

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

ANDRES MARZAL DE SAS

(CONTINUACION)

Prosiguiendo la enumeración y comentario de las obras que le son adjudicables, presentamos, como frateros del panel de la «Incredulidad de Santo Tomás» (Catedral Valencia, número 197) y del retablo londinense de San Jorge, dos pináculos laterales (1) que hay en la John G. Johnson Art Collection (Filadelfia). Deben, por lo tanto, atribuirse a Marzal.

Llevan los números 756 y 757 del Catálogo hecho por W. R. Valentiner, donde (como muchas tablas valencianas en muchas catalogaciones extranjeras que iremos destacando) figuran por de «Northern French Artist C. 1400». Y es sagaz, aunque igualmente inexacta, la curiosa coincidencia de que similar influjo advirtió independientemente Mr. Ch. Holmes (2) en el prealudido políptico de San Jorge (3). Curiosa, y más aún, interesante, la concordancia, por cuanto ambos marcan una certera raigambre nórdica bien visible, muy grata y apropiada para lo atribuible al valencianizado maestro sajón.

Mayer, en el substancioso manualito «Labor», rectamente los reclamó para Valencia, con el error de suponerlos del autor del retablo Pujades de la Santa Cruz (Museo de San Carlos, números 159 al 177) (4), y apuntando a Nicolau (de quien puede hoy asegurarse nada tienen), lo que, sin embargo, estaba justificado entonces, por imperar la rutilante sugerencia dolosa de Tramoyeres (5), que ostentaba una muy anticuada tarja del Museo. Inconcebible para quien haya visto (y Mayer no lo viera) el documentado retablo de Sarrión, que descubrí en la Col. Deering (Tamarit), sin posible yerro gracias a una reproduc-

(1) Figuras 42 y 43. Las fotografías de las tablas Johnson y las de los fotograbados números 44, 45 y 46 son cortés merced que debo a la gentileza de mi querido maestro y amigo, Mr. Chandler R. Post, al que desde aquí doy cordiales gracias.

(2) En su bello compendio «Spanish Art» (pág. 30. Londres, 1927).

(3) El lector de «Archivo» puede verlo discutido en el número precedente, que corresponde a enero-junio 1936.

(4) La numeración de pinturas de Valencia, repito que son las del inagotable fichero de Arte «Valencia. Los Museos», por el gran universitario español don Elías Tormo (Madrid, 1932).

(5) Vide «Cultura Española», número 6, mayo 1907, pág. 563, y en su «Guía del Museo», de 1915. Repercutió en lo de Tormo, bien que advirtiendo no es suya la imputación a Nicolau, cuya personalidad estilística y factura personal creo haber discriminado en firme («Bol. Suc. Esp. Exces.», segundo trimestre de 1941 y primero de 1942), tras del guión (mero boceto) iniciado en el Almanaque de «Las Provincias» para 1941 (página 99). En firme dije, y repito, sólo por haberla ratificado míster Post en el tomo IX, página 758 y sig. de su monumental «History of Spanish Paintings».

ción generosamente facilitada por el Sr. González Martí, a quien ya públicamente di las gracias, que ahora le reitero.

El Profesor Post, con su certera precisión, ha sido quien primero insinuó (loc. cit., tomo III, pág. 66) el nombre de Marzal para las tablas de Johnson. Analicemos su iconografía.

En la «Natividad» (6) es donde por primera vez hallamos en la pintura valenciana a San José sentado en cuclillas, encendiendo fuego y calentando pañales del Niño, que va entregando a María, quien, destocada y genuflexa, lo adora, mientras dos ángeles lo sostienen. Es una de sus varias actividades en esta escena (más adelante comentaremos otras) y detalle infrecuente por aquí, pero que no escasea en pinturas e imaginería de la escuela de Colonia y norte de Francia, tal vez efecto de las representaciones del teatro litúrgico, según texto cuyo huella señaló Emile Mâle, estudiando «L'art Religieux de la fin du Moyen Age en France». Repercutieron en la literatura internacional devota, pudiendo servir a modo de muestra de su eco y del ambiente valenciano, respecto a la intervención angélica, el substantivo «Vita Christi», de Sor Isabel de Villena (7), que aun siendo de fines del xv, se inspira en más añosas fuentes literarias. Describe (caps. LXIV y LXV) cómo los ángeles en el Nacimiento, «prengueren lo Senyor prestament porque no caigués en terra, e presentarenlo a la senyora Mare sua, la qual lo adorà ans de tocarlo... E prenintlo de les mans dels angels... como lo sentí plorar de fret embolcal ab summa diligencia...». Tal es el momento representado y no cabe interpretación gráfica más fiel, porque análoga espiritualidad y pasajes similares (reflejo de las «Meditaciones» franciscanas del seudo Buenaventura) resuenan en muchos textos píos. Así, en la «Vida de Jesucristo» (libro 3.º, Cap. CXXXIV), de nuestro gran polígrafo el franciscano gerundense Fr. Francisco Eximenis, contemporáneo de Marzal, por cuanto aquél residió en Valencia entre 1383 y 1408. Pormenoriza muy a tono con la tónica de la especulación mística de su época, llegando incluso a narrar cómo los ángeles ayudaban a llevar los pañalitos del Niño Dios. En la «Contemplació de la visió benaventurada que la Verge Maria hagué con adorà (8), lo seu gloriós fill tantost que

(6) Para el estudio del tema iconístico en general y sus variedades, puede recurrirse a la síntesis del padre Raymond Louis, A. Peraté y A. Rastoul: «La Nativité de N. S. Jésus-Christ», París (Morty), 1911. Un breve, pero enjundioso comentario del gran investigador catalán y virtuoso sacerdote Mosén Gudiol: «De la Nativitat de Jesús» (Barcelona, 1914), que al parigual de todo lo suyo merece y debe recordarse, a pesar de que sólo es un mero artículo periodístico publicado en la página artística número 262 de «La Veu». H. Cornell, «The iconography of the Nativity of Christ». Upsala, 1924. El excelente compendio de Sánchez Cantón: «Nacimiento e infancia de Cristo», editado por la B. A. C., Madrid, 1948, en lo referente al arte hispano. Y lo de F. P. Verrié sobre «Iconografía de la Natividad, a través de la pintura catalana medieval» (Barcelona, 1942).

(7) Lo ha puesto al alcance de toda mano, la pulcra publicación de R. Miquel y Planas, según la edición de 1497. Biblioteca Catalana (3 tomos). Barcelona, 1916.

(8) El Tema iconístico de la Adoración del Niño, inspirado en el capítulo VII de las «Meditaciones» famosas, mal atribuidas a San Buenaventura, viene creyéndose de origen italiano, pues en Italia señaló Mâle (loc. cit. París, 1925, pág. 17) su aparición hacia 1340, rastreando huellas en Taddeo Gaddi, Lorenzo Mónaco y Gentile da Fabriano. Consideró precoz su trasplante a Francia con los Limbourg (alrededor de 1410). En nuestra pintura resulta más prematuro, pues lo hallamos en el arte del xiv. Pudo venirnos de Cataluña, donde ya la pusieron los Serra; o directamente de Italia, por las intensas relaciones que antes ya expusimos. Mr. Emile Bertaux señaló también su aparición



Núm. 42.—A. Marzal de Sas. «Natividad». En la John G. Johnson Art Collection (Filadelfia)



Núm. 43.—A. Marzal de Sas. «Tránsito de la Virgen». Fragmento de retablo (compañero del núm. 42). En la John G. Johnson Art Collection (Filadelfia).

fon nat», por Jaume d'Olesa, se reitera: «bolcás lo fillet ab draps pobrellets...». Lo mismo en varios textos del xv, que sería estéril prolijidad extractar, pues sueñan tan parejamente que su idealismo puede considerarse traducido con las frases del «Cancionero del Santísimo Nacimiento», de Lope de Sosa: «Envolved, Señora, el Niño — en vuestros pobres pañales, — que llora por nuestros males...», repitiendo lo del frío, etc. Fué idea tan perdurablemente anclada en la literatura y arte hispánicos, que aun se repitió en obras devotas tan tardías cual la «Vida de la Virgen» (pág. 156), por Sor María de Jesús de Agreda en el Claustro, doña María Coronel en el mundo de su siglo xvii.

En todo apunta y alborea el naturalismo que, a más andar, había de señorear nuestro gran arte, al propio tiempo que la pura espiritualidad de franciscana (9) pobreza, tan distinta, como distante antípoda, de la que ya levanta su crispado puño, en el mordaz grabado de la «Paupertas» del siglo xvi, por Hans Sebald Beham. Vislumbró Dante («Parad» XV) que «Asís dice corto; si quiere bien nombrarse, dígase "Oriente"». Cantó esta sublime indigencia divina, diciendo («Purgat.», XX-8): «Tú fuiste pobre tanto — cual verse pudo en el humilde hospicio — do el peso depusiste dulce y santo». Aquí no es en interior, en el evangélico refugio de la espelunca, sino que, según fué más frecuente, por reflejo de la tramoya del navideño teatro medieval de la «Representació de la gloriosa Nativitat de Jesucrist», frecuentísimamente dada en el xiv y xv, se substituyó aquélla por una «barraqueta» (la «pobra barraca» de las traducciones valencianas del «Cartoixá») hecha, o las más veces recubierta de típico cañizo, para cuya construcción se halla en «Libres de Obres» coetáneos, partidas sentadas por el sacerdote fabriquero: «compri un feix de canyes per a fer la barraca» del Belén parroquial, o catedralicio. Es la que las citadas «Meditaciones» (Cap. VII) indican hiciera el mismo San José, «magister lignarius», o carpintero. Curioso el humildísimo brizo del Jesúsín, a modo de varganal, o zarzo de trenzadas ver-

en el arte italiano de principios del xiv. Vide «Gaz. des Beaux Arts», de 1909, tomo II, página 148. De las «Meditaciones» del Sento Buenaventura, no conozco más versión española que la editada en 1927 por los Padres Franciscanos del Colegio de Santiago. Se atribuyeron, modernamente, al franciscano Fray Juan de Caulibus, según nota de Mâle, pág. 30 de «L'art de la fin du Moyen Age en France». Son interesantes las aco-taciones del Padre Livaro Oligar en «Study francescani», Arezo, 1922.

(9) Vide: Alphonse Germain, «L'influence de Saint François d'Assise sur la civilisation et les Arts» (1903); Thode, «Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst des Renaissance in Italien» (1904), o la versión francesa de Lefevre («Etudes d'art»). Laurens, 1905. Y la del prelado mártir (1936) en Ciudad Real, D. Narciso Estenaga: «Soberrana influencia del franciscanismo en España». Toledo, 1922.

El reflejo de la literatura franciscana es tan notorio que son casi las mismas frases de un poema del beatificado poeta de los pobres, Jacopone da Toddi «credo, che facesti — si l'adorasti o di grazia plena..., con pochi e pover panni l'involgesti...» El cristalino espíritu de la «Povertade Poverella — Umiltade e tua Sorella...» Es para mí grato recordar dijera el gran valenciano (¡y a quien Valencia tanto debe!) Don Elías Tormo, inolvidable Maestro (con mayúscula), de cuantos a horas de ahora son ya maestros en estas disciplinas, que «en ningún país fuera de Italia prendió y arraigó tanto como en España el espíritu franciscano». («Improntas españolas de San Francisco», conferencia en la Academia de Jurisprudencia conmemorando el séptimo centenario del Santo). Es el carácter determinante de nuestra mística, de nuestra pintura —culminando en el Greco, según subrayó Cossío— y literatura, si rememoramos a Cervantes (terciario), Lope, Tirso de Molina...

dascas mimbrenas. Abunda muchísimo en tablas medievales, sobre múltiples asuntos, para deslindar planos y fragmentar la escena, por ser abundosa en la escenificación de «Misteris».

Arriba está el Eterno, cuya presencia pudiera recordar a los fieles las palabras del «Introito» en la Misa de Nadal (en la primera de las tres de hoy día), repetidas durante su Gradual (son las mismas del Bautismo en el Jordán): «Tú eres mi muy amado Hijo...» Me imagino lo comprendía el pueblo antaño, aun siendo más intonso y rudo, mejor que los almibarados «dilettantes» de hogaño, por estar acostumbrado a verlo aparecer y prestar acaso más atención al oírlo exclamar desde lo alto: «Ab to de veni Creator», en las representaciones de Misterios, según leo en antañonas «Consuetas» (10): «Aquest es lo meu Fill amat — ab lo cual jo'm so alegrat — obeieu a son manament — per viure eternalment». Bajo El, dos ángeles, con esos volanderos rótulos que algunas capitulaciones retableras llamaban «de buen aire», cantan el «Gloria» (San Lucas, 11-14), anunciando la buena nueva a los pastores de un hato de blancas ovejillas. Cuatro rústicos (11) han llegado cerca del lugar del suceso y en cabeza me pareció ver que hace su aparición el tocador de gaita o cornamusa, que frecuentísimamente iremos viendo (difundido también por la escena medieval) y que resulta de larguísima trayectoria, pues proviene de Oriente, según parece testimoniar Mr. Gabriel Millet en sus antes citadas «Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-XV.º siècles...» (París, 1916, pág. 114 y sig.). Sobre la cabeza de la Virgen hay un busto de angelillo mariposeante; si no es eventual transformación de la estrella que, con (o sin) cara humana, mencionan los viejos textos, puede referirse a San Gabriel, «qui specialment la servia», según la literatura regnicola. Quedan para los otros dos en tierra los nombres de Miguel y Rafael,

(10) Véanse algunas del XV al XVI, exhumadas por el archivero D. Gabriel Llabrés y relacionadas en la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», tomo IV (1901), págs. 920 y siguientes.

(11) Su número no ha sido tan invariable y definitivamente fijado como el de los tres Reyes. En ocasiones (Nicolau en sus retablos de Sarrión, Albentosa y Museo de Bilbao; anónimo autor del retablo Estela, donado por Goerlich al Museo de San Carlos; Valentín Montoliu en San Mateo y tabla propiedad de González Martí, etc.), vemos únicamente los dos del «Oficio de Pastores», que figura en antiguas liturgias y nos vino (según leí en las «Memorias del Sr. Obispo Fernández Vallejo» de los monasterios benedictinos, practicándose lo mismo que en Reims, Rouen y varias iglesias de Francia. Otras veces hay tres (Rexach en las Agustinas de Rubielos; Maestro de Játiva en el Museo de Barcelona; panel osonesco del Ayuntamiento de Castellón; Maestro de Gabarda en su retablo del Diocesano; los Hernandos en el altar mayor de nuestra Seo; Nicolás Falcó en las sargas catedralicias de la capilla del Santo Cáliz...). Suele ser lo más frecuente, tal vez por paralelismo con los Magos y hasta quizá, y sin quizá, por cierta predilección al número trinitario, cuya simpatía perdura con tal latitud, que aun pueden verse las modernas divagaciones de Jusepe Martínez en el Trat. II de los «Discursos Practicables». No les faltan ni nombres (José, Jacob, Isaac), bien que variables, en legendarias tradiciones piadosas y fabulosas, similares a la Salmantina de la Iglesia de San Pedro de Ledesma, recogida por D. Vicente de la Fuente, pág. 119 del tomo I de su «Vida de la Virgen María e Historia de su culto en España». Barcelona, 1877. Pero también cuatro, como aquí: en el retablo de la escuela del Maestrazgo dedicado a Santa Catalina (Villahermosa del Río); tabla del M.º de Perea, que de propiedad particular en Zaragoza (la he reproducido en «Bol. Soc. Esp.ª Exces.», tercer trimestre de 1931) emigró a Nueva York... Tampoco deja de haber concordancia en fuentes literarias a tenor de la tardía égloga de la «Natividad del Señor», por Hernán López de Yanguas, y otras.

de vez en vez nominalmente aludidos en rótulos de arcaicas pinturas, ya que con San Gabriel se identifica el anunciador a los pastorcillos según tradiciones patrísticas y gráficas, testimoniadas por el retablo borrasiano dedicado a este arcángel en las Salas Capitulares de la Catedral de Barcelona. Con estas angelicales figurillas, evócanse y se sintetizan los «angelo multitudo celestis exercitus laudantium Deu» del «Quem vidistis pastores», y los «Omnes angeli cherubim et seraphim incessabili voce proclamant», del «Te Deum» que los fieles oían, entre otras preces, entonar a la Iglesia en el Oficio del día, glosando el Evangelio. Harán por aquí su aparición más copiosa, en las postrimerías del xv y albores del xvi como bastará ejemplificar con el espléndido cuadro de Vicente Juan Macip, propiedad del Sr. Ferrer (Valencia) (12).

En este tablero, parejamente al retablo de San Jorge, se revela Marzal buen pintor de la infancia, pues el Jesús y las deliciosas cabecitas de algunos ángeles son de verdaderos niños, muy superiores a los que vimos en sus predecesores indígenas, discutidos en anteriores páginas de ARCHIVO al tratar del «Maestro de Villahermosa», Domingo Valls, y coetáneos (13), que no pasan de inverosímiles niñazos, cuando no toscos muñecos lamentables. Sólo reducción métrica de las figuras mayores, sin que puedan llamarse niños más que por su menor tamaño; meros enanos con rostros y carnaciones de personas de años. Lo recalco por si pudiese acuciar a la mocedad estudiosa, para que hiciera con gálibo mayor, lo que iremos iniciando de precario en sucesivos números de ARCHIVO: un estudio de la especialidad en nuestras artes, añorando una síntesis equiparable a «Il bambino nella letteratura e nell'arte italiana del secolo XIII al XV», por Margherita Siccardi, que han editado en Florencia (1916) los sucesores de Landi. Es por esa tendencia estimuladora, por lo que trataremos de ir esbozando, en esta muy apelmazada historia de pintura medieval, un modesto primer «ensayo» de la evolución no sólo del cuadro de «género» (su prehistoria), sino de ciertas facetas que pudieran considerarse como «especialidades». Mientras Marzal no sobresale como paisista, ni avanza en la embrionaria forma de tratar los paisajes de fondo, superándole, por ejemplo, su copartícipe Nicolau, en cambio, estoy en fe de que progresó su «cabaña». Los pastores son auténticos zagalones con cayado y pellico, evocadores del natural campesino, sin las teatrales pelucas rizadas (¡tan frecuentes!) de que nos hablan ciertas cuentas (y reproducen tablas) de la época, relacionando gastos del «canonge fabriquer» en asientos de data: «paguí per loguer de les cabelleras per als pastors...» Ni otros convencio-

(12) Me refiero al que descubrió y dió a conocer, reproduciéndolo, la profesora universitaria doña Olimpia Arocena de Alvarez, en su excelente bien plausible trabajo de «Saitabi», núm. 3 (abril-junio de 1942), pág. 6 y siguientes.

(13) Salvo en los italianos, o demasiado italianizados que para Valencia (o en ella) trabajaron, como el M.^o de Dom. Bonifacio Ferrer y el de la tabla que reprodujimos, cuando era del pintor valenciano Garmelo Alda. Respecto a la primera, sigo en la creencia ya expuesta, y cada día más arraigada, que se trata de un italiano auténtico y por aquí probablemente activo, algo valencianizado, que aun no se consiguió identificar. Parece ratificarlo Sánchez Cantón en su cataloguito «De Barnaba da Modena a Francisco de Goya — Exposición de Pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España». Madrid, 1939. Lo figura (pág. 4) como «Anónimo italiano hacia 1400». Encuentro que lo había presentado la magistral penetración de D. Elías Tormo, en un artículo periodístico de 1912, pues lo define cabalísimamente, llamándole «Pintura italiana española».

nales atavíos que, al ir arraigando y prosperando las exageraciones, llegaron (en pintura y literatura), al colmo de ponerles sayo «de tabi», lujoso zurrón y áureo bastoncillo, lo que había de motivar, andando el tiempo, las donosas burlas de Tirso en su «Fingida Arcadia», sátira fina de la homónima obra de Lope. Copia la realidad aldeana con briznas de norteño humorismo, acentuado por las actitudes y carnavalescas narizotas (oriundas del «atrezzo» escénico). Diríase que, sin llegar (aunque lindando de vez en vez), a la meta grotesca de Breughel o su familiar (marido de Ana, su nieta) Teniers, resulta más fiel a este ritmo y verbo de las chabacanas alegrías expansivas, que al sentimentalismo de la mísera vida resignada del labriego, cuyo arquetipo moderno puede ser ejemplificado con los Le Nain, Bastien-Lepage, o el convencionalismo triston de Millet. También se revela buen «animalier» en este plafoncito y en el retablo del «Centenar de la Ploma», con sus deliciosas ovejuelas, con la cabeza de la mula del pesebre y con el caballo de San Jorge, para mí acabado modelo de corcel español en corveta, que sólo pide plinto en escultura solemne de plaza pública de cualquier lugar y tiempo. Para mí, dije, pues sé que personalidad tan docta y conocedora de lo nuestro, como Mr. Gabriel Rouches, en sus magníficas lecciones de la Escuela del Louvre (14) señalaba «quelques maladreses, par exemple la monture du pieux,

(14) Página 74 de su «Histoire de la Peinture espagnole», edit. A. Moraucé. El mismo ¡reclaro profesor francés, en la pág. 82, tratando del San Clemente de la Catedral de Valencia (núm. 165), en el que Mayer reconocía «extraordinarias cualidades pictóricas», destacaba ser «faible et lâché. Rien n'est plus inexpressif que le visage du pape». No sorprenden discrepancias, si prescindiendo de las «boutades» de Coubert, cuando decía que Rafael pintara retratos excelentes «sans aucune pensée» y llamando a Tiziano y a Vinci «filous», recordamos a Velázquez charlando con Salvatore Rosa, en Roma, dijera sobre Rafael (según Boschini en su «Carte de la navigation pittoresque»): «Stago per dir que nol me piace niente». Bien conocido es el juicio que a don Antón Rafael Mengs mereciera Velázquez. Como del Greco se dice dijo varias veces y en su vejez confió a Pacheco, de Miguel Angel: «será grande hombre, pero no sabe pintar». Como a su vez al Greco, le desestimaba Madrazo, casi dispuesto a desahuciarlo del Prado. Rememoremos lo mucho que se habló cuando Rodín vino a España traído por Zuloaga y no le entusiasmó Goya, y al Greco le censuraba por no saber dibujar, siendo así que pocos artistas modernos se aproximaron más en ciertas cosas que Rodín a uno y a otro. Por ser votos de calidad, no puede aplicarse al caso, lo de Gracián en su «Criticón»: «Los más de los hombres ven y oyen con ojos y oídos prestados, viviendo de información de ajeno gusto y juicio». Sí, en cambio, algo parejo a cuando Peer Gynt define ante Anitra la belleza, llamándole «un convenio, una moneda, que se admite según, cómo y cuándo». El Peer Gynt de Ibsen es un autodidacto, pero aun no siéndolo, la verdad es que se han escrito montañas de libros sin lograr la definición acorde que ansiaba proclamar Bergman en «Uber das Schoene». Queda todo en cuestión de gustos aun cuando por encima de ellos subsista otra nimia curiosidad enigmática: el arquetipo del bridón, que sea de carne o de madera, resulta de pura raza española, de la que hoy llamaremos andaluza, inconfundible por el ancho cuello de cisne, cuartillas, braceo... ¿No es raro en un germano nativo? Trae a la memoria un pasaje de los «Comentarios de la Pintura», por don Felipe de Guevara, que transcribo de la 2.ª edición, pág. 98, de «Selecciones Bibliófilas», (Barna., 1948), con substancioso pórtico y notas eruditas del laureado pintor e historiador de arte don Rafael Benet: «Tomemos un alemán que mejor diseño tenga, aunque sea Durero, dende que debuxe o pinte caballos; nunca verná a toparse en la fantasía con un caballo Español alindado, aunque alguna vez lo haya visto... Todas las ideas que de caballos se le representaren serán de caballos alemanes», que antes llamara «fuertes de miembros y groseros». ¿Debemos considerarlo eco de su hispanización «al detall»? Ante el que monta San Martín en el panel central del tríptico «Martí de Torres» (Museo de San Carlos), se

paladin ressemble a un cheval de bois». Será, por lo tanto, ceguera de mis ojos, que me llevan a tan radicalmente opuesta convicción, porque lo atribuyo a que Marzal modela con apetencias escultóricas, con predilección y propensión escultural, dando volumen a las formas según demuestra el recio bridón que para mí no pierde méritos por su paradójico galopar estático. Supongo que acaso, y aun sin acaso, pueda ser explicado por su formación o influencia de parientes, según en las notas biográficas anteriores aludimos a orfebres, creyendo poder tal vez añadir la conjetura del «anrich o hanrich alemany», citado por Vives Liern (15), cuando hacía los escudetes del Portal de Serranos, que pintaba en 1394 su familiar (?) «Mestre Marzal», según Chabás (16). Como creo vislumbrarlo en Juan Rexach, pudiendo justificarlo si se confirma la sugerencia que apuntó Miss G. G. King, en su «Sardinian Painting» (pág. 199), de ser hijo del escultor de Barcelona, Lorenzo Rexach. Como me parece notorio en Martín Torner y en mayor latitud acace a V. der Weyden, por el influjo del arte de su padre, o al italiano Andrea Solario con Onofre, su hermano... En cualquier caso, justificamos un defecto, ¡si existe!

El otro tablero (fig. 43) representa lo que se llamó «Pausacio B. Mariae Virginis», su «Dormición» o «Tránsito». Tiene una rareza iconográfica: Volante figura varonil en lo alto. Post (III-66), rectificando a Valentiner, que supuso era el Eterno, le ha identificado muy agudamente con un Profeta. En efecto, así lo hace concebir su poligonal aureola, característica de Santo de la Antigua Ley. Su presencia no sé si evocará y gráficamente sintetizará los que, acaso por expansivo influjo de la Leyenda Aurea (Cap. CXVII-I) (17) mencionan algunas copias y variantes de la «Consueta» de Elche, aludiendo a la presencia (que otras omiten) no sólo de los Apóstoles, sino de Patriarcas, Profetas, Moisés y Abraham, venidos para despedir a nuestra Señora. Sin especial rebusca que aun no he podido hacer, sólo con los datos que al redactar tengo a mano, leo que así se indicaba en el pergamino que fué del bibliófilo don Salvador Sastre, citándolo Llorente (18). Acompañaban, por lo visto, al Redentor, aparentándose cierto paralelismo literario con cuando los Padres del Limbo son llevados

me ocurrió pensar que bien pudieran llevar el hierro de la misma ganadería y hasta que si se viesen uno a otro, tal vez se reconociesen relinchando, como se cuenta del de Alejandro Magno ante uno pintado por Apeles. Lo que traigo a colación por ser una de las bujías que me hizo sospechar colaboración de Marzal con los Pérez en el retablo londinense.

(15) «La Puerta de Serranos». Valencia, 1915. Pág. 27.

(16) Adiciones al «Teixidor», tomo I, pág. 447.

(17) Utilizo la traducción de T. de Wyzewa, premiada por la Academia Francesa, edic. Perrin (París, 1925), por resultarme muy superior a la española romanceda (incompleta) de don Miguel A. Ródenas, en dos tomitos, de la «Biblioteca Hispana». (Madrid, 1913-1914). Y mucho más manejable que las latinas a mi alcance (por los índices), incluso algunas, cual la del dominico Fr. Pedro López (Madrid, 1688), de pequeño formato y con tábula alfabética, utilísima para otros efectos, pero defectuosa e inferior a la de Wyzewa.

(18) «Valencia». Tomo II, pág. 1.006. La «Consueta» ilicitana puede verse publicada por Milá y Fontanals en los «Orígenes del Teatro Catalán» (tomo 6.º de sus Obras Completas. Barcelona, 1895), y en «El Archivo», del benemérito don Roque Chabás (tomo 4.º, pág. 264), una transcripción comentada. Más referencias bibliográficas da Figueras l'acheco, pág. 922 de la «Geografía de la Provincia de Alicante», edición A. Martín. (Barcelona).

por Jesucristo resurrecto para rendir a su Madre pleitesía. Sin leer el rótulo me confieso inhábil para dar, hoy por hoy, con otra explicación, salvo que sea evocación del Rey Profeta, por los Salmos, o de su hijo por el «Cantar de los cantares», cuyos proféticos pasajes son leídos en el Rezo del Día.

La reunión de los once Apóstoles —ausente Santo Tomás— es uno de los «Triunfos de Nostra Dona», cantados por Jaume d'Olesa: «Vos triunfau per



Núm. 43.—Taller de A. Marzal de Sas. «Tránsito de San Vicente Mártir». Museo de Barcelona

aquell gran miracle — con vos moris, quels apóstols no y eren — y en un instant del cap del mon vingueren.» Por reverberación y capilaridad espiritual con el apócrifo «De Transitus», que ya citamos en páginas precedentes, difundió Vorágine (capítulo CXVII) y muchos libros piadosos, las anhelantes súplicas maternas para ver e incorporarse al lado de su Hijo. «Trista de mí, yo, ¿qué faré? Lo meu car fill. ¿quant lo veuré?», recita la «Consueta» del Oberanmergau español. Las iniciara en el Calvario, donde la puso el franciscano del XIII, Fra Giacomino da Verona, exclamando: «Fijol me'dolcísimo, fame morir contego che'nom volgio altro miga...» No son muy disímiles de las de nuestros textos regnícolas, llámense «Plant de la Verge», historias de «Lo Passi», «Vita Christi»... Tres días antes de su «passament» vino el celestial mensajero, San Gabriel (por

eso figura esta escena en el retablo borrasiano a él dedicado en la Catedral barcelonina), que antes le anunciara la Encarnación del Verbo y ahora le comunica el cumplimiento de su férvido deseo. Sigamos el «Misteri» representado aun hoy día en Santa María de Elche por privilegio único en la Cristiandad: «Lo vostre fill que tant amau — e ab gran goig lo desitjau — ell vos espera ab gran amor...» Ella le dice al ángel: «un dó vos vull demanar... si possible es, ans de la mía fi, yo veés — los apóstols ací juntar — per lo meu cos a soterrar...» La respuesta es: «Ací serán — y tots ab brevetat vindrán — car Deu qui es omnipotent — los portará soptosament...»

La Virgen no aparenta envejecida, pues trátase de subrayar no padeció los ultrajes de la edad, inherentes al pecado de Origen. Fué idea tan perenne que pulula en gráficos y textos, incluso tan avanzados como el de Sor María de Agreda (pág. 359), que, por nexos con antañonas fuentes, indica que representaba los 33 años de Cristo a su muerte (19). No parece tener el menor sufrimiento.

Las famosas «Revelaciones» (Lib. IV, Cap. XXIII) de Santa Brígida, que tuvieron resonancia literaria mundial en la especulación mística (y en iconografía), advierten que ya los padeció anticipados en el Gólgota. Fué donde sufrió el «martirio sin gladio e sin lanza», cantado por Gonzalo de Berceo en su «Duelo», proclamándolo nuestros escritores levantinos al destacar su, «turment major que tots los martres». La Musa popular, testificadora del sentir de cada época, glosaba en muchas «Cobles» a su séptimo gaudio: «lo seten fon acabat — De l'ánima sagrada — Sens dolor ha trobat — Lo vostre cors sanctificat — Que per Deus al Cel es exaltat...» Viene a ser epílogo de los «Gozos terrenales», y prólogo, a modo de pórtico, de los «Septem gaudiorum spiritualium quae habet in aeternum B. Mariae V.», teniendo sus correspondientes misas votivas (20). La piadosa grey can-

(19) La vieja y muy arraigada creencia medieval que asigna la misma edad «qua Christus resurrexit», en el día de la Resurrección de la Carne para todos los resurrectos y que antes ya indicamos difundiera el «Speculum», la pía y famosa enciclopedia de Vicente de Beauvais; el «Elucidarium» de Honorio de Autun y otros posteriores similares.

(20) La nominación de los Gozos, ha sido prácticamente muy variable y variada en textos y en retablos. Siéte son los que San Vicente Ferrer aludía en su sermón sobre la Natividad de María. Unas veces se redujo el número a seis, otra se amplió a ocho, nueve, veinte y veintitrés, cristalizando esta devoción en un rosario de los Siete Gozos, atribuido a San Juan de Capistrano, según leo a Mosén Trens en su caudalosa obra «María» (edit. Plus Ultra. Madrid, 1947, pág. 507). Si Nicolau en Albentosa y el anónimo autor del retablo donado por Goerlich al Museo de San Carlos, incluyeron en ellos la «Presentación del Niño Dios al Templo», en otros se incluyó la «Natividad de María», los «Desposorios» y ¡hasta la «Huída a Egipto»!, según revela el contrato de Bernardo Serra para iglesia de Chiva de Morella, publicado por Sánchez Cozalbo en su excelente monografía del pintor (pág. 89). De testimonio literario sirvan los del Marqués de Santillana, que pueden verse bien a mano en el tomo I, pág. 332 de «Castilla la Nueva», por Lafuente, de la edic. Cortezo: «España, sus monumentos y artes...» Además de los «Set Goigs Terrenals» o «Gaudia corporalia» (a un retablo bajo esta invocación pertenecieron seguramente las tablas Johnson) hubo los «Set Goigs Celestials» (Gaudia spiritualia), relacionados (según Trens, loc. cit.), con el fervor mariano fomentado por apariciones a Santo Tomás Becket (S. XII), que contó en el XIII con gran devoción popular, atribuyéndosele un himno celebrándolos. Encontré algunos, transcritos por Fuster, en su «Biblioteca Valenciana», (tomo I, pág. 292. Valencia, 1827), tomados de un códice que perteneció al erudito dominico Fr. Tomás de Arteaga. También el «Cançoner mistic» (del xv-xvi) editado en Barcelona por L'avens (pág. 13). Aquí, en el xv, celebraban un especial septenario de Misas llamadas de los «Septem Gaudiorum B. M. Virginiae», «ab oracions de serenitat» que oían los fieles vela en mano («ab llums en les mans»), según el manuscrito «Historia

taba: «En lo mon si fos dotada — De set goigs mare de Deu — D'altres set sou heretada — En los cels, on mereixeu...»

No hay figuras femeninas que por su exclusión frecuente (aun cuando no tan indefectible como se suele decir) del teatro medieval es más raro que aparezcan algunas veces, tal por ejemplo, en tabla del «Maestro de Játiva» (Museo de Barcelona), representando las «santas duenyas», que dicen los documentos refiriéndose a las otras Marías, sus perennes compañeras, y cuya presencia prescriben los contratos excepcionalmente, cual el de Berenguer Ferrer (1419), publicado por Serrano Sanz (21).

De preste actúa el anciano San Pedro, que le asperja con hisopo («sallissassa»), llevando también acetre («perpola») y acolitado por el joven San Juan, que sopla el incensario. Mientras, en su «Obsequiale», otros leen las preces del «Ordo Comendationes animae». Trasunto fiel de la cotidiana realidad, uno de los asistentes al solemne acto coloca en la diestra de la moribunda una vela encendida (22), símbolo del alma inmortal hija de la luz.

Siguiendo las oraciones de agonizantes y la «Leyenda Dorada» (Cap. CXVII-1), se puso a la cabecera del lecho mortuario al arcángel portador del filial mensaje y de la palma paradisiaca. Esta tiene la curiosidad de ostentar numerosas estrellitas, quizá para subrayar ingenuamente su celeste origen y graficar la idea expresada por Vorágine al decir: «era de hojas tan luminosas como la estrella de la mañana». No sé si reproduciendo al propio tiempo el trenzado de la empleada en la representación escénica, o por ambas cosas a la vez. En los parlamentos del

de algunas cosas más notables pertenecientes al Convento de Predicadores de Valencia», del *Dietario* del R. P. Jaime Falcó. (Biblioteca Universitaria, núm. 948 del «Catálogo» (tomo II), de G. del Caño. Se aplicaban para impetrar la protección divina contra pestes, sequías y calamidades públicas. (Villanueva, «Viaje literario...», tomo II, pág. 20.) Se pueden ver en el «Missale votivum secundum consuetudinem sedis valentine». (Catedral, códex del XV, núm. 104). Esta larga digresión explica el auge devoto y tiende a justificar su inmediata consecuencia: el gran número de retablos marianos a ella dedicados, que iremos viendo, parte mínima de los que debió haber, muy superior a los conocidos por documentos. S. Sivera en «Pintores medievales», da noticia de hasta una docena solamente.

Por antítesis, nació la de los «Siete Dolores». V. «Anal. Bolland», 333 del tomo XII.

Las alteraciones apuntadas, compréndense bastante por la muy arraigada devoción al Santo Rosario (todos son Misterios del mismo) y rememorando que el lenguaje de nuestros retablos e «imaginaires», fué teodicea popular, no siempre «sermo nobilis» si «vulgaris», y las más veces hasta «sermo plebeico», para emplear el vocablo documental exhumado por Moline Brases. Un sínodo valenciano de 1432, bajo el episcopado de don Alfonso de Borja, regularizó esta devoción. Véase S. Sivera: «El Obispo de Valencia don Alfonso de Borja». Madrid, 1926. Págs. 33 y 341.

(21) Sin acumular innecesaria prueba citemos, como presentes los Reyes Católicos en San Salvador de Zaragoza (1487); se dió una representación de la Natividad, figurando entre los gastos el pago: «A la que hizo la María, al Jesús y al Joseph, que eran marido y mujer y fixo, porque el misterio y representación fuese más devotamente» (documento publicado por Cuadrado, «Aragón», pág. 442).

(22) Es detalle que fué muy grato a la literatura. V. «Romances Velhos», por C. Michaelis de Vasconcellos, págs. 1.025-1.027 de «Cultura Española» (1908). Realmente aquí es innecesaria (pero frecuentísima) nota de mero naturalismo, pues no se trata de un pecador moribundo al que se le pone para expeler al diablo, príncipe de las tinieblas, y en final confirmación de que muere dentro de la Ley de Cristo, verdadera Luz; como las bíblicas vírgenes prudentes salieron en busca del Esposo con lámparas encendidas.

«Misteri» decía el celestial mensajero: «e manám que us la portás — aquesta palma y eus la donás — que us la fassau davant portar — quan vos porten a soterar», según ya comprobamos en tabla con el entierro por Domingo Valls, de la Col. Dalmau (Barcelona).

En la punta, los querubines del «Ara Coeli» (reminiscencia de la representación escénica) rodean a Jesucristo, recibiendo el almita, infantil figurilla, que con más erudición que fortuna, pretendió el profesor Aquiles Bertini presentar al X Congreso de Historia del Arte celebrado en Roma, como iconografía de origen egipcio, derivado del doble, o «Ka».

En esta composición desarrolla Marzal la primitiva forma y norma oriental («Koïmesin»), precursora de la «Dormitio» bizantina, fijada en el siglo XII, aun sin su posterior complemento que a veces se ha de conectar (B. Bermejo, en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín; Juan Correa de Vivar, en el Prado...) la subsiguiente Asunción corpórea (23), en alma y cuerpo unidos al tercer día de su Tránsito (en paralelismo con la Resurrección del Redentor), hoy dogmático artículo de fe, antes arraigada (24) creencia, canónicamente aprobada y ortodoxa.

Hay en este panel más armónica serenidad, menos arrebatada inquietud que en el de igual asunto de la Col. Cords, que seguidamente reproduciremos, a pesar de que incrementa el efecto expresivo, poniendo apóstoles sentados en tierra, lo que repercutirá invariablemente en Nicolau y discípulos. Sin embargo, suena con la musicalidad de una fuga de Bach, con ese desorden muy ordenadito, propio de un Breughel o un Bosco, siempre grato a los artistas nortños; no vemos la ramplona simetría que gozaba del público afecto en su tiempo.

Aun cuando ya en los «Furs» (Lib. 1.º, rub. VIII) de Don Jaime el Conquistador, aparece como disanto el de la «festa de Sancta Maria d'Agost», obligatoriamente de guardar (incluso para los no cristianos), dijo bien Betí que hacia la segunda mitad del XIV se acrecentó y extendió mucho por el Reino la devoción asuncionista. Celebrábanla en Valencia con día colendo, ánuas procesiones solemnísimas (25) y representaciones del «Misteri de l'Assumpció» (26). Las parroquias y monasterios exponían ya entonces, durante su octava, una imagen de María

(23) Para el tema iconográfico puede verse lo del P. Fidel Fita: «La Asunción de la Virgen y su antiguo culto en España». Boletín de la R. Academia de la Historia, de mayo de 1910; Gudiol Cunill: «De la Assumpcio. Les tradicions literaries i les iconographiques», en «Vida Cristiana», núm. 35. (Vol. IV-1918, págs. 353 a 365). P. Gordillo, «La Asunción de Nuestra Señora en los monumentos...» Pág. 458 y siguientes del tomo LIV de «Razón y Fe». Madrid, 1919.

(24) El lector gustoso de una iniciación respecto al tema teológico, puede recurrir a lo del P. Paul Renaudin, O. S. B.: «De la definition dogmatique de l'Assomption de la Tres Sainte Vièrge». (Angers, 1900), que tiene versión española (Lérida, 1901), y sus posteriores trabajos de 1907 y 1913 (París). O el resumen de Mr. Javier: «L'Assomption corporelle de la Mère de Dieu dans le dogme catholique». París, 1926. Al corregir pruebas (Junio de 1952) es grato e ineludible adicionar la referencia de un recién aparecido volumen español de la benemérita B. A. C., sobre «La Asunción de María», por el P. José María Bover, S. I.

(25) Desde 1372, dice Escolano en la «Historia de Valencia», tomo I, pág. 533 de la edición de 1878. En la «Memoria Valentina», de Juan Timoneda (1569), leo: «En el año de mil quatrocientos y deciséis, a quince de agosto, se comenzó de hacer fiesta de la triumphante Assumpción de nuestra Señora en la Seo de Valencia, y por ser el primer año...»

(26) Vide Sanchis Sivera. «La Catedral», pág. 45.



Núm. 44.—A. Marzal. Paño lateral de un retablo de los siete gozos. Colección Charles D. Cords. Brooklyn (Nueva York)



Núm. 45.—A. Marzal. Compañero del núm. 44. Col. Charles D. Cords. Brooklyn (Nueva York).

yacente sobre «ricas camas, con sus paramentos de brocados y damascos y almohadillas para la cabeza». No desplace subrayar, es exactamente lo que vemos en el gráfico, e iremos viendo en los de igual asunto.

Sospecho que aquella costumbre debió repercutir en los retableros, complementando las influencias del teatro (27), que machaconamente vengo recalcando. Algunas capitulaciones prescribían se pusiera «la ystoria de Sta. María de Agosto, como está finada echada encima de una cama de brocado de oro». Antes, en Villahermosa (fig. 6), tenía los párpados caídos, estaba pálida, muerta. No así aquí, que, cual en otros casos, está viva y con los ojos abiertos. Recuérdase la mascarilla que le ponían y quitaban en escena. El citado historiador valenciano, añade que la razón de ponerla en esta forma «el día que se celebra su gloriosa resurrección y ascensión para el cielo, nació de que por aquellos tiempos se empezaba a esforzar, con capa de piedad, que la Virgen no había pasado por la raedura universal de la muerte, sino que con exención particular había sido arrebatada viva y coronada en la gloria». Si no yerro, algo me huele a redrojo de la enconada querella entre maculistas e inmaculadistas, máxime sabiendo las relaciones iconísticas que se vislumbran entre Asunta e Inmaculada (28).

Los dos paños u hojas laterales de retablo, también dedicado a los «Siete Gozos» marianos, que halló Post en la Colección Charles D. Cords, de Brooklyn (N. York), han sido estudiados en el tomo VIII (pág. 647) de su «History» como de Andrés Marzal. Admitido que fué quien hizo la «Incredulidad de Santo Tomás» (Catedral de Valencia), es tan notoria su fraternidad que ninguna duda ni reserva puede merecer el aceptar atribución tan firme y propia de su gran clarividencia. El Rey

(27) Respecto a «El Teatro religioso en la Edad Media», véase con este título un estudio de R. González en la revista «La Ciudad de Dios», núms. del 5 y 20 de diciembre de 1919; 5 de marzo, 5 de junio y 20 de diciembre de 1920. Sobre su acusado influjo general en las artes, la concienzuda y tan reiteradamente citada obra de Mâle. El teatro y su «atrezzo», fué valioso factor iconográfico. Le orientaba el clero, no sólo cuando por ser drama litúrgico se celebraba dentro del templo, siendo los eclesiásticos autores y actores, sino después de salir exclaustrado a la plaza pública, con Misterios, Autos, Moralidades, Entremeses, Coloquios y Farsas. «Sermones en representable idea» se les llegó a llamar. De varia índole y asunto pueden hojearse algunos de interés, entre los acopiados en Valencia, por don Joaquín Serrano Cañete y don Carlos Ros; por Milá Fontanals, en sus «Orígenes del Teatro Catalán»; en «Consuetas» encontradas en Tarra-gona por Mosen Vie, por el P. La Canal en Gerona, por don Roque Chabás y las que mencionamos del Archivero Llabrés, que las dió a conocer en el «Boletín Arqueológico» de Palma de Mallorca y en la citada «Revista de Archivos». Con las referencias de Sanchis Sivera sobre «La dramática en la Catedral de Valencia» (1908), y de Henri Merimée, «L'art dramatique a Valencia depuis les originés». Toulouse, 1913, edit. Privat; los reunidos por Leo Rouanet para la Biblioteca Hispánica (Barcelona-Madrid, 1901) o la de Autores Españoles de Rivadeneyra y continuadores, más los contenidos en Códices, cual el legado a nuestro Ayuntamiento por Serrano Morales, puede formarse rico acervo para engolosinar al estudioso rebuscador de acotaciones, clave para iconística retablera. Muchas piezas de avanzado el XVI son útiles, incluso a lo medieval, aun cuando aparente paradójico, porque no son producciones aisladas y desconectadas, sí eslabón de larga cadena que las une a tradiciones del XV y anteriores en la escena religiosa que también comentó don Vicente Ripollés en «Anales» del Centro de Cultura Valenciana (núm. 1, 1928).

(28) Bastará citar las conexiones sugeridas por J. C. Broussolle, en «L'art, la Religion et la Renaissance». París. Tequi, 1910, págs. 189-202, y los arquetipos mencionados por Post, tomo IV, 2.ª parte, págs. 440 y 472, y tomo IX, 594.

Gaspar de la Epifanía y algunos asistentes al Tránsito de la Virgen, son suficientes para testificarlo suficientemente. Justo es reconocer no resultan demasiado bellas las formas expresivas de Marzal, parcas, cuando no ayunas de pura emotividad; rebosan, en cambio, excesivo movimiento aborascado, sin justo medio ni medida, en descompuestas actitudes, popularizando con aplebeyada destemplanza caricaturesca. Diríase que apunta o presiente (prehistoria) un prerromanticismo a cuatro siglos fecha. La «tormenta y agitación» («sturm und drang»), que llamaron a cierta literatura germana dieciochesca, una de las fases del fecundo romanticismo alemán. Pero pinta con gran soltura y agilidad espontánea, sin rebuscamiento ni resobo; puede asegurarse no fué, lo que sí fueron en su época otros colegas, a quienes cabe llamarles lo que Huysmans llamó a Maurice Denis por su modernas obras religiosas: «burócratas de la pintura». Mas peca por desaliño, aunque acertando a transmitir las sensaciones fuertes, y es realmente cierto lo que a través de los tiempos llegó en nuestros días a ser enfáticamente proclamado por los futuristas italianos en su altisonante «Manifiesto», que tengo ante mis ojos, en lo de Gustave Coquiot: «Nadie podrá contradecirnos al afirmar que pintura y sensación, son vocablos inseparables.» Dibuja bien, con solidez y certero trazo rápido, testimoniando la certeza con que desde cuando Ghirlan-dajo advertía que «toda la pintura estaba en el dibujo», hasta los cascarudos preceptistas, como Francisco de Holanda en sus «Diálogos», o Caducci en los suyos, no se cansaba de recomendar «dibujar, meditar y más dibujar», que viene a ser lo mismo que «le dessin est la probité de l'art», de Ingres. Y esta probidad es lo que pregonan las tablas de Marzal con su oratoria del silencio, porque la luz y el color (algo agrio el suyo) sólo resultan a veces sirenas de la vista. No es, o yo no acierto a verlo, una demasiado típica «manera tedesca», sino una más acusada claridad latina que, cual en la música del salzburgués Mozart, sirve de forro (y aun de envoltura), a la dulzona poesía germana de la Alemania meridional, sólo entreverada de la nórdica vena, en sonoridad equiparable a los «Kapellmeisters». Pudiera ser sobrehaz debido a su valencianización, al influjo de Lorenzo Zaragoza. Yo así lo creo.

Veamos los asuntos de las tablas Cords, distribuidos como sigue: «so es un goig en quiscuna casa», que decían contratos para pintar retablos: «Anunciación», cuyas figuras son fehacientes de haber sido hechas por el autor de lo de Johnson. La escena es en interior, con arreglo al Evangelio de San Lucas (1-28), desplazando la tradición de los Apócrifos (o «deutero-canónicos» como algunos les llaman), que la sitúa en exterior y tan duradera que aun retoñó en la pintura moderna (29). En las composiciones con anterioridad comentadas, hemos ido viendo sólo una de las dos principales fórmulas primitivas de origen oriental (la que aparece ya en el Claustro de Silos), difundida por Italia (ejemplo, Simone di Martini, en la Catedral de Orvieto), que ponía la Virgen sedente, o estante, pero genuflexo al Gabriel, o ambos arrodillados (Giotto, en Santa María dell'Arena).

(29) Nuestros viejos textos regnícolas son incansables en la reiterada indicación de subrayar: «estaba porta tancada, e legía la proffecia»; «Dins la cambra sens obrir ninguna tancadura...» Véase «De Incarnatione Verbi Sermo», predicado en la Cuaresma de 1413 por San Vicente Ferrer; la «Vida de Cristo», (Lib. II, caps. LXVII y LXXI), de Fr. Eximenis; la de Sor Villena (cap. XX); la «de la Verge», por Roig de Corella, signatura V-2.337 de la Biblioteca Universitaria Valentina...

De uno u otro modo fuimos observándola en las tablas valencianas ya estudiadas.

Para el plafón que ahora discutimos, empleó Marzal otra remota pauta de origen siríaco, que, a su vez, no escasea en la pintura románica de toda España, desde el Panteón de los Reyes, en San Isidoro de León, hasta los frontales números 3 y 4 del Museo de Vich, los de Aviá y Mossoll del Museo de Barcelona, más otros que magníficamente reproduce y estudia la espléndida obra reciente del gran especialista profesor Mr. Cook, con la colaboración del experto técnico Gudiol Ricart; me refiero a la curiosidad de poner de pie al arcángel (sin cetro ni florida vara) y a la Virgen, actitud con la que parece darse activa y no pasivamente al cumplimiento del celestial mensaje. Tiene los brazos en alto, con las manos apalmadas, en tradicional actitud litúrgica de orante (la del Sacerdote cuando celebra el Santo Sacrificio), recordándome a un anónimo alemán en el primer panel alto de un retablo del Museo de Colonia. «Llevando las manos al cielo, con muy grande fervor y reverencia y devoción, dijo al dicho mensajero: *Ecce ancilla domini.*» Así, fielmente nos la describió en este momento la «Vida de Cristo» (Lib II, Cap. LXXVI), de nuestro gran polígrafo del XIV, Fray Francisco Eximenis (30), que corrió las principales Universidades europeas, constituyendo su «Crestia», una enciclopedia medieval equiparable al «Speculum» de Beauvais. Son casi las mismas palabras de Vorágine (Cap. LI-1). María es la jovencita que cantara Roiz de Corella recibiendo su angélica salutación: «Als catorz'añys — stant dins vostra cetla — en Nazaret orant ab gran silenci...» El Breviario lo tiene aun abierto en mesita junto a sitial de prolongado asiento, que más parece duro lecho, donde hay «la carraça dels lliris», que prescriben algunos contratos.

Siguiendo el examen de las reproducciones (en vertical), nos hallaremos ante la «Resurrección del Señor». Es el preciso instante de sacar su pie derecho del Sepulcro, sobre cuyo borde lo apoya. No como antes vimos en lo del Maestro de Villahermosa, y veremos a Pedro Nicolau y discípulos que solían colocarlo encima o al parigual de los Serra, en equilibrio sobre una banda de la urna, y ésta cerrada y hasta precintada, según advierte la Escritura (S. Mateo, XXVII-66). De ahí que, para grabar en la imaginación del pueblo fiel tan trascendente pormenor, se llegó en el teatro medieval (cuya repercusión repito que fué mucha) (31), incluso a poner gran cadena y muy visible candado al sarcófago, detalle que resonó en el Arte, como evidencia una tabla, por B. Martorell, de Santa María del Mar (Barcelona).

No creo blasón de ningún auténticamente blasonado donador, pues elegiría mejor percha para colgarlo, el remedo heráldico (?) de cabria y armiños que

(30) El ejemplar que utilizó es el de la Biblioteca Universitaria de Valencia, signatura R-33. Trató del tema iconístico en términos generales don Elías Tormo, bajo el epígrafe «Arte Cristiano» en «La Lectura Dominical», núms. 1.270 a 1.352 y 1.355, de 5 de mayo de 1908 a 20 de diciembre de 1920. Con posterioridad a los trascendentes libros de Brehier y Mâle, que venimos mencionando, la síntesis de D. M. Robb en «The Art Bulletin», 1936, pág. 480 y sig.

(31) V. Mâle: «Le drame liturgique et l'iconographie de la Resurrection» en «Revue de l'Art Ancienne et Moderne», tomo XXXIX de 1921, págs. 213 y sig.

hay a lomos de un judío, guardián dormido (32) y convertido en «Armat» como los otros tres milites de brillante arnés. Quizá pueda considerarse algo tan convencional como los de cifra con corona (muy copiosos en telas y azulejos de la época), del tríptico relicario del Monasterio de Piedra (Crucifixión), donado por el Abad don Martín Ponce (1390) y se intentó relacionar con la inicial del entonces Duque de Montblanch, después Rey Don Martín el Humano; un aguilucho en la Resurrección del retablo de Quejana (1396) para don Pero López de Ayala; o una banda en el pavés del soldadote del panel con el mismo asunto, por Jaime Huguet, en la Col. Cook, de Richmond (Inglaterra), y otros.

No es infrecuente, aunque no me decido a descartar en absoluto, pudiera resultar indescifrado signo parlante gremial (zumo de la jugosa heráldica de artesanía), o del apellido, nombre, procedencia, e incluso apodo del pintor (33), los tan frecuentes «alias» de que nos hablan documentos.

Trátase del cuarto gozo invocado en preces «laudes marianae» y letanías (34) bien expresivamente: «per Sanctum diem quo filium tuum a morte resurrexisse vidisti». Los valencianos de por entonces repetían en numerosas «cobles», «trobes» y «lahors»: Lo quart fon com resucitá — E parech a María...» Oían, además, en las iglesias, a vuelo de campanas, campanillas y «rotllo» (rueda armónica, que todavía hoy se usa), las aleluyas de la pascual antifona, «Reginae Coeli laetare», cuyo eco en añosos textos píos hemos citado, callando bastantes más, muy divulgados. Así, el «Plant de la Verge», donde por espejismo del seudo Buenaventura, relatan cómo el Señor desde la Cruz ya la consolara en el Calvario, anunciándole: «convertir s'ha la tristor en goig molt grant». «De oy a tercer dia — seré vivo contigo, verás grant alegría — visitaré primero a ti, Virgo María», cantara Berceo en su «Duelo de la Virgen» (ver. 107). No menciona el hecho la Escritura, justificando este silencio San Vicente Ferrer en su Sermón sobre la «Dom. de Pasqua de Resurrecció»: «Los evangelistes no'n dien res, que no'u curaren; axí com en un procés han dat sos testimonis, e no'y han mes la mare per testimoni.» Ella, presente a los demás Gaudios de los demás «estatges» o «casas» laterales, aquí no aparece, porque la pintura valenciana tendió a eludir

(32) Transcripción gráfica del «como muertos», que dice San Mateo en su Evangelio (XXVIII-4) y que los viejos poetas glosaron a tenor de Gonzalo de Berceo en su «Duelo»: «Vinolis tal espanto é tal malaventura — perdieron el sentido é toda ia cordura — todos caieron muertos redor la sepultura».

(33) Recordemos el mazo de Martínez del Mazo que Tormo citó, y el águila, emblema de San Juan Evangelista en obra de Juanes, como seña de su patronímico (lo fué también del apellido de otros Juan exhumados por el Barón de San Petrillo), no por los cambios de linaje (!), que retorcidamente trasonó la ingenuidad del P. Arques Jover, Cean y alguien más, todo pura fábula pintoresca. En todas partes acaeció algo parejo; Dosso Dossi, firmó su tabla del San Jerónimo de Viena con un hueso (en italiano «osso»), atravesado por una D; Leonardo Grazia, más conocido por «il Pistoia» (lugar de su nacimiento), firmó algunos cuadros, llamándose «Yl Guelfo», «Malatesta»...; Uriel Gatti se nominó en su «Jesucristo y Santos» del Santo Sepulcro de Piazenza, con el mote de «Sojaros». La lista de rarezas sería interminable si, saltando por nuestros Peris o Pérez (colaboradores de Marzal), «alias Sarriá», nos alargáramos hasta el holandés Dirk Stoop (S. XVII), que siendo en Lisboa pintor de la Corte, se firmaba «Rodríguez», lo cual originó posteriores embrollos para su discernen.

(34) Vide página 240 de la recopilación del P. Angelo de Santi, ya citada en precedentes páginas.

su personal presencia en esta escena. Salvo algunos obradores ya comentados al tratar del «Maestro de Villahermosa» (35), que fueron treudo del arte catalán (donde resulta más frecuente, o de menor rareza), optaron por seguir el camino estricta y literalmente ortodoxo. Desglosaron y dieron después atención preferente y con independencia del momento de la Resurrección, a la Cristofanía, a las apariciones del Resucitado (Maestro de Perea, Maestro de Cavanyes...), con-

(35) En ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1935. Como adición a lo entonces dicho y en evitación de futuro apéndice, intercalo ahora, que creo poder adjudicar al «M.^o de Villahermosa» el repintadísimo «Salvator Mundi», del antiguo altar de la Longitud del Señor, que citó Sanchis Sivera («La Catedral de Valencia», págs. 288 y sig.) No lo he visto reproducido más que por Sarthou en su «Valencia artística y monumental», (lám. cerca de la pág. 25), habiéndolo únicamente discutido Post (IV-586). También, según he indicado en «Arte Español» (tercer trimestre de 1944), al catalogar las espléndidas tablas de la Col. Benicarló, he llegado a la convicción de que puedo y debo atribuirle sin reservas los cuatro paneles de San Lucas, que por mi afortunada mediación cerca del buen amigo don Francisco Catalá, donó este benemérito patricio al Museo de San Carlos en la primavera de 1936. Y «La Virgen de la Leche», que fué de Plandiura, y me dijeron provenía de Albaracín (?), reproducida por Gertrudis Richert en la lámina 34 de su «Pintura Medieval en España». Reconfrontando el conjunto de sus obras, logré persuadirme que lo que me aparentaba distinto y disunto, es bastante menos que lo que iguala y une, pudiendo justificarse por ser fases de algo dispar cronología. Son producciones con demasiado mellizos contactos múltiples de factura, fórmula colorista, tipología, telas y pormenores tan característicos, cual la forma de tratar las maderas, pintándoles vetas y copiosos nudos; de señalar la unión de los sillares en las arquitecturas parejamente al mazonado heráldico; de rematar los muros con bolas a modo de rojas granadas; las cabelleras en haces capilares paralelos... Persistiendo en mirar hacia los obradores del Maestrazgo y de Morella y es preciso hacerlo de mantener como mantengo la atribución que con plena convicción le hice del Calvario que fué de las Agustinas de San Mateo, tal vez nos alejáramos (?) del nombre de Guillén Ferrer, sugerido como eventual y dudoso, con ineludible interrogante. Porque a horas de ahora todavía no consta documentalmente su actividad en Valencia. Aun siendo preferible hablar (y más escribir) como en testamento, que a menos palabras menos pleitos, no estorbará el añadir pudiera (?) tener un «ersatz» en el Francisco Serra documentado (...1383-1396...) por S. Sivera («Pintores Medievales»). A base del desdoblamiento brillantemente atisbado por Post (VIII-562), si resultara familiar de los famosos trescentistas de Ultra-Ebro, el activo en Valencia y, por lo tanto, probabilísimo agente vector de la modalidad catalana de los Serra, que por aquí floreció de Norte a Sur, desde San Mateo, pasando por Villahermosa del Río y Albarracín (?), hasta la capital valenciana. En cualquier caso, creo con Post improbable identificar al homónimo descubierto por S. Gozalbo en su monografía modelo sobre «Bernat Serra» (página 21), con actividades morellanas en 1439, con el que actuaba en Valencia.

La tabla de Plandiura tiene dos blasoncitos: uno con torre o castillo, y otro cuartelado con lo mismo y moras (o racimos de uvas), que me recordaron las piezas del escudo de Morella descrito por Mosen Betí. («Bol. Soc. Castellonense de Cultura», fasc. V. del tomo VII). Pudieran ser la clave definitiva para un buen genealogista. En Valencia lo hay insuperable y especializado en linajes valencianos. Nadie dudará de quién se trata sin ni nombrarlo, por ser renombrado nauta, del que para los demás es «mare tenebrosum». Pero sería imprescindible reunir un corpus de gráficos, sobre lo que vengo estérilmente insistiendo, y ahora reinsisto rememorando el «Proyecto de Bases» que presentó Rodríguez Marín (abril, 1918), al Ministerio de Instrucción Pública, con la representación del Cuerpo de Archiveros. También la sonora voz del Sr. Tormo en el «Boletín S. E. Exes.» (1906, pág. 51; 1916, pág. 11). Todo quedó en la clásica «primera piedra», ¡tan abundante! No desplace incluirlo ahora entre las tareas a emprender cuanto antes mejor, ya que se haría sin grande gasto, dirigiendo esta labor quien sepa, no improvisando, «che chi canta all improviso non può formare verso ben aggiustato», según decía un pintor que se llamó Tiziano.

memoradas en España con procesiones incluso en nuestros días. Desoyeron o pospusieron, la tradición que parece haber partido de Oriente, difundiéndola panegíricos de Jorge de Nicomedia (siglo ix), según las cuales, María, seguramente confiada en la Resurrección de su Hijo, no se alejó del Santo Sepulcro (36) hasta verle resurrecto.

Todavía no ponían (hasta el siglo xvi) el Resucitado circuido de Gloria, elevándose majestuosamente al Cielo, pero es indefectible verle blandiendo el triunfal lábaro con crucífera oriflama farpada, el signo victorioso del Himno de Pasión «Vexilla Regis», evocador del triunfo sobre la Muerte por El vencida. «Tenint creu per lança — hil cos per escut», que cantara Mosén Fenollar (37).

«Pentecostés», la «istoria de sincogesima», que dicen algunos encargos de retablos, el sexto Gozo. «Lo sisen fon del enflament — segons promés havia — Jesús qui trametia...», dicen las «Cobles» mencionadas. Es el Bautismo de fuego, anunciado por los Evangelistas (S. Mateo, III-11; S. Lucas, II-16); la fiesta del nacimiento y consagración de la nueva Iglesia, que adquirió en ese día docente carácter de universalidad, sinónimo de catolicidad. No suele haber en las obras del ciclo marzaresco-nicolasio más figura femenina que la de la Virgen, personificación alegórica de la Santa Madre Iglesia. Su presencia se basa en interpretación patrística del, en verdad, poco explícito «omnes pariter in eodem loco» («Hechos», II-1), sin mencionarla, por lo tanto, expresamente. De varones, los apóstoles, sin otros discípulos, ni las santas mujeres, que sólo de vez en vez aparecen, constituyendo relativa rareza, bien que no demasiado rara verlas en el retablo de Manresa, por Pedro Serra, en el del Maestro de Játiva (Museo de Barcelona)... A partir del xvi ya fué en todas partes más frecuente: Miguel Juan Porta, en lo de Onteniente; Roelas, en el Museo de Sevilla; José Antolínez, en lienzo de la Col. Taramona (Bilbao)... El gráfico no me permite juzgar si una o dos caritas lampiñas que hay a la derecha (del espectador), con manto sobre la frente, son o no figuras femeninas, aunque resultaría excepción injustificada por el número total de doce personas. El puesto de Nuestra Señora es el que suele ser invariable «estant en mig del seu gloriós collegi», que con reiteración le asignan los libros devotos. Aun todavía no se ven las «lenguas de fuego» («Hechos», II-3), que, imitadas con estopas impregnadas de aguardiente ardiendo, caían desde lo alto en las representaciones del «Misteri» celebradas dentro de los templos durante la fiesta llamada de «La palometa», y causa de algún incendio tan memorable como el de la Seo Valentina. Esto parece que abunda más según avanza el xv: retablo Goerlich, del Museo de San Carlos; el de Juan Rexach, en las Agustinas de Rubielos; Catedral de Segorbe; Puertas del de la quinta Angustia, en la Colegiata Setabense; lo de las Claras de Gandía, del Museo Diocesano; sargazos de N. Falcó, en la Catedral de Valencia... Según avanza el xv, terminan por fijarse una en cada testa de Apóstol. Nuestros

(36) El docto Mr. Germain Bazin, en su interesante primicia catalogal «L'art espagnol au Musée du Louvre», publicado por la «Gazz des Beaux Arts», de febrero de 1929 (pág. 82), atribuye la explicación del motivo iconográfico de Nuestra Señora presentando la Resurrección de Cristo, a mera necesidad material: falta de espacio en los grandes polípticos. Sin ningún sentido exegético.

(37) La edición de la «Historia de la Passió» («Lo Passi en Cobles») que utilizo es la del *Rat-Penat* (Valencia, 1912), transcrita por F. Martí Grajales.

trescentistas prefirieron poner rayos de luz, o rojos, partiendo del volante Paráclito, los cuales, a veces, van directos a la cabeza (boca u oído) de los asistentes. Así, Pedro Nicolau, en sus retablos de Sarrión y Museo de Bilbao; el de la Virgen de la Humildad, del Maestro de Villahermosa, en Villahermosa del Río; el catalán llamado «Maestro de la Col. Rusiñol», en tabla que de la Col. Dupont pasó al Museo Municipal de Tarrasa... ¿Se pretendió aludir al «loqui variis linguis? ¿O indicar la procedencia del espíritu por vía de entendimiento (38), al «intelectualis naturae» del tomismo? En los buenos tiempos de la iconografía sacra, cuando, codificada bajo los auspicios eclesiásticos con cierto rigorismo, no se había relajado muy ostensiblemente, pudiera quizá tener esa base ideológica que hoy parecerá retorcida y rebuscada, ya que las producciones de transición al xv sólo permiten vislumbrar vestigios de lejana incubación, cuyos agentes vectores debieron ser los «papers de mostres» transmitidos de taller en taller.

La hoja que sería lateral derecha (del que mira) en el descabalado tríptico empieza por la «Adoración de Reyes», tercer Gozo, que algunas preces invocaban diciendo: «per gaudium quod habuisti quando a Magis inventa fuisti. Miserere nobis». María está, según describen antiguos textos, que fué hallada por los Magos (39), «no coronada com'a reina: ni en real cadira ni vestida de porpra sembrada de preciosos pedres: una pobre roba la cobría: no per ornament, mes por cobrir la nuditat humana: tal vestidura com podia portar una dona mulier d'hun fuster pobre». Si antes hablamos del franciscano magisterio espiritual ensalzador de la pobreza, que se reflejaba en la desnudez del Jesús (también aquí desnudito), ahora, en esta escena, se propende a resaltar el contraste con la opulencia de los Reyes de la Tierra. La Virgen es la «Sede Sapientiae», o Trono de Salomón, que recuerda el cartujo Ludolfo de Sajonia en su «Vita Christi» (Cap. XI), repitiendo su eco nuestros místicos del xv, cual Miguel Pérez en la de la Virgen (Cap. IX); «La cadira del Rey Salomó fon figura de la inmaculada Verge María que fon cadira del gran Rey de Glòria, en la qual lo trobaren aseit aquest tres gloriosos Reys quant adorarlo vingueren». A San José, cuya presencia se omitió en algunos casos, ejemplificables con el retablo Sivera (números 183 a 191), del Museo de San Carlos, por las razones que al comentarlo referiremos, se le ve aquí, como decíamos al discutir lo de Villahermosa, un tantico apoquecido y sin aureola, no recibiendo él la ofrenda, sino el mismo Niño Jesús, que juguetea con ella, detalle no demasiado frecuente. El anciano Melchor hace su ofrenda del oro con la corona encasquetada, no en mano, ni en tierra, para coger y besar el divino piecécito, pormenor ya referido en el precitado Seudo Buenaventura. El testimonio de homenaje y pleitesía, como a Señor temporal,

(38) La generación del Verbo (la palabra) penetrando por el oído, encuentro que se menciona por Mosen Trens (loc., cit., pág. 101) refiriéndose al Misterio de la Encarnación, cuando el rayo de luz que parte de la boca del Eterno termina en el virginal oído de la Anunciada.

(39) Lo transcripto es del «Cartoixá», en la traducción de Juan Ruiz de Corella, impresa el año 1496, ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Valencia, sig. R-402. Para la iconografía del tema ya recomendamos lo de Hugo Kehrer (el buen comentarista de Zurbarán), al tratar de lo de Villahermosa. Lo de la B. A. C., antes citado, de S. Cantón y muy especialmente (por las rectificaciones que hace a lo que venía diciéndose), «L'Adoration et le cycle des Mages dans l'Art Chrétien primitif» de Gilberta Vezin (diplomada en L'Ecole du Louvre). París. Presses Universitaires, 1950.

que la vetusta etiqueta recopilada en «Las partidas» (2.^a, Título XIII, Ley XX) definen llamándole «honrra de fecho, besándole el pie e la mano en conocimiento de Señorío, o faciendo otra omildad según costumbre, e entregándole de las tierras a que llaman onores...» Practicábase aquella ceremonia (que pasó al teatro medieval y al Arte) de rodillas, sin armas, y no como aquí, cubierto, sino descubierto el ofrendante, que por eso es lo más usual. Todavía son los Reyes Magos, aun no los Santos Reyes por antonomasia (40), que con aureola (poligonal a veces) iremos encontrando en el promedio del xv, pintados por Juan Rexach, en el retablo de Rubielos, en el que la infatigable búsqueda de Post halló en poder de Seligman Rey (N. York), etc.

Además del ángel tras el pesebre, que puede ser el guía de los Reyes peregrinos, hay otro en lo alto hablando a un anciano sobre un alcor. Post lo interpretó como evocación del anuncio de la Huída a Egipto, y así es de creer, aunque sea en pleno campo y no «in somnis Joseph», que indica el Evangelio de San Mateo (II-13), repitiéndolo varios apócrifos (41), como el Seudo Mateo (Cap. XVII-2), el de la Infancia (Cap. IX) y otros. Incluso textos valencianos hablan de «dormint en son lit». Pero no algunas versiones, tal, por ejemplo, la del «Libro Armenio» (Cap. XIV), que no precisa dónde, ni en lo de Vorágine (Cap. X) se dice más que «Advertido por un ángel». Tampoco la Adoración se verifica «intrans domum», de acuerdo con la versión latina del primero de los Sinópticos (Cap. II-11), sino en exterior, junto al pesebre y la consabida barraca de la Natividad, acorde con el texto griego del mismo versículo de San Mateo, que literalmente dice: «llegando a la casa».

«Ascensión», el quinto gozo, «com Jesuchrist sen puga al cel», que dicen algunas capitulaciones. A su patronazgo estuvieron después acogidos los pintores

(40) En Valencia les tuvieron especial devoción; importantes reliquias, retablos a ellos dedicados e iglesias (Albalat) y conventos bajo su advocación, como el de San Miguel de los Reyes, por eso así llamado al decir de don Vicente Castañeda en estudio sobre «Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria» (Rev. de Archivos, tomo XXV, página 278, de 1911). El almanaque de mis recuerdos me trae a la memoria una pintoresca notita de monarquía y del ambiente medieval, cuando deliciosos genealogistas soñadores, pretendieron incluir a Baltasar entre los ascendientes de nuestra realeza, por la Casa de Nápoles. Apeles Mestres, en una de sus amenas conferencias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, que se imprimió (1911) con título de «Los Reyes Magos», recordó a Haggenbergel en la segunda mitad del xv, que llegó a publicar un libro heráldico describiendo entre los blasones de la Nobleza y familias reales las armas de los tres Reyes, cuyos restos se guardaban en notable caja famosa (por 1198) del Tesoro de la Catedral de Colonia. Es progenie no menos deliciosa que la desde Adán y Eva, expuesta por Sandoval en su «Historia de la Vida y Hechos de Carlos V», o la de aquel don Gonzalo de Santa María, intentando, según cuenta el P. Isla, entroncar al linaje de nuestra Señora, o la del Duque de Lerma, desde Adán, por don Diego Matute de Peñafiel en su extravagante «Origen de los Linajes del Mundo» y «Prosapia de Cristo» (Baza, 1614), de que habla Nicolás Antonio.

(41) Salvo indicación en contra, me refiero siempre a «Les Evangiles Apocryphes», anotados por Charles Michel y el bolandista P. Peeters en la edic. Picard. París, 1914-1924. Vide también el «Dictionnaire» de la encicl. Migne. Los tres tomos de la versión de don Edmundo González Blanco (Madrid, núm. 35 de la editorial Bergua), es hoy prácticamente inasequible por el entredicho en que cayeron algunas de sus notas, y la traducción española editada por Garnier (París, 1912), con prólogo de E. Gómez Carrillo, sin la menor apostilla, es un pequeño fascículo incompleto.

valencianos (antes al de San Lucas), según el caudaloso libro sobre «Capillas y casas gremiales», de Ferrán Salvador, inmejorable leyenda áurea de nuestras corporaciones artesanas. La Virgen, además de seguir siendo en esta escena personificación alegórica de la Iglesia, según dijimos al tratar del Maestro de Villahermosa, donde comentamos el tema iconístico (42), no está en tan destacado lugar como allí, ni «seyendo en medio», como previenen algunos contratos y fué como la puso Nicolau, el «Maestro de los Gil y los Pujades» y muchos más. Aquí se ha convertido en uno de tantos asistentes al acto. Dos son las principales fórmulas que venimos registrando: una, con la figura íntegra del Señor, ascendiendo solemne rodeado de coros angélicos. Otra, la de Villahermosa, con cuatro ángeles, o sólo dos. (Nicolau, en Sarrión, Albentosa y Rubielos, cuyos rótulos les denominan Rafael y Miguel), viéndose únicamente los pies, velado el resto en evocación de la «nube que le ocultó», fiel transcripción gráfica del Evangelio. Marzal adoptó aquí la última, si bien, como en otros casos, cual el del retablo Bosch Catarineu (donde dije (43) y tengo por cierto colaboró con Nicolau), suprimió por completo los ángeles. A pesar del número de once asistentes (más la Virgen), recordando textos a tenor del de Sor Villena (Capítulo CCL), en que se indica encargara el Resucitado a su Madre, ir «ab tota la gent del seu col·legi perque fossen presents en lo pujament seu», algunas figuritas lampiñas de largos cabellos sueltos hacen pensar en las Santas Mujeres, lo que después será más frecuente, como en la Pentecostés.

«Dormición», ante once apóstoles y variando algo la composición del mismo asunto de la tabla Johnson, pues la Virgen no sostiene la palma, el ceroferario es San Juan y el conjunto es de un dinamismo convulsivo en los ademanes y actitudes, todo con mayor conmoción e inquietud. Sobreabundan los mantos echados sobre las caras, casi tapándolas, lo que luego iremos viendo en discípulos como el «Maestro de los Gil y los Pujades», muy propenso a este tópico. Porque sólo es eso, un tópico de taller para solventar la dificultad en expresar una gama de dolores acerbos, arduo en lo físico, mucho más aún en lo sentimental. Resulta nuevo a fuerza de ser antiquísimo, y parece ser importado del Norte, de los talleres de imaginería escultórica, corroborando cómo las más veces los innovadores sólo son reaccionarios disfrazados. Acaso explícate tal nervosismo porque, mientras en lo de Johnson la Virgen estaba viva, aquí está recién muerta. Su hijo ya bajó a la tierra y le vemos en la cabecera del lecho mortuario recogiendo el almita, sin que de su presencia parezcan darse cuenta los presentes. Con arreglo al citado «De Transitus» se apareció «humanado, y extendiendo la mano sobre ella, bendiciéndola, tomó su alma purísima y la llevó al Padre». Con casi los mismos términos lo hacían comprensible y divulgaban textos levantinos: «Aprés que la sua benaventurada anima fon per les mans del seu Gloriós Fill a la celestial gloria muntada, restá lo sagrat cors ab tanta gran claredat...» Son

(42) Estudio de conjunto, entonces no citado, el de Dewald: «The iconography of the Ascensión» en «American Journal of archeology» (297), 1915. Al lector curioso de varia lectura no estorbará hojear el «Preface a la légende Dorée», págs. 85-112, sobre la Ascensión del Señor y las notas consiguientes. París. Tequi, 1907 de los «Études d'Art...», de J. C. Broussolle.

(43) «Bol. Soc. Española de Excursiones». Madrid, número doble del 1.º y 2.º trimestre de 1942, página 109, y «Archivo Español de Arte», núm. 53 (1942), pág. 244.

palabras del «Verger de la Sacratísima Verge» (Cap. XXX), de Fr. Miguel Pérez (44).

Estuvo Mr. Post (loc. cit., IV-582) tan acertado y sagaz, como en él es norma indefectible, al adjudicar a Marzal una «Crucifixión» (ático de retablo desaparecido) que halló en las «Enrich Galleries» (fig. 46) de Nueva York. Aunque repintada, según evidencia incluso la reproducción, con sólo mirar la cabeza de Cristo, es innegable que tipología, dibujo, telas y paridad con figuras de los paneles ya estudiados, justifican su atribución a Marzal.

Aquí, como dijimos refiriéndonos al retablo de Dom. Bonifacio Ferrer y puede aplicarse a otros del arte de los Estados del casal de Aragón, a los que principalmente vengo refiriéndome por estimar fueron nuestros estados unidos del espíritu terrígena, parece distinguirse (?) al converso y después santificado lancero Longino, del buen Centurión («Sant Orió»).

Expresamente lo advierten algunas capitulaciones en documentos publicados por Serrano Sanz y Sampere Miquel. Tampoco faltaron los que, como San Vi-

(44) Quizá, y sin quizá, uso hasta el abuso de mi exacerbada propensión a ir apostillando idealismo iconográfico. Confieso no saber hurtarme a la tentación ansiosa de considerar finalidad de toda historia, el postulado de Leopoldo Ranke: «pesquisar la vena espiritual de las cosas». Lo prefiero a caer en lo censurado por Hebbel: «ver las pince-ladas en lugar del cuadro». Máxime tratándose de arte religioso, que (cualquiera que sean las personales convicciones), de otro modo resultaría invertebrado, sin médula, en visión parcial de una de sus facetas y no la más interesante. No interesa sólo su externa faz, sino también su rostro interno, el contorno y el dintorno, sin prescindir de las «en-radas» o castillos interiores teresianos. Aunque a los mal contentadizos desplazca, por si a los curiosos les sirve de compensación a la engorrosa lectura de tan apelmazadas e indigestas páginas. Consideramos que un retablo es, o al menos fué, y, por lo tanto, debe ser obra de divulgación piadosa, vestida con el ropaje que al dictado y vigilancia del brazo eclesiástico le hacía el retablero. La exégesis iconográfica no ha sido mera corteza, sino su alma, y acaso sea el alma quien crea el cuerpo. No creemos pueda ni deba prescindirse del fondo de una composición poética para juzgarla sólo por la forma, que al fin de cuentas no pasa de las «palabras, palabras, palabras», de Hamlet. No acierto a saber compartir el credo de quienes sólo gustan de un aspecto de las obras pictóricas y recusan o postergan la espiritualidad sentimental, prefiriendo ceñirse con sumisión al materialismo de la cacareada técnica, mero espantavulgo y pura caligrafía. Lo medieval es equiparable a un poema sinfónico en que dialogan y terminan por fusionarse dos «leit motives» musicales. Lo que antes (¡y después!), de Wagner se vino y se viene tesonudamente discutiendo, sobre si debe o no someterse la música a la poesía, o viceversa. Es por lo que nos seguirá en estos apuntes interesando «lo que pintaron», tanto y aun más que «cómo lo pintaron». No porque nos desagrade con exceso la retórica, que Pío Baroja decía repugnarle, sino por la dificultad adicional de lo que se preguntaba Taine en su «Viaje a Italia»: «¿Es que con vocablos alineados en el papel se pueden hacer ver colores y formas?» Principalmente refiriéndose a épocas en que el artista, o buen artesano (que no es poco) esforzabase por ser laboriosa hormiga, sin aspiraciones y huecas pretensiones de ociosa chicharra engolada. Las viejas tablas cumplieron su honrado fin de sembrar sentimientos e ideas sublimes, sin reparar en rebuscadas proporciones de convencional belleza plástica. Sobre todo, cuando el gusto y sentir del público y el del pintor era uno mismo, en tiempos de disciplinada fe unánime que resolvían con feliz acordancia la cuestión estética. Entendemos las alusiones a veteranos libros píos, a modo de perenne «sursum cordae», que ambienta y evita la estéril marchitez que suele acompañar a las extemporáneas meditaciones y fríos trabajos de gabinete. No aspiramos a redactar este compendioso esbozo de la historia de nuestra pintura, sólo para pintores, ni ¡lamentablemente! puedo decir como Correggio: «anch'io son pittore».

cente Ferrer —o el copista de un su Sermón (45)—, pusieron en boca de Nicodemus las palabras de San Mateo (XVII-54): «Vere Filius Dei erat iste.» El madero de la Cruz carece de «suppedaneum» o soporte de los pies. Hay bastantes casos análogos y no sé si acierto al colegir que pudo influir en este pormenor la tradición que creía ver en él cierto desacuerdo con las expresiones literales del «Nuevo Testamento» que veo citadas por Martigny (*Dictionnaire*). El Crucificado conserva como siempre la corona de espinas, en la que, además del conocido nexo de los apócrifos y de libros de Piedad, a tono con las Revelaciones de Santa Brígida, evoca la perenne idea davídica tan bellamente cantada en el gran Himno litúrgico de Pasión, la patética elegía de Venancio Fortunato: «Regnavit a ligno Deus — Arbor decora et fulgida — Ornata Regis purpura...» La Virgen está desmayada en brazos de las Santas Mujeres por reflejo de las tan espigadas «Meditaciones» (Cap. LXXX) franciscanas, narradoras de cómo al presenciar la lanzada, «medio muerta cayó en brazos de Magdalena...». El «spasimo» (46) de los italianos, que después había de rechazarse. De cómo pasando años se censuró el virginal desmayo, bastará decir que se llegó a repintar pinturas a fin de corregirlo, y será suficiente recordar las críticas del docto latinista mercedario Fr. Interian de Ayala, en su seca y árida codificación de la iconografía sacra, «El pintor Cristiano y erudito» (47), donde celebra que «ya rara vez vemos esto en las imágenes», no sin dolerse de algo que —dice— «acaso es peor, se oyen algunos predicadores que predicán ignorantemente al pueblo estas... boberías y hablillas de viejas». Testifica lo arraigado de tal tradición.

Al pie de la Cruz se ve una tibia y la calavera de Adán (48), a la que de vez

(45) Vide la «Quaresma» de 1413, publicada por Sanchis Sivera en edición «Patxot», página 95. Barcelona, 1927. La identificación de Longino, el innominado «unius militum» del 4.º evangelio (XIX-34), y no mentado en los tres sinópticos (San Mateo, XVII-54; San Marcos, XV-39, y San Lucas, XXIII-47), con el Centurión, fue aceptada en el Martirologio Romano (al 15 de marzo). Su nombre figura en los «Acta Pilati» (XI-12). Vide la traducción de G. Brunet en «Les Evangelis Apocriphes, traduits et annotés d'après l'édition de J. C. Thilo» (Segunda edición. París, 1863.)

(46) De la entonces arraigada y tolerada creencia devota puede servir como pequeño botón de muestra la fundación de don Luis de Villarrasa, «in honorem Beatae Mariae del Spasme», que menciona la interesante monografía de Almela y Vives, «El Monasterio de Jerusalén». Valencia, 1941. De cómo cayó en desuso en otras partes da buena idea el hecho de que la tabla firmada por Juan Sánchez en la Capilla de la Virgen de la Antigua, en la Catedral sevillana, tenía estante a Nuestra Señora cuando estaba repintada, y al levantar el restaurador Escarcena los repintes, apareció desmayada, por lo que razonablemente se supuso fueron motivados para corregir ese detalle, que ya se consideraba «deficiencia». Es recomendable un estudio de E. Gilson sobre las tan aludidas «Meditaciones»: «Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion», publicado en «Revue d'Histoire Franciscaine», de 1924.

(47) Página 140 del tomo II de la edición de 1883 en Barcelona.

(48) El enterramiento de Adán en el Gólgota, ya mencionado por Orígenes, prevaleció aun después de rechazarlo por fabuloso San Jerónimo. Vide la voz «Calvaire» del «Diction de la Bible», de Vigouroux. Contribuyeron a divulgarlo, no solamente numerosos textos, entre los que no escasean los levantinos, sino el testimonio que de la tradición contaban los peregrinos a Tierra Santa. Basta recordar el manuscrito «Itinerari» (1323), exhumado por Pijoán, que lo publicó en el «Anuari del Inst. Est. Catalans» de 1907, pág. 382: «En munt Calvari hon fo posade la vera Creu, ali li donà la lançada Longi, e la sua santa sanc, caygué en la rocha, e dien que devall aquella rocha era lo cap de Adam, hon entra en la sua bocha una gota de la sua sanc preciosa...»

en vez llega la Sangre Redentora que suele correr por el terrazo. Vienen a la memoria pasajes de Fenollar en «Lo Passi», donde la propia Virgen, angustiada, le llama, exclamando: «Veniu i rentauvos: la vostra mascara en la sanch divi-



Núm. 46.—¿A. Marzal de Sas? «Crucifixión». Ehrich Galleries (Nueva York)

na: car vos sou alegre; e yo dolorosa...» El idealismo simbólico resulta bien claro; al propio tiempo que se subraya el paralelismo entre viejo y nuevo Adán (como el entre la vieja y nueva Eva), que reaviva el Himno de primeras Vísperas del Rezo de la Preciosa Sangre (al 1.º de julio), partiendo de San Pablo, quien le llamó «el segundo Adán», reiterando las conexiones referidas en

sus Epístolas «Ad Rom», V-12, y «Ad Corint», que al tratar del retablo Pujades de la Santa Cruz comentaremos.

Se continúa la vieja fórmula propugnada por la pintura románica, que siguió en la francogótica, y ya vimos y analizamos en el retablo de Almonacid, de situar a la diestra del Crucificado a Longino y a la siniestra el Portaesponja, casi siempre caracterizado, como los sayones, en general, con traza grotesca. Indicó Mâle, tratando de «L'Art Religieux du XIII^e. siècle» (pág. 192), que se interpretaban como sendas alegorías de la Iglesia y la Sinagoga, de los gentiles conversos y de la obstinación judaica, pues el primero, al ser curado de oftalmía por contacto con la Sangre Redentora del costado de Cristo, logró cabal visión de la Verdad. Justificase su expresivo ademán de gratitud y adoración.

Después de nuevas revisiones, he llegado a la errónea o cierta, pero sincerísima convicción plena, de no poder todavía disuadirme de lo que tras de varios tanteos y vacilaciones sintetice con breve notita en *Archivo Español de Arte* (número 53 de 1942, pág. 244). En consecuencia, principio por no creer de mano de Marzal la (muy repintada) tabla que vengo llamando Madonna Dupont (49), que será discutida cuando tratemos del «Maestro de los Gil».

Por relativa fraternidad parcial con lo que ya le adjudicamos, pueden suponerse salidas de su taller tres tablas compañeras en un retablo (desaparecido el resto) de San Vicente Mártir. Una, con el Santo en el ecúleo que halló, publicó y rectamente filió Mayer (50) de la Colección Tiocca (París). En ella, la intervención de Marzal resulta más acusada, según advirtió ya Post (VIII-647), que fué quien también le atribuyó y hermanó (III-72 y VI-560-562) dos más. La fig. 47, que de la Col. Junyer pasó en 1923 al Museo de Barcelona, y la que había en los depósitos del Louvre (fig. 48), proveniente del legado Nemes, según el «Bulletin des Musees de la France» (junio 1932), en donde certeramente la dió Mr. Rouchés por valenciana. Pero creyéndola representativa del martirio de San Lorenzo y fechándola, tal vez con un pequeño y excesivo avance, hacia 1430. Si en verdad fuese del mismo Andrés tendría que ser anterior a 1410. Nada veo que realmente se pueda oponer a esto, aunque tampoco a cualquier fecha poco posterior dentro de las dos primeras décadas del xv, lo que nos había de forzar a desechar la mano de Marzal, admisible, al menos parcialmente, si fuera contratado y empezado el retablo viviendo él y continuado por alguno de sus colaboradores. Algo parejo al contrato del de San Lorenzo (51), por Guillermo Cases, en abril de 1395, y continuado, en noviembre del mismo año, por Pedro Nicolau. Que fueron las tres de un mismo conjunto es indudable, según proclamó Post. Que el principal autor del San Vicente en el ecúleo y parte del en que le atormentan en la parrilla intervino en el políptico de San Jorge, lo tengo por seguro. Sin embargo, por resultarme como rosal de doble injerto y dispar

(49) Me refiero a la que perteneció en Valencia a la Col. Pascual Boldún y después a la de Mr. Dupont en Barcelona, ignorando su actual paradero. La reprodujo Post (V. 285) como de Marzal, con interrogante de dudas, y ya en otra ocasión rechazamos la inaceptable atribución a Lorenzo Zaragoza que sugirió Mayer, en «*Archivo Español de Artes*», número 29, página 106.

(50) «Some Unknown Spanish Primitives», en «*Apollo*», pág. 86 del número de agosto de 1938.

(51) Vide S. Sivera: «*Pintores Medievales*».

floración, prefiero incluirlo entre las obras de taller, con ajena colaboración de algún discípulo: el que, a mi entender, también intervino en el retablo Brauner de San Miguel (52), el que hizo la Madonna Dupont, y del que algunos ojos mirando al sesgo no los veo tan a lo zahino como los de Marzal, que con un



Núm. 47.—Taller de A. Marzal de Sas. Museo de Louvre (París). Tabla compañera de la núm. 48. «San Vicente en la parrilla»

leve toque de blanco les aumenta la expresión. Este discípulo colaborador, es para mí el «Maestro de los Gil y los Pujades», en su primera fase menos italia-

(52). Aludo al que fué oriundo del monjil convento de la Puridad y he reproducido en el «Bol. Soc. Esp. de Exces.», tomo XLII del tercer trimestre de 1934, atribuyéndolo a Marzal (?) o inmediato discípulo, ratificándolo Post. Loc. cit, tomo VI, segunda parte, página 563.

nizada que en la del retablo de Vicente Gil, y cuyo italianismo aquí apenas alborea. Según me sospecho, puede ser en cierto modo equiparable a cuando Antonio Vivarini colaboraba con Giovanni d'Alemania, produciendo y firmando juntos (lo que, por desgracia, no ha ocurrido aquí), de 1441 a 1449, varias obras importantes. El problema que planteó el retablo de 1446 de la Academia de Venecia, o la «Coronación», dos años anterior de la iglesia de San Pantaleón. Y es el caso que las colaboraciones prestadas a, y recibidas de, Marzal, prácticamente atisbadas en sus tablas, resultan corroboradas documentalmente, según ya dijimos en la parte biográfica, con el «altre pintor» de 1399, con el anónimo «jove» de 1401, con los Pérez y con Nicolau, testificada por el retablo Bosch Catarineu de los Siete Gozos (53). Acaso no fueron las únicas.

En el tablero de San Vicente torturado por el fuego, el satánico negroide, constante consejero de Daciano, y el esbirro cuyo bieldo sujeta un pie del mártir, aparentan muy significativamente marzalianos; el último es fiel trasunto de Isaías, en el políptico londinense, a la derecha de la batalla del Puig. Lo mismo digo del imberbe joven panzoncillo que a hombros acarrea, para tostar al Santo, un haz de leña, hecha idénticamente a la que ardía en la Natividad Johnson. Parecen tan «sui generis», como el propio pretor y mozo que tiene detrás. Sin embargo, procuro bieldar la mies con cautela, porque de las cosas más seguras, la más segura es dudar, y de botones adentro me asaltan reparos. Veo a San Vicente moribundo y en la parrilla, de mayor delicadeza que lo de Marzal y demasiado afín al del retablo Gil (Hispanic Society), y a la Virgen de un díptico que fué de don Apolinar Sánchez (Madrid), ambas ciertamente del Maestro de los Gil; el mismo negro contiguo a Daciano (54) me resulta, por otra parte,

(53) Reproduce su conjunto en la monografía sobre Pedro Nicolau que publicó el «Boletín Soc. Esp. Exces.» (1941-42), lámina junto a la pág. 84 del tomo XLIX. Tengo referencias de que ha emigrado a Francia, yendo a parar a Grenoble (?).

(54) Convertido en meditabundo personaje moruno, con la mano en su mejilla, tradicional actitud de pesadumbre que ya menciona San Epifanio (Epístola XI), aludiéndolo Dante (Purgat. VII) al decir: «L'altro vedete cha fatto a la guancia de la sua palma sospirando letto...». Gonzalo de Berceo en su «Duelo de la Virgen» (V-33) nos la pinta «triste mano en massiella». Sobreabunda en imaginería devota (incluso moderna) y ornamentación funeraria, en las dueñas que velan a sus damas, como la sanjuanista del sepulcro de doña Isabel de Aragón (Monasterio de Sijena), o pajes al pie de su Señor, cual el del Conde de Tendilla en su tumba de San Ginés de Guadalajara. En el concreto caso del Daciano de la tabla Nemes pienso pudiera ser (?) repercusión literaria en lejanas muestras de «traces de histories de retables», aludiendo al vaticinio que sobre su mal fin cuentan le hizo entonces el Santo. Es detalle narrado por el «Peristephanon», del aragonés (?) Aurelio Prudencio, quien recalca la «palidez e impresión del sabio artífice de tormentos» al oír la predicción del mártir. En cualquier caso coincide, y debió servir la gráfica moraleja para captadoras prédicas catequísticas. Del reflejo a la inversa, de tradiciones plásticas en fuentes literarias, será suficiente citar al mismo Prudencio en el mismo texto (XI), con lo que dice del martirio de San Hipólito y los datos acopiados por el Padre Delehaye, S. J., en «Les Legendes Hagiographiques», pág. 70 y siguientes (Bruselas, 1927). Los bolaxistas conectaron las leyendas de santos cefalóforos (Dionisio, Nicasio, Lamberto), a la costumbre de verlos pintados con su cortada cabeza entre manos. Poner de moros a emperadores y jueces romanos, perseguidores del cristianismo, es muy frecuente, por lo que ya dijimos. Uno de tantos anacronismos, no mayor ni menor que las armaduras de los milites que presencian el tormento del Santo, coetáneos del pintor y no del año 304, en que acaeció el suceso; lo que Veronés justificaba cuando le censuraron sus «Bodas de Caná» y «La Santa Cena», pidiendo «la licencia que se permite

casi fraterno de un esclavo que conduce del diestro el caballo de Heraclio cuando éste lleva la Santa Cruz en el retablo Pujades, donde, quien atentamente mire al Cristo Juez, o al que con libro abierto hay más arriba, notará cuánto se aproximan al encapuchado que a la diestra del tirano le habla con su dedo índice alzado; el portaesponja de la Crucifixión Pujades diríase un hermano mayor del que, haciendo de vestal másculo, acarrea leña para reavivar la pira... El modelado me parece más pulcro y cuidado, casi algo lamidito, menos pronunciado el verbo del «opus teutonicum» de Marzal. Aunque a mal dar no pase de arar en el mar, vislumbro huellas de la más suave mano del «Maestro de los Gil», hasta en la factura, precisamente de manos bastante más delicadas. Las de figuras de Marzal, están menos trabajadas, aunque son también muy parteras, expresivas y ganchudas, lo que supongo debido al influjo de Lorenzo Zaragoza. Esta dactilología la transmitió a colaboradores y discípulos, a Nicolau y al «Maestro de los Gil», y al de Bonastre, que para mí son en este pormenor superior a todos, pues las hacen magníficamente señoriales, pulidas y atractivas.

Veamos los asuntos. Reproducen los más frecuentes pasajes de la leyenda de nuestro primer San Vicente: El tormento en el ecúleo y en la parrilla, sobre ascuas, que «quitando al hierro su color le dieron el de fuego», musita el tan aludido «Peristephanon» («De Coronis», Himno V), en la «Passio Sancti Vincenti Martiris» (55) que incorporaron a las Lecciones (de «lectio» = enseñanza) del Rezo y Oficio propio del Santo, al 22 de enero. Es la verdadera fuente iconográfica, y en el Breviario Mozárabe, leído aún ahora en la Capilla de Toledo, a Vísperas, suena la invocación «per te, per illum carcerem — Honoris augmentum tui — per vincla, flammam, ungulas... — Exosculamur letulum...». San Vicente Ferrer (56) coincidía en predicar, hacia la época en que debió ser

a locos y poetas» el «pictoribus atque poetis». Los retablos medievales y la pintura religiosa de cualquier época y lugar tiende a evocar y enfervorizar, sin aspiración ni la menor necesidad de ceñirse rigurosamente a un momento histórico ni geográfico.

(55) Está en la «España sagrada», del Padre Flores (VIII-241), y en la «Patrología latina», de Migne (tomo LIX). París, 1884. Resumen de varios santos con análogo muy usual martirio en Ruinart, «Actas», tomo II, pág. 345 de la edición de Madrid, 1844. Véase también los «Bollandistas» en «Acta sanctorum». Enero, tomo II, pág. 394. La revisión histórica con rigurosa crítica de leyenda y breviario hecha por el docto benedictino de la Congregación de Solesmes, Dom. Hip. Leclercque, en su obra «Les Martyrs. Recueil de Pièces authentiques...», tomo II, pág. 436. «Le 3me siècle Dioclétien». París. H. Oudin, 1902. Insistió sobre algunos extremos, en «L'Espagne chrétienne», página 82, edición Gabaldá, 1906.

(56) Véase Chabás: «Homenaje a San Vicente Mártir», pág. 9. Valencia, 1904. Lo extraxa en «Revista de Archivos». Año VII-1903. número 1, pág. 57. Una interesante conferencia del señor Tormo en el Museo del Prado, que se publicó extractada por «Boletín Soc. Esp. de Excursiones», número del primer trimestre de 1927. fué y sigue siendo bello resumen de la iconografía general del Santo. Las lecciones del Oficio de su Festividad han sido publicadas por Juan Gualberto en 1589. No figuran en este panel minucias como la de la sal en sus heridas, que divulgó Vorágine (cap. XXV), cuyo breve relato declara inspirado en lo de Prudencio. Es detalle que no falta en otras tablas, como las del retablo Sableda-Besaldú, en la iglesia de la Sangre, de Liria, con notitas tan anecdóticas cual la del fuelle para reavivar la llama. Lo de las «forques de ferre» también se repitió en tablas del idéntico martirio de otros Santos, como San Lorenzo, por ejemplo, con quien tiene múltiples concomitancias de varia índole, causa de varias confusiones en su identificación. Llegaron a emparejar, en apariciones, como la que relata Vorágine (capítulo XXXV-2), y en viejas tablas, como la del aragonés del xv, Tomás Giner, de

pintado este retablo, curiosos pormenores que casi nunca faltan: «Dementre estave en las graelles, tota hora pregave a Deu. Aprés, prengueren unes forques de ferre, et ab aquelles giravenlo...» Son viñetas del ambiente local, demostrativas de la unidad armónica que integra toda obra de arte verdadero y de cómo las minucias iconográficas estaban entonces al alcance del pueblo, que podía comprenderlas y hasta saborearlas. Porque la escena del tormento está concebida y compuesta como si fuese tomada de la realidad del medioevo con su dura métrica penal; como un incipiente trágico cuadro costumbrista de «género» infausto. Todo respira helada serenidad, sin aplebeyados aspavientos, casi con la frialdad de un acto puramente oficial. No podemos ahora repetir lo de Taine en su «Pintura en Italia» frente al San Sebastián de Pollaiuolo: «el interés no está en el Santo, sino en sus verdugos», pues el uno y los otros lo tienen. Está bien anotado el empaque del pretor, con su imperial «barba florida e complida» de las viejas Canciones de Gesta. Y la rutinaria indiferencia de los victimarios, gentuza de andrajo y mueca estúpida, de gesto frío en el «morro de vaques» o «mala róba» (poca y raída es la que lleva), como al verdugo ejecutor entonces por aquí le llamaban. Su ayudante, portador de leña, es un aindiado repugnante arquetipo andrajoso de «rapado», evocador de la decalvación gótica (realmente oriunda de los godos), el «turpiter decalvare», o «desfollar toda la frente muy laidamente» que a ciertos reos de menor cuantía (incluso los testigos falsos) preceptuaba el Fuero Juzgo (Lib. II) y que se incluyó entre las correcciones eclesiásticas o penas «medicinales» que llamaron donosamente algunos penalistas, aplicándolas la Inquisición. No creo le costase hallar este modelo en Valencia tanto como de Leonardo cuentan le costó dar con el de Judas para su Santa Cena famosa, rebuscando entre la chusma del «borghetto» milanés.

La figura del Santo revela un gran avance, que no vacilo al calificarlo de prodigioso en la forma de tratar el desnudo, si se parangona con las desgarbadas fitas precedentes en la pintura valenciana. Su desnudez, un tantico afeminada, es sólo mitigada por pequeña trusa; con seguridad no escandalizó a los auténticamente devotos fieles de antaño, exentos de la mojigatería que siglos después hizo velar castas hermosuras, no sin que voces salidas de la misma Iglesia española lo censurasen, como el P. Sigüenza, en su «Historia del Escorial» (pág. 481), refiriéndose a la Santa Margarita de Tiziano, a la que le habían puesto «ropa falsa en una pierna que fué grosera consideración» y «celo indiscreto de la honestidad» (57). Ante su actitud serenísima (detalle muy frecuente, indefectible

la colección Lestieri (Madrid). En el retablo (atribuido a Lorenzo Zaragoza) de San Valero, en Almonacid, el titular está ordenando a San Vicente y a otro santo diácono que Post (VJ-580) propuso interpretar como San Lorenzo. Véase ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (1936, página 13).

(57) La gazmoñería y falsa pudibundez son flores de ruinas que sólo brotan cuando la verdadera piedad sale del corazón para subir a los labios. No me canso ni descanso en reinsistir sobre la conveniencia de desbaratar el rehijo de absurda leyenda negra respecto a la farisaica pacatería de nuestro arte. Por eso, aunque sin apetencias docentes, recuerdo al estudioso de lo valenciano medieval desde Valencia, e incorporo a este centón algo de lo que decía en «Archivo Español de Arte» (número 55 de 1943) discutiendo «Discípulos del Maestro de Ollería», y en «Arte Español» de 1947, donde puede verse más amplia bibliografía del tema, porque creo no puede a nuestros retableros acusárseles de gazmoños, convencido como estoy de lo que afirmaba Lapôte en «Recherches de Science

casi, en los mártires) nadie diría están quemándole vivo. Ni un solo miembro contorsionado por el sufrimiento, ni la faz ceñuda y sí más bien alegre, con los ojos abiertos, sin el menor aspaviento. Según Prudencio, el Santo dijera que las torturas «no son más que un juego para el cristiano», repitiéndolo la Leyenda Aurea. Desdeñosamente vuelve a su juez la cara y a cuanto en la tierra le rodea, con lo que nos sugiere su firme fe en la dominical promesa: «No temáis a los que pueden matar el cuerpo, mas no el alma...» Si Virgilio puso a su afligida heroína «oculis errantibus alto, quaesivit celo lucem ingenuitque reperta», el mártir (héroe o heroína cristiana), enseña en tan supremo trance la seguridad de que sólo de lo alto ha de venirle supremo consuelo. Este y otros insignificantes pormenores que suelen pasar desapercibidos, pues una cosa es ver y otra mirar, creemos préstanse bien a colegir se propuso el Arte, al servicio de la Fe, dar cordiales enseñanzas. Si un pagano podía satisfacerse con el pasivo estoicismo analgésico del «De tolerando dolore» o «De agritudine lenienda», prescripto en las «Tusculanas», de Cicerón (que para Erasmo estaban hechas por inspiración divina), y Nietzsche proclamaba la disciplina del sufrimiento, única para

Religieuse» de 1912 (número 6, página 506): «La Fe robusta tiene a veces irreverencias sólo aparentes, que únicamente sorprenden cuando un ambiente de incredulidad hace al cristiano más circunspecto, aunque no más convencido». Fueron tiempos muy posteriores los de los especiosos escrúpulos del consabido «escollo para la pureza de la Fe», que comentaba don Jacinto Octavio Picón en su bello «Discurso» de ingreso en la Real Academia de San Fernando, el 9 de noviembre de 1902, sobre la escasez del desnudo en el arte español. No logré comprobar en lo nuestro medieval, mayor carencia de decentes desnudeces, que en lo germano, flamenco y francés de la misma época, por nadie tachados de mojigatos. No confundió la Edad Media Española beatitud con beatería, ni vió ni pudo ver en el honesto desnudo nadie que no lleve la maldad en los ojos, otra cosa que cual lo considera el nada sospechoso dominico P. A. Sertillanges (buen amigo de España y en convento español residente algunos años) en «L'Art et la Morale» (1900), que fué traducido al castellano (1910), pues le llama «casto como la Naturaleza». No fué Felipe II ni Felipe III, sino en el reinado de Carlos III y IV cuando corrieron inminente riesgo de irreparables embestidas las desnudeces de Tiziano, Rubens y otros que aquellos devotos monarcas admiraban. Quien mandó retocar la «Leda» de Correggio por «demasiado sensual» fué ¡un Orleáns en el siglo XVIII! El consabido «erasmicer Erasmo» y más papista que el Papa; como Felipe II sin reparos veía y fruía las obras del Bosco, a quien el siglo XVII había de tachar de licencioso (Pacheco, el suegro de Velázquez) y descreído (Quevedo). (Vide nota pág. 27 del «Pórtico», de don Rafael Benet, ya citado.) No son españoles los anatemas del agrio y seco «Molanus» («De Imag.» II, cap. XXXI), convertido en aduanero de la Contrarreforma; ni lo eran los que al pintorzo Bertrand Chevaux, a petición (1802) del Hospital de Beaume, hicieron repintar y vestir los resurfectos del Juicio Final de Van der Weyden, reparándose su entuerto al enlizarlo (1878) técnicos del Louvre; ni españoles los que trataban de que Miguel de Volterra y Girolamo da Fano, velasen figuras del mismo asunto. No se llegó, ni aun en pleno Renacimiento, al desaprensivo desenfado de otros pueblos (ni la menor falta hizo), porque hasta la literatura fué púdica y cauta, mas sin la timorata pacatería que se le imputa y que ya vapuleaba el señor Tormo en sus inolvidables conferencias publicadas en los amenísimos «Varios estudios de artes y letras» (Madrid, 1902). Lo expuesto tiende a estimular la recolección de datos, no para monografías de mera exposición amena o idealismo estético como la de don Emiliano M. Aguilera, que dió a la estampa, en 1932, F. Gil (por lo demás muy estimable), sino sistemáticas de lo nuestro. Adición o apéndice que pudiera ser valioso al veterano estudio de H. Grimouard, «Du Nu dans l'art Chretien» (1859); de Haendke, sobre «Der unbekleidete Mensch in der Christlichen Kunst» (1910); de Richer, en «Le Nu dans l'art», fascículo de «L'Art Chretien», y similares, donde faltan ecos de lo hispano.

elevar al ser humano a las grandes alturas, el verdadero creyente, aparejando caminos de perfección y rimando amor con dolor, aspiró a más alegre apostolado. Podría resumirse por el «*Patientia martyris... imitemus*», de la Lección IV (tomada del «*Sermo 44 de Sanctis*», debido a San Agustín), en el Oficio litúrgico de «*Commune unius martyris*» (58), o con las lozanas frases de San Francisco predicando en los muros del castillo de Montefeltro: «*Tanto e il bene che io aspetto, che ogni pena m'e diletto*». La sólida doctrina inmutable, que repetirá con galanura la españolísima Teresa de Jesús: «Las perfecciones, los tormentos... por mi Cristo y por mi religión, son regalos y mercedes para mí.» Aunque sólo tuvieran el valor poético de la sublimidad del sentimiento espiritual que las impregna y la vigorosa sencillez sincera de su expresión, ya es tener mucho. Es cumplir la edificante misión que a la pintura le asignaba ya Tauler (repercutiendo en ella), según analizó el profesor Sauer en su «*Mistik und Kunst*», del malogrado Anuario de Görres, en anteriores páginas citado. Bien reiteraba Josepe Martínez, en sus «*Discursos Practicables*» (Trat. VIII): «Piden semejantes historias (que los pintores) atiendan más a la devoción que a lo imitado», pues a los espectadores ya les recomendara (Trat. III) se deben mirar «con los ojos del entendimiento, aprovechando lo necesario, no lo rigoroso». La máxima modernamente promulgada por el célebre Owerveck. Definió bien Lecoy de la Marche, en «*La peinture religieuse*» a ésta, como «predicación tendente a convencer, o impresionar a los fieles, hablándoles un lenguaje a su alcance».

Dejemos tan rancio sermonear, para continuarlo frente al panel de la muerte del Santo, acaecida cuando, para tentarle, reponerle y prepararle a nuevos refinados suplicios, «puesto en blanda cama de pluma y lana fina, no puede ya más sufrir la vida y suspira por la dichosa muerte». Viene pronto a la memoria creíase conservar el tradicional lecho que las devotas multitudes valencianas veneraban en la Roqueta (59). Debió (al menos pudo) influir esta reliquia en que tal asunto fuera predilecto de los retablos valencianos, quienes generalmente prescindieron, pese a ser más atractivo, por lo portentoso, de la demasiado popularizada leyenda que también refiere Vorágine de los cascotes o tiestos del calabozo, convertidos en profusión de flores, a base de su «Himno de Laudes». Continuemos la indicada lectura, viendo que la «grande alma victoriosa del tirano le deja el cuerpo y se remonta en raudó vuelo al seno de la Divinidad». Tiene sus ojillos entornados en dulce somnolencia de gran placidez, armónica con el concepto cristiano de que la muerte sólo es un sueño, según estableciera San Pablo en sus «*Epístolas*» (1.^a Tessalonicenses, IV-12-13). «Se durmió en el Señor» es, entre las comunes, comunísima frase de Leccionarios, Martirologios y

(58) «*Sic exempla sanctorum, sunt linea quaedam, quam posuit Deus ut per eam facta nostra regulentur*», dice San Gregorio en sus «*Morales*» (vide Lib. XXVII, cap. VII, y libro XXVIII, cap. XIII-XIV). El Magisterio espiritual, practicado en las más nobles corporaciones y colectividades. Así a las Ordenes militares monástico-caballerescas en sus gloriosos tiempos, y a todo esforzado paladín de buena causa, se recomendaba lo que hacen los lectores en refectorios monacales: «Ante los cavalleros deven leer las Estorias de los grandes fechos, porque les crezcan las voluntades e los corazones, queriendo llegar a lo que los otros fizieran» («*Las Partidas*», 2.^a, tit. XXI, ley XX). Los seglares podían plantearse, y más de uno acaso se plantearía, interrogaciones análogas a la de San Agustín: «*Quod isti et istae cur non potero?*»

(59) Véase Chabás, en las «*Adiciones*» al Teixidor, tomo I, págs. 400-401.

«Flos sanctorum»; tanto, que hasta los vulgares pecadores llegaron en su esperanzador anhelo, entreverado de vanidosa egolatría, nada menos que a poner «motu proprio» en sus tumbas, epitafios afines al que recuerdo del Inquisidor don Antonio del Corro en la iglesia de San Vicente de la Barquera: «No murió, que fué partida su muerte para la Vida.»

Los dos ángeles portadores de almita corpórea, se identifican con San Rafael (otras veces San Miguel) y San Gabriel en el precitado frontal, oriundo de Eguillor, que a través de la Col. Plandiura encontró feliz puerto de seguridad en el Museo de Barcelona. Son figuras alargadas, cual en algunas miniaturas francesas de la época y en la germana escuela de Colonia; tal, por ejemplo, en una Crucifixión de su Pinacoteca por un discípulo del «Maestro Conrado», que Maurice Hamel (60) supuso conocedor de obras de Broederlam, lo que traigo a colación, por si fueran aves migratorias los angelillos de notorio alargamiento que pululan en los aledaños del círculo marzaresco y nicolasiano.

Si estoy en lo cierto y hasta donde a horas de ahora llega mi actual conocimiento, pudiera ser la primera vez que surge una nota puramente local en nuestra pintura, pues las arquitecturas recuerdan torres y puertas de la muralla de Valencia. Es, o se me antoja ser así, juzgando por las subsistentes de Cuarte y acaso sean trasunto de la Boatella, donde selló su fe con su sangre. Lo que hizo H. Van Eyck poniendo la Catedral de Utrecht al fondo del retablo del Cordero; un eyckiano mallorquín, Pedro Nisart, el Palacio de la Almudaina en su San Jorge del Museo Arqueológico de Palma; Osona el mozo, al valencianísimo «Micalet» en un paño lateral del tríptico de la Catedral de Acqui; tras el San Antón del retablo de los Siete Dolores, en San Pedro de Játiva, por el «Maestro de los Artés», vislumbraron algunos el castillo setabense, como Vicente Macip puso de segundo término el Alcázar segorbino en lo de Segorbe, según decía confrontara mi llorado amigo señor Pérez Martín. Si acertásemos podría rebautizársele llamándole «Maestro de la Boatella», como a Giambattista, el pintor italiano de la segunda mitad del xv, se le conoce a partir del siglo xvii por «Cima da Conegliano», a causa de haber reproducido al fondo de algunos cuadros la cúspide del cerro de su pueblo nativo, Conegliano, en Friul. Fué costumbre general en todas partes, pues «El Calvario» del Parlamento de París, leo en el vademécum de Mr. Louis Hourtick, «Les tableaux du Louvre», que tiene de fondo el Louvre de Carlos V y la torre de Nesle; Conrado Witz, en su «Pesca milagrosa» del retablo de Ginebra, la rada ginebrina; Thierry Bout, la colegiata de Lovaina detrás de su «Abraham y Melchisedec», de la Alte Pinacoteck de Munich; Hans Memling pintó a Colonia en su arribo de Santa Ursula; en el «Trés Riches Heures» (s. xv), del Duque de Berry (Chantilly. Museo Condé), aparecen al fondo monumentos de Bourges, donde naciera Jean Colombe, y al folio siguiente, la Sainte Chapelle y Nôtre Dame de Paris, Felipe de Champagne, su pueblo natal (Bruselas) en su autorretrato... No pretendo con esta mi bobería (que bastante lo es meterse en esto) dar a tal costumbre origen norteño; solamente sugerir pudiera serlo y recordar no escaseó en España, donde sagazmente apuntaron testimonios Angulo Iníguez, Mr. Cook y Mr. Post, quien, a través de su monumental «History», viene descubriendo

(60) «Histoire del'Art», de A. Michel, III, vol. I, pág. 247.

múltiples ejemplos en la pintura española, como el que denominó (tomo XI) «Maestro de Moguer», poniendo la Giralda de Sevilla detrás de Santas Justa y Rufina (Santa Ana de Triana). En el último número de la «Gazette des Beaux Arts», cuyo tiraje aparte me acaba de llegar (junio de 1952), publicó, bajo el título de «Flemish and Hispano-Flemish Painting of the Crucifixion», un trascendental estudio sobre Luis Dalmau, en cuya probabilísima obra de la Colección Henschel (N. York) halló una vista de Barcelona con su iglesia de Santa María del Mar. Induce a sospechar debió ser costumbre más frecuente de lo que se venía suponiendo, pues también hace pocos días hallé un pequeño retablito inédito de hacia el promedio del xvi (propiedad particular, Valencia), donde, con otras curiosidades iconográficas, creo ver, al fondo de San Vicente Ferrer, una de las puertas de nuestras famosas murallas. Es por lo que réinsisto en estimular a que, revisando detalles de las viejas tablas, se inicie y sistemáticamente vaya ordenándose la rebusca y evolución de los antañones cuadros «de género» y sus variedades.

Leandro de Saralegui

ADDENDA

El largo tiempo que inevitablemente ha mediado entre redacción y publicación de las páginas que anteceden, aconsejan el también inevitable aditamento de algunas aclaraciones, con referencias de mayor actualidad, incorporándolas al corregir pruebas.

A la nota 13.—«La Peinture Espagnole», de Mr. Jacques Lassaigue, editada por SKIRA y aparecida en abril de 1952, debe ser señalada con piedra blanca, no sólo por su extraordinaria belleza de forma, realmente inigualada, sino por el tono del texto, que pone al día, con agudo criterio personal e independiente, las atribuciones circulantes en torno a las principales producciones valencianas de hasta la primera mitad del xvi. Al tratar (pág. 53) del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, advierte «no sería impropio para ninguno de los grandes pintores italianos de su época», pensando en la posibilidad de «algún italiano aclimatado en España», y sugiriendo la idea de que, «acaso hubo dos copartícipes» en su ejecución, un español y un italiano. Si así resultara en definitiva, pienso que de los por aquí conocidos, podría ser el colaborador valentino, el «Maestro de Gil y Pujades», cuyo nombre de pila ya en otras ocasiones dije me hace sospechar (sólo eso, pero eso sí) de Miguel Alcañiz (?). Respecto al pintor forastero, a quien, a mi ver, corresponde la mayor y muy superior actuación perceptible, acaricio la probabilidad conjetural del florentino en Valencia documentado, «Mestre Girardo Jaume», pero a base de no identificarle con el Starnina de las «Vite», de Vassari.

A la nota 35.—En la misma obra de Lassaigue y en la misma página 53, al registrar amablemente mi atribución al «Maestro de Villahermosa» de los cuatro paneles de San Lucas que fueron del gremio de «Mestres Fusters» da también la interesante referencia de que «los cree Gudiol de un tío de los Serra, del que se sabe fué desterrado de Barcelona y se refugió en Valencia». De lo único que yo

tenía noticia, es de que los hermanara con la Madonna de Torroella de Montgré, por haberlo visto en su penetrante «Historia de la Pintura Gótica en Cataluña». Lo había leído y fruído, por cuanto la grande autoridad del talentado Director del Instituto Amatller de Arte Hispánico, tan especializado en lo de Ultra-Ebro, ratificaba y ampliaba con mayor firmeza mis cautelosos atisbos vacilantes en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, cuando, a pesar de la costra de mugre que obscurecía las tablas en cuestión (¡bien limpias ahora!), proclamaba ser lo de Torroella «lo más cercano» que tienen. Ignoraba lo del «emigrado» catalán, que, por lo visto, resultará ser el Francisco Serra, independientemente y con reiteración sugerido en la bibliografía citada por la nota que comentamos y en el manuscrito del primer tomo de la extensa catalogación de tablas de nuestro Museo, todavía no publicado, pero entregado a la Institución Alfonso el Magnánimo en octubre de 1951.

A la gentileza del siempre buen amigo Gudiol, en carta del 9 de mayo último, debo la muy agradecida indicación de que se basa en «un documento inédito copiado por Madurell, pues revela que el pintor Francisco Serra fué desterrado a Valencia. Con este dato y ciertas conjeturas cronológicas, Ainaud y yo —me dice— llegamos a tal hipótesis».

Aun cuando las obras que con errónea, o no, pero plena convicción firme, «salvo meliore», vengo y sigo atribuyendo al «M.^o de Villahermosa», o están muy deterioradas como la de Castellново, o tienen copiosos burdos repintes (antiguos y modernos), bien desfiguradores a veces, tras de nueva revisión de gráficos y notas tomadas «de visu», deduzco que tal vez la propuesta de Gudiol y la mía, nominalmente dispares, pueden substantivamente ser similares. Si en la nominación del M.^o de Villahermosa persiste (?) un menor coeficiente de probabilidad a favor del nombre de Guillem Ferrer, aumenta el de Francisco Serra, apuntados ambos provisional y dudosamente. Sin embargo, admitiendo las atribuciones que mis propios ojos me revelan, queda por resolver el problemita de compaginar datos documentales y geográficos, de los lugares donde fueron apareciendo producciones tan pariguales, que son o me aparentan ser salidas de un mismo taller.

L. DE S.