera. Así se hermanan con los Profetas las Sibilas, de las que la más famosa, la de Eritrea, predice el Juicio Final invariable, tarja de tantas Catedrales y tema favorito de la época que, a tono con la patética del *Dies Irae* y la general creencia en la Parusia, es un gigantesco imán espiritual, pues a todos recuerda en impresionantes representaciones gráficas la amenaza del gran día que a nadie puede ser indiferente; es «el último acto del gran drama de la Historia, la Humanidad salida de Dios, a El vuelve y descansa en su seno». Pródigo manantial de sugerencias, cumplen a maravilla sus pinturas con la misión del arte religioso, «llevar el hombre a Dios», como dice Gomá, es el Arte puesto al servicio de la Religión. Su valor educativo fué grande, pues el único sitio en que el pueblo podía aprender los misterios de la Fe, era el libro siempre abierto y a todos accesible del Templo, con sus cuadros, sus vidrieras historiadas, sus imágenes...

Para explicarnos la persistencia y abundancia de este asunto en la pintura valenciana, acusando su intensa e íntima relación con el sentimiento religioso, dualismo bien manifiesto en todo el arte español, como señaló Mayer (2), hay que pensar, tal vez más, que en la monumental epopeya de Dante, en las apocalípticas e imborrables predicaciones de San Vicente Ferrer, pues durante el cisma de Occidente, en la cristiandad desorientada, parecen resurgir los temores del mileranimo y están en boga sus augurios. Tampoco hay que olvidar las legendarias visiones de ultratumba que la literatura levantina no anduvo remisa en popularizar bajo la forma de viajes al Infierno, como el de Pere Portes, el de Ramón de Perellós, la visión de Tundal y la de Tricelmo, que tienen antiguas versiones catalanas (3). Es de notar, sin embargo, su escasez pictórica en Cataluña (4), mientras en Valencia abunda considerablemen-

(1) Así el *Avesta*, que a los 12.00 años anuncia el desolador invierno que mata la vida, hasta que los resurrectos del Var de Yima que con Ahura liban ambrosía, pueblan de nuevo la Tierra. En el *Ragnarök*, según narran los Eddas, Surtur y su legión de hijos del fuego, todo lo arrasan, hasta la nueva aurora, posible gracias a Liff y Lifhraser ocultos durante la quema; en el brahmanismo son los siete soles de Vishnú, y a la destrucción sigue el despertar del durmiente creador en la forma de Brahma y rehace su creación; los seguidores de Mahoma, con su gran ciudad, abarrotada de pimienta que, a grano por día, come un ave fantástica, hasta que con el último el mundo fine para la resurrección general...

(2) «El dualismo en el arte español», en *Raza Española*, núm. 39, de marzo de 1922.

(3) Véase Rubió y Lluch: «Documents pera l'història de la cultura mitjieval catalana», Barcelona, 1908, y «Llegendes de l'altra vida», de Miquel y Planas.—Barcelona, Biblioteca Catalana. Cf. la magistral «Escatología musulmana de la Divina Comedia», de Asín Palacios.

(4) Sanpere y Miquel, en el t. II (pág. 246) de sus «Cuatrocientistas Catalanes» (Barcelona, «L'Avenç», 1906), hablando del que atribuyó a Lucas Borrassá, dice, con algo de exageración, no conocer «otro ejemplo en nuestra escuela de la representación del Juicio Final, asunto que sólo han tratado los gran-

te (1) y resiste los tiros que en consonancia con su teoría sobre la justificación le dispara en otras partes la Reforma, que al atacar las indulgencias e intentar hacer tabla rasa de todo el arte y simbolismo del culto católico, mina el auge del asunto, pero no aquí, pues perdura en la Región, dando fe de cómo en ella era familiar con latitud que alcanza a los Borrás, Lloréns, Ribalta, Ribera... y se prolonga con asombrosa elasticidad, aunándose muchas veces a la Misa de San Gregorio.

Pudiera ser de importación flamenca, como indicó Tramoyeres (2), pues allá como acá, goza de parejo afecto y mellizo fervor, y se pinta hasta en las Salas de los Concejos Municipales para recordar la conveniente equidad y justicia.

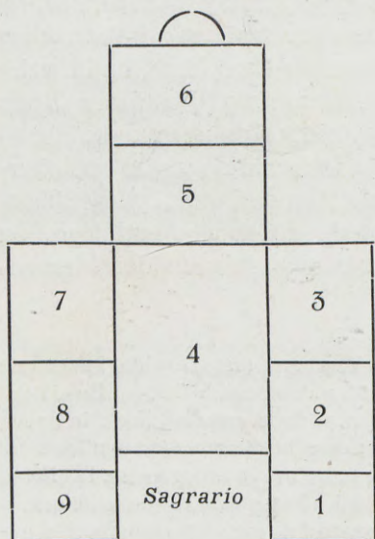
RETABLO MAYOR

Son nueve, más un pequeño remate, las tablas que se encajaron—no sin antes repintar algunas—en el actual retablo, de buena talla, procedentes de igual número de casas o «estatges»; de otro, acaso también el mayor en su época, pues la iglesia parece estuvo ya de antiguo, como hoy, dedicada a Santa Ana. Son de madera de pino con lienzo sobrepegado.

En cuestión de atribuciones, vale más hablar como en testamento, que a menos palabras menos pleitos; quede esto para quien, apoyado en su autoridad, intente hacer estático lo fugitivo, que otros se encargarán de deshacer, pues ya estamos acostumbrados a ver cuánto se derrumba y cancela por lo subidamente difícil que resulta,

aún a los más seguros de sí mismos, hacer sin la prueba apodíctica de una sólida base documental, cosas que se tengan en pie.

Son pinturas sobrias, de reducida gama de color, de ese arte de la primera mitad del siglo xvi, aún no bien definido por falta de muchas de sus cotas y fitas y obra de un italianizante relacionable con la escuela de Sancto Leocadio e influido por el entonces aún nuevo estilo de los Hernandos. La intervención de dos manos bien diferentes y de bien distintas tendencias, ya la señaló Martínez Aloy y es fácil de ver. Entre



des maestros por la dificultad de la composición», y añade (página 247): «No abundan tampoco en Italia por el motivo dicho».

(1) El contraste es notorio, pues no completan la docena los que Reinach reunió en su «Repertoire»; y he aquí los que recuerdo sin la menor rebusca, pues su catálogo no he de hacerlo ahora. Son restos de la gruesa mesnada que debió haber inducida.

blemente: en Villena (dos), en San Mateo (dos), en Cortes de Arenoso, Canet lo Roig, Puebla de Vallbona, Onda, Caudete, en la Ermita de la Misericordia de Rubielos de Mora, en la de San Bartolomé de Villahermosa, en Gorga, Játiva, en la Torre de Canals, en Montesa, Cuart de Poblet, Torrente, Meliana, Paterna, Alicante (San Nicolás), Onteniente (San Miguel), Agullent, Traiguera, Gandía, Museo del Carmen y Diocesano de Valencia, Ayuntamiento de Valencia, en la iglesia de San Sebastián, de Valencia, en el Museo de Santa Agueda, de Barcelona...

(2) V. «Museum», n. 3, de 1911, y ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1919.

la maraña de intrincados rastros, sólo citaremos uno sin temor de anatemas: la tabla del Museo del Carmen, inédita hasta la fecha y que adjunta reproducimos. La creemos algo anterior y menos agilizada, pero de la misma mano muy probablemente, y debió ser pintada para fondo de un Crucifijo. La diferencia más estimable es trocar la aureola de oro por nimbo blanco de dos aros. Su distribución hoy día es la del adjunto gráfico y sus asuntos son los siguientes:

1).—EL ANGEL CUSTODIO DEL REINO (0'82 por 0'41 metros de ancho), cuya representación no escasea por Valencia (1), donde su devoción fué general, sobre todo en



4. — El Angel Custodio del Reino de Valencia.

el siglo XVI, como dijo el Sr. Tormo (2). Viste túnica hoy amarillenta, con cuello vuelto, verde obscuro, llevando en su mano derecha rica corona de oro y pedrería, con tres altos florones, y en su izquierda una como disciplina de tres correas en sustitución de la espada que ostenta otras veces, acaso por «vía de justiciera amenaza». Son rubias sus onduladas melenas y obscuras las alas que realzan sobre el fondo azul celeste, montañoso en los extremos.

2).—EL BAPTISTA Y SAN JERÓNIMO (0'78 por 0'98 metros de alto). Vestido de pieles (3), que ajusta en su cintura un blanco ceñidor y cubierto de manto verde con cesnefa; lleva el Heraldo de Cristo un libro de rojas tapas en su izquierda, sobre el que asienta nimbado el simbólico «Agnus Dei», señalándole con su diestra en usual ademán indicador del cumplimiento de su misión de dar testimonio del Hijo de Dios. El austerísimo Doctor, de Cardenal (4), con gran capelo y muy oscuro solideo. Son gri-

(1) Así en la Catedral, en los dos Museos, en San Nicolás y otras iglesias y colecciones particulares; también en Játiva, en Castalla, etc.

(2) En sus inolvidables «Tablas de Játiva», pág. 114, y «En las Descalzas Reales», pág. 31. Corrobora su auge lo que dice Boix: «Historia de Valencia», t. I, págs. 477 a 488.

(3) Son los Evangelios canónicos los que le asignan su rústico atuendo. San Mateo, III-4; San Marcos, I 6, y San Lucas, XI-22.

(4) Muy interesante lo de Louise Pillion (*Gazz, des Beaux Arts*, 1908, t. 39, págs. 303 y siguientes). «La Legende de Saint Gerome», donde cuenta que su legendario cardenalato por el Papa Liberio (San Dámaso, el que le llamó a Roma, según otros); y lo del león herido curado por el Santo aparece por primera vez en una «Vida» publicada por Martianay acaso del S. VI. Otros ven en el león un más viable simbolismo de su existencia, lejos del trato y comercio con los hombres en la soledad del desierto.

ses sus luengas barbas, alusivas a su vida de penitente; pluma y gran libro de oscura encuadernación en sus manos, siendo entre ambos visible con cara de hombre y rubias melenas una cabeza de león. Es frecuente pintar a los dos Santos en «Santa conversazione», debido a una supuesta visión que se atribuye a San Agustín, a quien



5.—El Bautista y San Jerónimo.

reunidos se le aparecen. Al fondo, un pastor de pardo ropón cuida de tres toros (uno cárdeno y dos negros) que pastan a la orilla de un río que una espesa arboleda bordea.

3). —VISITACIÓN DE LA VIRGEN A SANTA ISABEL (0'79 por 0'98 metros de alto). Aquí se representa el hecho al exterior de la casa de Zacarías, tal como la cuenta el protoevangelio de Santiago y no como el de San Lucas, que la supone precisamente dentro. La figuración de este momento solemnísimo, conmemorado en la Liturgia por las estrofas del «Magnificat», es captador y acertadísimo por la naturalidad, nobleza y hermosura de los tipos, la expresión de las dos figuras, su buen acabamiento, la maestría con que están casados los colores y muy sobre todo por el estilo escueto y

La púrpura cardenalicia con que también lo presenta nuestro Lope de Vega en «El Cardenal de Belén», se empezó a usar desde el Pontificado de Bonifacio VIII (1294-1303). El capelo desde 1245 (Inocencio IV, Concilio de Lyon).

frugal—no pobre—con que el anónimo pintor logra en la escena un ambiente de religiosa unción y majestad que saca del relicario íntimo de mis recuerdos, y me trae a la memoria lecturas de mis años mozos... «La peinture religieuse, patauge dans l'ornière depuis des siècles» (1) y la certeza de este aserto al recordar algunas obras actuales de igual asunto, tal, por ejemplo, entre los explosionismos de vanguardia, la de Ewald Dülberg (2). El contraste es tan enorme que hace pensar adónde lleva al reba-



6.—Visitación de la Virgen a Santa Isabel.

ño panurguesco de los «snobs» el anárquico aforismo de que «en el jardín del Arte no hay fruto prohibido».

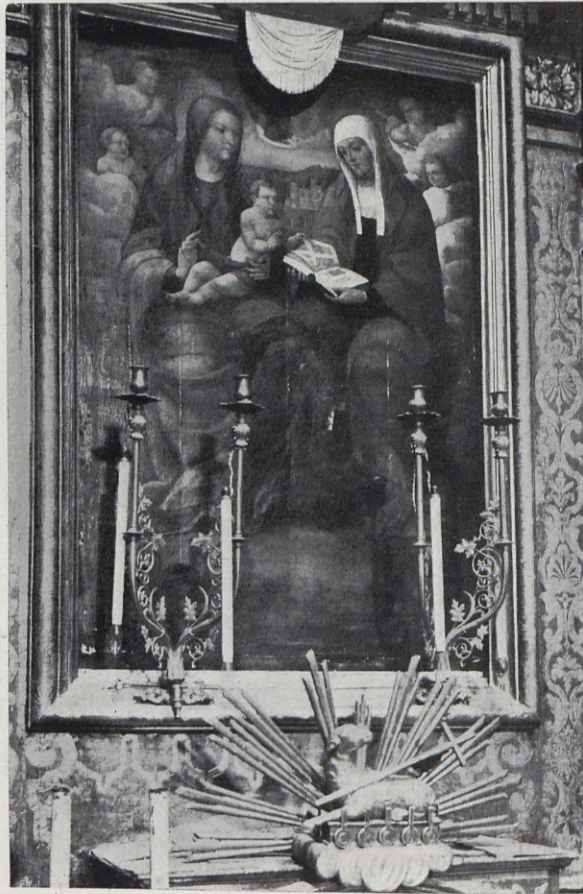
Roja es la túnica de María, ajustada al talle muy en alto por azul ceñidor; azul también su manto de estrecha cenefa, del que sobresalen encantadoras crenchas rufias. La Santa Isabel lleva un ropón amoratado que cubre un manto verde orlado de fino ribete blanco como sus tocas. En ambas muy acusado el embarazo, al que pres-
tan buen realce el sol y la estrella—pureza y esperanza—que brillan en sus regazos. Bien combinado el fondo verde del árbol con los tonos grises del castillo, por cuyo puente transitan dos minúsculos personajes.

4.—SANTA ANA, LA VIRGEN Y EL NIÑO (1'60 por 1'15 metros de ancho). Este asunto, que se dijo de procedencia feutona, y cuyo primer ejemplar español supuso Ber-

(1) Huysmans en «L'Art Moderne», al comentar con su acritud el Salón de 1879.

(2) Puede verse reproducida en el *Deutsche Kunst und Dekoration*, t. 45, 1920.

taux (1), era el del retablo de Jacomart, de la Seo de Játiva; parece tener precedentes en el propio arte español, cuyo más antiguo modelo es la escultura (siglo XIII) del Monasterio de Oña (2). El ilustre hispanista consideraba (3) que sólo en España ha sido reproducido como la usual representación de los tres personajes. Santa Ana, que



7.—Santa Ana, la Virgen y el Niño.

tuvo grande y fervoroso culto en Valencia (4), sobre todo desde la segunda mitad del siglo XV, tiene aquí (verde la túnica y rojo el manto) un hermoso libro de cantos dorados y muy bien simulada letra, del que va pasando las hojas el Divino Infante, que con nimbo crucífero sostiene en su grembo María, la que viste de igual guisa que en la escena de la Visitación. Son rubias todas las cabezas, hasta los angelotes volantes que entre nubes (como en San Pedro, de Játiva, en retablo de la escuela rival, pero

(1) «Etudes d'Histoire et d'Arts», Paris-Hachéte, 1911 (pág. 187).

(2) P. Naval: «Arqueología y Bellas Artes», t. I, pág. 532 y II-53, Madrid. Ruiz Hermanos, 1920.

(3) *Gazz. des Beaux Arts*, 1908, t. 39, págs. 94 y siguientes: «Monuments et souvenirs des Borgia dans le Royaume de Valence».

(4) Vide Boix: «Historia de Valencia», t. I, pág. 486. También la «Guía» del Marqués de Cruilles, t. I, pág. 330.

con más de un punto de aparente tangencia) forman el segundo término, y al fondo el castillo que del tablero anterior conocemos.

5). —NUESTRA SEÑORA DE LOS ANGELES O DE LA PORCIÚNCULA (1'11 por 1'02 metros de alto). Por la de la Iglesia, cuna de la Orden de Menores, en Umbría, próxima de Asis, en la que se venera a la Virgen bajo la advocación de Reina de los Angeles,



8.—Nuestra Señora de los Angeles o de la Porciúncula.

dada por San Bernardo, San Buenaventura, San Bernardino de Siena..., y por la Iglesia Universal que la saluda con las mismas palabras de los grandes rótulos que sostienen los ángeles que con cinta verde, a modo de cingulo—que hace resaltar en algunos sus muy pronunciadas formas de mujer—rodean el sitial de la Deípara «Ave Regina Angelorum», «Ave Domina Angelorum Mater Dei». Son rojas las alas del primero de la derecha y verdes las de su inmediato, y de los mismos colores las que llevan los del lado opuesto. Es la conocida Visión de San Francisco, que acaso no está estigmatizado, por ser la impresión de las llagas posterior al divino favor (1216) del Jubileo. No faltan ni las rojas y blancas flores (una en la diestra del Niño, cuatro tiene María en su halda y otras cuatro en su sayal recoge el Santo) que han de testimoniar el celeste mandato ante el Papa.

Cámbiase aquí el color del manto de María, que de azul pasó a ser verdoso claro, como—en tono más oscuro—la faja que circunda al Niño de rubia cabecita y carrillos algo más que abultados. Advocaciones homónimas abundan en la Región (veintitantas entre iglesias y ermitas, especialmente dedicadas en la Diócesis) con una muy afamada y posterior (1584)—al hecho y al retablo—en San Mateo, cuya tradición recopiló Borrull (1).

(1) «Historia de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de los Angeles, venerada en la villa de San Mateo». Tortosa, 1832. Creo se quemó en 1918, según leo en nota del Sr. Sánchez Gosalvo, publicada con unos «goigs» del siglo xvii, recogidos por Mosén Betí en el *Bol. Soc. Cast. de Cultura* de 1927.

6).—EL USUAL CALVARIO de cima de retablo (1'12 por 1'02 metros de alto). Rubios todos los personajes, menos el Crucificado. Sin explosionismos de dolor está la Virgen, con su vestimenta de colores ya citados; con túnica azulada y manto rojo la



9.—Calvario del retablo mayor de Borbotó.

Magdalena, y San Juan de igual color sobre túnica verde; emergen al fondo en hermoso paisaje con río unos edificios con esbeltas torres y se ven hasta ocho viandantes, de los cuales uno va montado.



10.—Tabla del Museo de Valencia, de autor desconocido.

7).—DESPOSORIOS DE LA VIRGEN (0'78 por 0'98 metros de alto). Es de los asuntos que entran en el Arte por la puerta de los Apócrifos (1), en los que se describe con ingeniosos pormenores, de los que se hizo eco Jacobo de Vorágine en su «Leyenda Aurea», que tanta influencia ejerció en la pintura. No falta el usual anacronismo que dió lugar a censuras acres de puristas como el docto P. Interian de Ayala, de celebrarse la ceremonia en el interior del templo, cuyo acceso era vedado a la mujer y con la in-



11.—Desposorios de la Virgen.

tervención de Gran Sacerdote. Su auge viene con el Renacimiento, constituyendo excepción cuando se encuentra con anterioridad, como en el frontal del Museo de Vich.

Cubre la Desposada su roja túnica con manto verde claro, y está de amarillo con cinto de igual color su más próxima acompañante. Mitrado de rojo el levita que, revestido de una como capa pluvial oscura con cenefa de granate y oro, une las manos de los contrayentes. De verde el anciano San José y rojo el manto. Del grupo de pretendientes es visible una rubia cabeza de rizosas barbas y blanco turbante que recata su enigmática figura, y otro doncel de melenas castañas vestido de gris y calzas verdes. Las varas ni secas ni floridas.

8).—SAN ROQUE Y SAN SEBASTIÁN (0'78 por 0'98 metros de alto). He aquí a dos Santos de vida en cierto modo muy afín; son los protectores contra la temida y temi-

(1) Proto-Evangelio de Santiago VIII-IX; pseudo-Mateo VIII...

ble muerte repentina, especialísimos abogados—como el San Antonio que les sigue— contra la peste. El noble milanés, rubio mancebo ligado al poste de su primer martirio, lleva un paño superfemoral gris y cuatro bien hincadas saetas que no parecen mortificarle grandemente; diríase (a pesar de las del torso) que, cual apunta la leyenda que le circunda (culminada en Wiseman y D'Annunzio), con lo de no buscar Diocleciano su pronta muerte, sino dolorosa y lenta leyenda que se entreteje en urdimbre



12. —San Roque y San Sebastián.

de hilos de vario color con la mediación de Afra o Fabiola o Irene. El tradicional patrón de los arqueros (1) tuvo culto muy extendido en la Región, a juzgar por las muchas obras de arte que se conservan y por el fidedigno testimonio de gran número de iglesias bajo su advocación que hubo y reliquias suyas, alguna tan famosa como la donada en 1610 a Vinaroz por el Conde de Benavente. Vestido con sus peculiares atributos de peregrinante (túnica roja, el manto verde), nos muestra San Roque sus

(1) Interesantísima (como las otras) la magistral conferencia de D. Elías Tormo sobre «El Arte Cristiano en el Museo del Prado según el orden del calendario», que muy en extracto puede verse en el *Bol. de la Soc. Es. de Exc.*, número del cuarto trimestre de 1926, y que con las referentes a otros Santos fueron broche soberbio del ciclo por él iniciado un año antes en el Centro de Estudios Históricos; lástima grande que no se hayan divulgado haciéndolas a muchos asequibles; lo lamentarán quienes conmigo compartan la creencia de que no puede apreciarse totalmente una obra de arte cuando es esquivo su sentido iconográfico.

llagas, que recuerdan el haber sido herido por las negras flechas (1) de la peste; como que vivió en el siglo XIV, el siglo de las grandes y famosas epidemias. Su devoción, difundida grandemente desde el Concilio de Constanza (1414-1418) por haber cesado allí la peste ante su invocación solemne, tiene razones muy fundadas para ser de anterior arraigo en el Reino, ya que Montpellier, su ciudad natal, pertenece a la Corona de Aragón (2) durante su vida (¿1295-1327?) y las relaciones son continuas e intensas.

Por fondo, el conocido paisaje de río y arboleda, dos edificios y los tres toros del tablero antes citado, siendo ahora dos los pastores que los apacientan.

9).—SAN ANTONIO ABAD (0'82 por 0'41). El longevo (251-356) penitente que dió regla de vida común a los eremitas de la Tebaida, está cual venerable monje antonia-



13. — San Antonio Abad.

no (3), de luengas barbas grises, con la tau o cruz egipcia sobre su manto pardo y abierto el libro de las Epístolas que se le atribuyen. El invocársele, no sólo contra el terrible fuego de su nombre (4), sino contra todo mal contagioso a hombres y ganados, es agudamente significativo y explica su gran predicamento. En Valencia tiene también algunos Patronatos tan heterogéneos y pintorescos como el de los taberneros, polvoristas y albarderos.

Leandro de Saralegui.

(1) No es preciso ir al Mále para el símil; basta con leer los «Diálogos» del primer Papa, monje, al referirse a la que siguió a una inundación del Tíber hacia el año 589 y que azotó a Roma cruelmente, matando (enero del año 590) a su antecesor Pelagio II. «Se veía con los ojos caer flechas del cielo y herir a las gentes una por una» (San Gregorio, Dialog. IV-36).

(2) Pedro II de Aragón casó en 1204 con la viuda del Conde de Cominges, doña María de Montpellier, hija de la burlada princesa Eudosa, que, venida para casar con monarca, hubo de hacerlo con el Conde Guillermo de Montpellier, con juramento de que a los hijos o hijas que tuviere pasaría el Señorío, y así lo tiene su afortunado descendiente D. Jaime I el Conquistador, y lo lega a su homónimo habido de su segunda esposa doña Violante, la hija de Andrés II de Hungría. Hasta 1349 no pasa a Francia vendido (y no cobrado) en 120.000 escudos de oro por el desdichado Jaime II de Mallorca.

(3) La Orden, aunque su autorización papal es de Honorio III en el siglo XIII, se instituyó a fines del siglo XI en el Delfinado, a raíz de una gran epidemia que asolaba el Mediodía de Francia. Creo que habido de su segunda esposa doña Violante, la hija de Andrés II de Hungría. Hasta 1349 no pasa a Francia vendido (y no cobrado) en 120.000 escudos de oro por el desdichado Jaime II de Mallorca.

(4) Por «Fuego Sacro» y «Mal de los Ardientes» se conocía también; parece identificarse con un ergotismo gangrenoso o dañina erisipela de gran expansión, que causaba la enorme mortandad de unas 300 personas por día aquí en Valencia (según Lafuente) en la tan famosa de 1348 que, hábilmente aprovechada por Pedro IV «el del Punyalet» para huir de la revuelta y apestada ciudad, llevó al sepulcro en Jérica a su segunda esposa doña Leonor de Portugal, la hija de Alfonso IV el Bravo.