

LA PINTURA VALENCIANA MEDIEVAL

(Continuación)

LOS DISCÍPULOS DE MARZAL DE SAS

MIGUEL ALCANIZ

La transición al xv se caracteriza en sus inicios por una evolución en cierto modo equiparable al brusco salto que, a fines de la misma centuria, puede personificarse con Rodrigo de Osona y los Hernandos. El movimiento es primero algo indeciso y confuso, según suele acaecer en los ciclos preparatorios; poco después, de rápido transformismo, que termina por quedar bien anclado en tierras valentinas, donde fructificó prolífero.

Explícate, por cuanto el período fernandino, que tras turbulento bienio (1410 - 1412) de interregno, rigió don Fernando I el de Antequera (1412 - 1416), aunque no debe, ni puede, llamarse anticatalán, como con exageración llamaron a la época siglos después, abierta por los primeros Borbones, si resulta de algún paralelismo en el regio desvío a Cataluña, más querenciosa de la rama agnaticia de los Condes de Urgel. Debió ser una de las concausas que contribuyeron a que la pintura valenciana sacudiera el yugo impuesto desde Ultra-Ebro hasta las postrimerías del xiv, convirtiéndola en treudera de orientaciones ejemplificables con el maestro de Villahermosa, Domingo Valls, y otros ya mencionados. Sufrió un viraje decisivo, al hacerse menos porosa para los influjos que le habían llegado a producir cierto mimetismo. Cristalizando en normas y formas propias, surgió el hoy llamado «estilo internacional», yuxtaponiéndose dos principales tendencias: la germánica y la itálica. De las enseñanzas de Marzal, complementadas por las de otros nórdicos y los factores aludidos con anterioridad, provienen los ecos norteños. El itálico gálbo de góndola, ya fue también analizado en la INTRODUCCIÓN y páginas posteriores, como exponente de la atmósfera estética que imperaba, siendo, según es lógico que fuera, común a todas las Artes. Si en pintura suenan documentalmente nombres, cual el del todavía esquivo florentino Gerardo Jaime (1), subsistiendo producciones tan italianas e italianizantes como las

(1) Debo y doy gracias al preclaro investigador de archivos, don Luis Cerveró Gomis, por la noticia de un documento que descubrió y cuya publicación desde aquí le ruego, respecto al «Gerardo Jacobí, pictor florencie, conmorans Valencie» (8-7-1398). Es interesante, ya que desbarata en firme los absurdos delirios sobre la identificación por algunos propuesta, con el homónimo Starnina de las «Vite», de Vasari. Resulta pariente materno del segundo Duque de Gandía Juan de Borja, pues figura en su descendencia Vanozia Jacobi de Cathaneis.

estudiadas en los primeros capítulos de esta recopilación; en escultura puede servir de muestra, citando nada más que una para cansar menos, la documentación del trascoro catedralicio por «Julia lo florenti», bien sea Giuliano di Monaldo, bien «il Facchino», Giuliano di Giovanni da Poggibousi, discípulo de Ghiberti, que discutió Mayer en el milanés «Bolletino d'Arte» de febrero de 1923. En orfebrería baste mencionar a Juan de Pisa, y en literatura rememorar a San Vicente Ferrer censurando con sus Sermones (Catedral, IV, 106) el gusto pagano de las gentes: «ara bon Virgili que jau en mig de infern, Ovidi, Dante, poetes... que dónen plaer a les orelles per les cadencies que fan»; Guillermo Venecia, traído exprofeso, cobrando la respetable suma de trescientos florines por la lectura de Virgilio, Boecio y «altres actors poetichs que volrien», según el «Manual de Consells» (1423-25), siendo comprobable que resuena la Italia de Petrarca en Jordi de Sant Jordi, nacido a fines del XIV, después en Lorenzo Mallol...

Al ir envejeciendo y bajando al sepulcro los maestros finiseculares más influyentes, surgieron otros acuciados por preocupaciones evolutivas que alteraron los anquilosados moldes normativos de sus precursores. Uno de ellos, el más destacado en la órbita y prolongación marzalesca directa e inmediata, es el discípulo de Andrés, al que seguidamente nos referimos.

* * *

No concedo más que un valor relativo al descubrimiento del poco sonoro nombre de pila de un retablero. Aunque considere impropio ver que siguen teniendo por expositos del Arte, y de vez en vez no falta quien continúa llamando «anónimos» a los que internacionalmente son conocidos y aplaudidos por su vigente «seudónimo», gracias al que adquirieron más fama y renombre del que por el nombre lograron en su artesana vida modestísima, durante la cual ni soñaron pudiesen nunca sobrepasar aledaños de lo regional. Aparte de que el anonimato no disminuye, ni el nombre aumenta, la valía de una obra, en todos los órdenes y en todos los tiempos, ocurrió y ocurre algo parejo. Apenas es conocido Juan Pedro Luis Sante, a pesar de haber sido máximo genio musical, creador de la polifonía litúrgica, sonadísimo, en cambio, por Palestrina (su pueblo); ni Sandro de Mariano dei Filipepi, tanto como por Botticelli = botijillo, mote del hermano mayor que de huérfano le criara, y la gloria de Azorín es y será mucho más difundida que la de José Martínez. Sin necesidad de saber el nombre, juzgamos al hombre que fue, por la obra que sigue siendo, y le basta para garantizar laureles ofrendados por muchas generaciones. Les conocemos como el árbol de la máxima evangélica «por sus frutos», debiendo incluirles entre los que con admirable personal esfuerzo ganaron la justificación de su paso por el mundo. Aunque —sin prejuicios ni menoscabo sea dicho— formaran en la escudería sin escudos, preferible siempre a casos, cual el de Lope de Vega, pretendiendo sacar a relucir en su «Arcadia» blasones del legendario ascendiente —sólo coincidente— Bernardo del Carpio y motivando el mordaz versillo de Góngora: «Por tu vida, Lopillo, que me borres — las diez y nueve torres del escudo — porque aunque todas son de viento, dudo — que tengas viento para tantas torres». A fines del XIV, «aún se acostumbraba darles por apellido el del pueblo donde nacieran» —lo que puede no venir mal en el caso de Alcañiz—, según leo en

«Las Artes» (pág. 238), por Hendrik Willem van Loon, quien, refiriéndose al período gótico, rectamente añade: «No tenían ideas fantásticas acerca de su lugar en la sociedad. Conocían su oficio y se sentían orgullosos de él.» «Probablemente nunca les pasó por la imaginación que al cabo de siglos se habían de preocupar rebuscando cuentas de lo por ellos cobrado». En resumen, «ilustrías» carentes de lo que llaman «ilustraciones» los genealogistas y de las que sin la menor duda careció en absoluto la personalidad estilística que primero rebautizamos provisionalmente, llamándole «Maestro de Gil y Pujades». Hasta que hace poco llegué a persuadirme (2) podía proponer identificarle con Miguel Alcañiz. Considéndonos algunas valiosas aceptaciones de mi propuesta, en lo sucesivo me referiré a él nominalmente, según ya vengo haciendo; mientras no surjan serias discusiones o antítesis autorizadas, que sería el primero en aplaudir con máxima sinceridad, siempre que no sea el raposear con artilugios de arbitristas censorinos de menor cuantía, los consabidos coloides propensos a enturbiar las aguas, valiéndose de trampantojos negativos, por serles lo más cómodo y fácil a su corto alcance y largo tiempo que perder.

Careciendo de cabal información gráfica que antes de ponerme a redactar estérilmente traté aquí de reunir, todavía no puedo argüir sobre las tesis que inició Berenson (3) de asignar al pintor generalmente incluido en la escuela florentina, denominado «Maestro del Niño Avispado» (del «Bambino Vispo»), un primer período de actividad en Valencia. Me veo, por lo tanto, forzado a, de momento, limitarme a recordar al lector que la resucitó Pudelko (4) y la puso al día Post (5), propugnando conexiones y apuntando posibilidades que pueden llegar a ser substantivas.

Respecto a la muy discutida tabla del Juicio Final, reaparecida en la «Alte Pinakothek», de Munich, que reveló Carderera (6), me resultan algo baladíes las sugerencias de Sampere Miquel, al decir en su «Cuatrocentistas Catalanes» (7) que «como los curatos de Mallorca eran de nombramiento pontificio, siendo el de Sóller codiciado por los italianos, se ofrece camino para el origen y procedencia italiana». Me aparenta descamino, y aunque sin poder todavía salir del resbaladizo campo conjetural, son para mí más tentadores los probables ecos de Alcañiz, documentado en la isla, según a continuación citaremos. Lo entreoído

(2) En «Archivo Español de Arte», núm. 103, y en posterior publicación valenciana reciente: «El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos», pág. 113.

(3) En «Dédalo» de 1932, XII, pág. 180.

(4) «Art in America», 1938, XXVI, 47 y sigs.

(5) Tomo VIII (2.ª parte, pág. 647) de su «History» (1941), y en el IX (1947), pág. 765.

(6) «Iconografía española», tomo I, pl. XXXIX, pág. 39. Madrid, 1855.

(7) Tomo II, pág. 247. Barna, 1906. A base de la voluminosa «Historia de Sóller», por Rollán. A pesar de que puede abrir horizontes a la investigación futura, sobre los encargos mallorquines a Miguel Alcañiz y su viaje a Mallorca, no sé que se haya especulado respecto a si cabe o no, entre otros motivos, el recordar allí un pintor, Nicolau Marzal o Maestro Marzal, que citó La Viñaza en sus Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez (pág. 94. Madrid, 1894), tomándolo de Bover-Furió. No se sabe, o, mejor, no sé yo, ni si emparenta con nuestro Andrés Marzal, dándose la curiosa coincidencia de pobreza, que allí (como al alemán aquí), le diera el Concejo habitación en el peso de la harina, cuando se hallaba enfermo en 1409, resultando documentado entre 1407 y 1418.

sobre si pudo haberlo importado algún coleccionista balear, no debe mencionarse más que como insípido recuerdo fácilmente desbaratable. Notas que, con carta del 27 de abril de 1953, debo y agradezco a mi amigo don Pedro Sampol Ripoll, ratifican lo que ya sabíamos, pues me indica: «Perteneció a la iglesia de Miramar, y derruida ésta pasó a la casa del mismo predio hasta 1867, que lo enviaron a la Exposición de Barcelona, de donde no volvió, pues no apareció cuando traspasó la finca su propietario don Juan Serra en 1872 al Archiduque de Austria Luis Salvador, que trató de rescatar la tabla para el oratorio nuevo. En la iglesia de Miramar y en la capilla del Santo Cristo la vio el benemérito mallorquín don Jerónimo Berard, según escribió en su Viaje por el interior, principiado en 1790». Prescindo de las referencias tomadas de los «Recuerdos de Miramar», por Quadrado, de lo de Piferrer y del Archiduque con sus «Indicaciones a los que visitan Miramar» y «Lo que sé de Miramar». Me citó a los presbíteros Juan Sans y Nicolás Cuch, al que substituyó Juan Casellas, tomando el hábito de la Orden Jerónima ya en Valencia establecida, concluyendo por decirme la creía «de la época de los jerónimos instalados allí hacia 1425». Cabe preguntar y me pregunto infortunadamente sin poder contestarme, si no sería uno de los estímulos acuciadores del viaje de Alcañiz, aunque las fechas no sean exactas; sobre todo si fuera segura la insegura procedencia del convento jerónimo de la Murta, del retablo de San Marcos, luego discutido. Pero también atrae para éste pensar en Beniarjó, como después diremos.

Las producciones de Alcañiz le revelan discípulo directo y acaso, y sin acaso, muy probable colaborador de Marzal, con fuerte sobrehoz del giotismo florentino, aparentes reflejos, tenues, del autor del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer y algo entreverado de la solera indígena que venimos atribuyendo a Lorenzo Zaragoza.

Sería demasiado temerario que por su apellido de Alcañiz y darlo el documento mallorquín de 1434 por oriundo «del reino de Valencia», llegásemos a interpretarlo como nativo de aquel pueblo aragonés, imputando a eso el conocimiento e influencias de Lorenzo, natural de Cariñena. No pasarían de quimeras forjadas con sueños y nieblas; pese a que bien pudiera resultar una de las muchas aves migratorias del arte valenciano.

Fue más dibujante que colorista, sin poder tachar su colorimetría de pobre ni discromática, por llegarnos reseco el colorido y de reducida gama un tanto fría, con tonos terrosos y verdosillos, sólo reanimados en algunas carnaciones por leves toques muy finos de buen carmín. Desde luego no cabe tenerlo, ni mucho menos, por uno de los grandes orquestadores de la paleta en su época, como Pere Nicolau, Gonzalo Pérez, o el Maestro de Bonastre, pero tengo presente, a fin de mitigar reproches en esto, los «Conceptos fundamentales de la Historia del Arte», por Wölfflin (8), cuando recomienda: «En el análisis de cuadros no perder de vista la relación básica de la pintura con el dibujo, por estar demasiado habituados a verlo todo por el lado pictórico», destacando después que «pictórico y colorido son dos cosas muy distintas». Su dibujo, en cambio, sí que sobresale, sincero, vibrante, de trazo firme, sin resobo, acertando a mover muchas figuras en poco espacio, no estorbándose unas a otras, haciéndolas

(8) Vide págs. 57-68 de la 2.^a edic. Espasa Calpe, 1945.

esbeltas, ágiles y dinámicas, prodigando actitudes de difícil diseño. Aunque con escasa variedad fisonómica y tipológica, por lo que podría serle aplicado lo que al maravilloso ingenio del teatro de Tirso de Molina, hubo quien le criticó, diciendo: «Los caracteres que presenta son siempre de un mismo tipo.» Me guardaré mucho de hacerlo, pues gracias a esto nos resulta hoy menos arduo autenticar sus obras. Es por lo que tampoco le aplico las censuras de tratadistas, como Jusepe Martínez cuando, en la página 36 de la edición académica (1866) de sus «Discursos Practicables», murmura de quienes pintan «las figuras así de hombres como de mujeres, hermanas todas».

En cambio, no debo pasar por alto la misión docente y normativa de Alcañiz; dentro del amplio círculo marzaliano formó escuela propia, lo que corrobora su valía, en acordancia con las noticias documentales. Repercutió en colegas contemporáneos, constituyendo un núcleo italomarzalesco, integrado por personalidades muy afines, tan representativas como las que discriminé denominándoles «Maestro de Ollería» y «de los Puixmarín». Además de personillas secundarias, cual el que vengo llamando «pintor de Juan Sivera», y que después serán situadas en la un poco difusa constelación marzalista, mejor que en la nicolasiana.

* * *

Los documentos que publicó Sanchis Sivera en sus «Pintores Medievales», donde le calificó de «notable y de los más celebrados que en sus días habitaban en Valencia», parten del 30 de octubre de 1421. Es la fecha del contrato de un retablo para Bartolomé Terol, «clericus ville de Exericha», mediando el presbítero Andrés García. Estaba dedicado a San Miguel, poniéndosele por pauta otro «de la dita invocaciò» que había en Portaceli, especificando: «En los espais de la punta será lo camp dazur dala manya (9), e un IHS, XPT de letres de color ò de fulla.» En los remates laterales, «campers axi com dessus, e senyals en los espays». Fue lo que me valió para comprobar referencias testificales de procedencia, y adaptándose a la documentación identificar esta obra en el *Archivo Español de Arte* precitado (pág. 238), con los paneles del donativo hecho al Museo de Lyon en 1917 por M. Francisque Aynard, y como del mismo conjunto una Crucifixión de la Col. P. Jackson Higgs.

Que con anterioridad residía y florecía en Valencia lo garantiza no sólo el ponerle por norma un retablo de Portaceli, pues siendo sitio algo distante parece probable lo habría también hecho él, sino llamarle ya entonces el documento «civis valentie». Además, compruébalo el que le hicieran encargos para otra Diócesis y la fecha del retablo Pujades. Aun siendo posible, dudo sea el «jove» ayudante Marzal, documentado en 1401.

En 11 de mayo de 1424 contrató con la mujer del correjero Antonio Coll un retablo en el que figuraba la SS. Trinidad, San Antonio y la Piedad, teniendo predela de cinco casas: Un Calvario al centro y a los lados Santas Catalina y

(9) Distinguiéndolo del de Ultramar, que llamaban «bon atzur d'Acre», por su procedencia; el inalterable *lapislázuli*, tan caro casi como el oro, muy superior al «atzur comú» o de Alemania, compuesto de sulfato sódico y un silicato de aluminio, que desmerecía por oxidación, ennegreciéndose. El mismo documento de 1421, lo reserva para «les ymages de bones e fines colors e azur dacre», o sea, las partes más importantes.

María Egipciaca, Santo Domingo y San Gabriel, constituyendo para mí rareza ver en ese sitio al arcángel sin conexión a otro tema. Supuse que a este conjunto pudo pertenecer el San Antonio ermitaño que con plena seguridad reiterada le vengo adjudicando y di a conocer, reproduciéndolo en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1934 (pág. 5). Ignoro su actual paradero, pues no reapareció ni nadie más le mencionó, a pesar de que aquí debió ser conocido de los aficionados veteranos, si según me informaron es el que figuró en la Exposición Valentina de 1910, llevando número 1.132 del Catálogo, lo que puede ser rastro para la búsqueda, que por mi parte resultó inútil, quizás por las consabidas conspiraciones del silencio.

El 4 de mayo de 1426 cobraba un retablo para «Jacobo rocha, vicino Castillionis Xativa», y el 6 de octubre de 1430, otro para la iglesia de Torres-Torres. No expresan los documentos qué advocación tenían, pero no es muy aventurado colegir se tratara en el último de la titular del templo, que por entonces era Nuestra Señora de los Ángeles. Si lo sería, y con exceso, el pretender sospechar pudiera tratarse de la que reproducimos (fig. 53), aunque alguien lo malicie, porque para hacer un castillo no basta el cigarro que la copla canta; si lo traigo a cuento, es por si los antiguos propietarios del panel en cuestión quisieran prescindir de prejuicios, revelando lo que sepan sobre su origen. Harían mucho bien, sin el menor daño para nadie. Quede, por lo menos, registrado mi ruego de romper la ignorancia organizada.

En 1431 trabajaba en la Catedral, ayudándole tres pintores, y al siguiente año, el Cabildo encargábale las pinturas parietales de la Capilla Mayor, interviniendo «siempre bajo la dirección de Alcañiz» varios colegas, «algunos de bastante fama», según el benemérito capitular, historiador de la Basílica. Entre ellos, sólo destacaré un nombre, «Juan Juliá, moro del Mestre Alcañiz». No por su valía, que ignoramos y quizá no fuese grande, si por prestarse a incierta mas no imposible presunción novelesca: que si cupiese sinonimia de negroide, podía resultar su efigie un hociquirromo negrito muy prodigado con idénticas facciones que pulula en el retablo Pujades y en lo de San Vicente Mártir (figuras 47-48), donde para mí colaboró Miguel. Naderías, que por mera curiosidad hipotética no desplace insinuar, valgan por lo poco que valieren. Como creo probable que el pintor «Antonio lo negro», que trabaja (con otros) en 1471 para la Catedral, pueda resultar el negro llamado Antonio, documentado esclavo de Jacomart.

Termina S. Sivera lo documental indicando que había en 1434 trasladado a Mallorca su residencia, titulándose «nadiu del regne de Valencia y ciutada de Mallorca». No dice de dónde tomó este dato, que supongo proviene de su amigo Sampere Miquel, quien transcribió el documento en «Los Cuatrocentistas Catalanes» (t. II, pág. LXXVI-XL). Otro párrafo, le llama «pictor oriundus regni Valensie». Sin embargo, tengo por inverosímil que sea el nuestro, sino un familiar, acaso hijo (?), el homónimo que 37 años después apareció en la isla el 4 de enero de 1471, según acabo de hallar espigando en las «Notes y documents per una llista de artistes mallorquins dels sigles XIV y XV», publicada por don Estanislao de K. Aguiló (10). Comparece ante «Bartomeu Ferrando, notari,

(10) En el «Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana», de Palma de Mallorca, tomo XI, página 265, documento núm. 27.



Núm. 53.—Miguel Alcañiz o su círculo. «Virgen de la Rosa».
Museo de Bellas Artes de Boston (Estados Unidos)

Miguel Alcanys, pintor, y confesa deure a la dona Tomasa, muller de Pere Alberti, una pesa de drap», constando que la mujer de este Miguel se llamaba Susana.

* * *

Antes de referirme a las que creo sus más seguras producciones subsistentes, tal vez no estorbe advertir al lector carente de cabal información, pues por aquí escasea, que aun pudiendo no estar exento de algunos (para mí todavía dudosos) destellos de aparente valencianía (?), me creo en el deber de prescindir del famoso díptico legado Carrand al florentino Museo del Bargello, incluido por Mayer (11) en este círculo.

Principiaré por una problemática tabla, en la que creo vislumbrar la mano de Alcañiz. Perteneció a conocida colección valenciana, pasando al anticuario francés de Barcelona Mr. Dupont y terminando por hallar puerto de seguro refugio en el Museo de Bellas Artes de Boston, donde lleva según ya queda dicho (12) número 37.328 de inventario, a nombre de Andrés Marzal. No alcanzo a verla como de éste, pues no acierto a creerla de la mano que hizo el retablo de los Siete Gozos, antes de don Rómulo Bosch Catarineu (fig. 51), ni fraterna de la Virgen del ático de lo del «Centenar de la Ploma» (fig. 40), o lo de las Colecciones Johnson y Charles D. Cords (figs. 44-45), que vienen aceptándose como suyas. Dispuesto a reconocer mi yerro, si realmente lo fuese, sin estulta tozudez, insisto, después de nuevo cotejo, en creer puede tratarse de una fase intensamente zaragocista y marzalesca de Alcañiz. Aunque los Profetas escultóricos de lo alto reflejan afinidades con modelos de Andrés y la cabeza de la Virgen recuerda bastante al San Jorge de la batalla del Puig (fig. 41), buscando equivalencias más que parecidos, no me resultan decisivas. Aparte de la no sé si remota posibilidad inversa, de que interviniese Alcañiz en el políptico londinense y en el retablo Brauner de San Miguel (fig. 49), lo cual todavía no descarto. Noto discrepancias en el «modus operandi», hasta el punto de que si no viene muy al caso, me trae a la memoria el aplicarle lo dicho por Carrache del bolonés cincocentista Pellegrino Tibaldi, llamándole un «Miguel Ángel reformado»; tampoco atisbo posibilidad de que hiciese Marzal el Jesúsín, ni en ninguna de las obras a él atribuídas hallo esa labor de las aureolas angélicas y de la de Nuestra Señora, cuya fitaria estilizada repitió el San Antón prealudido. Los angelillos contiguos al trono de María son, o me aparentan, mellizos de figuritas de los retablos de la Santa Cruz y de San Marcos. Siento no poder hacer uso de fotografía que me mostraron en Valencia sin los repintes que después sufrió

(11) En su «Geschichte der Spanische Malerei» (Leipzig, 1922, pág. 40), reiterándolo en la un poco alterada versión española Espasa-Calpe 1928, pág. 63. Famoso he dicho, porque a partir de su presencia en la «Exposition des Primitifs Français» de 1904, en cuyo Catálogo lo reprodujo Henri Bouchot (pl. 2), como «escuela francesa de hacia 1380» y una hoja el tomo III (1.^a parte, fig. 81, pág. 151) de la «Histoire de l'Art», bajo la dirección de A. Michel, donde también lo incluyó entre lo francés el Conde Paul Durrieu, hojeando revistas de aquel año, tengo a la vista comentarios de la «Gazette des Beaux Arts» (I, pág. 462), de «Les Arts» (núm. 28, pág. 5), del «Burlington Magazine» (IV, pág. 286)...

(12) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1954, pág. 6 y nota de la pág. 33.

este panel, y para un experto notorios hasta en reproducciones. Dejemos al futuro el fallo decisivo, que huelga decir acataré cordialmente, de convencerme, pues la verdad verdadera es lo único que interesa.

En cualquier caso, y si lo entiendo bien, puede servir esta obra de argumento para las concomitancias con el arte de Lorenzo Zaragoza, dentro de lo que alcanzan nuestros conocimientos actuales respecto a éste. La Virgen de Jérica, con su túnica de menudo dibujo muy trabajado, manto sembrado de floridos ramizos, tipo magro y manos ganchudas, acusan cierto aire familiar. Si no justifican, explican que Mayer (13), extremando las tangencias, llegase a pensar en el propio Lorenzo. Incluso me parece notar relativas conexiones secundarias con la Virgen de la Catedral de Teruel, que sigo suponiendo del círculo zaragocista (14), bien que de otra mano, distinta de ésta y de la de Jérica, citándola sólo para testificar concordancia en subordinación a comunes normas estilísticas. Servidumbre «de galón», o «de bordado», como distinguían en Palacio, pero servidumbre al fin.

Es hechicero el grupo de María y el Niño, Ella sin corona, con albas tocas a media cabeza—tópico frecuente del taller de Alcañiz—, entre ángeles cantores y deliciosos músicos de carrillos hinchaditos al soplar. Refleja la humanísima tendencia que, concatenando el Cielo a la Tierra, presenta la Divinidad con terrenales afectos. No sé si propiamente debemos incluirla entre las que calificó el «Quattrocento» italiano de «Madonna Pensosa», por notar más bien cierta impasividad algo fría, menos cordial que algunas de las similares precedentemente comentadas y que las coetáneas de Nicolau. Sin embargo, a pesar del concierto angélico evocador de la «Angelorum Laetitia», trasluce la tristeza Mariana tradicional hasta en los momentos de más jubilosa intimidad materna. Presiente los dolorosos días venideros de la Pasión, en los que a su vez, cerrando el ciclo sentimental, es evocada la Infancia, según veremos al tratar de la «Quinta Angustia» o «Pietat». Ya dije proviene de las «Meditaciones» (Cap. VIII) del Seudo Buenaventura, pasando a muchos píos textos, pues nuestro Fr. Francisco Eximenis le dedicó todo el Capítulo XL de su «Vida de Jesucristo». Se los anunciara ya San Gabriel, al anunciarle la Encarnación del Verbo, para que, sabiéndolos, «ab mes esforç les pugau passar», justifica Sor Villena, pormenorizando en su «Vita Christi» (Capítulo XXI).

A pesar de aparecer ya en la Virgen de Gracia de San Agustín el Niño Jesús con un pajarillo, es ahora la primera vez que nos surgió el tema en estos apuntes, por lo que vale la pena de comentarlo, pues resurgirá según vayamos avanzando y llegando al retablo donado por Goerlich al Museo de San Carlos; en la tabla de Juan Rexach, de Albal; en obras que adjudiqué al Maestro Berthomeu; en lo de Juan Figueras, de la Col. Tozzi (N. York); un discípulo del Maestro del tríptico, Martínez Vallejo, en el retablo de las hijas de don José Benlliure; el Maestro de Perea, los Osonas... Su exuberancia, manifiesta la peren-

(13) «En torno a Lorenzo Zaragozano», núm. 29 (1934, pág. 106), de «Archivo Español de Arte y Arqueología».

(14) Me refiero a la que reproduce en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. de 1933, fig. 3, y en el de 1936, pág. 17, acerqué al círculo de Lorenzo, sin hallar después otra interpretación de su iconografía, y luego he visto que Mosén Trens, en su «María» (pág. 278), dijo «no sería raro que se tratase de una protección contra el morbo gálico».

nidad del anhelo de acercar el hombre a Dios, procurando acercar Dios al hombre y gozosamente humanizándolo. No sé, ni quiero, apartarme de la propensión a considerar un cuadro como «ideografía» transmisora y evocadora de sentimientos anímicos de la vida interior; tanto más que reverdece mi arraigada convicción leer un talentudo estudio de don Enrique Lafuente Ferrari, «Sobre el tema en la obra de Arte», publicado por Archivo Español de Arte y Arqueología (número 39), con fundamentales conceptos recomendabilísimos, respecto a cómo «la estimación se menoscaba si dejamos de tener en cuenta la significación, lo que quiere decir», para atender sólo a «como lo dice el artista». Partiendo de tal premisa y de que no puedo dudar tuvo, al menos en su origen, indudable simbolismo, sigo creyendo que lo presintió don Vicente de la Fuente (15): el alma bienaventurada que hacia su Salvador, vuela, de acuerdo con las palabras del Salmista (CXXIII-7): «Anima mea sicut passer...». Aun sin faltar quien la consideró algo alambicada para lograr tan amplia difusión, yo no lo creo así, teniendo en cuenta que la iconografía sacra estuvo siempre orientada por eclesiásticos; ni me arrepiento de acariciar en varias ocasiones (16), la curiosa tesis erudita mantenida por Mr. Clément Huart (17), respecto a evocación de infantiles juguetes terrenales de Jesús Niño, que relatan los Apócrifos: el de la Infancia (II-1 a 4) y el Seudo Mateo (Cap. XXVII), donde (18) refieren hacia con barro pajarillos, vivificándolos después. No desplazieron del todo al docto conservador del Museo Diocesano de Barcelona, Mosén Trens, que las recogió en su «María» (pág. 547), sugiriendo, además, también pudiera explicarse la presencia del avecilla por evolución de la Paloma del Espíritu Santo, convertida en infantil juguete, citando algunos ejemplos.

Estas aparentes bujerías contribuyen a que adquieran las despeinadas e ingenuas producciones medievales una maravillosa trabazón espiritual, las más veces

(15) En su «Vida de la Virgen», tomo II, pág. 99 (Barcelona, 1877).

(16) En la «Miscelánea de tablas valencianas», del «Bol. Soc. Esp.^a Exc.^{ta}», 4.º trimestre de 1932, pág. 301 y al catalogar la Colección de la Marquesa Viuda de Benicarló, en «Arte Español» del tercer trimestre de 1944.

(17) Vide «Melanges offerts a M. G. Schlumberger», vol. II, pág. 368. París, 1924.

(18) Páginas 127-129 de la 2.^a edic. Picard (París, 1924), por el profesor de la Universidad de Lieja, Mr. Charles Michel, que advirtió tuvo resonancia en el Korán ese pasaje. Su lectura, me recordó la tesis del sabio Asín Palacios, acerca del Islam cristianizado, tentándome para dar un vistazo a la versión de M. Savary, única que tengo a mano, en la traducción hecha por Hernández Catá (París, edit. Garnier, s/f), de donde copio (III-43, pág. 163): «Los prodigios divinos atestiguan mi misión. Formaré la figura de un pájaro, soplaré dentro de ella y se animará por voluntad de Dios.» En V-109-110 (pág. 203): «Dios dirá a Jesús, hijo de María... formaste de barro un pájaro y le animaste...». Lo menciono por la curiosidad de que pudiera ser comprensible para moros conversos ilustrados, que no faltaron en la Valencia de antaño, como no escasean en la de hogaño, cristianos desdeñosos de lo que para ellos son nimiedades. Y puede que lo sean, aunque ni a otros ni a mí nos lo parezcan y agraden. Tanto más que me acucian gratos estímulos de autoridades en la materia, dándome ánimos para no cejar, sino continuar estas normas. Incluso me consuela el que cuando creía pudiera resultar abstrusa, la Catalogación de dos salas del Museo de San Carlos, orientada para servir de instrumento de trabajo a minorías de estudiosos, fue alentador el leer no faltó quien, disipando mis temores, le llamase «libro de divulgación».

realizada por el inculto pintor, inconsciente de que reflejan creencias desde larga fecha elaboradas por los teólogos.

Independientemente de los simbolismos originarios debió coadyuvar a que arraigara y perviviera el ser atractivo apuntito encantador el realismo del Niño que, como en todo tiempo muchos niños, juega con pajaritos. A veces lo tiene amarrado con un hilo, según a más andar veremos, o alarga las manitas para coger el que le presenta su abuelita, cual en lo del hijo de Osona, hoy de la colección Losbichler (Barcelona). Y no únicamente por aquí, en indigenismo cerrado que sería infecundo, sino en tan prematuras fitas italianas, como en la con fecha 1318 de la Col. Sterbini, que veo reproducida por Adolfo Venturi (19).

Quizás fuera el repinte lo que desfiguró al pájaro, las más veces vistoso jilguerillo, igualmente predilecto de los italianos por la misma razón de ser muy conocido y de fácil riqueza colorista; como desfiguró el rótulo donde leía las aleluyas un ángel cantor—tercero a la izquierda del que mira—, convirtiéndolo casi en pandereta.

Préstase a especulación sobre «animaliers» valencianos, en la especialidad de pintores de aves. Porque hubo bastantes ya en el xv y algunos muy estimables que van surgiendo al examinar la serie de tórtolas, grullas, perdices, palomas y pavos reales que pululan en nuestras viejas tablas: el maestro de Castellnovo, tan bueno y acertado en eso, como en lo demás rústico mediocre; Nicolás Falcó y, entre otros, el ya internacionalmente conocido por Maestro de los Artés, que antes denominaban «Maestro de las perdices», debido a las muy bien hechas que puso picoteando en el terrazo de varias obras suyas.

Ni por soñación trataré de parangonarles con los de larga lista que podrían encabezar los cuatrocentistas de Italia, ya evocados en «El maestro de Santa Ana y su escuela» (pág. 35), donde aludí el mismo tema, o llegando hasta los flamencos Nicolás Tyssens, Peter Boel y otros muy apreciados. No pretendo dar a ninguno de los valencianos el apelativo de «el Rafael de las aves» con que designaron al holandés Melchor Hondekoeter; pero sí asegurar que justamente

(19) «Storia dell'Arte italiana», V, figura 93 (Milán, 1907). Sin más que hojear el «Dictionnaire Iconographique», de Guénébault (col. 725), encontré dos alusiones a la que llama «Nuestra Señora de la Antigua», como la comentada, con rosa en la virginal mano y Niño con pajarillo. Abundaron y me lo explico, pensando no se preocupaban demasiado en modificar las imágenes, como no trataban de reformar las frases de las plegarias a ellas cordialmente dirigidas. Tendían más a transmitir que a transformar. Recordemos precisamente la «Virgen de la Antigua», pintura del xiv, que hay en la capilla bajo su advocación de la Catedral sevillana, cuya fiel copia estuvo venerada en nuestro templo del Patriarca, y puede verse reproducida por Sarthou, como tabla renaciente, en su «Valencia Artística», de 1927, pág. 50. Como en la Catedral de Cuenca (copia del siglo xvii), que figuró en la brillantísima Exposición de Arte Sacro, con núm. 2 del Catálogo, donde aludió Angulo Iñiguez numerosas reproducciones «no sólo en Andalucía, sino en la América de habla española», remontando su origen «al modelo bizantino de la Virgen Hodegitria de los siglos xiiii o xii, o incluso más antiguos». En todo tiempo, pues, nos bastará rememorar la Virgen de la Consolación de San Salvador de la Vadella (Figols, Barcelona), reapareciendo en Luchente, según, con rectitud y agudeza, descubrió la bien cortada pluma del arqueólogo profesor de Arte Sacro Reverendo don Alfonso Roig, al tratar de «La Ermita de Luchente», en la prensa periódica valentina, que, cuando cual en este caso viene a cuento y lo merece, no hay por qué omitir la cita (véase el excelente Suplemento histórico de «Levante», del 9 de marzo de 1956).

merecen ser sin reservas loados en esta modalidad, dedicándoles adecuado estudio aún no hecho, que debe hacerse, por tratarse de algo vernáculo, «de casa», y porque creo se debe seguir y fruir mejor la historia del Arte siguiendo la historia de cada «género», sin lo cual sólo se logra una visión parcial, raquítica. Tendiendo a eso es por lo que no me canso de intercalar ésta y otras digresiones análogas, a modo de anteproyecto estimulador de la juventud estudiosa valenciana. Me ilusiona la idea de que le atrajera el tema por si tuviese la fortuna del de «Los niños en la pintura medieval valenciana», iniciado en esbozo magistral, dando buen ejemplo señero, por la distinguida universitaria Villalba Dávalos, que lo publicó en «Anales del Centro de Cultura», de 1952, mereciendo aplausos justísimos, salvo de aquellos para quienes el buen gusto no es la facultad dominante.

A lo mismo se presta otro pormenor de la Virgen que comentamos: su rosa. Porque también quisiéramos atrátese la preparación de un estudio sobre «flores» valentinos a partir del Medioevo. Por eso reinsisto sobre lo que de pasada ya he aludido (20), destacando ahora que la llevada por María en su diestra me aparenta ser poco medieval y sí capullo de moderna variedad contemporánea injertada. Tal vez sea debido al repintador, que no hilara demasiado fino en estos detalles, creyéndolos, como más de un lector, bagatelas. Y puede ser que lo sean, aun cuando a otros, entre los que me incluyo gustosamente, no dejaría de recordar el complejo simbolismo de la «Rosa Mística», que partiendo de fuentes bíblicas resuena en la simbólica de San Bernardo, en sus «Homeliae in Evangelia» (lib. II, cap. XXXVIII), donde se considera doloroso presagio de la Pasión, y en la «Vitis Mistica»: «Rosa passionis effusionibus crebris sacratissimi sanguinis...». Aparte del Rosario tuvo múltiples alegorías, repetidísimas en preces marianas «in die sabbati», en prelauretanias Letanias (21) y en literatura seglar de toda índole. A tenor de «Cantigas», como la X de Alfonso

(20) En la Catalogación de dos Salas del Museo, pág. 203. Entre los nuestros hallaríamos más de uno a quien podríamos llamarle como llamaron a Nuzzi, el italiano del XVII, «Mario dai Fiori», pues los hubo sobresalientes. Algo que completase con lo valenciano, desde sus orígenes, la interesante síntesis parcial, tan bien hecha como acostumbra el señor Cavestany en sus «Pintores españoles de flores», aménisimamente promovido en «Arte Español», número de 1922-23, págs. 124 y sigs. En «Anales del Centro de Cultura Valenciana» (núm. 15, 1946), propuse lo mismo sobre Pinturas del Mar, reiterándolo en el reciente (1955), primer número de «Penyagolosa», revista ejemplar que publica la Diputación provincial castellonense.

(21) Vide «Les Litanies de la Sainte Vierge», por el P. Angelo De Santi, traducción del P. A. Boudinhon, págs. 89, 171, 200, 212, 232, de la 2.^a edic. Lethielleux. París, 1900.

A quienes gusten de aquilatar con interés, vengo recomendando dos importantes recopilaciones concienzudas del que fue profesor de la Facultad de Letras de Aix la Chapelle, Mr. Charles Joret: «La légende de la rose au Moyen Age, chez les nations romanes et germaniques» (Macon, 1891) y «La rose dans l'antiquité et au Moyen Age» (París, 1892), cuya página 256 y sig. compendian lo medieval español. El «Etude sur le symbolisme chrétien de la nature», por Monseñor Francois de la Bouillerie (pág. 267, de la 2.^a edic. París, 1866), y la «Flota Bíblico-Poética», de don Juan Gualberto Talegón (Madrid, 1871). En términos generales, acerca de alegorías, la voluminosa «Histoire et theorie du symbolisme religieux», de Auber (4 t. París, 1910), o el compendio del P. Ramiro de Pinedo, «Ensayo sobre el simbolismo religioso en el Arte de la Edad Media» (Burgos, 1924), y lo ya varias veces encomiado y citado de Mosén Trens.

el *Sabio*, cuando invoca la «Rosa das rosas», y de alusiones que pululan en el «Cancionero del Santísimo Sacramento», por Lope de Sosa, o corpus similares.

Con esos detallitos, a mi entender, se fusiona el misticismo y realismo característico de esta clase de pinturas, preludiando un nuevo «género», en lo que tiene de intimidad, al que me atrevo a llamar el gran «género chico», y constituyendo su conjunto un testimonio más de cómo las creaciones pictóricas de antaño, por sus diversas aportaciones, tuvieron carácter de fenómeno colectivo. Sin engrimamientos personalistas y afortunadamente libres de los posteriores «ismos». Es por lo que no desestimo, sino que propendo a bucear con tales disquisiciones, por mi convencimiento de que pueden contribuir a vislumbrar nuevas bellezas viejas, si se me permite la paradoja. Si no llego a conseguirlo, al menos lo intento, tratando de atenerme a la definición de lo bello por Hartman: «das Scheinen der Idee» o «apariencia de la Idea», que tomo de la síntesis del Conde de Listowel, en su «Historia crítica de la estética moderna» (págs. 29-109 de la edic. Losada, 1954). Y siguiendo pautas trazadas en la «Kunstwissenschaft» por A. Schmarsow, en su «Zeitschrift für Asthetik», donde ansiosamente busca el conocimiento del «rostro interno» y de las leyes que rigen la vida y desarrollo del Arte.

Justifico mi tendencia de considerarle, a modo de integral complejo, que sin hacerle ascos a la expresiva y hoy rehuída palabreja, repito, no titubeo en llamar «totalitario». Tengo plena convicción de la certeza presentida por Taine, al decir en «La pintura en Italia», que se acusa «el ansia de ver representadas ideas» más que seres o cosas determinadas.

Por creerlo evidente no malverso el tiempo del lector ni el mío pormenorizando la inmovible atribución que di en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», de 1942 (pág. 119), acorde con la independiente adjudicación simultánea hecha por Post (VII-793) a dos tablas que reproducen las figuras 54 y 55. La Virgen fue de don Apolinar Sánchez Villalba (Madrid), a quien debo las fotocopias de ambas, y el Calvario perteneció a su amigo Mr. Tomas Harris (Londres). Sin duda, debieron ser hojas de un díptico y no fragmentos de retablo descabalado. Además de asuntos emparejables y apropiados, como en el del Bargello que aludimos, y sin salir de Valencia, en el de la Col. Montortal, hay algo decisivo: el Arcángel anunciador dando frente a la Anunciada de lo alto.

María dejó de ser la «Domina Angelorum» que, sin corona, vimos en el precedente fotograbado, para convertirse, al aparecer coronada, en «Regina Cœli», aunque no podamos precisar advocación (22), las más veces sin más datos

(22) Nadie, si fuese tabla suelta, podría identificar por Virgen de la Victoria, la del ático del retablo de San Jorge (fig. 40), ni, si no fuera por la inscripción de su aureola, como Nuestra Señora «del Socós» la del gran descubrimiento hecho por Adolfo Cámara en Ayora, de que dio cuenta con gráficos en el «ABC» de Madrid (11 octubre 1955), haciéndose acreedor de la cordial gratitud debida por los amantes del patrimonio artístico; máxime que, ¡confesémoslo!, a todos nos pasó desapercibido ese auténtico tesoro valiosísimo, y que gracias a él, no terminó perdiéndose, ¡como tantos otros desaparecidos! Porque no sólo en Italia es aplicable lo aplicado a renombrada gran familia: «lo que no han hecho los bárbaros, lo hicieron los Barberini.» Aprovecho el nombrar lo de Ayora para, contestando amables alusiones, intercalar la reiteración de mi cada día más firme creencia de que los



Núm. 54.—Miguel Alcañiz. «Virgen sedente». Hoja de un díptico



Núm. 55.—Miguel Alcañiz. «Crucifixión». Compañera en el díptico a que perteneció la número 54

imposible. Revela íntima cordialidad efusiva, que acentúa su dulce «contraposto», y el cosquillear al Jesús —como hizo Nicolau en Sarrión y Albentosa—, con mano en la que me parece ver nupcial anillo, pormenor también repetido por Nicolau. Es curioso que aparezcan documentos contractuales previniendo el detalle de que se pinten alhajas a la Virgen o al Niño. Me hizo recordar que creían tenerlo en Perusa, según veo registrado en el «Dictionaire des Antiquités Chrétiennes», de Martigny, voz «anneaux».

El concierto angélico, más amplio en la que supongo fita precursora (fig. 53), se redujo a dos cantores con sus manos juntas en la tradicional actitud de orantes, y mientras allí había un trío de viento, con flautillas que no sé si decir chirimías o «donsaynas», aquí es un dúo de cuerda, compuesto por pequeño arpa, evocador del «Dedacordo» y tal vez lo que Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en su «Libro de Buen Amor» (de la segunda mital del xiv), llamó «corpudo laúd, que tiene punto a la trisca», con las cuatro cuerdas usuales en el xv.

El mayestático trono de la «Sede Sapientiae» tiene labores de talla similares a las del ejemplar precedente y gemelas de las que hay en lo de San Vicente en la parrilla (fig. 47), del Louvre, que aún habiéndolo supuesto quizá salido del taller de Marzal, ya he dicho, sin aún arrepentirme, que creo intervino en él Alcañiz. Porque noto afinidad muy prieta de tipología y «modus faciendi», que abreviando sólo ejemplificaré con la dulce cabecita de María y con el sayón paazoncillo, portador del haz de leña. Encuentro a éste casi repetido en el lancero detrás de San Juan, en el Portaesponja de la Crucifixión Pujades y en varias figuras. Tanto, que por aparentarme de larga trayectoria, pues se asemeja bastante al escorzo de un modelo del retablo de Almonacid (fig. 28), no me sorprendería fuese inspirado en «papers de mostres» del círculo de Lorenzo, y acaso gozara de predilección caricaturesca por reflejar el arquetipo de algún repugnante «morro de vaques», como al verdugo apodaban en Valencia. Quizá un tipo popular famoso, equiparable al Juan Saragosa que actuó con éxito en su oficio de «malaroba», entre 1401 y 1418.

Da mayor patetismo a la Crucifixión la postura virginal en su muy pronunciado desmayo, tema ya con anterioridad analizado.

Dimas y Gestas están en cruces de tau con ligaduras (23), según ya vimos en lo de Almonacid; contorsionado por terrible sufrimiento, e iracundo, el mal ladrón, y resignado, con actitud serena, el arrepentido, esperanzadamente confiado en la dominical promesa, cuya fe le santificó (San Lucas, XXIII-43), anes-

paneles descubiertos fueron compañeros del Juicio de Almas, hoy en la Col. March. Sobre todo después de escribirme Mr. Post en carta de 24 Noviembre 1955: «estoy conforme con sus opiniones y convencido que tal es la procedencia de lo de March, también por la iconografía», citándome adecuada paridad con la Virgen del Sufragio, en lo de Pedro Machuca del Prado. Es, además, sagacísimo el atisbo de Cámara sobre la bien probable conexión a un ayorense, ilustre teólogo agustino, el Obispo Jaime Pérez, relacionado con los Borja, pues se trata de la patrona de los agustinos. Véase también lo por el mismo dicho en «Valencia Atracción», núm. 252 de enero de 1956, cuando estaba ya esto escrito.

(23) No habían salido entonces puristas, cual el P. Ayala en su «Pintor Cristiano y erudito» (pág. 70 del tomo I. Barcelona, 1883), que lo censura incluyendo esa particularidad entre los «errores no perniciosos que puede tolerarse y disimularse en las imágenes ya hechas», pero reprobando las ataduras y otras cosillas en el tomo II, página 132.

tesándole quizá los dolores físicos. En ambos son notorias las sangrientas huellas del «crurifragium», cuya fuente es el Evangelio de San Juan (XIX-31-32). Narra, como por ser la Parasceve, no querían los judíos que se quedaran el sábado expuestos los ajusticiados, pidiéndole a Pilatos mandase rematarlos y retirarlos, advirtiéndolo insistentemente que lo hecho por la cruel conmiseración legal fue, «fregerunt crura», quebrarles las piernas. A ellos, mas no al Redentor, indemne, según lo profetizado del Cordero Pascual simbólico y que, partiendo del Exodo (XII-46), continuó en el «Libro de los Números» (IX-12), llegando al cuarto Evangelio (XIX-36), donde se recuerda: «no menuçaredes hueso del», justificándolo a renglón seguido, por hallarle ya muerto la soldadesca.

Sin afirmarlo, no extrañaría que fuese reflejo itálico, acaso dimanante —o concordante— con el retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, el situar en primer término (derecha del espectador) al Centurión empuñando la bengala de mando. Así le puso Simone Martini en Aviñón, y Ferrer Bassa, el catalán italianizado, en Pedralbes. Hará lo mismo Alcañiz en el retablo Pujades, y en la Crucifixión Jackson Higgs (fig. 60).

Al fondo, sobre próximo altozano, la murada y torreada Jerusalén deicida, siempre figurada detrás, no a un lado, pienso que por querer traducir gráficamente la fatal predicción de Jeremías (XVIII-17): «le volveré mis espaldas y no le manifestaré mi benigno rostro».

El retablo de Nicolás Pujades, dedicado a la Santa Cruz, número 254 del reciente (1955) y plausible «Catálogo-Guía del Museo», por don Felipe M. Garín, es de hacia 1409, creyendo con Tormo improbable lo hiciera más tarde su hijo Guillermo. Véase la substantiva y transcendental «Filiación histórica de los primitivos valencianos», del Barón de San Petrillo. Habiéndole ya dedicado unas cuarenta densas páginas de texto y notas en mi Catalogación citada sería impertinente ampliarlas o repetirlas. Sólo intercalaré (al corregir pruebas) la interesante noticia del problema planteado por la fina observación de don Alfonso Roig, al publicar en *Levante* del 23 de marzo de 1956 «La Crucifixión en el Museo de San Carlos»: una figura que a todos cuantos estudiamos el retablo de la Santa Cruz nos pasó desapercibida. No me hurto a entonar mi «mea culpa» por la ceguera, ya que su aguda percepción destacó una rareza que creo rarísima, pues no recuerdo ningún otro caso: el milite contiguo al que supongo centurión (destocado), cubierto con capellina orlada de rosas, embrazando pavés, donde campean crucecitas. Sorprende hallar el entonces signo de infamia, ya en el Calvario convertido en glorioso atributo de victoria, sirviendo de timbre a la tarja de un prócer. La cabeza de uno de los sayones no permite ver bien parte del umbo, pero a pesar de ser planas las cinco y no potenciadas, sin rebusca, me recordaron la insignia de los caballeros del Santo Sepulcro y la llamada Cruz de Tierra Santa. Ignoro si los Pujades, o algún colateral familiar, blasonaría de tener antecesor en la Orden, o que pretendieran convertirlo en Cruzado. No me parece, sin embargo, sitio muy propio para coleccionar retrato de algún premuerto (por las rosas) del donador. Prefiero acariciar la mera sospecha de que su caracterización caballeresca pueda referirse a José de Arimatea, sin reparo en rejuvenecer al que San Marcos llamó «nobilis decurio», recalcando nuestros textos píos del xv la condición de «animós cavaller». Tal vez es argumento que no se me oculta retorcido, pero es el único que se me ocurre, por si pudiera relacionarse con los Cruzados, ya que fue quien dio para Cristo su propio Se-

pulcro, evocando acaso las crucecitas el ser ya entonces creyente y oculto discípulo del Señor. La tradición de haber recogido la Sangre de Cristo no viene mal para situarlo en el Gólgota.

Las coronas de rosas fueron premio de nobles acciones que, siguiendo el ejemplo de San Pablo en la Epíst. ad Corinthios (IX-25), continuaron siendo aludidas por los Padres y Doctores de la Iglesia, según fuentes literarias que menciona Joret, en el capítulo III de su citada obra, tratando de «La Rose dans les légendes Chretiennes». Y también nobiliario atributo, según leo en sus páginas 412-415. Coronado con ellas, precisamente blancas y no como mártir bermejas, está San Jorge en el retablo del «Centenar de la Paloma», por Marzal (figura 40), o seglares cual el varón retratado al pie de la Virgen, por Osona hijo, que halló Post (VI, pág. 230) en poder de Bacri Frères; la Reina († 1396), esposa de don Juan I *el Cazador*, en su estatua yacente, y otros que ya he citado. Sin que tenga nada que ver con la tradición (que fomentaron sermones vicentinos) del Milagro del caballero de Colonia, quien, unas veces la lleva puesta, como en lo de Miguel Esteve, del Museo del Patriarca Ribera, o sin ella, como en la tabla del mismo tema en la Torre de Canals, que adjudiqué al Maestro de Artés.

El retablo en cuestión proviene de la casa matriz dominicana de Valencia, donde se aquilataban estas cosas pulcramente, por lo que me resisto a suponer pueda tratarse de interpolación arbitraria del pintor. Ni que pasase desapercibido a Padres Dominicos, cuando a ellos entonces se recurría para la pureza iconográfica, no faltando capitulaciones retableras en que consta requerirse nada menos que la descollante personalidad del «Reverendum et religiosum fratrem Anthonium de Canalibus, Magistrum in sacra pagina», según dice un documento de 1395, con Guillermo Cases y otros.

Aplacemos el definitivo discrimen de la figurilla descubierta por el señor Roig, incluyéndola entre lo que un tan docto iconólogo como Guy de Ter-varent (estudioso de lo español), denominó «Les enigmes de l'Art du Moyen Age» al publicar en París (1938), con este título, su valioso primer tomo, donde despejó algunas incógnitas.

Del primer quindenio del xv y de la misma fase que lo de Pujades, será el retablo de la Virgen y San Marcos Evangelista, que conozco desde hace años, cuando era del pintor don Vicente Tortosa Calabuig, en su finca «La Ereta», de Onteniente, pasando después a su sobrino, señor Tortosa Calatayud. No se le habían hecho más que leves alusiones de Tormo y algunos fotograbados de Sarthou, ambos sin pretender filiarlo, ni describirlo, cuando hice las dos cosas al publicarlo en esta misma revista (24) con los buenos clisés de Cardona. En-

(24) Número de 1933, con reproducciones (págs. 41, 43, 45, 47, 49, 51) y esquema lineal del conjunto. Aún no había descubierto en esa fecha el documentado retablo de Nicolau para Sarrión, que después de servir ¡hasta de palomar rural! terminó por pasar a la colección Deering, de Tamarit (Tarragona), permitiéndome reconstruir su auténtica labor en la monografía de 1942. A nadie iniciado en estas disciplinas, si revisa bibliografía, podrá extrañarle figurarse como de su escuela, pues ya lo hermané con lo de Pujades, que ¡hasta bien poco hace! llevaba en el Museo la tarja de «Pere Nicolau» puesta por Tramoyeres; sorprendente, conociendo como él conoció lo de Sarrión y de lo que ya en otras ocasiones he tratado

tonces y después, lo dejé ya en firme adjudicado al autor del retablo de la Santa Cruz, ratificándolo Post (VI-560; VII-790). No nos detendremos ahora en él, pues quedó minuciosamente descrito y no aludiremos más que a dos de sus paneles.

El del titular, por la rarísima caracterización de peregrino, cual si fuera San Jaime «com'a pelegrí», o «en romería», que llaman los documentos. No puedo dudar se trata de San Marcos, ya que a él se refieren las escenas laterales, y puesto a buscar justificación, he pensado que sí era la tabla central propia del retablo, pues esa impresión me dio entonces al verlo, teniendo como tenía repintes, cabría echar las culpas a quien le repintó, suponiendo desconociera de qué santo se trataba, ya que nadie por aquí le identificara (25). En rápida rebusca, no he sido hábil para encontrar otros casos con el apóstol evangelista de peregrinante, hojeando los corpus iconográficos de Guenebault y Henry Martin, ni en el «San Marco nell'arte e nella Storia», de Giuseppe Guerzoni, pero puede ser (2) una rareza equiparable a la de ponerle turbante moruno por su apostolado en Egipto, como hicieron algunos miniaturistas. Y hasta se me ocurrió colegir que si la de San Jaime se inspiró en las copiosas peregrinaciones a su sepulcro de Galicia, bien análogamente pudiera provenir, de las numerosísimas a la tumba de Venecia, en cuya Basílica veneraban sus incorruptos restos, traídos hacia el siglo IX de la distante diócesis alejandrina. Era una de las más bellas y famosas de la cristiandad, obrándose allí tantos prodigios, que indicó Male: «después de Roma y Monte Gargano, ha sido el lugar de peregrinaje más renombrado de Italia».

Detengámonos frente a esa tumba (figs. 56 y 57), ya que, además, constituye una tendencia general en el arte no sólo valenciano, sino español, según con su agudeza vislumbró Mr. Post la propensión a incluir entre los temas iconográficos retableros, el del sepulcro de los santos (26). Sin omitir alusión a los mila-

(25) Tengo anotadas curiosas metamorfosis pintorescas, similares a la del San Nicolás del retablo de Albal (hoy colección Mateu), del círculo de Rexach, transformado en San Blas por un repinte que le añadió el peine férreo y rótulo con su nombre; la Santa Margarita de Saboya, que identificó Post en el retablo de Rexach (o Jacomart?), de Segorbe, convertida en Santa Úrsula, y bastantes más. En todas partes, pues no me olvido del San Ansano (patrono de Siena) de la escuela de Dom. Lorenzo Mónaco, núm. 1.348 del Louvre, antes expuesto en su sala séptima, llamada «de los siete metros», que al retocarle le añadieron un cordero y pasaba por ser nada menos que ¡Santa Inés!, según «Les Tableaux du Louvre» (París, Hachette, 1921, pág. 121), por el profesor de «L'Ecole Nationale des Beaux Arts», Mr. Louis Hourticq, bella joya minúscula que puede servir de gran ejemplo imitable por quienes emprendan sintéticas catalogaciones museísticas.

Al ver lo de Onteniente, pensé y dije si tal vez vendría del no lejano Beniarjó, donde tuvieron desde el XIV señorío los March (familiares del famoso poeta) y la parroquia (después ermita) era de las pocas dedicadas a San Marcos, precisamente tutelar patronímico del apellido, que por lo mismo hicieron ellos en nuestra Catedral fundaciones y altar a él dedicado desde 1342. Pero pensaban otros en la Murta, que dicen construida en 1401, por lo que no puedo decidir.

(26) Recordemos la de Santa Águeda en el tríptico de Albal; la de San Pedro, que atribuí a Gonzalo Pérez, propiedad del Barón de Cárcer, y la por Domingo Valls (colección del Mayor F. H. A. A. Wagner), que acabo de conocer por importante contribución



Núm. 56.—Miguel Alcañiz. Detalle de la tumba de S. Marcos (Venecia) con una posesante y exvotos. Tabla de un retablo que perteneció a la Col. Tortosa en Onteniente



Núm. 57.—Miguel Alcañiz. Detalle de la tumba de San Marcos en Venecia con un paralítico, un ciego con lazarillo y exvotos colgantes

gros acaccidos en él cuando la hieroterapia y hagioterapia medieval, con fe sólida y pura, substituyeron ventajosamente a los caducos dioses de la medicina por la Medicina de Dios.

Aparte del explicable paralelismo con los polípticos dedicados a la Virgen y al Salvador, que suelen abarcar de Natividad a Tránsito, cerrando el ciclo terrenal, tengo para mí debió influir la hispana propensión a romerías y peregrina-

de Post en la «Gazette des Beaux Arts», sobre «Unpublished early Spanish Paintings of unique or very rare themes»; la de San Agustín, en el retablo catalán de Miralles; las de San Vicente Mártir (Museo de Barcelona) y de San Antón (quemada en 1909), por Jaime Huguet; de San Esteban, por Pablo Vergós; de Santo Tomás de Aquino, por Berruguete, y otras que tengo visto y anotadas en Alquezar, Palma de Mallorca, etcétera. Cito solamente algunas, por si fuese útil a quien quisiera completar la lista, si se animase al estudio de lo después propuesto.

Sobre la repercusión de prácticas sanadoras orientales y de la Basílica convertida en hospital, véase lo del sabio jesuita P. Delehaye: «Les recueils antiques de miracles des Saints» (Bruselas, 1925), y en sus citadas «Legendes Hagiographiques», la página 144.

ciones, que por los abusos fue vapuleada por San Vicente Ferrer. Presiento, además, posible raigambre ideológica de una constante del misticismo español, la recordación y advertencia perenne de la muerte. Me lo sugirió una brillante conferencia —que prefiero, según antigua usanza, llamar en este caso Lección— de don Vicente Aguilera Cerní, en la Sorbona, repetida en el Instituto Iberoamericano de Valencia, el 15 de diciembre de 1955, acerca de «Dominico Greco».

Respondiendo a capitulaciones del xv, preceptivas de pintar «pobres que mostren contrets, que prenen curació» y «alguns pobrets que venen per pendre curació a la sepultura», en la de San Marcos y en casi todas, se pueden ver deliciosas notas realistas, demostrativas de que nos hallamos ante uno de los primeros cuadros del género costumbrista, intercalando auténticos apuntes del natural. Recordando los documentos del xv, que previenen poner en «alto colgados, algunos pies y manos, que es la forma como se suele pintar», mirémoslos entre las presentallas y, además, algo usual en las regiones marineras: minúsculas naves. Si con minuciosa pulcritud examináramos las de nuestras viejas tablas con análogo asunto, reuniríase buen acopio de piezas que adicionar a los «Exvotos náuticos», publicados por Cavestany en «Arte Español» (1927, pág. 254 del número 7). No es menos atrayente la serie de muy característicos tipos populares, aunque casi siempre repitan las mismas dolencias, pues la inventiva personal no ha sido patrimonio de los artistas de aquel tiempo, ni falta que les hizo. Hay, en primer término, un conmovedor tullido que arrastrándose penosamente alarga su mano enclavijada y contrahecha; es un verdadero huertano con el «mocaor al cap», puesto a modo del zorongo aragonés. Por primera vez hallamos, en las producciones que venimos analizando, el testimonio de la rudimentaria prótesis entonces usual, todavía utilizada hoy por ciertos mendigos: el cojín de cuero precursor de las carriolas, sujeto a la cintura por correa y alzamano de madera con férreas púas, en que apoya la diestra. Fue frecuentísimo y no sólo en Valencia, pudiéndose registrar sus ligerísimas variedades a través de paneles del xv-xvi. Lo tiene idéntico un pordiosero en los funerales de San Martín, por el maestro del tríptico Martínez Vallejo (27); análogo, el que Pedro

(27) Por ignorar su paradero, aun después de haberlo pesquisado con empeño, lo menciono de nuevo en publicación precisamente valenciana, por si alguien más afortunado consigue dar con él. Me refiero al que reproduce en la «Miscelánea de tablas valencianas», del «Bol. de la Soc. Esp. de Exces.» (tercer trimestre de 1931, lám. pág. 232), como de propiedad particular en Valencia, y Post adjudicó al «Martínez Master». De la misma mano del que hizo el retablo que hace años había en Puebla de Vallbona. González Martí, en su «Cerámica» de Labor (tomo III, pág. 605, fig. 794), dio una referencia importante: «A fines del siglo xv se agranda el templo —de Puebla de Vallbona— y al retablo se le aplican otras tablas para darle la moda de los de artesa, encargando el trabajo a uno de los hermanos Falcó, que pinta para lo alto, o «espina», a la Virgen con Santa Ana y San Joaquín». De ser así, con plena certeza garantizada, resultaría transcendente, pues permitiría llamar al «Maestro del tríptico Martínez Vallejo» por su verdadero apellido. Corroboraría lo por mí propuesto de identificarle con el primer Falcó (padre, supongo), a base de sospechar suyo un retablo de Santiago, número 197 del Catálogo (pág. 28), de la Colección Muntadas (Barcelona), que además de haberlo entreoído estoy creído perteneció a la valenciana Cofradía de San Jaime, para donde consta documentalmente, según nota de don José Gasch, haber pintado los Falcó el retablo. Es

García de Benabarre puso al impedido frente a la tumba de San Antón (colección Harding, de Chicago), y oteando en horizontes más dilatados, Taddeo Gaddi se lo colocó a un fiel orando ante las reliquias de Santo Domingo, en Santa María Novella de Florencia; Orcagna, a un leproso del «Triunfo de la Muerte» (Pisa), y los dibujos de «Krüppelprocession», publicados en la citada obra de Holländer como del Bosco, resultan copioso muestrario de tal ortopedia.

Tampoco falta el acostumbrado ciego conducido por delicioso niño lazarillo, cuyo expresivo ademán parlero invita para imaginarse pide a voces la curación de su familiar querido. Traduce la ceguera por los párpados caídos, aun cuando no faltan casos ya en el xv de fórmula menos simplista, teniendo los ojos estáticos, pero bien abiertos, a tenor del Elimas en la calle de Atenas, por Osona hijo (Catedral de Valencia), representando invidencia de amaurosis o gota coral.

También vemos y no escasea, la posesa convulsionada, cuya boca expelle un diablillo, y en lo de la Col. Tortosa es una típica epiléptica muy bien observada. Me trajo a la memoria que Friedrich Bodelschwing, el neurópata y moderno teólogo alemán, fundador del nosocomio de Bethel, llamó a la epilepsia «infección demoníaca producida por el bacilus infernalis». Con sólo esta escena podríamos proclamar fue Alcañiz un excelente observador y anotador de actitudes y expresiones.

Concluyamos señalando la tabla discutida, como posible apéndice pictórico valenciano, a los importantísimos estudios de Charcot, Richer y Holländer, carentes de alusiones a lo nuestro, debido a ser poco y mal conocido. A pesar de que sobreabunda (28) en curiosidades gratas para quien guste de gulusmearlas.

hasta bien apropiada su iconografía, pues refleja la triple «invocació e titol de Nostre Senyor Deu y de la gloriosa Verge Maria y del Benaventurat Sant Jaume», que menciona el documento de 1504, transcripto por Teixidor en el tomo II, pág. 343 de sus «Antigüedades». Se confirmaría la brillante sugerencia de Post (tomo VI, págs. 359 y 370).

Intentaré puntualizar al publicar dos espléndidos paneles que posee Mr. Víctor D. Spark (Nueva York), a quien doy gracias por las excelentes fotografías inéditas que me remitió al consultarme, respondiéndole las creo del maestro del tríptico Martínez Vallejo.

(28) No puedo dudar interesaría un estudio monográfico sobre la medicina en nuestro arte, para el que sinceramente ofrezco las referencias que poseo, siempre que se trate de algo con visos de ser hecho en serio. Por sentirme casi viejo y no encajar en mí la definición de Goethe, que leo en «La vejez como destino y plenitud», de A. L. Vischer (página 66): «envejecer quiere decir empezar de nuevo un asunto». Me inclino al «ora» y no al «labora», por creer más en lo que solía repetir S. M. Carlos VII al final de su reinado: «la fortuna es dama cortesana que gusta de los mozos»; me contento limitándome a lo que decía Colón de sus descubrimientos: «abrir el camino a otros más afortunados», empezando por la recomendación de bibliografía orientadora: Jean Martin Charcot y Paul Richer: «Les Demoniaques dans l'Art» (París, Delahaye, 1887); Gustave Jules Witkowski: «Les accouchements dans les beaux arts, dans la littérature et au théâtre» (Steinheil, 1894); La «Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière» (tomo XVI), con el trabajo de Henry Meige acerca de «Les Nains, et les Boffus dans l'Art» (1896), y de Blanchard sobre «La Syphilis dans l'Art» (1903); Paul Richer: «L'Art et la médecine» (París, 1902), premio Bordin de la Academia de Bellas Artes; Henry Meige: «Quelques Oedèmes dans l'Art» (París, 1903); Robert Müllerheim: «Die Wochentubein der Kunst» (Stuttgart, 1904); Eugen Ho-

Antes, y en mis publicaciones ya citadas, he supuesto documentado de Alcañiz en 1421 y oriundo de Jérica, el retablo de San Miguel, al que pertenecieron las dos hojas laterales (29), ahora reproducidas por las figs. 58-59, hermanándolas con la Crucifixión (fig. 60), que perteneció a la Col. Jackson Higgs, de Nueva York, donde la encontró Post (IV-592), aceptando (IX-766) mi propuesta de haber sido del mismo conjunto. Las donó, en 1917, al Museo de Lyon, donde se venían creyendo de la nebulosa escuela de Aviñón, M. Francisque Aynard, quien me dijo las había oído atribuir al arte germánico, pero reconociendo la probabilidad de ser oriundas de Valencia, por haber comprado aquí su padre varias piezas.

En los tres remates se ve flamígero el doble Crisma que ordenan las capitulaciones de Alcañiz, el griego X. P. S. y el latino I. H. S., que después del xv, de Monograma de Cristo, Ih(esu)s, se convirtió en sigla de la invocación I(esus) H(ominum) S(alvator). Aunque algo borrosos en las reproducciones, resultan bien claros en los gráficos lineales que debo a gentileza del docto Mr. René Jullian, amable conservador del Palais Saint Pierre, al que una vez más doy gracias.

La caída de Satán. Arriba, en lo entonces llamado «Araceli de querubines», y, después, en el siglo xvii, «rompimiento de gloria», están los ángeles buenos expulsando del Cielo a los rebeldes (Apocalipsis, XII-7), tema ya comentado al tratar del retablo Brauner (fig. 50). No se representa como allí, pues además de distinguirse al Arcángel que capitanea la expulsión por su mayor aureola, no caen dentro de las fauces del Orco, sino en tierra llana. Con una original particularidad: los orificios que al caer abre la testa de los cornudos diablejos, tráganlos. Pretendo explicármelo, por ecos de tradiciones equiparables a la que Dante incorporó a su «Divina Comedia», suponiendo (Infierno, XXXIV) perforaron hasta el centro: «Cayó a esta parte desde el alto cielo —y la tierra en su espacio contenida— corrió de espanto...». Este pasaje, como los siguientes —por eso tan frecuentes—, figuran en el Rezo del 29 de septiembre.

San Miguel, asistido por ángeles, libera las almas del Purgatorio. A él debe referirse, pues salen purificadas como revelan sus albas túnicas. Aparte de que teológicamente no es un «lugar» y sí un «estado» de temporal expiación, le

lländer: «Plastik und Medizin» (1912), y «Die Medizin in der Klassischen Malerei» (tercera edición, 1923), ambos de la colección «Medizin Geschichte und Kunst», edit. Ferdinand Enke, de Stuttgart.

Aparte de conferencias o ensayos muy plausibles, que saben a poco por lo breves, como la del doctor Gay Prieto sobre «La lepra en la literatura y en el arte», o la del doctor J. L. Oliva, con su buenísimo «Ensayo sobre Iconografía Mariana de la Maternidad» (Valencia, 1946), no recuerdo en España más que la veterana (1877) tesis doctoral del médico y pintor don José Parada Santín: «La Medicina y las Bellas Artes». Quizás es deficiencia mía de información, pero en cualquier caso no desplace rememorar desde Valencia que según sé por la «Historia de la Medicina», de Garrison (tomo II, pág. 428 de la edición Calpe de 1922), un Pedro Pintor valenciano, fue médico de Alejandro VI, escribiendo en Roma (1499) una obra entonces de interés.

(29) Descubiertas por Hugelshofer en «Zeitschrift für bildende Kunst», de 1928-29 (págs. 139 y sigs.), donde las estudió bajo el epígrafe «Eine gruppe valencianer gemalde um 1400».



Núm. 58.—Miguel Alcañiz. Hoja lateral de un retablo de San Miguel. Museo de Lyon (Palais Saint Pierre)



Núm. 59.—Miguel Alcañiz. «Pasajes de la leyenda de San Miguel.» Museo de Lyon (Compañera de la número 58)

convirtió el pintor en la clásica boca dentada del Averno, cual si se tratara del propio Infierno, generalmente así representado, y no puede serlo por la ortodoxa creencia en la ininterrumpida pena de los condenados al «eterno dolor», quienes según la difundida frase dantesca deben dejar en sus umbrales toda esperanza. No se me oculta, porque hasta Sancho sentenciosamente dijo: «quien ha infierno nula es retencio», y al no entender el vocablo le aclara don Quijote «que nunca sale dél ni puede».

Sin embargo, aunque quizá se trate de un «lapsus» pictórico, tampoco se me olvida estuvo en lo cierto Arturo Graf (30), al vislumbrar no faltaron populares relajaciones que pudieran contribuir a explicar mutaciones iconográficas. Por reminiscencias de la famosa «Visio Pauli», arraigadísima en creencias y erudición medieval, se llegaron a considerar aquéllas cuando menos mitigables, mediante singulares privilegios de la magna Misericordia Divina. Que Valencia no se substraiga a esta idea, puede indefectiblemente deducirse de necesitar refutarla San Vicente Ferrer; predicando la Cuaresma de 1413, al glosar el «mortuo homine impio, nulla spēs» de «Los Proverbios» (II-7), exclamaba: «per ço diu nulla esperança de exirne, mes durien speranza de alguna ajuda...». La encontré arraigada incluso en antiguas Leyes, en la XLII del título IV, de la primera partida: «Rogar deuen a Dios los que bien en este siglo por las almas de los finados, porque aliuiales de las penas a los que están en el infierno, e sacalos mas ayna...» del Purgatorio.

La intervención del arcángel se invoca en el segundo Nocturno del Oficio de «Dedicacione S. Mich.», en dicho día: «Venite... cum multitudo angelorum cui tradidit Deus Animas...»; en el Rezo del Breviario al 8 de mayo con pasajes del Salmo XXIII; en el «Ordo Com. Animae», y en otras preces cuya espiritualidad divulgó Vorágine, por lo que resulta justificado sea tan frecuente como la tercera escenita con «Los justos entrando en el Cielo».

En ella, San Miguel, ayudado por dos ángeles, entrega las almitas ante la Porta Cœli a S. Pedro, que con llave acaba de abrirla para darles paso. Es lo pedido en Oraciones mortuorias, el Himno «In Paradisum» y en las de agonizantes del «Ordo» con sus patéticos versillos: «et perducant eum in civitatem Jerusalem... suscipiat beatus Petrus Apostolus cui a Deo claves regnum cœlestis traditæ sunt...».

La prieta conexión o «anagogía» de los que pudiéramos llamar elementos «anatómicos» surgidos al hacer la «dissección» de un retablo, no puede ser más perfecta. Igualmente lo son los de los tres asuntos del otro tablero lateral (figura 59), pues se trata de los episodios de su primera aparición en Monte Gargano, que algunos fecharon hacia el año 390. Se menciona en el Rezo de «In Apparitione S. Michaelis», en sus lecciones IV, V y VI: «ut taurum configeret sagittam emisisset, retorta sagittam in ipsum récidit sagittarium...». La flecha que, disparada contra fugitivo torete, rebota clavándosele al arquero en un ojo y la extracción que de la misma hizo el obispo de Siponto. Aquí le tenemos aureolado, pero no fue nunca santificado, por lo que supuse no infrecuente confusión en alusión al San Aubert (10 de septiembre), prelado de Avranches, al discutir los mismos temas del retablo Brauner, donde se hallaba sin aureola. No he de repetir lo entonces ya extensamente dicho, únicamente añadir que ahora, en el último plafoncito, se incluyó la subsiguiente procesión al lugar revelado, según narra Vorágine (Cap. CXLII), diciendo: «Soy el arcángel Miguel, y es por mi voluntad que fue alcanzado ese hombre por su flecha. He resuelto reservar este sitio y he recurrido a esa señal, para hacer saber era el guardián. En seguida, el obispo, con todo el pueblo, fue procesionalmente a la montaña...».

(30) «Il Riposo dei Dammati», págs. 179 y sigs. de «Miti, Leggende e superstizioni del Medio evo», edit. Chiantore. Turín, 1925.

Es algo bien parejo a la segunda de las cuatro apariciones registradas por la Leyenda áurea, la del Obispo de Avranches, que sitúan en el año 710, ordenándole «construir una iglesia en aquel paraje». La ermita es visible al fondo, entre los arriscados peñones de cartón, cuya estructura me parece de neta solera itálica.

Mezclar o involucrar detalles episódicos no es nada infrecuente de la imaginaria medieval, pero sin mermar ni siquiera esfumar la siempre bien lograda misión retablero de poder seguir gráficamente la espiritualidad de los Rezos, a través de sus ilustraciones, como viñetas del Breviario, en donde, al fin de cuentas, se inspiraron. La pintura fue un medio de expresión del cristianismo, devolviendo el Arte a la Religión los beneficios que de ella recibiera.

Quedan mencionadas las «*sis ystories en los costats*», que señala el contrato de 1421, agregando: «en lo mig dues, ço es un Sant Miquel de peus» —hoy perdido— «e, en l'altra la passió», es decir, de ático, no un «Calvari» como a veces solían decir cuando se trataba de Cristo Crucificado entre la Virgen y San Juan estantes, sino una Crucifixión con mayor acompañamiento. Supuse y supongo, se refiere a la de la figura 60. Notemos en ella, que la Virgen tiene abierto el rozagante manto, para recoger en él la Preciosa Sangre que mana de la herida del costado, tan notoriamente como en el retablo Pujades. Mas habiendo, al tratar de éste (loc. cit., págs. 126-127), pormenorizado sobre todo ello, a la par que del carecer la Cruz de «*suppedaneum*», o soporte de los pies y de los rostros velados, nada repetiremos.

A pesar de que la predela —desaparecida— estipula el documento tenga «*ymages asegadas*», no «*miges images*», o sean bustos, dudo de mi primera vacilante sospecha respecto a si podría resultar la con Santos Pedro, Tomás y Bartolomé, que Post (IX-766) descubrió y atribuyó al «Gil Master», de la colección Reber (Lausana). Por lo menos sin comprobar «*de visu*» si en ella se hizo algún acoplamiento de paneles sueltos, pues las capitulaciones prescriben «*lo banch haurá cinch cases, en la den mig haurá un deposit de creu*», y la de Reber (mitad), siendo tal y como está, resultaría con siete compartimentos.

Por la fe de Mr. Post (loc. cit.), quedará también para el que propongo identificar nominalmente con Alcañiz, una Crucifixión que halló en la colección Aubry de París.

El San Antón, ermitaño prealudido, si resultara confirmada mi provisional hipótesis probable, de haber sido parte del retablo encargado a Miguel Alcañiz por el correjero Antonio Coll, resultaría fechado en 1424. Está como fundador de la enfermera Orden antoniana, vistiendo pardo hábito con esclavina; en la diestra tiene su tradicional báculo de tau, y en la otra mano el libro alusivo a las Constituciones que, basadas en normas agustinas, fueron aprobadas por Bonifacio VIII. Reproduce su típico arquetipo de anciano barbilongo, con el severo aspecto intimidador que al benévolo santo le dieron leyendas medievales, sobre lo que ya detallamos bastante al tratar del de Martí de Torres, en la Catalogación de dos Salas del Museo (pág. 96). Sólo subrayaremos una rareza: el aparecer en lo alto, no un ángel, pues tiene aureola crucífera, sino Jesucristo bendiciendo a su siervo. Intento explicármelo como evocación de cuando, según relata Vorágine al 17 de enero (cap. XXI-1), se le apareció anunciándole: «difundiré tu gloria por el mundo entero».

Detengámonos en la que tengo por la más avanzada, fina y valiosa producción de Alcañiz. Otra de las varias aportaciones del Barón de San Petrillo en



Núm. 60.—Miguel Alcañiz. «Crucifixión.» Antes en la Colección P. Jackson Higgs, de Nueva York. (Compañera de las números 58-59)

su internacionalmente loada «Filiación histórica de los Primitivos valencianos» (31), fechó esa obra, hoy bifragmentada en Nueva York, diciendo «no puede alejarse mucho del año 1428». El beneficio de que diera cuenta don Fernando Llorca (32), de la Ascensión, San Vicente Mártir y San Gil, fundado por el ciudadano Vicente Gil y los restos del pavés heráldico que había en

(31) Vide «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 36 de 1936, págs. 248-250.

(32) En su interesante monografía «San Juan del Hospital de Valencia», pág. 119.

el «Noli me Tangere», con parte del Grifo, correspondiente a ese apellido, sirvieron a la perspicacia del Barón para con toda seguridad identificar al donador. Sus dos santos titulares patronímicos también sirven a modo de signo parlante bien expresivo.

Que provenía de la valenciana iglesia de San Juan de Jerusalén, lo sabían y repetían publicaciones londinenses sin posibilidad de yerro, por inequívoca información comercial. Empero, veníase creyéndolo del altar mayor, lo que prestábase a desorientación dañina, pues Ponz (33) le señalara como «antiquísimo», y se daba la coincidencia de que probablemente hacia 1400 pintara Pedro Nicolau retablo para ese templo. Según ya rebatí, puede asegurarse no se trata del de Nicolau, y que perteneció a capilla lateral.

Un acoplamiento de los ocho paneles conservados es difícil e inseguro. La reconstrucción propuesta por Mr. Cyril B. Andrews, con mejor deseo que fortuna (34), no convence. Ni convencería, suponiendo faltasen otras de igual tamaño que las del Metropolitan Museum neoyorquino, para «pendant» con ellas de laterales internas o externas en desusado políptico, que resultaría de cinco calles, inverosímiles hasta iconográficamente.

La distribución que venían dando a los dos grupos de tablas, según las dos fotografías de conjuntos que publiqué en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de 1933 (pág. 35 y 37), tampoco es aceptable de ninguna manera. Lo que se puede asegurar es haber sido «principal del mig» la «Ascensión» (35), teniendo de cotitulares, a su derecha S. Vicente y a su izquierda S. Gil.

Los tres plafoncitos más pequeños, por sus asuntos e idénticas medidas, serían adecuados para predela como decían ya en Londres. No es demasiado frecuente ver en ella el losanjeado escudete del donador, aunque no sería nada único, bastando recordar el de los Puixmarín en la Catedral de Murcia, lo de Arnaldo de la Pena en el retablito de Stas. Clara y Catalina de la Catedral barcelonesa, el del aragonés que Post (VIII-260) rebautizó llamándole «Hearst Master» y otros. Sin embargo, aun siendo más normal y corriente situar los blasoncillos en el «cuerpo» del retablo, en este caso los temas no corresponden ni son admi-

(33) En su «Viaje», tomo IV, carta 4, núm. 17.

(34) En «The Valencian Altarpiece from the priory of the Knights of St. John of Jerusalem», publicado por «The Connoisseur» de marzo de 1921, págs. 146 y sigs. Era entonces propietario de las tablas que después pasaron a la «Hispanic Society», figurando expuesta con su nombre la del San Vicente Mártir, en la exposición celebrada por la «Royal Academy» de Londres, en 1920-21, y reproduciéndolo el catálogo de ilustraciones (pág. 7) con número 15. Puesto que doy carácter de noticiario, a modo de charla, a estas páginas, se me permitirá rememorar, pues siempre resulta grato, la brillante representación que allí tuvo Valencia con el inolvidable don Elías Tormo y Pinazo, ambos de la Junta. Y obras de nuestro Museo (Ribalta, Espinosa, el supuesto autorretrato de Velázquez...), la Santa Catalina, de Yáñez, entonces del Marqués de Casa Argudín... En arte moderno: los Benlliure, Sorolla, Muñoz Degraín y «El Mirallo» (reproducido con núm. 368), del Secretario General de la Academia, don Manuel Sigüenza, a quien ruego acepte lo recuerde adhiriéndome al homenaje que acaba de tributarle su querida Valencia.

(35) Mayer, en «La Pintura Española», del manualito Labor (1926), pág. 43, la citó en Londres como de Langton Douglas, mal llamándole la «Transfiguración del Señor», pero bien atisbando repercusiones florentinas (del grupo de Dom. Lorenzo Mónaco) y algún reflejo del retablo de Dom. Bonifacio Ferrer, al que también supuso de italiano inmigrado.

sibles para «guardapols», ni de ático, «en los cabos de las puntas» que rematasen los tres «viajes».

El Triunfo de Cristo vencedor de Satán y su Aparición a los Apóstoles, no sé si tal vez pudieran (?) ser cimbras de los dos Santos laterales, a diestra y siniestra de una desaparecida Crucifixión. En cualquier caso, los argumentos evangélicos son apropiadísimos complementos de la gran festividad de la Ascensión central. Incluso conectables por pura espiritualidad de las escenitas sabiamente seleccionadas, escogiéndolas entre las de la Pasión y Muerte del Señor ateniéndose al Oficio (1.^{er} Nocturno), «De VII die infra Octavam» que rememora «Post Passionem sua per dies quadraginta, apparen eis...». Hasta el de la Magdalena, que concluye reconociéndole Resurrecto, se menciona expresamente por la Lectio VII tomada de una Homilía de S. Gregorio y en la VI del tercer día de la Infraoctava.

Lo realzo, por ratificar la convicción que con insistente pesadez vengo propugnando, de cómo responden y corresponden al dictado eclesiástico. Gracias a éste, alcanzaron los retablos felicitísimos acoplamientos y trabazón iconográfica. De no ser así, ni el autor ¡ni el que suscribe! llegaríamos a comprenderlo y explicarlo. Se comprueba lo presentado por D. Quijote al decir cómo «debe ser el pintor o escritor, que todo es uno». Tanto es y fue así, no sólo tratándose de Arte sacro, que la inspiración literaria repercutió aun en pleno paganismo; cuando a Fídias le preguntan «cómo había imaginado una tan grande majestad como había puesto en el rostro de Júpiter, dijo que lo había sacado y concebido de los versos de Homero, que están en el primer libro de la Ilíada» (35 bis). Si no fuera por recurrir a «sobriles mestres en theología», según expresamente advierten algunas capitulaciones, saldrían verdaderos adefesios, ya que los más de los retablos, sabían apenas leer y hasta poquísimos de escribir, según podemos ejemplificar recordando al Berthomeu Canet, exhumado por el señor Pérez Martín, y de quien consta en 1434, documentalmente, que no firmaba recibos «per que no sabía scriure». No sé si podríamos clasificarlos entre los que con donosura incluyó el abate Henri Bremond en su «Plegaria y Poesía» (pág. 51), como «el

(35 bis) Lo tomo de los «Comentarios de la pintura», de don Felipe de Guevara, página 105 de la segunda edición, pulcra y doctamente anotados por mi polifacético amigo don Rafael Benet. Selecciones Bibliófilas. Barcelona, 1948.

En mis ensayos de necropsia histórica, tiendo siempre a lo que magistralmente compendia don Antonio Igual Ubeda en el preámbulo de su gran estudio, concienzudo y, ¡además!, amenísimo, «El imperio español»: «Es llano, pero necesariamente erróneo interpretar la realidad del pretérito con el patrón lógico del presente, imbuído de orgullo científico... Lo que interesa no es que el hombre de hoy juzgue al de ayer, sino que sea capaz de entenderle, de averiguar las causas de... los acontecimientos, o de artes y costumbres que aparecen como al azar, por generación espontánea, y determinar hasta dónde sus raíces penetran».

A los retablos, el brazo eclesiástico les facilitaba lo que después habían de llamar «composición», sin faltar un Goethe diciendo a Eckermann: «¡qué vil es esa palabra!, deberíamos desterrarla». Siempre ha sido rigurosamente cierto lo atisbado por la clarividencia de Aguilera Cerni al decir que «toda la pintura religiosa y de historia está contaminada de literatura... Tema y problema son una misma cosa...» Véanse otros conceptos apropiados en su ejemplar estudio penetrante sobre «La Aventura Creadora» (págs. 37-40) de las recomendables ediciones «Fomento de Cultura». Valencia, 1955.

tipo perfecto del analfabeto superior, al que si a veces no le falta inteligencia, no es más que inteligente.» Nada menos que algunos con cierto renombre, de 1470, hicieron al cabildo valentino tener que borrar y rehacer inscripciones de nuestra Seo, pues las que «primer foren fetes les feu desfer lo magnífich Mossen Maciá Mercader, per quant foren errades», motivando exclamara el beneficiado fabricante: «Deu quens guart de pintors» (36).

Las tablas de la Hispanic Society son: San Vicente con diaconal dalmática, palma de mártir, la catasta o eculeo de su tortura, es decir, «tenint son signe de vitoria», que previenen algunos contratos y el vencido tirano al pie, «sub pedibus». Aun cuando no faltan pariguales muestras, cual la de Ramón de Mur del Museo Diocesano de Tarragona, el del «Maestro del Prelado Mur», en el Arqueológico Nacional y otros, no deja de ser curioso hallarle como a varios santos e incluso santas (37), por parejo idealismo: el Salmo CIX-I, muy repetido en el Breviario y múltiples fuentes evangélicas (38). Ha sido, y aquí como tal se le representa, un Atleta de la Fe, según el dicho ya usado por un gran poeta cristiano del siglo IV, el aragonés Aurelio Prudencio. Preces y una de las Antífonas de Laudes en su Rezo, e Himnos del Martirologio, autorizan llamarle triunfo del «Athleta Dei», parejamente a lo dicho de San Miguel con luciferino dragón vencido a sus plantas. Fue vocablo muy prodigado en la terminología eclesiástica, empleándolo la Curia Pontificia, incluso para seglares y regulares. Así lo aplicó Inocencio IV al Rey Alfonso X en 1246, según documento publicado por Ballesteros, y Honorio III, al aprobar la Orden dominicana, dice de sus frailes que «serán en lo sucesivo atletas de la Fe».

Resulta bien adecuado figurar al santo de vencedor del que vivo y aun después de muerto inútilmente trató de vencer la fortaleza del «invictus Vincentii», según su Antífona: «Vincentius vincitur atro in carcere — Vincis solutus corporis...». Hasta por la fonética, que jugó no desdeñable papel en representaciones y predilecciones medievales (39), de varia índole.

Subrayemos la grotesca traza de Daciano, convertido en moruno rey barbudo con turbante y corona, por entre cuyos florones asoma pintoresco cuernecillo; supongo está inspirado en caracterizaciones de algunos tipos bufos de la escena teatral y remedo diabólico de satánica iconografía.

Pese a no ser de la Hispanic Society, desconociendo su actual paradero (40),

(36) Vide S. Sivera en «La Catedral», pág. 239, y lo de P. Martín en «Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 33 (1935): «Pintores valencianos medievales y modernos».

(37) Santa Catalina de Alejandría es la más copiosamente difundida, pero cité otros ejemplos en las precedentes páginas de *Archivo de Arte Valenciano* de 1954, nota 6.

(38) Véanse (incluso fuentes paganas) en esta misma revista de 1954, pág. 11, al tratar de San Miguel Arcángel.

(39) Motivadora de patronazgos vinícolas de nuestro Santo en Francia —que aludió con su acostumbrada erudición Almela y Vives— debido al prefijo «vin» de «Vincent», según leo al P. Dom. Besse, en los «Saints protecteurs du travail» (pág. 13. París, Bloud, 1905, de la serie «Science et Religion.—Études pour le temps présent»). Otros casos de mera repercusión fonética he citado en estas páginas al tratar del tríptico de Santa Lucía, de Albal.

(40) Se ignoraba ya en 1933, según dijo Post (IV-2.^a, pág. 592), y por si lo hubiese adquirido con posterioridad la «Hispanic Society», recurrí a don Vicente Aguilera Cerni, quien, apelando a su amistad con el agregado cultural de «The Foreign Service of the

intercalo aquí la «Flagelación del Señor» («l'Açotament»), siguiendo el orden natural de los temas, ya que se trata del mismo conjunto y es panel gemelo de los a continuación discutidos. Intervienen los «dos saigs» flageladores, que figuran en nuestras más vetustas fuentes plásticas y literarias, a cuyo dictado responden capitulaciones retableras, estipulando pintar, «Hon lo açoten dos juheus». Sin embargo, en este caso concreto se me recuerdan afinidades itálicas, dentro de la trayectoria que va del lejano Giotto (?), en un tríptico que le atribuían de la Col. Street, al Fra Angélico de la Anunciata florentina. Místicos y visionarios llegaron no sólo a precisar el número de flagelantes, sino que por eco de las célebres «Revelaciones» (Lib. IV) de Santa Brígida, pretendieron hasta contar las SS. Llagas y azotes. Si la Historia de la Pasión, por Fr. Oliverio Maillard, franciscano francés del xv, que predicara por España, interviniendo en las concesiones del Rosellón, los fijó en 5.475, nuestro Bernat Fenollar en la suya, sólo modificó un guarismo al decir: «y essent lils açots cruels colps de dagues — Li feren cinch milia quatrocentes plagues — E cinch e noranta, ab cor indevot». La cifra sirve para evidenciar un probable «lapsus» del transplante, a la vez que da cabal idea de lo que procuro ir destacando: como cundía y repercutía en distanciados textos cualquier nimio pormenor, testificando la unidad internacional que mejor debo llamar catolicidad. Bien duradera, pues aún al avanzar los tiempos se alteró poco ese número (41). Espiritualmente, debió siempre atraer la conmovedora elevación que ha de cristalizar en grandes místicos del siglo de Oro, con el sublime y altivo españolismo de: «No me mueve mi Dios para quererte —ese cielo que me tienes prometido—, muéveme ver tu cuerpo tan herido; —muévenme tus afrentas y tu muerte...»

Santo Entierro. Figuran las Marías (San Lucas, XXIII - 55), el discípulo predilecto, José de Arimatea y Nicodemus (San Juan, XIX-28), en sus acostumbrados puestos tradicionales a la cabecera y pies del Señor. La presencia de la Virgen, que parte de los Apócrifos («Acta Pilati», Cap. XXI), fue aceptada y difundida por casi todos los libros píos. Está sin arrebatadas explosiones de dolor, aunando resignada el acatamiento y veneración a su Dios, con el cordial amor materno a su Hijo yacente, al que besa la mano, según tantas veces hiciera siendo Niño (42), en paralelismo destacado por viejos panegíricos que relacionan pasajes de la Pasión con otros de la Infancia. Emociona la lectura de la «Oració a la Sacratissima Verge Maria tenint son Fill... devallat...», por Mosén Corella:

U. S. of America», Mr. John I. Reid, logró —por lo que doy cordialísimas gracias— pudiese consultar en Valencia, una importante publicación neyorquina de 1954: «A History of the Hispanic Society of America» (Museum and Library), en cuya página 145 alude a la Flagelación como del mismo conjunto —suponiéndolo de predela—, pero no estando allí diciéndolo más que ser conocida, sin señalar dónde se halla. En las figuras 121 y 122 reproduce San Vicente y la Ascensión, que rectamente considera central del tríptico.

(41) Ejemplo característico, por lo tardío, el opúsculo del canónigo don Feliciano de Ojeda Marañón de Mendoza, titulado «Memoria y recuerdo de las excelencias, aflicciones, etcétera, de la Virgen» (Granada, 1653), pues sin renunciar a numerar, redondea (pág. 35) diciendo 5.400.

(42) Lo estudió Perdrizet en «La Vierge qui baise la main de l'Enfant», publicado por la «Revue de l'Art Chrétien», 1907.

«Estigabvos, tancadan lo sepulcre — Yous acolli, en lo meu verge ventre — Ara vos fill, rebeume dins la tomba... Puix que vos mort, es ja ma vida morta.»

«Noli me Tangere», con el Resucitado sin oriflama, llevando al hombro azadilla, como hicieron los artistas sieneses desde principios del xiv. La caracterización o atributo de hortelano, proviene, o al menos fue difundida por el teatro litúrgico, para que resultase más fácilmente comprensible al pueblo rudo, un versículo del Evangelio de San Juan (XX-15), en que se basa. Es donde narra desconoció Magdalena al Divino Maestro, confundiéndole con el jardinero del huerto. Por eso algunas capitulaciones descienden a estipular, pintarlo «en forma de ortolano», reiterándolo muchos libros devotos, a tenor del de Sor Villena (Capítulo CCXLII): «girás e veu Jesús en habit desfraçat, e nol conegué, ans estimá fos l'ortolá». Su actitud al reconocerlo, es la casi siempre invariable, que resume Roiç de Corella en «La istoria de Sancta Madalena» (Cap. XII): «lançant se als seus peus, segons acostumat havia».

Ascensión del Señor. Sin repetir lo dicho, cuando en estos mismos apuntes tratamos de la del Maestro de Villahermosa, comentaremos ciertos pormenores. San Juan lleva las manos a los ojos como para ver mejor. Trátase de gráficamente realzar lo que glosan multitud de textos, el «viéndolo ellos se fue elevando», que dicen los «Hechos Apostólicos» (I-9), inspiradores de su iconografía. Reiteran, «levant de vista la real presencia sua... encara treballaven de mirar si alguna cosa veurien... esforçantse de mirar al cel...». Acentuado tal esfuerzo con los ademanes al representar «Misteris», no sorprende pasase al Arte (Fig. 61).

Las Sagradas Páginas, tanto en el Capítulo citado como en San Marcos (XVI-14-20), mencionan «undecim discipulis». Lo mismo las Lecciones (3.^a y 7.^a) del Rezo y Vorágine (LXXIII). Ahora bien, yo cuento doce, haciéndome pensar se anticiparon a incluir al después electo San Matías (Actas I-26), «que fue contado con los once». La figura de primer término (con libro), a la izquierda del espectador, hace pensar en San Pedro, salvo por la rareza de no adaptarse a su tradicional arquetipo, resultando más afín al usual de San Pablo, que trató este Misterio glorioso en sus Epístolas (Ad. Ephes. IV-8-10), pero cuya presencia sería extraña. Otras veces incluyen discípulos y hasta las santas mujeres.

En el peñón, muy visibles, las huellas de los pies del Señor en el Monte de los Olivos (43), que mencionan varias «Vita Christi», cual la de Sor Isabel

(43) Evocan el sentir bíblico (Deuteronomio, XI-24) y alusiones prefigurativas, cual la de «Adorabunt vestigia pedum tuorum», de Isaías (LX-24). Son de muy larga difusión expansiva de varia índole, pues también se conocían las de Abraham en piedra de la Meca, y en Jerusalén la losa de mármol anaranjado de la Mezquita El Aksa, del monte Moriah, más las renombradas de Adán en la cima de El Rahuk, sobre lo que puede verse la citada obra de A. Graf: «Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo». Cap. III, págs. 44-45. En Occidente aparecieron las de San Miguel en la cueva de Monte Gargano, y del caballo de San Martín en Francia; en España, las de San Juan de la Peña, y en Ávila de la mula ciega, portadora de reliquias de San Pedro del Barco, pasando a tradiciones de algunos héroes, como las del corcel de Pelayo en Priera, cerca de Covadonga, o las del de don Jaime el Conquistador en la Covadonga valenciana, el Puig de Santa María, y muchas más. Aparte de lo dicho por Salomón Reinach en «Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyances populaires», que publicó la «Revue Archeologique» (tomo XXI, tercera serie), debe ser recordado el sano criterio del sabio jesuita P. Hippolyte Delchaye, en sus «Legendes Hagiographiques», pág. 41 de la tercera edición. Bruselas, 1927.



Núm. 61.—Miguel Alcañiz. «Ascensión del Señor.» Hispanic Society. (Nueva York)

(CCLXXVII), refiriéndose a «la pedra hon sa Magestad havia posat los peus, dexant la propria emprenta de aquells». Tampoco faltan lo que documentos advierten se pinte: «Àngels que devallen del cel ab titols a les mans», donde se lee su anuncio a los «Viri Galilei» de las Actas canónicas, pero no como estas dicen, que «se pusieron al lado de ellos dos varones con blancas vestiduras», sino en lo alto. Es por aquí rara la mandorla de gloria con los numerosos «angeli appàrent...», que la circundan, por reminiscencia de las Lecciones VII y VIII

del Rezo, tomadas de una Homilía de San Gregorio. Esta fórmula de poner la figura íntegra del Señor en almendra mística, con tan copioso angelical cortejo, la supongo de importación italiana, viendo sobreabunda en Italia tanto como en Valencia escasea, pues la que por aquí predomina es con sólo media figura, suponiéndole ya oculto por la nube que menciona el Evangelio. Así lo hallamos en Villahermosa (fig. 6), en lo de Marzal (figuras 45 y 51) y seguiremos viéndolo a través del xv: Nicolau (tres veces), Maestro del Rubielos, Gonzalo Pérez, Maestro del retablo Goerlich, Rexach, M.^o de Játiva, Maestro del tríptico Martínez Vallejo... A fines de la centuria es cuando resurge la otra, en obras de italianizados como Fernando Llanos en su Ascensión del retablo Mayor de nuestra Seo.

El neoyorquino «Metropolitan Museum», tiene: «Jesucristo, fundador de las Misiones», confiriendo a los Apóstoles la suya evangelizadora (fig. 62). La ins-



Núm. 62.—Miguel Alcañiz. «Jesucristo confiriendo a los apóstoles la misión evangelizadora.» Metropolitan Museum. (Nueva York)

cripción que parte de la boca del Señor, está tomada de San Marcos (XVI-15) y les ordena: «Euntes in universum mundum, predicate Evangelium omni creature.» Precisamente es el leído en el Rezo de la «Feria V in Ascensione Domini» y en la Lección IX. Sin embargo, no se atuvo el retablero rigurosamente a ese pasaje, pues los supone sentados a la Mesa y quien situó la escena tal cual la

contemplamos, «in galileam in montem», fue San Mateo (XXVIII-16). Resulta, por lo tanto, una fusión de ambos. Descríbese cómo después que les habló, «Assumptus est in caelum», resultando terrenal prólogo de la misma, mientras la siguiente tablita es a modo de celestial epílogo.

Véanse ciertas curiosidades aparentemente nimias, pero probatorias de hasta qué límite detallista se llegaba. Nótese que todos calzan sandalias de caminante y, menos San Pedro, llevan altos bordones de peregrino con aguda contera rematados en pomo; evocan, a la par que su dispersión por el mundo, el «maschan» que menciona San Marcos (VI-8). Están descubiertos, salvo Santiago, tocado de picudo sombrero y con pelerina. No responde a nuestra iconografía más tradicional, la que como patrono de los peregrinos a su Sepulcro de Compostela le adjudicó el Arte y la escenografía del Medioevo (44). Me aparenta más itálico, recordándome sus pieles las que le puso el más grande pintor cristiano, el Bienaventurado Fray Angélico, a su Jesucristo apareciéndose a dos dominicos del claustro de San Marcos, que llamó Eugenio d'Ors en inolvidables «Glosas», «imagen de la cortesía sublime».

El sombrerete o monterilla, tampoco es el por aquí más usual sombrerote de dos puntas, aparecido ya en lo de Liria (fig. 2), sino como los de Taddeo Gaddi en Santo Croce y del mismo Alcañiz en el retablo Pujades. Aunque también los tengan apóstoles en la puerta de la Catedral valentina, no veo, además, la indefectible vieira de las costas gallegas, utilizada primero como utensilio («crusilla»), después convertida en testimonio del cumplido voto de peregrinaje. Atributo hispano, característico del que, por privilegios pontificios y reales, tenía Compostela el monopolio exclusivo de venta, persiguiéndose las imitaciones. Empezaron por ser conchas naturales, luego metálicas, de plomo, latón, plata u oro, ¡ya entonces hábilmente falsificadas! por los hábiles «concheiros», según documentos que publicó el sabio López Ferreiro. Repito no es auténtica venera de pechina («pecten») la que lleva, pues me parece blanca lazada. He llegado a conjeturar pudiera ser (?) hecha con trozos de palma, de la que por traerla de Tierra Santa, llamaban «palmeros» a quienes allá peregrinaban y que otras veces pintaron con ella sobre el hombro, cual en el cuadro de Scorel, del Museo de Utrecht (45).

«La caída de Satán» (fig. 63). Caen los diablillos del Cielo, expulsados por Jesucristo, rodeado de ángeles músicos y cantores del glorioso Aleluya, portando

(44) Vide, Villa-Amil y Castro, «Santiago Peregrino», en el tomo III del «Boletín de la Soc. Esp. de Exces.»; Tomás Argüelles, «La insignia de los peregrinos de Santiago de Compostela», en «Razón y Fe», núm. de septiembre-octubre de 1909; G. J. de Osma, en su «Catálogo de azabaches compostelanos». Madrid, 1916, donde (págs. 53 y sigs.) historia las evoluciones del bordón, indumento, escarcelas, etcétera.

(45) En España no parece haberse distinguido el nombre tanto como en Italia diferenciaba Dante, al decir («Vita Nuova», 41): «Chiamansi palmieri in quanto vanno a oltre mare, la onde molte volte recano la palma; peregrini in quanto vanno alla casa di Galizia, a la sepoltura di Santo Jacopo; Romei in quanto vanno a Roma...». En «El Fuero Real de Alfonso IX» y en «Las Partidas», encontré que «segund comunalmente las gentes lo usan, assi llaman al uno como al otro». Vide I, tit. XXIV, y Leyes 1.^a y 2.^a, en la pág. 423 del tomo I de los «Códigos Españoles», edic. Rivadeneyra de 1847. La iconografía de San Roque, a veces con las dos llaves, otras con la concha santiagouesa, puede servir de muestra.



Num. 63.—Miguel Alcañiz. «La caída de Satán.» Metropolitan Museum. (Compañera de las números 61, 62, 64)

los Instrumentos de la Pasión (45 bis), conocidos por «Oprobi de Passione domini» o «Arma Christi». Cruz, lanza, portaesponja, clavos, flagelo y la bocina del bocinero pregonador de escarnio, cuando camino del Calvario. Entre ellos, el Redentor enarbola en su diestra farpado Lábaro victorioso, evocando fue Lucifer vencido «por la Sangre del Cordero y por la palabra de su testimonio», según el Apocalipsis (Cap. XII-11), que inspira y describe la escena. Los ángeles volanderos rótulos («de buen ayre») o «filacterias», tienen inscripciones alusivas al «dñs-rex-gloriae» y «dominus fortis». Son frases comunes a varias Antífonas, e Himnos cual el «Te Deum», rezado en la conmemoración litúrgica de la Ascensión y pasajes de los Salmos XX y XXI, incluidos en la FERIA V y

(45 bis) Los ángeles tenantes de los «Signum Dei vivi» figuran en numerosos temas y pasajes de Misales y Breviarios, citando el Apocalipsis VII-2: «Et vidi alterum angelum.. habentem signum Dei vivi...». La triunfal enseña u oriflama de Cristo, es también la del triunfo sobre la muerte por Él vencida, con lo que cantó Fenollar: «Tenint creu per lança: hil cos per escut».

Es curioso cómo en la iconografía demoníaca de éste y de los otros paneles resuenan tradicionales descripciones, que pueden verse en la selecta «Biblioteca Catalana», de la serie «Llegendes de l'altra vida», y en las «Histories d'altre temps», de R. Miquel y Planas (Barcelona, 1917, pág. 67): «los dimonis axi com a carbó, les dents pus blanques que neu, avien coes axi com a escurpi, e ungles de ferre molt hagudes, e ales axi com a voltor...»

Lección V del VII día de la Infraoctava, respondiendo a la interrogante: «Quis est iste Rex Gloríae?», «fortem et potentem in praelio qui pugnaturus erat contra illum qui naturam humanam in captivam detórerat...». Explicase la crispada y amenazante siniestra del Señor, en armonía con los mencionados rezos: «Alcance tu poderosa mano a todos tus enemigos... los pondrá en consternación y el fuego los devorará...».

Creo bien explícita la trabazón literaria que atisbo de las dos pequeñas tablas con la grande central.

San Gil abad (fig. 64). El Aegidius del siglo VII, fundador del famoso monasterio galo de Saint Gilles-du-Gard, entre Arlés y Luned, por lo que le ponen libro, báculo (aquí sin pañizuelo) y la cierva cuya leche le nutriera siendo ermitaño en los bosques de Nimes. Acosándola cazadores del Rey —que algunos trasoñaron identificar con Wamba— se refugió al pie del santo, recibiendo éste un saetazo a ella disparado. Lo cuenta Vorágine (Cap. CXXVIII) y la Lección tercera de su Oficio, al 1.º de septiembre: «Et cervae lacte quae statis, ad eum, horis reniebat... Quae cervae, insequentibus quodam die cánibus regiis eum, in antrum Aegidii refugisset...». La tiene a sus plantas echadita y en su diestra la flecha que otras veces lleva él hincada en el pecho, como en el retablo Espí, por el Maestro de Artés, del Museo Diocesano.

Son tan perennes atributos, que de vez en vez, el animalejo aparece hasta en sus funerales, llevando saeta en la boca, como en la tabla del que rebauticé llamándole «Maestro de San Esteban» (46), de la Col. Johnson (Filadelfia). No es, sin embargo, privativo emblema específico, por ser episodio que con variantes pulula en muy añosas leyendas diversas (47), sobreabundando en narraciones hagiográficas de varios santos. Así el Apóstol San Bartolomé, a quien está una cierva lactando en el retablo franco-gótico aragonés del XIV, que hace años conocí en la Col. Deering de Tamarit (Tarragona), sobre lo que magistralmente trató Post (VII-721-733) y equiparable a San Amador (48). También San Guillermo, según la tradición de cuando solitario eremita «baixaven les daynes dels

(46) En «Archivo Español de Arte» de 1944, pág. 117. La que fue del Kunsthauendel de Munich, donde la conoció en 1912 von Loga, reproduciéndola como San Agustín en su «Die Malerei in Spanien» (lám. 20, pág. 29. París, 1923), rectificándolo Post (VI-95) al reaparecer en la Col. Johnson.

(47) Recordemos la fábula de Júpiter y Amalteia; de Mileto hijo de Apolo y Arce por lobos; de Rómulo y Remo; Melisa, hija de Meliseo, rey de Creta; la hija de Diudima, expuesta en el monte Cibelo (de ahí Cibeles) con leche de panteras, y el joven Atys, más numerosos niños a quienes «Dios guió hacia la ubre de una gacela», en cuentos árabes publicados por la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos» de 1926, págs. 11 y 253. Otras hay similares, o derivadas, como la incorporada por Lope de Vega al «Urson y Valentino» (Biblioteca de Autores Españoles, tomo XLIV, pág. 29), y E. Cosquin, «La lait de la mère, et le coffre flottant. Legendes contes et mythes comparés», pág. 60. París, 1908. Separata de la «Revue des Questions Historiques», en cuyo número de abril de dicho año se publicó.

(48) A San Amador lo aludieron dos grandes iconólogos, buenos conocedores de lo español: J. Guy de Tervarent y el bolandista P. Baudoin de Gayffier, S. J., en «Le diable voleur d'enfants», publicado en el «Homenatge a Antoni Rubió i Lluch», págs. 33 y sig. Barcelona, 1936.



Núm. 64.—Miguel Alcañiz. «San Gil.» Metropolitan Museum. Nueva York. (Compañera de las números 61, 62, 63)

cims per alimentarlo ab sa llet pura i flayrosa» (49); San Fructuoso, que acogió entre sus brazos una corza también perseguida por cazadores; San Basiano (19 enero), el obispo de Lodí del S. IV; San Mammés mártir (17 enero), Santos Máximo y Leu; Genoveva de Brabante en las Ardenes y otros muchos, entre los que debo destacar a San Honorato de Lerins (16 enero), por haber tenido aquí bastante culto y al que suelen pintar teniendo a sus pies una cierva y por ella le confundieron varias veces, llamándole San Gil (50). Para este último predominó en Valencia un arquetipo rasurado y descubierto, según vemos en la tabla, para mí de Juan Rexach, núm. 147 del Museo de San Carlos (pág. 49 del Catálogo-Guía, de Garín), en el del Maestro de Artés de la Col. Calabuig Trénor y otros, mientras que a San Honorato, aun teniendo al pie la cierva, le distinguían pintándole mitrado, con indumento e insignias episcopales, que supongo debidos al haber sido prelado de Arlés. En cualquier caso, las fraternas relaciones con la que fue nuestra Provenza, justifican la muy arraigada devoción a San Gil, como abogado contra la lepra, el cáncer y prácticas religiosas tan interesantes como la de repartir el hinojo bendito bajo sus auspicios e invocación, cuyo ritual encontró Villanueva en viejos Códices valentinos que traen la «benedictio feniculi in die San Egidii», según leo en su «Viaje Literario» (pág. 10 del tomo I).

Ante la cabeza del santo, me asalta el vivísimo recuerdo de modelos de Marzal, con tan íntima paridad, como, por ejemplo, el San José o el San Pedro de las tablas Johnson que reprodujimos en figuras 42 y 43. Fallecido Andrés hacia 1410, no cabe pensar en que aquí colaborase, y hoy por hoy sería temeridad desorbitada colegir a la inversa, creyendo más sensato imputarlo a pervivencia de discipulazgo, en repercusión de los «papers de mostres» del taller.

Leandro de Saralegui

(49) Lo incorporó Mosén Cinto Verdaguer al Canto-V de su inmortal «Canigò», página 248 de la edición de 1886.

(50) Desde larga fecha, pues ya en el «Catálogo Ms. del Museo de San Carlos», firmado el 1.º de mayo de 1847, por don Vicente Castelló, Llácer y Pou, al núm. 191, y en el mismo número del impreso en 1850, se menciona (con otros santos) un San Gil proveniente de Santo Domingo, que si como creo se refiere al del retablo de Perea y Tormo en su Fichero-Guía llamó San Fructuoso de Braga, es San Honorato. Lo mismo Sempere Miquel en el «Prólogo a los Pintores Medievales», de S. Sivera (edic. 1914, Barcelona), reprodujo por San Gil, el San Honorato del retablo firmado por Rexach, de Cubells; también llamaron San Gil al San Honorato del Maestro de Játiva, en el retablo de la setabense iglesia de San Francisco, y a uno valenciano de la Col. Mateu (Peralada), por el que Post aisló en su genial creación del «Maestro de Cuenca»... En casi todas partes ocurre algo parejo, pues tengo para mí que se trata del de Lerins y no de San Gil, el que como éste reprodujo Reinach en el tomo 4.º, pág. 612, de su «Repertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance» (París, 1918).