

B O L E T I N  
DE LA  
**SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES**  
ARTE - ARQUEOLOGIA - HISTORIA

---

---

Año XLIX. - Segundo trimestre - MADRID - Junio de 1941

---

---

## Una visita al Museo Nacional de Artes Decorativas

---

*La Sociedad Española de Excursiones, atenta siempre a las novedades artísticas, ha realizado una visita al Museo Nacional de Artes Decorativas, recientemente reinstalado en la calle de Montalbán, 12.*

*El Subdirector del Museo, D. José Ferrandis Torres, dirigió la visita y ha tenido además, la amabilidad de remitirnos las cuartillas que insertamos a continuación con un resumen de la historia del Museo y de su contenido.*

España hasta tiempos muy recientes había dedicado su atención a dos clases de Museos. Los de Bellas Artes que reúnen importantes colecciones de pinturas con algunos ejemplos escultóricos, y los Arqueológicos que guardan heterogéneamente no sólo los objetos de la antigüedad, sino también de la Edad Media y aun de los tiempos modernos. Ha tardado mucho tiempo nuestro país en darse cuenta de que tan im-



portantes como aquellos Museos eran los de Artes decorativas, de igual interés para el historiador que desea conocer la evolución de la moda en la ornamentación del hogar a través de los tiempos, que para el artesano que busca inspiración para sus producciones artístico-industriales en las artes pretéritas.

Y esta necesidad de recoger y exhibir las antiguas artes decorativas debía ser mucho más fuerte en nuestro país, que ha tenido un glorioso pasado, por desgracia desaparecido, a causa del desánimo que padecemos por la absorción de las modas extranjeras, principalmente francesas, debido a la influencia que ejerció en la vida española la dinastía borbónica.

Era necesario, pues, comenzar la tarea de formar un Museo de Artes Decorativas para satisfacer la curiosidad del estudioso y al mismo tiempo con el empeño decidido de restablecer las antiguas industrias artísticas españolas, que se hallan necesitadas de una orientación estética adecuada. Además, había que dar a conocer en él las perfecciones a que han llegado las manufacturas en los tiempos modernos. De esa manera ante las realidades de hoy nuestros artistas depurarán su técnica por comparación con las técnicas extrañas y su gusto con el estímulo de las exquisiteces de nuestro pasado. Con ello se busca competir en España con las orientaciones prácticas de los Museos similares extranjeros; Alemania había sembrado todas sus regiones de Museos de Artes Decorativas que promovieron un Renacimiento artístico-industrial de gran alcance; Inglaterra lograba su propósito con el imponente Museo Victoria y Alberto de Londres, el más rico de cuantos existen; Francia entre otros presentaba magníficos conjuntos en el de Cluny y el de Artes Decorativas de París, así como para el arte textil servía de guía fundamental el Museo de la Cámara de Comercio de Lyon, y para la porcelana el de Sevres, etc., etc.

España solamente ha creado dos Museos de Artes Decorativas: el de Barcelona, que estuvo instalado en Pedralbes y el de Madrid cuya visita por la Sociedad Española de Excursiones nos hace redactar estas notas. Ambos son de muy reciente creación y la cantidad y calidad de sus fondos dista todavía mucho de lo que deben ser estos Museos en España.

El de Artes Decorativas de Madrid fué fundado por una disposi-



ción oficial el año 1913 pero no se le asignaba ni un solo objeto fundacional, ni se le ofrecía local alguno para la instalación. La primera etapa de su vida fué extremadamente modesta; alquilóse un segundo piso en la calle del Sacramento, número 5 y con las escasas consignaciones presupuestarias fueron adquiriéndose los primeros objetos que se instalaban paulatinamente en las habitaciones de aquel inmueble. ¡Y qué difícil resultaba crear un Museo cuando unos pocos objetos agotaban los recursos económicos de un año! Gracias al entusiasmo y optimismo inquebrantable de D. Rafael Domenech y D. Luis Pérez Bueno, que dirigieron el Museo al ser iniciado, se consiguió después de quince años de innumerables sacrificios instalar varias salas y dárselas a conocer al público estudioso. Así finalizó la primera etapa del Museo que coincidió con el fallecimiento del Sr. Domenech, pérdida muy sensible.

La segunda etapa del Museo es la que actualmente se ofrece a la consideración pública. Desde 1930, guiados por la competencia y tenacidad de Don Luis Pérez Bueno, comenzó nuestro trabajo en la reorganización del mismo, uniéndose a nuestro esfuerzo la eficacia, entusiasmo y sensibilidad de Doña Pilar Fernández Vega. Nuestros propósitos iniciales fueron dos: tener un local adecuado y aumentar el número de objetos y la calidad de las series ya formadas. El local se consiguió del Ministerio de Educación Nacional que cedió para dicho fin el inmueble en que estuvo instalada la Escuela Superior del Magisterio. Fueron muchas las obras que hubo que hacer por el mal estado del edificio, pero al fin se logró un local aceptable que es el que hoy tiene en la calle de Montalbán, número 12, en el que se ha reinstalado a fines del año 1940.

El enriquecimiento del Museo era difícil por lo costoso que resultan las adquisiciones de objetos que cada día alcanzan precios más elevados. No obstante en este sentido se han logrado también evidentes mejoras; han sido adquiridas algunas colecciones importantes: de vidrios antiguos, la colección de D. Pedro M. de Artiñano y poco después otras de guadamecies, de porcelanas, de loza de Teruel, de talla en madera, de muebles, etc. También se han procurado estimular los depósitos y se han conseguido algunos valiosos del Museo del Prado, Conde de las Almenas y Duque de Hernani, y hemos recibido también algunos donativos de los Srs. Conde de Casal, Condesa de Torrejón, D. Apolinar Sánchez Villalba, etc.



Por fortuna hemos contado para el éxito de nuestros trabajos con la ayuda del Patronato del Museo que preside el Ilmo. Sr. D. José J. Herrero, con la del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, y con la especial dedicación y estímulo del Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín, Ministro de Educación Nacional que en todo momento ha procurado conceder el apoyo necesario.

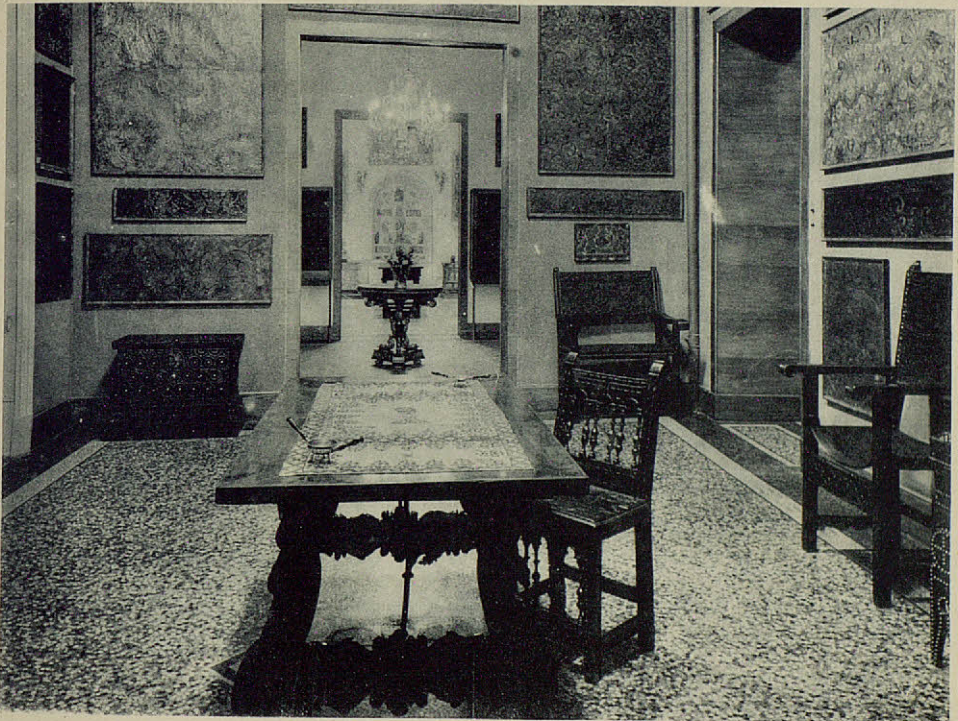
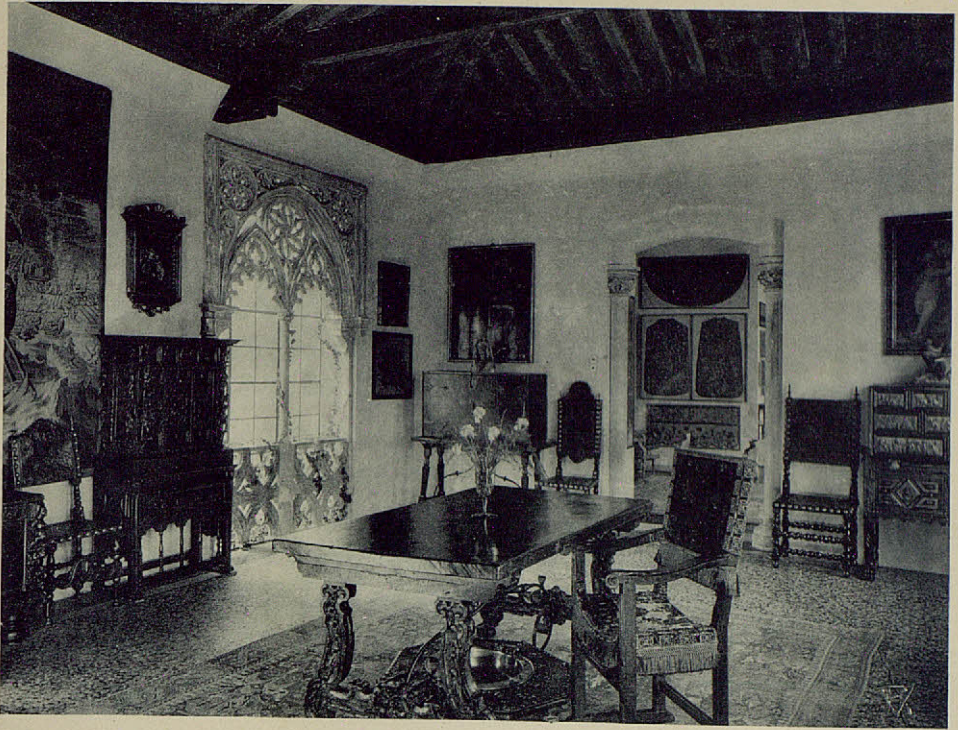
Los fines esenciales de este Museo, son: 1.º La creación de series de objetos decorativos en las que puedan estudiarse nuestros productos desde la antigüedad hasta nuestros días. 2.º La iniciación del estudio de los estilos procurando reunir objetos sincrónicos, ya que formar conjuntos históricos no es posible por falta de elementos. 3.º El enaltecimiento de los más ricos productos de nuestra artesanía que pueden considerarse como la expresión más sensible del espíritu popular español.

Con estas directrices perfectamente marcadas a las que se unen un deseo educativo para la mejora del hogar español y un conjunto rico en modelos para la inspiración del artesanado que crea los productos industriales artísticos contemporáneos, hemos intentado instalar un Museo modesto pero moderno y de ejemplar cuidado en su limpieza y grata presentación.

El palacete en que se halla instalado el Museo es un buen ejemplar de la arquitectura madrileña de fines del siglo XIX. Su exterior de ladrillo se halla perfectamente entonado con las guarniciones de los balcones que son de piedra blanca caliza. El interior se distribuye con un patio central al que se abren habitaciones alrededor en las tres plantas; el patio va decorado con arcones y sillas populares del Norte de España y los muros con alfombras del tipo de las Alpujarras; la galería del piso principal con bordados populares de Salamanca, del siglo XVII y con bancos y sillas de la misma época; y la galería del piso segundo con cerámica popular de Talavera, bronce, hierros, bordados y muebles del siglo XVII.

Las salas de la planta baja exhiben series homogéneas de artes decorativas antiguas. Dos están dedicadas a la cerámica, la cual se halla instalada en varias vitrinas y en cada una de ellas se presentan conjuntos de la misma fábrica y aun del mismo colorido; destacan por su importancia la loza de Teruel, decorada con verde y morado y la polícroma de Talavera, que muestra ejemplares muy selectos. Otras vitrinas guardan





Salas del Museo Nacional de Artes Decorativas.



MADRID



Salas del Museo Nacional de Artes Decorativas.



objetos procedentes de las manufacturas levantinas, catalanas y valencianas con decoración azul y otra de Alcora.

Hay dos salas dedicadas a la exposición de guadamecies. Esta industria cordobesa, tan importante como poco conocida en nuestro país, está muy bien representada con dos frontales de altar, abundantes piezas de paramentos para forrar muros, arcones *encorados* y *claveteados*, sillones diversos, y un buen número de estuches, entre otros los que guardaban el Tesoro del Delfín que han sido depositados en este Museo por el del Prado.

Otras dos salas guardan ejemplares diversos de muebles catalanes y mallorquines; y se destaca de un modo especial el magnífico mueble alemán de 1555, regalado al Emperador Carlos V por los estados alemanes, que generosamente nos ha sido prestado por el Excmo. Sr. Duque de Hernani. En los muros se exhiben multitud de tallas españolas, unas moriscas, otras renacentes y algunas barrocas. Sobre los muebles pueden verse varias esculturas policromadas de los siglos XVI y XVII, además de dos figuras de la Virgen, de arte gótico francés. Una vitrina con arquetas de madera, taracea, hueso, cuero, yeso, etc., da una idea de las múltiples variantes artísticas de estos pequeños objetos.

Finalmente, la planta baja contiene además, dos habitaciones para los vidrios, que son quizá la serie más completa del Museo. Enriquecidos los fondos antiguos con la colección del ilustre arqueólogo Sr. Artíñano, nos ofrece la evolución completa de esta industria comenzando con los de pasta hechos a molde, correspondientes a las influencias greco-fenicias en España; sigue una numerosa colección de vidrio soplado romano, algunos visigodos y medievales y variados ejemplos de las manufacturas de Cataluña, Almería, Granada, Cadahalso, Recuenco, Valencia y Granja. Una placa firmada por Antonio Juan, en San Ildefonso, el año 1788, nos da a conocer el alto grado de perfección que alcanzó el grabado del vidrio en esta localidad. Termina la serie con una gran vitrina de vidrios extranjeros de los primeros años de este siglo, con ejemplos de las diversas técnicas usadas en Europa.

Las salas del piso principal se dedican: una a la porcelana con lámpara central, espejos, candelabros y seis vitrinas con variadas figuras, jarrones, placas, etc., de diversas manufacturas europeas de fines del siglo XVIII y de todo el siglo XIX. Se completa con una serie de muebles



de la época de Carlos IV. Casi todos los objetos instalados en esta sala nos fueron prestados por el Sr. Conde de las Almenas.

En otras salas, sin pretender instalaciones sincrónicas, se ha procurado entonar con objetos de un mismo período artístico. Una, exhibe bargueños del siglo XVI; otra, una cama del XVII rodeada de papeleras de ébano, concha y hueso de estilo barroco; en otra destaca un mueble del Renacimiento con relieves de madera de boj adheridos sobre él, todas ellas con tapices de Bruselas en los muros. Una salita romántica con tres consolas, rinconeras y brasero todos taraceados, con varios grabados de la misma época y lámpara de cristal de La Granja, nos da a conocer el estilo del primer tercio del siglo XIX.

Las salas restantes se hallan dedicadas al mobiliario del siglo XIX, en sus varios estilos y a los tejidos y bordados españoles. Se destaca un gran conjunto de brocatel de comienzos del siglo XVII, una colcha bordada en rojo con un espléndido dibujo de animales y otra polícroma procedente de la India portuguesa.

La salita del tejido del siglo XVIII y comienzos del XIX, nos guarda muestras de las fábricas de Toledo, Talavera y Valencia, algunos muebles Carlos IV y una sillería francesa del mejor gusto.

Por último, otra sala cubierta con un bello artesonado mudéjar, procedente del palacio de los Condes de Fuensalida, de comienzos del siglo XV, guarda una gran chimenea gótica y un ventanal procedente del mismo palacio. Además, en vitrinas se exponen una serie de loza morisca de Manises de los siglos XV-XVIII y algunos ejemplos de la cerámica dorada de Persia. Entre los muebles, casi todos del siglo XVII, son dignos de mención los llamados contadores Carlos V, dos mesas y un bargueño con relieves dorados.

En el segundo piso, una de las salas recuerda una cocina popular con abundante cerámica de Teruel del siglo XVI y valenciana y catalana de los siglos XVIII y XIX. Una serie de limosneros de arte flamenco, varias alhacenas, arcones y mesas del siglo XVII y una colección de candiles, candelabros, morillos y espeteras.

Otras dos salas presentan abundantes bargueños y papeleras de taracea, de hueso y de maderas policromadas del siglo XVII, espejos con marcos de metal, limosneros, algunos objetos de cobre y una serie de azulejos valencianos del siglo XV.



Por último, tres pequeñas salitas con muebles de comienzos del siglo XIX, grabados ingleses y franceses del XVIII y una colección de porcelana del extremo Oriente y de sus imitaciones europeas completan este piso.

En la instalación del Museo se ha querido ofrecer gran claridad en la presentación de los objetos, procurando que el valor artístico de cada uno quede bien patente. Se ha buscado con exquisito cuidado el lugar que le convenía a cada objeto, dentro de las posibilidades del edificio, y con el deseo de que llegue al mayor número posible de visitantes, se le ha dado un aspecto grato y humano con cierto calor de hogar, para que cumpla con el fin educativo que deben tener los Museos de Artes Decorativas.

La Biblioteca bien nutrida y muy selecta constituye uno de los más valiosos elementos del Museo para el estudio de las Artes Decorativas antiguas españolas.

Este es el estado actual del Museo, que no consideramos como una realidad, sino como el punto de arranque del gran Museo que España necesita, como resumen de lo que fué nuestro arte antiguo y como centro de enseñanzas para alentar el movimiento restaurador de las Artes Industriales, cuyo porvenir debe ser tan fecundo como fué su pasado.

JOSE FERRANDIS



# Pedro Nicolau

---

## I.-Introito biográfico

SU EPOCA (...1390-1412 ?...). La Pintura valenciana de las postrimerías del XIV y albores del XV sufrió una substantiva transformación cardinal. En su fase italo-gótica, logró emanciparse de la subordinación a Cataluña, pregonada por algunos pintores finiseculares: Domingo Valls; el Maestro de Villahermosa, cuya probable identidad con el morellano Guillém Ferrer he propuesto... Y una larga serie de tablas anónimas distribuídas desde Tortosa, hasta Penella (Alicante). Su situación geográfica, diseña puertas y puertos de una clara trayectoria o línea de influencia expansiva, en notorio paralelismo (de armas y letras) con la ruta seguida por el ejército del glorioso D. Jaime, cuando la Reconquista. Jalonan un camino de natural penetración, como en arquitectura, escultura, idioma ...

Fuertemente asidos al regusto trescentista que imperaba en Ultra-Ebro, con exponentes tan preclaros cual el taller fecundísimo de los hermanos Serra, parecen resistirse a salir de su trillada senda. Como aconteció a fines del cuatrocientos entre osonianos y hernandistas o leocadiescos, atísbanse varias tendencias que partiendo del viejo Lorenzo Zaragoza, se bifurcan en dos principales hoy posiblemente desenzarzables:



PEDRO NICOLAU



Conjunto del retablo de Sarrión (1404).



Fotos «Archivo Mas»

Pentecostés = Del retablo de Sarrión.

*Col. particular en Cataluña (?)*



1.ª La de Marzal. Sus obras más probables, las analizamos en el último número recientemente distribuido del *Archivo de Arte Valenciano*, donde continuará la publicación. Conservando básica raigambre norteña del alemán y recibiendo adicional infiltración italiana, se formó el Maestro de Pujades, representativo de una modalidad italo-germana que aquí constituyó nutrida escuela en donde son encuadrables: el Maestro del retablo de la Ollería (1); el del deán de la Catedral de Murcia, D. Pedro de Puixmarín (2); el pintor mediocre de Juan Sivera; el de la parroquial de Pego...

2.ª La de Nicolau. Sin ser de su coetáneo Andrés Marzal, verdadero discípulo en la estricta significación del vocablo, pues fueron colaboradores que cobraban y contrataban de igual a igual, es indudable le influyó mucho. Cristaliza en un estilo de neta valencianía, que arraiga y se impone rotundamente, produciendo típica floración propia. Fué así, por haber motivos para que así fuese. Certeramente dijo Taine en su amena «Philosophie de l'Art», que si el clima determina la presencia de flora y fauna, siempre hay una temperatura espiritual, causa de las distintas formas artísticas. El ambiente de Valencia era propicio a ese resurgimiento, la semilla buena, e inmejorable su tierra. Puede comprobarlo, quien guste de tomar por Baedeker los conocidos y luminosos trabajos de D. José Rodrigo Pertegás, Martínez Aloy, Tramoyeres, S. Sivera y Ferrán Salvador. Evidencian, que sin llegar a la espléndida organización de las famosas gildas de Gante o Brujas, comentadas por Busscher en sus «Recherches sur les peintres gantois des XIV et XV siècles», nuestros gremios gozaban de lozanísimo florecimiento.

El ciclo histórico, en que debemos situar las actividades de Nicolau, abarca: El reinado (1387-1395) de D. Juan I, «Amador de la gentileza», fundador de los Juegos Florales y hasta compositor, según de-

(1) He dado por producciones ciertamente suyas, el retablo montesiano del Museo episcopal de Valencia proveniente de Ollería; tabla de la Virgen de los Caballeros de Montesa, donación Laurencin, al Prado, quizá oriunda del mismo políptico; panelito del martirio de los patronos de Alcira; S. Bernardo, con sus hermanas Gracia y María (Catedral Val.ª). Ve. Alm. de «Las Provincias» para 1941 (y el número de este diario del 12 de agosto de 1939), donde incluí la primera síntesis sobre Nicolau, a modo de guión o programa, cuyo desarrollo ahora se intenta.

(2) Lo comentamos en «La Verdad», de Murcia, del 8 septiembre 1939.



mostró Pedrell. De su corte (3), decía su contemporáneo Tomich (4), era la mayor de «rey ne reyna que hom sapia de aquell temps». Baldíamente trataron de frenar tales dispendios, los estados generales reunidos (1388) en Monzón. También, el no menos turbulento período que rigió su hermano y sucesor D. Martín (1395-1410), conocido por «el Humano», a quien nos describe Carbonell en su «Historia», como «de poca estatura e gras», devotísimo hasta llamarle «lo eclesiastich... miraves molt en los ornaments de les esglesies i en el de la seva capella que tenia mol ben ataviada». Vivíanse calamitosos tiempos, muy agitados por los funestos «grans bandos» (así les denomina el «Dietari» del capellán de Alfonso V (fol. LIII) que fechó su principio en 1398), entre Centelles y Soler. Específico mal endémico, pues si resultan mellizos de los promovidos en Aragón (5) por Lunas contra Gurreas, Cerdán con Lanuzas o Marcillas y Muñoces, no son menos fraternos de los estudiados por Julián de Chia en Gerona desde el XIV, o algunos de tierras más adentro, cual los de Salamanca que historió Villar, a los de «serranos» y «ruanos» en Avila, con parcialidades de Núñez, Jofres y Abrojos, frente a Jiménez, Alvarez y Sombreros. Empezaban estas bandosidades, con tan fútiles pretextos, como en Vasconia por el peso de los cirios, entre «gamboinos» y «oñacinos» (Gamboas contra Oñaz), Butrones y Mújicas, Avendaños y Urquizas; en Navarra los de Agramonteses y Beaumonteses... Su poliforme conjunto, deja en mantillas a las más sonadas querellas de Capuletos y Montescos.

Valencia, trató de apaciguarse (6) por mediación de S. Vicente Ferrer (7) (según hiciera el beatificado predecesor dominico Jacobo de Vorágine con Güelfos y Gibelinos), llegándose a obtener para conseguirlo hasta privilegiados jubileos, cual el alcanzado por mediación de su hermano cartujo Dom. Bonifacio.

(3) V. Sanpere Miquel: «Las costumbres catalanas en tiempos de D. Juan I.» (Gerona, 1878) y «Las Damas d'Aragó» (Barna., 1879). También Rubió Lluch: «Cultura literaria del Rey D. Juan I» (Bna., 1906).

(4) Pere Tomich: «Historias e conquistas dels Exc. e cath. Reys de Aragó», edic. de (Barcelona), 1886, pág. 222 y sig.

(5) Jiménez Soler: «Lunas y Gurreas» en la *Revista de Aragón*, tomo I.

(6) S. Carreres: «Notes per a la Historia dels Bandos de Valencia». (Val.<sup>a</sup>, 1930.)

(7) V. E. Juliá: «S. Vicente Ferrer y los Jurados de Valencia», en el *Boletín de la Real Acad.<sup>a</sup> de la Historia*, págs. 19 a 55, del tomo LXXV.



A pesar de la consulta celebrada en Valdecristo (1407) por más de quince arquiatras famosos, para reponer la salud del monarca, quebrantada por malsanas influencias del planeta Venus y reprobando el uso de cantáridas, lo cierto fué, que casado (1409) con D.<sup>a</sup> Margarita de Prades no consiguió sucesión dejando planteado un inquietante problema dinástico, al legar su cetro «a quien correspondiera en justicia». Surgieron no menos de tres Parlamentos, en Aragón, Cataluña y Valencia, bifurcado el último en dos: el de fuera (Paterna) con Centelles y el de dentro (Real valenciano) con Vilaragut; después en Traiguera, Vinaroz... Esta demasiada larga disgresión, tiende a evocar la época tal cual era; de profunda decadencia ideológica (cisma de Occidente, múltiples supersticiones...) (8), y descomposición política. Cuenta Zurita (9), cómo el Rey Cazador «siempre estaba en el monte y la Reina en el Gobierno», más preocupado aquél por el gerifalte blanco que por los asuntos públicos, definiéndola el Apóstol de la Unidad, precursor de la Patria única—de S. Vicente Ferrer hablo—diciendo que se hallaba «tot mesclat que quasi no pot hom be jutjar certament qual es lo bo ni qual es mal». Enguerrada y entenebrecida, tuvo sin embargo, florecer artístico espléndido. El fenómeno es curioso, mas no raro y repetido siglos después, según agudamente advirtió Lafuente Ferrari en su estudio de «La pintura española del XVII». Explícate bien. Lo mismo que, cuando en Flandes la dominación francesa fué substituída por la Casa de Borgoña, los príncipes, dieron a la Corte una fastuosidad que aparentaba garantizar su grandeza y soberanía (10). Sino en compensación, al menos a modo de consuelo, daban al pueblo el espectáculo de fiestas espléndidas (11): entradas triunfales, vistosas procesiones y cabalgatas... Conocían los poderosos el arte de distraer a sus súbditos y Valencia rivalizaba con Barcelona, en digna rivalidad melliza de la de algunos estados italianos o

---

(8) Puede verse J. M.<sup>a</sup> Roca: «Johan I y les supersticions», Barna, 1922.

(9) V. «Anales de la Corona de Aragón», pág. 414 del tomo II (Zaragoza, 1669). También Jerónimo Blancas: «Comentarios...», pág. 186 (Zaragoza, 1878), y Bofarull: «Historia de Cataluña...», pág. 48 y sigs. del tomo V (Barcelona, 1876.)

(10) Una síntesis en Taine loc. cit., págs. 7-14 del tomo II de la 6.<sup>a</sup> edic. Hachette (París, 1916.)

(11) Vide Carreres: «Ensayo de una bibliografía de libros de Fiestas», especialmente los documentos y pág. 44 y sig. Val.<sup>a</sup>, 1926.



de Gante y Brujas, y como ellas, como Nüremberg, a fines de la misma centuria, era ciudad orgullosa de su artesanía, de su auge literario intelectual y artístico que noblemente ambicionaba embellecerse. Otros factores, contribuyeron a que alboreando una modalidad propia, prendiese y prosperase. Contribuyó la nueva dinastía, por su desvío hacia Cataluña más querenciosa de la rama agnaticia de los Condes de Urgel y el que los hábiles compromisarios valencianos habían incubado en Caspe la unificación nacional, proclamada por figuras de la ingente talla y popularidad de S. Vicente Ferrer. Unidad total: política, la que allí predicara con su sermón. «Un solo rebaño y un solo pastor»; espiritual, la que intentó en el congreso polémico rabino-cristiano de Tortosa...

En ese ambiente aparece y actúa Pedro Nicolau, que como pintor de transición al XV, no nos sorprende verle conservar las reminiscencias goticistas ineludibles: ciertas «drôleries», bronco pliegue de ropajes con violentas torsiones ondulantes de sinusoidad flamígera en fandularios faldamentos, pedregosa estilización, altos cuellos espigados, diminutas bocas, redondeadas orejitas—y orejotas—inverosímiles, vientres abombados, protuberancias frontales... Habían de transcurrir siglos, y aun Juan de Arfe indicando en su «Varia conmesuración...» la forma de diseñar una bella figura de mujer hablará de «Frente espaciosa...» No le reprochamos a la miel su cera, ni el hueso a la buena fruta. Desde V. Eyck en el retrato de su esposa Margarita, hasta el anónimo autor de la Crucifixión de Viena (fecha da 1449) que Thode en «Die Nürnberger Malerschule» atribuyó al Maestro del altar Tucher, se vino repitiendo un lema significativo: «als ick kan», como puedo. Así laboró Nicolau, como pudo, es decir sin poder substraerse a las muy ancladas tradiciones del ideal gótico sobre belleza humana, minuciosamente descrito no sólo en obras de «yoglaría», sino incluso en algunas del «mester de clerecía». El traductor español de la Vida de Sta. M.<sup>a</sup> Egipcíaca, célebre poema del prelado Grosselete († 1253), píntanos a la hermosa pecadora que «en buena forma fué taiada—Nin era gorda, ni muy delgada... Redondas avie las oreias—Blancas como leche d'oveias—Alta frente fata las cerneias—Boca chica et por mesura—muy fermosa la catadura—Su cuello et su petrina...» Al decir de Goethe por voz de Werther, cada hombre, es la mitad cuando menos, hijo de su tiempo.

En realidad, parece que no interesaba entonces demasiado al pú-



blico, la originalidad ni credo estético del artista. Las detalladísimas capitulaciones retableras (harto pesadas, por cierto), especificaban celosa y prolijamente la calidad de materiales a emplear, el tamaño, distribución de asuntos, plazo de entrega... Pero al contrario del escritor o hagiógrafo, a quienes sólo se juzgaba y censuraba por su más o menos «rusticano stilo», al pintor pedíasele únicamente riqueza y duradero vehículo de una enseñanza moral o pía. Otra cosa no. Generalmente, lo que después había de ser lo de más, era entonces lo de menos. Advirtieronlo bien, Capmany en sus «Memorias» y Gudiol en sus «Trescentistes». Resulta cierto lo que ya dijo Madrazo en el «Viaje Artístico»: «para considerar las obras de arte como recreo del espíritu o mera expresión del sentimiento estético, independientemente de su destino social o religioso, es preciso esperar a que llegue el siglo XVI». Dentro de la capacidad de su época, trató Nicolau de abandonar en lo posible la fría herencia del pasado, imponiendo acento y personalismo, y aparejando el camino a maestros tan espléndidos cual el de los Martí de Torres. Cubre con ropa nueva y bien hecha, los jirones del rancio sentir goticista, oreado por gentil soplo itálico y es genearca o cabo de linaje artístico para la subsiguiente generación, que testifica la importancia de su duradera misión docente.

DATOS DOCUMENTALES.—El primero conocido y publicado por S. Sivera, es de 1390. Con esa fecha, cobró su labor (traza en dibujos o pinturas) de la sillería del coro catedralicio, cuya renovación había encargado a Francisco Tosquella, Mosen Pedro de Oriols, canónigo valentino (por permuta con Juan de Aphcer, según Pahoner) y arcediano de Cuenca. Le concediera el Cabildo en noviembre de 1389, autorización para substituir la vieja de pino, por otra de nogal (12), que duró hasta 1584. Por eso en su testamento de 1395 (falleció el 20 de diciembre de 1404), dejó mandado lo enterraran «in choro sedis valentie...», legando sus bienes y el señorío de Rascaña (13), al monasterio de S. Jerónimo de Cotalba. Esto revela que por esa fecha, debía ya ser artista granado, no principiante, lo cual nos induce a suponerle nacido hacia

(12) Teixidor: «Antigüedades», tomo I. 261 de la edic. Chabás.

(13) Martínez Aloy: «Valencia», pág. 865 de la Geog.<sup>a</sup> edit. por A. Martín.



1360, poco más o menos. Tras un penumbroso paréntesis de cuatro años, reaparece activo (1394-96) en poco importantes trabajos verdaderamente más propios de artesano, que de auténtico artista; eran por cuenta del Concejo, interviniendo también Marzal. De ellos, lo único que ahora puede interesar, es haber recibido en 24 de mayo del último año citado, el importe de su salario y colores para unas tablas del altar de la Cámara «del concell secret» actuando simultáneamente Andrés. Debe referirse a uno dedicado al Angel Custodio del Reino, pues según leo en la transcripción del «Manual de Conseils» dada por Boix, cuando en 1395 asolaba (14) la peste a Valencia, púsose la ciudad bajo su patronazgo, acordando el 14 de junio decirle misa diaria («per impetrar sanitat») durante un año, en «l'altar qui es en la dita cambra del concell secret, dedicat a special invocació del sant angel». Colígease a la par, de los documentos que tratan de Marzal.

El médico Pedro de Solerio (15) encargárale antes (16 noviembre 1395) acabar un retablo de S. Lorenzo (16) para el convento de PP. Predicadores, contratado (21 abril) primero y no hecho (al menos no concluído) por Guillermo Cases. Carecemos de argumentos para sospechar fuera este, colaborador o discípulo, pero puede suponersele uno de tantos influenciados por su arte.

Sigue otro cuatrienio de silencio, hasta volver a encontrarle testigo (8 marzo 1399), en un documento de D.<sup>a</sup> Carroza de Vilaragut (17),

(14) Escolano: «Historia», pág. 533 del tomo I, edic. de 1878.

(15) Casado con Isabel Martorell—hermana de Fray Nicolás, obispo de Sidonia y auxiliar de Val.<sup>a</sup>—quizá el famoso físico que figura en las listas de la Facultad (1378) de Montpellier (S. Sivera «Vida íntima de los valenos, en la época foral», pág. 70), muy estimado de la familia real: D. Pedro Soler; por carta (28 marzo 1397) dirigida a la Reina D.<sup>a</sup> María desde Marsella, pedíale su esposo D. Martín viniendo de Sicilia, que se lo enviara «per mar o per terra, per on sia abans» (Ve. Girona Llagostera: «Itinerari», publicado en el *An. Inst. Est. Cat.*, Año IV, pág. 92).

(16) En «Capillas y Sepulturas del C. de Sto. Domingo», manuscrito del P. Teixidor (fol. 73-74), encuentro que la de S. Lorenzo (después de S. Luis Beltrán) fué primero de Esteban Julián (1309), pasando al médico Pedro Soler, que hizo donaciones en 1396. El retablo de S. Lorenzo se mudó a la sacristía substituyéndolo un lienzo con Cristo Crucificado que aparece ya puesto en 1521.

(17) Supongo se refiere a la dama de la Reina, célebre por haberlo sido aun más del Rey, e inspiradora de las «Regles d'Amor» y «L'Hom enamorat», que hizo Domingo Mascó, estrenándolo en abril de 1394; figura inquieta, bulliciosa desde antes de su privanza (Ve. Bofarull, loc. cit. pág. 21.)



cuyo contenido llamó S. Sivera. ¿Se ausentaría de Valencia? No podemos deducirlo, aun sin ser improbable.

En 29 de mayo siguiente, cobraba su parte del retablo de S. Jaime, por él y Marzal estipulado con el prior de la Cofradía, que a la sazón era Mosén Miguel del Miracle (18), rector de Penáguila. Sin duda, quedó tan satisfecho de los dos maestros, que posteriormente (16 diciembre 1400) le hizo a Nicolau—tal vez dueño y jefe principal (19) del entonces común obrador—, un nuevo encargo de otro retablo. Debía tener seis invocaciones: Stos. Cosme, Damián, Miguel, Catalina, el Bautista y Blas. Por modelo, se le indicaba uno de S. Juan del Hospital que quizá—o no—habría hecho. Calla el documento, cuál era su destino. Sanchis Sivera, sospechó que para la capilla de la Santa en nuestra Seo; mas no sonando fundación de beneficio ni la menor intervención en ella de Miracle, resulta grato y atrayente pensar en la parroquial de su curato de Penáguila, pueblo nativo del poeta Bernat Fenollar, donde los santos médicos anargirios tuvieron gran devoción, e incluso ermita dedicada (20). Un plazo, a cuenta de las 60 libras que costaba, lo hizo efectivo el 1.º de mayo de 1402, siendo testigos sus colegas Jaime Mateu y Pedro Rubert. Pocos meses después (19 agosto), recibió del Concejo valentino el importe de la decoración de una caja que debía guardar los Privilegios Reales. Lorenzo Zaragoza, Domingo Valls, Jacomart, Pedro Cabanes..., no desdeñaron menesteres aparentemente tan secundarios como pintar cirios, banderas, muebles, paveses, ..., y hasta un pintor del Rey que a la par lo era del Concejo, Martín Girbes, recibía en 1477, un real por pintar una verja. En Valencia y en todas partes. Así en Ca-

(18) Consta en el contrato del tallista Vicente Serra (Si Sivera: «La escultura val.<sup>a</sup> en la Edad Media», pág. 9 del Archivo A. Val.<sup>o</sup> de 1924). Este, pienso será el mismo a quien sin razón demasiado convincente trató el benemérito Capitular de convertir en pintor (Ve. «Pintores medievales», pág. 61 del Archivo de 1928 y cotéjese con Carreres Zarcés: «Noticia de algunos retablos e imágenes...» *Alm. de las Provincias* para 1941).

(19) Lo he discutido al tratar de Marzal. En el documento de Mosén Heredia (26 febrero 1400), referente a un retablo de Sta. Margarita, se le pone por modelo y arquetipo el de Sta. Agueda, diciendo: «per lo dit Nicolau fet». A pesar de haberlo contratado y cobrado Pedro y Andrés conjuntamente.

(20) Ni restos quedan allí. Las dos tablas de la Virgen, del xv, subsistentes y aludidas en el «Nomenclator Geográfico de la Diócesis», por S. Sivera, no tienen nada que ver con Nicolau, ni con el retablo hecho en 1349 por Vidal Beluga—como conjeturaba el benemérito capitular—de todo punto inarmonizable cronológicamente según advirtió Post.



taluña, Jaime Cabrera, Jaime Huguet..., Pedro Díaz y Maestro Ferrando (1498) en la Catedral de Huesca; el «sotil maestro Nicolás Francés», pintaba para el «paso honroso» de Suero de Quiñones un «faraute de madera del tamaño de un home». Ya el conde Paul Durrieu al historiar la pintura francesa, no dejó de advertir ante casos análogos, que ha sido tónica general del oficio y de la época. No estorba recordemos a Jan. Van Eyck, cobrando (1422) el decorar un cirio pascual para Cambrai, y que por la fe de Vasari, a Dello, le podríamos con palabra valenciana llamar «confraner» = pintor de cofres.

Ha indidado Tramoyeres, que también intervino Nicolau en el diseño y preparación de una notable cabalgata representando asuntos mitológicos y caballerescos, para la muy aparatosa entrada en Valencia del Rey D. Martín. Algo parejo a lo dicho por Fourcaud tratando de los Países Bajos, que hiciera Jacques Daret en Brujas (cuando preparaba los festejos de la boda de Margarita de York con Carlos el Temerario) donde actuó de, «maistre peintre conducteur de plusieurs aultres peintres soubz luy». Es en esta forma y norma, de capitoste, debió trabajar entonces Pedro.

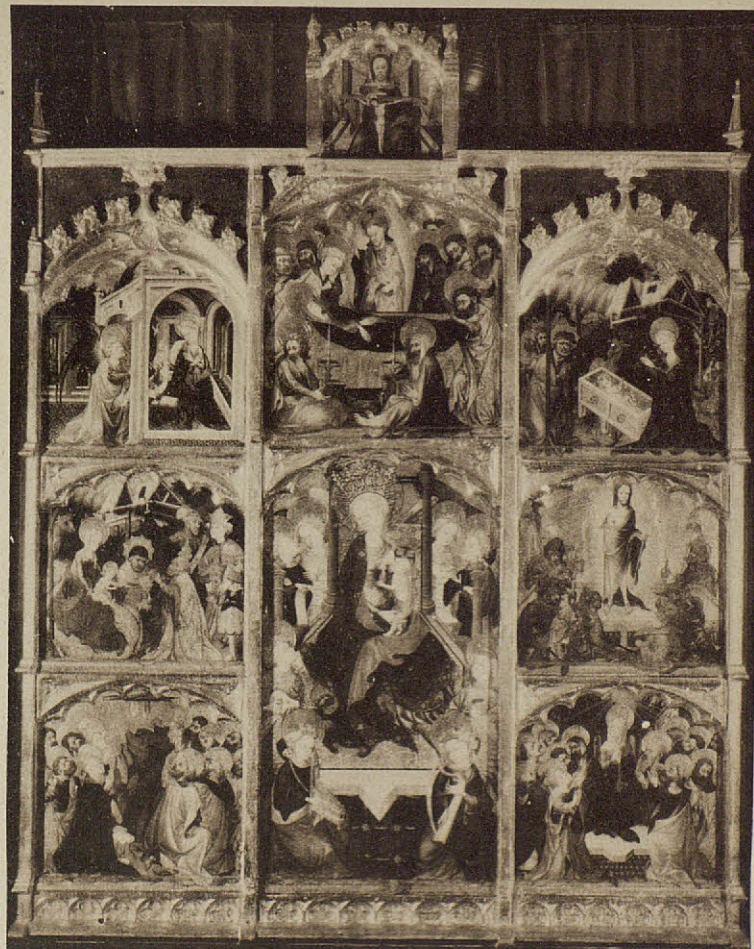
Del retablo encargado a Marzal y Nicolau, por Mosén Bernardo de Remolins, rector de Beniganim para la capilla de Sta. Agueda, por éste construída (1397), en la Catedral, cobraron ambos un plazo el día 5 de mayo de 1399 y un año después, con fecha 9 de febrero del 1400 hay otro albarán referente al mismo, firmado nada más que por Nicolau. Debieron seguir trabajando juntos, cobrando acaso indistintamente y en la proporción que hubieron entre sí convenido. Sin embargo, el 26 febrero de 1400, fué sólo Nicolau quien suscribió las capitulaciones con D. Rodrigo de Heredia para un retablo dedicado a Sta. Margarita y destinado a la Seo. Recibió los tres plazos de costumbre, finiquitando sus cuentas en 28 marzo de 1401.

El canónigo Bernardo Carsi, a quien le había hecho Marzal (acaso colaborando Nicolau, o los Pérez) el retablo de Sto. Tomás, encargaba (1401) otro al valenciano, para la iglesia de Horta (del obispado tortosino), «sots invocació de Sta. María, ab XV casas», «e banchal ab XIII, lo Ihs en mig e los XII apostols als lats». En 31 marzo 1403, terminó de pagárselo «domino Euneco, archiepisopo Tarraconensis», o sea, D. Iñigo de Vallterra, que de la Silla de Gerona pasó a la de Segorbe.



PEDRO NICOLAU

PEDRO NICOLAU Y ANDRÉS MARZAL (o discípulo)



Fotos « Archivo Mas »

Detalle del retablo de la Transfiguración.

Retablo de los Siete Gozos.

*Pina (Teruel).*

*Col. R. Bosch Catarineu (Barcelona).*



por vacante de su antecesor D. Juan de Barcelona y siendo prelado segorbino le nombró Arzobispo de Tarragona Clemente VII, en 1380, retrasando la toma de posesión hasta 1387, por no haber reconocido al Papa aviñonense la Corona de Aragón y estar expatriado el titular que falleció en el destierro. Para dicho encargo pudo influir (?), no sólo la nombradía del pintor, muy por encima de las posibilidades que más a mano tenía en Tarragona, sino la estancia de D. Iñigo en Segorbe, y cuando consagraron (13 noviembre 1401) la primitiva pequeña iglesia cartujana de Valdecristo. Pudo entonces tener noticia de otro de los Siete Gozos (igual asunto) que hacía Nicolau para el Rey D. Martín, fundador de aquel cenobio, como transformó en cartuja Valldemosa de Mallorca. Ignórase con exactitud la fecha del regio retablo «quod dominus Rex emet ad opus monasterii vallis X pti». Pero ha de ser anterior a septiembre de 1403, que fué cuando cobró parte y viendo el tiempo empleado en otros casos, no es ilícito conjeturarlo. La probabilidad de que uno de los dos, sea el del Museo de Bilbao, después la discutiremos.

Más trabajos suyos en 1403: Percibe importe del retablo (Siete Gozos) mayor de la parroquia de Alfafar y de otro, contratado en 18 octubre de 1401 (cuyos titulares desconocemos) para el templo valenciano de S. Agustín (21). También probablemente uno destinado a la capilla de Sta. Clara e Isabel (Catedral), que Mosén Antonio Olcina dotó de lo preciso, fundando en ella un beneficio, pues se la concediera el Cabildo en 1403. No suministra prueba plena (22), pero es bien lícito deducirlo. Se le puso como muestra cuando contrató (1405) el de Santa María y S. Pedro Mártir, que a su vez él mismo pintó. Lo que no parece completamente seguro, es que fuera éste último para la Catedral.

(21) Noticia de Tramoyeres en «La pintura alemana en Valencia» («Las Provincias», núm. del 19 noviembre de 1900). Sin citar documentos, no se si por reservarlos para la malograda monografía del pintor que preparaba. Desaparecieron, cayendo tal vez en pecadoras manos mendicantes de ajena erudición, en las cuales nunca podrán pasar por nada propio, al menos para los que tienen voto en estas cosas; no da manzanas el roble. Después de demostrar Colón podía navegarse de uno a otro confín sin caer en el espacio «hasta los sastres se volvieron exploradores», según dijo donosamente.

(22) Sembró la duda S. Sivera y lo advirtió el P. Ivars en «El Monasterio de la Puridad de Val.» (tir. aparte de «Archivo Ib. Americano XXXV-435). Vich, 1933, página 21. En la última edición de «Pintores Medievales» («Ar. Arte Valenciano», 1928, página 56), desdice lo que con anterioridad («La Catedral», pág. 339-40), diera por seguro.



porque la referencia de S. Sivera (sin transcribir documento) resulta confusa y no muy acorde con las vicisitudes conocidas de la capilla, ni lista de beneficios.

En 1404, nombró (28 julio) procurador a un tal Nicolás Salvat y con fecha 30 del mes siguiente, cobró (luego hizo) un retablo destinado a Sarrión, que salvo las «polseres» subsiste íntegro. Es la base para brujulear sus producciones ciertas o probables, sin dar certidumbre a meras sospechas asegurando lo que sólo se barrunta. Y para rotundamente rechazar las que de bien extraño modo le imputó Tramoyeres; el yerro del entendido, por eso más peligroso y difundido.

El 14 de noviembre de dicho año, firmó en Valencia (23), capitulaciones con el pañero Gil Sánchez de las Vacas, «vicinus civitatis Tuoli». En ellas convinieron un retablo del Bautista para el altar mayor de la parroquia turolense de S. Juan. Como pauta, se fijó que había de ser «tal com lo ques fá, en la ecclesia de Santa Creu», estimulando a colegir pudieran (?) referirse al de Marzal (1399) para Moseu Francisco de la Sella. Es muy posible y hasta probable, ya que una de las cláusulas advierte se haga la carpintería por «an Serra ó aquell qu'ha obrat lo de la dita esglesia», y precisamente «Vicentius Serra fusterius» firmó de testigo en aquél. Sin embargo, la fecha resulta un poco distante y no es imposible, que Nicolau o ambos, hicieran otro para el mismo templo valenciano en el interregno 1399-1404. Además de que, el presente («ques fa») disuena del pretérito («ha obrat») como el Don y el Tiruleque sin dar definitiva luz, por lo cual creo preferible no afirmarlo y cruzar el que llamaba el P. Gracian «azaroso paso de los peros». Lo cierto es, que lo de Teruel era pieza importante (acaso influyó, sirviendo de reclamo para el posterior encargo a un discípulo, del retablo de los Ocón, de Ródenas) y acordaron fuese «deboxat per lo dit en Pere Nicolau, e per altre pintor». ¿Quién sería éste? ¿Su copartícipe Marzal? Es lógico pensarlo; también dudarlo, pues si ya no colaboraba entonces con él, pudiera resultar Jaime Mateu o algún otro. Es el punto negro, al menos el mulato, de la discusión, porque a Mateu le hizo Tramoyeres no

---

(23) S. Sivera «Pintores Medievales». La Viñaza (Adiciones al Cean) indicó se hicieron en Teruel a 10 junio, citando al P. Arqués Jover y en el «Diccionario» de Alcahali—añoso acopio de colectoría—encuentro datado este contrato en 1408.



sólo discípulo, sino heredero y continuador del taller de Nicolau. Pero más de una vez sus afirmaciones, comprobamos están hechas a vuelco de dado y habremos ahora de consolarnos a lo zorro de las uvas, sin meternos en pareceres, que sería confundirlo más; la mejor salida de los empeños, es no empeñarse. Mientras no haya nuevo acarreo de materiales de archivo ha de quedar «sicut era»; sin pecado de ingenuidad, no es todavía factible precisar cómo ni cuándo empezó y terminó la colaboración de Andrés, ni su índole, si fué continua o circunstancial, sólo para determinado número de obras... De las dos formas, abundan ejemplos.

Dos cosas van perfilándose: la emigración de sus producciones a fronterizas comarcas aragonesas (donde tantos retablos nicolasianos han ido encontrándose), lo cual testifica la fama de su obrador en aquella rica región montañera y la costumbre de subarrendar ejecución en obras importantes, como ha de seguir haciéndolo Gonzalo Pérez, Jacomart...

El 25 de junio de 1405, Pedro Dorchal, presbítero, testamentario de Francisco Soscies, rector de Albal, encárgale un retablo de S. Bernabé, destinado a la Seo valentina, poniéndole por modelo el de Sto. Tomás (Carsi) que documentalmente contratara Marzal. De 1406, hay noticias el 24 julio y 24 septiembre. Son principio de documentos que no se llegaron a extender. Según Tramoyeres, aún vivía en 1408. A partir de entonces, comienza y no termina la mudez documental. Ignoro de dónde pudo salir el suponerle activo hasta 1412, fecha que veo citada (24) en varias publicaciones.

Nicolau fué para la pintura de Valencia, lo que Luis Borrásá para la de Cataluña; lo que Van Eyck a la flamenca. Ni qué decir tiene, que no pretendo llegar al delirio de parangonarle con él, sino en cuanto que ha sido principal emancipador de la escuela donde floreció y propulsor del naturalismo en ella. Suscita precisamente los mismos problemas de biografía, pues nada conocemos de su juventud y origen, e ignoramos todo lo relativo a su formación profesional. Es necesario recurrir

---

(24) Mayer, 2.<sup>a</sup> edic. alemana de su «Geschichte» (pág. 55) y en las esp. de Calpe y Labor. Supongo de ahí se transplantó a la obra póstuma de Von Loga (p. 18) y a «La Peinture Espagnole» (p. 80), de Mr. Rouchés. No sé si sería referencia directa de Tramoyeres, cuyas Conferencias dicen murió por 1412-13, rectificándose al repetir las en Val.<sup>a</sup> y señalado 1408-1409. Véanse las síntesis publicadas en «Las Provincias», núm. 16,512 (11 diciembre 1911) y «Diario de Val.<sup>a</sup>», núm. 412 (7 mayo 1912). Ibid, «Cultura Española», 1907, pág. 563 y «Ar. A. Val.<sup>o</sup>», 1915, pág. 44.



a hipótesis razonadas y razonables, no arbitrarias ni de arbitrista, pero provisionales, partiendo de las obras que le atribuimos, contraste o quilatador de su mérito, no de documentos fidedignamente probatorios.

No se sabe si nació en Valencia, o de donde procede. Su apellido vulgar, lo mismo se halla bien extendido en Mallorca, con ejemplos tan trágicamente memorables, como el célebre Francisco Nicolau ejecutado (1408) por excitación al tumulto, que, en Cataluña. Recordemos al homónimo Francisco Nicolau (fines del XIV) «mestre de draps de senyals» que Sanpere Miquel propuso (25) identificar con el autor de tapices mencionados en inventarios de la noble familia catalana-valenciana Cruilles. Viene a la imaginación, porque quien haya visto los frontales del Abad Villalba de S. Juan de las Abadesas (Vich-Museo), que se quiso fechar a principios del XV, no puede menos de rememorar dibujo y tipología de nuestro Pedro. Algunos Evangelistas, no desentonarían interpolados, en cualquier retablo suyo. Aun cuando a nadie se le oculta y por harto sabido huelga decir que sus características generales, largas barbas, ondulantes paños y numerosos pormenores, sólo son denominador común del aire nórdico, franco-borgoñón que soplabá entonces fuerte. Pero de todas formas, viene a cuento para señalar paralelismos y una fuente de inspiración entrevelada, que certeramente percibieron acordes el romántico investigador catalán y el benemérito Tramoyeres: las tapicerías o «draps de Ras». Como el sentido avizor del Sr. Tormo atisbó la de la escultura. Cuadros de pincel, aguja o lanzadera (todo en uno, a veces) son fraternos. «Pintades a la agulla», dicen documentos regnícolas y «pintura bordada» es frase que también suena en ellos.

No pasaría de sueños y nieblas, que pensáramos en si puede o no emparentar con el Nicolás de Bruselas, que trabajó para el gran arzobispo D. Lope Fernández de Luna, en 1379.

Algo de rienda debe dársele a la imaginación, mas no dejarla sin rienda por ser peor tachar una opinión de infundada que de errónea.

El obrador de Nicolau, aparenta una brillante constelación pictórica, integrada por estrellas de varia magnitud sobre cuyos respectivos caracteres todavía no es posible descender a mucha individuación y definirlos con certeza, rotulándolos nominalmente. A ello débese que, al

---

(25) «Cuatrocentistas catalanes», tomo I, págs. 25-26.



estudiar su órbita, surjan lagunas y anormal dificultad, en ocasiones insuperable para desentrañar la cohorte de discípulos y émulos. Confíemos en venturosa epifanía del mañana y a la hora de ahora contentémonos con que pueda despejarse la principal incógnita: el auténtico estilo del maestro.

LOS DISCIPULOS.—Aparte de Marzal, ¿tuvo más colaboradores y discípulos directos, según hace suponer el gran número de retablos encargados y despachados en próxima fecha? Obras y documentos permiten creer que sí.

Por lo de pronto, Jaime Sareal. El 4 de marzo del 1402, no como mero aprendiz, sino llamándole «pictor naturalis Morelle» se contrató (26) con Nicolau por un plazo de dos años. Si la expresión transcrita no nos embustea, podemos suponer sin tortura de la lógica que, iniciado en algún obrador morellano, se trasladó a Valencia para perfeccionar su arte. Satisfechas ambas partes, cancelaron el compromiso en 1404. Después volvió a su aldea natal, donde tuvo taller abierto, haciendo retablos destinados a Monroig (1408), Ginebrosa (1409) y Valjunquera (1414), según datos que sin detallar advocaciones publicó S. Gozálbo (27), añadiendo: «pintó mucho para las vecinas comarcas arago-

(26) Tramoyeres, «Ar. Arte Val.<sup>o</sup>», 1915, págs. 44-45. Lo repitió S. Sivera, loc. cit.

(27) En su monografía modelo: «Bernat Serra», pág. 64. Castellón, 1935. De cómo el arte de Nicolau resuena en talleres morellanos, puede testificarlo el mismo Bernardo Serra, que no es ajeno a él. Las tablas de Cinctorres (sean o no—y quizá no—personalmente suyas) lo placean en alta voz. Basta ver su tipología, ratificándolo el plegado de las de Olocau, figuras de Pobla de Ballestar con su manto a media cabeza, manera de tratar los fondos... Estuvo en Valencia, según se transluce de documentos del 1423 y 1441, pero además, casó con la viuda de Pedro Lembri a quien sucedió en el tálamo y en el obrador. Lembri, pudo conocer las disciplinas nicolasistas en Valencia (donde tenía establecido un hermano boticario) o a través de Sareal. Según dato de S. Gozálbo, hacia 1415 hizo un retablo de Madonna Sta. María para Mosqueruela (Teruel), cuya parroquial conserva uno mariano, grandote, de análoga fecha, por buen pintor de segunda fila, con marcadas influencias del estilo Nicolau-Marzal. La posibilidad de que sea el mismo, ya la he apuntado (Alm. cit.<sup>o</sup>) independientemente de la sagaz sugerencia hecha por mi querido maestro el sabio profesor Post (VII-799). No me sorprendería resultasen fruto de algún retablero de Morella o el Maestrazgo y en cualquier caso de la escuela nicolasiana-marzalista, el «Salvator Mundi» donación Plasencia al Museo de Bilbao, que para mí es fraterno (Archivo A. Val.<sup>o</sup>, 1934, pág. 20) de otras cinco tablas hermanadas entre sí por Post (Ve. tomo VI-556); dos de la Col. Muntadas (núms. 121 y 168 del «Catálogo») más una en la de Lady Lever (Port Sunlight), otra que perteneció a la Demotte de París y la de Bickerton (N. York) también discutida por Mayer, en «Revista Española de Arte» (1934, pág. 43).



nesas». Tal vez se pueda relacionar algún día estas referencias con producciones del ciclo nicolasiano que aparezcan o provengan de hacia esa zona geográfica; no cabe dudar que debió ser uno de los principales agentes vectores, de la escuela nicolasista en Aragón. De Morella, se trasladó a Alcañiz (1431) y Zaragoza, donde Serrano Sanz (28) le descubrió activo el año 1432. Buscaría mayor ambiente a su pincel, no suficientemente selecto para poder abrirse paso y destacar en Valencia; ni demasiado mediocre para resignarse a vida pueblerina, en pueblo de reducidísima clientela y donde había otros colegas preestablecidos. Acaso contribuyó a esta errática emigración, algún motivo familiar puramente personal. No deja de ser raro, que su hermano Pedro Sareal, deseando aprender el oficio, fuese al lejano taller (no mejor que los de Valencia) de Luis Borrassá (29) en Barcelona el año 1423. Quizá (entre otras causas) le sedujeron las indicaciones y ejemplo del también morellano Antonio Vallserá (1413-1447) quien pudo haberse familiarizado con la pintura del excelente maestro catalán, pues el año 1413 le halló Sanpere Miquel (30) trabajando en la capital de Cataluña. Como Valentín Montoliu y otros. Residiendo en Morella, y teniendo allí taller sus hermanos, incluso Francisco (31) debió al menos iniciarse con ellos. Sin embargo, no fué así; ni siguió las huellas de Jaime, hacia Valencia. Otro discípulo sería Jaime Mateu (...1402-1449). Desconozco el fundamento con que le convirtió Tramoyeres (32) en heredero y testamentario de Pedro Nicolau. Trabajó para el Rey, la nobleza, el Concejo y la Catedral, recibiendo encargos de fuera. Todo ello hace suponer sería buen pintor. Es muy probable, que algunas producciones del círculo Nicolau-Marzal, deban ser adjudicadas a Mateu. Ignoramos si emparenta con un homónimo «mestre argenter» que al decir de Sales y Teixidor, hizo en la 2.<sup>a</sup> mitad del XIV un donativo a la obra de Sta. Catalina. O con una serie de pintores del mismo apellido: Berenguer (...1432-

(28) «Revista de Archivos, B. y Museos. XXXVI, pág. 442.

(29) Ve. Durán Sanpere: «Dos pintors valencians, deixebles de Lluís Borrassá» en «Boletín Soc. Castellonense de C.», fasc. V del tomo XIV, 1933, pág. 393 y «Vida Cristiana», XX del mismo año (Barcelona).

(30) «Cuatrocentistas catalanes», I, pág. 115.

(31) S. Gozálbo, loc. cit. y «Pintors del Maestrat», págs. 25 y 39.

(32) Archivo A. Val.<sup>o</sup>, 1917, pág. 70 y «La Pintura Alemana en Val.<sup>a</sup>», I, c.



1442...) (33), Juan (...1443...) y Pedro (...1471...) más el documentado en 1585. No pasaría de trasoñar, el que se intentara relacionarle con los Mateo de conexión germánica que aludimos tratando de Marzal; ni si tuvieron contacto con el Juan Mateu, de Tarragona, documentado por Godiol (un homónimo en Barcelona, 1448) que cobró (1394) retablo de S. Juan para la parroquial tarraconense de Guardiola, pues aun cuando en aquella provincia se hallaron retablos influenciados por el arte de Nicolau, cual el de Guardia dels Prats (Museo Diocesano), faltan asideros para sospechar y apuntar en serio, un nombre concreto. El apellido, como los patronímicos, sobreabunda por aquí

Además de los usuales trabajos secundarios y decorativos (escudos, pendones, artesonado de la Casa Municipal...) o versillos conjuradores de tormentas («contra lo lamp») en la torre del Miguelete, consta que hizo varias pinturas (no detalladas) en el Hospital de Jesucristo (34), por 1419; un retablo del Bautista destinado a Teruel, según documento firmado (1418) por el comerciante Juan Maynes, en representación del «venerabili Martino Martínez de Aranda». En el mismo año con idéntico titular, otro por cuenta de D. Pedro de Artés, el rico paborde a quien se le concediera (1414) en nuestra Catedral la capilla de S. Juan Bautista y S. Pedro Mártir. No es aventurado suponer que repercutiría en este retablo desaparecido, el de Nicolau para Teruel, probablemente similar al de Ródenas que a su vez repitió un tipo del Bautista muy en boga, pues también aparece calcado por el Maestro de Burgo de Osma.

---

(33) Estoy en fe de que si, aun cuando como testimonio de infidelidad en la transcripción de documentos referentes a nuestros pintores, presentaremos una muestra (y sin recolectar ramo de cardos, el muestrario no es breve) con Berenguer Mateu: S. Sivera (Pint. Medievos) dijo, «el 2 enero 1433, cobró con Juan y Esteban, acaso hermanos suyos», ciertos trabajos en la Catedral. Ahora bien, según Almarche (Ar. Ar. Val.<sup>o</sup>, 1920, nota página 11) resulta que quien los hizo (en la misma forma y fecha) fué Berenguer Martí con su colega Juan Esteve. Las relaciones entre los Mateu, parecen vislumbrarse de otros datos apuntados por S. Sivera, cual el pago (1453) de llevar «una taula que era en casa de Jaume Mateu pintor, en la qual post era figurat sent Marti», al taller de Jaime Fillol donde colaboraba Berenguer, sobre quien dió referencias Carreres Zacarés.

(34) Conocido vulgarmente por «dels beguins» y de Sta. María (donde murió Gonzalo Pérez) frente al Monasterio de S. Agustín. Le fundara D. Ramón Guillén Catalá (1334) y regíalo la Tercera Orden franciscana. Ve. Llorente, «Valencia», II, Cap. V, y J. Rodrigo Pertegás, «Hospitales de Val.» en el xv, Valencia, 1927.



En 1443, tasó una obra de Jacomart, cuyo arte debió, por lo tanto, conocer.

Otros dos discípulos directos, le asignó tal vez rectamente Tramo-  
yeres: Pedro Rubert (...1402-1410...) y Ramón Mir (...1400...). Del  
primero, se sabe que por 1402, 1409 y 1410, trabajaba en pintura de ca-  
pillas, claves y dorado de altares para la iglesia valenciana de Sta. Catali-  
na, lo que aun no siendo específica labor de auténtico retablero, ya diji-  
mos no era desdeñada por los mejores maestros. Empero, ese solo dato, no  
es síntoma suficientemente decisivo para pronosticar si lo fué o dejó de  
serlo él. Un Pedro Rubert que halló Serrano Sanz en Zaragoza, formando  
sociedad con Juan de Levi para dos años a partir del 2 de enero del  
1402, no debe ser éste. De Ramón Mir, solamente aflora su firma del  
documento de 1400. Con ser tan poco, es lo único que de él sabemos.  
Su nombre no reapareció en las noticias referentes a pintores de Valen-  
cia. En Cataluña, son conocidos hechos y obras de un Ramón de  
Mur (35), activo en Tarragona. Da la coincidencia, de que acusan des-  
tellos valencianos y antes que nadie, sin ser todavía conocido el nombre  
del pintor, ya los vislumbró en la que después resultó documentada obra  
suya, la penetrante clarividencia del Sr. Tormo (36). Para mí, aparentan  
éstos doble índole: 1.º Los del básico lastre interregional zaragocista  
(común a Nicolau) evidenciado en el retablo de S. Pedro, del Museo  
Diocesano de Tarragona con sólo mirar los santos de su predela (Ber-  
nardo, Catalina, Juan Evangelista y Tecla) más el ángel liberador del  
Apóstol. 2.º Fundidos con aquel síndrome, se ven y columbran refle-  
jos de solera nicolasista. Sabiamente le acercó Post a la órbita del Maes-  
tro Catalán de S. Jorge, pero no desplace recordar y en otras ocasiones  
lo dijimos, que uno de los temas en litigio es la influencia en éste, del  
Maestro de los Martí de Torres. No se verlo sin mestizaje de valencia-  
nía y aún cuando persista el torcedor de la duda, debo darlo por pleito  
fallado justificándome en este sentir, votos no de popular jurado que

---

(35) Ve. P. Batlle Huguet: «Ramón de Mur», en el tomo II, pág. 113 del «Home-  
natge a Antoni Rubió i Lluch» (Barna, 1936); la portentosa gesta de Post («History»,  
tomo VII, 2.ª p., pág. 764, que los resume), y el brillante libro de Godiol Ricart, «La pin-  
tura gótica a Catalunya», Barna., 1938, página 19.

(36) «Visitando Colecciones—El nuevo museo diocesano de Tarragona», en «Bole-  
tín Soc. Española de Exc.», tomo XXIV (1916), pág. 320.





Dormición de María.



Fotos «Archivo Mas»

Retablo de los Siete Gozos.

*Kansas City Museum.*



bien poco importarían, sino de alta (37) magistratura. Viendo «lapsus» en la transcripción de documentos cual el de Berenguer Mateu antes aludido, al que sin maliciosa rebusca hemos de añadir los de García Pérez Sarriá (1440), Bartolomé Pérez y otros ¿estaremos autorizados para legítimamente—aunque resulte agarrarse a un celaje—preguntarnos si el Mur y el Mir serán o no, una misma persona? Y esperar a Dios y a dicha, que la depare buena.

Lo trascendente de la misión normativa de Nicolau, se testimonia por larga serie de obras que constituyen verdadera escuela y se adentra en el xv, durando toda su primera mitad. Ejemplifiquemos con el «Maestro valenciano de la Catedral de Burgo de Osma» para quien reclamé una tabla oriunda de Bokairente, propiedad de los Sres. Burguera, el de los Martí de Torres al que adjudicamos varias producciones y anónimos exponentes distinguidísimos: retablo inédito de S. Jorge (Jérica), tablitas de Almácer (Museo Diocesano de Valencia), políptico trinitario de Rubielos... Más otros mediocres como Gabriel Martí, Madonna lactante del Museo de Barcelona, retablo Estela del de S. Carlos, tablas de Albal, predela de la Yesa... Ciertamente, que no falta en algunas gusto marzalesco, pero no lo es menos, que aun donde predomina éste, se aduna y enhebra en sus vértebras las más veces médula nicolasista. Como al estudiarlas después, han de ser concretamente relacionadas, resultaría despeño duplicar ahora, ni en escala reducida, un mapa del itinerario de circunavegación piloteado por el arte de Nicolau a través del cuatrocientos.

SU ESTILO.—Aun limitándonos a las obras que creo más indisputablemente suyas, permiten definirlo como teniendo por sostén robusto trípode vital: las emanaciones del taller o círculo que venimos atribuyendo a Lorenzo Zaragoza, sazonadas con sal y savia del injerto marzaliano, sahumado por un adicional perfume itálico que le sirve de bello apresto. Suena con «chiarezza di voce», incluso en la luminosidad

---

(37) Tormo, en «Archivo Español», pág. 30 del n.º XXII; Godiol, «Arqueología Sagrada», II-536 de la edición de 1933; Folch y Torres, en el «Boletín de los Museos de Barcelona», vol. I (1931), pág. 3 y sig.



translúcida de su paleta de sabor sienés y en la forma de aplicar el color, con menudos toques sobre una preparación algo verduzca. Este influjo es tan notorio, que será suficiente recordar, pues lo comprueba, cómo la Madonna de la Col. Gualino (Turín), eco evidentísimo de las de Albentosa y Sarrión, a todas luces deslumbró a todos, desorientándolos, antes de reclamarla con su genial perspicacia Post para Nicolau. Y no sólo a estudiosos en agraz de Barcelona, cuando allí sufría ostracismo comercial, sino que juzgando el fruto por la corteza, un buen conocedor experto de lo italiano, Lionello Venturi, llegó a suponerla (38) de Sicilia. ¡Donde tanto repercutieron nuestros artistas medievales!

El gálibo de Góndola, fué lo que reanimó y salvó a las flácidas creaciones de la pintura gótica en trance de agotamiento por repeticiones de hieratismo envarado, inyectándole nuevo vigor. Es el gran acaecer de la Historia del Arte coevo. Así como en el XII-XIII, había definitivamente triunfado lo franco-borgoñón por toda Europa (salvo Italia), incluso España, desde fines del XIV a principios del XV, impera unánime (hasta en Francia) lo italiano, rebozando y remozando la soca germana, que sin embargo, pervive; a trechos sobre el haz de la textura histórica, u oculto bajo su envés, pero siempre fuertemente asido a ella. Ley general. Como había de suceder un siglo después, al despuntar nuestro segundo Renacimiento y desplazar las influencias de la escuela flamenca. Como aconteció a esta misma, según ya presentía el viejo Carel van Mander en su «Libro de los Pintores» resucitado y editado por Hyman; como en justa reciprocidad repercutió Valencia en el arte de Italia, reconociéndolo así el gran Adolfo Venturi, Brunelli, Franz Pellati, Ozzola, Filangieri di Candida..., para no citar más que selectos testimonios de italianos preclaros.

Es árduo, concretar el origen de su italianismo, que a las adivinas tentadoras de Macbeth les habría sido difícil colegir. Dibujo y colorido (fonética en la Gramática de la pintura, equiparable a contrapunto y armonía en la de la música), no son nítidamente pareables al que señorea otra flora terrígena del mismo tiempo. A pesar de notarse cierta reverberación parcial del Maestro de Dom. Bonifacio Ferrer y relativas

---

(38) «Prima mostra della Collezione Gualino (Alcune opere della c. G. esposte nella R. Pinacoteca di Torino)» Tav. 14. Milano-Roma, 1928.



concomitancias con el de Pujades, resultan difusas e imprecisas. Acaso más que la directa repercusión personal de pintor determinado y conocido, puede ser condensación de vagas corrientes artísticas circulantes por la porosa órbita regional. Hay todavía incógnitas, que aun no es posible despejar. Queda por esclarecer la personalidad del «Mestre Esteve Rovira de Chipre», sólo documentalmente resurrecto por Almarche y la cosecha que produjeron las relaciones florentinas aludidas en su publicación; el enigmático Gerardo di Jacopo. ... A título de flecha disparada hacia el futuro por magistral sagitario (39), es grato evocar paralelismo con el estilo de Alvaro Pirez de Evora, portugués activo en Pisa y Volterra (40) que Vegué Goldoni (41) se preguntaba si vendría con Starnina. Sospechó Post, que puede haber trabajado para Valencia, o Cataluña como independientemente conjeturaba Schiff (42). En efecto, su firmada Virgen de S. Croce a Fossabanda entre ocho alados instrumentistas y cantores, parece tentador imán de sugerencias: por la posición del Niño, por iniciar con la diestra de María jugueteón además, por la estructura de ángeles, alguno tan relativamente afín cual el que hay en primer término a la izquierda tocando un órgano portátil, por el ritmo general de la composición... A más andar ¿nos autorizaría esta conjetura de conjeturas para que acariciásemos la idea de conectar al lusitano con los Pérís o Pérez que partiendo del XIV, llegaron a formar en Valencia copiosa familia de cuatrocentistas? Es increíble; desestimar novelas y novelorías, debe anteponerse a torcer el camino de la verdad trasoñando sueños. No aprovecha candil sin mecha.

En cualquier caso, explícate por la constante de italianismo que maduró en los floridos países cuya costa baña el azul mar latino. Debió sumársele nueva potencia, en función del regio influjo. Quizá y sin quizá, no sólo ha sido hipérbole de monarcolatría, la de Bethencourt en su romántica «Historia Genealógica»: «En España, los Reyes lo hicieron todo, ciudades, templos, monumentos...». Al menos, el «quod principe placuit» de los «Usatges», tan arcaico que ya Tácito en sus «Ana-

(39) Post, loc. cit. III-54-56.

(40) Adolfo Venturi: «Storia dell'arte italiano», tomo VII-1.<sup>a</sup> p., pág. 29 y sig.

(41) «Archivo Esp. A. y Arqu.<sup>a</sup>», n.º 17, pág. 199.

(42) Roberto Schiff: «Una nuova opera di Alvaro Pires d'Evora», en «Lusitania» III-(1925-26), pág. 35 y sig.



les» advertía como «el deseo de agradar y parecerse al príncipe, hizo más que leyes, castigos y temor», bien puede haber contribuído. Máxime tratándose de verdaderos intelectuales de su época, según evidenció Rubió Lluch en «La Cultura Catalana Mig-Eval» que lo fueron don Juan I y D. Martín, quien el 4 de septiembre de 1406 encargaba copias de Mateo Giovanetti da Viterbo, vivió durante años en Sicilia... Lo uno, tras lo otro, y unido a la trabazón con la Corte papal aviñonesa (vivero de arte italiano) en el cismático pontificado (1394-1423) de Benedicto XIII, canónigo valentino, pariente de los Heredia, Moncada y hermano de la Reina D.<sup>a</sup> María Martínez de Luna Pérez de Gotor, más un sinnúmero de relaciones directas con Italia, perennes y de toda índole, algunas comerciales tan intensas como las historiadas por Giovanni Livi o Ezio Levi, justificanlo bastante.

El nórdico legado marzalesco, brilla por su ausencia en las tablas centrales de Sarrión o Albentosa y resuena casi estentóreo, en guardapolvos y paños laterales, que salvo ciertos fondos de roqueños paisajes sieneses, o algunos pormenores, permanecieron sordos al potente italianismo de aquéllos. He ahí un contraste sospechoso y extraño. Podría dar pábulo a la posibilidad de pensar en parciales colaboraciones de su parciario Andrés, cuya factura personal no es todavía conocida con auténtica garantía rigurosa, quedando según hemos discutido, en relativo coeficiente de probabilidad. Tratándose de titulares y trabajo de gran selección artística, se inclina el ánimo a suponer la propia mano del principal contratante o capitoste del obrador, y venimos deduciendo debió ser Nicolau. Sin embargo, para escrutar en los otros paneles la del pintor teutón, es verdaderamente poco teutónica la huella. Pero sucede con todo lo de Marzal, nunca muy «kerndeutsche». Pienso, es preciso pensar, que quizá ese desorientador dualismo pudiera robustecer la hipótesis de colaboración. Para ejemplificar concretamente: Jesucristo en la Coronación de María, y Ella misma (Sarrión), o los aindiados pastores del retablo Aras Jáuregui (Bilbao), son modelos, que sin escrupular con exceso, pasarían por gemelos de figuras de las tablas Johnson (Filadelfia) y Cords (Brooklyn). Al fin de cuenta nonadas; la homogeneidad del conjunto, aún dejando entrever la conocida usual intervención de varias manos en un mismo retablo, desatrae para pronunciarse; y aconseja escribir como en testamento: a menos palabras menos plei-



tos. Es un discrimen, más enzarzado que el de los Serra, los Huguet y los Vergós en Cataluña; el de Jacomart-Rexach, los Osonas, Hernandos y Falcós; el de los Van Eyck, en Flandes, y aún en tiempos posteriores, el menos difícil de Rembrandt y Lievens o el más fácil, de los dos Pedros: Rubéns y Symons. Mientras siga soterraño el conocimiento seguro del pincel de Marzal, preferimos hacer de cantamañanas y frenar fantasías que pudieran terminar en pedir leche a las cabrillas.

En paralelismo musical (ya dejó bien sentado Leonardo, son artes hermanas) Nicolau es equiparable a Haendel que sobre la robusta base sajona, inyectó el zumo itálico de los dos Scarlati, y de su amigo Corelli; tienen común la profunda religiosidad, soberana belleza de conjuntos y majestuosa elevación de ideas, servida por técnica selecta e instrumentación depuradísima.

El nexa, que (también sin absoluta certidumbre) venimos llamando lorencesco, sugiérelo una confronta con lo de Jérica. Algo torcidamente, pero quizá lo vislumbró Tramoyeres al decir en Conferencia del Ateneo pedagógico valentino el 3 de mayo de 1912 (43) que «la Virgen de Sarrión fué pintada en colaboración con Antón Pérez», a quien se atribuía entonces el altar jericense. Más certero y bien orientado Mayer (44), reiteró sagaz (y precozmente) ligazón estrecha entre el todavía problemático Lorenzo Zaragoza, la Madonna del Louvre oriunda de Burgo de Osma y otras producciones, alguna de las cuales, creo quizá de Nicolau: la Coronación de María, de los herederos del Conde del Asalto (ahora en las Brummer Gallery.-N. York), que para mí—por varias razones después discutidas—tal vez procede del retablo de B. de Osma, y acaso compañera de una «Dormición» propiedad del anticuario parisién establecido en la Rue de la Victoire, núm. 28 (45). El mejor aval de la influencia zaragocista sufrida por Pedro, lo da el hecho de que Post—«primus inter pares»—incluyera en el tercer tomo de su «History of Spanish Painting», al retablo de Jérica (cuando aún no se conocían

(43) Se conserva una síntesis publicada en el «Diario de Val.<sup>a</sup>», del siguiente día.

(44) «Archivo Español de Arte y Arq.<sup>a</sup>», pág. 105 del núm. 29; antes en la edición de su «Geschichte», pág. 34 y en la de «Calpe», pág. 55.

(45) Reproducida por Mayer (que fué su descubridor) en este BOLETIN, número del 2.º trimestre de 1936, pág. 114 y por Post en su tomo VII, 2.ª parte, pág. 791. Fotografiado de la Coronación lo dimos en el BOLETIN, número de septiembre de 1935.



los documentos revelados por D. José M.<sup>o</sup> Pérez Martín), dentro de la misma directriz nicolasiana.

A pesar de las noticias documentales, sobre valencianos del discipulado de Borrassá, cierto parentesco que aparenta éste con las producciones del ciclo nicolasista, puede resultar carta de Urias y no pasar de concordancia en común efluvio de Lorenzo. Ni afirmo, ni niego; pero nadie ha tocado aún la campana de la queda y lo por venir suele acarrear sorpresas. En el estudio de L. Zaragoza, es preciso contentarse con avanzar a boga lenta y no sin cíar, navegando por brumosos meandros de horizonte retuso.

Le creo aplicable a Nicolau, lo que de V. Eyck dijera Weale: sus maestros veían solamente con los ojos y él además con el alma, por lo cual, a la inversa de ellos «cuyas obras religiosas no despiertan más que ideas terrenales, las suyas nos ofrecen fiel espejo de las celestiales». Sus «Reginae Angelorum» son evolución de la «Mare de Deu» creada o difundida por Zaragoza. Constituyen un más avanzado exponente valenciano, del arquetipo catalán de la «Donna Angelicatta» promanante de ultra-puertos. ¡Formidable progreso respecto a las fitas precedentes! Aun siendo su modelo humanamente vulgar, acertó y supo darle un encanto de jovial dulcedumbre ignorada por sus contemporáneos. Conserva el tipo amagrecido, algo menos esbelto que el de Lorenzo, pero tiene parigual actitud y posición de manos tan semejantes como los ropajes de menudo dibujo trabajadísimo, mantos con floridos ramizos y otras analogías, ganando en composición. La perfeccionó al enriquecerla con grácil adeliño itálico; el cortejo angelical fué muy aumentado; los dos músicos jericenses de primer término, se transformaron en antóforos portadores de simbólicos lirios y rosas; otros en actitud de orantes, tienen la cabeza ladeada y sus manecitas graciosamente cruzadas al pecho como los de Gaddi en Sta. Croce de Florencia. El pintor pensaría que los piadosos pueblerinos sarrionenses pudieran oír en otro léxico a Nuestra Señora, lo de «li angelichi fioretti, rose e gigli» del «buon consiglio» de la famosa «Maestá» del Palacio Comunal de Siena, por Simone Martini. Es embriogenia que no desplace traer a colación, pues parejamente a la de Duccio di Buoninsegna («Museo dell'Opera della Cattedrale» sienense), debió tener resonancia que más o menos esporádica y latente subsistía en el Este de España.



El Niño, carrilludo y gordezuelo, rebosa lo que ya en términos generales denominaron las «Leçons professées à l'école du Louvre», por el veterano Mr. Louis Courajod: «carácter internacional». Lo mismo recuerda un bello «bambino in grembo de Madonna allatante», que los rollizos niñazos de miniaturistas del Duque del Berry, o de alguna «Thronende Marienbild» como la de «Meister Wilhelm» del Museo Arzobispal de Coñonia. Sin perder la gravedad propia de quien decía el historiador Josefo, «muchos le vieron llorar; mas nadie lo vió reir», tiende a jugar con la Madre, que lo acaricia y cosquillea con su índice, alargado por tradición inveterada en España. Sin embargo, esto no merma, la solemnidad triste de «Madonna pensosa», reflejo de libros devotos cual las «Meditationis» (Capt.º VII) del Seudo Buenaventura. Nuestro Fray Francisco Exímenis en su «Vida de Jesucristo», tan difundida que citó Massó Torrents una veintena de manuscritos del XV subsistentes y numerosas traducciones, dedica todas las páginas del Capítulo XL a glosar «Cómo en el corazón de la Virgen, había constantemente grandes dolores desde la infancia del Niño Dios». Presiente la Dolorosa, la «Pietá», según varios panegíricos franciscanos. Es un espécimen, que hasta por la postura de extremidades rememora el Jesuín de Lorenzo Zaragoza, en Jérica, donde le puso vestido y Nicolau (como Marzal) desnudillo, con desnudez simbólica de la pobreza cantada en estrofas sublimes del franciscanismo. En cuanto que pintor de niños y ángeles, resulta un Murillo del XV, por la tez fresca y sana de sus jugosas carnaciones. Como ante figuras de Pina y Sarrión se presiente la emotividad inquieta del diseño de Greco.

Ahebrado tan multicolor, parece soterrañamente fusionarse con algo de solera gálica, explicable, en tiempos de D. Juan I, de quien repitiendo frase de su propia cuñada, decían los contemporáneos «havía muller francesa, e tot era francés». Siempre ha sido rigurosamente cierta, la afirmación de Juan de Lucena: «lo que los reyes facen; luego ensayamos de lo facer». Puede resultar complementario eco de Zaragoza o Marzal, o exponente general franco-borgoñón recibido directamente o a través de códices iluminados que fueron excelente vehículo didáctico. Ante reproducciones del libro de horas llamado de Turín, se me recordaron cabecitas y detalles que iremos viendo en las obras a continuación discutidas. De pinturas propiamente dichas, me impresionó el



ver dos paneles del Museo de Dijón que un pintor de Iprés, Melchor Broederlam (...1381-1410...), cuya repercusión se pretendió atisbar en más lejanas tierras de Castilla, hizo para la cartuja ducal de Champmol hacia 1392-99.

Resumiendo: el viejo testamento de Zaragoza y Marzal, inspiró el evangelio de la nueva ley de nuestra pintura, escribiéndolo Pedro Nicolau con el más poético y musical lenguaje de sus contemporáneos nominalmente conocidos. Es el más encumbrado y representativo guión de la última fase italo-gótica en sus postrimerías, precursor del hispano-flamenquismo abanderizado por glorioso trío: Jacomart, Rexach, Dalmau.

Sin atenerse con exceso a los moldes rígidamente prefijados por la rutina, procurando desasirse de las angosturas trescentistas, tiende y atiende a contemplar la vida mirando al medio que le rodea, más que a tradicionales recetas de taller. En las figuras, siguen conservando toda su clásica importancia las cabezas; en ellas, en sus ojos (miembros divinos les llamaré Gracián) de dulce mirar cual los que al buen Cetina cautivaran, se concentra la esencia esencial del personaje representado; pero aunque repite arcaicos frentalismos poco gratos, acrece la variedad fisonómica, humanizándola y empieza a conceder algún valor al cuerpo. Lo construye mejor, haciendo que principie a vivir bajo los macizos paños, acusando movimientos y formas con mayor nobleza, serenidad y equilibrio si se compara con sus predecesores. A pesar de los tipos bracos, algunos carichatos o avirrostrós, hombriestrechos e inverosímilmente bracicortos, con cierta rigidez de muñeco de palo. Como enseñaba ya Cellini, el difícil punto culminante del arte del dibujo, es hacer bien el cuerpo humano. Por eso no pasan ni pueden pasar siendo del tiempo en que trabajó, de mera percha de los ropajes; empero, ya es algo, casi mucho, ver más sincronismo entre actitudes y movimientos, más acordancia entre posición del torso y extremidades. Dejan de ser impávidos figurones, animándolos al ponerlos aspaventeros, gesticulantes, de vario perfil frecuentemente judaico y expresivos ademanes. Dista mucho de ser desdeñable su notorio y notable avance, al abordar nuevas actitudes difíciles (de los guardianes del Sto. Sepulcro, por ejemplo), cuando en su época sólo se sabe a duras penas, tratar mal o maltratar el modelo humano estante o sedente.



PEDRO NICOLAU



Transfiguración del Señor.

*Tabla titular del que fué retablo mayor  
de la parroquia de Pina (Teruel).*



*Fotos «Archivo Mus»*

Fragmentos de Pentecostés (o Ascensión).

*Col. Martí Esteve (Valencia).*



Muy característico suyo—y por aquí ha de cundir mucho—es cierto preciosismo a modo de caligrafía capilar, en garcetas, pelambreras y crespas cabelleras femeninas, eco de las postizas pelucas («capells de bells cabells manllevats») censuradas desde los púlpitos, que comentó Eximenis en «Lo Terç del Crestiá». Las hace con pincel tan fino, que más de una vez parecen a cálamo en barbas de zamarro con rizosos mechones—cual los remotos relieves asirios—por aquí usadas desde el XII y aún en el XIV; dicen solían llevarse postizas, limitando después su empleo al teatro. Prodigia dos clases de naricillas y narizotas grotescas, provenientes de la caracterización del «adereço» escénico y acaso también de la convivencia hebraica que vapuleaban los predicadores: el de las muy aquilinas ya empleadas por Marzal, que recuerdan un retrato del duque Federico de Urbino (Piero dei Franceschi-Florenca-Uffizi); y otras penduliformes, prototipo de rinoescleroma ejemplificable con un retrato de varón, núm. 2.182 del Prado, que de Holbein el mozo, se traspasó al Maestro de la Muerte de María (?).

A las manos, exangües, señoriales, sabe darles de vez en vez una donosura tan parlera que apesar de su imperfección constructiva, cautiva y atrae. Esta dactilología, deriva de Marzal, cuyas figuras masculinas evocan el cuento contado del Conde D. Julián, forzado a llevar luvas para no enamorar involuntariamente a las mujeres de sus vasallos, conseja que leo en la primera «Crónica» editada por Menéndez Pidal. Parece haber sido Andrés, quien introdujo aquí el nuevo valor de la mano como elemento expresivo; lo que andando tiempo había de llegar a supremo límite en España con Greco y Velázquez. Transmitió este don a sus secuaces, ya que no sólo Nicolau, sino el Maestro de Pujades demostró ser en ello «capomagister» como evidencia su S. Gil del retablo de S. Juan del Hospital. De cómo eran estimados tales detalles en la vida valenciana, nos dan idea testimonios cual la curiosa carta de Alejandro VI al duque de Gandía, publicada por Chabás (46).

(46) En su «Archivo», tomo VII, pág. 93. La repitió S. Sivera, «Notas para la Historia de Alejandro VI», pág. 30 V.al.<sup>a</sup>, 1919. Preferimos siempre literalmente transcribir—no traducir—estas bien comprensibles viñetas del ambiente regnícola, a tenor de las enseñanzas del preclaro profesor español Sr. Jiménez Soler, cuando en añoje (1899), pero no envejecido discurso de recepción académica decía que así, los personajes «no vienen con disfraz moderno, todo es contemporáneo de los sucesos y al leer la época revive y pasa ante el lector...»



donde le recomienda: «not lleyes los guants may... e te cura de les mans, perque en nostra terra si mira molt».

Los pies, por la costumbre del calzado largo y puntiagudo que al poner en boga promediado el XIV, las cracovianas o «polainas» (de Polonia), vino a resucitar más antigua moda, resultan todavía deformes cuando aborda el natural y con excesiva prolongación absurda del pulgar. Tributo a la centuria en que vivió. Nadie pide a un coral de Palestrina, la riqueza de modulaciones, timbres y matices exigibles en música moderna; sería incongruente censurar la reducida orquesta bellísima de Glück, por parangonarla con la de Wagner.

Esto en cuanto a su manera de tratar las figuras; más para mí, su cualidad prócer es el dibujo y firmeza de modelado. No le pasó por alto aquel sabio consejo de Cennino Cennini que después del año de inicial aprendizaje obligatorio, preceptuaba «dibujar siempre, sin dejarlo nunca, ni en día de fiesta». Con la frase que Jusepe Martínez en sus «Discursos practicables» (Trat. XXI), puso en boca de Don Juan de Austria puede asegurarse «No fanno pittori i belli colori, se non disegno e piu disegno, studio e piu studio»; aunque a ciertos esnobismos modernistas desagrade. Podrá parecer que algo blanda, quedando zagüero en relación a la briosa brillantez potente (y un poco cruda) de Marzal; sin embargo, no deja de ser buen colorista ya que la riqueza de colorido nada tiene afortunadamente que ver con los colores chillones. Sus tintas, de tonalidad clara y fluída, derrochan azules, grises y verdes complementarios, sin exceso de rojos, pues propende a gama ciánica o fría, más que a la cálida, que según avanza el XV-XVI, a costa de perder fluidez irá ganando terreno, culminando en el Maestro de Perea, y alguno de sus discípulos para terminar con la machacona nota rojiza subrayada por Tormo en la gran escuela de Ribalta y Espinosa. Sabe yuxtaponer rítmicamente, fundiendo tonos bien hostiles, armonizándolos sin cacofonía. Son inimitables sus deliciosas carnaciones («encarnaments»), con ligeras veladuras de blancos transparentes y carminados de delicadísimo empaste que adquieren realce por efecto del barniz albuminoso con que las retocaba y recubría. La «mezcla de lirios y rosas» que siglos después, en los umbrales del XVII habían de preconizar los aforismos del pantagruelismo pictórico de Rubéns. Es más de apreciar, conociendo las dificultades propias de la pintura monocroma en técnica de tempera,



debido a que como recomienda el monje Denys, según veo en el texto incorporado por Didrón al «Manuel d'íconographie Chrétienne» (página 54), conviene «no poner el color uno sobre otro...» Bien advierte Francisco Pacheco en su «Arte de la Pintura» que «requiere resolución y saber dibujar bien y con facilidad, porque no se puede quitar y poner fácilmente, porque lo que se yerra no tiene enmienda...». No son chicos los inconvenientes de tener que reajustar lo seco, habiendo de obtener todos los arpegios coloristas, sólo a base de un par de azules, otros tantos rojos, tierra negra y el verdacho, arcilla verde clara teñida naturalmente por silicato de hierro. Es de confesar que se asustará hoy, quien juzgue la pacienzuda labor de nuestros hombres de antaño, intentando reconstruirla tomando por vademecum la literatura vigente, a base de las amazotadas «Recherches nouvelles sur les procédés de peinture des Anciennes» (París, 1822), de Sochnee; el «Trattato» de Cennini en la edición Mottez (1856), lo de Ernst Berger «Quellen und technik der fresco, oll und tempera malerei des mittelalter» (München, 1897), o «Les origines de la Peinture à l'huile» (París, 1904), de Dalbón, y el más reciente (Bruselas, 1914; París, 1920) de G. Loumyer, «Les traditions techniques de la Peinture Medievale», que aun siendo muy estimable, flaquea mucho precisamente en lo español, dicho sea de paso. Ante lo de Albentosa, me vino a la memoria una escena de un «Auto» de Calderón: «El pintor de su deshonra», cuando Inocencia, Gracia y Sabiduría entregan al artista sus colores. De las tres tiene Nicolau bastante.

Acertó a dar a los oros tal suntuosidad decorativa, que busco y no hallo quien le haya superado; sólo le alcanza, no Andrés, inferiorísimo en esto, sino el Maestro de Martí de Torres que le sigue más avanzado. Pero es que, como en lo orquestal las sinfonías de Beethoven y en lo pianístico la famosa sonata de Listz dedicada a Schumann, no pueden oirse sin presentir la estética de la Tetralogía, tampoco el gran pintor de D. Berenguer Martí de Torres, puede admirarse (convertido en discípulo maestro), sin mirar a Nicolau que le siente y presiente. Los diapreados de las orlas florales y aureolas nicolasianas, variadas y extraordinarias( recuerdan trabajos de miniaturista y tapicero), asombran, cual acuradísima labor de percocería, superando el «granire» o «stampare» ita-



liano de moldes, a buril o «pichador d'ors», pacientemente percutido con «macetes de pichar».

Los fondos, aún siguen las arcaicas rutas del giotismo, con sus enriscadas lomas yermas y campos áridos, porque no tuvo el paisaje (ni tiene, como advirtió Piazzzi al analizar el «Arte en la muchedumbre») ningún poder sugestivo sobre el pueblo, como no lo tendrá nunca sobre los niños y arte popular, aunque no plebeyo era el de por entonces. Han de transcurrir años y hasta promediado el XV, que se aclimataron las influencias flamencas, no encontraremos capitulaciones retableras previniendo vayan las «istorias acompañadas de perspectivas e altres embellimens»; es demasiado pronto y hay que esperar a flamenquizantes como Jacomart, Rexach, los Osonas y sus derivados cual el «Maestro de Cavanyes», que podría llamársele de las cabañas por las que abundan en sus tablas. Salvo en esto, en casi todo lo demás propende a espontaneidad mejor que a pasadas y pisadas fórmulas de taller, siendo quizá el primero en quien se observan vivas apetencias de trabajar la tercera dimensión, en lo que manquea incluso el de Martí de Torres, su más grande continuador.

Por legado marzalista, pospuso el atildamiento lineal a la palpitación y dinamismo, rebosando preñez de realidad y vida. Sabe mantener en ponderado equilibrio verdaderamente original, no de recetas manidas, la gracia (itálica) y la fuerza de expresión (nórtica), fundiéndolas (crisol valenciano), con perfecto maridaje, sin que una desentone de la otra. Orquestación y línea melódica deslindadas, sin embrollo ni confusiónismo.

No pretendo trasloar sus merecimientos adobándolos con salsa de alabanzas, empalagosa siempre; ni de agigantar su de por sí pina postura, fingiéndole insólito pintor genial. Pasos tan sin provecho, sólo conducen a degenerar en lo que por extremosos apasionamientos llevó al Dr. Jaime Prades a suponer fundador de la Jana, nada menos que a Noé, o D. Vicente Marés en su «Fénix Troyana» cuando con «demostración gráfica» y todo, situó el Paraíso y hasta los hijos de Seth, después del Diluvio, en su pueblo natal, Chelva, no menos pintoresco que D. Francisco de Eguía, proclamando a Estella «la segunda población del Mundo». Estoy por fortuna inmune del peligroso contagio bufo, ya que no soy valenciano, ni siquiera levantino y a Nicolau, que ignoramos dónde



nació, le basta con decir que a la hora del juicio final de los pintores, ha de quedar al lado de los buenos. Y con haber sido lo que fué, un excelente artífice de su tiempo. A los de por entonces, sin desbordado entusiasmo generoso hasta el exceso, entre las jerarquías de artesano, artífice y artista, la última en todas partes pide ser adjudicada con parquedad extrema; esto a nadie se le oculta, ni aun a mí, que recuerdo a Péládan en su «*Refutation esthetique de Taine*» llegando a empadronar al pintor más pintor de todos los pintores, a Velázquez, entre los buenos obreros ¡y resistiéndose a titularlo artista! Para enjuiciarles cabalmente, hácese preciso evocarlos en su taller, en la «bottega» cuando todavía no era un aparatoso salón de reclamo, que proporciona encargos. Allí donde hacían auténtica vida de artesanía humilde, sin preocuparse de la originalidad que tan cara y ávidamente se cotizó después; sin enloquecer por conquistar vanagloria, esencia de vanidad disuelta en pobre orgullo. El aprendiz, procurando seguir las normas del maestro, éste, ambicionando únicamente mejorar lo que hizo y vió hacer, superándose como ahora dicen. Sólo puede apreciarse y saborearse la sublime sencillez de su ingenio, imaginándolos hasta preparando materiales, moliendo en sus «pedres de molre color», reuniendo «manolls de plomes pera fer pincells», apomazando y puliendo con las «pedres de bonir», adquiriendo «arrobés de formatge pera fer engrut» y pegar el «endrapat» («*impannare*») de lienzo a sus tablas, sobre las que una vez enyesadas y enlienzadas trazaban los esbozos en dibujo a punta o lápiz plomo («*grattare*»), tomados de álbums o «papers de mostres ab imatges deboxadas...» No eran nada comparable a los de tiempos posteriores, según apuntó Casellas en una síntesis (47) bien hecha, donde comenta «*La ornamentalitat daurada en els retaules catalans*».

Por último, puestos a señalar generalidades, indicaremos entre los accesorios, predilección por suelos de bellas alcatifas («*draps de peus*»), y telas con ornato típico de fitaria rotiforme y zodària, a base de las avecillas moñudas, que sin aspirar a reunir ni recurrir a volucrarios, discutiremos en lo de Marzal: las «rosetes» y «gallinetes» ya vistas en Jérica (paño dorsal del sueño de S. Martín); retablo del «Centenar de la Ploma» (Londres), y copiosísimas en otros muchos. La distinguida fac-

---

(47) Disc. de recepción en la Real Academia de B. Letras. de Barcelona. 1909.



tura de cendales y gasas, también es magnífica en el delicado velo que recubre sus Vírgenes; presagia, al Maestro de los Martí de Torres y al del Santo Entierro del Puig, que señorearon en esto.

Con los colores pasmados a causa de las peripecias sufridas por el documentado retablo de Sarrión, que sirvió hasta ¡de palomar rural!, no puede ser quilatera del valor—sinónimo de valer—alcanzado por P. Nicolau. Lo es en cambio y en alto grado, pues se conservó «in situ» bastante bien, el de Albentosa. Sus figuras principales, acusan lo que se llamaba «bon atzur d'Acre» (originario de S. Juan de Acre, por eso también denominado, ultramar) inalterable, de lapislázuli, muy superior al «atzur comú, d'Alamania» que como metálico (a base de sulfato de sodio y un silicato de aluminio) se alteraba ennegreciéndose por oxidación. Aquél, cotizábase casi como el oro, dando lugar a tan deliciosas anécdotas cual la que se cuenta de Perusino, en Florencia. Estipulaban minuciosamente su empleo los retableros y frente al altar mayor de la parroquia de Albentosa, nos asaltó el recuerdo de una carta de Durero a Heller, refiriéndose al encargo de los dominicos de Francfort, que da idea del constante aprecio: «pintado con tenaz esmero, dando varias manos de buen azul de ultramar y los mejores colores encontrados». También aquí son muy buenos los demás, destacando un riquísimo «verdeterra» y rojos de bermellón excelentes.

Es muy grato y significativo lo dicho por un insuperable conocedor de nuestro Arte—¡que tanto le debe!—como Post (48), imparcial juez severo: trátase de una obra demostrativa de que las creaciones de los maestros españoles de primer orden, cuando han tenido la fortuna de conservarse bien, hay ocasiones en que pueden parangonarse con lo mejor que produjeron los italianos de la misma época. Place transcribirlo como ajeno testimonio de autoridad sobre la justa estimación mundial que hoy merecen nuestras espléndidas tablas medievales. Y de cuanto evolucionó el concepto sobre las mismas en pocos años, desde que resonantes publicaciones del añorado hispanista inolvidable Mr. Bertaux, empezaron a difundir su conocimiento. Si el gran Menéndez Pelayo apuntaba (49) que «tampoco la pintura alcanzó entre nosotros va-

(48) Loc. cit., tomo IV, págs. 570-571.

(49) «Hist.<sup>3</sup> de las ideas estéticas en España», tomo I, vol. II, pág. 280.



lor propio antes del xv y aún entonces se arrastra obscuramente», otros, extremando la repulsa de que antaño fué víctima todo lo que por llamarlo de alguna manera denominaban gótico, en despectiva y absurda sinonimia de bárbaro, llegaron a cosas peregrinas de este cariz: «Antes de Juanes, nada había en Valencia». Tengo a la vista el discurso de recepción académica (29 nobre. 1891) del pintor Martínez Cubells, precisamente sobre la escuela valenciana, de donde lo copio, y posteriormente, aún le llamó Huguet Segarra, su fundador.

Dejando el descamino, «revenons a nous moutons», a los que pacen y triscan en los pastizales del políptico sarrionense; aunque ahora el folletón se trunca, otro día y otro fascículo del BOLETIN le continuará. Deu volente, discutiendo las obras de Nicolau y su escuela.

LEANDRO DE SARALEGUI.

Valencia, 25 junio 1941.



# Una visita a la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto

por

Emilio Camps y Cazorla

En la planta alta del Museo Arqueológico Nacional, y en tres de las grandes salas que hasta 1936 ocuparon los fondos de la Sección Americana del mismo, se inauguró el 10 de junio del corriente año por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional la llamada *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, compuesta por no menos de mil doscientos objetos de plata y tejidos que han sido recuperados por diversos caminos y en varios lugares, dentro y fuera de España, tras de la liberación en 1939. Puede decirse que nunca se ha celebrado en España una Exposición semejante, pues si bien ésta tiene un carácter más restringido que la celebrada en el ejemplarmente famoso Palacio Nacional de la de Barcelona en 1929, en cambio, y dentro del sector a que se concreta, la densidad de objetos ha permitido formar series completas de estudio en que los ejemplos se distribuyen casi de año en año, sin solución de continuidad, desde la mitad del siglo XV hasta la del XIX, ilustrando perfectamente el desarrollo de la plata y de los tejidos y la sucesión de los estilos y modas que en ellos actuaron, en una región que abarca como núcleo principal Castilla la Nueva, Mancha y parte de la Andalucía Alta, y que se completa con parte de Valencia, Aragón y Cataluña, en todo cuanto de sus tierras cayó, por más o menos tiempo, bajo el dominio marxista.

Uno de los aspectos más interesantes de esta Exposición es el que



de ella se excluyan casi por completo los grandes tesoros de Catedrales como la de Toledo, las mayores Custodias procesionales, las ropas más universalmente famosas y conocidas. Podría parecer que, al faltar ellos, fuese menor la riqueza. Y es aquí donde reside la primera gran sorpresa proporcionada por la Exposición, pues con piezas de procedencias que, previamente, podríamos considerar secundarias, se ha formado un conjunto que rivaliza y casi aventaja en muchos aspectos a aquellos grandes tesoros conocidos. Aterra verdaderamente pensar en que muchas de estas piezas eran punto menos que desconocidas, y en que por parroquias y conventicos había tanta riqueza artística, de la que sólo Dios sabe lo que haya desaparecido definitivamente.

Al inaugurar la Exposición, se ha publicado un sucinto *Catálogo* que tiene la finalidad concreta de permitir el estudio seguido cronológico de los ejemplares, ya que en él ha habido que omitir casi completamente las referencias de propietario, cuando han sido conocidas, que no lo es en todos los casos ni mucho menos, con objeto de no restar elementos para la identificación de los dueños verdaderos. En sendas referencias preliminares el Comisario General, Sr. Iñiguez, y el Subcomisario, Sr. Navascués, dan noticia del carácter, fines y obras de la Exposición, con datos que resultan sobremanera interesantes.

El camino seguido hasta llegar al resultado que supone la Exposición no deja de ser curioso. A raíz de la liberación de Madrid y de la inmediata de toda España, el Servicio de Recuperación Artística, que había venido funcionando militarmente en tierras de combate en zona nacional y que había tenido auxiliares y miembros entusiastas en la misma zona roja, donde habían actuado unos y otros con patriotismo, abnegación y riesgo enormes, se hizo cargo de los depósitos diversos de antigüedades y riquezas artísticas que los rojos habían ido constituyendo con los fines que pueden suponerse. Entre tales depósitos eran los más considerables los formados por la Junta del Tesoro Artístico en Madrid, que concentró los cuadros en el Museo del Prado y las piezas de artes industriales en el Arqueológico Nacional. Ambas series pasaron con absoluta normalidad a manos del Servicio de Recuperación Artística, puesto que con este fin habían actuado y mantenido su integridad, a despecho de presiones y riesgos, varios de los componentes de aquella Junta en zona roja, entre los que estaban los propios agentes de



la España Nacional, con labor que, no por callada, ha tenido menor importancia.

Fué el Sr. Navascués, nombrado entonces Jefe del Depósito del Museo Arqueológico por el Servicio de Recuperación Artística, y actual Subcomisario del mismo, quien tuvo el primero y en presencia de los fondos allí guardados, la intuición clara de la gran tarea de estudio a que podían dar lugar en contacto unos con otros y la convicción de la importancia de tal trabajo para la historia de nuestras artes industriales, y especialmente de la orfebrería y tejidos, así como la que todo ello sobrepasaba con mucho la tarea mecánica de una devolución a los propietarios de los fondos salvados. Su idea tuvo el apoyo de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, y sobre todo del Sr. Iñiguez Almech, actual Comisario. Ya en marcha la cosa, fueron agregándose piezas recuperadas en Ginebra, París, Cartagena, Figueras, Barcelona, Valencia, etc. etc., que ampliaron un tanto el panorama al añadir ejemplos de sectores geográficos a que no había alcanzado lo existente en el Depósito del Arqueológico. Ya maduro el planteamiento de la tarea, en 20 de agosto de 1940 el Ministerio de Educación Nacional dictó una Orden en que se encomendaba el llevarla a cabo, bajo la dirección del Sr. Navascués, a dos representantes de la Comisaría, que fueron los Sres. Floriano y Abbad, y a dos del Museo Arqueológico Nacional, que lo son la Srta. Niño y el Sr. Camps.

Fué desde el primer momento idea decidida que la Exposición se celebrara en el Museo Arqueológico Nacional, para lo que la Dirección y el Patronato del mismo accedieron a que se utilizaran en ella las salas de la planta principal que habían ocupado las colecciones americanas, y en el acondicionamiento de estos locales surgieron varios problemas de gran interés en el aspecto museográfico que no se soslayaron, sino que decididamente se acometieron pensando que si el enfrentarse con ellos puede ser más o menos arriesgado tratándose de obra definitiva de museo, está en cambio muy en su punto cuando de exposición temporal se trata, pues lo que para ella se haga no pasa, en caso desfavorable, de tener un carácter provisional y por él puede tan bien consolidarse como destruirse, según se quiera. Las dimensiones de las Salas del Museo, que no son sino cortes en una anchísima crujía con grandes ventanas opuestas en sus dos costados y enorme altura de techos, apa-



recen como lo menos a propósito para instalación de piezas relativamente menudas, que requieren vitrinas en casi todos los casos, y suponen una capacidad de exposición casi exigua por la desproporción entre superficie de muros y ámbito de la sala, de no echar mano del recurso de las vitrinas centrales y exentas que tan enormemente embarazan el ámbito de las salas. Aparecía, pues, como necesario el dividir las salas primitivas. Pero inmediatamente el problema trascendía y adquiría una categoría general, ya que no se trata del caso concreto del Museo Arqueológico, sino que es el típico de todos los edificios monumentales edificadas o aprovechados para Museos. En una palabra, se trataba de la posibilidad de aprovechar grandes crujías para instalar dentro de ellas salas de tamaño adecuado, que permitan circuito completo de visita de ida y vuelta, sin pasar dos veces por el mismo sitio, así como incluso alternativa de tamaños en las salas que diesen un cierto descanso a la natural fatiga del visitante, y a la vez la resolución del deslumbramiento consiguiente a las ventanas opuestas a puertas, del reflejo de la luz sobre las vitrinas enfrentadas con ventanas, del enfilado de las puertas, tan perjudicial para la visita, etc. Atendiendo a resolver conjuntamente todos estos problemas museográficos, el Director de la Exposición planeó el trazado con que la misma se ha dispuesto, que fué discutido, aceptado y ejecutado por la Comisaría del Servicio. La solución ha estado en disponer una serie de salas sesgadas con respecto de los muros maestros del edificio, cada una de ellas iluminada por una ventana en ángulo, con lo que prácticamente han desaparecido las zonas muertas de muros a contraluz no utilizables, en el rebajo de los techos, y en la alternativa de las dimensiones de los ámbitos. Las condiciones del propio local han impuesto, dentro de esta disposición, el intercalado de dos piezas sin luz natural, una de las cuales es el vestíbulo de entrada, y la otra se ha aprovechado para promediar la serie continuada de salas con la instalación de varias piezas de capilla en un ambiente aproximado. El conjunto supone una gran novedad en nuestros usos museográficos, de cuyo acierto en definitiva podrá juzgarse mejor cuando no pese tanto como ahora la importancia de los problemas a que con él se ha hecho frente, y del que a los organizadores interesan sobre todo las enseñanzas de tal ensayo derivadas, que serán grandemente útiles para todos los que de estas cuestiones se ocupen.



A la vez que se resolvía el problema del local y se hacían las necesarias obras, se hacía intensamente otra labor que, si es menos visible para el público que acude a la Exposición, no tiene menor importancia, sino seguramente todo lo contrario: se trata del estudio monográfico y detallado de cada ejemplar; de su identificación, que en muchos casos es difícilísima por falta de antecedentes; de su reconstrucción, pues son muchos los ejemplares que han llegado machacados bárbaramente y deshechos, y si alguno se ha dejado en tal estado como muestra del trato que casi todos sufrieron, en la mayoría de los casos ha parecido oportuna una consolidación de sus elementos; de la redacción de las correspondientes papeletas, acompañadas de fotografías de conjunto y de detalle; de la preparación de estudios generales sobre plata y ropas, etc. Es una labor considerable que tendrá su expresión en Catálogos extensos con los que se persigue que, mediante su publicación, no sean flor de un día todos los trabajos de la exposición, y el que sean utilizables en el futuro los datos ahora conseguidos. Un examen atento de las piezas ha descubierto fechas, firmas, marcas de platero y de contraste, punzones de ciudad, etc., todos los cuales se han dibujado, y que son casi imposibles de hallar cómodamente en piezas cuyo carácter sagrado prohíbe casi en circunstancias normales un manejo reiterado que en muchos casos es necesario para hallar tal fecha o cual punzón escondido en entresijos. Este repertorio de marcas de platería será una novedad tan importante como el análisis en detalle casi microscópico de técnicas de tejido y de bordado que también se ha hecho con esta ocasión. Y todo ello es el interior, no visible, tras la espléndida fachada que forman las riquezas expuestas.

Los mil ciento setenta y ocho objetos expuestos se distribuyen en nueve salas ordenadas cronológicamente desde la mitad del siglo XV a la del XIX, precedidas de un vestíbulo en que se colocan piezas fuera de serie y de fecha anterior, y divididas por una Capilla colocada entre las Salas IV y V, en la que se han reunido varias piezas de gran tamaño del siglo XVII.

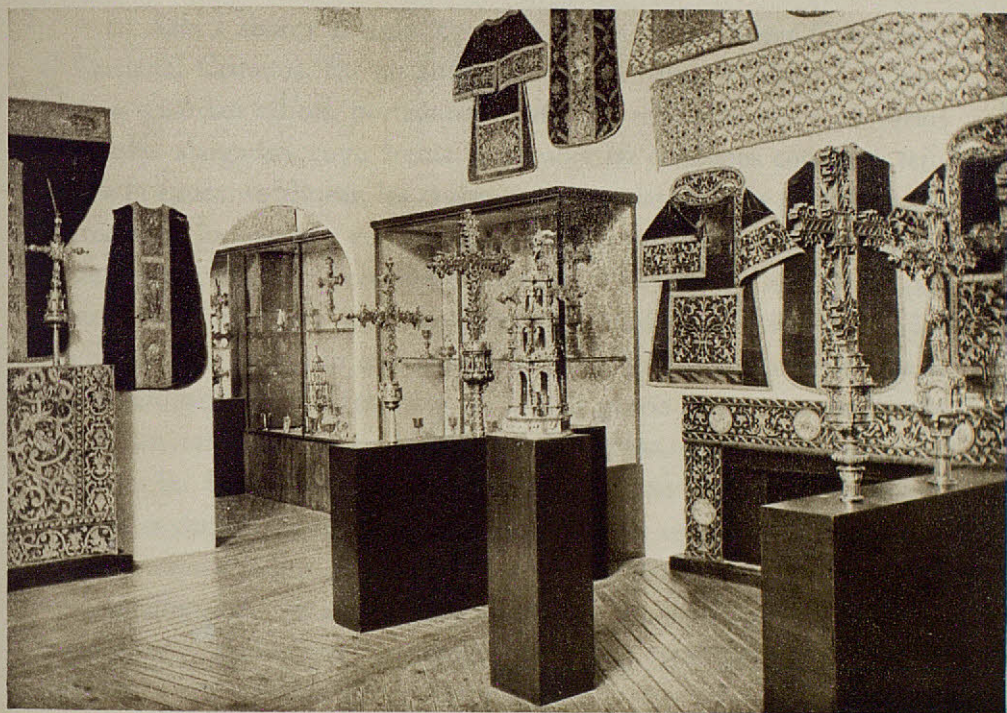
En el *Vestíbulo* se han dispuesto, a lo largo de un paño de muro lateral, diez y seis cruces de cobre florenzadas, con esmaltes que dan la serie completa y la evolución entre los siglos XII y XV, y en vitrinas murales con iluminación eléctrica las dos mitras de San Ramón y San Va-



EXPOSICION DE ORFEBRERIA Y ROPAS DE CULTO (MADRID)



SALA I. - Siglo XV. Epoca de los Reyes Católicos. Epoca de Cisneros.



SALA II. - Epoca de Carlos V (1517 - 1556).



lero y los fragmentos de tejido de la Catedral de Roda, en el Pirineo, que ilustran de manera insustituible el arranque de la historia de nuestros tejidos y bordados en los siglos X a XIII; tres importantes tiras bordadas con imaginería, del llamado «opus anglicanum», de los siglos XIV y XV; un espléndido peine litúrgico románico, de oro y pedrería, que es obra única del siglo XII; el famoso relicario de los Déspotas del Epiro, magnífica obra bizantina del siglo XIV, y un bello báculo de esmalte del XIII, que proceden del Tesoro de la Catedral de Cuenca; dos platos románicos de cobre, con bellas figuras incisas, una arquilla de reliquias de madera forrada en latón, que parece ser obra del siglo X al XI, y otra arquilla de chapas de marfil, con sencilla ornamentación, hallado todo poco antes del Movimiento en San Juan de la Peña; el estoque de ceremonia que por regalo pontificio recibió el Conde de Tendilla, embajador de los Reyes Católicos, que es una de las primeras obras de puro y selecto renacimiento italiano que vienen a España; etc., etc. Como pieza de carácter distinto, se exhibe el magnífico relieve en alabastro de la Madre de Dios, procedente de la Catedral de Segorbe, obra maestra del arte italiano que por algún autor ha sido atribuída al Donatello.

La *Sala I* abarca el siglo XV y las épocas de los Reyes Católicos y el Cardenal Cisneros. En un andén de tres vitrinas, frontero a la ventana, se guardan cálices, portapaces, custodias, relicarios, etc.; en varios pedestales alargados, cuyo frente se recubre en ocasiones con ricos tejidos de la época, se alinean las cruces procesionales; por la parte baja del contorno de los muros y en pedestales exentos muestran la severa riqueza de sus terciopelos y brocados los ternos, y en la parte alta de las paredes ponen una clara nota de calor, inesperadamente decorativa, los dibujos de punzones con que se selló la plata. Los ejemplares de ésta se han organizado por talleres. Hay un primer grupo levantino, con piezas por lo general marcadas en Valencia y Barcelona, en cuyos cálices predominan las formas sencillas y acampanadas, con poca labor de cincel y esmaltes decorando las peanas, cuyas custodias siguen el tipo de templete piramidal sobre pie, y cuyas cruces procesionales, flordelisadas, con medallones de esmalte y nudo de sencilla mazonería, dan una silueta elegante y esbelta, que corresponde en su casi totalidad a la mitad del siglo XV. Otro segundo grupo, en que a las piezas valencianas se unen



otras de Barcelona, Morella, Tortosa, Zaragoza, Daroca y Huesca, muestra los pies estrellados de sus cálices y custodias, los nudos ochavados o de mazonería sencilla en los mismos ejemplares, y anima las superficies de todos ellos y de las cruces procesionales con una labor de cincelado que progresivamente es cada vez más complicada y rica, sin que el relevado de la plancha pase de unos términos muy discretos. Varios punzones de Tortosa lleva el magnífico busto-relicario de San Eulalio, perteneciente a aquella Catedral, que se incluye en este mismo grupo, y que tiene una serena belleza de tipo verdaderamente clásico en su impassible rostro correcto de adolescente y en su espléndida sencillez.

En otro grupo, que fundamentalmente está compuesto por piezas toledanas en las que el repujado adquiere todos sus valores de relieve, destaca el magno cáliz de la Catedral de Cuenca, cuyo pie estrellado efigia recias figuras, cuyo nudo es de mazonería riquísima y cuya sucopa anima sus gallones con finísimos esmaltes. Le acompaña algún otro ejemplar hermano menor suyo, que lleva la marca de Toledo, y en él va fijo un bello ostensorio. Es este tipo del cáliz con ostensorio una de las piezas más curiosas que pueden verse en la Exposición, muy rara, y de la que se han reunido varios ejemplares. Comienzan a parecer en estas piezas castellanas de tiempos de los Reyes Católicos los temas repujados lombardos que preludian el renacimiento, y a este mismo momento pertenecen varias piezas de importación, principalmente dos relicarios de brazo, que con elegante severidad nos hablan de los influjos nortños que con los italianos se funden en el estilo Isabel. Con la custodia de Ocaña aparece el tipo de templete arquitectónico de varios cuerpos sobrepuestos, finamente cincelados, con figurillas, que ha de ser precedente inmediato de nuestras grandes custodias procesionales. Por último, en el grupo de piezas ornamentadas con elementos renacientes que ya pertenecen a los tiempos de Cisneros, destacan el Portapaz del Cardenal, marcado en Burgos, cuya asa es una obra maestra del repujado, una gran cruz procesional, también burgalesa, y un grupo de espléndidos cálices, uno de los cuales tiene una sucopa de verdadero encaje de plata, maravillosa.

La serie de las ropas empieza con dos hermosas casullas de tejido morisco de sedas polícromas, al estilo de las fabricaciones famosas granadinas, y sigue con la serie de terciopelos carmesíes y verdes recorta-



dos, o los espléndidos brocados de terciopelo y oro anillado. En ella destacan, en cuanto a tejido, una serie de brocados de terciopelo rojo y oro anillado que se han identificado como fabricación toledana: un magnífico terno, con capa, casulla, dalmáticas y frontal de brocado de oro anillado de tres altos, cuya riqueza y estado de conservación son imponderables; otro de las mismas piezas que es muestra originalísima de una técnica poco conocida de bordado de oro aplicado sobre raso, etc., etc. En cuanto a bordados, las cenefas y capillos de imaginería que recuerdan nuestros primitivos son numerosos y espléndidos, y entre ellos destacan un capillo con representación de la Virgen adorada por San Jerónimo y Enrique IV y las cenefas de una gigantesca casulla. Los primores de una técnica minuciosa en que se alían el matizado a punto de tapiz con el hilo de oro en las vestiduras, los cordoncillos de contorno, los relieves en los elementos arquitectónicos, etc., pueden apreciarse perfectamente en toda esta serie.

La *Sala II*, reúne las piezas de la época de Carlos V. En la orfebrería triunfan ya plenamente las formas del renacimiento y señorea, sin rival, el repujado, el cincelado que le completa y la fundición de figurillas en bulto redondo. Es curiosa la persistencia de las formas góticas en un grupo de cruces marcadas con punzones levantinos, que nos hablan de un anquilosamiento tradicionalista en los talleres de aquella región. En el conjunto expuesto destacan con recia personalidad los talleres de Alcalá, Cuenca, Jaén y Toledo; el primero, con sus cálices de astil de jarrón y su copa abullonada; el segundo, con dos de las más finas obras de los Becerril, que son una finísima corona de pedrería y esmalte, perteneciente al Tesoro de la Catedral de Cuenca, y un espléndido cáliz con ostensorio entre angelitos adorantes, de plata en su color, junto a las que no hacen mal papel la Custodia de Buendía, que se ha atribuido a los Becerril, aunque no parece ser obra suya ni tiene sus marcas, y otro cáliz con ostensorio del mismo tipo del consignado. Del taller de Jaén hay dos muestras insignes en la bella custodia exagonal de templete que pertenece a la Parroquial de Huéscar, llena de finísimas figuras y de atrevida arquitectura plateresca sobre un zócalo con movidísimas escenas en que la finura y atrevimiento del repujado llega a límites inconcebibles, marcada con los punzones de la ciudad, de D<sup>o</sup>L y de MONIZ, que salvo este último se presentan también en otra pequeña custodia del



tipo de ostensorio sobre astil, con las figurillas arrodilladas de los donadores, y una peana repujada de grutescos, excelentísima. Por último, el taller de Toledo se asemeja más al de Alcalá que a los otros, y tiene piezas interesantes. Junto con ellas se exhiben un precioso acetre, procedente de Alcalá, que parece estar marcado en Méjico, lleno de bustos entre láureas, un cáliz con las marcas de Sevilla y Becerra, una magnífica y original cruz de cristal de roca, que parece obra jienense, un par de cruces procesionales de original trazado, marcada por IVAN FRANCIS, etcétera.

En las ropas, persisten los brocados polícromos en que disminuye la cantidad de oro anillado, que a veces se sustituye con plata, y en que los distintos tonos con que se trazan los grandes temas, que comienzan a ser asimétricos, producen una extraordinaria sensación de suntuosidad y riqueza. En los bordados, junto a las cenefas de imaginería matizada, con figuras de santos en hornacinas, comienzan las composiciones de grutescos y el bordado de aplicación, con temas de dibujo tan jugoso como los repujados en la orfebrería, que matizan sus fondos con los remates lineales de hilo de oro de las flores y las hojas, a manera de sarmientos. Destacan entre todos un espléndido brocado de terciopelo azul y plata anillada, que forma la cenefa de una casulla de brocado de terciopelo rojo y oro anillado; un gran paño de bordado de aplicación, sobre fondo rojo; un frontal bordado, con medallones y grutescos, etc., etc.

En la *Sala III*, se han reunido una serie de ejemplares pertenecientes a la primera parte del reinado de Felipe II, entre 1566 y 1580, correspondientes a un tiempo en que los tipos escorialenses aún no habían trascendido a las artes industriales. Para el público no preparado será motivo de asombro el encontrarse bajo el nombre de nuestro gran rey un cúmulo tal de obras perfectamente platerescas, que siguen los tipos del Emperador, pero cuya adscripción a este período se apoya en las mismas fechas que muchas de ellas ostentan. Fuera de serie, ya que se trata de obra no española, aunque importantísima, está la Arqueta de San Víctor, perteneciente al Monasterio de las Descalzas Reales, hecha en 1576 por el platero de Nuremberg, Wenceslao Gamnizer, y traída de allá por Doña Ana de Austria con las reliquias del Santo; es obra maravillosa, cuajada de esmaltes, figurillas, grabados, etc., con una minucia que no tiene rival, sino en su arte exquisito. El conjunto de plata espa-



EXPOSICION DE ORFEBRERIA Y ROPAS DE CULTO (MADRID)



SALA III. - Epoca de Felipe II, hasta 1580.



SALA IV. - Epoca de Felipe II y Felipe III hasta 1600.



ñola se adscribe casi por completo a los talleres de Alcalá, Cuenca y Toledo, salvo un grupo de tres cruces que parecen obra de la misma mano y proceden de taller andaluz. En el grupo de Alcalá señorean los temas de carteles, las cabecitas veladas femeninas, las cruces procesionales de contorno recortado en cartelas, y otros cuantos elementos característicos que se encuentran reunidos en la Custodia de la Catedral de Sigüenza, donde todas las gradaciones de la técnica del repujado y cincelado, y todas las finuras del relieve tienen su representación, junto con una composición original sobre el tipo de templete cuadrangular y pie torneado con peana cruciforme.

Del taller de Cuenca, aparte de un hermoso cáliz con ostensorio, con punzón de NOEM, y de alguna gran custodia procesional de templete arquitectónico sobre astil sobrio de jarrón y peana circular, que lleva el punzón de CASTILLA, es verdaderamente extraordinario el conjunto numeroso de cruces procesionales con punzón de los BECERRIL, o hechas siguiendo sus modelos y estilo, en las que, aparte de la ligereza de su silueta y composición, pasman por lo finamente deliciosas las medallas repujadas valentísimamente de Santos y Evangelistas, o los grandes medallones centrales de los reversos, encerrados por lo común en láureas, y compuestos hábilmente con variadas representaciones, en que las mejores son la de San Miguel derribando a Satán, otra con la Asunción de la Virgen, otra con la Transfiguración, que recuerda modelos rafaelescos, varias de la Virgen con el Niño, y una, espléndida en su sobriedad, con la imagen de San Benito entronizado. Es tan difícil ver reunido otro conjunto semejante, como apreciar diferencias grandes en la obra de una escuela de platería que utilizaba modelos depurados y en donde la habilidad técnica era grande en maestros y discípulos.

Junto a esta serie, el taller de Toledo destaca con dos espléndidas cruces procesionales en cuyos brazos, entre temas de carteles y grutescos se engarzan una serie de figuras varoniles bellamente repujadas en cuyas proporciones, tipos y actitudes están presentes, sin que pueda hablarse de copia servil, los más puros recuerdos miguelangelescos, combinados y compuestos con una maestría extraordinaria. La riqueza de los nudos arquitectónicos, con sus columnillas exentas fundidas y cinceladas y sus nichos avenerados con figuras de Apóstoles, sobre cañones de forma de



jarrón o de columna clásica, forman digno sustentáculo a todas estas cruces y a las conquenses.

Las ropas de esta época, en cambio, marcan una cierta sobriedad con respecto a las anteriores, que estriba fundamentalmente en la abundancia de terciopelos lisos, en la desaparición de los grandes brocados, y en la aparición de los brocateles y damascos, al paso que los temas de sus decoraciones se hacen más menudos. En cuanto a los bordados, comienza su esplendor el bordado de aplicación y el matizado, con escasez progresiva del oro, y se van sustituyendo los temas vegetales por los de carteles arquitectónicos, quedando la imaginería reducida a figuras sueltas, con preferencias a composiciones, incluídas en medallones entre los temas de carteles. Dentro de esta general tendencia a la sobriedad, son ejemplares magníficos un gran frontal rojo con bordado de imaginería entre follajes de oro; una espléndida casulla de cenefas de imaginería de tipo escurialense en sus escenas, matizadas y con cordoncillo; un terno de luto, con temas de calaveras y un hermoso bordado de aplicación, en oro y plata en relieve, con el escudo del Cardenal Sandoval y Rojas. Es muy importante y rica también la serie de los brocateles y damascos, en la que destacan una dalmática y paño de hombros, en damasco rojo y amarillo de gran dibujo. Por su originalidad y rareza sobresalen las piezas de un terno blanco de raso, bordado en realce con oro, siguiendo temas orientales, y un cubrecáliz de finísimo encaje de aguja frisado, de Valladolid, con sedas, oro y plata. Por último, son espléndida muestra del bordado de imaginería de la época la serie de guarniciones sueltas de un terno que se exponen en esta misma Sala.



# El Apostolado de la Catedral Primada <sup>(1)</sup>

Domenicos Teotocopulos, el Greco, llega a Toledo cuando contaba 36 años de edad y señalo este dato como esencialísimo para la formación de su personalidad. Llega, pues, en edad ya suficiente y con la preparación artística precisa para darse cuenta del ambiente en que España se desarrollaba.

Que fué hombre de iniciativas, lo demuestra su marcha a Venecia en temprana edad y con el solo bagaje de su entusiasmo. En esta sede de la pintura italiana, su efímera estancia en el taller de Tiziano le hace perder los resabios de aquel arte hierático y arcaico, cual era el bizantino y con el fino sentido artístico que ya no le abandonará, fija su sagaz mirada en la producción de los Bassano y Tintoreto y merced a ellos, pero aún más del último, se inicia francamente su personalidad. Abandona Venecia y marcha a Roma a instancias de Julio Clovio, en 1570, mas no creo lo hiciera con afán de aprender en la escuela de Miguel Angel. A ello contribuiría su manera de ver la pintura, pues ya su dinamismo le inclinaría hacia la naturaleza, allí donde sus contemporáneos eran esclavos de los cánones del arte veneciano. Su genio le hizo incompatible con aquella escuela desde el momento que llegó, mas a pesar de esto, dicho arte no deja de influirle.

Cuando este pintor salió de su tierra, no podía ser el adolescente

---

(1) Este artículo debió publicarse el día 25 de julio de 1936 en las páginas Artísticas de *El Debate*. Los actos vandálicos que ejecutó parte del pueblo de Madrid en la redacción de dicho periódico, aventaron todo lo escrito que había allí; no así el recuerdo dejado por unos mártires.



de 16 años en que algunos fijan su edad ya cuando estaba en Venecia. Más admisible es la de 23 y sin que ello signifique fecha elevada, pues hay que tener en cuenta que cuando se decidió a salir de su patria, no sólo era pintor, sino que ya conocía perfectamente la escultura y arquitectura y para estas dos ramas la preparación hubo de ser más larga y más detenida que para la pintura. Así pues, si tenía 23 años en Venecia, podemos asegurar que el Greco no había perdido el tiempo en su tierra. Sólo un artista ya acabado y que sintiera su arte, pudo en Venecia no dejarse influir por aquellos colores del arte y si bien sus producciones a la primera impresión parecen venecianas, estudiándolas se aprecia su personalidad. Esto es, que debajo de aquellas vestiduras al parecer clásicas, la naturaleza potente empujaba al arte. Su incompatibilidad allí fué cuestión de temperamento y no de otra cosa si tenemos en cuenta su poca edad. Es cosa verdaderamente extraña el silencio que hay sobre él, tanto en su estancia en Venecia, como en la de Roma que casi dura ocho años. Y es más extraña aún, si tenemos en cuenta que al entrar no lo hizo calladamente, como de ocultación; todo lo contrario. Su entrada fué por la puerta grande y llevado de la mano nada menos que de Clovio. Hay que tener en cuenta también que su éxito fué instantáneo, como lo corrobora su protector al asegurar que entre las varias cosas que hizo, una fué su propio retrato con el cual asombró a todos los pintores de Roma. Es justificada la extrañeza, ante tal silencio documental. Su permanencia, pues, de seis u ocho años al lado del Cardenal Farnesio, es más producto de su escasez de dinero que de lo que de la citada escuela quisiera aprender. De aquí saca algún mejoramiento en su vida y ya en posesión firme de un temperamento de todo capaz, levanta el vuelo de la ciudad eterna y llega a Toledo cuando esta urbe en el orden religioso y económico más le podían ayudar.

Sienta sus reales y seguidamente obtiene trabajo. Su primera producción toledana, la de Santo Domingo, el antiguo, sólo muy merma da llega a nosotros; sigue a ella el Expolio, primer serio disgusto de los muchos que le han de acompañar, y con un San Mauricio por encargo de su poco partidario Felipe II, llegamos al momento culminante de su rápida evolución artística, con su famoso lienzo del Entierro del Señor de Orgaz. Aquella personalidad apenas esbozada en Venecia y ya más perfilada en Roma, termina de dibujarse en Toledo. Adáptase,



pues, su dinamismo a aquel ambiente y a poco que se estudie su obra, la veremos desde aquella fecha en material y espiritual maridaje, no sólo con el alma de esta ciudad, sino con todo lo real o humano que la rodea. La gama fría que, desde su estancia en Venecia, adoptó, sírvele para interpretar el color y la luz locales y hasta dijérase que el neis en que la ciudad asienta, le prestó el tono gris azulado que tanto abunda en sus producciones. En la obra del Greco es más de admirar que el valor de su propia producción, la resolución que supone dar de lado las normas de aquellos grandes maestros ya consagrados y con olímpico desdén trazar el nuevo camino que había de recorrer el más genial de los artistas del Renacimiento. Puede afirmarse, sin temor a la ipérbole, que fué el pintor español (pues como a tal tiene derecho) más genuino y si su independencia y personalidad pudieron llevarle a ejecutar las mayores audacias, la esquisitez de su gusto y el dinamismo que no perdió hasta su muerte, le hacen digno y merecedor de nuestra admiración y acreedor de todo género de alabanzas. Conceptúole como el pintor único de más fuerte espiritualidad, y esta condición que le llevó hasta desfigurar aparentemente los personajes divinos, es la causa de que se haya creído en el defecto visual o de su mente. Y el Greco ni fué paranoico, ni padeció astigmatismo. Son dos reductos a que se han acogido ya hace años los que no llegaron a comprender lo genial de su obra, demostrando además desconocer lamentablemente el sentido clínico de la primera y la fácil definición del segundo. Ni fué un loco, ni vió jamás los objetos alargados. Son desatinos artísticos producto de quien atropelladamente o con malicia ha enjuiciado. La crítica, hoy más serena, ha devuelto a este excelso pintor la justa fama perdida en casi tres centurias seguidas. Nada de ello, pues, más fuera de la realidad; el Greco al representar así sus figuras es para darlas más aspecto celestial, esto es, todo lo menos humanas posibles, pues cuando lo quiere o considera necesario, su realismo alcanza alturas aún más insospechadas que la tal espiritualidad y ello bien lo patentizarán algunos detalles de varios lienzos y su condición de excelso retratista, por la cual habría de ser llamado el pintor de almas. Tengo la firme creencia de que el Greco fué un artista cuya personalidad le llevó a pintar más para sí, que para quien le hacía el encargo y de ahí que sus composiciones gustasen poco. Díganlo sus relaciones con Felipe II, pues con motivo de su obra el



San Mauricio, que, como digo, no agradó al rey, hasta el extremo de no ponerla en el lugar prefijado y relegarle a la sacristía, dice lo siguiente el padre Sigüenza, contemporáneo y persona de confianza del Soberano: «La pintura no le contentó a Su Alteza, y no es mucho, porque contentó a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho y se ven cosas excelentes de su mano», y termina con esta frase que es un compendio de cómo aquellos afamados críticos admitían el arte: «Los santos se deben pintar de manera que no quiten la devoción» ¡Feliz determinación del Greco la de no supeditarse al gusto y modo de sentir la espiritualidad sus clientes!

Para sarcasmo de la vida, en recompensa de esta poco grata acogida y momentáneo desvío, el pintor compensó a su augusto cliente con el admirable «Sueño de Felipe II» que, a no dudarlo, satisfaría interiormente no poco al Soberano. Fué un independiente en el más amplio sentido artístico de la palabra. Ello se evidencia en esas tres épocas o períodos algo artificiosos en que se ha dividido su obra. Para el primero bastará fijarnos en la que le da a conocer; la de Santo Domingo, el antiguo. Aun siendo poco lo que de ella nos ha llegado, la sola contemplación de San Juan Bautista y la Adoración de los pastores, será más expresivo que todo lo que yo pudiera explicar. El primero, trabajo perfecto de un fuerte realismo, ofrece, por tanto, un serio contraste con el otro, modelo de este primer período por la original colocación de los numerosos personajes. Vemos, pues, que dentro de una misma época y aun dentro de lo limitado de una composición, en las interpretaciones llegá a la máxima diferencia. Veámoslo ahora en el siguiente período en el famoso cuadro del Entierro del Conde de Orgaz; en tanto que en su parte inferior son un portento de realidad las numerosas figuras que lo integran, en la superior, en aquella que se sale de lo terreno, aparece su alta fantasía comenzando por la original figura del ángel que asciende al cielo portador del alma del fenecido Don Gonzalo Ruiz de Toledo. Y otro ejemplo aún más patente, le tenemos en los trabajos ejecutados en el Hospital de Tavera, finales de su larga vida. Fijémonos solamente en el retrato del fundador y en el lienzo del Bautismo que según creencia quedó en el caballete sin terminar cuando llegó su muerte. Las dos composiciones no pudieron llevarse gran tiempo en su ejecución y la diferencia no puede ser más notoria.



En el último sus trazos llegan casi al límite de su extravío y por el contrario, en el retrato del Cardenal su expresión y verismo son tales, que nadie diría sólo tuvo como modelo la mascarilla que en el Hospital se conservaba. Aún en este último periodo, algunos de los retratos de personajes desconocidos o el del pintor que se conserva en el Museo de Sevilla, son pruebas más que elocuentes de lo que era capaz cuando sus pinceles no estaban bajo el acicate de las audacias o exacerbación de su eterna fantasía. Sin gran benevolencia pueden codearse con sus similares de las dos primeras épocas.

¿Es posible en este Toledo que tan bien conserva—pese a todos los desatinos oficiales y de sus hijos—el ambiente del siglo XVI, sustraerse a la obsesión del Greco? Creo sincera y firmemente que no. Si éste fué un retratista excepcional, que no sólo supo dar a sus personajes el parecido, sino que sacó a sus rostros lo más hondo de su ser y les dió, en suma, la vida que el original tenía, la ciudad que moralmente le formó, gozó de igual privilegio y así perduran eternamente en el enorme volumen de su obra. Este genial pintor del Renacimiento puso en sus pinceles los tesoros de su espiritualidad y misticismo. Sus obras, de una personalidad no igualada, enmarcan como ningunas en este ambiente gris de Toledo. Diríase que Domenicos no es aquel jovencuelo candiota que nada conserva de sus gérmenes mediterráneos. Este hombre maduro es ya la esencia de la ciudad. Sus pinturas con ella se han compenetrado. Su tantas veces repetido misticismo y espiritualidad, imprimen ese sello característico a sus creaciones; cuerpos y almas están saturados de ese aliento que los hace alejarse de la humanidad. Un artista como él no podía haber vivido en otro ambiente y de esta compenetración feliz material y espiritual, hubo de salir la producción más original y portentosa que los siglos han presenciado. Si Toledo le prestó el ambiente, él, en cambio, dió a la ciudad que enaltecía, los frutos más sazonados de su excepcional temperamento. En la vasta extensión de su obra y a través de sus figuras, tanto de personajes de la época, como en aquéllos que su espiritualidad idealizó maravillosamente, en ninguno culmina en verismo como lo logra al representar a la Virgen. La mujer toledana así la vemos reproducida en su numerosa composición mariana y sin muchos esfuerzos fácilmente hallaríamos hoy este tipo de mujer pequeña y de facciones correctas y aniñadas. Si Toledo, pues,



vive en sus lienzos, los que amamos a la ciudad estamos obligados a que estos sean lo suficientemente admirados y así creyéndolo, y sin que ello signifique pretender descubrir nada, me propongo divulgar, en paridad con su mérito, el soberbio Apostolado que se ostenta en la Sacristía de la Catedral, colección que algunos creen figuraba, equivocadamente a mi juicio, entre las doscientas obras que al morir legó a su hijo. Nada de ello. Es trabajo perfecto de su segunda época y muy superior, por tanto, al que se exhibe en el Museo del Greco, ya producto muy último de su periodo de exaltación, colección que no exagero al asegurar que no se la ha concedido la atención a que por su mérito es acreedora.

Debido a la facilidad de acceso que disfrutaba cuando niño, todos los rincones de esta única e incomparable Catedral me eran y siguen siendo familiares. Como joven, la curiosidad y ésta mi afición—que indudablemente ya apuntaba—a escudriñar lo desconocido, me impelían a pasar grandes ratos bajo su techo; altos y bajos, todos los sitios no tuvieron para mí secreto. Contemplé infinitas veces el imponente panorama de esta colmena humana de la ciudad desde la ventana de la tercer corona de su torre; casi nos perdíamos en muchas ocasiones entre el laberinto de vigas y postes de madera de sus larguísimas bóvedas; desde las *claverías*, aquel sitio que tantos disgustos hubo de proporcionar al Cardenal Cisneros por la tenaz actitud de rebeldía de aquéllos poco castos canónigos, y apoyado en su sencillo balaustre, me deleitaba contemplando la apacible quietud y encanto de su silente y evocador jardín; la curiosidad, un algo socarrona, me llevaba con frecuencia a la sala donde se exponen los deteriorados gigantones y la tarasca (ya en aquella temprana edad me preguntaba curioso e intrigado el por qué de presentar en aquella guisa a la infeliz dama inglesa, Ana Bolena); la lóbrega cripta también fué frecuentemente visitada por mi curiosidad en mi constante explorar; innumerables veces fuí deslumbrado en los días claros de primavera, por aquel torrente de luz polícroma que en su recinto penetra por los centenares de ventanas y que ellas de por sí solas son, a más de un elemento valioso para la historia de este arte de la vidriería desde el siglo XIV al XVIII, un documento no despreciable de valor para la historia del cristianismo; por lo solitario y recatado, la cabecera siempre me atrajo, y allí, aun protestando mis ojos de la escandalosa e inoportuna luz que por el Transparente hizo penetrar



EL GRECO



Jesucristo - Apostolado de la Catedral (Toledo)



EL GRECO



San Juan Bautista - Apostolado de la Catedral (Toledo).



EL GRECO



Santiago el Mayor - Apostolado de la Catedral (Toledo).



Narciso Tomé, pasaba mi vista por las soberbias capillas y, claro es, sin comprender entonces, por el feliz y original embovedamiento de la doble girola; mas de todos aquellos lugares y otros muchísimos más en que puse mis plantas, en ninguno la impresión fué tan persistente como en la sacristía. En aquellos días, el turismo aún no había impuesto la rigurosa ordenación de las visitas. Excepto el Tesoro, todas las dependencias me eran accesibles. Así, pues, en este incomparable recinto, pasé largos ratos en muy diferente estado de ánimo, pues a cambio de la impresión agradable que me producía la contemplación de los frescos que de Jordán hay en el techo representando el descendimiento de la Virgen para poner la casulla al toledano San Ildefonso, un estado de verdadera preocupación llenaba mi espíritu cuando paseaba mi curiosa mirada por aquellas atrayentes figuras del Apostolado. Sus cabezas, de trazos tan diferentes a los de todas las demás de aquél, aunque reducido, valiosísimo museo, me subyugaban y creo que iniciaron ésta ya mi crónica admiración por la portentosa obra de este artista que, pese a su maestro Tiziano y a su estancia en Roma, no hubiera llegado tan alto, de no venir a este singular y único Toledo.

Mas ya va siendo hora de que penetremos en la referida sacristía. Una vez dentro, opongámonos a que el encargado de allí ilumine eléctricamente la estancia; la luz artificial no le va bien a la pintura fría del Greco y una vez desechado detalle tan esencial, fijemos nuestra atención en este Apostolado que es el mejor de los tres completos que según mis noticias se conservan. Fué el primero que el Greco concibió y ejecutó según mi criterio, muy a principios del siglo XVII y, como decía Cossio, «caracterizado con la más intensa individualidad y fiel realismo». Ya los otros, los que realizó después, son repetición de este principal modelo, si bien variando algún detalle, a veces importante, y con una más exaltación y poco equilibrio. La conceptúo, pues, como colección muy perfecta, siendo en ella muy de admirar, salvo algunos detalles poco esenciales, y destacando notablemente sobre todos sus compañeros la atrayente figura de Santiago el Mayor, la mejor con mucho de todas las que forman este interesante Apostolado. A éste, síguete en orden de tiempo e importancia, el que en Oviedo posee el Conde de San Félix. Ya en él no pone el pintor gran cuidado; mas hecho a la ligera y ya más acentuada en él su anormalidad, sólo una figura quiere salvarse de



aquel peligroso derrotero y ella es el San Pablo, bella y acertada reproducción que por sí sola compensa la flaqueza de las demás. Y llegamos al tercero, al que se ostenta hoy en el Museo del Greco y es procedente de la iglesia de San Pedro mártir y después del Museo provincial. Aquí ya no hay dudas. La ligereza con que está ejecutado; el modo caprichoso de variar las figuras y el no menos desacorde cuidado en los colores, marcan la obra de su muy próximo final y en esta colección, al revés de las otras, destaca caracterizándola la anormalísima figura de San Bartolomé, complemento y síntesis de todo aquel periodo.

Veamos algunas figuras cogidas al azar del conjunto de las trece que componen este interesante Apostolado. Al hijo menor de Zebedeo y María Salomé, el Greco nos le representa bajo la figura deliciosa y simpática en extremo de un adolescente toledano. El pintor se esforzó en darle una nota juvenil, para así indudablemente desquitarse de la faz seria y rasgos graves de todos los demás compañeros. En su rostro añado ya apunta la amargura que su maestro le ha pronosticado, y es tan atrayente y tan simpática, sin asomo de niñería, la figura de este cuadro, que sólo puede encontrarse algo parecido cuando nos deleitamos admirando la expresión de candor que imprime este pintor a la mujer de Toledo al ensalzarla en la ya aludida representación mariana. Ni el más leve bozo asoma a su cara que le haga perder la frescura de la adolescencia. Bajo una frente limpia y tersa, que arriba en ondulada y rubia melena acaba, se abren dos enormes ojos de atrayente mirada y se desliza, buscando la boca y mentón, una nariz larga y afilada. Cubre el busto con holgada túnica y amplia capa. Con la diestra mano agarra el cáliz, y la izquierda, un portento de ejecución y de elegancia, una de esas manos que al pintarlas, el Greco aristocratizaba, muestra el aludido vaso a una concurrencia imaginaria. Aquí, como ya digo, el Greco hubo de reproducir la cara de un adolescente toledano, mas no un retrato de esos maravillosos que, por su ejecución y parecido de su paleta, salían para cumplir un encargo. No; nada de eso. En él, como en todas sus originales composiciones, dejó correr su fantasía y personalidad y obtuvo como producto una figura inimitable en la que la espiritualidad aventaja aun a la maestría. Compárese su expresión con la del retrato de un adolescente también toledano que se exhibe hoy



todavía en Munich perteneciente a la colección donada por el Barón Thyssen y la diferencia salta a la vista.

No menos digna de atención es la figura central de este Apostolado. Con aquella personalidad tan suya y acertada que este pintor imprimía a todos sus personajes imaginarios, a esta figura de Cristo le dotó de una sencillez en su actitud y tal serenidad en la mirada que, por razón de ambas cualidades, y no ser repetido fuera de los Apostolados, la hacen sumamente original y con no escasa parte de su espiritualidad acostumbrada. Túnica y manto azul y grana envuelven un cuerpo aún no lacerado por próximos acontecimientos. Su rostro enjuto, todavía no es demacrado; sólo tiene la huella de la vigilia, aún no han llegado los sufrimientos. Sus finas facciones, digno complemento de la nobleza y serenidad de su mirada, completan esta atrayente figura. Frente, nariz, mentón, manos; todo avalora el conjunto.

Mas de entre todas ellas, destaca, como ya he dicho, la original figura de aquel pescador o barquero, uno de los tres que a Jesucristo acompañaron durante su oración en el Huerto. Al pasar al lienzo el Greco la figura del que luego habría de ser glorioso Patrón de España, quiso indudablemente establecer un fuerte contraste entre los dos hermanos. Lo que en el retrato de Juan es juventud y pureza, en el de Santiago son nobleza y madurez. Todo contribuye a dar prestancia a esta atrayente y principal figura del Apostolado. Tocado de amplia capa, sus dos manos aparecen entre los pliegues para con ellas sostener el pendón que más adelante habrá de ser guión de los cristianos en la rota de las Navas. Amplia frente, cara alargada, cabello y barba ondulados, mirada serena y noble; así concibió el pintor al Apóstol que para sus predicaciones hubo de elegir a España.

ALBERTO DE AGUILAR



# Excursión histórico-artística por Talavera

por

Antonio Rumeu de Armas

(Continuación)

SANTIAGO DE LOS CABALLEROS Y LA PARROQUIA DE SANTIAGO.—  
Son dos obras de arquitectura morisca, por eso las describimos junta-  
mente, ya que de la primera sólo se conservan las ruinas del ábside.

En la calle de los Templarios se levantaba esta capilla frente al solar  
de la única iglesia mozárabe de Talavera, también derruída, la de San  
Esteban. Antiguamente se la conocía con el nombre de Cristo del San-  
tiaguito, y era la capilla del Hospital de los caballeros de la Orden mi-  
litar de Santiago. Es del siglo XIII. Fué fundada por Don Alfonso Téllez,  
y en ella estuvo enterrado Don Pelayo Pérez Correa, XIV Maestre de  
la Orden de Santiago, que tanto se distinguió, ayudando a Fernando III,  
en la conquista de Sevilla (1). El ábside, que como hemos dicho es lo  
único que se conserva, es de ladrillo con dos órdenes de arquerías cie-

---

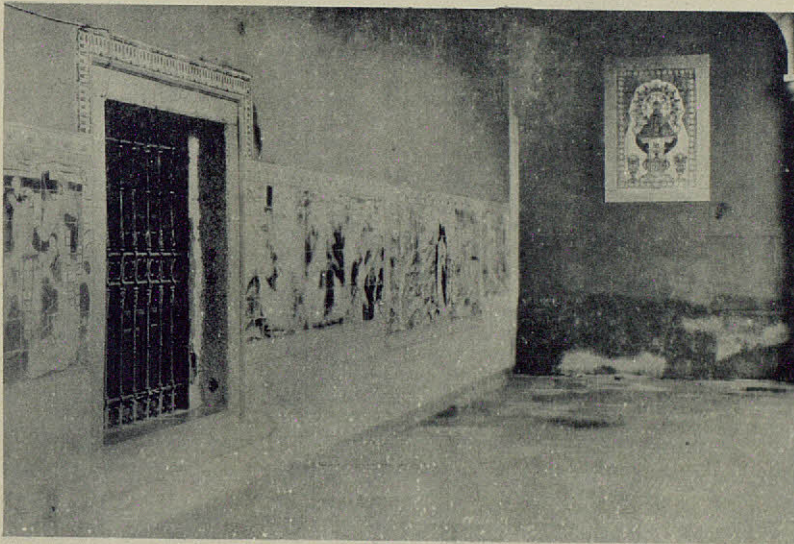
(1) El cuerpo de Don Pelayo fué trasladado por orden de los Reyes Católicos al Mo-  
nasterio de Nuestra Señora de Tentudia, en Sierra Morena.



TALAVERA



Iglesia colegial de Santa Maria.



Ermita de Ntra. Sra. del Prado: Pórtico con azulejería del siglo XVI.



gas, las primeras de medio punto, y las segundas de ojivas túmidas y polilobuladas (1).

La parroquia de Santiago, igualmente obra morisca de los siglos XIII a XIV, es de los monumentos artísticos más interesantes de Talavera. Nos referimos casi exclusivamente a su fachada exterior, ya que interiormente ha sido renovada y encalada con el mal gusto y escasa cultura artística, de que tantas pruebas encontramos en esta ciudad. El exterior es de ladrillo y mampostería. En la fachada de la calle de Medellín llaman la atención dos arcos lobulados ciegos con sus alfices, y en la parte alta dos arcos ciegos de herradura; entre unos y otros tres pequeños óculos, el central de seis lóbulos. La otra fachada, más importante, en el hastial de los pies—travesía de Santiago—: remata en triángulo; decórase con una galería ciega de cinco esbeltos arcos lobulados encerrados por ojivas túmidas; encima un espléndido rosetón.

En el interior, la iglesia es de tres naves, sin otra particularidad digna de mención que la azulejería de la capilla bautismal. Es del siglo XVIII, y por lo correctísimo del dibujo y pureza de colorido de lo mejor que puede verse en Talavera. Todo el friso se halla decorado con varios tarjetones que llevan textos de la Sagrada Escritura con monogramas del nombre de Jesús. Se lee la fecha de 1754. La decoración es muy barroca a base de hojas y rocallas, predominando los colores azul, amarillo y verde. Están separados unos de otros por entrepaños adornados con racimos de uvas. La colocación de los mismos ha sido bastante defectuosa.

LA IGLESIA DE SANTA MARIA (2).—La antigüedad de la iglesia parroquial de Santa María de Talavera debe coincidir con la conquista de la villa por Alfonso VI, ahora, que la importancia que alcanzó la misma y su erección en Colegial se debe a Don Rodrigo Jiménez de Rada, quien, por bula expedida en el mes de julio de 1249—que se conserva en el Archivo de la misma—accedió a la solicitud de los talaveranos,

---

(1) Cuando fué derruido el Hospital, quedó abierta al culto la Iglesia con el nombre de parroquia de San Martín. Suprimida dicha parroquia a mediados del siglo XVII, desde entonces ha estado abandonada. Hoy día es una fábrica de jabones. En la iglesia del Prado, como más tarde veremos, se conserva un Crucifijo que procedía del Cristo del Santiaguito.

(2) Situada en la Plaza del Pan.



erigiendo en Colegial la antigua parroquia bajo la advocación de la Asunción de nuestra Señora.

Muchos y muy diversos fueron los privilegios de que gozó el cabildo de la misma, compuesto por doce canónigos y cuatro dignidades. Entre los que más se desvelaron por dicha iglesia destaca el arzobispo D. Pedro Tenorio, hijo de la villa, quien deseando que los canónigos «morasen casta é limpiamente» trató por todos los medios que hiciesen vida monástica o conventual. Fracasó el Arzobispo en su intento, y luego veremos cómo el edificio que se levantó principalmente a sus expensas sirvió para morada del tercer convento de jerónimos de España.

El templo, en su estado actual, se comenzó en el siglo XIII, terminándose hacia el XV, pues sufrió múltiples reformas. Un imponente incendio ocurrido en el año 1846 destruyó el altar mayor, coro, etc. ennegreciendo las paredes; y siguiendo lo que ya es tradición en esta villa no se encontró mejor medio de arreglarlo, que darle una mano de blanqueo por dentro y por fuera, que lo afea muchísimo.

El templo es de planta rectangular, de tres naves, sin crucero, orientado según costumbre, con gran imafrente al O. y en ella la puerta principal; otra puerta de ingreso al N.; tres ábsides, de los que es poligonal el del centro; torre a la izquierda de los pies; y varias capillas agregadas en ambos costados.

En la imafrente está como hemos dicho la puerta principal, de siete arcos apuntados en disminución, que apoyan en capiteles exornados con juveniles figuras de medio cuerpo enlazadas con cardinas. A cada lado de los arcos, en el muro de la fachada, hay un pequeño escudo cuartelado con dos castillos y dos cruces contrapuestos. Sobre la puerta dispusieron en una de las restauraciones que la fachada padeció un corredor y un vulgar balcón de hierro del más desdichado efecto. Un gran rosetón flamígero del siglo XV, obra de ladrillo, encuadrado, corona la fachada, que remata un absurdo frontón obtuso de pésimo gusto. Con estas reformas y el encalado posterior, la fachada ha perdido todo su sabor.

De la torre, el primer cuerpo es antiguo, conservando como detalle típico un ajimecillo. Los otros dos cuerpos se levantaron en 1706 siendo Arzobispo de Toledo D. Luis Manuel Fernández Portocarrero.

La otra puerta de entrada es la del N., llamado de la Concepción



o de los Apóstoles, con bóveda surcada por dos nervios que apoyan en mensuales y con un blasón de dos lobos pasantes en la clave. También esta puerta ha sido reformada anteponiéndose al portal un arco de medio punto con dos escudos arzobispales, a los lados, del Cardenal Quiroga, y bajo ellos la cifra 1590.

El interior del templo es de tres naves de desigual altura, de seis tramos cada una, y sus tres ábsides de cabecera. Los fasciculados pilares tienen unidas ocho cilíndricas columnas. En los capiteles, de muy primitiva y ruda labor, vense bustos, ángeles y representaciones humanas de medio cuerpo. Las bóvedas de la nave central, que no se distinguen por su elegancia de líneas, muestran un sistema de terceletes en cuya cierta complicación se echa de ver que no corresponden a la edificación primitiva. Tampoco corresponden cuatro travesaños de fábrica, en forma de arcos muy rebajados de gótico perfil, que en esta nave central van de pilar a pilar y en nada favorecen a la buena visualidad del templo (1).

Las únicas capillas que se conservan de la época de edificación de la iglesia son las de Santa Ana, hoy de los Reyes; la de Santa María del Pópulo, hoy de la Purísima Concepción; y la de San Francisco.

El altar mayor, neoclásico, de mármoles de Montesclaros se construyó para sustituir al antiguo, que Antonio Pons, alcanzó a ver en estado muy envejecido con pinturas de la vida y pasión de Jesucristo. Tiene una pintura de gran tamaño obra de Maella, representando la Asunción de la Virgen, algo ennegrecida por el incendio del siglo pasado. Esta capilla mayor sirvió de enterramiento al Arzobispo D. Gutierrez Alvarez de Toledo de la familia de los Condes de Oropesa. Se encuentra cerrada por una reja y puertas de hierro, teniendo en los costados dos hermosos púlpitos de mármol.

En la nave del Evangelio, la primera capilla, la del ábside, es la de los mártires locales Vicente, Sabina y Cristeta, con reliquias de los mismos. Esta capilla sirvió de enterramiento a la ilustre familia de los Loaysas, conservándose dos notables sepulcros de la misma. A la dere-

---

(1) El arquitecto Rodrigo Alonso fué el que intervino en la reedificación de la Colegial. Era maestro mayor de la Catedral de Toledo. Véase Llaguno y Ceán Bermúdez: «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura...»



cha una urna de mármol negro sostenida por leones, y decorada con ramajes y escudos de armas y una inscripción (1). El otro sepulcro, a la izquierda, ostenta cuatro escudos sostenidos por ángeles, entre labores góticas, con una estatua yacente de alabastro que representa a un joven vestido de cota de malla y manto, con espada entre las manos, y a sus pies un paje reclinado sobre el yelmo (2).

La capilla inmediata es la de Santa Leocadia, construída a expensas del canónigo Alonso de Paz, que está enterrado en ella. En el altar de esta capilla hay un magnífico lienzo de autor desconocido. Representa al Santo cortando con el cuchillo del Rey Recesvinto parte del velo que cubre a la Santa. Antonio Pons, cuando visita esta iglesia, lo atribuye a Blas de Prado. Modernamente se ha insinuado la posibilidad de que sea de la primera época del Greco, pero lo más extendido y probable es que sea de su discípulo Tristán. Llama la atención en esta capilla el friso formado por losetas cuadradas, con dibujo llamado «cabezas de clavo», muy severo y elegante. Estos azulejos son idénticos a los que se encuentran en el paramento interior del muro que corresponde a la galería del jardín del palacio del Infantado de Guadalajara.

Sigue a esta capilla la de San Francisco, que conserva su construcción antigua. Está enterrado en esta capilla el canónigo D. Francisco Ramírez de Arellano, cuya estatua orante se encuentra en el interior de la misma.

Termina esta nave con la contaduría (3) y la Capilla de San Sebastián—hoy Archivo de la iglesia—con un friso de azulejos muy semejante al descrito en la capilla de Santa Leocadia.

Las capillas de la nave de la Epístola comienzan con la de San Ildefonso, en el ábside de la derecha, donde puede admirarse una talla de Cristo en la Cruz, llamado Cristo de las Misericordias, obra del es-

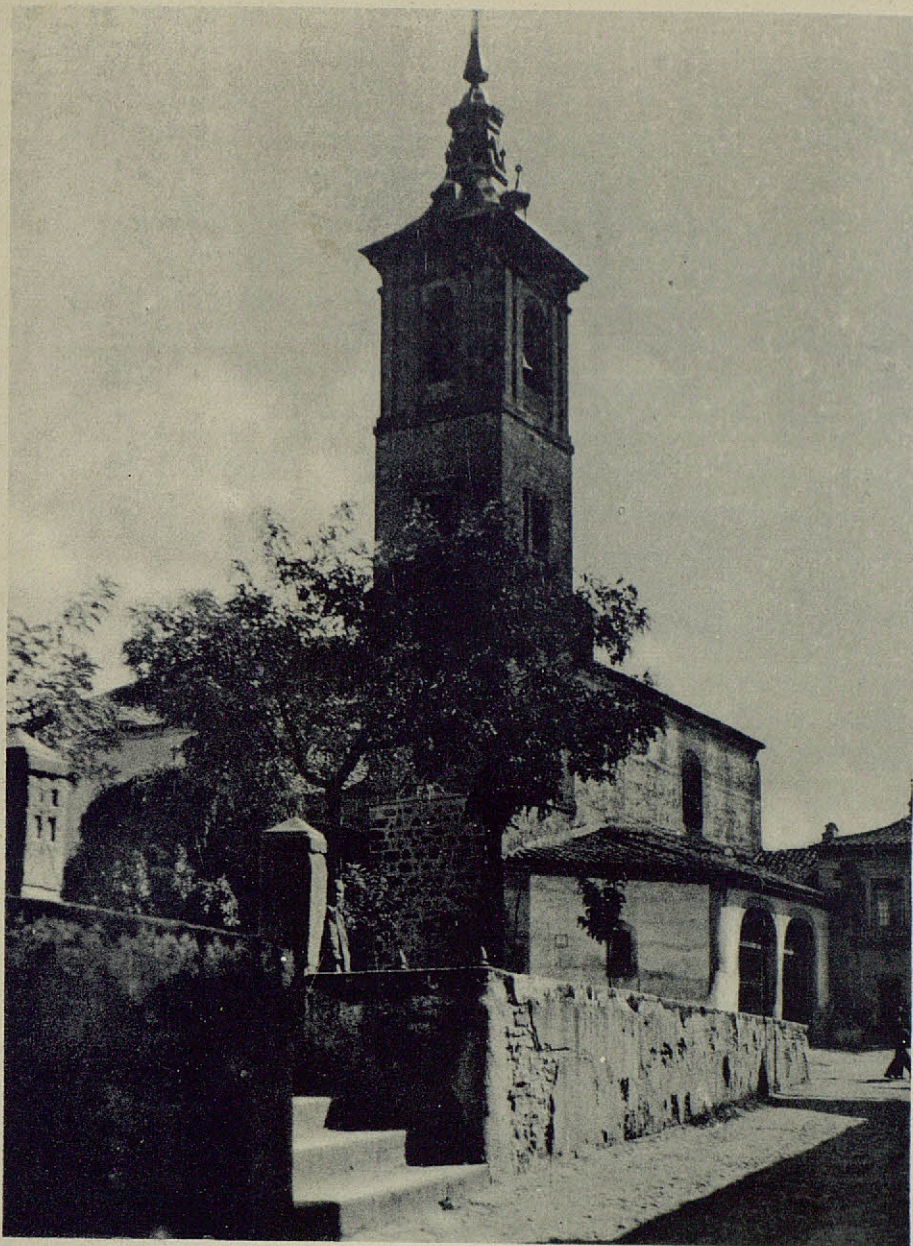
(1) Dicha inscripción dice así: «Aquí yace el onrado García Jufre de Loaysa, hijo de Fer an Jufre de Loaysa, a q. Dios aya, el qual finó a veinte e seis días del mes de Enero, anno del nuestro Salvador Jhu Xpo, de mil e CCC e XXXV años.

(2) Con gran paciencia puede leerse lo siguiente: «O del noble cavallero Fer—de Loaysa, fyjo de Juan de Loa-ysa y de D.<sup>a</sup>—yonor de Carva—al. dexó a esta iglesia la...»

(3) En esta dependencia se encontraron a fines del siglo pasado unos restos que se han querido identificar con los de Doña Leonor de Guzmán, madre de Enrique II, y asesinada en el Alcázar de Talavera.



TALAVERA



Iglesia parroquial de San Salvador.



cultor alcarreño José Zazo y Mayo (1). Esta capilla sirvió de enterramiento a la familia de D. Rodrigo de Albornoz, tío del cardenal talavera D. Gil de Albornoz (2).

En lugar inmediato a esta capilla, está la sacristía, que guarda ornamentos y vestiduras de valor. Es digna de mención una talla de la Virgen de fines del siglo xv. Cuando Antonio Pons visitó el templo había en la sacristía un cuadro de San José, de Antonio Palomino, y otros de Arias, hoy día desaparecidos. En la actualidad adornan las paredes cuadros anónimos de escaso mérito.

Después siguen las capillas ya mencionadas de Santa Ana y Santa María del Pópulo, vinculadas a las familias de los Condes de la Oliva y Villariego, terminando en la capilla bautismal, con un tríptico del siglo xiv y un frontal de azulejos digno de particular mención. Representa un riquísimo tapiz, ornamentado por hojas, ramos, flores, lacerías, curvas caprichosas y una admirable gradación de tonos, que hace de él una verdadera obra de arte de lo mejor que se puede admirar en Talavera. Es del siglo xvi.

Entre la capilla bautismal y la de Santa María del Pópulo está el paso al claustro, obra de principios del siglo xvi, tan pintado y tapiado que ofrece un lastimoso aspecto (3).

CONVENTO DE SANTO DOMINGO (HOY MONJAS DE LA ENSEÑANZA).—Levantóse este convento debido a la munificencia del famoso Cardenal Arzobispo de Sevilla, García de Loaisa, que quiso hacer de él su sepultura. Tuvo por base una antigua parroquia, la de San Ginés, y los primeros trámites y desvelos para su erección se debieron a Fray Juan de Hurtado, quien alcanzó la licencia correspondiente en 1520. Pero

(1) Por detrás de la imagen se lee: Joseph Zazo me fecit. Este escultor nació en Nonvela en 1720 y murió en Madrid en 1789. El historiador local Sr. Fernández Sánchez, sufre un lamentable error al hablar de esta imagen, que supone procedente del antiguo Alcázar y de una antigüedad mucho mayor.

(2) El convento de las monjas de San Bernardo, de escaso mérito artístico, guarda el sepulcro del famoso Cardenal Don Gil de Albornoz, cuyo cadáver se conserva entero, sin señales de corrupción y vestido de una especie de sayal de jerga, sin báculo, mitra, ni ningún otro atributo de su dignidad.

(3) El coro de la iglesia es posterior al incendio, de nogal y muy poco mérito. El anterior tampoco debía ser muy bueno, pues al referirse a él Antonio Pons, dice irónicamente: «El coro es moderno y tan escabroso en sus ornatos y talla que sólo se me figuró bueno para rasgar roquetes...»



sólo al impulso dado a la obra por el confesor de Carlos V pudo levantarse este magnífico templo, uno de los mejores de Talavera. Es de comienzos del siglo XVI, gótico, de una sola nave con crucero, siete capillas y ábside poligonal. Fué de los conventos que más sufrieron cuando la invasión francesa, siendo profanado hasta el sepulcro mismo del fundador. Después en el siglo XIX como consecuencia de las leyes desamortizadoras, pasó a diferentes dueños, terminando en fábrica de botijas, hasta que fué rescatado por los fundadores de la actual institución. Esto disculpa un poco, el que por la suciedad adquirida por la piedra haya sido encalado también, con tal cuidado y perfección que parece una iglesia de hace pocos años. Por tal causa ha perdido mucho de su belleza, si se une a ello, además, el que han sido tapiadas algunas capillas laterales y el coro bajo, muy interesante desde el punto de vista arquitectónico. Otras reformas introducidas, afean el conjunto general de la Iglesia.

En la cabecera de la misma se encuentran dos hornacinas platerescas con los restos mortales de los padres del fundador. De la del lado de la epístola ha desaparecido la estatua orante del padre del Cardenal, leyéndose todavía el siguiente epitafio: «Aquí yace Pedro de Loaisa, padre del Ilmo. Cardenal García de Loaisa, del Consejo de los Reyes Católicos». En el lado del evangelio aparece de rodillas la madre del fundador, con esta leyenda: «Aquí yace Doña Catalina de Mendoza, madre del Ilmo. Señor Cardenal García de Loaisa». La estatua yacente del Cardenal Loaisa, que descansaba sobre riquísimo mausoleo de mármol blanco en el centro de la capilla mayor de Santo Domingo, fué trasladada a la capilla de la Santa Cruz del mismo templo, y hoy puede verse, nada más que en parte, en la Iglesia del Salvador, donde ha sido depositada en la Capilla de las Nieves, perteneciente a los descendientes de los Loaisa (1).

El claustro con galería alta del mismo convento, es también muy interesante (2).

(1) El epitafio del Cardenal decía así: «Illustrissimus hic jacet Garsias a Loaysa card. Hispal. proesul. supremi Inquisitionis senatus nec non regi Indiarum consiliū praeses, generalisque Hispaniar. comisarius obiit anno Dom MDXLVI». Antonio Pons en su *Viaje a España*, tomo VII, nos habla de este convento al escribir una de sus cartas desde Talavera.

(2) Por ser un convento de clausura se hace muy difícil el verle. Todos los altares, que adornan el templo son modernos y de escaso valor.



CONVENTO DE SANTA CATALINA O SAN JERONIMO (HOY SAN PRUDENCIO).—Inmediato a la Iglesia colegial, y en estado ruinoso, se levanta este Convento (1) que antiguamente fué de frailes jerónimos, después de los jesuítas, y hoy de una institución benéfica para niños. Al Arzobispo D. Pedro Tenorio se debe la construcción de la primitiva fábrica del convento, bajo la dirección del arquitecto Rodrigo Alfonso, maestro mayor de la catedral de Toledo, que también hizo la traza de la Cartuja del Paular (2). Era propósito del Arzobispo, que los canónigos de la Iglesia colegial hicieran vida monástica, y para ellos quiso levantar el convento, mas habiéndose negado los mismos a vivir en comunidad, Don Pedro Tenorio con bienes de su pertenencia, y otras mandas y legados, decidió fundar un Monasterio de Jerónimos en Talavera, que llegó a ser uno de los más ricos de España (3).

La iglesia del convento, es lo que hoy día tiene mayor interés. De la primitiva tampoco queda nada. Se empezó el crucero, y la capilla mayor, que es magnífica, el año 1549. Toda ella de piedra, con amplia cúpula sostenida por pilares en los que resaltan en el primer cuerpo pilas-tras dóricas, y jónicas en el segundo. Los arcos están adornados con ar-tesones, y en las pechinas figuran en bajo relieve los cuatro Evangelistas. El cuerpo de la iglesia es inferior en gusto y valor artístico (4). El altar mayor fué pintado por Juan de Borgoña y estofado por Copín, pero nada se sabe de él. En la actualidad, como todo lo que decora la igle-sia, es moderno, y sin ningún mérito artístico (5).

La fachada exterior, principalmente el ábside, tiene cierto aspecto de fortaleza, toda ella de piedra berroqueña adornada con pilastras jóni-

(1) Nos referimos al convento moderno obra del siglo XVI, ya que del primitivo no quedan restos. Hoy día se está derribando el piso alto, pues según aseguran, amenaza ruína.

(2) Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez: «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura...», pág. 79.

(3) Lupiana es el primer Monasterio de frailes jerónimos que se fundó en España; el segundo fué en la Sisle de Toledo, y de allí vinieron los monjes al de Talavera.

D. Juan Ortíz Calderón y su mujer, fueron los que más contribuyeron con sendos le-gados a su erección.

(4) Se desconoce el nombre del arquitecto de la misma.

(5) Esta iglesia cuando las leyes desamortizadoras fué convertida en fábrica y al hacerse la nueva fundación ha sido toda ella pintada, con la particularidad de que se imita a la piedra original.



cas y dóricas superpuestas y un ático encima con balaustrada. Las armas del Arzobispo Tenorio (la rueda de Santa Catalina) figuran en el exterior. Los muros de esta capilla mayor se resintieron a los pocos años de construída, agrietándose, y, temerosos de su ruina, levantaron los monjes unos estribos laterales que afean la fachada (1).

Inmediata a la capilla mayor hay una pieza ochavada de piedra, que hace de sacristía, y junto a ella una magnífica escalera de las llamadas voladas, con su balaustrada y linterna, verdaderamente grandiosa (2).

ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DEL PRADO.—Sobre el solar de otra antigua ermita se levantó en el siglo XVI, el actual templo de tres naves, separadas por columnas toscanas y con cubierta de madera. El templo es de amplísimas proporciones. La capilla mayor fué construída por el arquitecto Fray Lorenzo de San Nicolás, donde puso una cornisa compuesta, de invención suya, de muy poco éxito. También el cimborrio de madera es obra suya—el cuarto que se vió en España—hecho a imitación del que Francisco Bautista había levantado en el Colegio Imperial de Madrid (3).

La entrada principal está por la puerta de poniente y al lado derecho, empotrada en la pared se encuentra una lápida sepulcral de mármol negro, con estatua yacente, y en hábito de franciscano. De las letras que tiene esta lápida, en su contorno, muy maltratadas (lo mismo que el rostro de la figura), puede tan sólo leerse: «Aquí está sepultado el honrado Juan Sánchez de la Higuera, cura de la iglesia de Sant Román é beneficiado...» Frente a ella se encuentra otra lápida sepulcral romana de Litorius, que ha servido para identificar de una manera cierta a Talavera con la antigua Ebury de la Carpetania, y que fué colocada

(1) El historiador de la región, Sr. Fernández Sánchez, atribuye dicha obra nada menos que a Juan de Herrera, que fué llamado según dice, por los monjes cuando dirigía las obras de El Escorial. Es a todas luces incierta la noticia y constituye un verdadero insulto para tan insigne arquitecto. Antonio Pons así lo reconoce al decir: «Aun cuando hubiera sido cierto el peligro no sé yo, qué fortificación más ramplona, ni menos propósito se le hubiera echado: un buen arquitecto la hubiera sabido fortificar sin afearla» (Tomo VII de su *Viaje de España*).

(2) Todo lo restante de la fundación actual de S. Prudencio es moderno.

(3) Llaguno y Amirola: *Noticias de los Arquitectos...*, tomo IV, pág. 25.



allí por orden del Cardenal Cisneros (1). También en los pies de la nave del Evangelio aparece empotrado un magnífico escudo en piedra de los Reyes Católicos, colocado en fecha posterior (2).

El exterior es de mampostería y ladrillo. El cimborrio, o cúpula, con domo, está revestido de pizarra, y la fachada de poniente, coronada por una espadaña, tiene un pórtico o atrio de columnas, muy interesante (3).

Pero el verdadero interés artístico de esta iglesia, está en su azulejería de los siglos XVI, XVII y XVIII, magnífica por todos conceptos, colección única, que constituye por sí sola un verdadero museo de cerámica talaverana. En ningún otro sitio mejor que aquí puede estudiarse esta manifestación del temperamento artístico de un pueblo, arte anónimo, que se ha hecho consubstancial con el nombre de la propia ciudad.

Pero antes de que nos detengamos en describir la misma conviene que digamos algunas palabras, muy pocas, sobre la cerámica talaverana.

La cerámica de Talavera tiene la particularidad de que cuando se llega a tener noticias concretas y monumentos ciertos de esta loza, la encontramos ya en su total desarrollo, y en la época de mayor esplendor. No tiene infancia—dice el P. Vaca—; en sus albores se muestra en la plenitud de su florecencia artística (4). En la loza de Talavera no se observa, como en la de Sevilla, por ejemplo, esa gradación paulatina, ese cambio de procedimientos técnicos, que, partiendo de tímidos tanteos, llega en tiempo determinado a su total desenvolvimiento. La cerámica talaverana sólo tiene dos épocas: desarrollo y decadencia. En la

(1) Idacio al referirse al general romano Litoroi, conquistador de Narbona, nos dice que tuvo un hijo del mismo nombre que desde los siete años de edad vivió, y murió en Ebura de la Carpetania. Este sepulcro fué hallado en 1512. Es de mármol negro y en él se lee esta leyenda: «Litorius famulus dei vixit=annos plus minus LXXV.=Requie vit in pace die=VIII Kalendas julias=Era DXXXVIII».

(2) Nos llevaría muy lejos la descripción de otras curiosidades que guarda este templo, como ofrendas de hijos ilustres de la ciudad que están en el presbiterio: Una llave de Orán cuya puerta de Canistel fué tomada por D. Bernardino de Meneses, etc., etc....

La rejería del presbiterio, procede de la desaparecida iglesia de S. Clemente, como probablemente también los dos altares laterales.

(3) Este atrio ha sido ampliado en estos últimos años.

(4) P. Vaca: «Algunos datos para la historia de la cerámica de Talavera de la Reina».



primera, como veremos, alcanza el summum de perfección artística. La segunda, participa de la general decadencia que padecieron las artes industriales en el siglo XVIII.

Es indudable que con anterioridad al siglo XVI se labraba en dicha ciudad loza ordinaria; ahora, la fecha del establecimiento de los alfares sigue en la mayor obscuridad. Lo que sí parece indudable es la influencia de la escuela italiana, y por alguien, aún, se ha supuesto si el mismo Francisco Niculoso Pisano intervino en el establecimiento de los primeros hornos. Sea de ello lo que fuere, lo único cierto es que en pleno siglo XVI tenemos en Talavera esta manifestación artística en completo desarrollo, con ocho alfares, muchísimos operarios, y un renombre casi universal (1).

*(Continuará)*

---

(1) Así lo testimonia el P. Andrés Torrejón en su «Historia manuscrita de Talavera de la Reina», que se conserva en la Biblioteca Nacional.



# El problema de las torres albarranas

Vea el lector la lámina primera de Talavera (figura 3.<sup>a</sup>) en el primer número de nuestro año 1941, y también la lámina segunda (figura 2.<sup>a</sup>) de Talavera, correspondientes al interesante primer artículo, sobre la ciudad del Tajo medio, que firma D. Antonio Rumeu de Armas. Las respectivas fotografías nos ofrecen dos torres albarranas, aunque no se delecten fácilmente sus características y su misma definición.

El que suscribe este artículo de «Problema», se ha preocupado unos y otros y otros momentos de entre varios y largos años, de la incógnita de esas verdaderas torres albarranas; pero nunca la ha podido estudiar adecuadamente. Adivinó, poco a poco, una característica extraña en la gran ingeniería militar defensiva de la Edad Media, hacia el promedio de la que llamamos Baja Edad Media, allá por el siglo XII, y creyéndola (provisionalmente) característica española, principalmente localizable en el Reino de Toledo. Todo ello «creencia», que no «certeza», ni aún «opinión» medianamente segura. Pero nunca ha hecho, ni estudio en libros, ni verdadero estudio en los monumentos conservados, investigación que él cree que exige inexcusablemente serias excavaciones o excavados, en los fosos, ahora rellenos, que al parecer cruzaban las tales torres albarranas siempre: de un salto, que diríamos.

Antes, una palabra: una palabreja preliminar, sola, para prescindir y olvidar absolutamente los falsos significados de la palabra «albarrana» en el pseudo-tecnicismo de nuestros escritores y arqueólogos del romanticismo del siglo XIX. Albarranas, en cambio, de verdad albarranas, son las torres del artículo del Sr. Rumeu de Armas, en cuyo texto (recuérdelo el lector, a la página 57), se dice que la muralla del recinto más viejo de Talavera de la Reina tiene «unos 14 metros de altura por 4 de espesor, destacando, de trecho en trecho, 18 torres albarranas, algunas de ellas (hoy) muy deterioradas. Su planta es rectangular..., con sillería (además del cal y canto) en los esquinales y en los arcos, éstos por lo general de medio punto, algunos apuntados y de herradura».

Tales torres verdaderamente «albarranas», nótelo el lector, tienen su saliente precisamente perpendicular a la línea general de la muralla; pero el tal saliente, y a diferencia de las torres ciegas de los recintos medievales todos (así los bizantinos, como los árabes, como los del romá-



nico, así del Oriente como del Occidente) es un saliente enorme, e interrumpido con un amplio y altísimo arco: parecerían dos torres, al alto enlazadas por un puente.

Mi ignorancia, bastante general, no me permite decir que sea cosa en otros países totalmente ignorada. Me reduzco a decir que sólo, al menos como sistema, lo conozco en el reconquistado Reino cristiano de Toledo: porque conozco las que llamaría «baterías de albarranas» de estas tres localidades centro-hispánicas: Talavera (la ciudad más fuerte del feudo de los Prelados toledanos), Castillo de Montalbán (principal fortaleza de los templarios en Castilla: no es pueblo, y está distante de su hijuela feudal, la hoy villa llamada «Puebla de Montalbán») y el importantísimo Castillo de Escalona de Alberche, en tercer lugar, que andando los siglos había de ser la cabeza de los Estados de D. Alvaro de Luna, y de sus vencedores rivales los Pachecos, después.

¿Hay más? Yo no lo sé. No «batería de albarranas», pero intento o abandonado comienzo de un tal refuerzo de la cortina más débil de un gran recinto amurallado, lo veo yo (y de aquí viene mi vieja manía y mi viejo interrogante), lo reconozco yo, en la misma Toledo. En Toledo, al refuerzo de la línea de murallas «de Wamba», las que miran a la Vega, es decir, al Norte de la «península» ciudad cabeza de las Españas. Porque renovada o arreglada o rehecha, es en realidad una verdadera torre albarrana, la tan mal llamada «Puerta de las Carretas», y es (sublimada en Arte; creación gentilísima; joya o joyel arquitectónico), otra albarrana, la mismísima Puerta del Sol: dobles torres con arco enmedio, en saliente avance de la muralla, ellas perpendiculares a la línea de esta muralla. Observe, quien se recele a la extrañeza de esta mi opinión, que la «Puerta del Sol» no es, ni era, ni fué nunca, puerta de entrada a la ciudad: la puerta verdadera de verdadera entrada, vecinísima, era y es todavía la Puerta subsistente de Valmardón (Bib-al-Mardun) junto casi al Cristo de la Luz: puerta y «rábida» luego hecha iglesia cristiana, por las cuales el memorable victorioso ingreso del vencedor Alfonso VI a la conquista de la capital de las Españas.

En último caso, si por bajo de la llamada «Puerta del Sol» de Toledo se entró en la ciudad en el siglo XII ó XIII ó XIV, habría de haber sido, pasado su arco, salvado su rastrillo, siguiendo largo trecho por fuera de la muralla y al pie de ella, y atravesando la segunda albarrana o Puerta de las Carretas, y (todavía por de fuera y por debajo de otro y otros tramos de la muralla «de Wamba», hasta encontrar, por cerca del Miradero y no lejos de Zocodover, una verdadera puerta de las de muralla).

Esta última hipótesis toledana (que acaso soy el primero en formularla), me ofrece una de las explicaciones de ingeniería militar, para interpretar adivinatoriamente la razón y el sistema de las «baterías de albarranas». ¿Eran ellas (en la hipótesis) para obligar al invasor a un previo, no corto, recorrido entre foso y muros, antes de penetrar por verdadera puerta en el recinto: esto es, a un no corto trayecto bajo el tiro de los defensores, apedreando a los invasores con descolgarles pedruscos, o «cociéndolos» o «friéndolos» al rociarlos con agua en ebullición o con aceite hirviendo (aparte saetas y otros tiros similares)?

No me satisface la hipótesis; al menos no me puede satisfacer en Talavera, en Escalona y en el Castillo de Montalbán; ¡son demasiado



altos los arcos, cuando para la imaginada idea anterior, convendría que fueran precisamente más bajos y menos anchos; es decir, todo lo contrario que los tan monumentalmente majestuosos, de nuestras típicas misteriosas «baterías de torres albarranas»!

La otra hipótesis, la «manía» mía (la que pide excavados para haberla de dilucidar), es la siguiente:

Que se discurrió el sistema de tales «baterías», precisamente para la parte más en llano de un recinto (la parte opuesta al vecino Tajo en Talavera, la parte más opuesta al vecino hundido Alberche, en Escalona, la parte opuesta a la honda barranquera, en «Castillo de Montalbán»), y se discurrió para el total dominio del foso, así en caso de encontrarse éste con agua o él en caso de tenerlo en seco. Las albarranas, apoyarían uno de sus pies al-acá y el otro al-allá de la tal trinchera-foso. Eminentes (mucho más que las murallas altas) los tales alargados salientísimos torreones, batirían desde su almenado a quienes quisieran salvar los fosos; y la misma altura de los arcos, facilitaba el tiro de defensa, incluso en direcciones contrarias, en los disparos defensivos, en líneas paralelas a la del recinto general.

Pero, después de todo esto, una parte de los defensores, podían recorrer extensamente el pie de sus murallas, si (como presumo) la escarpa interna (lado inmediato al pie de muros), dejábales cual una senda o cornisa dominadora, pero inmediata al hondón del foso; a los invasores que por el agua del foso, o por el foso en seco, quisieran llegar a tocar el pie de las murallas, oponíaseles infantería defensiva, incluso para llegar al cuerpo a cuerpo, con facilidades de retirada ante trance adverso, y teniendo en los altos merlones de la muralla y en los más altos de las albarranas una eficaz ayuda, que me atrevería a llamar «artillera» (aunque siglos lejos de la pólvora). La acusadísima (y a primera vista inútil y aun perjudicial) abertura de los arcos de las albarranas, quedaría explicada ¡y no de otro modo!, por eso que acabo de llamar «artillería»: fuera ésta con máquinas lanzadoras, que presumo, y aún sin ellas, a honda y a brazo las pedreas.

No se imaginar otra solución mejor. Y si vertiera estas mis nada estudiadas puras conjeturas, en una revista de las entonadas e impecables, temeridad mía fuera este mi texto del «Problema de las torres albarranas». Pero fuí, casi cincuenta años lector del «Boletín», tantísimos de esos años redactor, cuatro años (ya lejanos) encargado de la redacción sin quererme llamar «Director», y me considero con derecho a pregonar que no es nuestra publicación, de las «doctorales», de las «magistrales», que no es impecable, con haber dado ya tan ingente, enorme, contribución a los avances de la historiografía artística e histórica de nuestra patria. Han cabido siempre en el «Boletín» los meros avances, las meras hipótesis, las meras conjeturas: y conste que en la investigación científica, las conjeturas, los avances y las hipótesis, son precisamente los indispensables precursores de la verdad lograda y confirmada.

Todavía más precisa modestia y temor en este texto mío, sólo conjetural e hipotético (sobre no haber hecho yo el verdadero estudio, nunca, con desearlo hacer hace muchos años), pues lo he pergeñado, operado en la cama de una clínica quirúrgica, a sola vista del «Boletín» último, sin poder recurrir ni siquiera a mis viejas anotaciones, e ignorando



en absoluto, si en los años últimos ha habido un alguien, quien haya estudiado, o haya resuelto el problemita mío, que, sin embargo, presumo todavía no planteado, siquiera.

En mi tan afortunado libro (de tan espléndida edición) «Os Desenhos de Francisco d'Ollanda», un buen número de mis capítulos, los correspondientes a otros tantos dibujos del ilustre artista portugués (tan favorecido de Felipe II), son de temas de Arquitectura militar, pero la candente y vigente del Renacimiento. Al trabajarlo yo, en Roma, me acordaba (con ser cosa bastante lejana), de las albarranas de la tierra toledana. Una inmensa curiosidad, la de llegar a saber si son cosa exclusivamente castellana, me obsesionaría, si tuviera todavía (que no tengo), edad y tiempo para lanzarme al estudio del tema en toda su natural plenitud.

Quiero finalmente recordar, la importancia también fundamentalmente histórica del asunto. Cuando el Primado de las Españas y la poderosísima Orden de los Templarios y el magnate que poseyera (si no era del Rey) en el siglo XII a Escalona (de natural, plaza fortísima), gastaron cantidades crecidísimas en sus «baterías de albarranas», era, recuérdese (y lo tenemos algo olvidado), cuando medio Reino de Toledo, era todavía musulmán (Sur del Tajo alto hasta Toledo misma (incluso Oreja; la antigua Aurelia, junto al futuro Aranjuez), y desde luego las hoy provincias de Ciudad Real y Cuenca.

Toledo, Montalbán, Escalona y Talavera eran, pues, cual un cuadrilátero fortísimo, en puro espolón, en pura avanzada dentro del Imperio de los Almorávides: formaban e integraban, en puridad, enlazadas entre sí, la «ciudadela central» de las Españas auténticas, ya trágicamente vencidas en Zalaca y en Uclés (y en Alarcón, la manchega Alarcón, un siglo más tarde).

ELIAS TORMO

Clínica del Dr. Oreja; San Sebastián, Setiembre de 1941.



## Bibliografía

CATALOGO MONUMENTAL DE LA PROVINCIA DE PALENCIA.—Fascículo tercero, compuesto por D. Rafael Navarro García.—Imprenta Provincial.—Palencia, 1939.

La Diputación Provincial de Palencia ha continuado la publicación de este «Catálogo de Monumentos de la Provincia», comprendiendo en este tomo, los Partidos de Cervera de Río Pisuerga y Saldaña, habiendo encomendado su redacción al Delegado Provincial de Bellas Artes, don Rafael Navarro García, el que en un bien escrito prólogo da un plan completo de la obra, enumerando los monumentos de todos los pueblos que pertenecen a los dos partidos mencionados, haciendo la delimitación de que de Saldaña para arriba todo es Cantabria y, por lo tanto, de monumentos cantábricos trata este tomo tercero.

Esta parte de la provincia, es riquísima en arte románico, que se muestra, aun en pequeñas iglesias de la región, aunque también el gótico y renacimiento tengan representación no escasa en dichos pueblos. Cita, como autores de trabajos sobre esta riquísima provincia, en arte, a los señores Martí Monsó, Agapito Revilla, Alonso Cortés, Orejón, García Chico y Weisse, y descubre a varios artistas desconocidos, o aunque conocidos, autores de obras también desconocidas hasta entonces, como son, los plateros y orfebres Antonio Salas, Caneda, Diego, Jerónimo de Neira, Rabí Samuel, Pedro Márquez, Pedro Ortíz, Ponce, Paredes y Cisneros, los arquitectos Michaelis, Tomás, Petrus, Dominico, Pedro Deustamben, el pintor León Picardo y los escultores Antón Pérez, Sandoval y Nestosa, y a Felipe de Borgoña, Giralte, Bolduque y Balmaseda, como autores de varias obras interesantes.

Con muy buen sentido, a mi juicio, hace la aclaración de que muchos de los datos, que le han servido para la descripción de obras artísticas y arqueológicas, han sido buscados y encontrados en archivos de Protocolos, Abadías, Monasterios, Casas Nobiliarias, Ordenes Militares, Catedrales y en los Gremios, Cofradías, Hermandades, Libros parroquiales de fábrica y Archivos Municipales.

Aunque los críticos de arte suelen equivocarse pocas veces al atri-



buir por el estilo o la manera de pintar, esculpir y labrar las obras, a los autores que las han producido, me parecen más indubitables los datos que se encuentran en los archivos y que como contratos, escritos, etc., dan fechas exactas y nombres de autores de obras, algunos ignorados.

Después del prólogo y en el «Catálogo» propiamente dicho, se citan los monumentos que hay o se conservan en cada pueblo, como son: Castillos, Casas Solares blasonadas, Iglesias, y dentro de ellas, pinturas, imágenes, objetos de orfebrería, ropas, rejería, con una minuciosidad benedictina, con fechas de construcción, y en bastantes veces, autores o artífices de ellos.

Este tomo, bastante voluminoso y acompañado de excelentes grabados de las obras descritas en el texto, resulta muy completo, pues en toda obra moderna, tiene parte principalísima la parte gráfica que ayuda a comparar lo descrito, con su forma real y es muy conveniente para darse perfecta cuenta de ello.

Tiene, además, este tomo, signos lapidarios de varios templos y un índice alfabético de capítulos y lugares, muy conveniente para buscar el monumento u objeto que se desee estudiar.

Después de los «Catálogos» ya publicados de las provincias de Cáceres, Badajoz, León y Zamora, Cádiz y Alava, algunos como los cuatro primeros, debidos a la pluma de los ilustres arqueólogos Sres. Mérida y Gómez Moreno, tan admirablemente hechos, se ha interrumpido su publicación por el Estado, y por eso la gallarda muestra de amor al arte y a sus monumentos de la Diputación de Palencia es digna de todo encomio, y que debiera ser imitada por las demás Diputaciones y Ayuntamientos de España, ya que hay guardados y depositados los de otras provincias y hechos magistralmente por ilustres arqueólogos y que el Estado no continúa publicando, y que pudieran ser editados por las anteriores Corporaciones.

En plazo no lejano no debía quedar ninguna provincia española sin su correspondiente «Catálogo Monumental», que nos mostrase cuánto han dejado nuestros antecesores en siglos pretéritos, que además sería como un Registro de toda la riqueza artística hispana. Si hubiesen estado hechos todos los «Catálogos», cuánta obra de arte se hubiese salvado de su pérdida y salida de España.

Felicitemos a la Diputación de Palencia por su decisión y muy especialmente al Sr. Navarro, por el notable tomo en que tan minuciosamente y con tanta copia de datos, nos da a conocer todos los pueblos de los Partidos de Cervera de Río Pisuergra y Saldaña en la Provincia de Palencia.

A. de C.