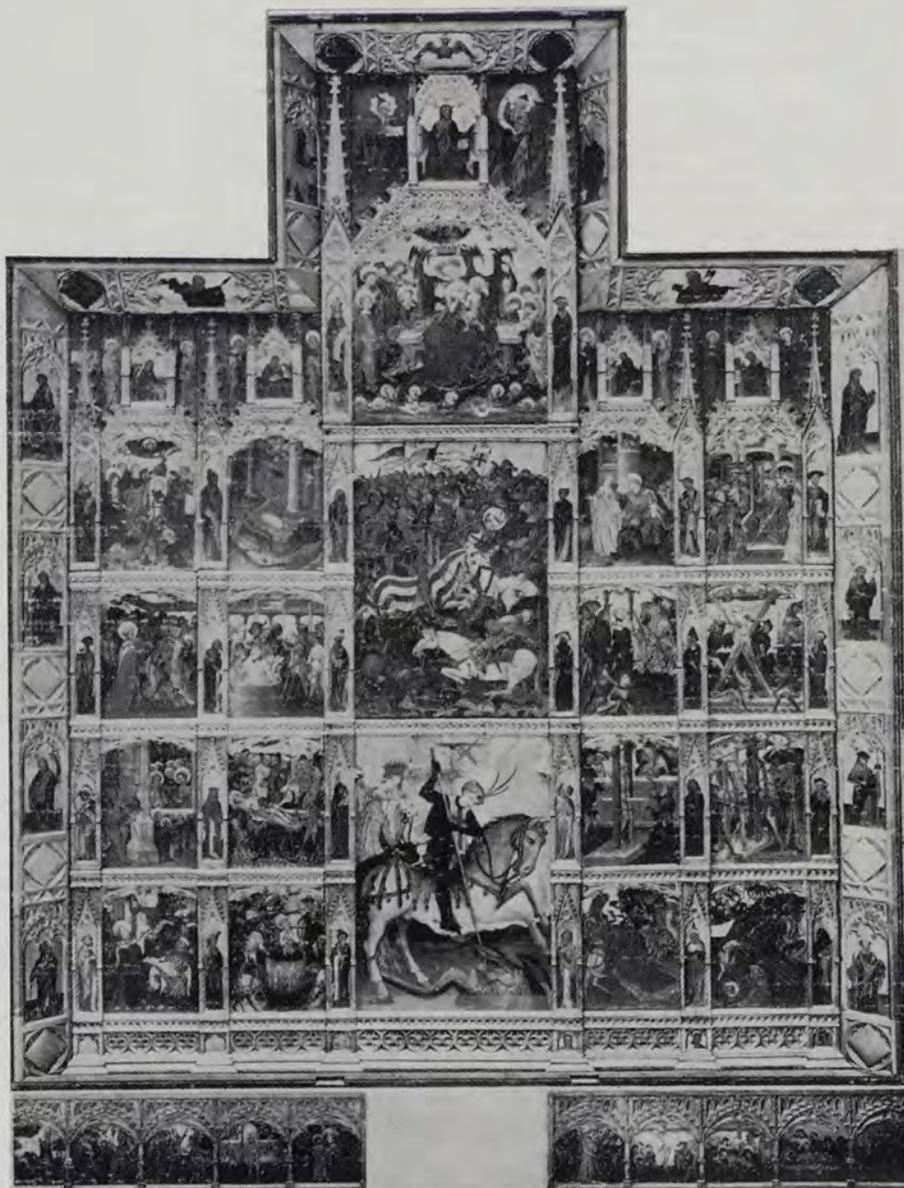


ASPECTOS HISTORICOS, ESTILISTICOS E ICONOGRAFICOS DEL RETABLO DEL "CENTENAR DE LA PLOMA", EN LONDRES



Una peregrinación obligada de todo valenciano en su viaje a Londres es la visita al retablo de San Jorge, del "Centenar de la Ploma", en el Museo Victoria and Albert. De 6'60 metros por 5'50 metros, pintado al temple, con una gran profusión de trabajados paneles dorados, y brillante colorido, destacando el magenta, el carmesí y el azul fuerte, el efecto que produce es "suntuoso visto de cerca y deslumbrador de lejos" (1).

El gran panel central representa a San Jorge luchando con el dragó.; encima figura una batalla donde los cristianos derrotan a los moros con la ayuda de San Jorge, y en lo alto, Nuestra Señora de los Angeles o de la Victoria. Más arriba Cristo con el Orbe, flanqueado por Elias y Moisés.

(1) KAUFFMANN: *The altar-piece of St. George from Valencia*. Londres, 1970, pág. 68.

A los lados, dieciséis escenas de la vida y martirio de San Jorge, con los cuatro Evangelistas rodeados por parejas de ángeles en los registros superiores. El guardapolvos muestra, en la parte superior la Paloma del Espíritu, entre la Cruz y la ballesta, y los doce apóstoles. En las entrecalles, están representados veinticuatro profetas bajo arco trilobulado. Todas las escenas, enmarcadas con un marco dorado.

Considerando su tamaño, sorprendente estado de conservación, extraordinaria calidad y más bien temprana fecha, nada de similar importancia queda en Valencia. No es de extrañar, por tanto, que otro sentimiento que nos embarga a los valencianos a su vista sea el de amargura por la expatriación de esta obra maestra.

En la mayoría de los libros modernos sobre pintura española ha sido estudiado y reproducido, dedicándole especial atención los grandes estudiosos de temas valencianos: Tormo, Post, Saralegui y Hériard Drubreuil, siendo notable la monografía de Kauffmann dedicada a este retablo. Ante estos trabajos de ilustres eruditos, la aportación de nuestras líneas es mínima y pretende sólo una aproximación a algunos aspectos, hecha a la luz de dichos estudios y de la sensibilidad de matices que se adquiere cotidianamente, al haber estado contemplando durante varios años los riquísimos fondos de primitivos del Museo de San Carlos, con gran asombro y vocación por nuestra parte.

Los aspectos problemáticos en obras de esta época, empiezan por la identificación. Pues bien, el origen y procedencia de este retablo están hoy suficientemente estudiados. En 1923, don Elías Tormo (2) señalaba que el retablo había sido pintado para el "Centenar de la Ploma", al identificar la ballesta y la Cruz de San Jorge que aparecen en la parte superior del guardapolvos. En 1930, Post amplía el descubrimiento sugiriendo que el retablo estuvo originariamente en la capilla de dicho "Centenar", en la iglesia de San Jorge (3). En 1935, el mismo Post (4) apoya la hipótesis con una referencia a Orellana (5), en la que aparece una breve descripción de un retablo en las referidas capilla e iglesia. En 1936, Saralegui, siguiendo la descripción por Boix del altar (7), identifica éste con uno en el Museo Victoria and Albert, de Londres.

El Centenar de la Ploma fue una tropa municipal de cien arqueros —"Compañía dels Ballesters"— cuyo nombre deriva del número, y de las plumas que adornaban sus yelmos. Tenía como misión custodiar la bandera de la ciudad y el Reino. El patrono del Centenar fue San Jorge y, según Boix y Orellana, desfilaba llevando sobreveste blanca, con cruz roja al pecho y espalda, como la lleva San Jorge en el tablero central del retablo (7 bis).

Tradicionalmente, esta milicia se supone fundada por Jaime I (8). Post y Saralegui (9) apoyan esta tesis aducida por Querol Rosso (10). Sin embargo Kaufmann sostiene, apoyándose en la tesis de Sevillano Colom (12), que su origen se debe a Pedro IV (12). Según Sevillano, la fundación tuvo como causa la guerra entre Pedro IV de Aragón, de cuyo reinado arranca la real "Senyera" conservada en el Ayuntamiento, y Pedro el Cruel de Castilla en 1356-65. En 1364 el Ayuntamiento de Valencia toma la decisión de ayudar a Pedro IV, y una compañía de arqueros lucha en 1365 en la batalla de Morvedre, derrotando definitivamente a los castellanos. El 3 de junio de 1365 crea Pedro IV la "Compañía dels Ballesters", concediéndole privilegios. En 1371 la compañía funda la Cofradía del Centenar de la Ploma, con privilegios concedidos por Pedro IV. En 1393 Juan I confirma estos privilegios (13). En 1464 el Centenar ayuda a las fuerzas del Rey en la rebelión de Juan de Aragón. En los siglos siguientes su significado militar decayó y sus actividades cívicas se redujeron a tomar parte en desfiles y procesiones. En 1711, Felipe V deroga las leyes, instituciones y privilegios del Reino y ciudad de Valencia y el "Centenar" es suprimido.

La iglesia de San Jorge estaba en la plaza de San Jorge, hoy de Rodrigo Botet, y fue derribada a mediados del siglo XIX (14). La casa de la Cofradía estaba situada en la calle adyacente, aún llamada calle de Ballesteros. Fue demolida en 1807 para edificar el teatro Principal, acabado en 1832 (15).

Kauffmann (16) en su estudio, afirma que la iglesia de San Jorge fue fundada en 1324, como sede de las órdenes de Montesa y Alfama, en la feligresía de la parroquia de San Andrés (17) y no se consagró hasta 1401. Al Centenar de la Ploma le fue permitido ocupar en la iglesia una capilla, dedicada a Ntra. Sra. de la Victoria, en memoria de la Reconquista.

Tormo, Post, Saralegui y otros estudiosos, siguiendo a los grandes historiadores valencianos, están de acuerdo en que esta capilla fue la que albergó el retablo de San Jorge, hasta su demolición en 1807. Sin embargo, Kauffmann se inclina a pensar que estuvo en la Capilla de la Cofradía, en la calle Ballesteros, siguiendo descripción publicada por Ortí en 1740 (18) en cuya época ya no estaba el altar, sino las insignias de la cruz y la ballesta.

"La apariencia general del retablo es indudablemente española" —afirma Kauffmann (19)—, con la sorprendente prolongación del compartimento central en lo alto, el gran tamaño, el largo número de compartimentos y de figuras en columnas, la predilección por el oro, todo lo cual indica un origen español, corroborándolo el gran tamaño de los llamados "guardapolvos" que forman el marco exterior. La predela, con el tema de la Pasión es muy frecuente en el arte valenciano de la época.

Si, en términos generales, el retablo de San Jorge pertenece al tipo español, por los detalles de su construcción y carpintería, señala indudablemente a Valencia. Post (20) recoge una serie de marcos del mismo estilo: Retablo de Fray Bonifacio Ferrer, Museo de Valencia; de la Esperanza, de Albocácer; de San Roque, de Jérica; de la Santa Cruz, Museo de Valencia; de Rubielos de Mora; de la Muerte de San Vicente, Museo Ciudadela de Barcelona, que pertenecen a obras de Marzal de Sax y su círculo, exceptuando el de Fray Bonifacio Ferrer.

Por todos estos datos históricos y estilísticos, la obra se puede fechar en torno a 1400. Post la coloca en 1400 (21). Saralegui en la transición al XV y como fecha tope en 1410 (22). Hériard Dubreuil (23) conviene con Kauff-

(2) TORMO: *Levante*. Madrid, 1923, págs. 135 v ss.

(3) POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, III, pág. 58 y ss.

(4) POST: VI, pág. 583.

(5) ORELLANA: *Valencia Antigua y Moderna*, I, pág. 309.

(6) SARALEGUI, L.: *Archivo de Arte Valenciano*, XXII, 1936, pág. 34.

(7) BOIX: *Historia de Valencia*, I, pág. 418.

(7 bis) LLORENTE, T.: *Valencia*, II, 1889, págs. 110 y ss.

(8) TEIXIDOR: *Antigüedades*, II, pág. 98.

(9) SARALEGUI, A. A. V., XXXII, 1936, pág. 34; POST, III cap. XXXVII, pág. 60.

(10) QUEROL Y ROSSO, L.: *Las Milicias Valencianas desde el siglo XIII al XV*, 1935, pág. 69.

(11) KAUFFMANN: op. cit., pág. 92.

(12) SEVILLANO COLOM, F.: *El Centenar de la Ploma de la Círculo de Valencia* (1365-1711), Barcelona, 1966, págs. 9-205.

(13) SEVILLANO COLOM, F.: op. cit., págs. 60-69, aporta todos estos datos.

(14) Después de Boix, la historiografía valenciana no la menciona.

(15) ORELLANA, M. A.: op. cit., pág. 146.

(16) KAUFFMANN: op. cit., pág. 93.

(17) SAMPER, F. H.: *Montesa Ilustrada*, Valencia, 1669, II, págs. 794 y ss.

(18) KAUFFMANN: op. cit., pág. 94; ORTÍ Y MAYOR: *Fiestas centenarias...*, Valencia, 1740, pág. 51.

(19) KAUFFMANN: op. cit., pág. 65.

(20) POST: II, 1930, págs. 191 y ss. y III, figs. 253, 264, 265, 273-275.

(21) POST: op. cit., cap. III, pág. 62.

(22) SARALEGUI: op. cit., pág. 34.

mann en la fecha 1410-1420. Por detalles iconográficos y estilísticos, nos inclinamos a apoyar la fecha de Post y Saralegui. Aunque Carmen Bernis data el traje de la princesa en 1410 (24) y la armadura de la escena de la batalla, completamente desarrollada, indica hacia 1420 (25), el predominio de fondos dorados sobre el paisaje denota principios de siglo. El desarrollo incipiente del paisaje, lo mismo que la falta de perspectiva, señala fecha anterior a 1420; a pesar de que el realismo y modelado de las caras indica hacia 1410.

Otro de los logros de Post fue la adjudicación del retablo a Marzal de Sax (26). A partir de entonces se ha venido tomando como válida, siendo apoyada por los especialistas en la materia, aunque Post no descartó sus dudas; Tormo, Saralegui, Kauffmann apoyan esta tesis.

La atribución se basa en las analogías con el panel de la "Incredulidad de Santo Tomás", de la Catedral de Valencia. Como desgraciadamente este panel está dañado por el fuego de 1936, no puede advertirse el colorido ni los detalles (aunque Post alude a una buena fotografía anterior a dicha fecha). A pesar de ello, al gran estudioso norteamericano le atraen las características que advierte en ella: gran realismo en los rostros y aspecto teutónico de los rasgos, cercano a la caricatura grotesca que entronca con el realismo del Bosco, señalado por Post. Otro dato apuntado por él es el aspecto violento de los cuerpos y el plegado retorcido de los ropajes. Hériard Dubreuil disiente de esta similitud, pensando que no son de la misma mano. No encuentra equivalencia ni en las caras, ni en las manos, ni en la agrupación de los personajes (27).

Según Saralegui (28), debemos suponer a Marzal de Sax como fuente directa de la tendencia germánica de algunas producciones valencianas de fines del xiv y principios del xv, confirmando las estrechas relaciones mercantiles, señaladas por Tramoyeres al tratar de la letra de cambio y centradas en la Gran Compañía Alemana de Juan Orxis.

Sanchis Sivera (29) y Cerveró Gomis (30) han recopilado una totalidad de diecisiete documentos referentes a Marzal en Valencia, abarcando las fechas de 1393-1410. Aparecen ocho obras documentadas de las que sólo queda el citado panel de la "Incredulidad de Santo Tomás", pintado por Marzal en febrero-marzo de 1400 para la Catedral (31). Obras documentadas son pinturas: en las Torres de Serranos (1393-94), en el Ayuntamiento (1396), en la Catedral (1399-1400) y en la iglesia de la Santísima Cruz (1399), el retablo encargado por Petrus Torella (1404-05). Varias de estas obras las realiza Marzal con colaboradores, entre los que nombran los documentos, Pedro Nicolau y Gonzalo Pérez, de Valencia; y Gerardo Gener, de Barcelona. Por la naturaleza de los encargos se deduce que Marzal fue uno de los pintores más importantes en torno a 1400. A pesar de ello, según se desprende de un documento de 26 de abril de 1410, el Concejo le concede albergue gratuito en los desvanes de la Casa del Peso de la Harina, en atención a su pobreza, enfermedad y enseñanzas dadas a muchos.

En el estilo del retablo de San Jorge hay que señalar los siguientes elementos:

Tendencia germánica.—Subrayada por Post (32) y que ya hemos estudiado al señalar las analogías con el panel de la "Incredulidad de Santo Tomás": tipos teutónicos, demarcados, de facciones duras, sobre todo los Profetas de los entrecalles y los cortesanos de Daciano. Realismo, naturalismo y expresividad son características que entran en este grupo. Post y Kauffmann destacan, como rasgo prominente, la nariz larga, ancha en la base, con blanco toque de luz en la punta. Este mismo elemento lo observamos en la predela de Pedro Nicolau, del Museo de San Carlos, referente a la vida de Santo Domingo y procedente del convento de

Santo Domingo. Esta tendencia germánica se puede enlazar con el retablo de la Santa Cruz, de dicho Museo, atribuido a Miguel Alcañiz o Alcanys (y que proviene también del convento de Santo Domingo de Valencia) que Saralegui entronca en el círculo "nicolasiano" y "marzalesco" (34). El colorido de las caras del retablo de San Jorge es rosa, con verde para las sombras y contrastes blancos de puntos de luz y se caracterizan por estar agudamente individualizados y no haber dos iguales en fisonomía y expresión.

Estilo internacional.—Es indudable que estamos ante una obra de claro estilo internacional, corriente gótica, de la primera mitad del siglo xv, que unifica la fisonomía de las obras pictóricas realizadas en el Occidente europeo. Características de este estilo son una gran elegancia de las figuras, tanto en los atuendos como en las actitudes; son figuras flotantes con rasgos idealizados. Es de observar una ambivalencia en la representación que responde al eterno dualismo entre el bien y el mal: por un lado, lo que Panofsky (35) descubrió como el aspecto "nocturno" del estilo internacional: el pronunciado acento en lo horrible, lo triste, que se refleja en las caras de los torturados y de los verdugos, antecedentes de los de Jacomart y Reixach, o del Bosco, como señala Post, y lo dramático en los "Christus Patiens" que suelen presidir la predela en los retablos góticos valencianos. Por otro lado, el restante factor de esta ambivalencia es el encanto de ciertas figuras (36): Post apunta, en este sentido, el San Jorge "atildado y lindo" en la escena atando al dragón con el cinturón de la princesa, en la lucha con el monstruo, y en la escena en que es armado caballero, todas escenas cautivadoras.

Otro factor importante que subraya ampliamente Post es la preocupación por lo anecdótico y por las escenas de género: el niño comido por el dragón, espectadores curiosos asomados en lo alto de las torres y edificios, etc. En el Museo de San Carlos hay buena muestra de este elemento, en el mismo retablo de la Santa Cruz, en la escena de Adán muerto en el suelo, aparece un grupo de figuras a la derecha, con la nariz tapada a causa del olor del cadáver.

El origen de estos dos elementos del estilo internacional, hay que buscarlo en la miniatura franco-flamenca, concretamente del Ducado de Borgoña a comienzos del siglo xv. El elemento realista y naturalista pasó con los artistas flamencos, a la escuela miniaturista de París, y allí se fundió con la elegancia del arte cortesano francés en esa época. Kauffmann señala esta fuerte influencia de los miniaturistas del Duque de Borgoña en el estilo internacional (37), cosa que ya se nos había ocurrido al contemplar la minuciosidad de los detalles y la elegancia en los atuendos y figuras: por ejemplo el traje de la princesa, las posturas, el peinado, etc. En la escena central de San Jorge

(23) HÉRIARD DUBREUIL, M.: "Descouvertes: le gothique à Valence", *L'OEIL*, II, Mars, 1975, pág. 21.

(24) BERNIS MADRAZO, C.: *Indumentaria en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1955, pág. 72, fig. 115.

(25) RIQUER, MARTI DE: *L'Arnès del Cavaller...*, Barcelona, 1968, pág. 112.

(26) POST: III, págs. 39 y ss.

(27) HÉRIARD DUBREUIL: op. cit., pág. 10.

(28) SARALEGUI: op. cit., pág. 28.

(29) SANCHIS SIVERA: *Pintores Medievales de Valencia*, A. A. V., 1930, págs. 48-52.

(30) CERVERO Y GOMIS: "Pintores valentinos: su cronología y documentación" (separata de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*).

(31) SANCHIS SIVERA: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 517, lám. 64.

(32) POST: III, 1930, págs. 56-57.

(33) KAUFFMANN: op. cit., pág. 73.

(34) SARALEGUI: *Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, 1954, pág. 113.

(35) PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting*, 1953, págs. 71 y ss.

(36) POST: III, cap. XXXIII, pág. 65.

(37) KAUFFMANN: op. cit., pág. 74.

luchando con el dragón, Kauffmann ve claro paralelismo con el libro de Horas del Maréchal de Beaucicaut, fechado en 1400-1408.

En cuanto a paisaje y edificios, en el estilo internacional son característicos los edificios con murallas torreadas, en color rosado, abundantes en los retablos de la época. Aparte de esto se hace poco uso del paisaje en el retablo de San Jorge, habiendo en cambio abundancia de fondos dorados, arquitecturas interiores sin perspectiva, etc.

Elementos morellanos y aragoneses.—Saralegui hace notar una fuerte conexión estilística con Lorenzo Zaragoza; llamándolo "síndrome lorencesco" (38) y señalando incluso coincidencia en detalles entre las pinturas de Marzal y Zaragoza. "Los marcos, los brocateles, algunos soldados, los accesorios..., contribuyen a presentarnos el arte de Marzal como prolongación del atribuido a Lorenzo, bien que más propenso a caricaturizar, menos delicado, más teatral y espectacular y de mayor amplitud en la composición". Reconoce Saralegui en Zaragoza "superioridad técnica, equilibrio, finura y dramatismo, movimiento de figuras y valentía colorista". Este encanto lorencesco se puede apreciar en el San Jorge del panel central, que presenta un joven cortesano, coronado de rosas, signo del martirio, y con las plumas en el tocado.

Hériard Dubreuil descubre elementos morellanos en Marzal (39) y afinidades con Pedro Nicolau. No es de extrañar, puesto que documentalmente se demuestra que trabajaron juntos hacia 1405. Esta afinidad se puede comprobar en la predela del Museo de San Carlos, atribuido a Nicolau referente a la vida de Santo Domingo, en el que anteriormente hemos hecho notar los mismos tipos narigudos con toque de luz en la punta.

Elementos autóctonos.—Queda por analizar el cuarto factor que aparece en el retablo de San Jorge, que se percibe al primer golpe de vista, cuando se está familiarizado con el arte "primitivo" valenciano, elemento autóctono que se aprecia tanto en la apariencia general, como en los detalles: es una mezcla de elegancia, gentileza, dulzura y suavidad, que impregna las obras valencianas en torno a 1400, que llamó la atención de Post. Es el resultado de varios factores histórico-artísticos que confluyen en el Reino de Valencia: por un lado las activas relaciones italo-valencianas a nivel político, económico, cultural, artístico, resultado de la política mediterránea de la Corona de Aragón, que atraen a numerosos artistas italianos; prueba de ello es el retablo de Fray Bonifacio Ferrer, sin salir del Museo de San Carlos, que influyó enormemente en el arte local. Precisamente está colocado enfrente del retablo de la Santa Cruz, de Alcañiz y casi es un tópico la comparación de las analogías y de las disparidades tan profundas que hay entre ambos. Garín señala el carácter fluctuante del arte valenciano medieval entre estas dos grandes alternativas, la nórdica y la mediterránea; ambivalencia que perdura hasta la presencia del pleno Renacimiento en Valencia, por obra de Rodrigo de Borja. (39 bis).

Por su parte, Hériard Dubreuil puntualiza el carácter toscano, sobre todo florentino, con cierto aspecto sienés del retablo de Fray Bonifacio Ferrer (40). Por otro lado, hay que contar con el elemento catalán, con su escuela pictórica de gran tradición en el siglo XIV (Los Bassa, los Serra, Borrassá) impregnada, a su vez, de italianismo, que influye grandemente en la valenciana. Sin salir tampoco del Museo, comprobamos, cómo el retablo de San Lucas, que atribuye Saralegui al entorno de los Serra (41), ratifica esta relación catalano-valenciana.

En cuanto a detalles autóctonos, el retablo de San Jorge está lleno de ellos, como los fondos dorados de catorce de las dieciséis escenas y las aureolas poligonales de los personajes del Antiguo Testamento, entre otros. También el

trabajo en general de los fondos, burilados solamente en los bordes, en contraste con los fondos aragoneses y catalanes mucho más ricos, y trabajados en su totalidad con un adamascado; los burilados de los halos; los brocados típicos valencianos que ya preludian a Jacomart y Reixach; los abundantes suelos de azulejos valencianos; los guardapolvos anchos con grandes figuras de Apóstoles y la carpintería, estructura y disposición del retablo que son indudablemente valencianos (42). Asimismo, los blancos caballos "anquirredondos" señalados por Saralegui (43), de pura raza hispana, que aparecen también en el retablo de la Santa Cruz, concretamente en la escena de la batalla de Constantino, en el combate entre Heraclio y Cosroes, y también en el retablo de San Martín, San Antón y Santa Ursula, del mismo museo, procedente de Portaceli, atribuido a Gonzalo Peris.

Al estudiar el círculo de Marzal de Sax y sus posibles colaboradores en el retablo del Centenar de la Ploma, los estudiosos se han decantado por varias hipótesis:

- Post subraya la colaboración con Nicolau y con el maestro de Ollería.
- Saralegui piensa que en este retablo colabora Gonzalo Peris, por analogías con el panel de Santa Marta y San Clemente de la Catedral (44) y descarta a Nicolau.
- Kauffmann, después de limpiado el retablo, elimina toda posibilidad de colaboración, a la vista de la unidad de estilo (45).
- Hériard Dubreuil destaca el paralelismo entre Nicolau y Marzal desde 1395-1405 y con Gerardo Gener con el que colaboró hacia 1405 (46).

Iconografía: Batalla.—El primer punto problemático en cuanto a iconografía se refiere, es la escena central de la batalla. En 1930, Post piensa que se trata de la batalla de Alcoraz (1096) con Pedro I. En 1936 (47) Saralegui descarta Alcoraz y afirma ser la del Puig (1237) relacionándola con el origen del Centenar de la Ploma y basándose en Teixidor, quien relata que se conmemoraba anualmente la aparición de San Jorge con una procesión solemne a la iglesia de este retablo. Otro dato apuntado por Saralegui, es el "drach alat" —convertido después en "ratpenat"— de la cimera del Rey, cuyo caballo ostenta los blasones de su señor: las barras en rojo y oro. También aclara Saralegui que el Rey Don Jaime no aparece en la batalla (48) por estar en Burriana, dejando sus tropas al mando de Don Bernardo Guillén de Entenza, su tío materno, señalando el anacronismo.

A pesar de los anacronismos, esta representación constituye, según Lafuente Ferrari, el primer cuadro de historia. Además de la "Senyera" regia y del estandarte con la cruz roja de San Jorge, hay otro con el águila explayada, emblema heráldico repetido en el tabardo del caballero, detrás de San Jorge, y en la gualdrapa de su palafrén; consultando Saralegui a un genealogista —Barón de San

(38) SARALEGUI: *Andrés Marzal de Sax*, A. A. V., 1956, págs. 28 y 29.

(39) KAUFFMANN: op. cit., pág. 88.

(39) HÉRIARD DUBREUIL: op. cit., pág. 21.

(39 bis) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.: *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978, pág. 15.

(40) HÉRIARD DUBREUIL: *Antichità Viva. Aspetti Fiorentini della Pittura Valenzana intorno 1400*.

(41) SARALEGUI: *Museo Provincial de Bellas Artes...*, pág. 21.

(42) KAUFFMANN: op. cit., pág. 65.

(43) SARALEGUI: "Andrés Marzal de Sax", A. A. V., XXII, 1936, pág. 34.

(44) SARALEGUI: op. cit., pág. 34.

(45) KAUFFMANN: op. cit., pág. 75.

(46) HÉRIARD DUBREUIL: "Decouvertes...", pág. 21.

(47) SARALEGUI: op. cit., pág. 33, basándose en la crónica de Beuter.

(48) BEUTER: "Crónica". Cfr. SARALEGUI: op. cit., pág. 36.

Petrillo—, cree que pudiera corresponder a Don Guillén de Aguiló (49) que estuvo en la batalla del Puig y fue fiel acompañante del Conquistador.

En 1970, Kauffmann, admite la tesis de Saralegui de tratarse de la batalla del Puig y puntualiza el origen bizantino de la iconografía de San Jorge como paladín de las tropas cristianas, hacia el siglo VI y que persiste en las leyendas cristianas, hasta que aparece en el siglo XII, como consecuencia de las Cruzadas, y se extendió por toda Europa occidental (50). En España son numerosas las leyendas de apariciones de santos a las huestes cristianas, empezando por Santiago en Clavijo. Los antecedentes iconográficos de estos cuadros de batallas hay que buscarlos en las Cantigas de Alfonso X el Sabio (1260-80, Escorial M. S. T. I. 1.) en los que figura una batalla con las huestes cristianas y moras entrelazadas. Repercusión inmediata de esta representación de la batalla de El Puig, puede verse claramente en el retablo de la Santa Cruz, del Museo de San Carlos, tan próximo al estilo de Marzal. En la escena de la batalla ha conseguido Marzal una más completa representación del espacio, logrando efectos de profundidad. Los caballos están sólidamente modelados. Las armaduras son elemento que ayuda a fechar el cuadro. Hay gran espíritu de observación y realismo. Saralegui hace notar que los cristianos llevan espuelas estrelladas y los moros acicates y estribos propios de la monta a la jineta (51).

La Virgen de la Victoria.—Sobre la batalla, en el panel central, aparece una bellísima imagen de la Coronación de la Virgen por los ángeles. Post entrevé en ella el estilo alemán. Saralegui, siguiendo a Teixidor (52), la denomina Ntra. Sra. de la Victoria, alentadora de las proezas de los cristianos en la Reconquista y titular de la "Cofradía del Centenar del Glorios Sant Jordi" (53). Esta composición altera el modelo valenciano tradicional, detalle ya advertido por Post y repetido por Saralegui: "La estudiada distribución de los coros angélicos frente a la "ramplona" simetría, tan grata entonces a los artistas indígenas..., las cabecitas aladas que forman celeste alcatifa frente al raro sitial y la extraña posición del Jesús, que tuvo repercusión en el entorno Nicolau-Marzal, hacen pensar en elemento sajón" (54), son las notas de esta renovada iconografía.

La Virgen armando caballero a San Jorge.—Esta inusual escena ha cautivado la atención de todos los estudiosos. Post señala en ella el encanto y la presencia del estilo internacional. Saralegui menciona otra escena igual en el retablo de San Jorge de Jérica, al mismo tiempo que reconoce cómo el del "Centenar" encarna el carácter del ideal religioso-caballeresco medieval. La Virgen entrega la espada, señal de castidad y justicia (55), con la misión de defender y mantener la fe católica, venciendo a los infieles que tratan de destruir la Santa Iglesia, representada por Ella. Es el influjo trovadoresco de la juglaría cristiana reflejada en los certámenes poéticos dedicados a la Virgen, que cristaliza en les "Trobes en Lahors de la Verge Maria", valioso incunable custodiado en la Biblioteca Universitaria (55 bis).

El antecedente remoto de estas "Trobes" son las Cantigas de Alfonso X el Sabio, 1284, recopilación de milagros y poemas o canciones en honor de la Virgen, con texto en galaico y notación musical, y las Trobas de Gonzalo de Berceo (1180-1246), de San Millán de la Cogolla.

Kauffmann señala el carácter original de este panel, en el que encontramos reminiscencias del maestro de Joan Sivera. El episodio no aparece en la "Leyenda dorada", de Vorágine, ni en ninguno de los manuscritos que relatan la vida de San Jorge. Nos hallamos, por tanto, ante el poder de creatividad de un gran artista que elabora sus propios temas y dar un enfoque especial a los ya existentes.

La lucha de San Jorge con el dragón.—No aparece en Europa occidental hasta las textos medievales del siglo XII que recogen la tradición de los santos-caballeros. Kauffmann (56) apunta el origen de estas escenas en la larga tradición de héroes luchando con serpientes y dragones, Perseo, Horus..., Saralegui cita estas palabras de San Vicente Ferrer en el panegírico del santo: "ab la lança de la Fé xpriñana volia batallar", refiriéndose al triunfo de la religión frente al paganismo, tradicionalmente simbolizado en el monstruoso dragón.

Escenas de martirio.—Parece demostrar Kauffmann que las fuentes utilizadas por Marzal fueron españolas, incluso señala las versiones catalanas (57). Hay escenas que no aparecen en la "Leyenda dorada", de Jacobo de Vorágine: el santo clavado en una mesa y cuando es aserrado en dos. Hay detalles como la degollación del mago de delante hacia atrás, que aparece frecuentemente en el arte islámico y persa, y en España, mientras que la forma usual en el arte bizantino y occidental es la normal, aunque en el retablo del Centenar conviven las dos. En el Museo de San Carlos he encontrado un pequeño panel de Santa Catalina, del maestro de Altura, en el que se encuentra la misma forma de degollar. Anota Saralegui que en el frontal de San Bartolomé de Liria aparece esta misma manera de degollar, típicamente hispana (58).

Todo ello nos hace pensar, con Kauffmann, que nos encontramos con un artista sobresaliente que crea sus interpretaciones propias y adapta libremente sus modelos pictóricos. El retablo valenciano de San Jorge marca un hito en el desarrollo del realismo de la pintura narrativa europea en torno al 1400.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

(49) BEUTER: "Crónica". Cfr. SARALEGUI: op. cit., pág. 37.

(50) KAUFFMANN: op. cit., pág. 85.

(51) SARALEGUI: op. cit., pág. 34.

(52) SARALEGUI: op. cit., pág. 34.

(53) También patrona de los ballesteros, cuya capilla bajo la misma advocación estaba en el convento de San Francisco, hasta que se unieron con los del Centenar (Ferrán Salvador, *Capillas y Casas Gremiales*, pág. 85).

(54) SARALEGUI: pág. 35.

(55) SARALEGUI: pág. 38, citando a Raimundo Lulio en su *Llibre del Orde de Caballerya*.

(55 bis) En cuyo folio 1 r. se menciona, precisamente que el premio o "joya" para el trovador era "un bon troç de drap de vellut negre arte o bastant per un gipo qui mellior lo hara la Verge Maria en qualsevol lengua la qual joya per adir en aquella fonch lo dit dia posada en la Casa de la Cofradia de Sant Jordi de la dita ciutat e l'itgada a XXV del mes de Mars del dit any (25 marzo 1474). Transcripción de Manuel Febrer, medievalista, amigo y compañero.

(56) KAUFFMANN: op. cit., pág. 81.

(57) KAUFFMAN: op. cit., págs. 84-85.

(58) SARALEGUI: op. cit., pág. 34.