



01 ABR. 2005

BOLETIN
DE LA
Sociedad Española de Excursiones



Universitat Autònoma de Barcelona

Servel de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE EXCURSIONES

Arte - Arqueología - Historia

TOMO XLVI

1942

MADRID
28, Calle de la Ballesta, 28

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

Año L. - Primero y segundo trimestre - MADRID - 1942

Estudio de los «Botticellis» de España

El generosísimo obsequio del señor Cambó al Museo del Prado (que tan falto estuvo siempre de primitivos italianos), regalo de no menos de siete tablas, las siete de artistas famosos de los siglos XIV (primera mitad) y XV (primera y segunda mitades), ofrece su nota culminante en las tres escenas de una sola historia novelesca, triple muestra, gentilísima, del arte botticellesco: absolutamente dignas de la compañía (en una misma salita colocadas) del tan bello retablo de Fra Angélico (de su propia iglesia de Fiésole) y de la tablita tan excepcional del Mantegna: para la cual Mantegna hizo diseño del San Juan Evangelista, reproducido y considerado como uno de los mejores dibujos de su mano, ¡que ya es decir su elogio!

De los más seductores pintores de la Historia, uno es Botticelli. Faltar en el Prado, faltar en España, era faltarnos pieza maestra a nuestras colecciones, nota precisa a nuestra educación estética nacional. Sí, es verdad: nos falta algo de Leonardo; algo, de Miguel Angel. Algo suplía al primero la copia en el Prado, exquisita (quizá del dis-

cúpulo español Llanos), de la Gioconda. De Miguel Angel teníamos un excepcional dibujo para la Sistina (techo), y una estatua, mármol, del Bautista joven; el cual papel (procedente, quizá, de la Academia de San Fernando) pasó hace pocos años a Norteamérica (desde una testamentaria de doctos escritores de arte), y el mármol, en Ubeda, lo ha hecho añicos la barbarie roja en los recientes años trágicos. Faltarnos un Frans Hals, al menos, es falta, sí; pero que se suple, en el arte soberanamente realista, con la casi plenitud de los lienzos del coetáneo realista nuestro, Velázquez.

Por que Botticelli era otra cosa que sólo realista, y otra cosa que sólo artista de la vista y de la mano del pincel; ya que era, con pinceles, un poeta, un lírico, y a las veces un dramático o un ingenio épico, y con sensibilidad hondamente emotiva. El hablaba otra lengua que la de los que son o fueron solamente pintores. Es uno de los únicos: cual Rembrandt, cual Leonardo, cual el Greco, también.

I.—CINCO BOTTICELLIS

Los tres cuadros botticellescos vienen de Barcelona, donde debe de quedar un cuarto, que es un retrato: retrato de un griego, humanista en Italia, con el nombre de Míchail Marullos Tarkaniotes. Pero es caso que recordemos también, por todos olvidado, el cuadro de la Oración del Huerto, en Granada: en la Capilla Real, visible dos solos momentos al año y de lejos. Ya diremos cómo en vida del pintor ya lo había logrado Doña Isabel la Católica, y cómo es obra más auténtica de lo que pensara Bertaux, y tan auténtica como antes la definiera Gómez Moreno; y como en los siglos XVI, XVII y XVIII, no se sabe que ninguna otra tabla de Botticelli saliera de Italia, ¡cuando hoy salieron tantísimas!, ¡después de los tres largos siglos de dormir, en pesadísimo sopor, toda la gloria del «poeta» artista medieval!, entraña, pues, lo de Granada como una nueva presea en la real corona de Isabel de Castilla.

El autor de este escrito, en el tercer curso de su vida de jubilado, y de sus conferencias del Museo del Prado de todos los miércoles, dedicado estaba en enero a los venecianos (Bellini, Catena, Giorgione,

Tiziano...), cuando la llegada de los Botticelli le hizo suspender su programa, ingiriendo unas conferencias sobre éstos. En sus siete lustros de verdadero catedrático universitario, tuvo la costumbre de dedicar siempre conferencias especiales y fuera de programa a las nuevas adquisiciones del Prado; y el precedente fué esta vez seguido también. Las conferencias botticellinas, según el uso de estos cursos, no se redujeron a una, sino a varias; en el Prado, y también una en la Academia de San Fernando, sacando a ella la espléndida copia de Garnelo de la obra capital de Botticelli «La Primavera», almacenada que estaba en la Escuela de Pintura. Y entonces se pregonó con toda justicia que el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, en su segundo año, esto es en 1894, publicó la tal «Primavera», con texto del pintor que hiciera la copia, dando por primera vez en España un pregón, un elocuente pregón, botticellesco: y preciso aldabonazo que fué, porque la somnolencia era tal, que en dictamen académico (ponente, Alejo Vera) se le había dicho a Garnelo que Botticelli y que su «Primavera» no eran reglamentarios, supuesto que el Reglamento de nuestra Academia de Roma exigía para el segundo año de cada pensionado la copia de una obra caudal y de gran maestro famoso (!).

En efecto, el pleno Renacimiento quiso olvidar a todos los primitivos, incluso los protorrenacientes del siglo XV (incluso a Botticelli, amigo de Leonardo da Vinci); y olvidados del todo quedaron no menos de trescientos años (los del XVI al XVIII). Calladamente, algunos ingleses, en el período de los trastornos napoleónicos y postnapoleónicos, ya compraron en Italia «botticellis» (antes, aún en el XVIII, Hamilton compró el casi centenar de los anónimos dibujos en grandes pergaminos de ilustración de la *Divina Commedia*, del Dante, que son de mano de Botticelli, hoy en Berlín, Museo de Estampas), y años más tarde, sin callar, Rúsikin, primero, y los «neoprerrafaelitas» ingleses, después, conmovieron al mundo de los amantes del Arte con la aurora de un neobotticellismo auténtico, pregonando sus tablas. Libros, monografías, trabajos de revista, luego fueron muchos, casi, casi incontables. Por gusto, he querido saber cuántos libros monográficos, y, faltas (ahora más que nunca) nuestras bibliotecas de libros recientes, mi intento de lista, de saber los libros exclusivos de su tema, es decir, libros que sólo hablen de él y que tengan por título la palabra «Botti-

celli» o la doble palabra con el nombre de pila (Alejandro), «Sandro Boticelli», son, lo menos 30: de autores ingleses, y franceses, y alemanes e italianos, y de un japonés. Añadiendo que los mejores estudios están fuera, sin embargo, de tal treintena de volúmenes, y, así, en libros de tema más general, como también en revistas. En revistas, una enorme lista de artículos especiales. De tales treinta libros, tiene a mano el que esto escribe y ha leído al caso, hasta seis (1). Pero leídos (como los otros tantos juicios, en varios libros más generales) con una precaución preliminar engorrosa y muy luego sabrosísima, que recomiendo como precisa para lecturas monográficas de un artista. Es la de formarse previamente casillero de todas las reproducciones, fotografados, que tales trabajos ofrecen, y al ir leyendo, ir siempre mirando: teniendo tendidos todos los libros en la mesa y a mano el casillero de las llamadas, y leyendo y mirando alternativa y conjuntamente. Mi tal casillero cuenta centenares; con no sumar las repeticiones, pero entrando las reproducciones de dibujos y de algunos grabados de cuadro perdido, y de algunas obras de otro maestro o bien de discípulo, con las de Botticelli íntimamente relacionadas. Trabajo a la vez el mío un poco penoso, algo mareante, pero bien delicioso y sugestionador, y, en realidad, sumamente atractivo: el reloj, luego, parece que corre en vez de andar, cuando se mira y se lee a la vez.

Esta manera de leer-ver, o ver-leer, agrídulcísima, se convierte en más agria que dulce, a estudio atento, ante las discrepancias de los críticos, discrepancias, a veces, claras o sistemáticas, pero otras veces inexplicables. Diré, de ejemplo, que de tantos retratos pintados «por Botticelli», no hay uno sólo (ni uno sólo, pero me refiero a retratos de figura única, no a los incluídos en composiciones, ¡tantos!) que tenga unánime la aprobación de su autenticidad. Hay (hablo de críticos o historiadores en lo de «experto» duchos, sobre todo) alguien que sólo admite dos, y otro alguien que sólo dos admite, ¡pero no los mismos! El aludido primero es Horne, que sólo admitía el del joven de la National Gallery, de Londres, y el del cuño en la mano de Cosme el Viejo, de Uffizi, rechazados por Bode y por otros. Y así no extrañe el lector las discrepancias que luego diremos y que aquilataremos, respecto a

(1) ¡Bibliotecas de Arte de Roma, París, Berlín!... ¡Ay!

nuestros Botticellis de España; ¡de los de España, además, que muchos, casi todos los escritores, no habían visto nunca de vista! Además, de cada crítico hay que saber previamente de qué pie cojea; hay que hacerse antes también un como casillero de las genialidades de cada cual.

II.—HISTORIAL DE LOS BOTTICELLIS DEL PRADO

Los cuadros boticellianos que hay en el Prado (desde Enero de 1942), logro fácilmente poder decir que tienen un historial completo, ¡como bien pocos cuadros de gabinete!

Primero, ya Vasari los cita en su capítulo de Boticelli, y los cita inequívocamente. La primera edición del libro de Vasari, en 1550, es posterior en sólo cuarenta años a la muerte de Boticelli, y muerte y edición, a la vez, en la misma Florencia, ciudad en la que nació y siempre vivió el pintor poeta, y en que predominantemente recaló el pintor-cronista.

En la casa de los Pucci siguieron cuatro siglos, sin duda con el particular interés de ver, en tablas tan antiguas, el escudo de la familia. El doctísimo erudito florentino Gaetano Milanesi, en la mejor edición conocida del Vasari (Florencia, Sansoni, tomo III, págs. 313-314, el prefacio fechado en 1878), dice, en una de sus muchas y documentadas notas, de tales pinturas: «Los cuatro cuadros pequeños se conservan todavía en la casa Pucci», y los describe luego muy extensa y acertadamente (en el primer cuadro, dice, al fin, que tras el bosque se ve la población de Classe, cerca de Ravénna, sobre el brazo de mar). «En tales tablas—añade—se ven las armas, la heráldica de los Pucci, sola y combinada con las de los Bini, que son una cabria de oro en campo de azur, sobre la cual, dos rosas blancas, y bajo de la cual, cinco montes [en Italia, recuérdese, se pintan como pilones] también blancos; además, la heráldica de los Médicis, y también el anillo [triple] con el diamante, empresa de la familia» (de la Médicis) señalando en cuál tabla: la 4.^a. «El verse tales «armas», Pucci y Bini, unidas—añade—, nos hace pensar que tales cuadros fueron hechos en la ocasión de las bodas de las dos familias. Y, buscándola, hemos encontrado en

verdad que en 1487 [fecha, por otros más modernos eruditos, cambiada en 1483] Pierfrancesco di Giovanni Bini [nombre de pila doble, nombre del padre, apellido de ambos] se casó con Lucrecia Pucci [ídem, íd.]; aquí pondera Milanesi el mérito de los cuadros, y le dice al pintor el intérprete feliz del Boccaccio... «En la casa Pucci hemos visto también otro Botticelli [hoy en Londres National Gallery; «La adoración de los Magos», rondo, con un pavo real]. Pero el propio Milanesi, al imprimir su Vasari, pone una corta nota adicional a esa su larga nota, que dice: «Los cuatro preciosos cuadritos antes descritos ya no están en la Casa Pucci, desde 1868. Se dice que fueron vendidos por 100.000 francos a un señor inglés».

El nombre del comprador, no lo dice. Pero en el Diehl «Botticelli» (libro sin fecha, pero de 1906: pág. 133, nota), se dice que «Tales paneles (los de Nastagio degli Onesti), largo tiempo conservados en Inglaterra en la colección de mister Léylend, se encuentran hoy día, tres en París, en casa de monsieur Spiridon, y uno en Inglaterra».

En otra edición del *Vasari*, todo el gran libro en un solo tomo, edición de Florencia, de 1913, con notas, no muchas, pero muy extensas, firmadas con las iniciales «D. A. F.», que indican al «Dottore Alessandro Foresi» también de Florencia, hay una nota larga que dice: «Estos cuadros fueron adquiridos por 100.000 liras [nótese, no dice «francos»] por el señor Barker, inglés...», añadiendo curiosos detalles de Barker, a quien en 1862, había tratado en Londres el «Dottore» anotador y visitado sus colecciones, pero sin llegar a decirse si ya estaban allí o no los tales cuadros (1).

Creo probable que cuando Spiridon adquirió tres de los cuatro cuadros, ya el «tute» de los cuatro estaría descabalado, y la cuarta escena en poder de mister Vernon Wátney, Londres; después en poder de Lady Wátney, como aparece todavía en el libro circunstanciadísimo de Jacques Mesnil («Botticelli», 1938), el más reciente de los que puedo tener a mano.

Joseph Spiridon, de París, puso a la venta su colección en Berlín el año 1929, con catálogo (que no conozco), firmado por O. Fischel

(1) Me atrevo a pensar que Foresi, que conoció a Barker en Londres en 1862, sería quien, hacia 1868, mediara para la venta de nuestros cuadros, o que despertaría al menos la idea de ellos en el comprador.

(Oscar Fischel es el autor del «Tiziano», de la tan popularizada colección de *Klassiker der Kunst*). Y en tal subasta compró los tres cuadros de la serie don Francisco Cambó; y dando por ellos, en marcos (*reichmarks*), 1.697.500. Consultada la Embajada Alemana por el Museo del Prado, en enero último, de la cotización el día de la compra del *reichmark* en relación con la peseta, tales marcos representaban, justo, 2.840.000 pesetas (pesetas del año 1929). Al día siguiente del remate, el barón Duveen y Hermanos, de Nueva York (la casa más importante del mundo en comercio de Arte), ofreció al señor Cambó la prima del 20 por 100 (un quinto de sobreprecio) si le vendía los tres cuadros; es decir, le ofreció 3.408.000 pesetas de entonces. (Nota oficiosa del Museo del Prado publicada en la Prensa al dar la noticia de las donaciones.)

Pintados, pues, y en resumen, los cuadros para casa Pucci de Florencia, en la que se guardaron cuatro siglos, en el XIX y XX, los tres fueron sacados de casa Pucci en 1868, y de Barker, de los Léylund, de Spiridon, de Cambó, ahora son del Museo del Prado... ¡del Museo del Prado, que Dios nos guarde!

He dicho ya la rectificación de la fecha de las bodas: 1483, en vez de 1487, queriendo que sea la fecha de las pinturas. 1487 dijo Gaetano Milanesi: referida a las bodas (ya lo dije) de un Bini (Pierfrancesco di Giovanni) con una Pucci (Lucrezia di Francesco). La rectificación supone (según el eruditísimo Horne) que el Pucci era el novio (Giannozzo d'Antonio) y la Lucrezia era otra Lucrezia (di Piero di Giovanni), una Bini: un Pucci con una Bini, y no viceversa, un Bini con una Pucci (la novia, por casualidad, siempre de nombre Lucrezia). No he visto que se precisara el por qué, precisamente, había de ser el encargo de los cuadros con ocasión de una boda, pero es la opinión de todos. De la mayoría, además, que se trata de tableros de un arcón de lujo y de dote; creo (y veo en Mesnil opinión coincidente con la mía) que son pinturas para paredes, de salita, «cámara» de dormir dice él, pues son demasiado grandes y altos, y demasiado poco largos o poco cortos los paneles para las partes largas y para las partes cortas de los arcones. Por eso los pienso como cuadros, más bien, de estancia, ésta cuadrada u oblonga. En el mismo Museo del Prado tenemos (para explicarnos ésto) los dos frentes largos de «cassone» (faltando los dos

cortos—los cortos, a veces, no traían pinturas, y podían y solían tener los anillones para manejarlos—) con notables pinturas de Baldassare Peruzzi, de la Prudencia de Scipión y del Rapto de las Sabinas, temas, ambos, calificadamente nupciales. Compárese, si no, las medidas: 0,47 por 1,57 (alargadísimos rectángulos) los Peruzzi: proporción, 1 por 3,75; contra la proporción de 0,84 por 1,42 en los de Botticelli (casi el doble el alto y algo más corto el ancho). Ahora, que aunque los nuevos cuadros del Prado fueran parietales, cabe lo mismo, el ser muy propios al caso de unas bodas, ¡máxime si la novia comenzó por no quererlo ser, desamorada, en un principio, e ingrata, temporalmente!

La rareza del tema o asunto de los cuadros, y la fidelidad del pintor al traducir en tablas el relato de Boccaccio, consienten la más absoluta identificación entre las tablas y la historia documentada de las pinturas.

III.—EL TEXTO DEL BOCCACCIO

Sabido es que el «Decamerone» (al pie de la letra, «diez días» en griego: Boccaccio, fué el primer escritor de la Edad Media occidental que supo el griego e inició el Renacimiento), es una suma de cien novelitas o cuentos literarios, que en diez días se cuentan unas a otras, por turno, diez personas salidas de Florencia, aisladas de la ciudad infectada en tiempo de peste, para distraerse en la soledad del campo; son tres los varones y siete las damas, una de ellas, Pampinea, la aclamada «Reina».

En el día o jornada quinta, y el octavo relato de ella (después del séptimo, que contó Laureta), dice íntegramente lo que va a leer el lector en castellano moderno: ... El señor Sánchez Cantón, en la revista de los *Amigos del Arte*, dará el texto en castellano del siglo XV, tomado de incunable (de Sevilla, por Ungut) del año 1496, de cuya edición no subsiste sino un solo ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de Bruselas, pero con reediciones subsiguientes; es anónimo el traductor (1).

(1) Me dice Sánchez Cantón que hay después cuatro ediciones: de Toledo, 1524; de Valladolid, 1525... Título: «Las C. novelas», y el nombre «Boccaccio Juan».

Novelina 8.^a de la Jornada 5.^a del Decamerone

Anastasio de los Onesti, amando a una Traversari, gasta sus riquezas sin ser correspondido. Se va a Chiassi a ruego de los suyos. Aquí ve a un caballero cazar a una joven y matarla, y devorarla por dos perros. Invita a los parientes y a la dama amada por él a una comida y ésta ve despedazar a dicha joven, y temiendo semejante aventura, toma por marido a Anastasio.

Cuando Lauretta calló, luego Filomena comenzó, por orden de la reina:

«Amables damas: Así como en nosotras es elogiada la piedad, así también, por la divina justicia, es vengada rígidamente la crueldad; y para poder demostrároslo y materia os dé para arrojarla por completo de vosotras, pláceme referiros una novelita, no menos deleitosa, llena de compasión.

En Rávena, antiquísima ciudad de Romagna, en otro tiempo hubo muchos hombres nobles y distinguidos, y entre ellos un joven llamado Anastasio de los Onesti, quien por la muerte de su padre y la de un tío, había quedado considerablemente muy rico. El cual, como a los jóvenes acaece, como no tuviera mujer, se enamoró de una hija de maese Pablo Traversaro, la joven bastante más noble que él, abrigando la esperanza de conseguir que le amara y haciendo cuanto estuvo en su mano para conseguirla; mas con todo y ser grandísimos, laudables y bellos sus esfuerzos, no solamente no fueron de agrado, sino que parecía que hasta le dañaban, ¡tan cruda, dura y selvática se le mostraba la jovencita amada!, habiéndose vuelto tan altiva y desdñosa, acaso por su singular hermosura o por su nobleza, que ni él ni cosa suya le agradaba (1).

(1) Dante, en la *Divina Comedia*, menciona, entre grandes familias de la Provincia Romagna decaídas por los malos tiempos, «la casa Traversara y los Anastagi (versos 106 y 107, canto 21 del «Purgatorio»). En las notas eruditas, comentario de Fraticelli (tómolo de la 21 edición Barbera del poema, 1914), se concreta más: «Los Traversari y los Anastagi fueron nobilísimas familias de Ravénna». Y también habla Dante en el poema de San Pedro «Pecador», de apellido igual también a los del Boccaccio: el San Pedro de los Onesti («Paradiso», canto 21, verso 122) monje que fué en el monasterio de Santa

Tan pesado de soportar le era esto a Anastasio, que varias veces, después de haberse lamentado en vano, el dolor le inspiró el deseo de matarse. Luego, dominándose repetidas veces de corazón, se hizo el propósito de dejarla estar por completo, de tenerla en odio como ella le odiaba a él. Mas en vano tomaba tal resolución, puesto que parecía que cuanto más faltaba la esperanza, tanto más multiplicábase su amor.

Perseverando, pues, el joven en su amor, como en derrochar desmesuradamente, pareció a algunos de sus amigos y parientes que estaba a punto de agotar fortuna y su persona; por cual cosa, repetidas veces le rogaron y le aconsejaron que debía marcharse de Rávena, y que se fuera a vivir por algún tiempo a otro punto cualquiera, pues que haciéndolo así, menguarían sus gastos y su amor.

No pocas veces Anastasio hizo befa de este consejo, pero como éstos no cesaban de porfiar, no pudiendo tanto decir que no, dijo que lo haría; y mandando hacer grandes preparativos cual si quisiera marcharse a Francia o España o algún otro lejano país, montado a caballo, y de sus numerosos amigos acompañado, de Rávena salió y fué a un lugar distante cosa de tres millas que se llamaba Chiassi [Classe], y allí, mandando traer varios pabellones y tiendas, dijo a los que le habían acompañado que quería allí quedarse y que podían ellos volver a Rávena.

Instalado allí, pues, Anastasio, empezó a darse la más bella vida y la más magnífica que jamás se diera, invitando a unos o a otros a cenar y a comer como solía. Ahora bien, acaeció que, alcanzando casi los principios de mayo, en un bellísimo día, le vino al pensamiento la crueldad de la mujer a quien amaba, y mandando a toda su gente que le dejaran solo, para poder pensar mejor a su gusto, paso a paso y siempre pensando, dió con el pinar. Y habiendo pasado ya casi la quinta hora del día [las once] y habiendo penetrado hasta más de la mitad

María «in porta», del lido adriático de la misma Ravénna. Recuérdese que al amparo del señor de Ravénna (un Polenta) allí vivió de viejo el Dante y allí murió y allí está noblemente sepultado. Pero no es de extrañar que Boccaccio diera tales tres históricos apellidos en su novelita, pues Boccaccio fué el iniciador de los estudios dantescos, dando cursos públicos de lecturas comentadas de la *Divina Comedia*; quiso, pues, con tales apellidos dar mayor efecto de verosimilitud a su relato novelesco: en el cual faltan los nombres de pila de las dos amadas, el de la condenada, como el de la arrepentida!

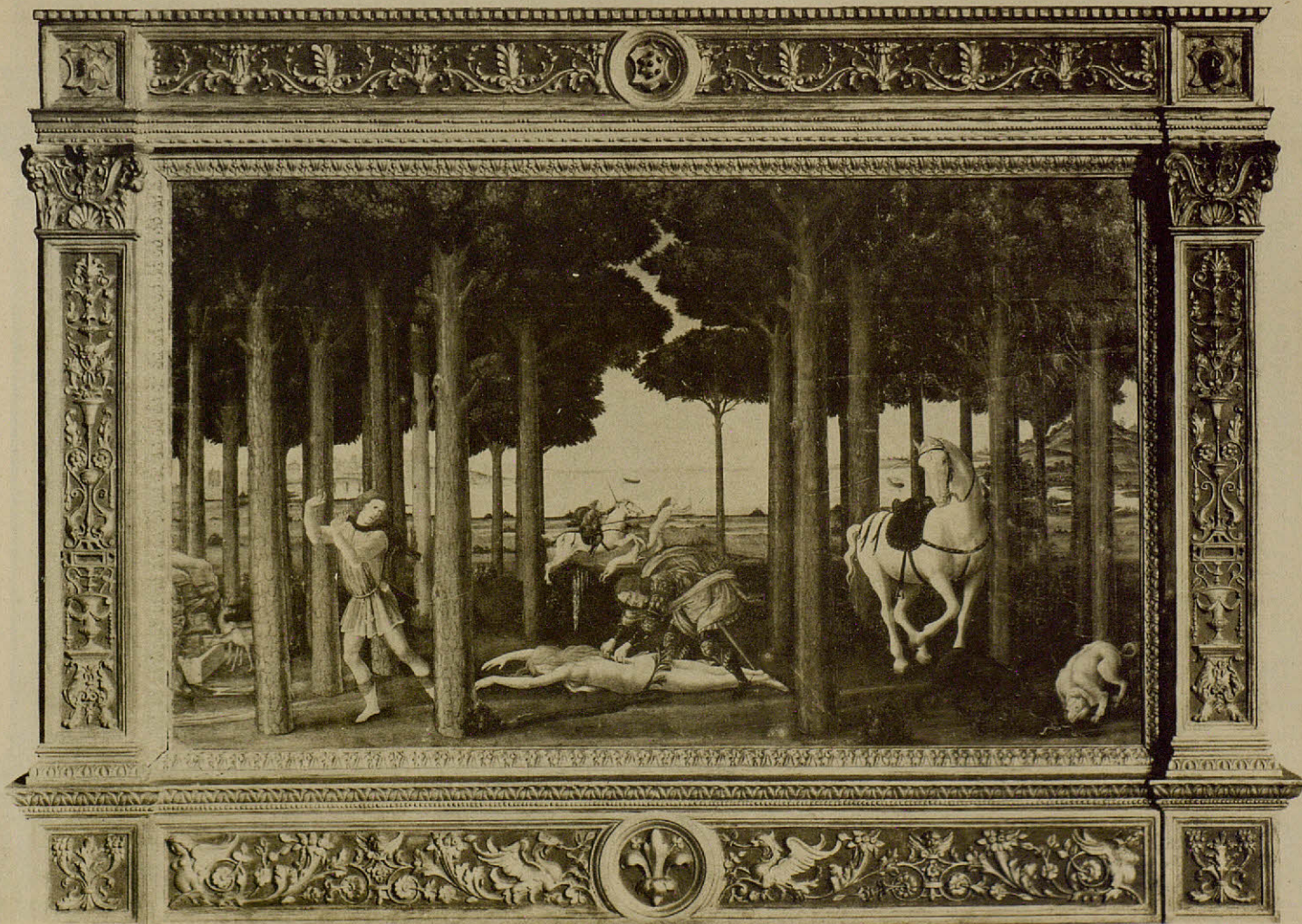
SANDRO BOTTICELLI (n. 1444 ó 45 † 1510), en 1483



Novelita, del Boccaccio, de Nastagio degli Onesti. (Escena 1.^a).

Museo del Prado. Donación Cambó. 0'83 x 1'38.

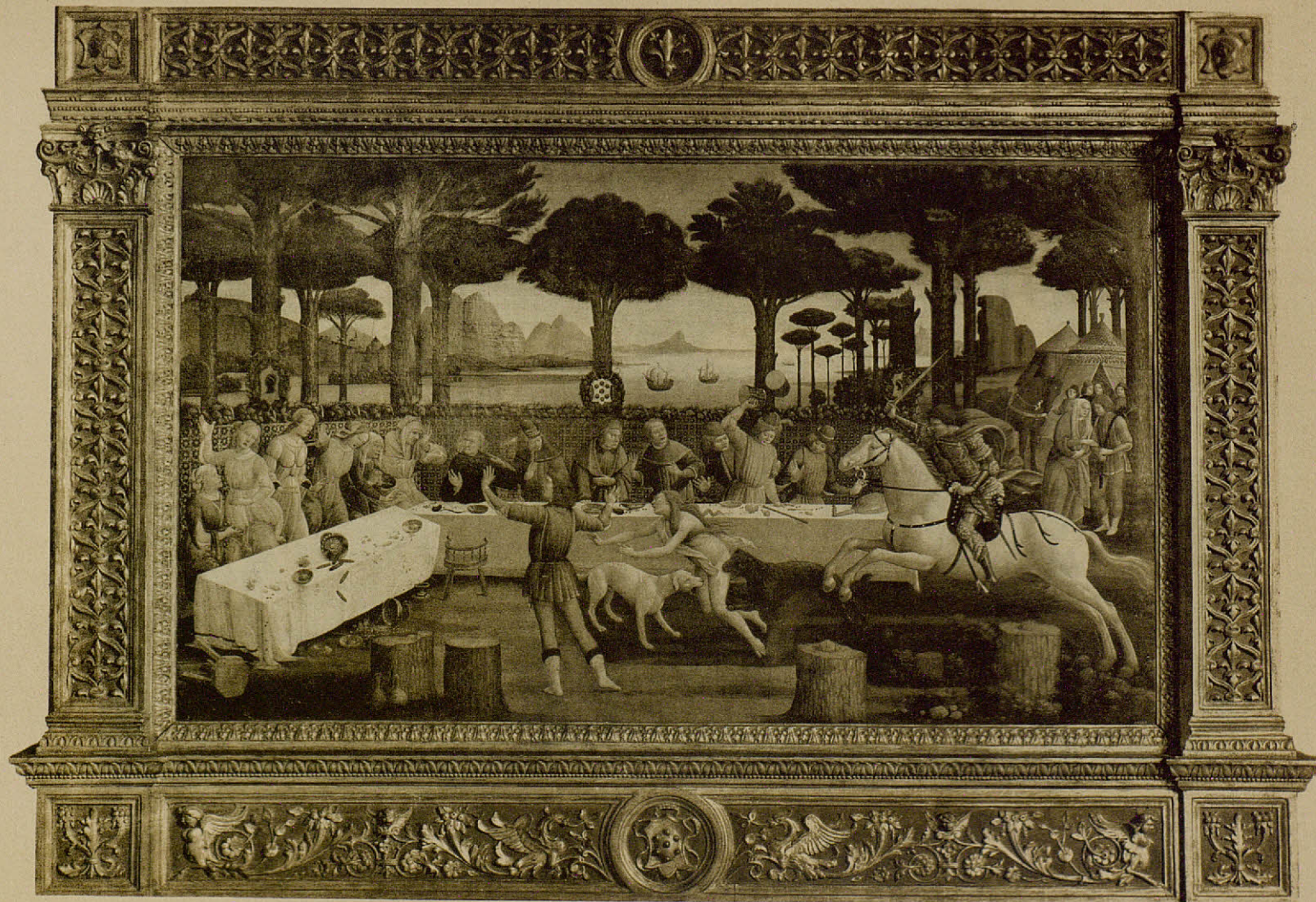
SANDRO BOTTICELLI (n. 1444 ó 45 + 1510), en 1483



Novelita, del Boccaccio, de Nastagio degli Onesti. (Escena 2.^a).

Museo del Prado. Donación Cambó. 0'82 x 1'38.

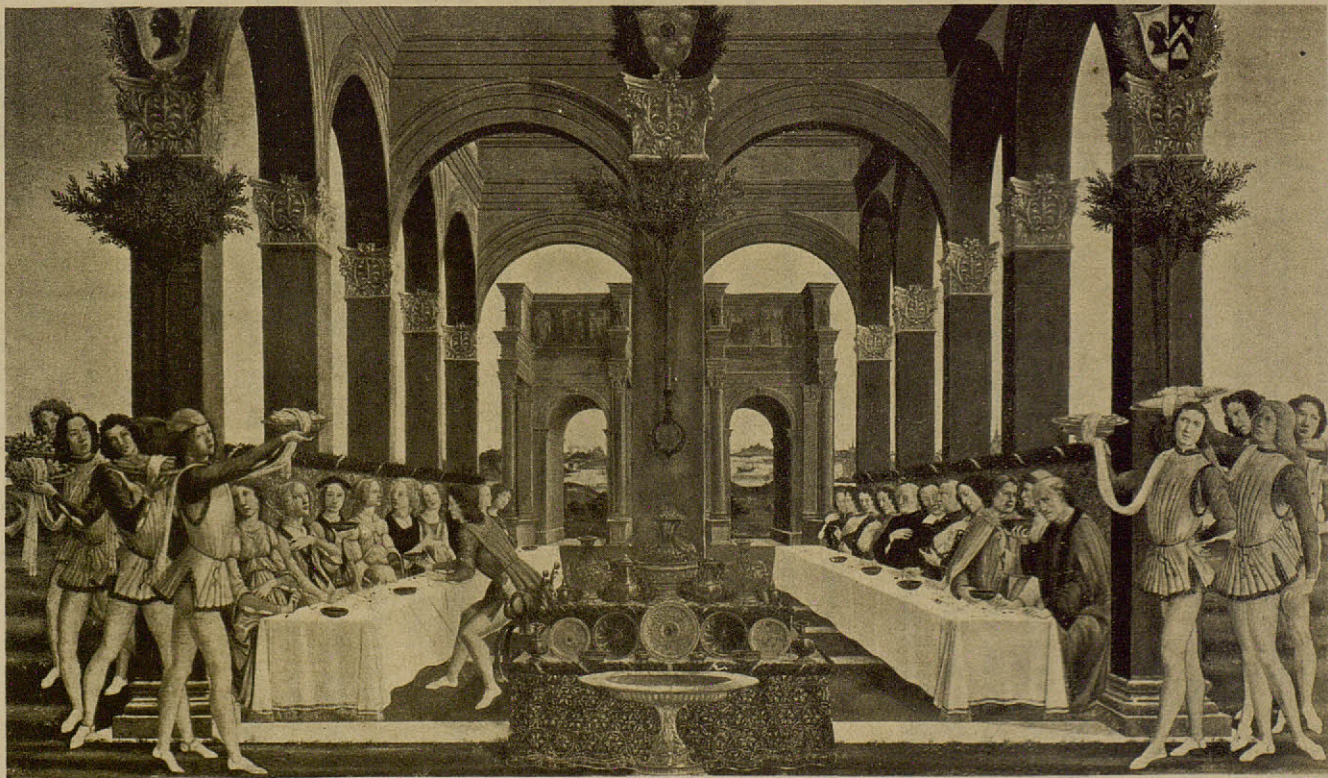
SANDRO BOTTICELLI (n. 1444 ó 45 † 1510), en 1483



Novelita, del Boccaccio, de Nastagio degli Onesti. (Escena 3.^a).

Museo del Prado Donación Cambó. 0'84 x 1'42.

SANDRO BOTTICELLI (n. 1444 ó 45 † 1510), en 1483



Novelita, del Boccaccio, de Nastagio degli Onesti. (Escena 4.^a y final).

Londres. Colección particular Vernon Watney. 0'84 x 1'42

del bosque, sin acordarse ni de comer ni de nada, súbitamente le pareció oír un fuerte llanto y ayes fortísimos de una mujer; por lo cual, interrumpido su dulce pensamiento, levantó la cabeza para ver lo que era, y se maravilló de verse en el pinar. Y a más de eso, mirando delante de sí, vió venir por una espesura llena de arbustos, corriendo hacia el sitio donde él se hallaba, a una bellísima joven, desnuda, desmelenada y toda arañada por los ramajes y por las zarzas, llorando y gritando fuerte socorro, y a más, vió a ambos lados de ella dos enormes y fieros mastines que, corriendo tenazmente en pos de ella, la mordían cruelmente y repetidas veces, cuando y donde la alcanzaban, y vió venir tras de ella a un caballero morenote, sobre un corcel negro, retratada la cólera en el semblante, llevando, en la mano, un estoque, y amenazándola de muerte a la joven con espantosas y villanas palabras (1).

Estas cosas, a una vez maravilla y miedo despertaron en el ánimo, y, finalmente, compasión de la desventurada mujer, y el deseo, luego, de librarla de tal angustia y de muerte, si él pudiera. Pero encontrándose sin armas, recurrió a tomar una rama de árbol en lugar de un bastón, y salió al encuentro de los perros y del jinete. Mas éste último, que vió su intento, le gritó desde lejos:

—Anastasio, no te entrometas, déjanos hacer a los perros y a mí lo que esa malvada mujer ha merecido.

Y mientras él decía esto, hicieron presa los perros en los costados de la joven, la obligaron a detenerse, y reuniéndoseles el jinete, desmontó del caballo. Acercándose Anastasio a él, le dijo:

—No sé quién tú eres, que así me conoces; pero no por eso dejo de decirte que gran villanía es en un caballero armado querer matar a una mujer desnuda, y tenerla acosada por los perros como si fuese una fiera salvaje: por cierto, que yo la defenderé cuanto yo pueda.

El caballero dijo entonces:

—Anastasio, yo fuí de la misma tierra que tú, y eras tú muy niño todavía cuando yo, a quien llamaban maese Guido de los Anastagi (2), estaba muchísimo más enamorado de esa mujer, de lo que ahora

(1) El corcel pasó a ser blanco en las pinturas: por más pictórico.

(2) Véase la nota de la página 9.

lo estás tú de la de los Traversari, y su fiereza y crueldad tan lejos llevaron mi desventura, que un día, con este estoque, el que en mi mano ves, como desesperado me maté, y estoy a las eternas penas condenado. Ni mucho tiempo pasó después cuando ésta, que se había alegrado sobremanera de mi muerte, murió, y por el pecado de su crueldad y de la alegría que tuvo de mis tormentos, no arrepintiéndose, ya que no creía que en esa hubiese pecado sino adquirido méritos, igualmente fué y está condenada a las penas del infierno. Y cuando ella al infierno bajó, a ella y a mí se nos impuso por pena: a ella de huirme delante, y a mí, que tanto la amé, seguirla, no como amada mujer, sino como mortal enemiga; y cuantas veces la alcanzo, tantas con este estoque con que me maté la mato, y la abro por la espalda, y arranco de su cuerpo aquel corazón duro y frío, en el cual ni amor ni piedad pudieron jamás entrar, junto con las otras entrañas, como ahora mismo tú verás, le arranco y las doy a comer a estos perros. No muchos instantes después, cuando ella, según la justicia y el poder de Dios quieren, resucita, como si no fuera muerta y de nuevo empieza la dolorosa fuga, y persiguiéndola los perros y yo; y ocurre que cada viernes y a esta hora la alcanzo aquí, y aquí le hago el destrozo que tú verás; y no creas que descansamos los otros días, pues la alcanzo en aquellos otros sitios donde ella pensó y obró cruelmente contra mí; y de amante habiéndome convertido en verdugo suyo, como tú ves, tengo que seguirla en esta forma durante años tantos, como cuantos meses duró su crueldad contra mí. Déjame, pues, la divina justicia divina poner en ejecución y no quieras oponerte a lo que tú no podrías contrastar.

Anastasio, al oír esto, sintióse amilanado, no habiendo casi pelo en su cuerpo que no se le hubiera erizado, y echándose atrás y contemplando a la infeliz joven, comenzó, lleno de pavor, a esperar ver lo que el caballero hacía. El cual, después que acabó de razonar, como perro rabioso y estoque en mano, lanzóse sobre la joven, la cual, de rodillas y fuertemente agarrada por los dos mastines, le pedía a gritos misericordia; y a ella, con toda su fuerza, la hirió por medio del pecho y la pasó de parte a parte.

Apenas hubo recibido este golpe, cayó la joven muy boca abajo, sin cesar de llorar y de gritar; el caballero, echando mano a un cuchillo,

la abrió por los riñones, y sacándole el corazón y cuanto había en torno de él, a los dos mastines lo arrojó todo, los cuales, muy hambrientos, lo devoraron en un momento.

No duró tiempo, cuando la joven, como si nada de todo eso hubiese acaecido, púsose súbitamente de pie y empezó a correr hacia el mar, y tras de ella, hiriéndola siempre, los perros; el caballero, volviendo a montar el caballo y requerido de nuevo su estoque, se puso a seguirla, y, en poco tiempo, de tal suerte se alejaron, que Anastasio acabó por perderles de vista.

Quien a la vista de esta escena, un largo rato quedó entre compadecido y asustado; mas, poco después, le vino a la mente que esto podía valerle y servirle de mucho, puesto que sabía que acaecía todos los viernes. Por lo cual, después que hubo señalado el sitio, volvió a reunirse con su servidumbre, y más tarde y cuando le pareció bien, mandó llamar a la mayor parte de sus parientes y amigos y les dijo:

—Vosotros me habéis estimulado largo tiempo para que renuncié al amor de esa enemiga mía y ponga término a mis gastos; dispuesto estoy yo a hacerlo, pero si vosotros me alcanzáis una gracia, es, a saber: la de que el viernes que viene hagáis vosotros de modo que maese Pablo Traversari y su mujer y su hija y todas las mujeres de su familia y cuantas otras os plazca, vengan aquí a comer conmigo. El por qué quiero yo esto, entonces lo veréis vosotros.

Cosa poca les pareció esto, y habiendo regresado a Rávena, invitaron a su debido tiempo a las personas que Anastasio deseaba, y como pareciera cosa dura el llevar sólo allí a la joven amada por Anastasio, otras varias la acompañaron. Anastasio hizo preparar un magnífico banquete, y mandó poner las mesas debajo de los pinos y alrededor del sitio donde había visto despedazar a la mujer cruel; y haciendo sentarse a la mesa a los hombres y a las mujeres, lo dispuso de manera, que la joven amada por él fuese precisamente a sentarse de frente al sitio donde debía de tener lugar la escena. Hallábanse, finalmente, ya en el último plato, cuando ya empezaron a oírse los desesperados gritos de la aco-sada joven.

Por lo que, maravillándose fuertemente cada uno, y preguntando cada uno que qué era aquello, y no sabiéndolo nadie contestar, y poniéndose todos de pie, mirando lo que pudiera ser, vieron todos a la

angustiada joven, al caballero y a los perros, los que no tardaron en hallarse en medio de ellos.

Fuerte gritería se promovió contra los perros y el caballero, y muchos fueron los que se adelantaron para socorrer a la joven. Mas el caballero, hablándoles como a Anastasio hablado había, no solamente les hizo retroceder, sino que a todos llenó de espanto y de asombro; y haciendo lo que otra vez había hecho, todas las mujeres que allí había (entre las cuales había muchas que eran parientes de la angustiada joven y del caballero, y que se acordaban del amor y de la muerte de este) lloraban míseramente como si a sí mismas les hubiese acaecido.

A su término aquella escena y alejados ya la mujer y el caballero, entablóse animada y variada conversión entre los que la habían presenciado; pero entre los que más terror experimentaron fué la cruel joven por Anastasio amada, la cual bien que lo había visto y lo había escuchado perfectamente todo, y bien que comprendía que todo a ella, mucho más que a otra cualquiera persona de las allí presentes, le tocaba, acordándose de la crueldad que siempre había empleado con Anastasio: porque ya le parecía estar ella también huyendo delante de su airado adorador y tener ya a sus costados los mastines.

Tanto fué el miedo que esto le produjo que, para evitar que tal cosa a ella le acaeciera, tan pronto como pudo (que fué aquella misma tarde), transformando el odio en amor, envió a una fiel camarera amiga suya a Anastasio para rogarle en su nombre que se sirviera darle el placer de ir a verla, puesto que se hallaba muy dispuesta a hacer cuanto a él le pluguiera. Anastasio, la hizo contestar que era esto muy de su agrado, pero que, donde le placiere, con honor de ella, quería su propio placer, esto es, haciéndola antes su esposa.

La joven, que bien sabía que sólo a ella misma se debía el no haber sido la mujer de Anastasio, hízole contestar que consentía.

Por lo cual, ella misma, haciéndose mensajera al padre y a la madre, dijo que estaba contenta de ser la esposa de Anastasio; de lo que éstos se contentaron mucho; y el domingo siguiente celebradas las bodas, logró vivir por largo tiempo feliz con ella Anastasio.

Y no fué únicamente este miedo causa sola de este feliz suceso, sino que tanto miedo también les causó a las mujeres todas de Rávena,

que siempre y por mucho tiempo fueron al placer de los hombres más complacientes de lo que hasta entonces lo habían sido».

Hasta aquí el Boccaccio.

Después de tan largo, pero sabroso texto, huelgan explicaciones a los cuatro asuntos del Botticelli.

En la primera tabla, nótese que está tres veces Nastagio representado: cuando se despide, ya en el pinar de su tienda y campamento, a izquierda del espectador, cual en segundo término; después, cuando pasea solitario por la selva; y el resto, lo principal, el terrible encuentro. Diré, al caso, que Botticelli acababa, en 1483 (el año de las bodas Pucci), de pintar muchas escenas en cada uno de los frescos de la Sistina. En el de la ofrenda mosaica del leproso, en los segundos términos, se ve a Jesús cuatro veces repetido: en cada una de las tres tentaciones del diablo, y, después, confortada su cuaresma de ayuno por los ángeles. Y en el fresco de la juventud de Moisés, a Moisés se le ve repetido siete veces en distintos grupos y escenas. Y que en el centenar de los pergaminos ilustrando la *Divina Comedia*, del Dante, hay como infinita repetición de Virgilio y Dante, o de Beatriz y Dante, ya no sólo en cada hoja del pergamino, sino en repetidas varias veces en una sola hoja y composición: cuatro veces los dos primeros, en la única hoja a la que se dió color (Infierno, canto XVIII), y cinco veces en otra de las láminas (Purgatorio, canto VIII), variando actitudes y expresión anímica, pero conservando el tipo fisonómico y la indumentaria, y a todo cuidado.

En las tablas segunda y tercera, como en la cuarta, hay por contraposición, lo que los preceptistas de tantos siglos (¡pasados!) llamaban «unidad de acción», llevada hasta la escrupulosa unidad del momento más o menos dramático. Y en cuanto a la en siglos también asendereada «unidad de lugar», bien se nota, y acentuadísima, en las tres primeras tablas, todas en el pinar, admirablemente interpretado. La cuarta, que ya no es escena en el destierro voluntario de Nastagio, sino fiesta nupcial ciudadana, aunque en edificio de logia abierta de jardines en llanura, todavía armoniza con las antecedentes en un mismo ambiente de luz y de poesía de campo. Pasó la tragedia, con el suceso feliz, y... «comieron perdices y a mí no me dieron, porque no quisieron», según la secular frase hecha, en esta otra península medi-

terránica. ¡Lástima que el relato de Boccaccio, a sugerencias vagarosas del Dante, no fuera, en lo tremendo de los castigos ultraterrenos, cosa del Purgatorio (cosa temporal, aunque trágica), sino cosa del Infierno (eterna)!

Difícilmente se hallará un caso de más feliz interpretación por los pinceles de un relato dramático: y relato repartido en cuatro actos tan naturalmente.

IV.—OPINIONES DE CRÍTICOS

Pero, ¿son en verdad de Botticelli los cuadros de la «novella» de Anastagio degli Onesti?

Quisiera poder dar aquí las opiniones de los historiadores modernos del arte de Botticelli. Por falta de libros no podré hacer escrutinio de veras total, pero sí el de las opiniones más sonadas. Advirtiéndolo, siempre, que por tratarse de tablas que hasta ahora estaban en colecciones particulares no fácilmente visitables, seguramente que la casi totalidad de los autores de los libros con el título «Botticelli», nos las llegaron a ver.

El libro más reciente y más elaborado y más extenso es el de Mesnil, de 1938. Sabe (pág. 224) las tres tablas ya en Barcelona (Cambó), pero habla del caso (pág. 222), examinando solamente la cuarta, en Londres, tabla que añadiré que se expuso en el mismo Londres en Exposición de Arte Italiano en 1930; creeré que Mesnil no vió de las tres de Cambó sino las reproducciones en el libro de «Cassoni», de Schubring (1).

Lo que dice Mesnil son estas palabras: «Asunto tomado del Decamerone. Este panel [4.º] forma parte de una serie de cuatro, pintados en la ocasión de la boda... en 1483 (según Horne [rectificador de la fecha], pág. 133), y destinados con certeza a la decoración de una cámara de dormir. Los otros tres... adquiridos por el señor Cambó, de Barcelona. Los paneles, curiosos bajo el punto de vista de la historia de las costumbres, forman un conjunto en que se marca la influencia

(1) Reproducción, creo, completa de la serie en el libro «Cassoni», de Schubring, en 2.ª edición, núms. 397 a 400, cuya fecha de edición no acierto a saber. De 1915, la 1.ª

de Botticelli, pero donde no aparece su mano. La ejecución es debida a expertos [«praticiens»] como Jácopo del Selláio y Bartolommeo di Giovánni.»

El mismo historiador de Arte, Mesnil, en la página 100, había ya dicho, en lo biográfico del pintor: «Busca [Botticelli] en una novela de Boccaccio el asunto para los paneles que decorarán, para el matrimonio de Lucrecia... el cofre ofrecido a la joven desposada».

Igual dice el tan bello librito de Brion, año 1931: que «pintó Botticelli..., cuadros de santidad, para iglesias y cofradías, cassoni o cofres de novia, como aquel que pintó para las bodas de Pucci».

Antes que Mesnil e inspirándole seguramente, en 1926, dijo el Director del Museo de Berlín, Bode (pág. 66), tras de contar lo de la rectificación por Horne de la fecha de las bodas, dijo estas palabras: «Sólo la tabla del banquete de la boda [la 4.^a] es de la mano de Botticelli; sobre si las restantes [tres tablas, las hoy del Prado] deben darse a los nombres de Jácopo Selláio o Bartolommeo di Giovánni, como se ha dicho, yo no me arriesgo a decidirme».

Años, muchos, antes, el docto Diehl (no precisamente, él, un «experto»), en su libro «Botticelli» de 1906, ya decía estas palabras prudentes (pág. 132): «Ciertos cuadros, finalmente, parecen testimoniar una colaboración todavía más íntima. Existen, es sabido, ciertas obras del artista, en que bien aparece que alguno de sus discípulos haya trabajado con él: este es el caso, probablemente de la «Anunciación» [alude, sin duda, a la de antes famosa, la de los Uffizi], y asimismo los paneles que representan, tomada de Boccaccio, la historieta de Nastagio degli Onesti, en las que Bérenson cree reconocer la mano de Jácopo del Selláio y la de Bartolommeo di Giovanni».

Van Marle, el holandés (en inglés su gran libro, pero editado en El Haya, y con enorme número de reproducciones), dice, en el tomo XII (393-401), en lo monográfico de Jácopo del Selláio, que tuvo relación (además de tenerla con Ghirlandajo) con «Bartolomeo de Giovánni, con el cual Sellaio colaboró en la ejecución de las escenas de cassone que ilustran el relato, de Boccaccio, de Nastagio... y que según Vasari fueron hechas para la familia Pucci». «Estas tablas son casi unánimemente atribuidas a Bartolommeo di Giovanni y Jácopo del Sellaio, que, sin embargo, las debieron de ejecutar según cartones de Botticelli.»

Después, habla del «aspecto muy «botticellesco» de la tabla, la tercera (t. XIII), única, según el mismo Van Merle, que debe atribuirse a Bartolommeo...» «A Sellajo podemos atribuir la primera» (que describe y que reproduce en la figura 262 del tomo)..., pero habla luego de la segunda y también la reproduce en la figura 263 y 264. «La tercera... es de mano de Bartolommeo, pero la soberbia fiesta de reconciliación (la cuarta, la Vernon Wátney), es también obra de Jácopo del Selláio (fig. 265)».

«Estas tablas son las más bellas producciones que tenemos de Jácopo. Hay ciertas cabezas, tales como la del airado caballero en la primera escena, y la de Nastagio huyendo del horrible espectáculo de la segunda, que son, casi, dignas de Botticelli mismo. La vegetación y la transparencia de la luz y del lago [el mar] en el fondo, son de una delicadeza que no encontramos en ninguna otra pintura del maestro [Selláio]. La tabla de la fiesta [la cuarta]... es, en conjunto, la mejor de todas, y nos da una encantadora visión de vida contemporánea. La abundancia de pórticos abiertos y el arco triunfal alejan de esta escena la apariencia de realidad [de vulgaridad] que de otro modo hubiera tenido.» «Esta tabla es tan superior a las otras, que hemos de admitir, de acuerdo con Bérenson, que fué realizada en el taller de Botticelli y bajo la propia dirección del mismo. Las otras (tres) tablas, aunque haya Botticelli dado, con toda probabilidad, los cartones para ellas y su influencia sea de toda evidencia, no pueden ser consideradas como de su escuela; casi todas las personas de la escena de la fiesta [la cuarta] son ghirlandajescas en tipo, particularmente los varones sentados a la mesa; los colores todos de las tablas son más claros [¿?] que los de Botticelli, y las formas son más anchas y robustas [no más, que en la mejor Epifanía de Botticelli, la de los Médicis], precisamente a la manera en que Ghirlandajo difiere de Sandro: En consecuencia (añade), pienso como muy probable que, a pesar de la relación que existe entre Jácopo del Selláio y Botticelli, y que debió de ser muy estrecha cuando Botticelli hizo los bocetos para las pinturas, Selláio, aunque trabajando en el taller de Botticelli, colaboró con Bartolommeo di Giovanni, y por éste fué influenciado, y que le familiarizó éste con la manera de Ghirlandajo».

Todavía añade Van Marle otro inmediato párrafo final; aún lo copiaré: «Sellaio, no obstante, pintó solamente tablas de cassones en

este estilo en el que el arte de Botticelli se alía con el de Ghirlandajo, y existe un número de ejemplos de este tipo de pintura en el cual descubrimos las mismas [dobles] características (1).»

Aún citaré aquí otras opiniones.

En 1910, Carlo Gamba, en el enorme «Lexikon» de los artistas del «Thieme» (tomo IV), hizo, al final del cumplidísimo artículo de «Botticelli», dos listas de obras. La primera, las de más absoluta autenticidad, mejor dicho, las pintadas todo de su propia mano, con solamente 40 cuadros (o frescos)... y de los cuales, por cierto, son rechazados algunos por otros críticos también doctos. La segunda lista es de las obras más capitales de trabajo del taller de Botticelli y comprende solamente 18. Y de estas 18, cuatro son las tablas de Nastagio degli Onesti (la cuarta, Vernon Wártney; las tres, Spiridon, entonces); y conste que en tal lista «secundaria» incluye Gamba las dos grandes obras de Pietà, tan famosas y tan significativas (Munich; Milán, Poldi-Pézzoli).

Oppé, en su libro de 1931, al parecer aquí, como siempre, inspirado en el Horne (cuyo gran libro lujoso e incompleto es introvable en España, publicado a precio loco en 1908), y a la página 27, alude a nuestros paneles: que dice pintados según dibujos de Botticelli.

De Adolfo Venturi (no habiendo a la mano el libro de su hijo Lionello, «Botticelli», de 1937), en la gran serie de tomos enormes del libro del padre, de «Historia del Arte Italiano», tomo VII de la parte I donde reproduce 27 obras de Botticelli, y no reproduce otras (menos de 20), pero dice en su texto que las admite también, da, finalizando, en una sola nota, larga y de diminutísima ilegible letra, la lista de lo que no admite como auténtico, diciendo (a veces) el por qué. Entre casi 70 pinturas así descalificadas, están las «París, Spiridon: cassone, con ilustraciones de la novella boccaccasca de Nastagio degli Onesti» y la razón, que añade, «en gran parte (obra) del taller de Botticelli». Lo que en su tecnicismo, significa obras de colaboración del

(1) Recuerdo yo, en el Museo de Fiésole (de reciente), antes en Sant-Ansano, los paneles de Carrozas de triunfos de la Fe, el Amor, la Castidad y el Tiempo (el tercero reproducido en el Van Morle, XII, 259), ¡tan inferiores como ellos son a nuestras tablas de Boccaccio!

maestro con los coadyuvantes, de éstos gran parte de las tareas de ejecución (1).

V.—NUESTRA RÉPLICA. VALOR DEL TEXTO DE VASARI

La autenticidad de los Botticellis del Prado, tiene, desde luego (frente a las reservas de muchos de los autores de monografías del pintor), dos muy fuertes estribos; los que, diremos, el primero y el último en el orden del tiempo.

El primero, el texto de Vasari, sencillo y terminante, y no de catalogación, sino del hecho mismo de pintarlos Botticelli. El segundo, y aunque sorprenda a muchos doctores, el testimonio que diría yo «de escrutinio»: el de la altísima cotización en la venta Spiridon de Berlín; ya que, llegar a tan agudas cifras de cotización como las que ya conoce el lector, es saber la resultante de un conjunto de calladas opiniones, despiertísimas, y por los más avisadamente expertos: los mejores conocedores del valor en metálico de una pintura, si es anónima, o el valor de una «firma» cuando se le conoce bien la paternidad a una obra de arte. Más todavía, mucho más, cuándo (como en el caso Spiridon), se ha pregonado de antes por ambos mundos el suceso, y han puesto su mira en él los más expertos zahoríes del mercado universal de las obras de arte.

Vasari (no edición 1550, sí en la 1568) dijo, y en párrafo aparte (el quinto de los trece del capítulo de Botticelli en la edición segunda), lo siguiente: «En la casa de los Pucci hizo, de figuras pequeñas, la novelita de Boccaccio de Nastagio de los Onesti, en cuatro cuadros de pintura gentil y bella» [textualmente, «vaga e bella»]; y cita luego otra obra allí, la tabla de la Epifanía, tan auténtica e indiscutida.

El testimonio de Vasari, en cuanto a la biografía toda de Botticelli, es digno, siempre, en principio, de toda consideración. Vasari, historiador casi coetáneo y casi conterráneo, fué en Florencia donde habitó tanto (nacido no lejos de Arezzo); y en Florencia es donde debió

(1) El mismo Adolfo Venturi, en su más reciente, pero sintético, admirable estudio en la «Enciclopedia Italiana» (Trécani), no dice nada de los cuatro cuadros.

de discurrir su gran libro biográfico de artistas, precisamente porque en Florencia logró papeles biográficos de los artistas más antiguos, ya que de las generaciones anteriores a la de Botticelli, sólo por tales memorias manuscritas, más que de tradiciones orales, pudo pergeñarse una gran parte de su tan extenso libro. De la generación de Botticelli, recogió los datos de información oral, y de reconocimiento de vista de varias obras de Botticelli (como de los otros), y así no es de extrañar que lo mejor del Vasari sea, como es, la parte florentina: además, es la más extensa.

Son injustos con Vasari los monografistas de Botticelli, cuando debe decirse, desde luego, que sin Vasari, la casi total biografía y la casi total monografía de sus obras hubiera sido imposible.

Dejando ahora aparte lo meramente biográfico: en la lista de obras de Botticelli, me interesa ofrecer al lector un escrutinio, cuyo examen es de total elocuencia, pues de la tal lista de Vasari, la casi totalidad de las obras subsiste, y la casi totalidad de ellas, aceptadas están como obras de la mano de Botticelli por toda la crítica. (La virtud de la Fortaleza, la palla Bardi (Berlín), el Agustín Ogni Santi), la Coronación de María, la Pietà o la Poldi o la Munich, Epifanía Pucci en rondo, Epifanía con los retratos Médicis, frescos de la Sistina, grabados del Dante en la edición de Magna, retratos de Simonetta y Lucrecia Tornabuoni, y, finalmente, la Calumnia Segni.) Quedan en problema, en minoría, las solas tablas del Boccaccio (las de nuestro pleito), más el gran cuadro del Empíreo con la Coronación de María, y, en Empoli, dos ángeles al fresco. Estos no los conozco, y se suelen catalogar ahora como de Botticinni, el imitador servil y nada genial de Botticelli. A Botticinni también se da la dicha gran pintura del Empíreo-Coronación. De ésta no soy el único en diputarla como creación indiscutible de Botticelli, aunque la ejecución actualmente visible no es de su mano; es gran tabla (hoy, lienzo), inmensa, que sufrió mucho, sospechada de herética, incluso en dos siglos de estar cerrada del todo inquisitorialmente la capilla para la que se pintó. Como ejecución es deficiente, ahora; pero como creación, buscándole la perspectiva de abajo arriba, de tierra a cielo, plenísimamente digna del maestro de los pergaminos dantescos. En cambio, las tablas de Boccaccio, absolutas creaciones de diseño de Botticelli, con bellísimas figuras y con la eje-

cución magistral suya y a la vez de dos o tres sumisos y bien dirigidos y bien llevados colaboradores suyos, cierran bien y muy exactamente el juicio de que todo el «Botticelli» del Vasari es de virtual sino puntual veracidad, en cuanto al conjunto y a la lista toda de la obra del pintor. El biógrafo, lo que no vió, pero por reservarse en Palacios de campo, fueron los grandes cuadros mitológicos: cosa bien explicable, pues (por ejemplo) al mismo Vasari en sus dos visitas a Venecia no le fué dado visitar ni tampoco alcanzar noticia siquiera de los Giorgiones y los Tizianos de los Palacios: precisamente, cuando ahora sabemos, por el manuscrito de su más viejo coetáneo Michel, un noble veneciano, la lista de muchos de tales cuadros, los recatados a la sazón por la altanería de sus propietarios.

El caso de citar Vasari los paneles en la casa Pucci, y diciéndolos pintados para ella, nuestros paneles lo confirman por la heráldica, y más todavía lo confirman, después de la rectificación de quiénes fueron los esposos, que ya dejamos dicho. Vamos a la explicación, bien concluyente que es ella.

No conozco, sino a través de otros textos, el libro de Horne, ni los elementos suyos para su siempre inédito tomo II (conservados en el Museo Horne de Florencia), pero, por los datos del anotador florentino del Vasari, resulta, vista la heráldica de las tablas cuarta y tercera, que el matrimonio fué de un Pucci y una Bini ¡y no viceversa!, pues lo repetido (en escudo, y en medio escudo principal) es lo del marido, y la heráldica de la mujer, sola en un escudo y solamente a lo «siniestro» del mismo; ya que es lo propio de las esposas, tomar como principal (al diestro) el escudo del varón—como en Italia y en general en Europa (menos en España) toman el apellido del marido—. El escudo Pucci es el de plata, con sólo la cabeza de negro vendada con cinta blanca. El de Bini, el de cabria, con las tres rosas arriba y el empilado de los seis montes (1 + 2 + 3), abajo. Se ve, además, al centro de una y de la otra tablas, el escudo de los Médicis, pero sólo por honrarlos; y es el tan conocido, pero aquí algo modificado: torteles rojos en campo de oro, uno algo mayor azul, cargado de lises de plata, y aquí precisamente no puesto arriba, sino al centro. En la cuarta tabla, finalmente, los tres anillones de bronce, en que apoyan las ramas de laurel

u olivo de la fiesta, son los que han hecho pensar en los anillos con diamante, la empresa de los Médicis tan conocida.

Doy, pues, con toda conciencia, y todo escrúpulo, un positivo valor a la información de cuadros de Botticelli del Vasari, que, por pura ceguedad, no se le suele confesar ahora. La moderna reconstrucción monográfica, repito, sólo el Vasari la ha hecho posible.

Y dicho esto acerca de la lista de obras, todavía necesito extender a lo biográfico mi reivindicación extrictamente crítica e histórica.

Claro que Vasari equivoca fechas, la edad al morir, etc., como siempre que una información es oral, y no documental. Pero en lo demás, ofrece una honrada y ahora comprobada veracidad. Botticelli, había tenido, en generación tan inmediatamente anterior, fama y demasiada nombradía, para que los errores de los datos recogidos por Vasari fueran grandes. Recordaré que Vasari fué amiguísimo de Miguel Angel, que Miguel Angel vivía todavía a la fecha de la primera y a la elaboración de la segunda edición del libro (en Roma ambos artistas) y que Miguel Angel había sido amigo de Botticelli, y que había vuelto a vivir en Florencia, Buonarrotti, después, como poco antes también de la muerte de Botticelli ocurrida en la misma ciudad.

Hay un casi ridículo antivasarismo en los biógrafos modernos de Botticelli. Lo demostraré con sólo reducirme a dos puntos y encarándome nada menos que con Adolfo Venturi, en su último y el mejor estudio sobre Botticelli, el de la «Enciclopedia Italiana, Trécani», pero haciendo constar, previamente, que lo mismo han pensado y que lo mismo han errado los biógrafos modernos anteriores.

Primer punto. La sobrevenida pobreza del pintor. La niegan los tales... «documentalmente», ¡dicen ellos que documentalmente! Porque en fines del siglo, su hermano y él adquirieron una casa de campo y tierras alrededor en las inmediaciones de Florencia (1). Aparte no decir la entidad de la compra, replico que el tal hermano, Simone, había hecho vida de negocios, sirviendo en la Banca, incluso en Nápoles, muchos años, y que coincidía, poco más o menos, la tal compra con el hecho de que la casa paterna en Florencia, donde siempre vivió solterón impertérito el pintor (y viviendo conjuntamente con los padres, los hermanos, tíos, primos y sobrinos, y tías viudas, todos

(1) En Monte Olivato, a menos de 2 kilómetros de la casa paterna.

a una) había pasado, en cuanto a la propiedad, a los sobrinos del ex banquero y del entonces casi ex pintor; es, pues, fácil de imaginar que en compensación recibieran éstos numerario y que lo emplearan en la «compra» (enfiteusis fué) de la casita de campo, propia para las tardes y los veraneos, por estar situada a cosa de sólo tres kilómetros de la casa familiar. Esto y el haberse ofrecido, en 1502, a pintar para la marquesa de Mantua (la famosísima Isabella d'Este, quien no le llamó en definitiva, a decorar su «estudio», como a Mantegna, Costa, Bellino y Tiziano), les bastan a tales biógrafos para «refutar» lo de maniroto, y, al fin, lo de pobre, de Botticelli, encarándose Adolfo Venturi contra el Vasari: «el pintor, dice, que estaba dispuesto a servir a Isabella, y que era conocido por maestro con voluntad para tales servicios, no podía ser el desordenado, el perezoso, el viejo ocioso inventado por Vasari»: ¡cuyos textos Venturi tergiversa! Y sólo debo añadir yo que, de 1501 a su muerte, 1510, nadie le conoce una obra cierta; cual si hubiera fallecido ya ocho años antes; lo que confirma, o lo que se comporta bien, con lo dicho por Vasari en aquello de haber caído en tales dolencias; enfermo y decrepito, viejo e inútil, y que tenía que andar apoyándose en dos muletas o bastones, ya que no podía tenerse derecho. Y en cuanto a su humor inconstante para el trabajo, recuérdese que, muchos años antes, en 1480, en vida del padre, y en las declaraciones oficiales de éste de las rentas, trabajos y retribuciones de todos los habitantes de la casa y a los efectos de los impuestos, ya adelanta, respecto de Alessandro, esta frase bien expresiva: «Alessandro trabaja cuando le viene en gana», dicha como única profesión y como modesta o como pobre fuente de remuneraciones.

El segundo punto, lo de su savonarolismo (que niega torpemente Venturi), más o menos militante y conocido, lo dejaremos ahora para más adelante, cuando hablemos del cuadro de Granada.

VI.—ESTILISMO Y REALISMO RETRATÍSTICO

De la autenticidad botticellesca de los cuadros bocaccescos, dejo para luego lo más indiscutible: además de la composición, el paisaje, el celaje, las arquitecturas...

Réstanos, por ahora, en los cuadros tomados del Boccaccio, tratar de las figuras, pero muy singularmente de las cabezas.

No son evidentemente, en cuanto a la factura, de la mano de Botticelli, precisamente, las figuras no principales, y, más seguramente, no lo son, las más insignificante en las agrupaciones, especialmente en la tabla tercera (la menos buena de las cuatro), y, a juzgar por fotografía, en la misma tabla cuarta, la Wátney, cuya hermosura radica plenamente en el fondo la arquitectura y los utensilios del aparador..., que no en las cabezas.

Son pocas, en ese mismo cuadro cuarto y en el tercero, las cabezas de lo que llamaremos lo más típicamente botticellesco (segundo criado izquierda, en la cuarta; la presidenta y los tres protagonistas, en la tercera): y la crítica de los mencionados autores, en consecuencia, lanzóse, desde Bérenson, a lo de Selláio y a lo de Bartolommeo.

Pero Botticelli tiene otros «repertorios» de cabezas, como de actitudes, como de siluetas, que no solamente lo más típico suyo: no hay que dudarlo, y bastan de fácil ejemplo, dos inmensos bloques de obras suyas. El primero (a la rivalidad con Ghirlandajo, y por Ghirlandajo sugestionado) el total predominio de los retratos del natural en los frescos del Vaticano, y, de antes de ellos, en la Epifanía de los retratos de los Médicis, con las cabezas y el cuerpo, actitudes, indumentaria, tomados, variadísimos, del natural: multiplicación de modelos, sin nota de amaneramiento, que hacen que si aislamos (por ejemplo, por recortadas fotografías de detalle) las cabezas y las figuras, no nos parecerán a primera impresión obras de Botticelli. Es, en el pintor, la época de la alternativa de realismo y de su manierismo típico: la de la alternativa, a la vez, en su alma, del amor a la verdad (en él no tan absoluto ciertamente, como en los flamencos del mismo siglo) y el amor a la belleza («l'apetito di bellezza», aquel que triunfaba entre los humanistas de la corte florentina de Lorenzo el Magnífico). Y era así, Botticelli, en el floreciente centro de su vida, en los años de los cuadros boccaccescos precisamente, y alternativamente, cuándo, a veces, un poeta pintor, y cuándo, a veces, un pintor del natural, retratista, y algo olvidado de su númen poético.

El afán de Ghirlandajo por el natural y, más concretamente, por los retratos de múltiples fisonomías, no dejaba de ser cosa algo opuesta

al afán de belleza y de poética expresión: la que era, espontánea, la nota más íntima de Botticelli. Pero toda rivalidad, en la Historia del Arte, ofrece mutuos los contagios y entrecruzadas las sugerencias entre los rivales; y así en Botticelli, sobre todo en el Botticelli de la Sistina, hay un muy singular empeño, verdaderamente absorbente, por el arte del retrato. En su fresco de las tentaciones de Cristo conjuntamente con la ofrenda mosaica del leproso, es donde conocemos el nombre de sólo alguno de los retratados: el cardenal de la Ròvere, joven, futuro Papa Julio II, por ejemplo; pero si un curioso de los años 1481-82 hubiera escrito y nos hubiera dejado una lista de nombres de retratados, el interés de los frescos de Botticelli, aun en eso, sería mayor que el de los frescos vecinos de Ghirlandajo.

Ne he visto reconocido, ni leído en parte alguna, otro muy probable caso de sugestión realística en Botticelli. Cuando comenzaron los frescos de la Sistina, pintados en los años 1481 y 1482, acababa de llegar a Florencia una obra de arte excepcional, exponente máximo, y de lo más avanzado, del arte de los primitivos flamencos: en 1480 (en efecto) quedó instalado en el Hospital de Santa María Nuova (donde continúa) el gran tríptico pintado en 1475 por Hugo Van der Ghes: el artista ya (en aquel año) loco, y en víspera de muerte, pero el más genial, y el malogrado, de los pintores flamencos de su generación: Adoración de los pastores, figuras del tamaño natural, y en las portezuelas y a la misma escala, la familia orando del donador: éste, Tommaso di Portinari, agente banquero de los Médicis en Brujas, la ciudad emporio entonces del comercio del norte de Europa, centro todavía de la Hansa germánica. ¡Los críticos italianos no se han apresurado, ciertamente, a declarar la impresión que el portento del realismo flamenco, esclavo del arte del retrato, causaría en Botticelli, como en el mismo Ghirlandajo!

Todavía ofrece Botticelli un segundo e insistente nuevo repertorio de cabezas, de cuerpos y de realista predilección en los años sucesivos del artista, aunque en una sola pero inmensa obra: las ilustraciones del Dante, no precisamente en las primeras suyas (grabados, por dibujos suyos del todo perdidos), sino en el centenar incompleto, del todo de su mano, de los pergaminos con dibujos.

Sabemos (por el anónimo «biógrafo» suyo del código Gaddiano)

que este tal trabajo de los pergaminos, del que hay edición cumplidísima, fué a encargo de un Médici, uno de ellos, pero no de la rama de los gobernantes de entonces, sino de la segunda rama, que es la que poco más tarde daría la estirpe de los soberanos al Gran Ducado de Toscana. El aludido, el más entusiasta, consecuente y, verosíblemente, el más generoso de los Mecenas del pintor, se llamaba (primo del «Magnífico» Lorenzo di Piero dei Médici) Lorenzo di Pierfrancesco dei Médici. Y como de este espléndido y algo olvidado Mecenas (todos los Médicis eran, unidos, riquísimos banqueros), más joven que el primo y tocayo, sabemos sus fechas, nacido por 1462 y muerto en 1503, pero huído de Florencia en 1497-98, resulta que la tal Divina Comedia de Botticelli, no debió de comenzarse sino después del año 1482: a la vuelta del pintor de la Roma de la Sistina y fecha en que llegaba a ser hombre de veinte años el destinatario; el pintor terminaría su labor o la cortaría, pues faltan ilustraciones (pero bien pocas), antes del año 1498, y, a lo más, el 1503.

Sin dar a los conjuntos de los dibujos dantescos y de las grandes pinturas henchidas de retratos, toda la importancia grandísima que tienen, no se puede conocer a Botticelli cumplidamente.

Vaya algún ejemplo.

La amada del caballero Guido y por Guido perseguida ultra tumba, tiene su tipo y prototipo general en el Infierno, y con similar dinamismo en el dibujo (por ejemplo) del canto XVIII (el único dibujo al que se le vino a dar policromía).

Y el mismo Guido boccaccesco, de nuestras tablas del año 1483, lo hemos de ver (ya no montado a caballo) en la amplia Historia de Lucrezia (colección Gardner, Bostón) capitaneando el grupo de milites armados ante el cadáver, proclamadores instantáneos de la República romana, pintura que es de cosa de diez a quince años después de las boccaccescas, y precisamente la que (cual nuestra cuarta) repite al fondo un arco triunfal, el de Constantino.

Por no citar sino un solo ejemplo, diré que la ingrata perseguida desnuda en la tabla primera del Prado (y en sentido contrario, la misma mujer en la escena del fondo de la segunda tabla), la repitió, aunque diminuto el dibujo, pero del todo auténtico y personalísimo de Botticelli, el del Purgatorio I, unos pocos años posterior a la tabla

el pergamino; hasta la por el terror tan abierta boca, es igual. Pruebas son, e irrefutables, de la autenticidad de las tablas del Prado semejantes comparaciones.

VII.—LA COLABORACIÓN EN LABORES PICTÓRICAS DE LOS GRANDES MAESTROS, Y EN LAS OTRAS BELLAS ARTES

Para demostrar gráficamente a algunos de mis lectores cuánta considerable parte tomaron en muchos de los cuadros de Botticelli (de los años largos del centro de su vida) sus discípulos o sus colaboradores en el taller, ofrezco el repaso en recuento de la parte gráfica de dos libros de escogida pero no demasiado extensa información en grabados. El uno, será, alemán, el libro «Botticelli», de Steinmann, año 1897 (la primera de las varias ediciones alcanzadas): el que diputo yo por la mejor monografía botticellesca del siglo XIX. Y el otro, diminuta preciosidad de libro, francés, será el «Botticelli», de Brion, de 1931, del que se venden aún hoy todavía ejemplares en España: corto texto precioso, y muchas bellas láminas en 64 heliograbados.

Pues, de los 49 cuadros del pintor (no aludo a frescos ni a dibujos) que Steinmann reproduce, no son de su mano, en todo o en parte, hasta 19 (1). Y de los 53 cuadros que en el Brion tan bellamente se reprodujeron, no son de la mano de Botticelli en todo o en parte, hasta 24 (2). Casi la mitad, pues, de los tan seleccionados de Brion, y más de dos quintos del Steinmann, ofrecen mucha, o bien muchísima, o al menos poca, colaboración, y ello entrando en esa cuenta obras muy famosas, como las «palas» grandes de retablo (3).

Pero he dicho «cuadros», y hay que añadir la mucha mayor colaboración de colaboradores del taller en los tres grandes frescos de la Sistina, y la todavía mayor en la serie de Santos Papas mártires, en pie, en lo alto de la misma Sistina. Y allí, lo mismo, precisamente,

(1) No explicaré cada caso, al reducirme a ponerlos en lista: 8, 9, 10 (estos tres juveniles y dudosa la colaboración), 12, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 58, 60, 77, 79, 80, 81, 82.

(2) A saber, los números 6, 21, 22, 23, 25, 28, 28 bis, 29, 30, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59.

(3) Ejemplos en 12, 18, 24 del Steinmann, y sus correspondientes 6, 25, 41 del Brion: las tres con trabajo de colaboradores.

ocurría en las partes todas pintadas por rivales: Perugino, Chirlandajo, Signorelli, etc.

Si en vez de recurrir al Steinmann, con 49 cuadros reproducidos, o al Brion, con 53, hubiera recurrido yo para este ejemplo y para este argumento, a libros de más plena información gráfica (el Bode, con 84; el Mesnil, con 99, y también sin contar frescos ni dibujos, la proporción de lo de discípulos o colaboradores aún fuera mayor (1).

Para tales problemas histórico-pictóricos, estamos en España mal acostumbrados, o en menores condiciones para la acertada visión crítica; precisamente por el caso extremadamente raro, en toda la Historia General del Arte, del que llamaré «solipsismo» en la labor de nuestros tres más geniales pintores. Ni el cincocentista Greco, ni el seiscentista Velázquez, ni el sieteochocentista Goya, sufrían, ni querían, ni pedían, ni aguantaban, la colaboración de nadie. El Greco, precisamente por las mismas rareza, extrañeza y premeditada justeza de su genio, de sus tipos y de sus medios todos de expresión. Goya, por su atropelladamente eterna y tan espontánea y tan impremeditada genialidad colosal. Y Velázquez, por todo lo contrario, con rapidez segurísima y con ajuste de pincelada y tono y dibujo, todo, en él (holgazán de suyo) nacido perfecto. Pero es, además, que, socialmente, Velázquez, noble, aspirante a titulado, no pintaba para vender, ni para vivir; el Greco, eterno pleiteante, no se rebajaba a dar a su devota clientela copias o réplicas ajenas, sino réplicas auténticas confundibles con los primeros dechados; y Goya, como jugando, siempre improvisando, colocaba y vendía lienzos, y vivía muy holgadamente, y muy alegremente.

No es que sea caso único el de los tres genios pictóricos de las Españas; que, allá, en las mismas tierras de Botticelli, Miguel Angel, amigo suyo (más joven), no sufrió ¡nunca! colaboración, con haber creado tan ingentes labores, en mármoles y en frescos. Y de otra manera, también es igual el caso de Leonardo (amigos, el uno como el otro, de Botticelli: más viejo éste), pero en Vinci, más explicable por haber pintado tan escasas obras. Y, fuera de las penínsulas, igual es, pintando infinitas, el caso de Rembrandt: así en sus innúmeras pinturas,

(1) La ilustración gráfica del Van Marle (incluso la de los frescos), da más de 100 números, tomo XII-I de su gran libro (más 15 de dibujos del mismo Botticelli). A su lado, es poca la cifra de 30 del gran libro de Adolfo Venturi, tomo VII-I.

como también en la inmensa labor de sus grabados, todo, todo, de su mano.

En el curso pasado, en mis conferencias del miércoles, me ocupé de Rembrandt toda la primavera; pero antes y celebrando, sendos, los dos centenarios, de Rúbens en todo el otoño de 1940; de Van Dyck en todo el invierno de 1941, y precisamente los dos flamencos (salvo en la correspondiente juventud de ambos), nos ofrecen el opuesto caso, el de una sistemática, bien organizada, bien ordenada y bien constante colaboración; claro está que en toda la vida triunfal de tan famosos corifeos de arte hubo cuadros, y no pocos, que, por excepción, quisieron pintar enteramente a la propia mano uno y otro dictadores del Arte y como, casi, monopolizadores que eran de su público más exquisito: presidieron ellos dos, dirigieron y gobernaron admirablemente, una verdadera «razón social»; Rúbens y Van Dick, pasaron a ser una «Rúbens», sociedad anónima, en Amberes, y una «Van Dyck», sociedad anónima, en Londres: pero con total éxito estético, con totales justeza y unificación de labores, cual la que haya podido lograr, con tantos instrumentistas, el más talentudo de los directores de orquesta.

Antes (sin tanta unidad y armonía) fué igual en el siglo XVI en Roma el caso de Rafael de Urbino. Algunos, por no decir todos los cuadros de la segunda mitad de la tan corta vida profesional de Rafael, es decir, en casi todo el período romano, fué ya Rafael otro inmenso director de la «orquesta» de sus colaboradores, ejecutantes de sus diseños; pero a su vera, con su colaboración (la del maestro, menor), logrando éxitos estéticos casi inverosímiles y, desde luego, hasta entonces inauditos. Pared por medio, en el Museo del Prado, y precisamente al reverso de dos de los tres nuevos Botticellis, hay unos «Rafaeles», dos de ellos, excepcionales, del todo de su mano: el Cardenal y la pequeña Sagrada Familia «del Cordero». Ellos aparte, hay todavía allí soberanas creaciones de Rafael, en su mayor parte pintadas por sus «edecanes», sus colaboradores: de Giulio Romano, o del Fattore; y de ejecución de éstos (a veces, casi total), son la soberana Virgen del Pez, y la seductora (por antonomasia) Sagrada Familia «la Perla», y la maravillosa «pala» de altar del «Pasma de Sicilia», y la magnífica «Visitación», y la misma Sagrada Familia llamada «del lagarto»...

Pero, notemos, que cuando, malogrado, murió Rafael de 37 años, ni el Fattore ni Giulio, talentudos y todo, supieron ya ejecutar, pintar, como antes pintaban cuando trabajaban a la vera y a la férula del malogrado Rafael.

Y añadido yo, ahora, que hecho semejante (por lo menos, semejante) ocurrió antes, con los dos colaboradores de Botticelli en las tablas matrimoniales de los Pucci-Bini. Todo lo que Selláio pintó más en su vida, no es cosa al lado de la parte suya, verdaderamente suya, en las tablas nuevas del Prado, y ya lo decía o lo reconocía Van Marle en el texto que dejó reproducido («las más bellas producciones que tenemos de mano de Selláio»), y lo mismo el caso de Bartolommeo di Giovanni, artista éste de carácter tan secundario, como le reconoció el texto ya aquí reproducido.

Muchas veces he meditado yo, en el Museo del Prado y en muchos otros museos, ante el efecto soberanamente estético de muchos cuadros, hijos de tales colaboraciones, y reaccionando mi espíritu contra el predominio de los hábitos del historiador del Arte, excesivamente atenido éste, a desmenuzar analíticamente la autenticidad de la huella de la mano misma del pintor, creyendo el historiador su obligación casi única la de husmear las huellas de lo personal y apartarse de considerar toda huella que personal no sea, con un procedimiento crítico que me atrevería a decirlo «dactilográfico». Y como por algo fuí en oposiciones a cátedras, antes que estricto historiador del Arte, teorizante de las Artes (de las Artes todas, y en pleno plural), volvía yo a los olvidados paralelismos y a las olvidadas mías diferenciaciones entre las unas y las otras Artes Bellas...

Porque, ¿dónde en Arquitectura poder hallar en la construcción, dónde esté la huella personalísima del arquitecto? Ya que (por ejemplo) Miguel Angel, que con su mano misma siempre (y nunca con la de otro) martillaba y cincelaba los mármoles de sus esculturas sin aceptar ayuda alguna de nadie, nada semejante en la arquitectura hacía ni podía hacer; y, sin embargo, tan suya maravilla es la cúpula y toda la cabeza de la basílica de San Pietro del Vaticano, como son tan suyas las soberanas de sus estatuas: la Pietá de la misma Basílica, y el Moisés sedente de San Pietro ad Vincula.

¿Y en la Música? No hemos escuchado, los modernos, al pianista

Chopin, al violinista Paganini, al organista Bach, ejecutar el uno al piano, ejecutar el otro al violín, al inmenso Bach al órgano, sus propias creaciones; y, si aplicáramos los criterios historicistas de los historiadores de la Pintura, diríamos que toda nuestra vida de filarmónicos se arrastró ante meras copias adivinatorias, realizadas por «discípulos», es decir, por «virtuosos» de la interpretación de ajenos originales... «perdidos». Y, sin embargo, todos creemos conocer a Beethoven, a Wágner, cuando no conocemos sino «copias», y no les adivinamos las creaciones suyas sino a través de factura que no es la suya, de alma y de manos y de sensibilidades y de nerviosas conmociones y de acentuaciones y de ritmo de aires, que no son auténticamente los personales. Les conocemos las obras por interpuestas interpretaciones, por intérpretes de también suyas propias y personales alma y mano de artista: ¡como conocemos, recordémoslo también, las más insignes esculturas de la antigüedad helénica, sólo por copias! y las tales repeticiones, suficientes y bastantes, sin embargo, para arrebatarnos en entusiasmo verdaderamente avasallador: las musicales como las marmóreas.

Es, en puridad, que la virtualidad estética es algo más hondo que eso de la autenticidad crítica del historiador: más hondo, y del todo más cordial, que la meticulosidad inquisitoria de la labor histórico-artística.

Por algo siempre he soñado yo, en la llegada del tiempo en que haya grandes y numerosos museos de copias de pinturas, y me ha llevado el afán del aplauso al de tantos años ya muerto Barón y Conde Schack (el diplomático e hispanista), que dejó a Munich su palacio relleno de copias de las obras más famosas de la gran Pintura: repeticiones que él, perfectas, encargaba y que magníficamente pagaba; por ejemplo, las del Prado, encargadas y pagadas a Lembach, nada menos, y a un discípulo (amigo mío, que fué en su ancianidad) el ruso von Liphart.

A lupa, no: a su distancia, sí, la copia pictórica, si es excelente, tiene una suya inmensa virtualidad estética; y repetiré aquí mi ya semicentenario aplauso a la «Primavera» de Botticelli, tan escrupulosamente copiada por Garnero.

VIII.—NUESTRO CASO, DILUCIDADO

Y todo esto dicho, volvamos al caso de la labor en el taller de Botticelli (vía del Porcellana, Firenze), allá en aquel día lejano cuando la prisa en casarse del enamorado Pucci y de la Bini, ya agradecida, al fin, al amor, levantado al fin el suyo (pues el tema de los cuatro cuadros nos indica cuánta había sido de difícil la correspondencia de la joven), obligaban al pintor a apresurar la labor para el día de la boda. En caso de semejantes cordiales urgencias (bien lo saben los talleres de las modistas) hay que trabajar muchas veces de día y de noche, para que las galas, puntualmente, no falten.

Era, en 1483; precisamente cuando Botticelli, vuelto triunfante a Florencia de sus éxitos en las grandes labores de la Sistina, ese mismo año las daba por terminadas. Y terminadas, bien afanosamente, y con la considerable colaboración de discípulos, o de allegados a nuevo discipulado con él. En los dos años fecundísimos de la Sistina (1481-83), han tenido que afanarse: toda la Sistina (paredes) y todos los geniales y los colaboradores pintores han sabido correr; aunque correr sin saltar, pero creando: a porfía, a disputa, al acicate de la mayor emulación de pintores (pues son tantos) que conoce la Historia del Arte. El tremendamente impaciente septuagenario Papa franciscano, por un solo año tan sólo, muerto en 1484, ha logrado verlo todo acabado, y ha podido inaugurar los cultos de la inmensa capilla de sus personalísimas creación y máximo empeño: dícese que Botticelli le agradó más, más que los otros insignes rivales y émulos. Es bien probable pensamiento, el de que cuando Botticelli interpretaba para las bodas de Pucci la novelita de Boccaccio, siguiera solicitado, o en vísperas de ser llamado de nuevo el pintor a Roma para más labores, para el citado primer Papa Róvere Sixto IV.

Pero a la vez, el pintor poeta se veía obligado, muy obligado a los Pucci (lo pienso yo, y no lo he leído), porque precisamente los Pucci, de antes, le tenían adquirido un cuadro muy importante, un rondo (en italiano se dice también «tondo») de la Epifanía, de innumerables figuras, no grande sin embargo la tabla (diámetro de 1,30), hoy de la National Gallery, de Londres; la que llamo yo (pues del pintor cono-

ce mos media docena de Epifanías: Adoraciones de los Magos) «la del pavón», por un pavo real macho que está contemplando la divina escena posado en un alto interrumpido pilar. La crítica moderna fija esta creación «por 1469-70», es decir, cuando Botticelli, no precisamente artista precoz, tenía 24 a 25 años: tenía ya en cambio 39, cuando, acabada la labor notabilísima de Roma, y al volver a Florencia, se le encargan las pinturas para las bodas Pucci-Bini, con las prisas y las urgencias antes por mí recordadas. Y entre el primero y estos otros encargos de los Pucci, ya Botticelli había sido el creador, según todos los críticos, de la Epifanía Uffizi (la de los retratos de todos los Médicis), y del Marte y Venus, y de la Primavera, y del Nacimiento de Venus y del fresco de San Agustín (en la iglesia de su parroquia natal y vitalicia y la de su futuro entierro), además de los frescos vaticanos. Lo más verdaderamente insuperable de la labor de toda su vida ya estaba creado: su fama no había ya de subir a más alto cenit, aunque aún pintara algo también soberano, poco más tarde, como la Calumnia de Apelles y como el «tondo» del Magnificat.

Su ganado y enorme prestigio, y su ya viejo agradecimiento precisamente a los Pucci, quienes en su primera juventud le encargaran, catorce años antes, aquella otra obra importante, le obligaban, obrando en él conjuntamente. Pero la urgencia, la prisa de las bodas, apremiaba, seguramente. El tema, se le había dado, y él seguramente no leía por primera vez la novelita (1): Boccaccio, estaba en todas las manos, y el Decamerone (esto es, los «diez días», a diez novelitas por día, contadas como cuentos), que apareció, en Florencia misma, más de un siglo antes, y creándose con él la prosa italiana, era de todos conocido, aun antes que la imprenta llegara como ya había llegado a Italia (2).

Nadie se ha atrevido explícitamente a decir que no sea de Botticelli el dibujo, al menos, de las cuatro escenas, pero es grave falta de honradez crítica callarlo en alguna de las monografías sobre Botticelli,

(1) En italiano «novella», no es lo que en castellano «novela»; pero tampoco es precisamente «cuento», sino cosa más plenamente literaria: menos propiamente oral, y sin texto preciso, como los cuentos.

(2) El introductor de la imprenta, como también del grabado, fué el español Cardenal Juan de Torquemada, el insigne teólogo y mecenas, muerto en 1468. Véase mi libro «Monumentos de Españoles en Roma», t. I, cap. de Santa María Sopra Minerva.

sólo excusable mientras no se publicaron reproducidos y no se habían expuesto todavía los cuatro cuadros.

La unidad en lo cuádruple es absoluta en cuanto a la composición y al dibujo, y llega hasta detalles como el igual color de las calzas y los coletos del personaje principal, cinco veces repetido, y, así, de tantos otros particulares. Aun para quienes quieran encastillarse en el binomio Selláio-Bartolommeo, se hace evidente (¡callándolo!) que alguien dió tales unidades de repetición.

Pero más aún dió la unidad en los fondos, en las proporciones, en las caracterizaciones, en todo, absolutamente en todo. Alguien dibujó todo, y lo entonó, todo, a toda plenísima evidencia. Si no tuviéramos el texto de Vasari, esa unidad de las cuatro creaciones, y esa unicidad del dibujo de las composiciones, ya serían de una evidencia absoluta e incontestable. Repito que en esto de lo unitario, nadie se ha atrevido a negarlo, aun los críticos que más alegremente hablan de Selláio y de Bartolommeo, repartiéndoles las labores, y olvidándose de mencionar (alguno), el nombre de Botticelli. Tal, o tales, diré que sólo a lupa miraron las caras, los pliegues: algo así como a lupa, los peritos ex alumnos de una Escuela de Diplomática, ante los tribunales de Justicia actúan, para declarar si una firma o un escrito son auténticos o no lo son, o como actúa otro perito ante los tribunales sobre las huellas dactilares de un crimen.

A la distancia debida, en una «alcoba» o salita de los Pucci, o en un Museo, en que no las coloquen (como en el Prado) bajos, a nadie recordarán ni a Selláio ni a Bartolommeo, y ya no por el mérito de los cuatro, comparado con el de todas las restantes obras del modesto pintor Selláio o del menguado pintor Bartolommeo, sino por la unidad de cada creación, y sabia, parlera, y por la claridad de las escenas, en tema nada común, y también, y muy singularmente, por la seducción del paisaje, sencillo y nuevo, la claridad del horizonte, visto a través de la umbría pinada, o a través de las arquitecturas en el caso de la cuarta tabla.

Todo lo que había de dar unidad a la serie cuádruple, es lo más maravilloso de esos cuadros, agua y cielo, bosque a través; o tierra y cielo (en la cuarta tabla) a través de la tan linda logia arquitectónica. Eso es lo que no se ve a lupa, sino a la distancia conveniente, la presu-

mible de los cuadros cuando vistos en la salita dormitorio de Casa Pucci.

El arquitecto (arquitecto en pinceles) de la cuarta tabla, perspectivista sistemáticamente bello, es el autor de la Calumnia (como dos años después) con pórticos (en ella, repletos de esculturas), es (año antes) el diseñador del arco y las columnatas del tercero de los frescos de Botticelli en la Sistina (el de Datán y Abirón), y el de la vista del Ospedale Santo Spirito (creación del mismo Papa) en el primero de tales frescos (el de las Tentaciones de Cristo), y es el de tantos y tan perfectos estudios arquitectónicos y perspectivas en las varias Epifanías suyas: la ya citada de los Pucci mismos, la anterior (ambas, en Londres, National Gallery), la con retratos de Médicis (Uffizzi), y en las tablas de la Historia de Lucrecia, de la Historia de Virginia, los cuatro de la Historia de San Zenobio y en Anunciaciones, etc. Confieso que es esta la prueba más aplastante en favor de la (al menos) dirección y la creación y el conjunto como de mano de Botticelli. Y así se explica (que no por nada más) que uno de los críticos reacios, Bode, se vea obligado a dar a la mano de Botticelli la cuarta tabla, la Wátney ¡con no ser de las mejores en cuanto a las cabezas y los cuerpos!

Pero, todavía vale más que las arquitecturas, la breve, única, sencilla visión del paisaje, las arboledas y, sobre todo, con sencillez admirable, las aguas y el celaje. Vistos, aun en fotograbados, causa luego risa ver (a través de otros) en el Van Marle (quien tantos pone en su libro), los cuadros de Selláio y los cuadros de Bartolommeo. Contraste soberano entre la sencillez y verdad lumínica y de ambiente todo de los cuatro de los Pucci, con la infantil casi ridícula manera de Selláio y la de Bartolommeo de aglomerar árboles, peñas, casas, etc., haciéndonos recordar a los niños cuando arman por Navidades su «Nacimiento», cargados de las compras heterogéneas en el mercadillo de Santa Cruz, en Madrid, o el de Piazza Navona, en Roma.

Botticelli, aun en su fresca juventud, ve y estudia, o retiene del natural, los paisajes, y aun cuando, entonces, aglomeraba accidentes, los daba justificados; y aún (después) me atreveré a decir que estudiaba como arquitectónicamente las peñas, los estratos: en obras del final de su actividad artística, la gran Piedad de Munich o la Epifanía «non-

finita» (y repintada) de Londres, los estragos geológicos están admirablemente estudiados, como arquitectónicamente; los de la segunda, me recuerdan la «Ciudad Encantada» de Cuenca, y la primera, me ofrece la más feliz adivinación (ahora, histórica) del sepulcro de Cristo en la Jerusalén de Poncio Pilato. Tiene Botticelli (claro que elementalmente, y por solo espontáneo amor de visión) mucho de geólogo, como muchísimo de arquitecto, como bastante de botánico, también. Y en esto último, notable el tema de los pinos, de la Pinetta di Classe o de Revénna. Classe, diré, fué, en la primera mitad de la Edad Media, al puerto de Ravénna, cuando el mar se había alejado ya de la ciudad y no todavía de Classe; la Pinetta se plantó en el nuevo terrazo (1).

Las tres primeras tablas Pucci, repiten, pero con otra especie de arboleda, con pinos, la idea del ambiente de la Primavera, la mayor obra, bellísima, de la Primavera, y ello sin precedentes de meter la escena en medio del bosque entre el follaje bajo y los troncos de los árboles altos con verdoso suelo; sólo que allá en la Primavera, flores, frutos y alegrías; y aquí, con lágrimas y tragedias, gritos y rabia.

Poeta Botticelli (poeta en pintura, todavía más que pintor), y poeta sin alegría, ya había pintado innumerables Madonnas, ellas (o ellas y el Niño mismo), turbadas de la profecía del sacrificio de la cruz, aun en plenas caricias maternas. Pero la tragedia, el drama mismo, el martirio, ni aun siquiera lo pintara Botticelli en el San Sebastián de sus 29 años de edad: con clavadas saetas, pero sin dolor en el mártir, y con sola dulce melancolía. La tragedia le vino impuesta al pintor en la Sistina: Moisés, vengador, matando al egipcio; después, la ira de Dios, castigando a Datán y Abiron: nada de escenas aisladas ni principales en los «complexos» asuntos de sus frescos de la Sistina. Todo al contrario, las tres primeras tablas Pucci no son otra cosa que que tragedia desgarradora y escena dramática, y con precisa definición

(1) Yo he estado aposentado en la Pinetta, en los días del tercer Congreso Internacional de Arqueología Cristiana, llegando cuando ya llenos los hoteles de la ciudad, y alquilado por el Ayuntamiento uno de los marítimos, dándonos autobuses para idas y venidas.

«Classe» en el Imperio romano, era palabra equivalente a Puerto Militar; el de Ravénna era el más importante para el oriente del Mediterráneo, como para el occidente del mismo mar el Puerto «Classe» de Bayas.

de caracteres: de la víctima, del perseguidor, del espectador impotente... y, después, en la tercera tabla, el «coro» que esta tragedia medieval llega a tener también, cual las tragedias griegas.

¡Con decir que los críticos que combato yo no se han preocupado de decirnos (ya prescindiendo ahora de la cuarta tabla) cómo los que dicen ellos dos pintores de las tablas primera y segunda (Selláio) y la tercera (Bartolommeo) se han podido ver de acuerdo y acuerdo tan admirable—y tan de acuerdo, obligado, como en las obras novelescas de Erkman y Chatrian en Francia, o en las comedias de los hermanos Quintero en España—, está ya declarada la miopía para la gran crítica de la crítica de lupa y de la caligrafía de los trazos.

Que hay diferencias de ejecución y mérito en las figuras, entre las tablas primera y segunda respecto de la tercera, en cuanto a la ejecución de muchas cabezas y muchas otras cosas, es evidente, pero, ¿cómo a poca distancia que se aleje el visitante en el Museo, puede dejar de reconocer la unidad de armonía, la unicidad de la triple creación?... y unicidad que, aun en las fotografías, se mantiene en la misma cuarta tabla?

Mas a todas estas consideraciones, es ya hora de estudiar las figuras en las cuales, en sus cabezas, exclusivamente, radica el recuerdo de Selláio y del supuesto Bartolommeo.

¿Pero, le cumplía (nos preguntamos) a la genialidad de Botticelli la tragedia? ¿La verdadera tragedia: la externa, la cruenta?

Repasando toda la obra pictórica, solamente en la relativa vejez que alcanzara, y desde luego, después del efecto íntimo, pero soberano en él, de las predicaciones de Savonarola (su hermano Simone, no él, fué públicamente un adicto al fraile ascético revolucionario), es cuando la tragedia es su lenguaje verdaderamente propio: (Las Pietás, el Calvario de la raposa, la Trinidad de Crucifijo, y sus predelas (1); pero plena, y más que plena tragedia son sus ilustraciones, dibujos en pergamino, del Infierno y aun del Purgatorio del Dante, en el centenar de los grandes dibujos para el más favorecedor suyo de los Médicis, el de rama segundona Lorenzo di Pier Francesco. Bien trágicamente, y con desnudos, llenó ese programa, cuya fecha de comienzo nos es conocida.

(1) El hallazgo y pregón del crítico japonés Jashiro.

Comenzó, y por el Infierno, sus 103 ilustraciones en 1485, poco más o menos, y verosíblemente las acabó (mejor dicho, los interrumpió, aunque apenas unas pocas faltaban) antes, bastante antes del fin del siglo (1).

Sin alejarnos en la fecha tanto (creyendo del último decenio del siglo XV, como las múltiples reunidas escenas de la Muerte de Lucrecia, también las múltiples reunidas escenas, Museo de Bergamo, de la muerte de Virginia y abolición de los 30 tiranos, como también las escenas, Museos de Londres, Dresde y Nueva York, movidas y trágicas, aunque de otro modo, de los milagros de San Zenobio), antes, entre 1485 y 1490 (se cree), la mucho más famosa pequeña tabla, Uffizi, de la «Calumnia según Apelles», nos ofrece aún incruento pero trágico dramatismo, y bien acentuado dinamismo en las actitudes y los gestos, y, en realidad, las cabezas a la busca del natural, algo atenuada en las personificaciones femeniles de los Vicios, pero siempre lejos de los anteriores suyos tipos manidos: solamente en este cuadrito celeberrimo, la desnuda Verdad mantiene el ideal auténticamente humanista de las insignes obras mitológicas de la anterior década, o sea, la de las obras que precedieron a los frescos de la Sistina; y, aun, la cabeza de la Verdad tiene otro acento, de retrato de verdad (2).

En resumen de cuanto va dicho, las tablas boccacciescas, son tan botticellianas de creación artística, como las obras más famosas del pintor; pero también ejecutadas por él, ciertamente, pero con colaboración de al menos dos de los que en tales años con él colaboraron; y son, por lo uno y por lo otro, tan suyas, como suyos los tres grandes frescos de

(1) Faltan en Berlín, Museo de Grabados y Dibujos, 15 de las 103 hojas de pergamino; pero, de esas 15, 7 están en la Biblioteca Vaticana; perdidas del todo las 8 restantes: todas las vaticanas y las perdidas y aun otras 28 en Berlín corresponden al Infierno. En Berlín, completo el Purgatorio (que es lo mejor), con 33; incompleto el Paradiso con 31. Dejaron de diseñarse muy pocas, acaso sólo dos del Paradiso (31.^a, 33.^a).

Pueden verse todas reproducidas en edición de Bard Lumnís, de 1921, pero ¡sin letra!, salvo muy breve prólogo de Schaeffer.

Estudios muy anteriores de Lippmann (1884-87; 2.^a edición, 1896); de Eprussi (1885), y de Peraté (1887) que son recensiones; de Strzygowski (1887), descubridor de la parte del Vaticano...

(2) La Calumnia, es bastante más pequeña (0,62 × 0,92), que las tablas boccacciescas: 0,83 × 1,38, la 1.^a; 0,82 × 1,38, la 2.^a; 0,82 × 1,42, la 3.^a, y la cuarta, 0,84 × 1,42. Reproducidas, cual en díptico abierot, cara a cara, aquélla y ésta, en el Bode, muy bien se ve que se acompañan.

la Sistina, también realizados por él mismo y por varios colaboradores bajo su batuta, y todo, y en todo, por dibujos y por composición del insigne maestro: en las unas, como en las otras creaciones. De los críticos tantas veces citados, es de texto de Gamba (en el Thieme «Lexikon», t. IV., página 420), donde se dice algo parecido de lo boccacciesco. Ayudas del maestro, como la de Bartolommeo di Giovanni «particularmente en la 3.^a tabla), «pero las composiciones, sumamente graciosas y al mismo tiempo sumamente dramáticas, brotan de la fantasía artística de Botticelli: notándose, en algunas partes de la ejecución, variaciones y altibajos.»

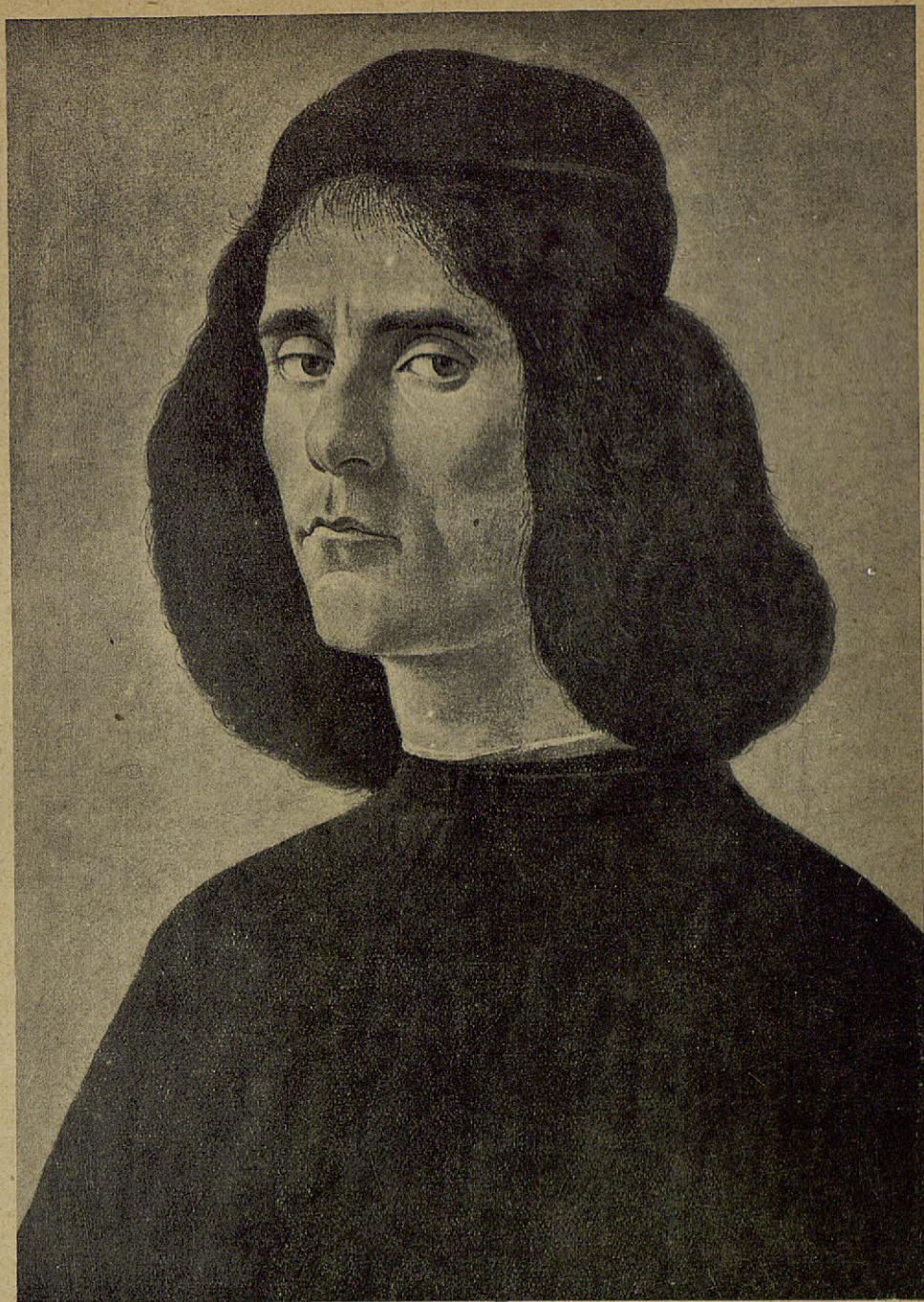
IX.—EL RETRATO DE MICHAIL MARULLO TARKANIOTA

Extendido este estudio mío a los Botticellis de España, publicamos, a la vez que los cuadros boccaccescos del regio regalo de Cambó al Museo del Prado, también un retrato busto corto varonil, de la propiedad, todavía, del mismo don Francisco Cambó, tabla que yo no conozco de vista, y que más de una persona de plena responsabilidad crítica y de mi total confianza, me dicen que está parcialmente retocada con repintes: probablemente, creo yo, al ser la tal pintura pasada de tabla a lienzo. Esta operación, delicada, tuvo lugar en Rusia, de donde salió la obra antes de 1906; la cual pasó luego a la colección de Eduardo Simón, de Berlín (véase el correspondiente artículo especial de F. Labán en el número de junio de 1906 de la revista de arte «Zeitschrift für bildende Kunst»). Ha sido más dado a conocer al público el retrato, por haber sido expuesto en París en 1935, al núm. 67, en la «Exposition de L'Art italien».

Más recientemente (dice, en 1938, Mesnil, de cuyo libro, p. 224, son estas noticias), la publicación de la monografía del ilustre Benedetto Croce, titulado «Michele Marullo Tarkaniota» (que nació en 1453, y murió en 1500), ha comprobado sólo y bien sencillamente la

(1) Con el nombre y apellido, la tercera palabra «tarkaniota» significa (creo) la procedencia de una ciudad griega que desconozco cuál sea: no posible se refiera a la itálica, etrusca Tarquinia, y no probable a la campaniense Terracina; Tarkunia, ni Tarrakina, de sus nombres antiguos.

SANDRO BOTTICELLI (n. 1444 ó 45 † 1510)



Michail Merullo Tarkaniota (n. 1453 † 1500).

Griego, humanista y técnico militar.

Barcelona. Colección de D. Francisco Cambó.

identificación del retratado, que ya de antes propusiera Bérenson. Es que de la obra hay una antigua copia en la famosa colección (del siglo XVI) de retratos de hombres célebres que allegóse con todo cuidado el insigne humanista Paolo Giovio, con letreros de identificación icónica: la cual copia (reproducida en el libro de Croce) tuvo incontestablemente como modelo el cuadro de Cambó pintado por Botticelli.

Es fisonomía muy especial, la del personaje griego, que fué a la vez en Italia poeta y gran soldado. Como humanista, dueño del griego, tuvo una gran acogida en la Florencia de los Médicis, donde, en 1489 a 1494, fué huésped de aquel Lorenzo di Pier-Francesco, es decir, del mayor protector y entusiasta de Botticelli (para quien este dibujara el cumplido centenar de grandes dibujos en pergamino ilustrándole del todo las tres partes de la *Divina Comedia* del Dante): el primo de Lorenzo di Piero Médici (Lorenzo el Magnífico) (1). Volvió Merullo a Florencia en 1496, y allí se casó con Alessandra Scala, mujer con la que el gran Poliziano cambiado había versos en lengua griega. Llamado Merullo a Forlì, en 1499, por la viuda de Giovanni di Perfrancesco (el hermano del primeramente citado Lorenzo), Caterina Sforza, precisamente para organizar la defensa de la ciudad de Forlì frente a César Borja, debió de morir de accidente en 1500, ahogado, se creyó, en un torrente engrosado de aguas por las lluvias. El retrato corresponde (dicen) a la primera estancia en Florencia del retratado: la de 1489 a 94 (1).

En el Louvre, existe un retrato de proporciones parecidas, y que creeré del mismo personaje, un tanto más joven (véase en Bode, «Botticelli», 79, publicado sin texto: aunque Bérenson, que antes lo atribuía al «Amico de Sandro», hoy (deshecha por el mismo esta personalidad de artista e identificándolo con Filippino Lippi en su estilo de juventud), el mismo Bérenson lo da a Botticelli; (del cuadro hay copia en el Museo de Edimburgo). Yo creeré más probable que el del Louvre lo pintara Botticelli, rápidamente, cuando Marullo, algo más joven, estuvo por primera vez en Florencia y en casa de Lorenzo di Pier-Fran-

(1) Eran, ambos Lorenzos, primos segundos: primos hermanos, los sendos padres (Pedro «el Gotoso» y Pierfrancesco); hermanos, los sendos abuelos paternos (Cosme el Viejo y Lorenzo): todos, usando el solo apellido «de los Médicis» («dei Médici», «de'Medici», en italiano).

(1) En primer trimestre de 1501, según el modo de contar nuestro.

cesco, años 1489 o próximo a esa fecha, es decir: de treinta y seis años (aunque el retratado parece más joven), y que el retrato Cambó, igual y como calcado del anterior, lo pintara más a conciencia (éste, más seguramente de Botticelli), en la última estancia de Marullo en Florencia al 1496-98, cuando el griego tenía sus cuarenta y cuatro años ¡y tan en vísperas del accidente de su muerte en campaña!

Ignoro si ha tenido alguien, antes que yo, la idea de relacionar con Marullo Tarcaniota, la letra griega extrañísima y por tantos motivos sorprendente, del único cuadro fechado de Botticelli, y el único firmado, y el único con letra explicativa. La fecha de tal rareza, es la de 1500, y fué en 1499 cuando la viuda de Giovanni di Pier-Francesco Médici, la tan famosa Caterina Sforza, llamó al griego de Forlí a organizar la defensa de sus Estados frente a Césare Borgia. El aludido de la letra griega, la Natividad, es cuadro grande; es, a la vez, el cuadro, «canto del cisne» del pintor (1), de quien es bastante difícil de poderse reconocer otra obra posterior suya (segura, ninguna) en los diez años últimos de su vida (de 1500 a 1510).

La rareza de una letra en griego, y letra larga, en la pintura italiana de entonces, es extremada y muy sorprendente, y sólo explicable por contener una como mesiánica profesión de fe, con alusiones a la ya consumada final tragedia de Savonarola y de sus dos compañeros. Los tres dominicos, Gerólamo, Doménico y Silvestro, fueron quemados en la plaza el 22 de mayo de 1499: arrumbada, así, trágicamente, a la acción enemiga del Papa Borja Alejandro VI, aquella apocalíptica democracia cristiana, ascética, que el extremado fervor religioso, la virtud heroica pero agresiva, y como patológica y visionaria, de aquel predicador, había impuesto en 1492, seis años antes, y, por sólo su palabra de fuego y sus visiones y «profecías», había sugestionado a la gran ciudad ¡a la más paganizada de todas en los avances del Renacimiento, asiento Florencia de los filósofos y de los escritores y los artistas presididos por los Médicis! La letra griega y en griego el texto, dice así: «Este cuadro, a la fin del año 1500 (1), durante los trastornos de la Italia, ha sido pintado por mí, Alejandro, en la mitad del transcurso del tiempo y después del tiempo según el capítulo XI de

(1) Frase de A. Venturi.

San Juan, en el segundo Dolor del Apocalipsis, cuando Satanás fué desencadenado sobre la tierra por tres años y medio. Luego, él será encadenado, según el capítulo XII, y nosotros lo veremos arrojado a los pies, como en este cuadro.»

El cuadro de la Natividad con los letreros en griego, de 1500-1501, está estilísticamente en plena relación con nuestro Botticelli de Granada...

Una nota sobre Caterina Sforza:

La gran dama, a quien sirvió nuestro Merullo Tarkaniota, y pereciendo en su servicio militar, es una de las mujeres extraordinarias en la Historia, singularmente por la hazaña heroica y a la vez egoísta y desvergonzada e indecente, que mal parece acompañada o parangonada con la hazaña heroica, pero leal y patriótica, de nuestro Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y de nuestro General Moscardó, que sacrificaron al honor el amor.

De la casa ducal de Milán, de los Sforzas, ella nació en 1463 (murió en Milán en 1502). Casó primero con el señor de Forlì, Girólamo Riario, sobrino del Papa Sixto IV; quien en 1488 murió en una sublevación de sus súbditos. En segundas nupcias, casó en secreto con un Juan Feo, asesinado en 1495; y en terceras, y también efímeras nupcias, casó con el Médicis, que murió el año siguiente, 1508. De éste heredó bienes en Florencia, y del primero los Estados de Forlì, los que, como tantos otros de Italia, le arrebató César Borja, llevándola luego prisionera al Castel-Sant-Angelo de Roma. Sólo los fanceses le lograron la libertad.

Fué el caso en la acérrima heroica defensa suya de la tan importante ciudad de Forlì (antes cabecera de los Estados de los Ordellaffi). Merullo le habrían puesto en estado de defensa la ciudad fuerte (cuando el escultor Torrigiano, por su parte, era el ingeniero militar de César). Y como no resultaba fácil el asalto, César recurrió a una de sus más calificadas execrables maldades. Supo hallar a los niños hijos de ella, criados en las montañas, y llevándolos consigo, de abajo de los muros, dijo a la dama sitiada: «O me entregas la ciudad, o mato a tus hijos». Ella, sin ningún empacho, levantóse todas las faldas y briales, y mostrando desde lo alto del adarve todo su vientre, y dándole con la mano, replicó: «¡Mátales, que aquí tengo la fábrica para parir otros!»...

X.—EL BOTICELLI DE DOÑA ISABEL LA CATÓLICA

Felícísimo y nada fácil acierto de don Manuel Gómez Moreno, fué el de la catalogación de esta tabla, quizás único caso de colaboración del maestro de todos nosotros, en una gran revista extranjera de Arte: su publicación en «La Gazette des Beaux Arts»...

Sabido es, pero no todavía demasiado sabido, ni menos, popularizado, que en la Capilla Real, junto a la Catedral de Granada, se conserva un tesoro de tablas que a la misma dejó la gran reina conquistadora, a la vera de su sepulcro. Tesoro, incomparablemente rico en

tablas nortañas de primer orden, el de lo flamenco, el amor estético, devoto a la vez, de la gran reina de las Españas (1).

Pero (salvo un soberano tríptico de Bouts, empotrado en retablo de capillita lateral, y alguna otra tabla en la sacristía de la grande regia capilla) el tesoro se conserva, guardado dentro de las puertas de los dos retablos de relicario (al crucero), no se ve sino uno o dos días al año, en sólo los momentos, dos, de las anuales ceremonias: principal, la del 2 de enero, al aniversario, allí emocionante, del «Granada, Granada, Granada, por los Reyes Don Fernando y Doña Isabel», que tantas lágrimas de emoción aún ocasiona a cuatro siglos y medio de la fecha: cuando la primera autoridad militar, agita rítmicamente sobre el sepulcro, a tales gritos, el propio perdón de los vencedores. Se comprenderá fácilmente que en tal momento, o el de la procesión del Corpus, no cabe el examen de tablitas, y tan en alto incrustadas como están. Entre ellas, la botticellesca, pobre de coloraciones y nada fina de ejecución, al lado de los Memmling, y de los otros primorosísimos y brillantísimos flamencos del mismo siglo.

Yo precedí a Gómez Moreno en publicar la lista, mas sin haber pensado en Botticelli (ya, uno de mis ídolos) en trabajo extenso, en el IV centenario de la muerte de Isabel I, 1904, publicado en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (de Valladolid: número especial del tal centenario). Yo había podido ver el tesoro pictórico, a fuerza de gobernador, de delegado de Hacienda y de capellán mayor, los por mí molestados y movilizadores guardianes de las tres llaves precisas para poder abrir los retablos. Todo mi escaso tiempo lo robaron los flamencos; lo confieso.

Don Manuel (II) Gómez Moreno, con su padre, don Manuel (I) Gómez Moreno, vecinos de Granada, grandes investigadores, verían las tablas muchas veces, y bien encaramados en ocasiones. El trabajo del hoy vivo de los dos, por ello, y con fotografías ya, pudo ser, como tantos de los suyos, obra acabada y en lo humano perfecta. Y así, fué solicitada y porfiada por el malogrado Mr. Emile Bertaux para su publicación en Francia, a toda resonancia de publicidad: merecida por

(1) El Conde de Morales de los Ríos, en esta misma Revista, renovó con breve texto la memoria de tal tesoro, y entre las láminas, una es la que ahora aprovechamos. V. nuestro año XXXVII (1929), págs. 133 a 139.



La Oración del Huerto (el Botticelli de Isabel la Católica).

Granada. Capilla Real.

SANDRO BOTTICELLI (n. 1444 ó 45 † 1510)



La Natividad, la del letrero en griego, «Canto del cisne» del pintor (en 1500-1501);
llena de alusiones a la tragedia de Savonarola y sus dos compañeros.

Londres. National Gallery.

el acierto y por la novedad, inaudita para el mundo culto, de aquellas riquezas de Arte pictórico cuatrocentista.

Confieso otro pecado mío, pues viene al caso. Yo, entusiasta de Botticelli (desde 1894, por la copia de Garnelo) desde 1896, por mi primera visita a Florencia (a la sazón, en toda Italia, fuera Florencia mi mayor afán y mi máxima atención), no creía a Gómez Moreno en la atribución a Botticelli de la Oración del Huerto de la Reina Isabel; y fácilmente, así, aquieté mi juicio, uniéndome al del citado Bertaux. Bertaux, el traductor del trabajo de Gómez Moreno, y a quien se debía su máxima popularización en la citada «Galette», había puesto, por excepción, notita a la atribución, diciendo al pie de página, como nota del traductor, las palabras siguientes: «O de *Amico* o *Compagno* de Botticelli», aludiendo, no tan vagamente como parece, al seudónimo «Amico di Sandro» (invención de Bérenson), es decir, al hoy (aun por Bérenson mismo) considerado no ser sino Filippino Lippi en su juventud, precisamente cuando era discípulo de Botticelli, o al «Compagno», quizás el «alumno» de Ghirlandajo, el hoy identificado con el Bartolommeo di Giovanni, colaborador en uno de los tres cuadros de Cambó del Museo del Prado con el propio Botticelli.

Pues ahora digo que Bertaux, y yo, nos equivocábamos y que la Oración del Huerto de Granada es obra absolutamente auténtica de Botticelli, y que toda es de su mano.

Pero es obra auténtica del último raro estilo de Botticelli, tras de la conmoción religiosa de Savonarola, que hondamente conmovió al pintor de paganías, y cuando éste... (voy a ser el primero en decirlo, y antes el primero en pensarlo), cuando Botticelli, al «adiós» a toda paganía, evolucionó de una manera del todo precursora de los estilos del Greco: ¡del Greco que había de tardar en nacer no menos de medio siglo!

Que Doña Isabel la Católica lograra un cuadro de Botticelli en vida del pintor, significa nada menos, secularmente, que caso único, y así tenemos la noticia, de que ella tuvo, única persona en su tiempo fuera de Italia (Toscana y Roma), devoción al arte del insigne artista; y, como la fama de éste, apenas entrado el nuevo siglo XVI, quedó anulada y su nombre del todo preterido (salvo el libro de Vasari: pero en éste son centenares los artistas de los siglos XIV y XV que quedaron

como enterrados, archivándoles los nombres, ya muerto del todo el prestigio del arte medieval), todavía redunda más en favor de la Reina de Castilla, el hecho de que fuera de Italia, desde principios del siglo XVI a los fines del XVII, o al entrado siglo XIX, no haya habido en Europa una sola pintura de Botticelli, sino la guardada en Granada.

En efecto, es a comienzos del entrado siglo XIX, cuando Inglaterra (el coleccionista Ottley, famoso) adquiere la Natividad, la del letreiro en griego del Museo de Londres; y también, entrado el mismo siglo, es de un inglés coleccionista el San Sebastián. El cual, Solly, vendiólo luego, el año 1821, al Gobierno de Prusia, y figuró, desde luego, en el Museo de Berlín (entonces creída obra de Pollaiuolo, quien tantos influyó en Botticelli, cuando joven éste). Oppé (de quien tomamos estos datos, da, y son curiosos, los precios que la Natividad de los letreros en griego alcanzó, pues dan idea de lo secularmente mortecino del nombre de Botticelli, y del arranque ya tardío de su nueva nombradía: en 1.050 pesetas (42 esterlinas), vendida la Natividad año 1811; 630 pesetas, en 1837; en 37.500 pesetas (1.500 esterlinas) al adquirirla la National Gallery en 1878 (1).

También dijo el inglés Oppé que dicho San Sebastián o dicha Natividad pueden disputarse el honor de haber sido la primera obra de Botticelli salida de Italia. A lo que replicaría yo (también dicho en honor de ingleses), que habían sido de Lord Hámilton, el famoso (2), los 90 pergaminos de dibujos del pintor ilustrando la *Divina Comedia* del Dante, y a la vez el inmenso cuadro botticellesco (con tales dibujos muy emparentado) del Empíreo y en él la Coronación de María, que yo diputo como creación (y no como ejecución a la vista) del propio Botticelli; y tales obras de arte se lograron y se sacaron de Italia al final del siglo XVIII: el Dante, hoy en Berlín; el Empíreo-Coronación, en el Museo de Londres.

Pero, sea Hámilton (el primer coleccionista también de vasos griegos), o sea Ottley, o sea Solly, el primero en los modernos en apreciar

(1) El mismo Museo, en 1911, por obra mucho menos importante del propio Botticelli, dió unaş 370.000 pesetas-oro.

(2) Precisamente el famoso marido de la tan famosa Lady Hámilton: la bellísima aventurera, tantas veces inmortalizada por sus retratos del pintor inglés Romney.

la obra de Botticelli, en tres siglos les precede a los tales ingleses Doña Isabel la Católica, y esta nueva «joya» histórica, nunca notada, puede engarzarse en su corona inmortal.

El texto del señor Gómez Moreno fué tan corto, que debo trasladarlo aquí. Dice: «El arte toscano está representado en esta colección por tres o cuatro tablas solamente. La más importante se conserva en el relicario de la derecha y mide $0,53 \times 0,35$ m. Representa la Oración de Cristo en el Huerto de los Olivos. La pintura es al temple, la conservación perfecta» (1).

«Creo yo (continúa Gómez Moreno) que estamos en presencia de una obra auténtica de Sandro Botticelli.» Aquí la nota, al pie, de Bertaux: «Más bien de un «Amico» o de un «Compagno». «Sin duda (sigue diciendo Gómez Moreno) no era el asunto favorable para el maestro de la gracia: no le dejaba sino el empleo de sus menos amables facultades.»

«Desde luego (añade), la figura del ángel en vuelo me parecía típica, y también el paisaje. La figura de Santiago repite muy puntualmente la figura del Moisés joven, sacando el agua del pozo, en la capilla Sixtina; el San Pedro es idéntico al del dibujo de un San José.» Llamada al Steinmann (fig. 33) (2), apunte de dibujo de Botticelli para la Natividad de Londres, «fechado en 1500, y que, detalle bien digno de nota, no fué exactamente traducido en el cuadro últimamente citado. Las manos, de dibujo nervioso y amanerado, los cabellos rojizos, los pliegues de las ropas, el colorido claro y agrio, todo me parece apoyar la atribución que propongo para esta pequeña tabla, cuyo interés **no ha** sido todavía reconocido por nadie» («La Gazette des Beaux arts», tercer período, núm. XL, año 1930, p. 310). La reproducción (en la pág. 311) lleva la letra siguiente, también con la palabra entrometida por Bertaux: «El Cristo en el Jardín de los Olivos, por Sandro Botticelli o su escuela (Capilla Real de Granada)».

Diré aquí que el dibujo lo tuvo presente, pero (como siempre) lo modificó mucho Botticelli, al crear, en cuanto a las tres figuras centra-

(1) Todas las tablas de Botticelli, esto es, todas sus creaciones, aparte los frescos y dibujos, fueron pintados al temple. En vida suya todavía, otros ya pintaron al óleo.

(2) No, figura 33 en el Steinmann, sino página 33 y figura 28.

les, al cuadro; que es, éste (precisamente), el del letrero largo en griego, el del «canto del cisne» del pintor, según la frase de Adolfo Venturi (en la «Storia»): el último miliario de la carrera del pintor, de que ya antes nos hemos ocupado.

Pero si no en tal cuadro la cabeza (cuya cara no se ve: abismado el patriarca San José y envuelta la cara por el manto), sí en el dibujo, y totalmente, la figura viene a ser la reproducida en la tabla de Isabel la Católica. Y el apóstol de la derecha, dormido y todo, es de cabeza, viva, que ya «retrató» Botticelli en el Moisés, dando agua a las perseguidas hijas de Jetró, una de las cuales será después su esposa. Botticelli recordó bien aquí la fisonomía, pero no el dibujo del fresco, pintado, a mi vez, unos diez y ocho años antes. Y en cuanto al ángel, en vuelo planeante (altas las piernas, bajas las manos y la cabeza, cual nadador que bucea), si no conozco otro en tal postura en las obras del pintor, parece mucho a los de las angélicas sardanas, suspensos los ángeles en el aire, bailándola (cuadro de los letreros en griego, y, años antes, el de la Coronación de María, hoy en Uffizi, antes en la Academia de Florencia), y otros ángeles de los que pisan tierra, parecen, singularmente, a los de la misma Natividad de Londres de los letreros griegos (no menos de cinco, y tres más que pisan en el tejado). Otro ángel, igualmente típico, se puede reconocer: el del otro cuadro, igualmente del instante de la elegía botticellesca por la tragedia de Savonarola, el trágico de la ira de Dios sobre Florencia del Museo Fogg de la Cambridge de América, antes en Col. Aynard (véase en el Mesnil, lámina XCVIII: por cierto, frente por frente con la reproducción de nuestro cuadro de Granada XCIX).

En este del Fogg, el campo se pintó yermo y desolado, cuando en la atmósfera llega sombría la turbonada; pero en el cuadro de los letreros griegos, vemos repetidas del de Granada las ramas de los árboles en rebrote (detallando hoja a hoja), aunque las ramas en la Natividad las vemos no ya al rebrote de podados troncos, sino en manos de muchos de los ángeles o de todos ellos: los de la sardana etérea, los del techo, los que acompañan a magos y pastores, y los que abrazan a las tres víctimas de la hoguera de Savonarola. Otra nota, también singularísimamente personal de Botticelli, es el estudio geológico estratigráfico, que ya se vió, por 1485, en el Centauro y Palas, y, después,

en el Juan de Patmos de predela de la Coronación, por 1490 (aquí dislocados y caídos los estratos), y en la Epifanía non-finita de Londres, y en la Gran Piedad de Munich, por 1496-98. En ésta, no caído el estrato que hace techo, vése dentro en la peña el labrado sepulcro de Arimatea, ofrecido al Redentor; y de manera geológica semejante, en la tablita de Granada, muy poéticamente (la nota no trágica de la tan austera composición), es en el debajo vacío de los estratos, en oquedad, donde mana y donde remansa un buen hilo de agua: la nota de permanente murmullo, que subraya la alta tragedia divina de Jesús sobre tales estratos puesto; nota poética, vencedora de la humana, demasiado humana, somnolencia, abajo, en posturas incómodas caídos, de la que fueron presa Pedro, Juan y Jaime, los siempre preferidos apóstoles (1).

Eran explicables los reparos de Bertaux, como lo fueron antes mis inadvertencias, ante el cuadro de Granada, Bertaux, seguramente diciendo aparente una alternativa (o «Amico», o «Compagno» o... Botticelli), lo que decía es, disimuladamente, «no de éste, sino obra de taller».

Mas hoy, conocemos mejor esa rara página del final y, sobre todo, del semifinal Botticelli. El genial poeta en pinceles, dejó de pintar en los diez años que del siglo XVI llegó a vivir. Pero en los cinco o seis años últimos del siglo XV, llenó de notas de su alma conmovidísima, que no de procuradas bellezas, las obras suyas, cada vez más íntimas, cada vez más descuidadas de atención a las leyes del estilo, a la corrección, a la procurada belleza de formas, a toda nota de humanismo y de humana seducción. El conocidísimo y tan repetido «apetito di bellezza» de la juventud suya (de él, como de toda la Florencia humanista de Lorenzo el Magnífico), quedó anulado, ante la elocuentísima, tremenda predicación ascética, heroica, radicalmente antipagana y antiestética, de aquel revolucionario fraile dominico nacido en Ferrara, y en Florencia absolutísimo dictador demagógico-cristiano.

Los años de la omnipotencia de la palabra de fuego de Savona-

(1) Creo del caso decir aquí de los colores: el Ángel de pelo rojo viste de color pajizo, con alas de colores. Jesús, rubio: grana la túnica. Pedro, de azul amoratado y rojo. El juvenil Juan, rubio, de lila y azul. Santiago el Mayor, de rojo y verde. Paisaje, muy crudo de color. En la oquedad, sepulcro con molduras.

rola, 1494 a 1498, son el tiempo en que el artista cuenta sus cincuenta a los cincuenta y cuatro años de su edad. En ellos quedó, desde luego, sin Mecenas (el mejor, que sobrenadaba, tiene que cambiarse el apellido, apellidándose en vez de «Médici», «Popolani», y viviendo en el campo).

El Botticelli, llevaría o no llevaría nada de las cosas suyas personalmente a las hogueras «de la vanidad» en que quemaron otros artistas sus desnudeces, y tantas damas sus galas y sus joyas, y tantos bibliófilos coleccionistas sus libros y sus preseas; él, sabemos que no fué (como, sí, su hermano, el oficinista banquero) de la milicia de Savonarola, no fué de los «llorones» públicos (piagnone); pero, él, lloró por dentro, y sus pinceles, conmovidos del ascetismo savonarolesco y con descuido de toda belleza mundana y carnal, ya no pintaron sino a la sugestión del sagrado arrebatador afán de las muchedumbres.

Ya lo adelanté. Hay un Botticelli último, con la misma futura estética del Greco, en pura profecía adivinatoria. En corto tiempo y cual apariencia de una pérdida de las dotes pictóricas, sacrificóse Botticelli mucho de lo que artísticamente sabía: para ir al grano, a la expresión trágica de la vida cristiana. El, a pesar del largo esplendoroso período de sus paganidades, era muy desde joven el delicado poeta de las tristezas adivinadas, de los dolores en profecía de la Madonna: siempre la María del Niño, en tantos de sus rondos y sus cuadros, a la rumia de la trágica profecía del anciano Simeón. No. En él no hubo conversión: hubo acrecentamiento trágico, absorbente y como ya monomaniaco de la tragedia del Calvario y de la vocación trágica a los humanos que el Calvario implica. El Botticelli cincuentón, es el subsistente y parlero exponente supremo de la predicación de Savonarola.

Todavía, más palabras.

Dije, antes, en la vindicación del valor de lo biográfico de Botticelli en el libro del Vasari, que otro punto de la incomprensión de nuestros contemporáneos, y del mismo Adolfo Venturi, en su admirable trabajo en la Trécani («Enciclopedia Italiana»), es el referente al savonarolismo de Botticelli.

Dijo Venturi (idea que tantos otros tienen, también) en dicho tercero y último de sus estudios sintéticos sobre el pintor, las palabras

siguientes: «Y no fué «piagnone» [del bando militante y político de los partidarios de Savonarola: «piagnoni», por lo que gemían, compungidos, al oír los sermones], y tanto es esto verdad, cuanto que Dosso Spini, cabeza y guía de los «compagnacci» [los enemigos de Savonarola, y amigos de los emigrados Médicis], andaba mucho por su taller o estudio, lo que no habría hecho con un sectario o adversario».

Pues el argumento, documental (usado, y con toda inocente convicción, también, por otros escritores modernos), tiene un valor nulo, recordándolo y relacionándolo con otros hechos igualmente bien documentados, los siguientes:

Primero: que la casa era a la vez que taller o estudio de Alejandro, domicilio también de su hermano Simone, quien, por unas auto-memorias, está mejor documentado que nadie como uno de los más ardientes «piagnoni», y, además, uno de los firmantes a favor de Savonarola en atrevido escrito al Papa Borja, Alejandro VI, cuando la máxima incompatibilidad y mutuos odio y ofensas entre el aseglarado Pontífice y el obsesionado fraile. Segundo: que el tal Dosso Spini, era precisamente el secretario de Lorenzo di Pier Francesco Médicis, es decir, el gran entusiasta y el Mecenas mayor de Botticelli, y para quien éste le había estado haciendo el centenar largo de los dibujos en pergamino ilustrando la *Divina Comedia*, el cual Médici, de la rama segundona, si vivía en el campo, fué lo bastante avisado para capear el temporal, e hizo gala (sin hacerse «piagnone») de cambiar su apellido «Médici» por otro, el de «Popolani», no de otra manera que (cuatro siglos después) aquel «Orleáns», «primer príncipe de la sangre» real de los Borbones y padre del futuro rey Orleáns, se dió a que le llamaran Luis Felipe «Igualdad». Y, tercero, que el pintor, no «piagnone» militante, pero sí íntimamente y cordialmente savonarolesco en lo religioso, en lo íntimo, lo elegía Miguel Angel para mandarle directamente y a su nombre cartas (una subsiste), que, en realidad, iban dirigidas al dicho magnate; cosa que supone, incluso, que tales cartas, de la mano de Sandro las recogiera y en la casa del pintor el dicho Dosso Spini, para llevarlas después al semiescondido magnate, el «ex Médicis».

Fué, precisamente pasada la tremenda turbonada ascética de la predicación de Savonarola, y ante la tragedia de su muerte en la hoguera y las de sus dos compañeros y el consiguiente lanzamiento de las

cenizas al río Arno, cuando, acaso, se acrecentó más la emoción religiosa del pintor por el apocalíptico predicador: de ahí, y testimonio elocuente, el cuadro que he llamado de los letreros en griego, de 1500; acaso fué el pintor, más que en vida del fraile, adicto a las predicaciones del dominico después de la muerte de éste; pero la dicha letra lo dice bien, creyente en las profecías apocalípticas, y creyente en el castigo de la triple pública cremación.

Las dos crisis del pintor, la de la salud temporal y la de la salvación eterna, marcaronle a Botticelli, a mi ver, una inactividad pictórica, en los dos últimos lustros de su vida: ésta, de sí, no demasiado larga (de sus cincuenta y cinco a sus solos los sesenta y cinco años); ¡precisamente cuando la Florencia de esos últimos diez años ve reunidos en la ciudad a Miguel Angel (vuelto de Roma) y a Leonardo (vuelto de Milán), y, llegado de Perusa, al joven Rafael! En los años de la inactividad y la sobrevenida incapacidad de Botticelli, era tal, tan única, la triple espléndida coincidencia, la en Florencia magna constelación de los creadores del pleno Renacimiento: tan luego, los tres, alejados de la ciudad-cuna: camino de Roma dos de ellos, Miguel Angel y Rafael; camino de Francia, Leonardo.

ELÍAS TORMO

MAS NOTAS, SIN LLAMADA DEL TEXTO

Al cap. I. *Ediciones del libro de Vasari.*

—La segunda edición en 1568, repitiendo ¡creía yo! todo el capítulo: también en vida del historiador, que murió en 1574. En Madrid he podido ver el texto de la primera edición tardíamente. Es en aquella segunda edición cuando añadió párrafos, y uno de éstos es donde habla y exclusivamente de los Botticelli hoy del Prado, y de los otros dos de la casa Pucci. Rectifique, pues, el lector, alguna llamada mía a la edición primera, en este punto.

Al cap. IV. *Estudios botticellianos.*

—Monografías (solamente las de edición suelta: que no de revistas, ni de estudios parciales) de «Botticelli» de que tengo noticias, ordenadas por orden de las fechas: Colvin, Cartwright (son, ambas, más bien portfolios), Ullmann, Steinmann, Supino, Mogan, Plunkett, Streeter, Cartwright (el libro), Dawey, Horne, Diehl, Rusconi, Gebhart, Herbert, Bonnor, Justi (Ludwig), Schneider, Oppé, Schaeffer, Bode, Schmarsow, Adolfo

Venturi, Yukio Jashiro, Bode (K. d. K.), Alexandre, Brion, Gamba, Lionello Venturi, Mesnil.

Pero (no siendo aisladas monografías) son más importantes los trabajos de Cavalcaselle, de Bérenson, de Horne (lo inédito), de Adolfo Venturi («Storia», y en la «Trécani»), de Gamba (en el «Thieme») y de Van Marle. Dejo también aparte la bibliografía de los dibujos del Dante. En el Mesnil se da una como historia crítica, aunque muy sucinta, de la literatura botticellesca, pero sólo de la más selecta o más útil.

—Horne (acaso, el más botticellianista de todos) sólo admitía como retratos sueltos y de verdad pintados por Botticelli, al joven de la National Gallery, de Londres (por casi todos los libros reproducido), y al del cuño, en las manos, de Cosme de Médicis el Viejo, de los Uffizi; pero Bode, y muchos otros, los rechazan!

—El japonés Yukio Jashiro acertó en ver cierto parentesco del dibujo entre Botticelli y los extremo-orientales de la Edad Media; además, dió con la predela de la pala de la Trinidad con la Magdalena de Lord Leere Fareham, reconociéndola en los cuatro cuadritos de la Magdalena de la Colección Johnson de Philadelphia.

Maestros y discípulos de Botticelli (opinión general):

—Maestros que le influyeron, Fra Filippo Lippi, Antonio Pollaiuolo, Verocchio... Discípulos, Filippino Lippi, Botticini, Selláio... Inverosímil, que Perugino fuera discípulo de Botticelli, aunque lo dijo a mediados del siglo XVI el «Anónimo Gaddiano».

Al cap. VII. *Colaboraciones en los grandes pintores.*

—En las «Logge di Raffaello» del Vaticano, de Rafael no hay en ejecución probablemente nada, o acaso sólo algo en las cuatro escenas del Génesis de la primera bóveda. Bajo su batuta y con dibujos suyos, trabajaron en ellas Giulio Romano, Penni il Fattore, Perin del Vaga, Polidoro, Pellegrino da Módena y Vincenzo de San Gimignano. En el fresco, famosísimo, de las Stanze de Raffaello, del Incendio del Borgo, la colaboración en gran parte es de Giulio Romano y del Fattore; en el de la Liberación de San Pedro, de Giulio; en el de Eliodoro arrojado del templo, de Giovanni di Udine y de Giulio. El espléndido Entierro de Cristo, de Rafael, en el principal Museo de Roma (el Borghese), tiene gran parte de la colaboración de Doménico Afani. Todo esto, notas, todas, tomadas de la «Roma», la Guía turística admirable, y precisamente de sus párrafos (como todos los de pintura) redactadas por Adolfo Venturi.

—En las pinturas del siglo XV de la Sixtina, se reconoce por todos que cada famoso maestro daba el «cartón» del conjunto de la escena y que pintaba cabezas y los trozos difíciles o más interesantes, y que solía ser de ejecución de discípulos todo el resto. Aun así, se calcula que cada composición suponía cuatro meses, al menos, de labor.

Al cap. X. *El adiós de Botticelli.*

Reproducimos el cuadro «Canto del cisne» del pintor: el que garantiza la total autenticidad del nuestro de Granada. Sin vestir de dominicos a los tres reos, por disimulo, tres ángeles les abrazan, y de la sardana angélica les caen tres coronas triunfales. La letra, es del todo apocalíptica, alusiva a los sucesos. Otros ángeles acompañan a los pastores y a los tres Magos. Todo son ramos de olivo, a la espera de la paz y bienaventuranza.

Una excursión a Machu-Pichu

(Sierra del Perú)

La comarca de Cuzco, en la región S. E. del Perú, llamada «La Sierra» porque estribaciones de las peladas cordilleras andinas la cubren en gran parte, ha sido ya muy visitada por los arqueólogos, pero acaso no haya encontrado todavía su poeta ni su pintor. Y, ciertamente, pocas regiones habrá en el mundo tan llenas de bellezas y de misterios como estas montañas, valles y antiplanicies que integran el alfoz de la ciudad dos veces imperial, levantada por los incas a 3.500 metros sobre el nivel del mar y sobre cuyos cimientos alzaron los españoles la gala de sus palacios platerescos y de sus iglesias barrocas, cuyo interior es refulgente como un ascua de oro. Por todas partes, vestigios de civilizaciones desaparecidas, tan difíciles de desentrañar para un europeo como el alma misma de los indios que, cubiertos con sus ponchos y tocados con sus «chullus» de brillantes colores, nos contemplan pasar, sentados en la puerta de sus chozas, con la mirada mansa de sus ojillos oblicuos y la eterna sonrisa de su faz impasible.

Desde Cuzco, donde la comisión española que acudió al Perú para asistir a las fiestas centenarias de Pizarro y Orellana, pasó algunos días inolvidables, emprendimos, el 4 de diciembre del pasado año (comienzos del estío en el hemisferio meridional), una excursión a la ciudad prehispánica de Machu-Pichu, desconocida hasta el año 1912, en que fué descubierta por una misión científica de la Universidad norteamer-

ricana en Yale, dirigida por el arqueólogo Mr. Hiram Bingham, a quien se debe el estudio sistemático y la divulgación de estas ruinas.

Machu-Pichu, situado en una cumbre de las estribaciones andinas, es el más prestigioso testimonio de las culturas refinadísimas, cuyos vestigios aún pudieron admirar los ojos asombrados de los conquistadores. La expedición estaba constituida por algunos miembros de la delegación española: el capitán de Navío Francisco Regalado, el periodista Pedro Mourlane Michelena, el famoso aviador Paco Iglesias y el que estas líneas escribe; por el Prefecto de Cuzco, Dr. Erasmo Roca, cultísimo profesor universitario; por el jefe militar de la región, general D. Oscar Alvarado; por los profesores de la Universidad del Cuzco, Dres. Cosío y Santisteban, especializados en historia precolombina; por el inspector general de hoteles de turismo, D. Andrés Porras Cáceres, con su esposa, D.^a Edelmira Ladrón de Guevara, en la cual se une la sangre de los Incas con la de los Conquistadores; por el jefe del protocolo, Larra-bure; por Justo Bermejo, secretario de nuestra Embajada; por los tenientes Benavides y Ascensio, ayudantes de Iglesias y Regalado, y por un grupo de estudiantes de la Universidad cuzqueña.

Para llegar a Machu-Pichu, el camino más fácil es la vía del tren, que sigue el estrecho valle del río Vilcanota, cuyas aguas van a parar al Amazonas, y a las nueve de la mañana nos embarcamos alegremente en el automotor que el Gobierno peruano había dispuesto para nosotros. El valle, bastante fértil, se va ensanchando a medida que nos alejamos del Cuzco. A uno y otro lado, aldeas de aspecto castellano, con casucas cubiertas de teja en torno de iglesias humildes; a veces, cruzan la vía recuas de llamas conducidas por indios de rostros cetrinos y vestiduras multicolores. Por todas partes, vestigios incaicos: muros para contener los andenes escalonados para el cultivo, en las laderas; paredones de recio aparejo y huecos trapezoidales. Luego, el río se estrecha de nuevo y la vegetación, más espesa, va tomando carácter tropical. Los pájaros, de vivos colores, pertenecen a especies desconocidas para nosotros.

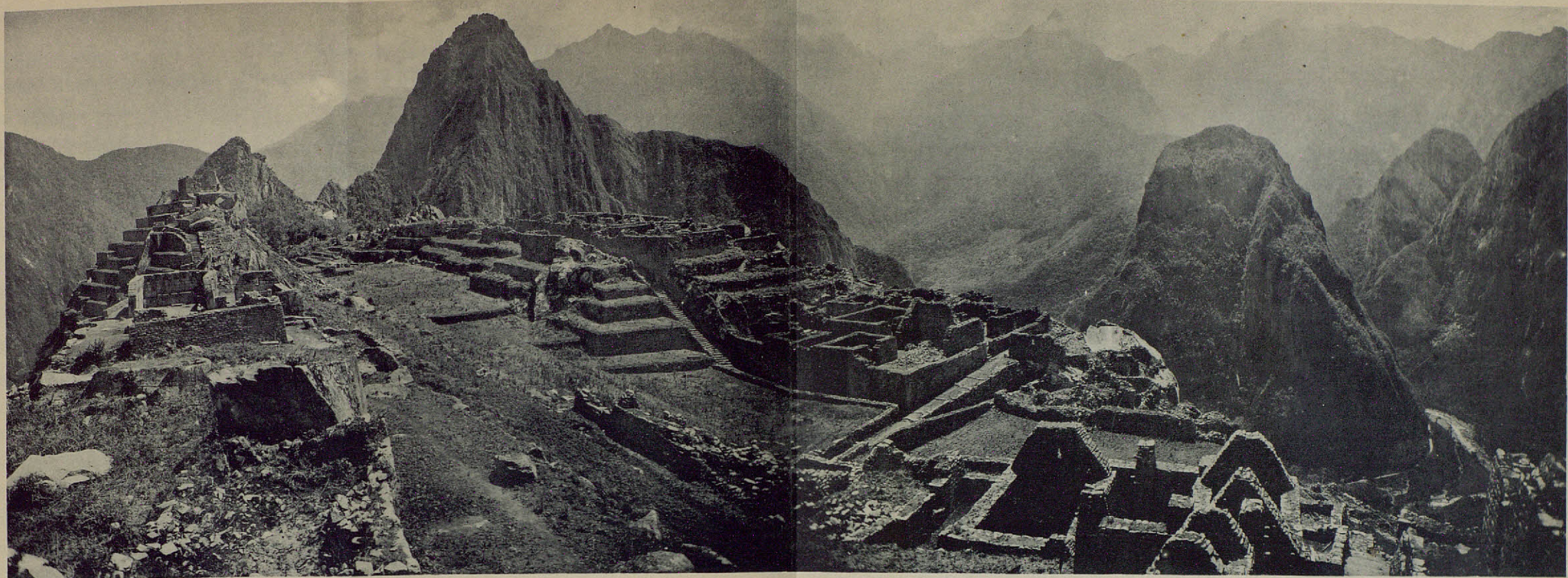
A la una, llegamos a la estación, donde nos esperan caballos pequeños y fuertes, hábiles trepadores, parecidos a los que en mis sierras segovianas llaman «blases». Rápidamente organizamos la cabalgata, de aspecto harto pintoresco, pues todos nos cubrimos con ponchos de colores vivos. Pasamos el río por un puente de tablas y, en fila india, por un

sendero de cabras, emprendemos la ascensión por la montaña misteriosa. El paisaje es de una belleza impresionante: un circo de montañas elevadísimas, que se recortan en las formas más caprichosas, cubiertas hasta casi la cima por una vegetación exuberante, que preludia ya las selvas tropicales. Poco a poco el río se va convirtiendo en un hilillo de plata, que rebrilla y culebrea en el hondo del valle; al lado de la estrecha escarpa por donde ascendemos se van abriendo espantables abismos.

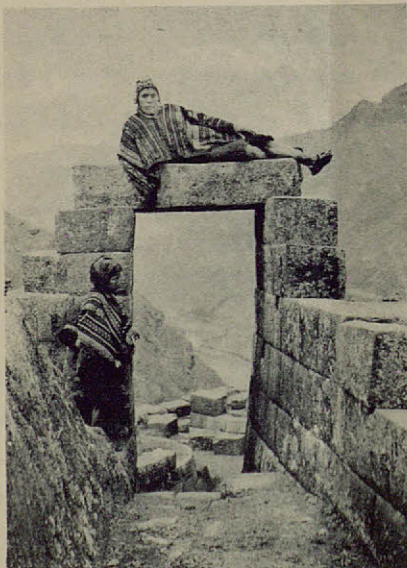
Como amablemente se me ha cedido el mejor caballo y no me falta costumbre de estas ascensiones, me he adelantado bastante a la caravana, y, al doblar un recodo, lanzo un grito de admiración que retumba solemnemente por las hondas barrancas. Ante mí, coronando una cima, se escalonan, en equilibrio inverosímil, las ruinas de una ciudad ciclópea, de sillares desiguales: terrazas, escaleras por todas partes, formando calles o bajando hacia el abismo, edificios piramidales, torreones que avanzan en forma de ábsides, puertas y ventanas en trapecio; todo ello mudo, desierto, como esperando siempre a sus señores, ¿quién sabe sus nombres?, que un día, hace centenares o miles de años, abandonaron aquel nido de cóndores, impulsados por un tremendo terror a invasiones de otras razas o a cataclismos de la Naturaleza. Luego, la selva cubrió totalmente sus moradas, cuya existencia desconocieron los últimos incas, que, acosados por los españoles, hubieron de buscar refugio en el valle de Vilcabamba. Cuando las ruinas fueron descubiertas, fué preciso talar la maleza para que aparezcan con toda su imponente majestad.

Poco a poco fuimos llegando los expedicionarios hasta un parador situado a pocos pasos de la ciudad abandonada. Allí se nos sirvió un excelente almuerzo, en que los manjares de la cocina peruana, fuertemente condimentados, se regaron con un aguardiente de Pisco capaz de resucitar a una momia incaica. En medio de la mayor algazara, cada uno contaba las peripecias de su ascensión.

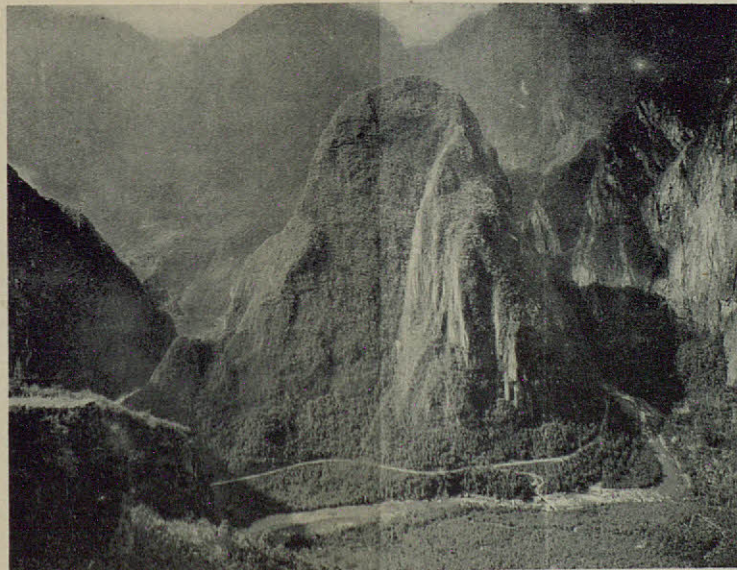
Por la tarde visitamos detenidamente la ciudad, que ocupa una meseta oblonga, en la cima de un monte de escarpadas laderas. Rodea las viviendas una serie de terrazas contenidas por muros dispuestas para el cultivo y que en aquella tierra fertilísima rendirían cosechas suficientes para mantener, en caso de sitio, una población bastante numerosa. Machu-Pichu sería una fortaleza inexpugnable e imposible de rendir por hambre, y sus poseedores podrían fácilmente cerrar el paso a los



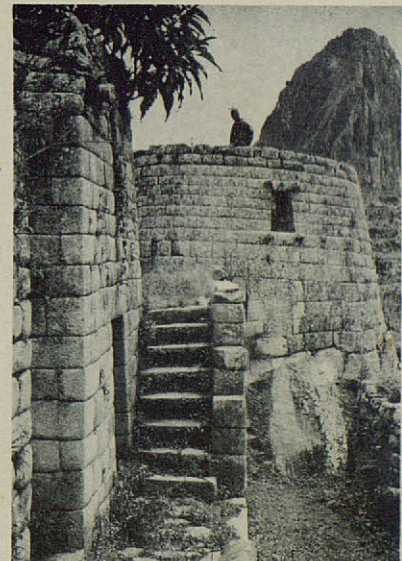
Vista general de las ruinas de Machu-Pichu.



Puerta incaica en las ruinas de Ollantay-Tambo.



Valle del río Vilcanota, desde la ladera de Machu-Pichu.



Torreón del Templo de Machu-Pichu.

que intentasen penetrar por el valle del Vilcanota. Los edificios están contruídos en ese singularísimo aparejo de sillares endentados e irregulares, trabados unos con otros como un «puzzle», con matemática precisión, de tal manera, que las piedras ajustan sin argamasa y sin dejar apenas fisura alguna, verdadero prodigio de estereotomía. En algunos muros, el aparejo es más regular, en hiladas horizontales. En la mayoría de las viviendas se adopta la forma de tronco de pirámide, lo cual, juntamente con la disposición trapezoidal de los huecos, da al conjunto un aspecto que recuerda las construcciones de Egipto y del cercano Oriente. Hay por todas partes mil pequeños detalles: alhacenillas, nichos, quicios de puertas labrados con extraordinario primor; pero ni una sola tentativa de ornato viene a alterar la serenidad de esta arquitectura, una de las más nobles e imponentes que han podido inventar los hombres. Es de admirar también el sentido con que han sido aprovechados accidentes naturales, de la manera que la obra del hombre enlaza fácilmente con la Naturaleza. Así sucede en el torreón de planta parabólica que, asentado sobre una oquedad de la roca, integra un conjunto enigmático que imaginamos dedicado a los misterios de un culto desconocido. Las terrazas y las escaleras dan a Machu-Pichu su más fuerte emoción estética.

En la parte más elevada, al extremo de la meseta, hay un recinto circular en cuyo centro se alza una gran piedra, acaso lugar destinado a observaciones astronómicas. Los excursionistas obligamos al sabio y bondadosísimo Dr. José Gabriel Cosío a que, encaramado en el vetusto plinto, nos improvisara una explicación de las maravillas que acabábamos de ver. Cosío nos expresa su opinión de que los constructores de Machu-Pichu fueron quechuas primitivos, anteriores a la dominación de los Incas en el Cuzco, y fundamentaba su parecer en el hecho de que, como hemos indicado, los postreros descendientes de la raza solar desconociesen la existencia de la fortaleza, que hubiera podido servirles de refugio contra los soldados españoles. Ni el Inca Garcilaso, cuzqueño, tan afanoso en recoger de labios de sus viejos parientes las tradiciones incaicas, ni ningún otro cronista, mencionan una sola vez a Machu-Pichu. La ciudad, intacta, no fué abandonada por causa de guerra, y la misma pobreza de ajuares y objetos indica que los pobladores decidieron un día dejarla tranquilamente, llevándose consigo sus ri-

quezas. Acaso la disminución de los caudales de agua, indispensables para su vida, les impulsasen a esta determinación. ¿Cronología? Es harto confusa la de las culturas prehispánicas en el Perú. Acaso los constructores de la ciudad vivieron en los primeros siglos de nuestra era.

Caía ya la tarde y nos fuimos congregando en la terraza del parador. Como estábamos tan llenos de lo que habíamos visto, nos era imposible hablar de otra cosa; lancé la idea de que cada uno de nosotros refiriese sus impresiones. Se oyeron disquisiciones científicas y elucubraciones literarias, y los españoles hubimos de confesar que, si hasta entonces habíamos buscado exclusivamente en Perú la huella de España, Machu-Pichu venía a desconcertarnos con la fuerte evocación de un pasado no español, digno, por su austera magnificencia, de servir de yunque donde se forjara una raza nutrida de tantas esencias imperiales.

Vino la cena, tan copiosa y alegre como el almuerzo, y, después de una velada en que se contaron cuentos y se bailaron «marineras» y «guainitos», nos fuimos a acostar. A media noche nos dimos cuenta de cómo caía, sobre el techo del cinc del parador, uno de esos diluvios tropicales que no tienen parecido con ningún meteoro europeo; una de esas cortinas macizas de agua, en cuya comparación las lluvias de Compostela son un suave y agradable «shirimiri». Y la lluvia seguía cayendo con las mismas ganas al amanecer. Como en el refugio no había provisiones, nos fué preciso descender, a pesar de todo. Lo que fué nuestro descenso, a pie, por la senda cabruna convertida en torrentera, y a riesgo de que un resbalón nos proyectase hacia un abismo de trescientos metros de hondura, quiero dejar a la imaginación del lector, que no alcanzará a imaginar siquiera nuestro aspecto de náufragos, cuando llegamos a la estación. Un alma piadosa me indicó que en la cabaña de un indio se vendían ropas, y en aquel antro adquirí, por unos cuantos soles, una muda completa, un pantalón morado y una gorra del mismo color y forma indefinible. Cuando, en un departamento de la fonda de la estación, quise vestir mis nuevas galas, me encontré totalmente tinto en un suave color rosado. ¡El poncho había desteñido!

Vuelta al automotor. Nos detenemos en Ollantaytambo, otra vieja ciudad preincaica en terrazas, en la falda de una colina. El Doctor Cosío nos explica el argumento del drama «Ollanta», cuya acción pasa en aquellos lugares y que es la más bella pieza de la literatura incaica,

pues sus casas están construídas sobre las antiguas viviendas. Cuando llegamos al Cuzco, la ciudad duerme y sus calles y sus plazas nos ofrecen, a la luz de la luna, la visión de un Segovia o de un Toledo intactos, tal como se ofrecían a los ojos de Parcerisa o de Quadrado, los viajeros románticos. Por la noche, en mi cuarto del hotel de la Estación, me dediqué a ordenar mis notas. Machu-Pichu, que pocas horas antes era para mí una palabra sin contenido, adquiría para mí el brillo singular de los nombres que van unidos a las grandes emociones de nuestra vida.

EL MARQUES DE LOZOYA

La espada lobera de San Fernando

El tratado de las armas es un capítulo importante de la arqueología, y así le corresponde legítima entrada en las páginas del BOLETIN, ni más ni menos que a la glíptica, la eboraria, la eraria, la orfebrería, la sigilografía, la indumentaria y las demás ciencias que se ocupan en estudiar, clasificar y dar valor a los diversos productos de la ciencia humana, con fin de arte acaso antepuesto a la utilidad material. La armería ha sido de continuo y es en toda sociedad culta, celosa de las noblezas pasadas, una disciplina que se lleva la estimación y el esfuerzo sapiente de los historiadores y los eruditos, en cuanto representa una manifestación de los ejercicios corporales que tonifican y dan vigor a los pueblos y a las razas y también por la mucha parte que hay en ella de la razón de jerarquía. Las armas tan sólo los nobles las manejaban, y si toda sociedad sin la clase nobiliaria es cuerpo muerto, como dice Saavedra Fajardo, se comprende que todas aquellas manifestaciones históricas y de arqueología que llevan por sujeto, eje y motivo principal a la nobleza hayan de ser cuidadas con esmero, conforme a una tradición ejemplar en siglos de Imperio y de grandeza mantenida y dignificada. La heráldica y el blasón, de tan enorme interés en el buen gobierno y cuidado secular de las familias principales, es la ciencia de los escudos de armas, ya que por las armas vienen a las generaciones los sentimientos más elevados de la humana condición: el desinterés, el heroísmo, el culto a los ideales de patria y caridad. La caballería es el ejercicio de las armas, y en ser caballero, con el sentido figurado, espiritual y simbó-

lico de la palabra, está el *summum* de todas las perfecciones en el trato con nuestros semejantes. ¡Benditas leyes las de caballería! No en vano dice Menéndez y Pelayo que en Don Quijote revive Amadís en lo que tiene de esfuerzo levantado a ideales sublimes, aunque lo destruya en lo exagerado, lo falso y lo ridículo. Acaso España no se hubiese alzado de su postración enriqueña, en el magno renacimiento espiritual que señala el matrimonio y el advenimiento de los Reyes Católicos Isabel y Fernando, si años antes, mientras reinaba en Castilla Don Juan II no hubiese acudido con la flor de sus caballeros al Puente de Orbigo en León, donde Suero de Quiñones daba el pecho, por amor de su dama, a las extraordinarias empresas de que es historiador Rodríguez de Lena y que en la plenitud de nuestros siglos clásicos tentaron, y enaltecieron una vez más, la pluma del franciscano Fray Juan de Pineda, autor de los *Diálogos de la agricultura cristiana* (1) y uno de nuestros hablistas que alguien ha puesto en punto a lengua por cima de Cervantes.

Las armas son instrumento y símbolo de la caballería, y dicen también por lo mismo ordenación jerárquica. Véase, como prueba y testimonio de su valor, el episodio de San Fernando en su lecho de muerte (2). El Santo Rey, conquistador de Córdoba y Sevilla, parte del mundo mortal para la gloria el 31 de mayo de 1252. La fecha del 30 que se señala y la liturgia conserva es errónea. Hay sobre el caso una erudita disertación, muy apoyada sobre argumentos solidísimos, en la *España Sagrada* del P. Flórez. Cuenta a la sazón el monarca cincuenta y tres años, como nacido en 1199. Es soberano de Castilla desde 1217, y de León desde 1230. Se ha casado dos veces. Su primera esposa es Doña Beatriz de Suabia, emparentada por línea materna con los Emperado-

(1) *El Paso honroso defendido por Suero de Quiñones* se publicó en Salamanca en 1588. Los treinta y cinco diálogos familiares de la Agricultura cristiana vieron la luz un año después (1589) en la misma ciudad del Tormes. Fray Juan de Pineda, natural de Medina del Campo, murió octogenario en 1597.

(2) El romanticismo español cuenta con una página exaltada, hoy enteramente desconocida, sobre la muerte de San Fernando. Está en la primera novela histórica de Castelar: *Alfonso el Sabio*. La escribió de estudiante en colaboración con Don Francisco de Paula Canalejas. Se publicó en 1851, dedicada a Don Miguel Morayta. Castelar tenía entonces diecinueve años, pero ya apuntaban en su estilo y en sus maneras las dotes que habían de hacer de su figura un estupendo orador e historiador romántico.

El libro más moderno y definitivo sobre el Rey San Fernando es el publicado recientemente, en 1941, por el religioso redentorista P. Luis de Retana.

res bizantinos. Falleció en Toro en 1235. La segunda mujer de San Fernando se llama Juana de Ponthieu, bisnieta de Luis VII el Joven de Francia, y de su tercera mujer, Alicia de Champaña (3). Del primer matrimonio le nacen al Rey diez hijos y tres del segundo. Además de Alfonso X el Sabio, que le sucede en el trono, se hace famoso Don Enrique, llamado el Senador porque lo fué en Roma, tipo curioso de aventurero medieval, en quien el arrojo, el ingenio y la chispa excusan acciones que debió evitar el hijo de un santo de los altares. Doña Leonor fué reina de Inglaterra como mujer del Eduardo I, posterior a la conquista normanla, ya que, a partir del siglo XI, no se tienen en cuenta los monarcas que antes han reinado con el mismo nombre. Así este Eduardo I es posterior a los dos reyes santos Eduardo II y Eduardo III el Confesor. En el entierro de Doña Leonor de Castilla—tal la llaman en Inglaterra—se fué depositando el ataúd en diversos lugares de Londres. Una cruz señaló y memoró después las fúnebres estaciones y la señal de la cruz perduró en la onomástica de las calles londinenses. Charing Cross nos recuerda a la reina española, a quien algunos historiadores hicieron, por error, hija de Alfonso X, no hermana suya. Doña Beatriz de Suabia nos trae como fruto de sus familiares cariños, algunos nombres de pila antes desconocidos en España. Así Fadrique o Federico, Felipe y Manuel. El primero es apelativo alemán, como alemana era la Reina. Felipe es un recuerdo de los Filipos de Macedonia. Lo trae a Occidente una hija de Yaroslav el Sabio, Ana de Kiew, en 1051, cuando contrae matrimonio con Enrique I de Francia, y Felipe se llama su hijo, cuarto Capeto directo, que ciñe la corona de Carlomagno del 1068 al 1108. Manuel viene del Emperador de Constantinopla, que impide con sus intrigas y desconfianzas el éxito de la Segunda Cruzada, que es la predicada por San Bernardo, la de Conrado III de Alemania y el mencionado Luis VII el joven de Francia, el primer marido de Leonor de Aquitana, que más tarde transporta todos sus Estados y la mayor parte del territorio francés a su nueva patria de Inglaterra, cuando casa con Enrique II Plantagenet.

Don Manuel es, a la muerte del padre, el hijo menor de los que

(3) A la muerte de San Fernando, su viuda, la Reina Doña Juana, pasó a Francia, donde había nacido y se había educado, y allí contrajo nuevas nupcias con Juan de Nesle, Señor de Falny y Harelle. Es la madre de la Reina de Inglaterra, Doña Leonor.

dió a San Fernando su primera mujer, Doña Beatriz de Suabia, pues Doña Berenguela era hembra y profesó en la Huelgas de Burgos, y Leonor y María murieron en la infancia. Casó Don Manuel, el hijo de San Fernando, con Doña Constanza de Aragón, hija de Don Jaime I el Conquistador y hermana de Doña Violante, mujer de Alfonso X. Fueron, por tanto, dos hermanos casados con dos hermanas. Segundó bodas Don Manuel con Doña Beatriz de Saboya, y de este matrimonio nació el Infante Don Juan Manuel, cabeza de linaje de los Manuel de Villena, que hoy llevan los títulos de Condes de Via Manuel y Marqueses del Rafal, ambos con grandeza.

¡Muerte ejemplarísima la de San Fernando! Recuerda la de su homónimo el primer Rey de Castilla y de León, exaltada por romances que todos sabemos de memoria :

Doliente se siente el Rey,
Ese buen Rey Don Fernando.
Los pies tiene hacia el Oriente
Y la candela en la mano.

.....

La muerte de San Fernando no llegó a la musa popular, pero los historiadores y aun los novelistas—como acaba de verse en el caso de Castelar—aprovechan tan luctuosa ocasión para hablar de sus virtudes, del desprendimiento que mostró para con los bienes materiales y las grandezas del mundo, de la conformidad con los designios de Dios... Un alma que ha de subir a los altares, y en ellos ha de ser ejemplo perenne de los nacidos en los senderos de la virtud, se acrisola y da manifestación de su temple y heroísmo en el instante supremo de la primera postrimería. Aquí no hay excepciones. Fernando III muere como un santo en todos los alcances y matices de la expresión. Desde su lecho de muerte, el conquistador de Córdoba y Sevilla bendice a su hijo Don Manuel y, no teniendo heredad ninguna que darle, manda que le entreguen su espada Lobera, «que es cosa de muy grand virtud, et con que me fizo Dios mucho bien». La *Biblioteca de Autores Españoles*, de Rivadeneyra, en el tomo 51, página 263, columna 2.^a, consigna estas frases tal como se encuentran en el *Tractado que fizo Don Juan Manuel sobre las armas que fueron dadas a su padre el Infante Don Manuel*.

¡Espada Lobera! Se conserva en la Armería, y de ella han tratado, a la vista de numerosos documentos, Don Antonio Martínez del Romero (4) en su *Catálogo*, y el Conde de Valencia de Don Juan en el suyo, más moderno que el anterior, puesto que lleva fecha de 1898, y el mandado formar por Isabel II la de 1849. Don Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz, en su *Glosario de voces de Armería* (Madrid 1912) estudia también las espadas loberas y se refiere en particular a la de San Fernando porque quizá otras no pueden llevar con rigor el apelativo. En el *Catálogo* del citado Don Juan Crook y Navarrot Conde y, andando los años, Conde viudo de Valencia Don Juan, se reproduce la Lobera de San Fernando tal como aparece en la adjunta fotografía, y se dice de ella en la página 200: «La hoja es llana, de dos filos, tiene 0,854 milímetros de largo y 0,053 de anchura máxima, la que, gradualmente y en muy justas proporciones, va disminuyendo hasta rematar en punta redonda. Por ambos lados, el campo, en los dos primeros tercios, lleva ancha estría, levemente hundida, circunstancia característica de las hojas de las espadas del siglo XIII, como se ve en las que con tal carácter han sido reconocidas en los Museos de Munich, París y Turin, y, además, en los sellos grandes de cera de aquella época. En ambas estrías se encuentran los grabados hechos a punzón y dorados, acerca de los cuales unos paleógrafos opinan que son meros adornos y otros que son letras ornamentales del siglo XII al XIII.»

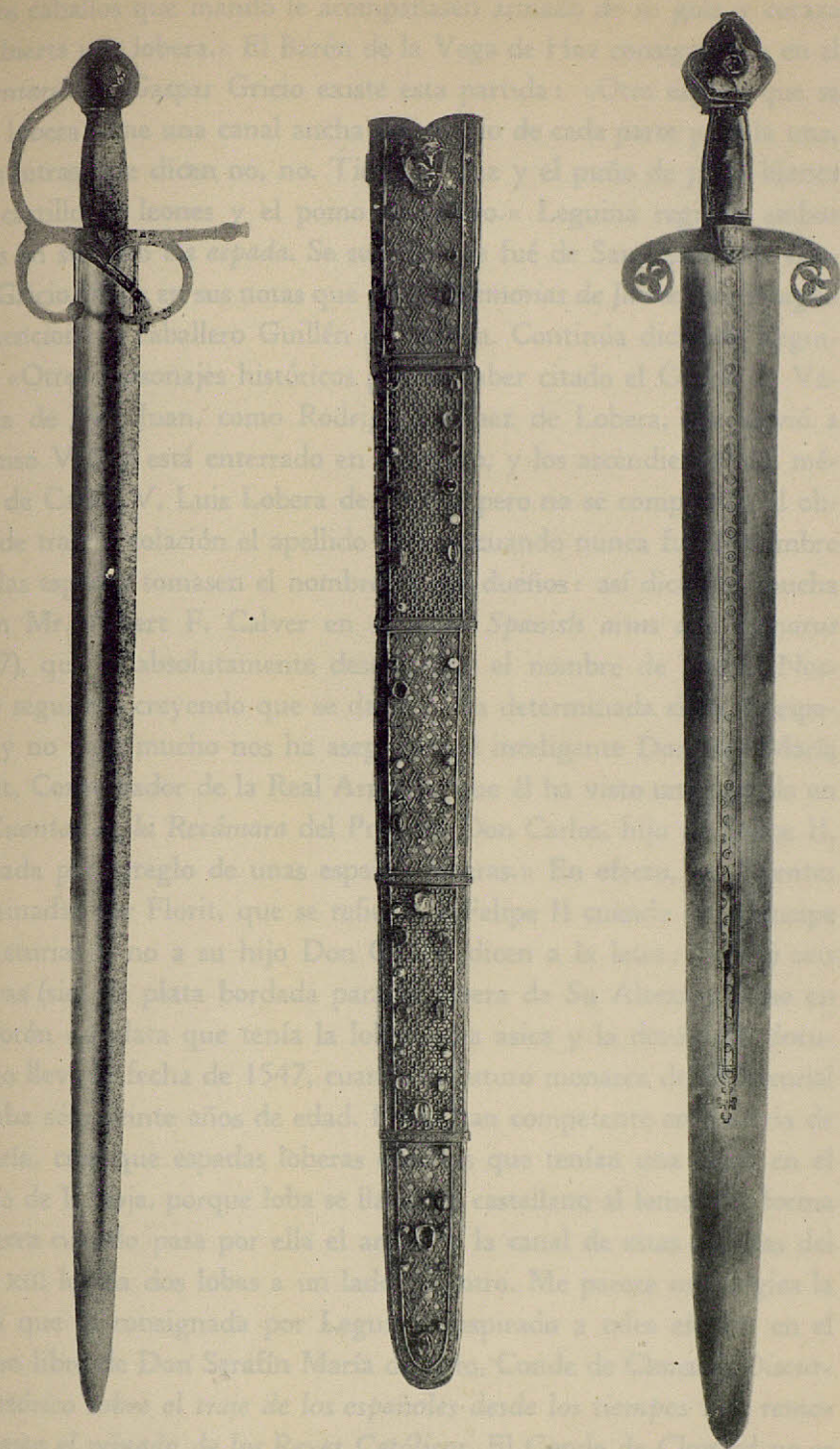
¿Qué quiere decir espada lobera? Leguina escribe a tal propósito en su *Glosario* (pág. 426-428): «Mucho se ha discurrido para determinar la espada lobera mencionada en distintos documentos, tan autorizados como antiguos. ¿Era un arma que llevaba este nombre especial o, por el contrario, pertenecía a una clase de espadas así designadas, ya por destinarse principalmente a la caza, ya por usarse con la loba usada por las gentes principales?». La loba es lo mismo que la sotana, según la autoridad de Pedro de Medina. Fray Prudencio de Sandoval, en su *Historia de Carlos V*, dice así: «De esta manera estuvo el rey con al-

(4) Don Antonio Martínez del Romero fué, además de arqueólogo notable, hebraísta, y algo tuvo que sentir de su competencia en el idioma del Antiguo Testamento el cuáquero español Usoz, que editó el *Cancionero de Burlas*, y al que todos conocemos por las sabrosas noticias que de su persona y de sus ideas da en los *Heterodoxos* Menéndez y Pelayo.



San Fernando

Museo del Prado. Madrid.



Espada lobera de S. Fernando.

Espada llamada de Roldán con su vaina. (Siglo XIII).

Armería Real. Madrid.

gunos caballos que mandó le acompañasen armado de su gola y coraza y cubierta una lobera.» El Barón de la Vega de Hoz consigna que en el *Inventario* de Gaspar Gricio existe esta partida: «Otra espada que se dice lobera tiene una canal ancha por medio de cada parte y en la una, unas letras que dicen no, no. Tiene la cruz y el puño de plata blanca con castillos y leones y el pomo de hierro.» Leguina registra ambos datos en su libro *La espada*. Se supone que fué de San Fernando. Gaspar Gricio añade en sus notas que en las *Memorias de Jaime I de Aragón* se menciona al caballero Guillén de Lobera. Continúa diciendo Leguina: «Otros personajes históricos podría haber citado el Conde de Valencia de Don Juan, como Rodrigo Sánchez de Lobera, que sirvió a Alfonso VIII y está enterrado en Santiago, y los ascendientes del médico de Carlos V, Luis Lobera de Avila; pero no se comprende el objeto de traer a colación el apellido Lobera cuando nunca fué costumbre que las espadas tomasen el nombre de sus dueños: así dice con mucha razón Mr. Albert F. Calver en su libro *Spanish arms and armor* (1907), que es absolutamente desconocido el nombre de lobera. Nosotros seguimos creyendo que se daba a una determinada clase de espadas, y no hace mucho nos ha asegurado el inteligente Don José María Florit, Conservador de la Real Armería, que él ha visto una partida en las *Cuentas de la Recámara* del Príncipe Don Carlos, hijo de Felipe II, abonada por arreglo de unas espadas loberas.» En efecto, las *Cuentas* examinadas por Florit, que se refieren a Felipe II cuando era Príncipe de Asturias y no a su hijo Don Carlos, dicen a la letra: «Hizo seis embras (sic) de plata bordada para la lobera de Su Alteza y puso en un botón de plata que tenía la lobera una asica y la doró.» El documento lleva la fecha de 1547, cuando el futuro monarca de El Escorial contaba sólo veinte años de edad. Florit, tan competente en materia de armería, cree que espadas loberas eran las que tenían una canal en el centro de la hoja, porque loba se llama en castellano al lomo que forma la tierra cuando pasa por ella el arado, y la canal de estas espadas del siglo XIII les da dos lobas a un lado y a otro. Me parece más lógica la razón que la consignada por Leguina, inspirado a tales efectos en el famoso libro de Don Serafín María de Soto, Conde de Clonard, *Discurso histórico sobre el traje de los españoles desde los tiempos más remotos hasta el reinado de los Reyes Católicos*. El Conde de Clonard no es

autor a quien se pueda conceder confianza absoluta. Ya lo saben los escritores militares. Erudito a la manera de los hermanos Mohedanos, a quienes cita y copia en su *Discurso*, la erudición no va segura en todo momento, aquí y allá se le olvida consignar las fuentes y, como muchas de sus noticias no se confirman, ya en documentos, ya en autores que tratan los mismos o parecidos asuntos, resulta que su aportación al campo erudito, en muchas ocasiones valiosísima, no pasa en otras de la mera conjetura personal. El buen discurrir nos hace tomar en esto, como en todo lo referente a armas antiguas, la opinión autorizada de Don José María Florit, el cual tampoco ha leído en la hoja de la Lobera de San Fernando el lema *Sí, sí; no, no*, que para probar la firmeza de su carácter y el ser varón que jamás retrocedía en empresas y decisiones, le atribuye el libro *Nobleza y lealtad*, compuesto por los doce sabios de su Consejo. Ambrosio de Morales, Argote de Molina y Berganza relacionan lo que en este volumen se consigna con la inscripción de la Lobera. El Conde de Valencia de Don Juan, ante el parecer de tales maestros, no se atreve a desmentirlos. Pero Florit, en el ejemplar del *Catálogo* que fué de su propiedad, y que desde su muerte, en 1924, es joya de mi modesta biblioteca, con la suerte providencial de que lo respeteran los rojos en tres saqueos; dice de su letra, escrito a lápiz: «no he creído nunca que aquí diga *sí, sí*», y más abajo: «¿puede decir aquí *sí, sí; no, no?*» Mucho hacen la buena voluntad y la fantasía, incluso en la búsqueda de verdades puramente científicas. La astronomía, ciencia matemática si las hay, se ha formado sobre el cañamazo poético de la imaginación griega, y en grupos de estrellas que en nada se parecen al objeto que, sin duda, pastores de tiempos remotísimos han querido ver en sus contornos, todos creen percibir un carro o una osa, un perro, una lira, un boyero, la cabellera de Berenice, los Dióscuros Castor y Polux, el toro que se lleva a Europa, la cabra Amaltea de Júpiter, el carnero en que se encaminan al Quersoneso de Tracia Frixos y Heles, mil cosas más que desde los confines de bellísimas leyendas han pasado a ser objeto de una ciencia tan rigurosa y exacta como la astronomía. ¿Qué tiene, pues, de extraño que en una espada antigua se haya imaginado, al contemplar unos adornos, que allí existía un lema de caballeresca decisión?

La Lobera de San Fernando sufrió, en el siglo XVI, una reforma

con todos los avisos de imperdonable profanación. La empuñadura no es de la misma época que la espada. El Conde de Valencia de Don Juan escribe a este propósito en su *Catálogo* (pág. 202): «La guarnición que hoy lleva la espada corresponde a las del siglo XVI: es de hierro dorado y cincelado con guardamano al pomo; tiene un solo gavlán hacia fuera; dos patillas enlazadas con dos puentes; puño cerrado de terciopelo y pomo esférico en forma de granada. Es obra del célebre espadero de Toledo Salvador de Avila, que falleció en 1539; la marca la lleva en el escudo la cruz.»

Otro tomo del *Rivadeneyra*, el 61, donde se da cabida a la *Crónica de Alfonso XI*, habla de la Lobera con ocasión de la famosa batalla del Salado, el lunes 30 de octubre de 1340. La llevaba el Infante Don Juan Manuel, que la heredó de su padre. Dice así la *Crónica* (en la mentada edición de Rivadeneyra, pág. 325, columna 2.^a, y 326, columna 1.^a): «Entonces el Rey envió decir a Don Joan, fijo del Infante Don Manuel, con un caballero, porque no pasaban él y los de la delantera el río. Et un escudero que decían Garci Jofre Tenoryo, fijo del Azmirante que mataron los moros en la flota, et era vasallo del Rey, et iba de la delantera, dixo a este Don Joan que la su espada Lobera que él dicia que era de virtud que más debía a hacer en aquel día.»

Tiene importancia la Lobera de San Fernando, como la Colada del Cid y algunos otros ejemplares históricos de tiempos antiguos que se guardan en las diversas Armerías del mundo por la suma de recuerdos históricos, heroicos y caballerescos que su nombre evoca; por la virtud que las viejas crónicas le asignan, desde el lecho de muerte de San Fernando; por haber sido su dueño el Infante Don Juan Manuel, uno de los jalones más señalados de nuestra cultura literaria, aunque como político incurriera en los injustos ataques de Lope de Vega, que tan mal le trata en su comedia *La fortuna merecida* (5); por tratarse de una forma de espada muy de nosotros, sin nombre que la designe en los demás idiomas europeos, como puede atestiguarase consultando quizá la mejor

(5) No ha de confundirse *La fortuna merecida* con otra comedia del mismo glorioso autor, *La corona merecida*, que lleva al teatro la historia de Doña María Coronel. En la primera de estas producciones, Lope quiere congraciarse con el Conde de Lemos y el Marqués de Astorga, que se tenían por descendientes de Albar Núñez de Osorio, favorito de Alfonso XI, y por ello incurre en los extremos que le censura Menéndez y Pelayo en nombre de la justicia.

obra de Armería que nos dió el mundo culto durante el siglo XIX, y que es el volumen de Augusto Demmin *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes* (París-1879); por la unión que señala de la agricultura con las armas, pues no cabe dudar que lobera viene de loba o lomo que deja el arado al mover la tierra en el laboreo; por la virtud de caballería, que ya reconoce en ella San Fernando cuando la da en herencia a su hijo Don Manuel, virtud que luego resplandece en la batalla del Salado; por el adorno en el que la fantasía ha marcado caballeresca y muy noble inscripción; por ser pieza auténtica de nuestra Armería con la ejecutoria del *Inventario Iluminado* y la *Relación de Valladolid*; porque la modificación de la empuñadura significa para los españoles actuales, no obstante el anacronismo, una de las elegancias imperiales en que fué pródigo nuestro Carlos I; porque su historia, su leyenda, los documentos y las investigaciones que sobre ella han acumulado los arqueólogos y los eruditos sirven para el estudio de compulsa con otros ejemplares menos famosos; porque parece cosa averiguada, sin que ya nadie discuta la atribución, que nos encontramos ante el ejemplar auténtico de la joya legada por San Fernando, en trance de muerte, a su hijo Don Manuel; porque no sucede lo mismo con la Colada y la Tizona del Cid, la primera de las cuales fué confundida algunas veces con la Lobera, cual atestigua la erudita disertación del Conde de Valencia de Don Juan en su *Catálogo* (6); porque otras espadas de la Edad Media, antes de llegar a la de Don Fernando de Antequera, Don Alvaro de Luna y el Conde de Tendilla no acumulan en quien las contempla y las admira tantos recuerdos de levantados heroismos y nombres tan gloriosos en la religión, la historia y la literatura...

Ha de tenerse en cuenta que otra espada española del siglo XIII también conservada en la Armería y también lobera, puesto que lleva canal en el centro de la hoja (se reproduce en una de las láminas adjuntas), pudo asimismo pertenecer a San Fernando o bien a su hijo Alfonso X. Algunos han creído que fuese la espada de Roldán, y así suele ser designada con el nombre del héroe de Roncesvalles, protagonista de

(6) De la Tizona, tan famosa que ha dado con su nombre un sinónimo y un apelativo al término general de espada, dice el historiador de Carlos V, Fray Prudencio de Sandoval (1553-1620) en su *Historia de los Cinco Reyes* (Pamplona 1615), que por entonces la conservaban los Marqueses de Falces en sus posesiones de Navarra.

Boyardo y de Ariosto. Según la *Crónica manuscrita del Rey Don Juan II*, por Alvar García de Santa María, fué la que se entregó dos veces en Sevilla al Infante Don Fernando, hijo de Juan I de Castilla y de su primera esposa Doña Leonor de Aragón, elegido luego en el Compromiso de Caspe de 1412 para ocupar el trono de Don Jaime el Conquistador, y son éstas dos veces: una al emprender su campaña contra Ronda y otra al comenzar el sitio de Antequera, que le ha dado en la historia apellido, olvidándose para siempre el suyo propio de Trastámara. Pero la Lobera que luce el Infante Don Juan Manuel en el Salado, la herencia del Santo Rey conquistador de las dos ciudades del Betis, es la otra, la profanada y adornada con la empuñadura de estilo imperial, cuyos lazos diríanse fabricados por un artista del Renacimiento para que los acariciase el Emperador Carlos V

Es una anchurosa cuadra
Del Alcázar de Toledo

.....

LUIS ARAUJO-COSTA

Para la historia de la Iglesia Mayor de Valladolid

por

Juan Agapito y Revilla

Muy interesante habría de ser un estudio, sino de reconstitución, al menos de detallada reseña histórica documentada, de lo que fué la iglesia de Santa María la Mayor, de Valladolid, desde que iniciaron su erección el conde Don Pedro Assúrez y su mujer la condesa Doña Elyo, hasta que se empezaron los trabajos de construcción de la actual catedral, porque comprendiendo período tan extenso y variado en las formas arquitectónicas, como es el correspondiente de fines del siglo XI a mediar la centuria XVI, da ancho campo para observar el sucesivo desarrollo que en la villa de Valladolid había de llevar la arquitectura religiosa que en ningún edificio mejor que en su iglesia nativa había de reflejarse, y que daría pauta y normas que seguirían las demás iglesias y ermitas, en cuanto que sus recursos lo permitieran.

Ninguno de los edificios religiosos de los siglos primitivos del Valladolid conocido en la Historia, ha llegado a nosotros. Fué nuestra villa una población de desarrollo urbano rapidísimo; fué también un pueblo muy progresivo, que aceptó en seguida de conocerse las formas nuevas que el Arte traía; por eso, no es de extrañar que desapareciera lo primitivo, lo antiguo, y fuera substituído por lo moderno, no dejando estas

modalidades modernas ningún rastro que sirviera para dar una pista u orientación para poder reconstituir, aun idealmente, aquellas curiosas construcciones, si sencillas muchas, también románticas, con su humildad a veces, su ingenuidad en ocasiones, sus razonadas soluciones en casos, su arte rudo o formas ligeras y sutiles, siempre adaptadas al medio ambiente y, por lo mismo, tan interesantes; tan en relación con costumbres, modos de ver las cosas, reflejando, al fin, la vida general tanto como la comunal y aun la particularísima y de relación entre vecinos que la misma actividad desenvolvían y la misma atmósfera respiraban.

Otras villas y ciudades castellanas conservan, por lo general, poco o mucho de lo que primeramente sirvió a los fines propios de su funcionamiento en el aspecto religioso o militar, principalmente, y ya son murallas, alcázares o castillos los que salen al paso de continuo al visitante de las antiguas urbes, o bien iglesias más o menos modestas y aun catedrales, que si alguna vez requirieron ser agrandadas por sus necesidades o por lo que fuera, conservaron a su sombra, lo que había dado origen al primitivo asiento del templo o casa religiosa. En Valladolid no sucedió eso nunca. Las sencillas ermitas se hacen parroquias, y se construyen de nuevo iglesias parroquiales, no quedando ni los restos más insignificantes que recuerden aquéllas; un alcázar que debió ser de gran importancia y de muchísima curiosidad, se hace y transforma en monasterio de gran resonancia, y éste se construye de nuevo no conservando de aquél, ni por memoria, la cosa más señalada que pudiera tener y sirviera para fijar su origen; se erigió la iglesia colegial, el templo matriz en el que residiera la autoridad superior de la iglesia en la villa; pero se le agranda, se le quiere dar mayor suntuosidad y se le condena a su desaparición; empiezan a labrar en tal sentido, y pareciendo esto poco, lo que se llevaba hecho, que no era despreciable ciertamente, se derriba por completo y de modo absoluto, y vuelve a iniciarse otra reconstrucción que, por desgracia, no se termina.

Poquísimo, pues, se conserva de la primitiva iglesia colegial, y esto, modificado por obras que se sucedieron para mejorarla y engrandecerla, por lo que solamente puede observarse parte de la torre que en su día tuvo, restos de una interesante capilla con techo mudéjar, y del claustro, que dicen era bellissimo, y alguna otra cosilla insignificante, con todo lo cual no es posible reunir datos suficientes para intentar la reconstitución

ideal que se ha indicado. Haría falta hacer trabajos de exploración, excavando y limpiando el terreno hasta encontrar los cimientos de lo que fuera el templo, como haría falta también trabajar en los papeles del abundante archivo catedral, pues en ellos se encontrarán, seguramente, noticias curiosas que den alguna luz sobre lo que se pretende. Pero ello no es posible, por ahora, y hay que dejar el asunto como está en la actualidad, con la única reseña, bien somerísima por cierto, que hizo don Manuel de Castro Alonso en su *Episcopologio vallisoletano*.

Dejo, por tanto, lo referente a la iglesia primitiva con todas sus modificaciones y alteraciones, hasta llegar al siglo XVI, en el cual el Cabildo colegial pensó a lo grande e inició una obra que hubiera podido ponerse a la par de renombradas iglesias catedrales castellanas.

Al llegar Valladolid al siglo últimamente citado adquiere, en todos los aspectos, un desarrollo tan prodigioso, que viene a constituir el centro de la vida castellana, sobrepujando a todas las villas y ciudades por su influencia y prestigios en lo político, por lo que habían de extenderse y expandir sus actividades en todas las modalidades del desenvolvimiento nacional. Varias veces me he ocupado de este particular y no es caso de repetir lo que llevo dicho. Unicamente he de recordar que si el Estudio general o Universidad, lleva y construye edificio propio, y se erigen los colegios de Santa Cruz y de San Gregorio, el Cabildo colegial no quiere ser menos, y con el estímulo de esos centros culturales de gran importancia y a imitación de ciudades próximas a nuestra villa, quiere, del mismo modo, construir nuevo templo que forme y se alinee y se corresponda con las suntuosas y magníficas fábricas artísticas que para la ciencia se edifican en la misma villa, y acomete la construcción de una nueva iglesia, cuyo ejemplo dan ciudades tan castellanas como Salamanca y Segovia.

Y a ello se decide el Cabildo de Santa María la Mayor, no deteniéndose en lo magno de la empresa ni en los cuantiosos recursos para ella necesarios, sino puesta la mirada en hacer una cosa esplendente y, a ser posible, que sobresalga de lo iniciado por otras iglesias.

Y se hacen los preparativos y se empiezan las obras y se trabaja, en consecuencia, con orden, escribiendo, al efecto, los historiadores locales lo que a ellos llegó, bien que interpretando los datos a su gusto, y, por lo mismo, equivocadamente algunos. Hay que leer, pues, lo que di-

jerón D. Juan Antolínez de Burgos y D. Matías Sangrador Víttores, en sus respectivos libros. Copio, por tanto :

«Todos los prelados de esta santa iglesia y sus prebendados han profesado gran celo y puesto gran atención en el aumento y autoridad de ella, como se reconoce en el adorno y majestad de la nueva fábrica que se levanta con tantas ventajas a muchas de las que gozan el título de escelerentemente grandes, cuyo principio fué siendo su trazador Rodrigo Gil, señor que fué de la merindad de Transmiera, artífice el más elegante de aquella edad en tiempo del Emperador Carlos 5.º

»Púsose la primera piedra en 13 de Junio, año de nuestra Redención de 1527. Su labor comenzó tan relevante y en tanto extremo costosa, que parece que jamás pudiera concluirse. Yo alcancé parte de ella levantada más de seis estados y así se deshizo de la que vemos. Dió la traza Juan de Herrera, el mismo que dió la de San Lorenzo del Escorial. Cuando se comenzó esta última fábrica, abriendo un cimiento para asentar las primeras piedras, salió un gran golpe de agua que la ciudad lo aprovechó labrando una fuente, que es la que está hoy junto a las Carnicerías, y sirve de lavadero. Pero después cavando en otra parte para fundar cimientos a un pilar, se descubrió un pedazo de aposento labrado a lo mosaico con azulejos de diferentes colores y del tamaño de habas muy pequeñas, indicios y rastros todos que nos dan a conocer la mucha antigüedad de Valladolid.» (*Hist. de Valladolid*, de Antolínez de Burgos, edición impresa, pag. 194).

«Terminadas estas revueltas [se refiere a las de las Comunidades], y restablecida la tranquilidad en Castilla, proyectó el Cabildo de la Santa Iglesia la construcción de un nuevo templo de mayor magnificencia que el de Santa María la Mayor, que naturalmente había de resentirse de falta de buen gusto, atendida la época de su primitiva fábrica. El restablecimiento o restauración de las artes, que felizmente se emprendió en este siglo por algunos célebres artistas españoles, influyó sobremanera en el Cabildo para insistir con mayor empeño en la edificación de la moderna iglesia que hoy existe. Se conserva en el archivo una escritura de convenio, su fecha 7 de Junio de 1527, en que se dice : que el prior y cabildo tenían acordado dar principio al nuevo edificio, para el cual eran necesarias unas casas de la fábrica de la misma iglesia colegial, cedidas a renta vitalicia a Alejo Sánchez y su mujer María Alon-

so de Rivera; que para su adquisición fueron comisionados D. Diego Rodríguez de Alcaraz y D. Rodrigo Herreruelo, chantre y arcediano de la Santa Iglesia, y que estos señores avistándose con los poseedores de las casas, consiguieron que las cediesen otra vez al cabildo, quien les abonó en metálico el valor del disfrute vitalicio, tasado antes por peritos.

»Se confió la formación de los planos para el nuevo templo a Diego Riaño, que se ocupó en este trabajo desde el año 1527 hasta el de 1536, en que murió. El cabildo entonces nombró para continuar la labor comenzada a los maestros de cantería Rodrigo Gil, Juan de Alba, Francisco Totomía y Juan Gil de Ontañón (a)—(a) Ontañón de Transmiera domiciliado en Rascafrío de Valdecoroya, p rovincia de Segovia. Este maestro de cantería alcanzó grande celebridad en aquella época por las obras que hizo, entre las cuales se cuentan la fachada del colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá, la iglesia de San Martín de la villa de la Mota y la traza del colegio de Jesuítas de Villagarcía—quienes en escritura otorgada en 30 de Agosto de 1536, firmaron las condiciones, haciéndolo asimismo en nombre del cabildo Fr. Arsenio, abad de Palazuelos (b)—(b) En el archivo de la Santa Iglesia existe una copia de estas condiciones, de letra moderna; pero no tiene fecha ni firma.

»Reinando en España el emperador Carlos V, y gobernando la iglesia romana el papa Clemente VII, y en el día 13 de Junio de 1527, se abrieron los primeros cimientos de la moderna iglesia de Valladolid. Al profundizar las excavaciones, se descubrió un copioso manantial de agua, con el cual se hizo la fuente que hoy existe al pie de la torre destruída. También se encontró un pequeño cuarto o habitación labrada de mosaico con azulejos, de diferentes colores, cuya antigüedad no pudo averiguarse, ni tampoco el uso a que estaría destinada. Estando ya la obra bastante avanzada, y teniendo las paredes la altura de seis estados (c),—(c) así lo dice Antolínez por haberlo visto—, se encargó de su prosecución el famoso arquitecto Juan de Herrera, quien mandó destruir parte de lo que hasta entonces se había edificado, y levantando nuevos planos dió principio a este grandioso templo. El rey D. Felipe II, deseoso de contribuir a la fábrica de esta iglesia, que, según la expresión de Herrera, había de ser *un todo sin igual*, por privilegio expedido en Madrid a 20 de Septiembre de 1583, concedió al cabildo la facultad de imprimir y expender exclusivamente las cartillas de la doctrina cristiana,

para que sus productos se invirtieran en la obra. Este privilegio exclusivo, que sólo se concedió por tres años, al cabildo, se fué prorrogando sucesivamente hasta el presente siglo.» (*Hist. de Valladolid*, por Sangrador, t. II, pág. 95).

Esto es lo que nos dejaron dicho los historiadores locales y lo que ha corrido hasta hace poco tiempo como cierto, sin ser comprobado o rectificado por nadie. De ello, es verdad, hay que tomar buena nota, sobre todo de lo escrito por Sangrador, pero también enmendar y corregir mucho, pues ni Antolínez ni Sangrador supieron interpretar bien los documentos que a su alcance pudieron tener.

Hoy, no se fía uno de lo que otros hayan estampado y se quiere documentar todo, y por muy escrupulosa que sea la conciencia literaria del historiador, se pone en entredicho, en ocasiones, lo por él relatado y en duda, apreciaciones que le sugiere su modo de ver las cosas. Y no es de extrañar, por tanto, que Don Manuel de Castro en su citado *Episcopologio* (pág. 26), dijera que «Sangrador afirma que se conservan en el archivo de nuestra Iglesia una escritura de convenio, su fecha 7 de Junio de 1527... y otra, al menos en copia, otorgada en 30 de Agosto de 1536, por los citados maestros y Fray Arsenio, Abad de Palazuelos...; pero ni cita los números y legajos de los documentos, ni nosotros hemos podido encontrarlos».

Por lo mismo que fueron mencionados esos dos instrumentos y que Castro no pudo hallarlos en el copioso archivo catedral, después de algún intento que hice por explorar éste y de convencerme que me sería muy difícil en él trabajar con fruto, al objeto deseado, cambié de pista y me dirigí al *Archivo Histórico de Protocolos*, que se va reuniendo en Valladolid, y como llegué a saber que Cristóbal Montesino fué uno de los escribanos que en el siglo XVI más trabajaron para el Cabildo de Santa María la Mayor, a sus registros acudí, y, en efecto, los dos documentos fechados en 7 de Junio de 1527 y 30 de Agosto de 1536, los encontré enseguida, adelantándose Don Narciso Alonso Cortés en dar un extracto de lo más esencial del último, en el número 15 del *Boletín de la Academia provincial de Bellas Artes de Valladolid*.

Con tales documentos a la vista se aclara perfectamente lo expresado por Antolínez y Sangrador y se ponen las cosas en su justo lugar, y ellos me dan motivo para hacer unas cuantas observaciones, dejando

para un apéndice la transcripción íntegra del de 1536, por ser el que explica todo lo referente a obras y artistas que intervinieron y da detalles muy circunstanciados de los contratos entre los maestros de obras similares a los que trata y pinta admirablemente cómo se llevaba y desarrollaba el trabajo de dichos maestros que se encargaban de dirigir edificios de tan magna importancia como había de ser el que se proponían realizar con la construcción de la nueva iglesia colegial de Santa María la Mayor de Valladolid.

Por de pronto, Antolínez escribió que de la nueva obra de la iglesia «Púsose la primera piedra en 13 de Junio, año de nuestra Redención de 1527», noticia que Sangrador tomó de aquel autor, pues hasta prosigue citando el manantial de agua que se descubrió, así como el «cuarto o habitación labrada de mosaico con azulejos de diferentes colores, del tamaño de habas muy pequeñas», indicio de ser muy antiguo, según uno, y «cuya antigüedad no pudo averiguarse», según el otro historiador; pero que no admite duda alguna fuera un resto romano de lo que en esta época pudiera haber en Valladolid, en cuyo emplazamiento se han encontrado cosas de esos tiempos que no es del caso detallar. (Puede verse mi trabajo *Lo prehistórico, protohistórico y romano en la provincia de Valladolid*, en el *Bol. de la Comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Valladolid*).

Y esa fecha y ese acto de colocación de la primera piedra de la nueva iglesia, que Sangrador detalló diciendo que en ese día «13 de Junio de 1527, se abrieron los primeros cimientos de la moderna iglesia de Valladolid», que al fin viene a ser una cosa de mucha relación, aunque no sea lo mismo, están confirmados y comprobados por la escritura de convenio de 7 del mismo mes, que vió Sangrador, cuyo extracto pongo a continuación, diciendo así:

«compromiso entre los señores del cabildo de la ygleja major de valljd»

«...nos los dichos don diego Rodríguez de alcaraz, chantre, e don Rodrigo Herrezuelo, arzediano, en nombre de la fábrica de la dha ygleja colegial e de los dhos señores presidente e cabildo de la dha ygleja, como sus administradores, dezimos que por quanto con la voluntad e ayuda de nro. señor e de su bendita madre tenemos acordado e conçertado de començar e de nuevo hazer e edificar la dha ipleja colegial

de nra. señora santa maría la major desta dha villa, pa lo qual es muy nesçesario e convinjente tomar e derrocar las casas que vos los dhos alexo sanchez e maria alonso de Ribera, vra. muger, teneys a Renta ad vitam et Refactionem por vras. vidas e de dos herederos, la propiedad de las quales dhas casas fueran de la abbadia desta dha villa e agora son de la dha fabrica, por virtud de çierto troque e cambio e permutaçion que con el señor abbad desta dha villa los dhos señores presidente e cabildo, como administradores de la dha fabrica, fizieron e otorgaron, las quales dichas casas son en esta dha villa en el coRal que llaman la carçel o calle de la carçel del señor abbad, que an por lñderos de todas partes la dcha carçel e casas que heran de la dha abbadia e agora son de la dha fabrica por virtud del dho troque. E pa averjguar e liqujdar la suma e valor e presçio de las vidas que en las dchas casas yo el dho alexo sanchez e maria alonso de ribera, mj muger, tenemos de gozar, por que nos sea dado e pagado, nos con las dhas partes otorgamos e conosco por la presente que lo ponemos e comprometemos en manos e poder de Juan despinosa, mercadero, e de diego de obregon, carpentero, vecino, desta de vallid, a los quales nonbramos nos los dhos don diego Rodriguez de alcaraz, chantre, e don Rodrigo herrezuelo, arzediano, en nonbre de la dha fabrica, por nra parte, e en manos e poder de francisco de medina e de anton del valle, carpentero, vecinos ansy mismo de la dha villa de valljd, a los quales nonbro yo el dho alexo sanchez por mj e por la dha maría alonso de Ribera, mi muger... que fué fecha e otorgada en la dha villa de valljd estando en ella el enperador Rey nro. señor e su Real consejo e la corte e dha cassa, a syete días del mes de Junio año del nasçimiento de nro. salvador ihu xpro de mjll e quinientos e veynte e siete años... testigos... Rodrigo de salar, librero, vezino de la dha villa de valljd, e bartolome arias e pedro de la bastida, criado del dicho señor chantre, e el maestro antonjo de alcaraz, cathedratjco en el estudio e vnjversydad de valljd e vecino della...»

El día 12 hicieron los peritos su declaración, compareciendo el mayordomo de la villa Juan de Espinosa, Antón del Valle y Diego de Obregón, y tasaron en 45.000 mrs. el valor de la vida y herederos al arcediano y al Alejo, los cuales «dixeron que lo consentian e consyntieron», y el mismo día 12 se recibió Alejo de los 45.000 mrs. y dió carta de pago, en la cual se citan las casas, diciendo «vnas casas quel señor abbad desta

dha villa de vallid e su mesa abbaçial tenjan e poseyan en esta dha villa de vallid, que son tres portadas con sus coRales e vergel e entradas e salidas, que han por linderos de la vna parte casas de la dha abbadia e de otra parte la carçel del dho señor abbad e por delante la calle que baxa de la carçel del dho señor abbad pa este Rio de esgueva segund que sygue en el... ante fernando de vrueña, notario, a veynte e siete de henero del año pasado de quinientos e vynte e seys años, las quales dchas casas ovo la fabrica de la yglesia colegial... por virtud de çierto troque e cambio e permutaçion quel señor abbad de la dha villa don alonso en-Riquez hizo con la dha fabrica e con los señores presidente e cabildo...»

Es de observar en lo extractado que se lleva una gran prisa en la resolución del expediente, como diríamos hoy. Tasan los peritos el valor de la indemnización, que habían de percibir los esposos Alejo Sánchez y María Alonso de Ribera, el 12 de Junio, y el mismo día entrega el arcediano Don Rodrigo Herrezuelo los 45.000 mrs., importe de aquélla. ¿Por qué tanta prisa? Indudablemente, porque al día siguiente se verificaría un acto oficial de importancia, fuere la colocación de la primera piedra, fuera la apertura de los primeros cimientos de la obra.

El hecho queda, por tanto, perfectamente comprobado, y puede, efectivamente sentarse, que las obras de la iglesia empezaron en 1527. Pero, ¿quién fué el autor de la traza? Antolínez escribió que de la nueva iglesia fué «su trazador Rodrigo Gil», y Sangrador expresó que «se confió la formación de los planos para el nuevo templo a Diego Riaño, que se ocupó en este trabajo desde el año 1527 hasta el de 1536, en que murió» En esto sí que hay que rectificar a ambos historiadores. Hicieron las trazas Rodrigo Gil y Diego de Riaño con otros tres compañeros, no sólo el uno ni sólo el otro, y a Riaño no podía llevarle el proyecto de la obra tanto tiempo como el transcurrido de 1527 a 1536, además que el maestro falleció en 1534, adelantándose el óbito dos años al que señaló Sangrador como el del fallecimiento.

Lo que ocurrió, según el documento copiado en el apéndice, es que el Cabildo de la iglesia de Santa María la Mayor de la villa de Valladolid, al querer realizar sus deseos de hacer edificio nuevo que correspondiera a la importancia de la iglesia, debió publicar anuncios por la comarca para que vinieran a oponerse a la maestría de la obra los que se considerasen con méritos suficientes para ello. Y, en efecto, vinieron

varios, y el cabildo eligió, entre ellos, nada más que a Juan de Alava (Alba escribió Sangrador), Francisco de Colonia (Totomía leyó equivocadamente Sangrador, y eso me ha hecho revolver papeles y libros por encontrarle, cosa que resultó inútil, es claro), Juan Gil de Hontañón, Rodrigo Gil y Diego de Riaño; como quien no dice nada; de los cinco, cuatro de los maestros de cantería, como entonces se llamaban, de los más famosos y prestigiosos de Castilla la Vieja, pues Rodrigo Gil, aunque alternaba con maestros consagrados, como eran sus compañeros, no había hecho nada conocido de importancia, sino trabajos de dibujo, hasta entonces.

Efectivamente, sólo la enumeración de las obras en que intervinieron los tales maestros demuestran sus méritos y lo apreciado que era su trabajo.

De Juan de Alava se sabe que en 1498 ejecutó la capilla mayor de la catedral de Plasencia, de la que fué maestro mayor, siendo probable trazador del puente de Albalat, cerca de Plasencia; en 1512, informa con Enrique de Egas y Pedro López sobre que no se reconstruya el cimborrio o cúpula en la catedral de Sevilla, hundido 1511; en 3 de Septiembre de 1512, informa con otros ocho maestros, sobre el modo de construir la catedral de Salamanca; en 1513, examina con Juan de Badajoz y Juan Gil, la fábrica de la catedral de Sevilla, mandando el cabildo, en 27 de Agosto del mismo año, dar a cada uno cien ducados de oro; en 1515, vuelve a Sevilla, para con Enrique de Egas, reconocer la obra que Juan Gil hacía para sustituir el cimborrio hundido, gratificándoles con 120 ducados por mitad, aparte el aposentamiento, haciendo entonces Alava unas trazas para la capilla real que el cabildo trataba de construir; en Febrero de 1516, contrató la obra de construcción de la capilla mayor del convento de San Agustín, de Salamanca, por la que había de cobrar, por las manos, trescientos mil mrs.; en 5 de Noviembre de 1520, avocindado en Salamanca, se obliga a hacer en la catedral tres capillas del lado de la torre, dándole los materiales, por trescientos quince mil mrs., cuyas capillas había de darlas terminadas en 1.º de Noviembre de 1521. En este mismo año de 1521, concurre con otros, entre ellos Rodrigo Gil, para oponerse a la elección de trazas del claustro de la catedral de Santiago de Compostela, que el gran Alonso de Fonseca III, quería construir, siendo elegido su proyecto, el cual empezó a ejecutarse

enseguida bajo su dirección, hasta su fallecimiento en 1537, quedando hecha la panda Norte con las dependencias consiguientes y dos arcos de la del Este. En 30 de Junio de 1524, se pone la primera piedra de la iglesia de San Esteban, de Salamanca, trazada y comenzada por el maestro. Como a la vez llevaba las obras del claustro de Compostela, en su catedral sigue trabajando con ahinco, y traza en 1525 la capilla de la Concepción, y en 1527 las dos portadas renacentistas, y la plateresca próxima a la sacristía, así como la capilla de las reliquias y panteón real, también con puerta plateresca, y hasta se le atribuye el retablo del renacimiento, atribución dudosa, de la capilla del Salvador, sin duda por costearla Don Alonso de Fonseca por 1532. Vino a ser Juan de Alava el maestro de cantería del repetido Fonseca, en Santiago, y por eso le encarga las trazas del colegio mayor de Fonseca o de Santiago Alfeo, fundado por el espléndido arzobispo, cuyas obras, comenzadas en 1532, se terminaron en 1544, después de fallecido Alava. En 1529, dió su parecer apologético de lo que llevaba hecho su amigo Juan Gil, en la catedral de Segovia. Y en 13 de Septiembre de 1531, fué nombrado maestro mayor de la catedral de Salamanca, al fallecimiento de Juan Gil. Murió Alava, en 1537, según se ha expresado.

(Continuará)

El románico en la provincia de Logroño

por

Juan Antonio Gaya Nuño

La Rioja comprende en tal denominación no sólo la comarca originaria circundante el Oja, sino la región limitada al Sur por las sierras de Urbión, Cebollera y otras sorianas menores hasta Alfaro. Al Norte, por el curso del Ebro; al Este, por la conclusión de las sierras en la tierra llana de Tudela y Corella; al occidente, la Rioja logroñesa se continúa por la burgalesa, sin distinción geográfica clara y radical, como no sea a trechos por los montes de Yuso y los obarenses. Esta continuación de la Rioja hacia Burgos tiene su consecuencia en la continuidad de vida y más aún de toponimia, ya que toda esta parte del Río Tirón, que tiene su población alrededor de Haro y la Calzada como ciudades principales habló el vascuence, demostrándolo por cantidad de nombres de localidades (Zabárrula, Arviza, Ezcaray, Cilbarrena), amén de apellidos y otras muchas palabras en uso; es la región más homogénea, ya que el resto de la provincia de Logroño queda dividido con amplia diferencia en sierra y ribera del Ebro, con desigualdades sensibles de vida y carácter.

Una historia del arte románico en la provincia de Logroño, como la presente intenta ser, resulta difícil por la escasez de ejemplares, que pese a la región en general homogénea que hemos dicho era la Rioja, no pueden, por otra parte, circunscribirse a una evolución continua. Es ello consecuencia de la historia de la Rioja, dependiendo de unos y otros,

campo de batalla de dinastías irreductibles y odiadas, que se disputaban el curso de uno de los ríos más útiles de España, con sus hectáreas de huertas ricas; La Rioja, por ser además una comarca de paso obligado, ha sufrido grandemente en las vicisitudes de la historia moderna. Su historia medieval comienza con los datos que la hagiografía de San Millán nos suministra, y como hecho más culminante, con la sumisión de la Cantabria y su tierra llana a Leovigildo. Durante la dominación musulmana es hecho primordial la expedición devastadora de Almanzor, que medio destruye el santuario construido por los mozárabes en la Cogolla. La expedición de Canalex concluye con la presencia de los musulmanes por estas regiones. La reconquista navarra avanza, la región se organiza y los reyes de la dinastía navarra, notablemente Sancho el Mayor y García el de Nájera, activan en la Rioja una serie de fundaciones piadosas de gran porte y envergadura. La actuación de Sancho el Mayor queda más documentada en territorio propiamente navarro; pero García Sánchez es el fundador, en diploma de 1052, de la iglesia de Santa María la Real de Nájera, panteón de los monarcas navarros. Sería de ver la extraordinaria traza y magnitud de esta iglesia, que se volteaba coetánea a edificios tan ilustres como San Isidoro y la Seo de Jaca; todos ellos de fundación real, la iglesia de Nájera, fundada bajo la Peña, contendría parecidas reciedumbres y gracilidades arquitectónicas. En 1067 se construía la iglesia y monasterio románicos de Yuso, igualmente desaparecidos.

Paralelo a este mecenazgo de Nájera, y como escuela complementaria, se nos ofrece en este mismo siglo XI el espléndido foco artístico de la Cogolla, visible sobre todo en la escultura eboraria que aún hoy es gusto de los ojos. El arca de San Millán se comenzaría en 1053, un año después de la fundación de Nájera por Don García, y catorce años después, en 1067 (1), Sancho y Placencia («*dive memorie Placentie regine*») honrarían la terminación de la obra, suntuosa y de grandiosidad poco común. No es éste el momento de estudiar los marfiles, ya suficientemente esclarecidos; pero anotemos que proceden de un taller regional, un taller riojano, que trabajaría al dictado de los reyes aún con artistas extranjeros, cual son «*Engelram magistro et Redolfo filio*», según la

(1) Gómez Moreno.—*El arte románico español*, Madrid, 1934, pág. 25.

firma de los ebóricos, hoy en el museo de Leningrado. La faceta regional de este taller se comprueba con algún otro detalle signatario, como es el epígrafe del «Gomesanus prepositus», también en Leningrado, y que acaso pueda relacionarse con el benemérito prelado que después, en 1091, consagró a iglesia de Ventrosa. Desaparecida la iglesia románica de Nájera, de cuyas excelencias decorativas no serán sino primoroso trasunto los marfiles, éstos nos enseñan un arte oficial fecundo, europeo, muy expresivo al dar forma gráfica a escenas no copiadas de otras historiografías, sino sólo fuentes de la vida de San Millán por San Braulio. No se puede afirmar lo mismo de las placas del arca de San Felices, que se llevarían a la Cogolla en 1090 y Alfonso VI adoró allá en 1094 (2). Su estructura románica más vulgar, su inspiración acorde con los temas ya corrientes en el siglo posterior y la amanerado de sus figuras, ninguna relación tienen con los focos riojanos documentados.

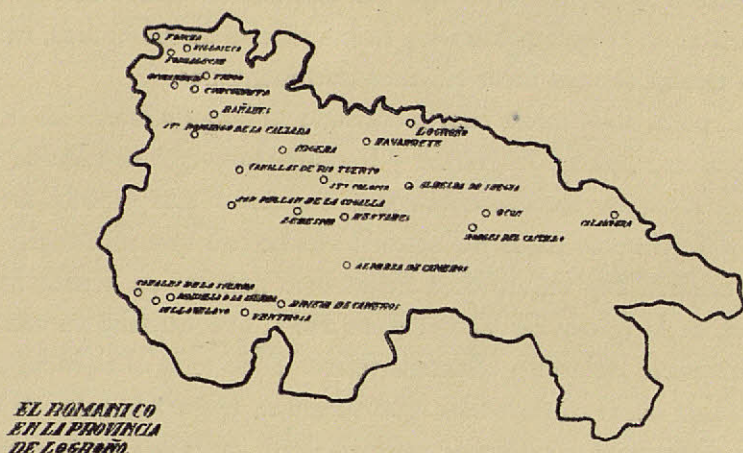
Así, pues, en el tercer cuarto del siglo XI han aparecido los dos primeros artistas riojanos. Engelram y Redolfo, bien que su nómina traiga recuerdos renanos. Inconscientemente empiezan una escuela artística, que en sus primeros pasos no desdiría del acento que informaba la escultura riojana. No volvemos a hallar otro nombre de artista hasta la signatura de la iglesia de Ventrosa en 1091, que firmaba ya con nombre plenamente latino un «Sancius fecit». Y de todo el siglo siguiente, la escasez de obras conservadas, que veremos, aparece la falta de signaturas. Indirectamente podemos rastrear algún maestro; en la escena de la lucha de caballeros en un capitel del palacio de los duques de Granada, en Estella (3), aparece un «Martinus de Logronio fecit», que por su estirpe riojana se puede considerar autor de obras en la provincia, ya que no queda lejos Estella. Ningún otro nombre de artista románico nos resulta conocido, y, por consiguiente, sus procedencias nada informan.

Son los mismos monumentos los que nos podrían dar idea de las influencias, orientaciones y escuelas perpetuadas en el románico riojano si una devastación sistemática en los siglos modernos no hubiera destruido y sustituido los mismos edificios. Sin embargo, la historia riojana,

(2) Ibidem, pág. 26.

(3) José M.^a Lacarra.—*El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII*, en *Homenaje a Mérida*. Madrid, 1935, t. II.

a partir del siglo XI, deja ver en sus hechos principales indudables momentos de penetración del románico castellano. En 1076, por el asesinato de Sancho V, Alfonso VI llegó a Nájera, bajando a Calahorra mientras Sancho Ramírez invade Navarra y ocupa Pamplona, dando al arte una distinta dirección de la castellana. En 1073, el Cid entra en la Rioja, que aunque en 1111 pasa a ser Navarra, desde 1179 la dominación castellana se asienta de modo definitivo. En consecuencia, procede considerar como castellano el románico riojano, pero lo que ha subsistido no ofrece una homogeneidad tal que permita normalizar sobre sus características. Ya veremos que el primer edificio cristiano de la Rioja es



la iglesia visigoda de Albelda, y más tarde la mozárabe de Suso. Todo el románico posterior, excluida la desconocida estructura de la iglesia de Nájera, no es asimilable a un grupo sino en los edificios del Najerilla. Los restos del monasterio de Santa Coloma son personalísimos, aun dentro de los balbuceos prerrománicos. Las iglesias del Suroeste, como son las de Mansilla de la Sierra y Canales, se relacionan estrechamente con algunos edificios de tierra de Burgos, y en rigor, la frontera en este punto no puede resultar más arbitraria. Todavía lo es más el norte de dicho grupo de románico muy homogéneo en torno de Haro y Santo Domingo de la Calzada. La catedral de este último centro, obra documentada de 1157, no sólo se extiende con su escuela escultórica hasta lo románico de San Millán de Suso, sino que también informa de modo in-

dubitable el grupo riojano alavés, que con el río Tirón enlaza con la provincia de Burgos. El grupo comprende las iglesias de Ochanduri, Villaseca, Fonzaleche, Tirgo y otras desaparecidas, como la de Foncea, pueblos de estirpe más o menos declaradamente vasca, cuya relación con el románico de Armentia y Estíbaliz es flagrante. alguna de ellas, como Ochanduri, la más alavesa, descuella por sus detalles decorativos, mas ninguna como la metrópoli de todo el grupo, Santo Domingo de la Calzada, que no mostrando de su conjunto románico sino la girola, su riqueza en capiteles y canecillos labrados resulta excepcional, plena de gracia románica en su concepción e interpretación y producto de unas fuentes no exóticas, más bien regionales, casi extrañas en época en que el arte románico español, aun produciendo obras ilustres, se desvanecía en lo decorativo y daba paso a la transición. Es Santo Domingo de la Calzada donde el románico riojano se afina y consagra en el conjunto más clasicista del románico después del ciclo del maestro Mateo en Compostela. Las relaciones de este anónimo maestro, que trabajó, sin duda, en el claustro de Silos con los grandes repertorios escultóricos del último románico gallego, aparecen los recios modelos de los admirables, vivísimos canecillos de la girola. La sonrisa helenizante de algunos rostros, las cabelleras rizadas y, más que nada, la maestría de las composiciones que en los capiteles del interior son superiores a lo conocido similar de Compostela, son elementos de precio que bastan para adjudicar la labor extraordinaria a un compañero de Mateo, como él, educado en lo más preclaro de la escultura francesa del Sudoeste y de Chartres. Las fechas entre que se desenvuelve lo conocido de la obra de Mateo son 1168 y 1188. En 1158 se empezó la obra de la catedral de Santo Domingo, y, por lo tanto, ya resulta admisible que pertenecieran a una misma generación los dos maestros. Que se trate de uno solo, Mateo, es hipótesis aceptable, aun sin más fundamentos que los apuntados de semejanza de tallas, y que se afianzan a la vista de unos y otros. Desgraciadamente, nada queda en las cercanías de Santo Domingo que pruebe una expansión de formas irradiadas de centro que tan fecundo hubiera sido en fechas más tempranas. El siglo XII iba de vencida y no otra es la causa de que tales formas no dejaran escuela de este oficio, el más rico y artístico de la Rioja.

Quedan analizados los grupos principales y medianamente carac-

terizados. Toda la parte oriental de la Rioja, aun lindando con lo mejor del románico navarro, no ofrece sino obras aisladas, pobres y desprovistas de esencia formal creadora, como Ocón y Roble. La metrópoli del grupo sería la desaparecida catedral románica de Calahorra, de la que sólo subsisten pocos fragmentos, como una cabecita masculina, de arenisca blanda, que se guarda en Calahorra en colección particular, atribuible al fin del siglo XII. Aún más tardías y transitivas, la ribera del Ebro, lindante con Navarra, contiene contados monumentos, emplazados sobre todo en Logroño y Navarrete. Son producciones selectas de los primeros tiempos del siglo XIII, y sólo aquí, en fecha tan tardía, los caracteres de este románico se despegan abiertamente de cuanto había valorado formas castellanas y, en general, occidentales, para vincularse a la transición típica de lo navarro, evolucionando todavía en período románico hacia las formas francesas, que habían de imperar en todo el goticismo navarro. La puerta de Navarrete es una muestra de lo antedicho. Todavía más: la aguja del crucero de Santa María del Palacio, en Logroño, último ejemplar de la evolución. El hecho de que Logroño resulte tan próximo a la región estellesa justifica este intercambio de formas, que tan fecundo hubiese resultado para el estudio de no haber desaparecido la mayor parte de los ejemplares.

* * *

Con ejemplares tan contados, una suma de características comunes al románico riojano, difícilmente puede calificarse. Es norma comprensiva de todo el grupo estudiado, aun dentro de su heterogeneidad, la riqueza y gran porte de las fundaciones, fácilmente deducible, y caso omiso de la destrucción, en Nájera, San Millán de Yuso, Santo Domingo de la Calzada y las dos iglesias de Logroño, con decoración escultórica riquísima, que también tendrían las primitivas iglesias logroñesas de Santiago y La Redonda (4), decoración que en la catedral de la Calzada rebasa los extremos castellanos contemporáneos, según se apuntó. Por el contrario, la falta de ejemplares impide suponer ejemplos de soluciones felices a problemas arquitecturales, que sí existirían, pues el camino francés los propagó al mismo tiempo que la escultura, gala de

(4) Angel Casimiro de Govantes.—*Diccionario geográfico-histórico de España. La Rioja*. Madrid, 1846, pág. 108.

Santo Domingo; y en los monumentos modestos, las iglesias rurales, esta riqueza escultórica y de detalles es norma que precisa la formación de los autores en centros de gusto grácil, colaborando unos oficios con otros, y dejando preciosas muestras de rejería en Bañares, Canales y Mansilla. En fin, la escasez actual de ejemplares impide formar escuelas por la planta de los edificios; uno hay de galería porticada: Canales, y otro Santa Coloma, en los comienzos del románico, da una rara planta en crucero de T. Las distintas soluciones de iglesias de una nave, generalmente abovedada, abundan en la región de Haro, y precisa rebasar la duodécima centuria para hallar iglesia de tres naves.

En detalle, la construcción de edificios se hizo generalmente empleando buena sillería, y es difícil citar iglesias de mampuesto, tan comunes en otras regiones de románico más generalizado, como es Soria. El arco y la bóveda, tratándose de un románico de transición, conservan pocos ejemplares de medio punto, y el apuntamiento se da en la primera mitad del siglo XII. Conociéndose fechas del XI, cual son las Nájera y Vantrosa, resulta sensible que no hayan quedado las iglesias primitivas y sigan desconocidas las muestras de este arte navarro con ingerencias castellanas, que tan interesante hubiera sido conocer. De los restantes caracteres del románico riojano del siglo XII, no es posible generalizar; baste decir que la semblanza general no se despega antes del siglo XIII de lo corriente en tierra castellana. Pasemos al estudio de los ejemplares por orden cronológico, incluyendo dos obras prerrománicas con el fin de preparar los jalones de la arquitectura cristiana de la Rioja. Son éstas la iglesia visigoda de Albelda, descubierta por Taracena, y la paleorrománica de Santa Coloma, interesantísima e inédita hasta el presente estudio, pues una tercera iglesia riojana, la mozárabe de la Cogolla, fué suficientemente estudiada por Gómez Moreno y a su libro nos remitimos.

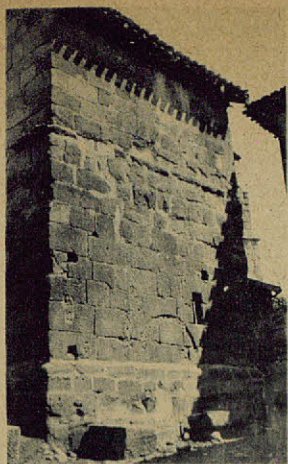
ALBELDA DE IREGUA

Medina Albaida o la blanca, junto al Eyroca, ciudadela de Muza ben Muza, «tercer rey de España», es, sobre todo, notable por su monasterio de San Martín, floreciente en el siglo X y célebre por el escriptorio mozárabe donde en 976 se elaboraba por el abad Maurelio una

colección de actas de concilios, ricamente miniadas por tres ilustres artistas riojanos: Sarracino, Garsea y Vigila, de donde el código trae el nombre de Vigilano. De la fundación de Sancho Garcés en 924, conmemorando la toma de Viguera y Valdejunquera, nada ha quedado. Algunas oquedades de la roca, aún visibles, darían cobijo a monjes y dependencias, y, en fin, ningún resto hay anterior a la colegiata del siglo XVII si no fuera por una extraordinaria edificación visigoda cuyos restos o cimientos excavó en 1926 D. Blas Taracena (5), y a su noticia debemos ajustar esta breve descripción de tan interesante ruina.

La capilla, de una nave y ábside cuadrado normalmente orientado, construída de piedra de río y metida en argamasa, como en algunos paramentos de las basílicas de Baños y Segóbriga, sin resto alguno de sillaría labrada, tiene su acceso por una puerta con cinco escalones a Oeste, y a este lado queda la pila bautismal, rectangular, a quince centímetros de profundidad y revestida de mortero. Otros escalones en el muro Norte dan a una estancia que se dividía en dos compartimientos, y que harían oficio de prothesis, para preparar las especies, y diakonicon, para revestirse los presbíteros; además, la cámara meridional serviría de enterramiento. Se rastrea así en lo esencial una disposición cruciforme para el edificio, que en lo posible de su destrozada estructura puede relacionarse con las conocidas iglesias cruciformes de nuestro siglo VII visigodo, del que se recuerdan Santa Comba de Bande, en Orense; San Pedro de la Nave, en Zamora; San Fructuoso de Montelius, cerca de Braga, y San Pedro de la Mata, una ruina por excavar, en Toledo. En Albelda, el tipo resulta extremadamente simplificado, y como en Burguillos o en Elche, el destino del edificio, más que atribuible a baptisterio parece de enterramiento, y ello justifica su entera pobreza de material, sus asimetrías en la planta cruciforme y su ruina absoluta. Ningún arco de la capilla puede suponerse, ni aun con restos de dovelaje que falta por completo, y ello impide afinar en su semblanza artística. Por lo que toca a fecha, es de aceptar plenamente la sugerida por su descubridor, o sea el si-

(5) Blas Taracena Aguirre.—*Excavaciones en las provincias de Soria y Logroño*. Memoria 80 de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Madrid, 1927, pág. 38 y ss.—Torres Balbás, en su apéndice, *El arte de la alta Edad Media y del período románico en España*, al tomo VI de la *Historia del Arte Labor*. Barcelona, 1934, pág. 157, da sobre Albelda breves noticias.—Camps Cazorla.—*El arte visigodo español*. Madrid, 1936.



1



2



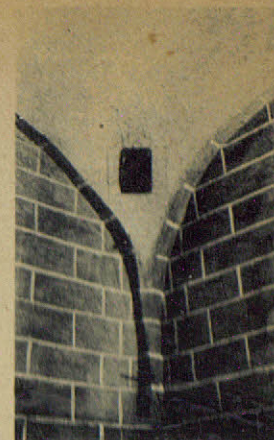
3



4



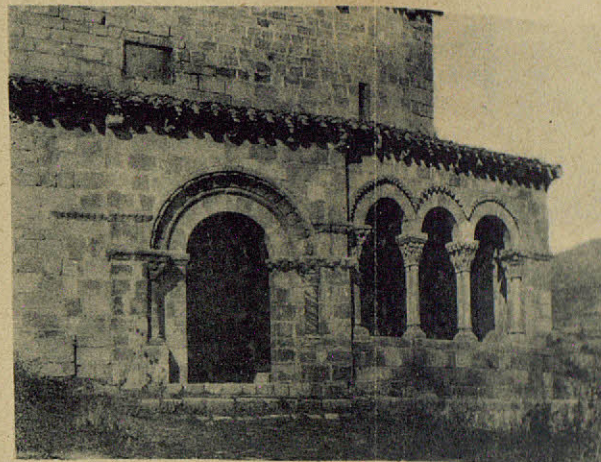
5



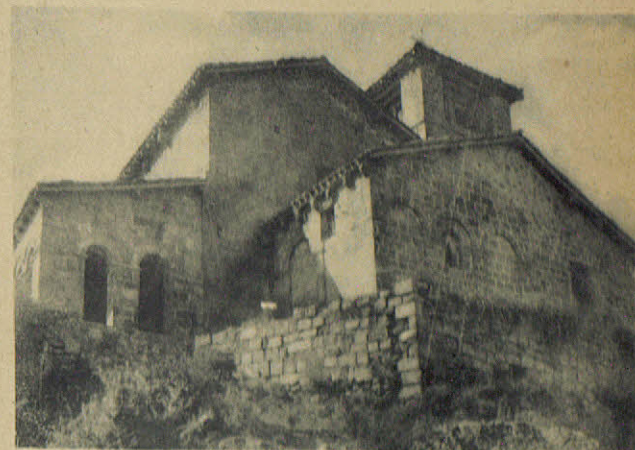
6



7



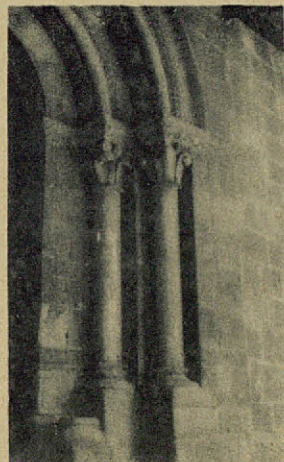
8



9



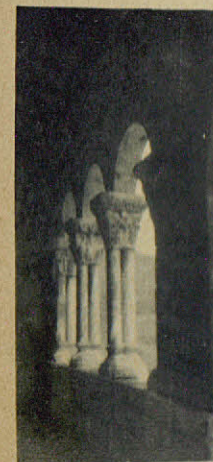
10



11



12



13



14



15

1. SANTA COLOMA. Exterior de la capilla central.
2. » » » » » occidental.
- 3 y 4. » » Cúpula y pechina de la capilla occidental.
- 5 y 6. » » Puerta de la capilla occidental y pechina de la cúpula central.
7. VENTOSA. Inscripción romántica en la Iglesia.
8. CANALES DE LA SIERRA. Galería de la Iglesia de San Cristóbal.

9. CANALES DE LA SIERRA. Abside de la Iglesia.
10. CANALES. Ventana del ábside.
11. » Detalle de la puerta.
12. » Apoyos del arco central de la galería.
- 13 y 14. » Interior de la galería y capitel de la misma.
15. » Capiteles de la galería.

glo VII a que corresponden los edificios que se compararon. De éstos, la fecha de San Pledro de la Nava, dentro del reinado de Wamba, o sea entre 672 y 680, es la más asimilable a nuestro resto, por la semejanza de sus plantas. Los hallazgos de alguna hebilla de tipo bizantino correspondiente al tercer y último período del arte visigodo peninsular apoyan el aserto y permiten fechar su ruina en el período siguiente, a causa de la invasión musulmana.

SANTA COLOMA

El traslado del cuerpo de Santa Columba Senonense o de Sens a esta localidad pasa por ser el origen del establecimiento de un monasterio que subsistió hasta después de la invasión musulmana, alcanzando en la reconquista los favores de Orduño II en 923 (6) y de García el de Nájera en 26 de diciembre de 1046, otorgando el patronazgo del cenobio a su esposa Doña Estefanía, que después de la muerte del rey, en 1054, lo dió a Santa María la Real de Nájera, confirmando después esta donación Alfonso VII.

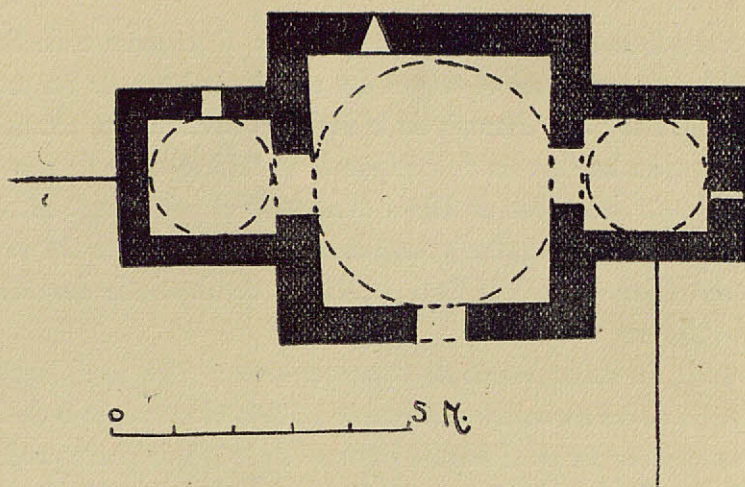
Hoy día, los únicos restos de construcción que pudieran identificarse con alguna de las reconstrucciones que sufriría el monasterio de Santa Coloma se encuentran en el ángulo suroeste de la iglesia parroquial, que, construída en el segundo cuarto del siglo XVI, pudo anexionarse estas venerables muestras del cenobio senonense.

La parte que a éste o a cualquiera de las muchas reconstrucciones que sufrió puede atribuirse, consta de una cabecera de T compuesta por una cámara cuadrada, central, y a cada lado una capilla simétrica, también de planta cuadrada, pero mucho más chica y orientadas las tres hacia el sur, cuyo exterior por este lado y en lo visible de la parte oeste, es un aparejo de gruesa sillería de despiezo muy irregular, que por carecer de alero, impostas ni hueco alguno sino es una pequeña ventana de aspillera en la capilla oriental, necesitan para su filiación un detallado estudio del interior; pues la disposición externa, que conserva en el absidiolo de oeste la cubierta cupular desmochada y desguarnecida, no pro-

(6) Govantes, pág. 174.

cura más datos que la característica expresión oriental de las cámaras cuadradas cupuladas.

Interiormente, la cámara o ábside central tiene su cúpula completamente enjalbegada, si bien se reconocen las pechinas sobre que se alza e igualmente desfigurada está la de la cámara este; pero la occidental a que da paso desde la construcción central una pequeña puerta se cubre con una singular cúpula hemiesférica procediendo su despiezo por anillos de piedra toba ligera y con pequeño cupulín en el centro. La bóveda ha preparado el paso de cuadrado al círculo por doce pequeños



Santa Coloma.—Planta del edificio prerrománico

arquillos que lo festonean y, a su vez, cargan sobre cuatro pechinas. Esta estructura, que indudablemente se repite en la capilla opuesta, es muy curiosa por ofrecer un sistema de cúpula aparejada con elementos tan complejos en los comienzos del románico, en momentos en que parecida estructura sólo se da en los edificios catalanes.

Antes de pasar adelante con la filiación de la cúpula y su identificación con uno de los momentos del cenobio senonense, importa mirar si los otros elementos del edificio admiten cronología más depurada; la puerta de entrada a los edículos desde la cámara central, que pudiera parecer de herradura en la absidiola este, se reconoce de medio punto por el contrario en la opuesta, y aquí se ve bien en el capitel imposta de

la izquierda su bárbara labor decorativa de listones y de tosquísimos bezantes, elementos que más arcaico porte dan al edificio. La pequeña cripta que comunica las dos capillas bajo la cámara central es de bóveda casi plana, y ni ella ni la pequeña escalera que a ella conduce bajo la estudiada cúpula suministran dato de mayor interés, y, en fin, sólo resta señalar que de las ventanas exteriores la única primitiva es la que da luz al absidiolo oeste que se conserva íntegra y es tosquísima e irregular, recortada en la sillería como si se hubiese dejado el hueco al descuido; las otras han sido modificadas y agrandadas. Aún han de citarse dos relieves rectangulares intestados en el muro de fondo de la cámara central; el uno, tablero de decoración reticulada en la que entremezclan vástagos y tallos repitiendo vagamente modelos moros, y el otro representa un «hom» o árbol sagrado persa muy estilizado y también con tendencia en su trazado al geometrismo y al reticulado; la relación de estos relieves con la estudiada fábrica de la iglesia no resulta nada clara.

* * *

¿A qué tiempo pertenece este edificio de Santa Coloma? El hecho de que se conservase esta parte en la reconstrucción de la iglesia como más venerado, parece ayudar su atribución al monasterio senonense, y lo todavía rudamente románico de su estructura sólo conviene al monasterio citado entre los años 1046 y 1052. Desde luego, lo conservado, pese a lo insólito de su orientación, con los casi seguros ábsides hacia el sur, parece el testero de una capilla cuyos ábsides cuadrados no van en desacuerdo con la época atribuída, ya que la primera basílica románica de San Isidoro, de León, tenía los tres ábsides cuadrados, si bien aquí el hecho de recortarse tan claramente la planta de las capillas parece indicar más bien la existencia de un como baptisterio. En cuanto a la cúpula conservada no es sino anuncio de lo que habían de ser sus posteriores hermanas castellanoleonesas, dada la manera de voltear sobre pechinas, aun con la rudeza característica de nuestro caso. Las pechinas pueden ser las primeras románicas de este avance del Ebro sobre Castilla, y ello explica lo insólito de los arquillos y del cupulín, traducidos posiblemente de construcciones catalanas los primeros, y raro elemento el último, al menos en lo que se me alcanza. Ningún otro carácter especí-

ficamente románico de los prodigados en la región se dan en este edificio, ni ornamentales ni constructivos; la fecha propuesta de mediados del siglo XI vendría bien para esta capilla de Santa Coloma, casi prerrománica, y primera construcción de la reconquista en la Rioja.

VENTROSA

Para Llorente y Govantes, apoyándose en datos poco seguros, la «Bendosa cum suis villis ad suos alfoces pertinentibus», del siglo X, es la actual Ventrosa, pueblo serrano que no conserva de su iglesia románica sino un fragmento que basta a datar el desaparecido edificio. Es un simple can de alero, que en una de sus caras porta una carátula y en las otras dos nos informa ciertamente de la consagración y data. Dice la inscripción primera :

ERA M C
XX V IIII
SANCIVS
FECIT

Ello nos informa de la obra del cantero Sancho en 1091, fecha la más antigua que nos suministra el románico riojano y de la región en general. Al respaldo se lee, en la misma letra : «GOMESANIX EXARAMBIT», o consagró. No es desconocido este eclesiástico; era obispo, y en calidad de tal («Gomesanus Episcopus conf.») figura como confirmante en una donación de Alfonso VI al monasterio de San Millán, en 1084, lo que prueba la actividad que desplegó por toda la diócesis (7). Es franca lástima que no haya quedado ningún otro resto de la iglesia de Ventrosa, que por su buena fecha tan bien nos informaría del primer arte románico riojano del siglo XI, en el mejor momento de la influencia burgalesa. Esta influencia, culta, erudita, castellana y muy poco influida por aires moros, se caracteriza por la cuidadísima grafía de las inscripciones que, igual a la de Ventrosa, se ve en algunas iglesias burgalesas coetáneas.

(7) Govantes, pág. 249.

CANALES DE LA SIERRA

La villa de Canales, en los confines de tierra de Burgos, aparece con exactitud cierta en un diploma de Alfonso VIII, fechado en 1170, ello sin contar las citas que Don Antonio Zapata multiplicó (8) en pro de una antigüedad excesiva; más ciertas son las noticias que proporciona sobre la prioridad de Canales ante Villavelayo y Mansilla, que al parecer no eran sino alfoces de esta villa. Asimismo da cuenta de fundaciones desaparecidas como el monasterio de San Pelayo, que conservaba un crismón en su altar, y alguna ermita, que por la antigüedad que les atribuye serían románicas, así como la parroquial de Santa María de Canales, cuya escultura detalla (9). En fin, cita como segunda parroquial la ermita de San Cristóbal, que se conserva en notable estado merced a una restauración de mano particular y que merece especial descripción por la pureza de su galería porticada.

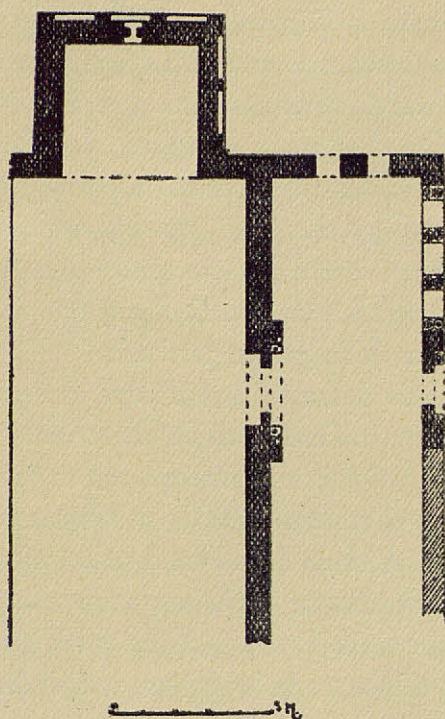
Se asienta la iglesia de San Cristóbal sobre una colina que domina la villa por el Sur, y aun habiendo sufrido alteraciones y adiciones graves en su exterior Norte y Oeste, se reconoce cómo su nave hoy cubierta con lunetos, conserva en el cuadrado ábside su bóveda primitiva de medio cañón, y, a pesar del encalado de todo el interior, subsisten en los muros del mismo los arcos ciegos, que también se acusan al exterior. De toda la nave, nada queda primitivo sino es el muro meridional con la puerta de medio punto sobre columnas de fuste largo y capiteles de hojas carnosas, rematadas en caulículos e imposta de roleos muy sumarios. El ábside, por caso único en las iglesias de galería porticada, es cuadrado y se decora por sus dos lados visibles con grandes arcos ciegos, trasunto de los de Coruña del Conde, que originaron todos los ábsides cuadrados de Rioja y Soria. Los arcos van sobre jambas e imposta de billetes, sin

(8) *Historia de la Villa de Canales*, escrita en 1657 por D. Antonio Zapata. Buenos Aires, 1934.

(9) Página 101: «...a la mano izquierda del Pórtico estaba su imagen (la del conde Fernán González), la de su consorte y de su hijo, esculpida en tres columnas y por la mitad de la puerta una piedra a modo de jaspe de un estado de alto y al otro lado de la puerta una imagen de bulto de San Pelayo. Abad de Arlanza y mártir con un libro en la diestra...»

más ventana que una en el arco ciego central del muro Este, que cobija una aspillera de arco sogueado sobre imposta de bolas, conservando la reja románica, con dibujo de espirales idénticas y coetáneas a las de la reja del ábside de Santa Catalina de Mansilla. Esta circunstancia revela una regular actividad de arte industrial en la región durante el siglo XII, no corriente en otros puntos de construcción románica intensiva.

La galería que se adosa al mediodía de la nave, aun no habiéndose



Canales de la Sierra.—Planta de la iglesia de San Cristóbal.

conservado íntegra, ha de saludarse como uno de los ejemplares más ricos de su tipo. Se reconoce que contó siete huecos: la puerta, el central (conforme a la distribución obligadamente litúrgica), cuyo arco, decorado con matas de palmeras muy anchas, se apoya sobre columnas, una torsa, con impostas de roleos bulbosos, bien ricos de talla, y buenos capiteles, notable el de la columna torsa, que muestra dos pájaros de claras reminiscencias silenses picándose las patas.

La galería, que en un alarde de riqueza decorativa comete el de-

roche de cambiar la decoración de cada arquivolta e imposta como en lo más rico de tierra de Burgos, alternando billetes, cuadrifolias, puntas de diamante, roleos, bezantes, etc., apoya sus arcos sobre columnas pareadas con capiteles de fina talla, de los cuales el primero parece representar una escena de tentaciones; el segundo vegetales de traza ya muy evolucionada dentro de la flora de la región; el tercero, cuyos ángulos flanquean cuatro cuadrumanos sentados, ostenta en una de sus caras un monarca sedente y en la otra una escena de pugilato como en Berzosa y Mezquetillas (recordados del románico soriano, y Ochanduri del riojano), y el último repite una escena relativamente frecuente en el románico del Duero: un monstruo mordiendo en la mano a un personaje, simbolismo muy claro del contagio del pecado; la galería se cierra al Este por dos sencillos arcos sobre jambas.

Los temas de estos capiteles no son en ningún momento originales, pues el contagio del pecado y los luchadores se dan en la provincia de Soria en fecha anterior; mas la rica variedad de canes, impostas, arquivoltas y demás elementos decorativos de la iglesia es tan grande, que procede enlazar este monumento con el románico extraordinariamente rico del norte de Burgos, que por el valle de Najerilla se prolonga en último término hasta Mansilla. En cuanto al ábside cuadrado, dada esta relación con lo burgalés, tampoco queda sin explicación, y por sus arquerías ciegas mantiene un estrecho parentesco con el ciclo derivado de la ermita de Coruña del Conde. Esta iglesia de San Cristóbal no es anterior a la mitad del siglo XII, y fué uno de los pasos de penetración del románico en la Rioja. La torre de la iglesia, cuadrada y chata, de sillaría, con impostas de billetes y huecos que no se concluyeron en su cuerpo más alto, no conserva ningún elemento digno de nota; pero ella, al persistir adosada a la iglesia en fecha tardía conforme los viejos modelos de las primeras galerías porticadas como el Salvador, de Sepúlveda, y San Esteban de Gormaz, dice mucho del curioso arcaísmo que informa a este románico fronterizo riojano.

Se conserva la pila bautismal de esta iglesia; es de cornida de bezantes y decoración de arcos escarzanos apoyados de fustes dobles so- gueados; su fecha será semejante a la atribución del edificio y relacionable con la pila de la Iglesia de Villavelayo.

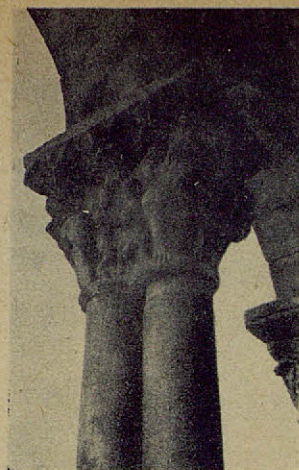
MANSILLA DE LA SIERRA

En este pueblo se conservan dos restos de edificios románicos, ambos ermitas, la de San Pedro y la de Santa Catalina. De la primera no queda sino parte de la nave con restos de la puerta, cuya tosca arquivolta, hoy muy destrozada, trazaba gruesos bezantes de época ya muy tardía. Siguiendo el camino de esta ermita, y en un alto que domina el pueblo, subsisten restos de la ermita de Santa Catalina, que tampoco se conserva íntegra, pues, según se deduce de los arranques de sus muros, debió constar de tres naves con sus correspondientes ábsides, hoy del todo desaparecidos, y la largura de sus naves era de tres tramos antes de sufrir el amputamiento que ha dejado la nave subsistente reducida a un solo tramo.

Es el tal de buena sillería y estuvo cubierto con medio cañón apuntado, hoy hundido, que se comunicaba con el otro tramo por un arco fajón, hoy cegado, apoyado sobre medias columnas con capiteles de talla excelente, como es uno de recuerdos silenses que muestra cabezas barbadas viriles rematando en hojas y tallos. También son de buena talla los capiteles del arco de triunfo, y, en fin, consérvese en óptimo estado el ábside, de buena sillería y medias columnas con sumarios capiteles de palmeras y canecillos historiados, que tiene la particularidad de conservar en su ventana, con arquivolta de muy rica decoración, una magnífica e íntegra reja románica con único dibujo de roleos y espirales, semejante a la del ábside de la iglesia de San Cristóbal, de Canales.

Toda esta fina ruina puede pertenecer a la mitad del siglo XII, y su riqueza de decoración no debe extrañar ante el hecho de que la iglesia parroquial de Mansilla guarde una de las obras maestras de la orfebrería románica, como es la cruz de brazos iguales y cogollo circular, con representaciones de ángeles e inscripción, estudiada por el Sr. Gómez Moreno (10), de plata dorada, con símbolos de los evangelistas en el anverso y roleos de tipo árabe muy evolucionado, fechada en 1109 según inscripción: «Vir leo bos et avis deus est agnusque suavis. Populus Maxille

(10) Gómez Moreno.—*El arte románico español*, lám. XLI, LL.



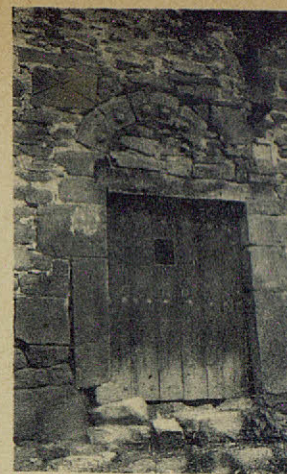
16



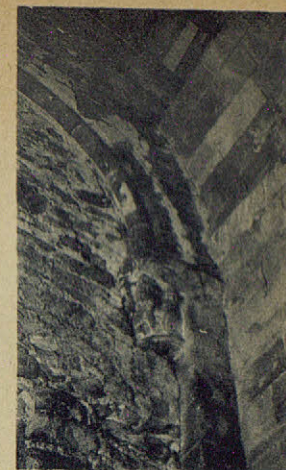
17



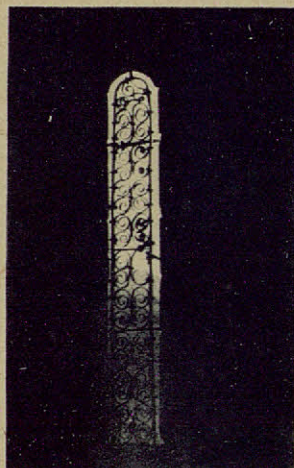
18



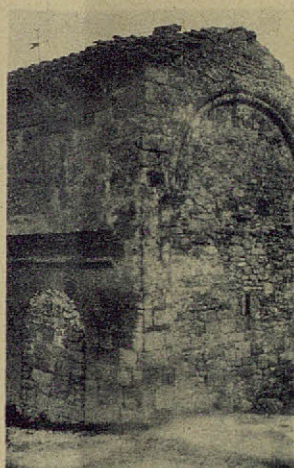
19



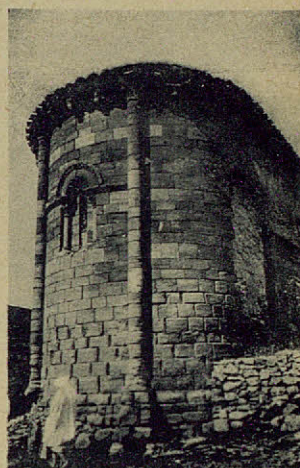
20



21



22



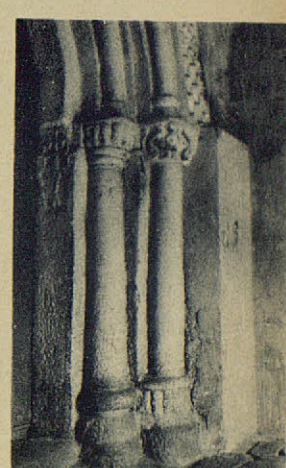
23



24



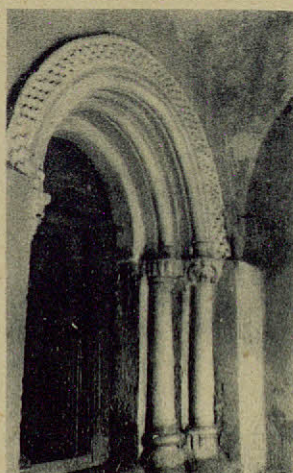
25



26



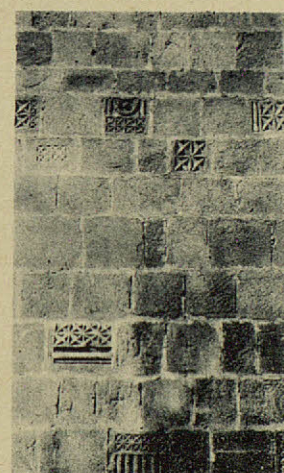
27



28



29



30



31

16 y 17. CANALES. Capiteles de la galería.

18. MANSILLA DE LA SIERRA. Interior de la Ermita de Santa Catalina.

19. " " " " Puerta de la Ermita de San Pedro.

20. " " " " Capitel del interior.

21. " " " " Reja romántica en el ábside.

22. " " " " Exterior mutilado.

23. " " " " Abside.

24 y 25. VILLAVELAYO. Puertas interiores de la torre y de entrada.

26. " " Detalles de la puerta meridional.

27. " " Capiteles de la Puerta.

28 y 29. " " Puerta de entrada y de la galería occidental.

30. " " Ventana y sillares en los paramentos.

31. " " Capiteles de la puerta.

iussit fieri hanc crucem in honore sanctas Marie virginis.—Hec crux fuit facta in era MCXLVII». No es frecuente hallar en obras semejantes noticias de la donación, sino de particulares y magnates. Un pueblo donador, «populus Maxille», es caso raro; pocos años después de la cruz edificó sus descritas iglesias, en las que elementos decorativos como algún ábaco de la ermita de Santa Catalina, es relacionable con el arte de la cruz dicha.

(Continuará.)

Pedro Nicolau

II.-Sus obras

El retablo sarrionense (1404) de la Virgen, representa los «septem-gaudiorum quae habuit in praesenti vita» (1). Para distinguirlos de los «septem spiritualium quae habet in eternum», deslindando terrenales y celestiales, así los denominan viejos textos regnícolas. Misales del XV-XVI (2) contienen las siete «Missae votivae B. Mariae V.», copiosas en nuestra riquísima liturgia. De titular, estuvo la repintada Virgen Aurora de Mediavilla, patrona de Sarrión, que al ser expoliado el resto siguió en la parroquia. La Coronación está circundada por mariposeantes angelillos, incluso en extensa fila baja como puso Marzal (?) a la de la Victoria, del Centenar (Londres). «Emperadriu: sieu à la part

(1) «Goigs terrenals» y «celestials» en Fuster «Bibl.^a Val.^a» I-292 (Val.^a 1827) y en recopilaciones como la del «Cançoner Mistich» (XV-XVI), edit. en Barña (pág. 13), la de Almarche (Val.^a 1918) y similares, o en MS. de nuestra Bibl.^a Universitaria (números 648-649-660..., sign. del Cat. G. del Caño).

(2) Vide «Missale votivum secundum consuetudinem Sedis Valentine» (Codex n.º 104 de la Catedral). Celebrábanse «ab oracions de serenitat» que oían los fieles vela en mano («Hist. de algunas cosas más notables...» del Dietario del R. P. Jaime Falcó MS. n.º 948 de la Bib.^a Univ.^a) y se aplicaban para impetrar protección divina contra pestes y calamidades públicas (Villanueva—«Viaje literario», tom. II, pág. 20), lo que justifica el auge devoto y su consecuencia: gran cantidad de retablos.

dreta—Als vostres peus: los serafins per strado...», cantaba Ruiz de Corella (3). De predela: St.º obispo imberbe, que puede ser S. Valero (demasiado joven) sin bastar a descifrarle con seguridad lo escrito en su libro, por tratarse de Salmo (L-17) común a muchas preces (uno de los Penitenciales): «Domine labia mea aperit» (sic); SS. Vicente mártir, Lucia y Antón. Al centro, en vez del más usual «Christus Pàtiens», la SS. Trinidad, con el Eterno cristífero, sosteniendo al Crucificado sobre la Cruz (4). Su presencia en retablos de los Siete Gozos, sea como aquí en el bancal, o de ático como en el del taller Marzal-Nicolau, de la Col. R. Bosch (Barcelona), explícate por qué después del septenario de misas votivas—(mientras no las prohibi' reforma de Paulo V fuera de sus respectivas fiestas propias, imponiendo las de «B. Virg. de tempore») —había otra de la Trinidad (5). Sospecho debió también contribuir el Rezo de las Cinco Llagas (6). Por último: SS. Juan Bautista, Catalina, Lorenzo y un inidentificado Papa. Faltan los guardapolvos («polseres»).

El descabalado retablo que fué mayor en la parroquial de Pina, indisputablemente fraterno del de Sarrión, es obra cierta de Nicolau. Post (IV-577) lo Hermanó con el de Albentosa y estoy en fe, sin creer sea la del carbonero, que tiene adicional valor probatorio para, sin reservas, identificarle con el autor de lo de Rubielos. Las tablas que conozco son: Calvario; Transfiguración (titular) entre Profetas; cuatro escenitas inspiradas por el Oficio de ese día (6 de agosto), en que se lee el Capt.º XVII del Evangelio de San Mateo, con la elección de S. Pedro, S. Juan y Santiago, señalando el Señor al Monte, la presen-

(3) «Vida de la S. Verge Maríav», en «Lo primer del Cartoixà» (fol. 180). Val.ª 1496. Los documentos dicen a veces: «de los pies de N. Senyora abaxo, angeles con textas, medias personas...»

(4) Mâle («L'Art du XIII. Siecle») supuso el tema creación de Suger, pero fué objeto de serios reparos del prof. Kingsley Porter, en «The Art Bulletin» (1924), y de Mr. Laurent en la «Revue Archeologique» (XIX), del mismo año.

(5) V'llanueva, «Viaje» II-15-25.

(6) Ve. Mâle: «L'Art de la Fin du M. Age», pág. 106-108. Relación del culto de las SS. Llagas con pestes y grandes tribulaciones, en Perdizet, «La Vierge de Misericorde», pág. 140. París, 1908. Cofradías valencianas imponían en sus estatutos (1380), la obligación de «cinch pater nostres en remembransa de les cinch plagues» y «VII avemarias... dels VII Goygs que hac la Verge» (S. Sivera, «La Diocesis Valentina—Nuevos est. hist.», Val.ª 1921, pág. 164).

cia de Moisés y Elías (con capa blanca de tradición (7) carmelitana) y curación del joven poseso realizada según los Sinópticos al bajar del Tabor. También hay otros dos: Resurrección de Lázaro, primer hito de la Pasión según sus ciclos iconográficos medievales, que por ella solían de vez en vez principiar. Habla entonces el Salvador con sus acompañantes de que se acerca. O por ser uno de los grandes milagros evangélicos, en cuyo caso pudiera como tal justificarse ver las Bodas de Caná (1.º de su Vida pública), que con la multiplicación de los panes y los peces narrada por S. Lucas en el mismo capítulo (IX-13-17), figura en otro retablo de la Transfiguración de la Seo barcelonina. Nimiedades curiosas no faltan, desde las tres tiendas («tria tabernacula») propuestas por S. Pedro, a Profetas con barba trenzada cual crencha femenil.

Fué Nicolau quien hizo el retablo mayor de la parroquial de Albentosa, dedicado a Ntra. Señora de los Angeles, como la iglesia. Su paridad (factura, composiciones, tipología) con el de Sarrión es indiscutible. Lo presintió el Sr. Tormo en su sagacísimo «Levante» y se lo atribuí en «Archivo de A. Val.º» con las, entonces forzosas, vacilaciones, eliminadas después de conocer íntegro el políptico sarrionense. Los asuntos son los mismos, y con idéntica estructura, pero suprimiendo la Coronación e interpolando la Presentación del Niño Dios al Templo. Es raro incluirla entre los siete Gaudios, mas no inexplicable, ya que todos son Misterios del S. Rosario, comprendidos en los «Quince actes de la sua vida», componentes del «Psalteri», puesto a continuación de los Gozos en libros devotos similares al «Verger de la SS. Verge», por Miguel Pérez. Aun siendo muy entreverado de dolor, por el acerbo vaticinio del «Nunc dimitis» del rezo de Completas, que le justifica en altares marianos. Fueron prácticamente alterados en textos y retablos, hasta regularizar esta devoción un Sinodo valentino de 1432, durante la pastoral prelación de D. Alfonso de Borja. Testificanlo casos, en que se incluyó entre los «Goigs» la Natividad de María, sus ¡Desposorios y la Huída a Egipto!, según demuestra el contrato de Bernardo Serra para Chiva de Morella que publicó S. Gozálbó en su monografía del

(7) Como Fundador, o Padre de la Orden. Ve. Cahier, «Caracterist. des Saints dans l'Art Populaire», tomo I, pág. 111 y 363. Ibid, «Analecta Bollandiana», pág. 195, de 1906.

pintor: los del Marqués de Santillana mencionados por Lafuente (8), y otros.

En mis escarceos anteriores (9), adjudiqué al obrador de Nicolau otro retablo de los Siete Gozos que sin tabla central perteneció a D. Diego de León (Tortosa) y después al Sr. Aras Jáuregui, quien lo transbordó a inmejorable puerto de seguridad: el Museo de Bilbao. Es ahora posible avanzar más resueltamente y atribuirlo al propio Pedro. A pesar de que se modificaron las composiciones de asuntos repetidos en los dos polípticos precedentes, su factura, finura y calidad son tan gemelas como el modelaje, traza de muchos tipos, características morellianas, pliegue de paños, manera de tratar peñones y árboles de los fondos, labor del oro en orlas o aureolas... Entre la Virgen del Nacimiento bilbaíno y la de la Coronación de Sarrión, hay paridad no menos cabal que la de muchos varones con vueluda túnica y judaica silueta. Los ángeles con Improperios de la Pasión («Arma Christi») resultan mellizos de los que rodean a la titular de Albentosa. Cotéjense los tenantes de Cruz, columna y linterna, e incluso el Jesucristo de respingada naricita y ojos redondos un tantico gateados. Sin porfiar, es lícito recordar a Nicolau pintando para la comarca tortosina, de donde debe ser oriundo lo de Bilbao. Quizá no se trate del de Horta—(no tiene «XV casas», ni concuerda la predela)—encargado por Mosen Carsi, que terminó de pagar D. Iñigo de Vallterra. Sin embargo, y aun cuando no pase de arar en el mar, debe reconocerse que tampoco repugna el admitir esta posibilidad (10). Puede haberse alterado la extructuración prefijada en el contrato, de lo cual no faltan casos. ¿Se tratará del donativo regio a Valdecristo exclaustro por reformas u otros motivos, llegando a ignorado paradero antes de su compra por los señores de León?. Es decir, algo así como lo de Almonacid, proveniente de la Catedral de Segorbe, y lo de Gabriel Martí (Albal), de la de Valencia. Tal vez vota en contra la carencia de blasones. No sé si llegaría el piadoso Rey D. Martín a la modestia—(y es posible)—de la divisa del Temple: «Non nobis, Domine, sed nomine tuo da gloriam», pues sólo hay en los escudetes del guardapolvo el trigram-

(8) En el tomo I, pág. 332, de «Castilla la Nueva», edic. Cortezo.

(9) Archivo A. Valenciano, 1934, con reproducciones del retablo Aras Jáuregui.

(10) Encuentro y celebro que mi sugerencia conjetural, no desplazó a Post., tomo VII-788.

ma del nombre de Jesús: J H S. Sin engañarnos con fáciles entusiasmos, que se parecerían a un alegato «pro domo», tal podría correr el dado, que viniese a ser verdad una de las dos hipótesis.

Sin pormenorizar, citemos curiosidades iconográficas: En la Epifanía, está N.^a Señora sobre silla larga que aparenta lecho. ¿Transformación de la «cadira» en que posa otras veces? O reminiscencia bizantina rastreable recurriendo a las concienzudas publicaciones de Hugo Kehrer, Millet y Brehier. No faltan muestras en obras españolas, de las que bastará mentar el retablo de Quejana (1396) para D. Pedro López de Ayala, que tenía en Londres (1913) Lyonel Harris, adquiriéndolo Mr. Deering.

Al centro de la predela, Cristo Pacientísimo, y a sus lados, en vez de la Virgen y S. Juan dolientes, o dos innominados ángeles que suele ser lo normal, S. Miguel, lancero lanceando a Satan y S. Gabriel con su típico atributo: jovial vara de azucenas. Constituye rareza no extraordinariamente rara, pues así están en el de la Col. Luigi Parmeggiani, que reprodujo Mayer en «Revista Española de Arte» (n.º 8), otro de la Col. Muntadas (n.º 9, del Catálogo), en los retablos de Liestra (Museo Dioc. Lérida) y Parroquial de Villarroya (Daroca)... Supongo aluden a Justicia y Misericordia, que por reflejo de la especulación mística, bien explícita en textos como el «Speculum Hum. Salvat.» (Cap. XXXIX) opúgnan acusando una y defendiendo la otra el género humano ante la Divinidad. Corresponderán a la misma edificante ideología consoladora que junto al Señor amenazando destruir el mundo (11); al pie de la Cruz (12); con el Ecce-Homo (Museo Dioc. Lérida); la SS. Trinidad

(11) Tabla Virgen Misericordia con los pecados capitales (Teruel—Pal. episcopal), cuya rara iconografía comentamos en *Ar. Ar. Val.*º, último número recientemente distribuido, que corresponde a 1936.

(12) Dosel de Carlos V (tapiz pal.º Real de Madrid), reprod.º en el Album bilingüe de la Exposición retr. de Zaragoza (1904), lám. 44. Son muchos los pasajes aplicables que pululan en la literatura devota. Citemos ahora sólo uno, el de la «Istoria de la Passió», por Fenollar, donde Justicia con severidad demanda: «Senyor apellauvos: puix la ley ordena—Qui fa lo pecat: aquell fasasmena...». Su contricante implora: «Del tant que iusticia: rahons grans aplica—La Misericordia: senyor vos suplica...». También y no sé si acaso contribuyendo los efluvios de la «Panagia Aggeloktistos», o análogos, se pusieron ambos arcángeles a diestra y siniestra de la Virgen con el Niño. Así lo vemos desde un retablo giottesco del Museo de Bolonia, hasta Botticelli en su tabla de los Uffizi. Sin ir tan lejos a buscar pan de trastrigo, recordemos por aquí, el bancal de Elna con la

(Col. Offerman-Nueva York), o en retablos de «ánimas» (Resurrección, del de Blesa—Museo de Zaragoza), teniendo las simbólicas insignias que grafiando la profecía de Isaías, surgen de boca del «Rex Justitiae» en el Juicio Final.

Tengo la convicción de que si Nicolau es el autor del retablo Aras Jáuregui, suya será la predela (Museo S. Carlos núms. 33 a 35), del que fué mayor en el convento valenciano de Sto. Domingo (13). Ratifica mi proposición, confrontar el plafoncito de la ordalía en Fanjeux; si los dominicos son modelos profusamente repetidos en aquél, no lo son menos los laicos que tienen detrás y los barbicanos albigenses. Factura y labor de los oros absolutamente idénticas.

Con timidez inevitable antes de conocer lo de Sarrión y Bilbao, ya se la he acercado en este Boletín (3.^{er} Trim. 1933), situándola entonces, tangente al gran pintor de los Marti de Torres. No me arrepiento, pues resulta eslabón de cadena que la conecta con él, en relación propia de

«Mare de Deu de la Llet»; panel titular del ret. de la Paheria (Lérida); contrato (1490) de Martín Zamora destinado al Monasterio de la Zaidia; rústico altar mayor cincocentista de la ermita de S. Bartolomé (Villahermosa)... De vez en vez, a S. Gabriel le substituye S. Rafael (trípico del Perugino—National Gallery. Londres), y el Angel Custodio a S. Miguel (M.^o de Borbotó en S. Félix—Játiva). Quizá es por lo que se hallan junto a la Inmaculada (de hacia 1500) en puerta del coro de Sta. Clara de Moguer, advirtiendo Post (V-31), lleva San Rafael extraño atributo de varonil cabeza y no sé si como «medicina de Dios» que alejó de Sara el demonio (Tobías VIII-2, 3) podrá considerarse satánica testa, del encadenado Asmodeo, cual en la imaginiería de algunos santos.

(13) Su procedencia la encontré, en el inventario manuscrito de 1847, acorde con el impreso de 1850, los dos al mismo núm. 189. Que fuera precisamente del retablo mayor, aun sospechándolo por sus asuntos, es noticia que debo al Barón de San Petrillo, quien la dedujo de «Capillas y Sepulturas del Convento de Sto. Domingo», manuscrito del P. Teixidor, donde se indica tenía en predela milagros del Santo y «como además el tamaño acusa pertenecer a uno de grandes dimensiones, pensé—(dice con clarividencia su nota)—, que debía ser del altar mayor de la casa grande de Predicadores». Con estos datos recurrí directamente al voluminoso manuscrito de nuestra Bibl.^a Universitaria, y en el fol. 10 hallé que debe ser anterior a 1403—(por lo tanto, dentro de las actividades de Nicolau)—fecha en que se le añadieron adornos de talla. No repele a mi vista, pues la de 1420-30 que antes se le venía dando, tal vez apoyaba en la de 1443 para el retablo Martí de Torres, y éste ha de retrollevarse hacia 1420, poco más o menos, según después discutiremos. A continuación describe el P. Teixidor lo que falta, diciendo tenía enmedio la Virgen con el Niño, a su derecha S. Pedro y S. Pablo entregando báculo y libro a Sto. Domingo. A la izquierda, el B. Reginaldo recibiendo el escapulario de mano de Ntra. Señora. Seguía S. Pedro Mártir con mitra, a sus pies, y S. Agustín con el libro de la Regla. «Todas estas imágenes eran de estatura natural». Añade, que celebraba mucho en él, S. Vicente Ferrer, donde se le apareció su hermana Francisca, y, por último (tributo al mal gusto de su época), juzga el retablo «de humilde pincel, propio de aquel siglo en que se ignoraba el arte de pintar».

maestro y discípulo, a su vez espléndido maestro. Siguió «in situ» hasta 1525, que le sustituyó el costeador por Fr. Ausias Carbonell (14), obispo auxiliar de Valencia y pintado por Felipe Pablo de San Leocadio (tablas en S. Carlos), sustituido a su vez en 1662. Representa cuatro pasajes de la leyenda de Sto. Domingo de Guzmán, en tres paneles. Son asuntos muy abundantes en retablos a él dedicados, por inspirarlos el ecuménico credo de los imagineros medievales (Voragine. Cap. CXII) y figurar en Lecciones—(la 4.^a, 5.^a, 6.^a y 9.^a)—del Oficio propio del Santo—(al 4 agosto)—, que fué otro de los principales motivos de predilección retablada: 1.º—El profético sueño de Sta. Juana de Aza (sin aureola) y el ignifluente perrillo blanquinegro (incorporado a los blasones de la Orden) que se dió en interpretar cual símbolo del ministerio y hábito de los «Domini canes», a base del símil de predicación establecido por S. Gregorio (Homilia Quaest. 40 in Evang.). Lo repetía mucho nuestro S. Vicente Ferrer (Serm. 23 marzo 1413): «los preycadós son cans e mostins de la cabanya de aquell senyor Jhesu Xrist... lo preycar no es sinó ladrar contra los lops, so es, contra los diables. No m'en menyspreu yo...». Deliciosamente plasmó estas alegorías, Andrea da Firenze (?) en la capilla florentina de los españoles (S. María Novella), iglesia dominica que fué para el Orden de Sto. Domingo lo que la basílica de Asís para los franciscanos. Allí se ven al pie del Sto. Padre, fieles ovejuelas guardadas de los lobos por mastines negriblancos. Lo que indicaba el intérprete de la similar visión de Sta. Alete (madre de S. Bernardo): «magnífico perrillo que, guardián de la casa de Dios, ladrará vigorosamente a sus enemigos» (Voragine CXVIII). «No temas, parirás luz que ilumine al mundo», dice una celeste voz a la condesa de Sassorosso, según leyenda—(sinónimo de ley, o enseñanza)—que cuenta por esa razón dió a su hija el nombre de Clara, la hermana espiritual del «Poverello». Explícase otro simbolismo, el de la llama saliente de boca del can, fundado en muchas fuentes bíblicas y evangélicas ya indicadas (loc. cit.), reiterado por el Breviario (Lec. 4.^a 2.º Noct.): «Hujus mater gravida sivi visa est... Quo somnió significabátur fore, ut splendóre sanctitátis ac doctrinae gentes ad christíanam pietátem inflammarentur». Aquí, economizando espacio, simultaneó Nicolau dos distintos hechos, pues aunque vemos a la madre dormida y muy arropada (con tocas puestas), no acaece durante su

(14) Villanueva «Viaje» I-39 y Teixidor «Capillas y Sep...», folios 11 y 12.

embarazo del tercer hijo; éste, voluntariamente, duerme fuera de la cuna, en el duro suelo (15). Con frase—(muy usual en terminología devota)—que titula un libro del prior dominico Fra Jacopo Passavanti, le podríamos llamar «Espejo de Penitencia». Los retablos eran eso: prédica muda, romanza sin palabras, oración en color, donde se han de abreviar vocablos, porque «hablar mucho para el rezo—dijo S. Agustín—sería negociar una cosa necesaria con lo innecesario». 2.º Es otro sueño simbólico: el de Inocencio III, que ve dormido—(con tiara)—a Sto. Domingo sosteniendo la bamboleante basílica primacial de Letrán, alegoría del requebrajamiento de la entonces conturbada Iglesia. El Concilio Lateranense acababa de prohibir fundar nuevas Ordenes y reglamentando la predicación; precisamente cuando solicitaba se aprobara la suya de Predicadores. Resistíase su Santidad, hasta que por la visión fué aprobada (1215) y un año después confirmada, por el inmediato sucesor Honorio III, atribuyéndose similar aparición igualmente decisiva para franciscanos y trinitarios. 3.º La prueba del fuego. El libro, con «Unus Deus—una fides—unum Baptisma», sube indemne, respetado por las llamas, mientras arden los heréticos de albigenses, que tristes o iracundos rasgan las vestiduras y se mesan barbas en señal de aflicción, detalle comprensible para los fieles de antaño, por ser costumbre de origen hebreo practicada en Valencia por pobres lloraduelos de alquiler que con plañideras («ploradores»), formaban en los entierros, aun después de prohibirlo un bando (1389) del Concejo. Cervantes pone así a los moros, en la fuga de Zoraida.

Una de las más sazonadas producciones de Nicolau, será la Madonna de la Col. Gualino (Turin), atribuída por Post (III-26). Llegué a

(15) ¡Qué bien recalca y glosa este detalle, otro Sermón vicentino! (15 marzo 1413—véase pág. 63 de la edic. Patxot). Creo recordar (inseguramente), un pormenor que no puedo revisar por no estar ahora el retablo en Val.^a: Dominguín tiene un dedillo en su boca. Si es así, la razón de que así sea, no supongo—(y puede ser)—alusión a la Obediencia (Giotto—Basílica de Asís), o al Silencio, como cuando se le representa ya dominico—(igual que S. Pedro de Verona)—según le puso el Maestro de Játiva (tablita de S. Carlos, nunca expuesta, que hace años ví arrinconada en el archivo del Museo), Fra Bartolomeo della Porta (Acad. de Florencia), etc. Pud'era resultar fruto del realismo humanizador del Arte, ya que lo mismo se ve al Jesúsín chupando su dedito en el Ana trina—o triuna—, de Martín Torner (Museo Arqueol.^o—Palma); en la Natividad osonesca del Ayuntamiento de Castellón y en otras partes, abundando por Italia desde Andrea di Vanni d'Andrea ? (Siena—igl.^a de S. Donato) hasta los Lippi, Ghirlandajo, Carlo Crivelli...

sospechar si sería la desaparecida titular (16) del retablo Aras Jáuregui, arrancada para poner imagen de bulto; o por la voraz rapiña trashumante de arrapaaltares, como en Sarrión. Lo que aquí, en Albentosa, Burgo de Osma (Louvre), etc., ofrendan a la Virgen dos ángeles—(reminiscencia itálica)—son auténticos «floreros». En ellos, en los «pomells» que otras veces (Madonna de la Col. Walters (Baltimore), la que fué de Mr. Dupont en Barcelona, etc.) lleva Ella en mano y en los jarrones de la Anunciación, podría seguirse—(a través de Jacomart, Rexach, Maestro de los Artés, Juanes...)—la trayectoria del proceso generativo de la moderna modalidad de pintura de flores. A partir de nuestros viejos retablos, cabe rastrear y juzgar la lenta génesis de lo que siglos después se denominó «naturaleza muerta»; modelos quietos de silente vida, como mejor se tiende a llamar interpretando la voz germana «stilleben», o la «still life», que aún parecían poco expresivas a Camille Maclair analizando la «nature morte» en «Trois crises de l'Art actual». Ciertamente que todavía carecen de ambiente y «composición»—¡la palabreja detestada por Goethe!—, que también los impresionistas desdeñaron (de Cezanne a Peploe y contemporáneos); pero están tratadas con igual cariño, sin convencionalismo, ni aspiración pretenciosa de desarrollar un tema de sencillez rebuscada. Es la semilla, que a más andar florecerá en esta tierra de flores, fomentada por la industria sedera con su fabricación de típicas telas floreadas. Los primitivos, son genearcas del arte que cultivará brillante legión: de Mateo Gilarte, a Benito Espinós, Blas Grifo, los Parra... Bien mirados, hasta en esto resultan curiosos, por la primorosa ejecución de entomólogos del pincel, e ingenua gracia, que les hace atractivos y hasta interesantes, casi admirables, por la sabrosa miel escondida en el roble de sus tablas. Siguiendo una orientación iniciada por Woerman en «Die Landschaft in der Kunst» (München 1876), continuada por Gabriel Mourey en las lujosas «Feuillets d'Art» (n.º 1-2.ª ep. 1921) y por S. Cantón en su amena «Rebusca de novedades en el Museo del Prado», que publicó «Residencia» (n.º 1 de 1927), dedicaré algunos capítulos de mi librejo sobre Pintura Valenciana Medieval—(cuando salga

(16) Deseché la idea por discrepancia de medidas: el ancho del hueco en el retablo del Museo de Bilbao es 0,60, según me comunicó su amable director D. Manuel Losada, y el ancho de la tabla Gualino 1,10, según el ya citado «Catálogo» de Lionello Venturi.

de la varadura)—a tratar de esto, del «género», retrato, paisaje, desnudo y varios.

Aunque otras hipótesis son posibles y hasta de vez en vez parecen indicadas, me decido a levantar el entredicho que pesaba sobre la unificación del maestro del retablo del Salvador, de Rubielos, con P. Nicolau. Virtualmente convence, ver repetidas ciertas cabezas en figurillas bracicortas, deditos enclavijados y mellizas características cardinales, que acaso neutralizan no substantivas discrepancias. No creo admisible ni por argucia polémica, suponer a un pintor de su valía, carente de cierta elasticidad, invariable y estancado, malgastando normas y modelos equiformes. Sin más cala y cata que parangonar lo de Sarrión, Albentosa y Bilbao, dedúcese no fué así.

El retablo de Rubielos, tiene por titular el «*Salvator Mundi*» entre las usuales historias de la Vida de la Virgen. Desde el anuncio a sus padres del término de la esterilidad matrimonial y abrazo (17) en la Puerta Dorada de Jerusalén, a su Tránsito y Coronación. Entre ellas, hay una menos habitual: la llegada de los Apóstoles (18) para la muerte de María, precisamente reunidos «frente a la casa», como dice Voragine y pintó Duccio en el Duomo de Siena. Los recibe N.^a Señora y S. Juan, que se hallaba ya en la estancia, por la tradición de haber llegado primero en el aéreo viaje milagroso que cuenta la «Leyenda Aurea» (CXVII), o por la que le supuso acompañando inseparablemente a quien se convirtió en su verdadera Madre desde el Gólgota, según predicaba mucho glosando el cuarto Evangelio (XIX-26-27), un franciscano del XIV: Fr. Nicolás Bonet, más conocido por el Doctor provechoso. «Ab suma devoció hoya tots los jorns missa, la cual li deya lo

(17) Tema frecuentísimo, por ser una de las primitivas fórmulas tradicionales de la Inmaculada Concepción, antes de vedarlo en el XVI la Iglesia. Véase Rohault de Fleury: «*La Sainte Vierge*» (tomo I, pág. 29), París, 1878; y la interesante síntesis de Tormo «*La Inmaculada en el Arte Español*», Madrid, 1915.

(18) A base del Apócrifo atribuido a S. Juan Evangelista, «*De Transitus Sanctae Mariae*» («*Dict. des Apocryphes*» 11-503-tomo XXIV del Migne-París, 1858), que difundió Gregorio de Tours con su «*De gloria Martirum*» (Cap. IV), pasando a textos tan divulgados como el «*Speculum historiale*» (VII-LXXV), de Beauvais, el Voragine, numerosas Vidas de la Virgen y «*Vita Christi*», similares a la del «*cartoixà*» y de Sor Isabel de Villena, cantándolo poetas cual Ruiz de Corella en sus «*Triunfos de Nostra Dona*», Miguel Pérez... Lo popularizaron «*Cobles*» y «*Consuetas*», como la de Elche, glosada por Chabás («*Archivo*» tomo IV) y las que publicó Milá Fontanals, en «*Los orígenes del teatro catalán*» (tomo VI de sus «*Obras completas*»).

glorios sanct Johan seu nebot e fill», escribe Sor Isabel de Villena (CCLXXV). Fué creencia tan extendida y persistente, que cuando José Vergara propuso (1782), los asuntos a pintar en la capilla de la Comunión, de los SS. Juanes (Valencia), figuró Ella recibéndola de su mano.

En el bancal, escenas de la Pasión y todo este formidable conjunto encuadrado por más de treinta figuras (Profetas, Angeles, Santos) de cuerpo entero y «mitges images», rematando el ático los cuatro Evangelistas como en el retablo del Centenar de la Ploma.

El tablero de la S. Cena tiene una curiosidad mayor. Judas, que se llegó a poner hasta debajo de la mesa (Portada de Sta. María la Real, de Olite) y casi siempre sufre merecida excomunión (pinturas murales de S. Baudelio, de Casillas de Berlanga; retablo de Guimerá, en el Museo de Vich; Villahermosa del Río...), completamente aislado de trato y contacto con los demás Apóstoles, según fórmula por la cual se pretendió llamar innovador a Taddeo Gaddi, que la empleó en el refectorio de Sta. Croce (y conservará su auge largo tiempo, usándola Leonardo en el «Quattrocento») suele vérselo de amarillo, sin aureola, muy raramente con ella blanca (Nicolás Florentino—Catal. vieja de Salamanca), menos raro con ella negra (Rexach, Maestro de Borbotó...) y rarísimo mitad blanca y mitad negra (Maestro de Cavanyes—Museo Dioc. Val.¹). No está en el retablo de Rubielos. Aunque de vez en vez se hace notar su ausencia desde lejana fecha (frontal románico de Suriguerola—Col. Plandiura), ello constituye una particularidad que puede tener justificación exgética. Supongo se debe, a lejano eco de algunos comentaristas y expositores que decían no comulgó, distinguiendo entre la Cena del cordero legal y la Consagración del «Sanguis». Creían que la denuncia de su traición (19), según los Sinópticos (S. Mateo XXVI-21-30; S. Marcos XIV-17-25), fué durante la primera y anterior a la Institución Eucarística — (el momento representado) — marchándose del Cenáculo al verse descubierto, como hace vislumbrar cierta interpretación de las palabras de S. Juan (XIII-30). Es una explicación bien posible, al menos.

Por lo demás, la mesa tiene su acostumbrado aderezo que, demostrando a que límites llegaba la minuciosidad de algunas capitulaciones,

(19) Véase Friedlieb: «Archéologie de la Passion». Apéndice II («Judas a-t-il communiqué?», pág. 232 y sig. de la trad. francesa del P. Martín. París, 1897.

se dan casos de prefijar estuviera «lo sanct greal (20) damunt la taula, fornida de prou pa, axi rollos com ffoguaces, axi llescat com troços, gavinets, ampollas de vi, pichers, saler...». Evidencia, no eran los comitentes desdeñosos para bagatelas iconísticas.

Tengo por cierta la intervención del autor de lo de Rubielos en un retablo de los Siete Gozos y al centro la Virgen lactante, rodeada de ángeles músicos, que hay en la Col. Rómulo Bosch. Según dicen, es oriundo de Puerto Mingalvo (Teruel)—o sus cercanías—antiguo pueblo importante del arzobispado de Zaragoza, que fué como capital de aquel contorno. Ver que su Ascensión repite con ligerísimas variantes las composiciones de Sarrión y Albentosa; hallar el Salvador de la S. Cena, de Rubielos, casi convertido en el Eterno de la SS. Trinidad del ret. Bosch; S. Pedro (y otros) en la Pentecostés (y Ascensión), réplica de un Apóstol aspaventoso, brazos en alto, a la derecha de la Ascensión de Rubielos, son indicios apuntados sólo como pequeña muestra para más amplia confronta testificadora, que no detallo por no malgastar el tiempo del lector. Indudablemente, la titular, Anunciación, Natividad, Epifanía y Resurrección, por ejemplo, no cabe dentro de lo posible atribuir las a Nicolau. Y como el cotejo con las tablas Johnson (Filadelfia) nos. 756-757 del Catálogo de W. R. Valentiner, y con el retablo de S. Jorge del Centenar de la Ploma, me hacen vislumbrar grande afinidad, termino por deducir pudiera ser testimonio del dualismo Nicolau—Marzal, o discípulo, próximo al solitario Maestro de los Puixmarin, no bien estudiado a causa de la pésima luz con que lo vi, malogradora de los clichés que tuvo la gentileza de hacerme en Murcia el Sr. Herrero Malats.

Le falta guardapolvo y predela y será más al detalle discutido en la monografía de Marzal, incluida en el libro de conjunto que, como novela por entregas, empezó a publicar hace años la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

(20) Supongo es voz que alude a la valiosa reliquia de nuestra Catedral, donada por Alfonso V. Por eso no aparece aún aquí, como lo hará en la 2.^a mitad del xv, abundando de Joanes a Ribalta. Esto me hace sospechar si sería pintado en Valencia, o valenciano, el fragmento de fresco reproducido esquemáticamente por Reinach («Repertoire» III-254), como dudoso florentino, hacia 1450: un Cristo de Piedad, sangrando en Cáliz, con las asas típicas del Sto. Grial catedralicio. No puedo afirmarlo, porque desconozco su paradero, ni siquiera logré adquirir el catálogo de la venta Hartmann, ni hojearlo rebuscando por Barcelona y Valencia.

También es del taller de Nicolau otro retablo repintadísimo de los Gaudios marianos. Según entreoímos proviene (?), como el anterior, de Puerto Mingalvo. Igual advocación y templo, parece raro, por lo que se ha de suponer que, uno u otro, serán de iglesias o lugares contiguos, no de la misma parroquia. Fué de propiedad particular en Barcelona, donde lo llegué a ver cuando la Exposición de 1929. Después, emigró al Kansas City Museum.

Aboga mi aserto de que puso mano en él Nicolau, su factura, tan parigual a la de Sarrión y Albentosa como las composiciones y tipos de varios tableros. Para no ser prolijo a saciedad, sólo recordaré que junto a los blasones, en hombros del retablo se ve un ramizo donde picotea picudo y zancudo pajarillo que tiene idéntico el manto de la titular de Albentosa y, a pesar de hallarlo parecido en obras de inmediatos discípulos (Maestro de los Ocón—Ródenas; ret. de Sta. Bárbara, Colección Bosch...) e incluso muy distanciadas (Ana trina del Museo de Barcelona—mallorquina (?)—, no es menos cierto que con modificaciones. Era labor de los «mancips» o ayudantes de manos, pero cuando concuerdan exactamente y con otros detalles, les concedo la importancia de probable divisa o marchamo del obrador. Holgará decir que hay figuras multicopiadas de Rubielos, y si en algunas se altera el canon o proporción de facciones, puede ser debido a que intervino un nuevo colaborador. No Marzal. ¿Gonzalo Pérez o alguno de sus familiares? No diré que no, pues en otra ocasión lo pensé, sugestionado porque insistentemente le supuso Tramoyeres copartícipe de Nicolau. En cualquier caso, es atractivo ver al Bautista (predela) y dos Apóstoles de la Dormición, gemelos de Dioscoro en el aludido retablo de Sta. Bárbara; la Virgen algo recuerda Sta. Marta (Catedral), como flora y fauna del solado de la estancia en que yace Ntra. Señora, las cacareadas «rosetes» y «gallinetes» no solamente iguales, sino igualmente distribuídas y encuadradas. Sin embargo, los repintes impiden afirmar sin riesgo de que al creer hincar el diente sobre seguro, topemos en duro.

Desacordado el conjunto por bimanual labor, viendo paridad absoluta entre titular y Anunciada, me resisto a echar al repintador todas las culpas de haber desfigurado por completo el paño central. Buena parte sí que la tiene, y es bastante para certificar con cuánta razón ya decía Cruzada Villamil que suelen caer sobre las pinturas como pe-

drisco en frutales, y para justificar llegase Agrasot, hasta pedir una ley penal castigando cualquier restauración. Restaurar—(mal, no conservar bien)—se llamó nuevo modo de destruir y fué plaga endémica muy agudizada en Valencia, por creer que cada cual puede hacer de su capa un sayo—¡sin ser suya la capa, sino de todos en todos los casos!—y «por el afán secularmente valenciano—(censuraba Tormo)—de no dejar las cosas con aspecto de viejas». En lo que permiten atisbar los repintes a todo color de la tabla principal, y en consecuencia sin seguridad de mi fe, quizá existe aproximación al anónimo autor mediocre de dos paneles (Anuncio a S. Joaquín; Nacimiento de la Virgen) de la iglesia de Albal, que Post, rectificando rectamente catalogaciones por aquí hechas—(mía una de ellas)—, incluyó en los aledaños de la escuela nicolasiana. ¿Sería, como el «altre pintor», innominado por las capitulaciones de 1404, si no fué que muriera o se ausentara Pedro antes de ultimarlos, continuando algún otro su empezada obra? O al revés, según documentalmente consta de Guillermo Cases y más. Entre colaboración y restauración, puede rotularse «Nicolau y compañía»; con minúscula, por ser de tardevenidos poco estimables.

Curiosidad no muy rara es faltar en su Anunciación la tradicional jarra de azucenas. La omitió Montoliu en predela de S. Mateo, y el Maestro de Juan de Bonastre, o «Alacuas Master», de Post (21), en su

(21) Respecto al pintor, véase Post, VII-879; VIII-715, y Angulo en *Archivo Español de Arte*, n.º 1, de 1940, pág. 85. Sospecho, y en su lugar discutiré la posibilidad de atribuirle, o cuando menos incluir en su círculo, con mayor o menor radio de aproximación, obras fluctuantes del de Jacomart al de Osona; tal, por ejemplo, la «Mater Misericordiae», de la parroquia de Bañeres, y el «Santiago sedente», de la Sra. Duquesa de Parcent. Mi denominación parte, de la Transfiguración de nuestra Seo (número 189, que ha venido fechándose desde ppos. del xv hasta su 2.ª mitad) para mí, titular del retablo costado por el noble D. Juan de Bonastre cuando (1448), fundó un beneficio en su capilla catedralicia (Ve. S. Sivera, «Catal», pág. 492). Los blasones (página 298) son de Bonastre, según, respondiendo a consulta, se dignó comunicarme mi mentor heráldico, el barón de San Petrillo. Entonces, al hacer obras se pondrían los escudos del nuevo patrono, cambiándose la titular antigua del Salvador (pensaba lo mismo el docto amigo) por la Transfiguración, sustituyendo anterior altar, acaso costado por Mosen Socias, que contaba setenta y tantos años de servicio. O cuando (pienso yo), sin cambiar aquélla, por figurar este Misterio glorioso de advocación principal, visible al centro del retablo recién hecho (como en el del Salvador, de Pina), empezó a denominarse así la capilla. No hay por qué detenerse a rebatir la insostenible fecha dada por el benemérito historiador de la basílica, suponiendo casi seguro que formaba parte del primitivo, ¡hacia 1374!

para mí obra cierta del Museo de San Carlos (22), poniéndola en la también suya del marqués de Mascarell, como el Greco no la puso en la del Prado (n.º 827), ni en la del Museo-Biblioteca Balaguer, ni en la del Marqués de Urquijo, ni en la que se pretendió atribuirle de la Colección Lázaro Galdeano, pero sí en otras: la de la Catedral de Sigüenza, por ejemplo.

En predela: S. Antonio Abad; Santa con dragón (Marta o Margarita); S. Pedro Clavijero («sant Pere de les claus»); Cristo en el Sepulcro («lo monument»), entre la Dolorosa y S. Juan doliente, mano en mejilla (23); S. Pablo montantero («de la spasa»); Sta. Catalina («de la roda, como también le llaman en Italia) y el Bautista, a media rodilla.

Repetidos, diecinueve idénticos blasones pomíferos—¿poma o pera?—, fruto que tiene Jesús Niño en el panel central.

Los retablos de Kansas y Rubielos permiten adjudicar a su autor tres tablas de la Col. Mateu (Barna): Predicación y martirio de S. Bar-

(22) Núms. 87-88 del Catálogo Torno. Viene creyéndose probable de Portaceli, de la fundación cartuja de la Anunciata, lo cual permitiría (Teixidor, «Antigüedades», II-206, edic. Chabás) fechar por 1442-1445, y sería importante, a los efectos de la discutida formación del artista. Pero si los viejos inventarios del Museo, que ya les calificó de «incompletos e inexactos» el P. Tarín y Juaneda, no yerran una vez más, será de Sto. Domingo de Valencia. Los dos (al n.º 210), el de 1847, que da medidas (6 — 2 x 6 — 1), y el impreso de 1850, consignan esa procedencia, ratificando su identificación, decir el primero: «está guarnecida toda la orilla del manto de la Virgen de escritura en caracteres antiguos», y así es.

(23) Tan arraigado ademán, como signo convencional de aflicción, proviene de la antigüedad clásica y pasó a la imaginería religiosa. Le menciona S. Epifanio (Epíst. XI), cantándolo Dante (Purgat. VII): «L'altro vedete, ch'a fatto a la guancia—De la sua palma sospirando letto». Gonzalo de Berceo, en su «Duelo de la Virgen» (V. 33), nos la pinta «triste, mano en massiella—Andabame delante la compaña negriella». Y otros muchos. Por eso lo vemos en la decoración funeraria medieval, a pajes y dueñas (dama sanjuanista del sepulcro de D.ª Isabel de Aragón—Monasterio de Sijena) e incluso a laicos e infieles. Ejemplo curioso: Daciano juzgando a S. Vicente mártir (Louvre), de Marzal (?) o discípulo (Reprod. Post-VI-560). Por extraño que parezca, creo—(como en muchos casos similares)—es repercusión literaria de lejanas fuentes (a través de «traces de retaules»), del dolor causado con el vaticinio de su mal fin, que cuentan le hizo entonces el Santo, según el «Peristephanon», de Aurelio Prudencio («De Coronis», la «Passio S. Vic. Martiris», incorporado a las Lecciones del Oficio) recalcando «la palidez e impresión del sabio artífice de tormentos». Testimonios de la repercusión de textos en iconografía y viceversa, véanse algunos recopilados por el jesuita P. Hipolite Delehaye en «Les Legendes Hagiographiques», pág. 70 y sig. Bruselas, 1927.

tolomé, desollado sobre mesa (no aspa o árbol, que suele ser lo corriente) y la Natividad de María. Más un pináculo (Resurrección) encontrado por Post (VII-790) en la Col. Higgins, de Worcester, probable del mismo conjunto. Para estas atribuciones sirve de guía ver que Astiago es copia del Eterno que hay en lo alto de la Encarnación de Kansas, con igual corona de espigones, en ambos demasiado grande para sus cabezas. Los personajes a diestra y siniestra del régulo de Albanópolis están retratados en Rubielos, y el pequeño verdugo, cuchillo a la boca, en Bilbao.

De Nicolau en la modalidad de Rubielos es un fragmento de Pentecostés (o Ascensión) que, muy deslustrado y maltrecho, tenía D. Miguel Martí Esteve (Val.^a). El labrado de las aureolas es el de la «Dormición» sarrionense, y Santiago en la Transfiguración de Pina; pero se acerca más a tipos de Rubielos, donde hay algunos casi geminados bien que va mucho de Pedro a Pedro, presentándonos aquí como un Pedro de botijo, por los despintes.

Formando heterogéneo conglomerado inarmónico, entre paneles del Maestro de la Puridad—(uno de los Falcós)—, había en el altar mayor de la ermita de S. Sebastián, de Puebla de Vallbona (Val.^a) restos de un primitivo retablo repintadísimo. Su factura puede presentarse, como advirtió Post (IV-581), cual expresiva suma o síntesis—ahí el busilis—de la de Marzal y Nicolau. Empero, es a éste a quien creo poder adjudicarlo. Tengo por demasiado inseguro que llegase a intervenir algo Andrés. La corteza de pintura que ante nuestros ojos interpuso el detestable maquillaje del repintador, es máscara que le disfraza, impidiendo afinar, hasta el punto de rastrear decisivamente. S. Sebastián tiene cabeza tan marzaliana, que podría pasar por de Marzal mismo, si resultase ciertamente (?) suya, la de Daciano, ataviado con atuendo moruno, que presencia el tránsito de San Vicente, del Museo de Barcelona, tabla compañera de la citada del Louvre (legado Nemes), no sin reservas atribuidas por Post, y de otra, encontrada por Mayer (24) en la Col. Tiocca (París). Pero, por una parte, me caben dudas que sean personalmente suyas, acaso mejor de su taller, cuando más con intervención parcial de Andrés. Por otra, el at-

(24) «Some Unknown Spanish Primitives», importante aportación publicada en el «Apollo», de junio de 1939, pág. 278.

lético torso de S. Sebastián, es de una robustez de modelado que tiende más a cierta modalidad nicolasista, ejemplificable con el Cristo del Santo Entierro, de la Col. Abreu (Museo de Sevilla) y el retablo de Sta. Bárbara, de la Col. R. Bosch, proveniente, o, al menos en esto, concordante, con el autor de lo de S. Valero, de Almonacid. En cualquier caso, no es característico de las más probables producciones de Marzal.

El Gabriel Anunciador, en P. de Vallbona, parece inspirado por modelos del Kansas City Museum, cuya Virgen yacente difiere poco de la que hay al pie del Calvario vallbonense. Un ángel, que por divino encargo trae al santo asaetado simbólica (25) corona, recuerda mucho el que sostiene al Varón de Dolor en la predela de aquel retablo y en la de Bilbao. Los Apóstoles son netamente nicolasianos y el arrimadillo a modo de zócalo. La manera de tratar los rudimentarios paisajes con montículos en forma de mambas y diminutos arbolillos pudiera ser tópico del taller de Nicolau, repetido por la Natividad y Epifanía de Kansas, donde los enanos árboles no sobrepasan la rodilla de un Rey Mago. Aunque resulte detalle tal vez derivado (?) de Marzal, pues le vemos en lo del C. de la Ploma (Virgen armando caballero a S. Jorge), no es nada específicamente suyo y abunda en discípulos de ambos, según comprueba la «Pietá» del Museo de Gante y el retablo trinitario de las agustinas de Rubielos.

Lo que quedaba en 1935 eran tres gabletes (Anunciación bipartida, Calvario) y dos entrecalles con Apóstoles encuadrando al panel de titulares: Stos. Fabián y Sebastián, emparejados según era uso por recordarlos juntos la Iglesia en Martirologios, Letanías Mayores y Breviarios, conmemorando su común festividad un mismo día (20 enero), que varios pueblos del Reino hicieron colendo. La caracterización es: «S. Fabiá com a Papa, ab capa», que solían advertir para distinguirlo de

(25) El Eterno, que bendice desde lo alto, envía un ángel portador de la confortativa «*militem sors et corona premiun*», del 1.º Himno de Vísperas y de muchas antifonas del Común de Mártires, a tenor de S. Pablo (Ep. II a timot. IV-8; 1.ª Corint. IX-25) y del Apocalipsis (II-10). E incluso de Confesores, el «*triumphos praelia*», del Común de Justos. Por eso es detalle frecuentemente repetido (Rexach-Kaiser Friedrich Museum, de Berlín...), perdurando con gran latitud (P. Orrente—Catal. Val.ª; José Antolínez, col. Cerralbo, de Madrid...), hasta en numerosos Santos y Santas no mártires (Viladomat-S. Antonio ermitaño, del Museo de Budapest...).

«ab arreo de bisbe» con mitra episcopal (26). Y S. Sebastián «ab sagetes stant ligat en lo pal tot nuu» diferenciándolo de «cuando vino delante del Emperador coma cavalé» («vestit modernament segons huy se visten los cavalés»), causa de confusiones eruditas y persistentes costumbres pintorescas (27). De las dos formas se fijaba en los documentos.

„No creo muy arriesgado asignarle cualquier fecha de las postrimerías del XIV o primera década del XV, y, por lo tanto, dentro de la época del florecimiento de Nicolau. Según el «Nomenclátor» de S. Sivera y la «Geografía» de M. Aloy, perteneció Benaguacil a D. Artal de Luna, pasando a sus familiares. Los blasones—no en losanje—con corona y tres palos de oro en campo de gules que timbran el retablo hacen recordar se dió la Puebla en prenda a los Jurados de Valencia, garantizando un préstamo (1385), y allí tuvieron jurisdicción. En los años que pudieran interesar, aparece comprada (1403) por D. Pedro Turrils, desconociendo si será, o no, el «Venerabilem Petrum Torrella», cliente de Marzal (1404) y de Jaime Mateu, colaboradores de Nicolau. Ninguna pesca para tanto mar, por el que podría navegar llevándonos a puerto un buen marino de bonete y almete, muy especializado genealogista valenciano: el barón de San Petrillo. «Devese entrometer—Cada uno en su arte, e, en su menester—Ca nom puede un filosofo, con todo su saber—Governar una nao, nin mástil le poner», recomendaba D. Pedro López de Ayala en su «Rimado de Palacio».

(26) Rudolf Pfeleiderer en su manualito «Die Attribute der Heiligen» (Ulm. 1920); Elisa Ricci, en su excelente libro utilísimo «Mille santi nell-Arte» (Milán, 1931), y otros «corpus» le asignan espada como atributo, por suponersele decapitado (Vorágine XXII). En la Corona de Aragón, es más característico el de S. Blas: peine férreo. Así, P. Espalargues; P. García de Benabarre; Col. Vicente Bermis; Castejón de Monegros, S. Pedro de Siresa (Huesca), Museo de Zaragoza, etc.

(27) Ve. Manuel M. Fernández, «Folklore Bañezano», en Rev. Archivos Bs. y M., pág. 404 del n.º mayo-junio de 1914. Sobre identificación personajes históricos: Madrazo, «Navarra», tomo III, pág. 410, edic. Cortezo.

III.-Las dudosas

En este BOLETÍN atribuí a Nicolau o inmediato discípulo, una «Coronación de la Virgen», propiedad entonces de los herederos del Conde del Asalto, que se venía reiteradamente incluyendo en el círculo de Lorenzo Zaragoza. Mi propuesta fué aceptada por Post (VII-788) apuntando, además, hermandad con la «Dormición» del anticuario de París D. Lucas Moreno, suponiendo ambos paneles como probables compañeros de un solo políptico. Esta creencia, que me honro en compartir, pues encuentro la posibilitan hasta sus medidas, es lo que aun teniendo íntima convicción de ser su autor Nicolau, me hace dudar más de lo que quisiera, retrayéndome para en firme desechar las vacilaciones surgidas antes los repintes de la tabla C. del Asalto, cuando la vi en la Exposición de Sevilla. Porque sin afirmar lo inseguro, unido a trampantojos que me hicieron vislumbrar discrepancias externas con la factura personal de Nicolau, pienso pudieran resultar del retablo de la Catedral de Burgo de Osma. Ciertamente que la intervención de Pedro y aventajado discípulo en un mismo retablo, a nadie causa extrañeza, pero es un epígono tan fiel que resulta confundible y más de una vez fué confundido, pues no repite solamente sus «papers de mostrás», sino incluso sus tópicos más típicos, a pesar de lo cual creo poder distinguir su personalidad artística de la de aquél. Fundo la no improbable posibilidad, «salvo meliore»—nada más, ni nada menos—, de mi conjetura, en que a ciertas concordancias estilísticas se suman otros indicios.

Según noticias de origen mercantil, cuando en 1905 adquirió el Louvre las tres tablas que pertenecieron al chamarilero riojano Salazar, había tenido éste otras dos en su poder, precisamente con asuntos marianos e indicaba provenían de B. de Osma. Esto, sin darle más valor que de «refero relato», me hizo confrontar medidas. La «Reginae Angelorum» es (1) de $1,70 \times 0,92$. La «Dormición» (2), $1,58 \times 0,91$. De la «Coronación» me comunicaron: $1,44 \times 0,91$. Des-

(1) Tomadas de Marcel Nicolle, «La Peinture au Musée du Louvre.—Ecole espagnole», pág. 1.

(2) Dadas por Mayer en este BOLETÍN, pág. 114 del segundo trimestre de 1936.

conozco las de los cuatro santos estantes, que, aproximadamente, se pueden deducir de la Guía de la Exposición de Barcelona (3), donde los dos del B. de Osma estaban juntos en un cuadro ($1,30 \times 1,25$), con marco del XVII, hacia cuya segunda mitad supuso Angulo se desmontaría el retablo. Si las mediciones, de las que pudieran ser viaje céntrico, están tomadas unas en luz y otras con moldura—no sé si es la propia, pero sí que resulta igual a la publicada por Mayer—o alguna sufrió mutilación al desmontarlas, quizá fuese aceptable su conexión métrica. En cualquier caso, no repelen a mera hipótesis empírica, de que la calle central pudiera (?) estar formada por la «Dormición» y subsiguiente «Coronación» sobre la titular (4), del Louvre.

La identidad del autor de la tabla L. Moreno y el de B. de Osma, no repugna viendo al Apóstol contiguo a San Juan, casi réplica de San Agustín e idéntica forma de modelar caras pomulosas cual la de San Ambrosio, que no difiere mucho de una que hay junto a San Pedro en el panel L. Moreno. En éste, sus Apóstoles, María muerta y un ángel a la izquierda del Señor, aparentan testificales pruebas de convicción. Como las estofas del lecho mortuario simulan retazos del dosel de la Madonna del Louvre, copia de «florejats» de Lucca («draps de luques»), que, imitando tejidos de Italia, se fabricaban aquí. También el Bautista y Santo Domingo diríanse transformados en asistentes al tránsito de la Virgen. Sin embargo, no son suficientemente decisivos, neutralizando su testimonio, uno de barba en mechones que me resulta el Moisés de Pina, otras cabezas conocidísimas de obras de Nicolau, forma de hacer los celajes... La noble testa del anciano barbón, a quien el pintor puso lentes para leer las preces del «Ordo commendationes anima», en su «Obsequiale» sobra como justificante de identidad con lo

(3) «El Arte en España» (Sala XXI, núm. 270), pág. 272 de la 2.^a edic. 1929.

(4) Si las discutidas son del mismo conjunto, no cabría pensar en el de Antón Pérez por cuenta de Andrés Juliani (1422), que de no ser así, resultando de secuaz Nicolasio pudo no ser totalmente imposible. Los cuatro paneles de santos, mejor que laterales (por desproporción de anchura con la titular y otras razones) resultarían apropiados en predela. El retablo imaginariamente reconstituido, añadiéndole de ápice algún pequeño Calvario, tendría unos 5 m. de alto. No excesivo, recordando el de Rubielos (7×5) y sin salir del Pal. Naïal de la Exposición el de Stas. Catalina y Clara (7×5) de la Seo de Barña.; el de D. Raimundo Ruiz ($5,60 \times 5,66$), de Astorga y el de Sigüenza. Los dos plafones del Anuncio a los PP. de la Virgen, que Post halló en B. de Osma, serían componentes o remate de viajes laterales desaparecidos.

del C. del Asalto, que aprieta vínculos unidores a Nicolau. Esta atribución a la que me inclino, por lo mucho que la acercan a lo de Bilbao, al Gabriel y una santa de la predela y los ángeles, a la par mellizos de los circunvolantes en torno a la titular de Albentosa. Todos parecen celestiales avecillas salidas del mismo nido.

La paridad total y absolutísima con las de Pina, que vislumbro en orla y aureola de una Santa Lucía o Cecilia, del profesor Karl E. Weston, por Post (VI-336) agudamente filiada como de principios del XV y arregable al círculo nicolasiano-marzalesco, unido al ritmo de sus líneas generales, me acucia para sospechar pueda ser de Pedro, en cuanto permite colegir una fotocopia que a la gentileza del maestro debo. ¿Será la Santa Agueda del retablo (1399) para la capilla (de A. Remolíns) en nuestra Seo, que por los avatares del tiempo fuese a parar al N. de Granada o región murciana, de donde se supone proviene?

El San Cristóbal (Col. R. Bosch), por sus repintes, también es dudoso, aunque después le incluimos entre lo del M. de Ocón.

IV.-Las que indebidamente se le atribuyeron

Me refiero a las que porfiado y errado le imputó Tramoyeres en sus publicaciones ya citadas y en la «Guía» (1915) de San Carlos, por cuyo eco llevaba el retablo de la Santa Cruz cartela de atribución a Nicolau, inconcebible conociendo como conoció lo de Sarrión.

A base de un brillante trabajo del barón de S. Petrillo (1), que derribó fábulas locales demostrando proviene de Santo Domingo, e identificando al donante, denominé a su autor «Maestro de los Pujades» o de los Gil, como por otro estudio, también del barón, le llamó Post. Es un rehijo italianizado del arte de Marzal y personalidad distinta, estilísticamente distante de Nicolau, a pesar de ser su contemporáneo. En la que supongo su primera fase, más marzalesca, de leve influjo itálico, creo poder incluir: el retablo Pujades; el de San Mar-

(1) Archivo Español de Arte y Arq.º n.º 22.

cos (Col. Tortosa-Onteniente) (2); un San Antón de propiedad particular que reproducimos en Archivo A. Valenciano (1934); el díptico Apolinar Sánchez, de análoga estructuración al del legado Carrand al Bargello, de Florencia—éste no suyo, sino de su círculo—, que le adjuntó Mayer y quizá la (3) tabla Dupont (Barcelona), dudosa por los repintes, pero con mixtura italo-germana y aire más evocador de «Madonna col. Bambino» que de «Thronende Maria mit engeln». La que llamaré segunda fase del pintor, se distingue por revelársenos notoriamente italianizada en progresión creciente, llegando a dominar y oscurecer la raigambre nórdica, marzalista, supongo comprende: retablo de San Juan del Hospital (repartido entre Metropolitan Museum e Hispanic Society, de Nueva York) y los restos del de San Miguel, que donó en 1917 al Museo de Lyon M. F. Aynard, de cuyo conjunto creo fué ático un gablete con la Crucifixión encontrada por Post en la Col. Jackson Higgs (Nueva York). La cronología que apoya esta mi eventual clasificación, se basa en lo documentado por San Petrillo: primera década del xv (Pujades), 1428 (ret. Vicente Gil).

Su italianismo no es el impersonal y difuso, que más o menos tibio aromatiza las producciones valencianas coevas; tal vez es de solar y solera conocida: la escuela de Dom Lorenzo Mónaco, personificada en Valencia por el señero pintor de Bonifacio Ferrer. Parece deberle un soplo vital de nuevo sentimiento florentino, amortiguador

(2) Sigo llamándole de S. Marcos, sin confundir el titular, un Santiago «en Romería». Cuando hace años lo ví en «Les Eretes» descarté fuese interpolación heterogénea. Sospeché (a riesgo y ventura) dos posibilidades: 1.º Que S. Marcos tuviera (poco probable) rarísima (las rarezas, incluso únicas, abundan en nuestra iconografía) caracterización de peregrino,* por las famosas peregrinaciones a su tumba de Venecia, mencionadas por Emile Mâle. 2.º Que, desconociendo el repintador (repintestenia) quién era el mártir (¡hasta las escenas laterales!) le metamorfosease a su albedrío, como en tantos casos, pudiendo testificar este desconocimiento, con la cita de publicaciones valencianas, si, antes de Cervantes, no hubiera ya dicho el Marqués de Villena que a buen callar llaman Sancho. Por eso callé que ante Santiago se me recordó un rector de Onteniente, Mosen Jaime Prats, cliente de Gerardo Gener y los Pérez, colaboradores de Marzal y probables marzalescos. Después (a ciegas) supuse viniera de otro sitio el retablo. Los March (familiares del poeta) tuvieron señorío en el no lejano Beniarjó (desde el XIV), cuya parroquia (luego ermita) era de las pocas dedicadas a S. Marcos en la Diócesis, haciéndose varios trasiegos materiales. No lo asevero, pues también se pensó fuera de la Murta (Gandía).

(3) La publicada por Post V-285, que aludió Mayer en A. Esp. A. y Ar. núm. 29, pág. 106.

del regusto sajón. Influyó en su paleta, en la estructura de algunas composiciones y tipos, manera de trabajar los celajes y el oro, perceptible, además de la orla del fondo, en las grandes aureolas con cruz de primorosas barritas—pormenores que nunca usó Marzal—a veces de absoluta identidad, como en el San Gil del Metropolitan, que la lleva de aro dentado a modo de rueda de timonel. Del alemán recibiría su expresivo acento dramático, dinamismo y tendencia caricaturesca, destreza para el acoplamiento de muchas figuras en poco espacio, modelado recio...

El intento que trenzando datos conocidos, pudiéramos hacer en busca de un probable nombre (humo y sonido huero, al decir de Fausto) sería estéril. Si la predela que actualmente lleva el retablo de la Santa Cruz, fuese la suya propia y verdadera (4), no siendo como no es del mismo pintor, sino del Maestro de los M. de Torres (cada vez con más ahinco insisto en ello, a otros efectos), pensando identificar éste con G. Pérez, cabría conjeturar la posibilidad de que su copartícipe Gerardo Gener fuera el de Pujades. Hasta se podría (empírica e inseguramente, desde luego) sospechar que habiéndole D. Pedro de Queralt encargado (5) un retablo (por 1401 ó 1407) para Monreal, pudo permanecer allí o volver a Italia, regresando con el mayor lastre itálico que revelan las obras hipotéticamente agrupadas en su segunda época, más italianizada. Se derrumbaría (y los derrumbamientos en historia del Arte son frequentísimos, por ser donde la verdad relativa cambia (como en medicina) presurosamente de asidero) si termina identificándosele con el homónimo activo en Cataluña (6), bien que todavía

(4) En Alm. de Las Provincias para 1941, discutí las dudas que ofrece.

(5) «Archivo Storico, Italiano» (1879) pág. 460 y sig. del vol. IV, fasc. 4. A. Venturi: «Storia dell'Arte Italiana», tomo VIII, 1.^a p., pág. 148 (Milán, 1907). Tramo-
yeres «Museum», vol. IV, pág. 240.

(6) Bibl.^a: Puiggari «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos» en «Memorias de la Real Acad. de B. Letras de Barna». 1880. III, p.^a. 268. Gudiol «Els Trescentistes» II, p. 173. S. Sivera loc. cit. Durán Sanpere: «Un deixeble del pintor Lluís Borrassá, a la Catedral de Barcelona» en «Vida Cristiana» núms. 163-164 de 1933 (XX pág.^a 84 y sig.) Replantea y pone al día la cuestión, Post en sus tomos III-81; V-264 y VIII-597. La fecha que, para mí, ha de darse al panel de G. Pérez, suponiéndolo del retablo atribuido por Pahoner a Gonzalo y Gerardo Gener es hacia 1407-15. Los datos que, algo enfarcinados, publicó S. Sivera en su monografía sobre la Catedral (V.^o pág. 361 y 503) estimulan a deducirlo, pues fué cuando se fundó un beneficio e instituyó una dobla a S. Clemente en la vieja capilla, que antes (desde 1387)

está en el tejado la pelota. Otras hipótesis (de igual jaez y no mayor validez) son posibles: M. Alcañiz hizo retablo de San Miguel para Jérica; uno también del arcángel para Portaceli; otro para el correjero Coll, con San Antonio de cotitular... Dubitativamente cabría preguntarse, al ver estos asuntos en tablas ya citadas del M. de Pujades: ¿Será Miguel Alcañiz? Pero son santos tan usuales, que resulta inconsistente argumento; aun reforzado por el frágil indicio de que Alcañiz emigró a Mallorca (... 1432-34...), donde aparece obra que se pretende acercar a este núcleo (7) estilístico: El Juicio Final, reproducido por Cardenera (8) y Sampere Miguel (9), que no conozco «de visu».

La incertidumbre de mi soñar en alta voz y dificultades para compaginar algunas fechas, no se me ocultan. Como si se pensara en el todavía enigmático Gerardo Jaume Florenti. Pero no daña tener algo de Don Quijote cuando a la busca de gigantes topaba con molinos. Lo que importa, es advertir son molinos y no gigantes, para evitar, al menos, salir abatanado.

También a calacuerda mantenía Tramoyeres, su atribución a Nicolau del retablo montesiano de la Ollería, suponiéndole de igual mano que lo de Pujades. Ni una cosa, ni otra. Ni otras, pues Barberá Sentamans en su «Catálogo» (1923) del Museo Diocesano (al núm. 31) apuntó a Starnina, repitiéndolo S. Sivera en el «Nomenclátor» (pág. 320), quien queriendo hilar más fino, quebró el hilo al decir, «una de las tablas», siendo todas inconfundiblemente gemelas. Quizá las supuestas influencias nicolasianas no son más que concordancias en el común exponente marzalesco.

La multicaule modalidad italo-marzalista iniciada por el M. de Pujades, ya dijimos formó verdadera escuela de selectos «Kleinmeis-

sólo estaba dedicada a Sta. Marta; debió ser entonces cuando, por el patronazgo Climent, se amplió su advocación titular anterior, haciéndose obras de importancia entre 1410-15. Citó un pago a Gener y Pérez, del 27 Abril 1407, sin decir de que (pág.^a 533), aunque después, en «Pintores Medievales», parece aplicarlo al retablo Prats, sin seguridad. Si no me traiciona la vista, nada se opone a cualquier año del primer quindenio del XV.

(7) Véase la importante discusión del profesor Post (VIII-647) sobre «The Gil Master and the Maestro del Bambino Bispo», que acaba de llegar a mis manos, no pudiendo interpolar un comentario aquí por falta de gráficos.

(8) «Iconografía Española» (Madrid, 1855), tomo I-39.

(9) «Cuatrocentistas» (Barna, 1906), tomo II-243.

ters» con límites y contornos perfilables. Variaciones sinfónicas sobre un «leitmotiv», aunque como las orquestales de Elgar, sólo puedan agruparse bajo un nombre: Enigma. El anonimato, no mengua valor intrínseco; la vida de un artista son sus obras y por ellas puede juzgarse sin necesidad de presentarle cual en el «Je sais tout» las dimensiones de la fortuna Rothschild puesta en calderilla.

El Maestro de la Ollería no es el de Pujades, sino un su redrojo y, por lo tanto, no muy disimil. Podría éste decir lo que Miguel Angel de Rafael: «Cio che aveva dell'arte l'aveva da me». Sólo eso, pues, varía su menos roblizo «modus faciendi»; tiene reminiscencias más giotescas, entreveradas de tenue aligación norteña; sus modelos son tristes, cejifruncidos quijarudos y hombrialzados. Un romántico del dolor. De sus obras, es curiosa la pequeña tablita del martirio de San Bernardo de Alcira (10) y sus hermanas Gracia y María.

(10) En estudio, hace tiempo en prensas del «Archivo Español de Arte», la reproducción. El supuesto Amete de Pintarrafes, admitido a Religión del Cister en Poblet, donde tuvo capilla dedicada (lado epístola) junto a la de S. Bernardo de Claraval (véase la monografía de Guitert Fontseré, Barna, 1921, pág. 6, 37 y 171). Tenía culto en nuestra Seo, bien duradero (S. Sivera, l. c., p.^a 322). Desconozco a qué capilla o altar perteneció, pero hubo dos dedicadas a S. Bernardo, en una de las cuales se hallaba esta tablita, en la posteriormente llamada de la Purísima. 1.^a La erigida en 1310 por Raimundo Botzonich, después convertida en de S. Gregorio y S. Bernardo, probabilísimo el de Claraval. 2.^a La que se concedió a Bernardo Zanón en 1311 con S. Gil de cotitular. ¿Dos capillas o altares coetáneos dedicados al mismo Santo en el mismo templo? (Véase S. Sivera l. c., pág. 335-364 y 368). Posible, aunque la duda es lícita. Tampoco encajaría mal incluir en un retablo del Melifluo Doctor a su homónimo valenciano, tenido por mártir de su Orden y de su siglo, cuya festividad, antes de trasladarse al 23 de julio, se conmemoraba el 21 de Agosto, al día siguiente de la de aquél. Cifrándonos a lo hasta hoy conocido, tendríamos para fechar este panel (de predela o lateral) dos problemáticos toques: Uno, posterior a 1388, en que se concedió a D. Gil Sánchez de Montalbán la de S. Gil y S. Bernardo. Transcurriendo un decenio entre concesión y realización positiva del retablo, podría no ser absolutamente inadecuada. Otra: Noviembre 1424, testamento de Mosén Bernardo Copóns, que instituye un beneficio al Santo de su nombre (no sabemos cuál de los dos) en la de San Gregorio y San Bernardo. Pero no consta hiciera retablo. Tampoco aprovecha la noticia documental de que Jaime Estopinya sostuviera pleito por obra pintada para el beneficiado Bernardo Ripoll en 1428.

La época del martirio, hacia 1108, aceptada como su nombre moro en la Lección IV del 2.^o Nocturno de su Oficio propio de la Diócesis y del Cister: «Bernardus Olim Ametus arábico vocabulo appellatus, Almanzorii réguli carletensis filius...» y en la VI: «fronten coram soróribus férreo clavo confodi jussit... Marian auten grátiam... gladio transfigi...». Biblig. en Escolano «Décadas» (2.^a p. cap. XXIV-25) tomada de Beuter (Lib. I, capítulo XXXV) y el raro «Libro de la vida, martirio y milagros de San Bernardo de Alcira» (Valencia, 1600), por. D. Honorato Gilbau de Castro.

Ellas degolladas, él, perforándole la cabeza con un clavo, en la forma que Jael mató a Sisara, según el Libro de los Jueces (IV-21-21); como a San Marcial y Santa Engracia con sus hermanos, o sin alejarse tanto: San Severo, labrador de Tarragona, que tuvo «aureola de festa—i el regne del cel pel clau—que li perforá la testa», según bellamente tradujo su himno mosén Lorenzo Riber, en «Els Sants de Catalunya» (I-87). Escasea la imaginería del patrono de los alcireños, cuyo retrato (?), perdido, pintara Ribalta en la serie Vich.

V.-La escuela de Nicolau

El maestro valenciano de la Catedral de Burgo de Osma.—Es uno de sus más fieles discípulos; un epígono, acaso colaborador en su taller. Sin perder las simultáneas influencias marzalescas perceptibles hasta en el colorido, es a Nicolau, como el M. de Pujades a Marzal. Pero sin italianismos.

Para denominarle, partí del retablo que parcialmente se fué reconstituyendo con los paneles hallados en sucesivos avances importantes de Post y Angulo (1): tres (Reginae Angelorum, San Juan Bautista, San Ambrosio) en el Museo del Louvre y otros cuatro compañeros del mismo conjunto (Anuncio a San Joaquín y a Santa Ana del término de su esterilidad matrimonial, San Agustín, Santo Domingo) en la Catedral de B. de Osma. También es seguramente suya una tabla de los señores Burguera, viaje central de retablo (desaparecido el resto), cuyos titulares son San Jaime de peregrinante y un Santo Prelado, que no será San Agustín como pensó el autor del Catálogo de la Exposición del «Rat-Penat» (núm. 553) en 1908, sino más bien San Blas, patrón de Bocairente, según me sugirió Post, en carta de Noviembre de 1940 (2) cuando le comuniqué haberla encontrado, diciéndole al pro-

(1) «History», III, 26 y 239; IV-571-V-284 y Archivo Esp. A. Arq., núm. 15, página 285.

(2) Al recibir el tomo VIII, lo veo ratificado en su pág. 644. Bocairente debió ser aun en el siglo pasado, verdadero Museo de primitivos. A más de lo de Juanes, de allí provienen las bellísimas tablas de los señores Calabuig Trenor (Val.) por el Maestro de los Artés, familia que según las «Relaciones geográficas e históricas del Reino», pu-

pio tiempo que de allí proviene. Por remate («sumitat»), la Santísima Trinidad, según fórmula de Nicolau en predela de Sarrión. Aunque se acerca demasiado a lo de Rubielos, la mano (para mí distinta) del pintor de B. de Osma, evidénciase con mirar el San Ambrosio del Louvre, repetidor de San Blas; el Crucificado, algunos ángeles y tracerías del fondo. No cabe dudarlo.

Sin ser nada extraño, pues a más de la realidad lo testifican documentos (3), tenía el panel Burguera (hoy aserrado), al dorso, pinturas de frontal o antependio, quizá primitivo retablo de fines del XIII o primera mitad del XIV (bien conservado), con pasajes de la Pasión y Vida de la Virgen rematado en un Calvario, de gama muy fría, pero jugosa. Puede ser del Museo de B. de Osma (o su círculo) el Santiago del Museo de Barcelona núm. 34.648 de A. Más.

El maestro de los Ocón.—Llamo así al autor de un retablo del Bautista de la parroquial de Ródenas (Teruel), descubierto por Mayer, quien rectamente le ha identificado como de la familia Ocón (4). Es otro imitador de Nicolau, hasta el punto de pensarse identificarle con él mismo, por supuesta hermandad con lo de Albentosa. Veo suficientes disparidades para reconocer otra mano; incluso en detalles y características substantivas. Las figuras brácicortas de Nicolau, se convir-

blicadas (*Rev. Archivos*, núm. de Julio-Septiembre 1920, pág. 401) con sabrosas notas de D. Vicente Castañeda, tuvo señorío en Bocairiente. Al quitárselo las Cortes (1418) les indemnizaron (14.000 sueldos) por las mejoras hechas en el castillo de la Villa (construcciones de fortificación), pero no es ilógico sospechar harían reparaciones o donaciones al templo parroquial, capilla de la fortaleza, etc. Concordar la fecha del panel Burguera (principios del XV) con el dominio de los Artés, viendo a San Jaime, nombre de un hijo del viejo D. Pedro y de otros familiares, hace recordar que fueron clientes de Jaime Mateu, a quien Tramoyeres dió por discípulo, testamentario y continuador del taller de Nicolau.

(3) «Se faga de nuevo en la fusta quel da, del altar viejo», dice un contrato (1396) del retablo segorbino de San Bartolomé por Pascual Domingo (P. Martín: *Ar. Esp. A. y A. n.* 33, pág. 294), curioso paralelismo con la mala costumbre de borrar Códices del siglo de Augusto para escribir en ellos antifonarios o libros de coro y obras de San Agustín para escribir encima versos de Virgilio y Horacio, los «codex escriptus» o palimpsestos.

(4) Según nota que debo al barón de San Petrillo, se llamaron Catalán de Ocón desde el XIII. «Su escudo era partido y cortado. El 1.º con los palos de Aragón o Cataluña, que será Catalán por lo tanto y los otros dos Ocón, a saber: 2.º, árbol mantenido de un león en campo de oro, y 3.º, Cordero pascual en campo de azur». Estos dos últimos, son los únicos que hay repetidísimos en el retablo y en el blasón de la rama aragonesa, que tuvo señorío en Ródenas, con familiares de nombre Juan, según leo en Bethencourt «*Anales de la nobleza de España*», pág. 258 del tomito de 1884.

tieron en bracilargas, con filiformes bracitos inverosímiles. El terrazo, no lo trata de igual forma; en el diapreado de los oros hay desemejanzas, y en el pliegue de paños y en su paleta. Quizá tampoco las fechas serían compatibles. En varias ocasiones se dató con amplio compás cronológico, empezando por 1400 y llevándole hasta 1450. Todo indica mayor adelantamiento en relación a Nicolau, pero sin riesgo de gran error, sólo ha de considerarse probable hacia 1420-25, poco más o menos, como supuso Post (V-284). Dentro del calendario documental vigente, resulta fecha inadecuada para la intervención directa de Pedro.

El titular reproduce al mismo Santo de B. de Osma, bien que con distinta ejecución. Será debido a estar los dos inspirados en igual modelo de álbums de Nicolau, lo cual explicaría otras concordancias fisonómicas, telas y pormenores.

En el festín de Maqueronte se ve una rareza: Herodías pincha con un cuchillo de su mesa la cabeza del Precursor, al presentársela Salomé. No debió ser en la Corona de Aragón muy frecuente, ya que, al menos sin rebusca, no recuerdo ahora más casos. La tradición que se supone basada en San Jerónimo («In Rufin», lib. III, cap. II), cuenta que con un alfiler del cabello, le taladró la lengua (5) (paralelismo con lo de la mujer de Antonio a Cicerón) en venganza de los justos reproches que le había hecho. Al reflejar esta leyenda, enzarzada con otras divulgadas desde los pulpitos, en sermones a tenor de los de San Vicente Ferrer (6), quizá los pintores tratando de ahorrar espacio resumieron dos distintos sucesos trasladándolos al momento del banquete. Mâle (7) dijo que pinchazo en la frente, se halla por primera vez en el Misterio de la Pasión de Arras, atribuido a Mercadé, contemporáneo de las «Belles Heures», del Duque de Berry, que iluminaron (antes de 1413) los Limburg y lo relaciona con la justificación de una fisura encontrada en la cabeza del Bautista, reliquia de la Catedral de Amiens. No veo la particularidad de Ródenas en obras atribuidas a Giotto (S. Croce), Gaddi (Louvre y Nat. Gallery de Londres), Fra Angélico (Louvre), ni lo puso Massolino al decorar el feudo del cardenal Branda

(5) Parece aludirla (?) el retablo de la parroquial de Erla y algún otro.

(6) Catedral M. S.-V-fol. 19 vuelto.

(7) L'Art de la F. du M. Age, pág. 58.

en Castiglione a orillas del Olona, ni Fra F. Lippi (Prato-Duomo), Ghirlandajo (S. María Novella), Botticini (Empoli-Duomo)... Sin hacer más larga relación, basta y aun sobra para destacar el contraste de que, con sólo espigar en el bello libro de Dafner (8), es de mayor frecuencia en producciones de artistas nortños: Quintín Matsys, el «Mâitre de Saint Severin»... Aun siendo importación nórdica, no me creo autorizado a deducir fuera precisamente Marzal su agente vector.

Las otras escenas son dos de los más corrientes pasajes de su vida pública (Predicación, Bautismo de Cristo) y Decolación, ante una Salomé que aparenta emparentar con los modelos marzalescos del retablo de la Virgen lactante (Col. R. Bosch) y con la Princesa de Silene, del de San Jorge (Londres). Además del Calvario (que tiene lado a lado San Pedro y San Pablo) en predela: San Antón, Santa Agueda, Dolorosa, Cristo Pacientísimo, San Juan Evangelista, Santa Apolonia y un anónimo Santo Prelado.

El retablo de los Ocón parece facultar a que con él deba hermanarse otro de Santa Bárbara, que, procedente de Puerto Mingalvo, pasó a la Col. Rómulo Bosch. Mas no sin vacilaciones, porque no acierto a desprenderme de la convicción (ni después de nuevamente revisarlo y recontrarlo con excelentes fotocopias del Archivo Mas), sacada cuando por primera vez lo vi: que puede ser obra del Maestro de los M. de Torres, como dije (9), concordando, pero independientemente de Mayer, pues a nadie suelo dar votos de reata en placentero amén. Sigo creyéndolo posible, y sería solución armonizadora de una hipótesis: que los tres retablos del mismo arte y estilo, y factura bien afín, representen distintas fases de un pintor, quizá Gonzalo Pérez (o algún familiar), salidos del mismo taller en distintas fechas. Serán discutidos al tratar del problema de los Pérez y el Maestro de los M. de Torres, algunas de cuyas figuras en los Milagros de San Martín y predela del de Pujades, parecen oír la predicación del Bautista en Ródenas, participando en el martirio de Santa Bárbara. El altar de esta última, lleva como consecuencia que ya vieron Mayer y Post, dar por de igual mano un San Cristóbal oriundo de la misma parroquia y en la misma co-

(8) «Salome Ihre Gestalt in Geschichte un Kunst...», edic. H. Schmidt. München, 1912.

(9) Archivo A. val. 1933, pág. 34.

lección de Barcelona. Apesar de que puede ser de Nicolau, pero también revela trabazón íntima con lo de M. de Torres y es tabla central, en la que debajo del Calvario está cruzando el simbólico río con Jesús Niño (rara vez adulto, barbudo, como en un panel románico aragonés de la Col. Plandiura), agarradito a los rizos de su cabello. Es detalle muy frecuente, pudiendo formarse lista con el del retablo de los Cervellón (10) procedente de Valdecristo, el atribuido a Cósimo Tura, núm. 1.170 del Museo de Berlín; tríptico de Thierry Bouts, núm. 109 del de Munich; Ribera, en el núm. 1.111 del Prado...

Proviene de salir así sujeto para no caer, el muchacho que a hombros traía el actor en la escena medieval, por lo que pasó a varia imaginería y a horcajadas sobre San Mateo, asido a un mechón de su pelo está Isaías en las vidrieras de Chartres. Falta el ermitaño, que, según cantilenas de sus «Misteris», le mandaba: «Dons aneu i pasareu—D'aquest gran riu los pasagers—De dos en dos, de tres en tres (11)—Y así es cert servir a Deu». Pintor levantino, conoce no sólo las langostas, anguilas y peces, sino la «palmera de verdes hojas y dátiles» (12)

(10) Me refiero al de Todos los Santos de la Col. Foulc (París), cuya procedencia deduje de la «Historiografía Valenciana» de Almarche, pág. 51-52 (Val. 1919). Corría la fábula de provenir de nuestra Seo (no sé si mal refiriéndose a la de Segorbe) y cuando me preguntó el barón de San Petrillo, para consulta que a él sobre los blasones le hicieran desde América, en el acto lo rechacé, recordando unas tarjetas de los Cervellón absolutamente idénticas (¡y de la misma capilla del claustro menor cartujano, con enterramiento de D. Dalmau!) por mi muy vistas en el Museillo de Castellón. Habían sido reproducidas y comentadas en este BOLETÍN (1916, tercer trimestre; 1920, segundo trimestre) y en la «Geografía» de Sarthou (pág. 219), con otras de los Cornet, cuyas cornejas degradó el buen Huguet Segarra llamándoles mirlos (de Merlés o Estornells), a pesar de que acertó en identificar, las igualmente fáciles armas parlantes de Cervellón en Alm. Las Provincias para 1914. Fotografiado del retablo, ahora del Metropolitan Museum de Nueva York, con certera filiación de Post, en su tomo IV, 597.

(11) Quizá es lo que nos explica, llevar a veces—(además del Jesús al cuello)—dos o tres peregrinos en el cinto: frescos de Juan S. de Castro (S. Julián, Sevilla) y tabla de su círculo núm. 291 del museo sevillano.

(12) El báculo florido, es antiguo símbolo de renacimiento y bendición. Abunda en clásicos griegos y latinos: el cetro de Agamenón, lo ve florecer en sueños Clitemnestra (Sófocles, «Electra», 413); igual acaece a la lanza de Rómulo hincada en el Monte Palatino («Metamorfosis», de Ovidio, lib. XV) como se dijo de la aguijada de Wamba elegido Rey; de Alfonso I de Portugal y otros. La vara de Aaron en el Viejo Testamento («Números», XVII) y algunos de sus Apócrifos («Pastor de Hermas», III), cual en los del Nuevo («Protoevangelio de Santiago», IX) la de los Desposorios de San José, que tanto repitió el Arte con el Agabo de tradición carmelita rompiendo la suya seca (de Giotto a Rafael; de Pedro Serra, a nuestros manieristas del XVII). Recuérdense también, las

mencionada por Voragine (cap. XCIX) que los Hernandos, manchegos, no acertaron a saber poner en la Huída a Egipto (Catedral, Valencia) más que dando fruto por las ramas, como peras un peral. Sin embargo, de conocer a saber hacer, va como del dicho al hecho, gran trecho. Del autor del retablo de Santa Bárbara y apretando los vínculos que le ligan al M. de los Ocón, el Santo Entierro descubierto por Post (IV-579) en la Col. Abreu (Museo de Sevilla).

Del Maestro de Martí de Torres, o en la que podría llamarse fase de Portaceli del de los Ocón, si se unifica con él, lo cual creo probable, pero dudo, no decido: tres pasajes de la vida de San Martín (los tres del Voragine, cap. CLXIII, incluídos en Lecciones (I y IV) de su Oficio, de 11 Noviembre, por eso muy usuales en retablos del taumaturgo de

viñas de Engade floreciendo y fructificando el día de Navidad (Voragine, VI), leyenda que parece retoñar en el olivo de Lorca y su réplica de Granada (véase «Murcia y Albacete», edic. Cortezo) y en la portuguesa de N. Senhora da Oliveira (Murguía, «Historia de Galicia», III, p. 210). Se traspasó el portento a «Vidas» de Santos (S. Sabiniano, M. R. 29 Octubre, que tiene más pasajes (Leg. Aur. CXXV) comunes con S. Cristóbal: el rebote de las flechas) e incluso de laicos: Tanhäuser, Arnold Müller, señor de Seefeld, según las «Deutsche Sagen» (núm. 356), de Grimm. Y muchos más (Sta. Gudula, S. Germán, S. Gomer, S. Zenón...).

San Cristóbal, tuvo especial abogacía contra «mala muerte», la repentina, muy temida por no dar tiempo a Sacramentos y en consecuencia de la peste, cuyo alejamiento se impetraba con procesionales rogativas, letanías y misas votivas; la «Missa in tempore pestis» o «pro vitanda mortalitate» que oían los fieles «confesis e contritis cum unam candellam accesam per V dies et sic non nocebit eis subitanea mors». Testimonios (algunos bien curiosos) de la devoción local en Orellana («Val. Ant. y M.», I, 403-404; III, 38), Escolano («Hist. de Val.», I, 505-506), Villanueva («Viaje», II, 26) y Teixidor («Antig.», II, 188). Sin la menor relación con frases de su Oficio e Himno del Breviario de Toledo, ni con reliquias aducidas por Escolano (L. c. 488) que bamboleó el P. Feijóo («Teatro», Disc. XVI del tomo V), por el espíritu del «Cristofori faciem die quam cumque videris illa nempe die morte mala non morieris», que revelan estampas como la de 1422, aludida por el P. Naval en su Compendio de Iconología (supongo se refiere a la de Manchester, reproducida en la «Hist. del'Art: Le gravure», de Leonardo Rosenthal, pág. 7. París, 1909), surgieron los gigantescos San Cristobalones (pintura y escultura) copiosísimos. Pero, además, aun antes de ser incluído entre los «catorce auxiliadores» tuvo específico patrocinio (como Santa Bárbara, San Abdón y San Senén) contra tormentas, granizo y pedrisco, siendo titular en muchas parroquias o ermitas de comarcas agrícolas, lo que justifica su abundante imaginería rural. Para glosar lo dicho y su iconística, puede recurrirse a: R. P. Angelo de Santi «Litanies de la Sainte Verge» (trad. Boudinhon). París, 1900, págs. 138-152, et passim; J. Viard, «La Messe pour la peste» (en «Bibl. de l'Ecole des Chartes», Mayo-Agosto de 1900); Molanus, «Hist. imág. Sacrarum», págs. 317-324 de la edic. Paquot (1771); Cahier, loc. cit. tomo I, 415; A. Maury «Croyances et legendes du M. Age» (1826); Mâle, «L'Art. F. M. Age» y Gudiol, «S. Cristofal», en la pág. artística núm. 563 de «La Veu», de 1922.

Tours), que, magistralmente, le adjudicó el señor Tormo (13); la predela y un ángel (con gran rótulo) del retablo Pujades; dos tablitas del Museo de San Carlos (Magdalena; monje blanco sin aureola (14); el San Miguel que adquirió Mr. Dupont en tierras aragonesas (quizá sólo por eso lo creyó aragonés Von Loga), ahora en la National Gallery de Edimburgh, tal vez titular del políptico donde fueron (?) laterales las que llamaré tablas Suida, por ser su descubridor en la Col. Ouroussoff (15) de Viena. Estas harían pensar en la posibilidad de aplicarles (?) un contrato de Gonzalo Pérez (1437) con el «*Militis Aragonum*» D. Lope Jiménez de Heredia, si no fuese demasiado frecuente advocación la del Arcángel y la presencia de Fr. Gil de Molina y Fr. Pedro Pascual, no suscitase sospecha del convento de su Orden, a más de otras capitulaciones publicadas. En distinto radio de aproximación, aún se ha de acercar el San Bartolomé del Worcester Museum y en algo mayor alejamiento, pero del mismo estilo, la Santísima Trinidad del Museo de Vich, adquirida en Valencia, que por ser titular, permite se acaricie la no comprobada insegura posibilidad del retablo Cabrera (16) de Gandía, hecho (1416) por Antón Pérez, padre de Gonzalo. Sin poder asegurar nada, sólo haciendo de paréntesis, que no ata ni desata, embaraza más bien y mariposeando de flor en flor a la busca de miel, las más veces trocada en hiel, pues mientras ignoremos procedencias, todo quedará en conjeturas de linaje platónico. A pesar de que la fecha no me repele habiendo de retrotraerse hacia 1420-30, la del retablo

(13) Archivo Esp. A. y Ar., núm. 22.

(14) ¿Olvido del pintor, de lo que no faltan casos como el de Domingo Valls en su Calvario de San Juan del Barranco? ¿Retrato del donador? Es posible y cabe preguntar: ¿De D. Berenguer M. de Torres? De cartujo sin serlo, como Rubén Darío en Vallde-mosa, en el lienzo de Vázquez Díaz, según se hace aún hoy al vestir personas calificadas para su entierro y se hacía entonces, desde D. Jaime el Conquistador con hábito del Cister; D. Pedro Juan (1411), allí mismo en Portaceli enterrado con el cartujano... La tonsura monástica, suscita sospecha de si será el gran amigo de D. Berenguer: Dom Maresme, o el ignorado prior a quien correspondan los blasones. Que ocupara el supuesto retrato, un sitio tan secundario, resulta explicable por humildad y con ejemplos cual el de Rexach (1469) advirtiéndole que la donante doña Aldonza de Montagut y su hermana fueron «*pintades en les anses de les poseres*». Las dos tablitas, no catalogadas y nunca expuestas en San Carlos, ya se las atribuyó al M. de M. de Torres en Archivo A. Val. de 1933, página 30, aceptándolo Post, tomo VI, pág. 566.

(15) En «*Oesterreichische Kunstschatze*», I, 8, p. 62.

(16) Zarco del Valle, «*Documentos...*», tomo LV, p. 288.

M. de Torres (17) y la conexión que aparenta ese grupo de obras con la tabla Climent de Santos Marta y Clemente (Catedral), probabilísima de Gonzalo. La forma en que actuó el obrador familiar (con Antón,

(17) Tramoyeres, en su «Guía» del Museo (1915) le fechó con excesivo retraso llamándole «anónimo de 1390 a 1400». Emile Bertaux y Mayer, le adelantaron hasta por 1430, aceptándolo Tormo en su «Jacomart». Después se llevó a 1443 y aun algo más. Quizá, mejor, algo menos. La nota del «Llibre de Benefactors» transcrita por el barón de San Petríllo (Ar. Esp. A. y Ar., pág. 10 del núm. 22), dice: «1443. Berenguer Martí de Torres, ciutadà de Valencia, edificà la capella de San Martí, ignoras quin any». Había de ser anterior a 1443 para no saberse ni anotarlo entonces como de actualidad, y aunque no es obligatorio suponerlo, parece preferible colegir que al hacer la capilla se hiciera el retablo.

La procedencia de Portaceli, que por investigación personal sagacísima dió San Petríllo, ratifica la que apuntaran Bertaux, Tormo y Von Loga, no sé si sugerida por Tramoyeres, quien así lo repetía en sus publicaciones. La di también varias veces y contestando amables alusiones (A. Esp. A y Ar., cit., pág. 12), debo decir me fundaba y fundo en datos que, si aislados no suministran prueba plena, reunidos tal vez convencen. Las medidas de los farulleros inventarios de 1847 y 1850, hechos «more curialensis» por algún intenso amanuense, fueron tomadas a ojo de mal cubero. Es harto sabido que carecen de crédito, no llegando ni al del cataloguito que con treinta años de prioridad hiciera del Prado, su conserje, Eusebi. Apesar de firmar uno de ellos «patentados» mandarines de la época, esto sólo revela el poco valor de la patente. Se atribuyen idénticas dimensiones a componentes de lotes heterogéneos, por lo que han de manejarse «ad cantelam». Incluso en los asuntos de cada cuadro, sin que sorprenda tomaran a Santa Ursula por Santa Inés. Máxime viendo tal desamor a lo iconográfico, que aun en publicaciones académicas muy posteriores, llegó a rotularse como Tránsito de la Virgen ¡el sueño de San Martín! (Ar. Arte Val. 1928, pág. 31), con adicional lapsus de bulto en sitio y siglo. Recordemos que un antiguo restaurador del retablo, Rexach-Jacomart (?), de Segorbe (Pal. episcopal), a la inconfundible Santa Ursula le puso en su aureola letrero de Santa Margarita de Saboya (viva mientras se hacía el retablo) y el que repintó el de Rexach de Albal (ahora en la Col. Mateu, Barña.) no sabiendo quién era un Santo Prelado (cotitular) le añadió por su cuenta un tajo en el cuello, peine de hierro, y para evitar dudas le colocó al pie rótulo llamándole San Blas, siendo así que se trata de San Nicolás, como demuestra la escenita correspondiente de la predela.

Al núm. 177 del manuscrito, con pintoresca indicación («se pueden comprender en los siglos XIII a XV, poco después de la conquista del Rey Don Jaime») que revela calendaban tan grosso modo como medían, añade: «se observa en algunas más jugo y transparencia que en otras, efecto de un barniz que las da cierto tono como de pintura al óleo». Así es y acaso contribuyó a percibir esta mayor fluidez, la notable diferencia de carnaciones: la de San Antón comparada con Santa Ursula. Contrastan, por el gran prurito realista, que trató de distinguir la piel curtida por los aires de la Tebaida en el eremita, de la femenina tez de pétalos de rosa en Ursula. Son, efectivamente, de las más jugosas y transparentes del Museo, con la brillantez propia del barnizado albuminoso que para fijar el color, haciéndolo rutilante, daban los buenos pintores de la época. Caracteriza las temperas a la clara de huevo y es capaz de desorientar, como le sucedió nada menos que a Cavalcaselle, tomando los Concelleres de Dalmau por óleo, hasta rechazarlo Karl Justi al estudiar «La pintura flamenca en España». En el caso «de autos» ya la fina visión penetrante del señor Tormo, coincidió en recalcar eso mismo, diciendo

sus hijos Gonzalo, Juan y Francisco, el hijo de éste (García) y otros quizá parientes) estimula para lícitamente presentir que podemos hallarnos ante el taller sucesor del de Nicolau en la hegemonía de nues-

(«Jacomart», pág. 208): «parecen pintados al óleo, pero seguramente son templeas». El ms. de 1847 pone «Tabla (en singular, como el impreso, al mismo número 177 desvirtuándolo después al advertir «estas tablas») al temple, fondo dorado: San Antonio Abad y Santa Ursula *de cuerpo entero*». Es frase que no vuelve a sonar en otras cuyas figuras están en el mismo caso y siendo de las mayores del Museo, pienso, es preciso pensar, quiso decir lo que no dijo: de tamaño natural, pues se aproxima mucho a él. Otros testimonios de análogo error podríamos citar en unos lienzos de Valdecristo, según la «Crónica» exhumada por Pérez Matín (Ar. A y A, núm. 36, pág. 254) y en el P. Teixidor. La observación «deteriorada» que consta sólo en el MS del Museo, puede referirse a descascarillados que, cubiertos por repintes, vislumbro en el manto de la Santa saetifera. Corrobora la procedencia de Portaceli (que ambos inventarios dan a estas dos) lo siguiente: 1.º Falta San Martín en ese lote, sin embargo, prescindiendo de rigurosidad métrica y ha de prescindirse al ver no es riguroso en nada el cataloguista, puede tratarse del incluido al núm. 203: «Un Crucifijo y varias figuras, los Sacramentos y San Martín. Tablas al temple. Escuela alemana. Portaceli». Es decir, con el ret. de Dom. Bonifacio Ferrer. 2.º Siendo como son del tríptico, los paneles con milagros de San Martín, es demasiado significativo que provengan de aquella cartuja. No los menciona expresamente ninguno de los dos inventarios, pero al núm. 196 hay un «milagro de resurrección de una difunta, anuncio del ángel a los pastores, y las diez restantes de varios santos. Tablas al óleo y al temple. Escuela alemana. Portaceli».

Ha de ser la del joven que, imberbe, con tocas y halda larga (más parece mujer) se alza a la voz del prelado de Tours, núm. 155 del Catálogo Tormo. No existe otra en el Museo, pues aunque no falta resurrección milagrosa por la Vera Cruz en el ret. Pujades, ya está incluida en los inventarios al núm. 194 y es de un varón barbudo, no de «una difunta». La duda que pudiera ser planteada es: ¿Cuáles son las tablas de «fondo dorado con San Martín, San Gil, Nuestra Señora de la Leche, San Antonio y San Jorge», que al núm. 191 se dan por recibidas de Santo Domingo? Para mí la titular del ret. de Juan Sivera y las de guardapolvos laterales del de Perea. Existe una equivocación, no sólo explicable, sino que pudiera servir casi de comprobante: A San Honorato de Leríns, obispo mitrado, le tomó por el abad San Gil, de similares atributos. Explicable dije, porque le pasaría igual a cualquiera y positivamente le pasó a Sampere Miguel con el mismo Santo en la predela del retablo de Cubells, por Rexach y a otros.

Una observación cabe hacer al talentado estudio del Barón: las tres tablitas de la leyenda martiniana, serían ápice de las principales (cual en el contrato de G. Pérez con Antonio Gaso; Rexach con Micer Francisco Martí; el de Pego...) no de predela, por los «espays buids» y blasones. He ahí el quid. Porque no consigo explicarme satisfactoriamente que no pusiera los suyos; como los puso en el lugar de su enterramiento (1466) que no fué ni en Valencia, ni en la cartujana capilla propia, donde no tendría «vas» o carnero, ni «jus sepeliendi», sino «prop la creu a la part de tramontana, hon está una pedra blava ab les armes». Sería sepultura claustral, quizá del claustro menor, de conversos, como los Juan, allí mismo; en Valdecristo los Cornel y Cervellón... Los dos blasones subsistentes en las que creo tablas cimieras, están des-pintadísimos; sólo uno permite ver restos de faja o banda de gules en campo de azur y báculo abacial con pafizuelo («sudari») a modo de lambel. Varias hipótesis me sugirió la gentileza del docto genealogista, para quien—holgará decirlo—no pasaron desaperci-

tra pintura de la primera mitad del xv y en torno a los Pérez. Aunque todavía sea nudo que habrá de cortarse, mientras no haya Vargas capaz de averiguar la forma de desatarlo. Mr. Post anejó a este núcleo un panel (VII-79) de la Marquesa de Viviers en el Château Malleuret (Bordeaux) que no conozco ni por fotografía. Quizá también no andaba muy distanciado el autor de un plafoncito (centro de predela) desfiguradísimo por total repinte (Cristo Varón de Dolor) en la Col. Martí Esteve, no reproducido por el buen fotógrafo Robert cuando aquí nos lo envió Gudiol en 1935, generosísimamente. Se inspira en el de la predela Pujades.

Gabriel Martí (... 1409-1432...). — Fué otro de los discípulos de Nicolau. Más que de Marzal, cuyo nexa tengo por indirecto. Identifica su estilo una hoja del retablo dedicado a San Vicente y San Valero (perdido (?)) el resto) de la parroquia de Albal. Allí lo en-

bidas estas anomalías: que se respetasen los del anterior patrono del altar o capilla donde construyó D. Berenguer la de San Martín; que resulten adición posterior... En efecto, de ambas posibilidades encuentro ejemplos: al conceder derechos y deberes patronales, solía ser sin perjuicio del predecesor y cuando se otorgó la catedralicia de Santa Marta y San Clemente a los señores Dassió (1504) fué con expresa obligación de respetar el escudo Climent (véase S. Sivera, «Catedral», pág. 340-359-3 1); el blasoncito de los Piñana que se añadió al San Jaime de Puzol (Museo Diocesano, núm. 34) también puede servir de muestra. No tengo por imposible, que provenga de algo así, la presencia de San Antonio en el ret. M. de Torres, no justificada con nombres conocidos de los Martí, ni Aguilares, acaso titular anterior a las obras de D. Berenguer, quizá conservado por éste como los Santos de la Piedra en el de D. Valero de Medina (valle de Almonacid) oriundo de la Catedral de Segorbe; Santa Marta en el de Climent y muchos más de que tengo notas. ¿Podría suponerse lo contrario? ¿Qué hiciera el retablo discutido, un nuevo patrono, adicionando el San Antón a las dos advocaciones (Ursula y Martín) familiares M. de Torres? No lo niego rotundamente. Pero aunque la referencia documental no concreta le hiciese D. Berenguer y sólo constan otras donaciones, me parece ilógico tratándose del acaudalado prohombre que hizo la capilla. Por lo que a la vista revela, no le cuadra fecha muy avanzada, ni se aclara con la sospecha de algún prior como el Juan Martí, que ingresó en la cartuja el año 1417 ejerciendo su priorazgo de 1450 a 1455 (noticia que debo al Barón) y por segunda vez en 1463, fallecido el 4 Noviembre de 1481, sin que sepamos si emparenta o no con los de Torres. Suponer los plátones de la leyenda del titular, de otro retablo, aun no estando tan bien identificados sus asuntos y factura (más pobre, como de taller, en pieza secundaria), siendo de igual procedencia, llevaríamos a duplicidad de altares del mismo Santo en el mismo templo y en análoga fecha, inadmisiblemente incongruencia que a la par obliga se rechace fuera de San Domingo, donde había el de los Martínez, y rectamente advirtió San Petrillo no era éste. Al corregir pruebas, me indica el barón, haber vislumbrado en uno de los blasones huellas de las Torres de Martí de Torres, lo que zanja la cuestión definitivamente.

vió (1831), supongo que íntegro (?), el cabildo valentino al renovar la capilla cárcel del Santo (plaza de la Almoyna), para donde se hizo (1417), según contrato publicado por S. Sivera, quien, además, encontró la obra en un desván de la rectoral. Ya lo comentamos y reproducimos (18) antes de ahora. Juzgándole por esta su documentada producción, demuestra ser mal discípulo de buen maestro, porque «quod natura non dat, salmantica non prestat». Uno de tantos pintores mediocres a cuyas figuras con cabezas sobre cuellos pasados de rosca les boba el gesto y sólo fachendean con vulgaridades. En la gran familia nicolasista, es el pariente pobre. Un enano, siempre será enano aunque desciende de Goliath, dice Brand en el drama de Ibsen y poca nos pareció también su estatura en el panel que le acercó Post (VI-565) de Calig.

Varios anónimos.—A pesar de que los ecos de Marzal resuenan sobre la mayoría de sus colegas para los entronques y ascendencia en el árbol genealógico del arte de Nicolau, agruparemos formando dos directrices: una nicolasiana y otra nicolasiana-marzalesca, en que se adunan o fusionan notoriamente ambas tendencias. Por último, algunas dudosas y las mal acercadas a su escuela.

A) Arrinconado y muy oculto en la parroquial de Jérica, vi el año 1935, gracias a mi llorado amigo señor Pérez Martín, un magnífico retablo de San Jorge que no solía enseñarse. Su procedencia era desconocida. Se pensó, y es probable que así sea, en el altar mayor de una iglesia del santo que allí hubo. Sin embargo, no encuentro firmes huellas con fechas útiles. En puridad Pérez Martín (19), tomándolo de cuentas del Concejo (1395-96), sólo indica que el 7 de Septiembre se reunió «en San Jorge, partida de omes buenos con el Justicia y Jurados». No dice si templo, capilla o ermita. Mosén Vayo, en su inédita «Historia de Jérica» (cap. CXL) trata de «El patio de la iglesia de San Jorge, cementerio de los que mueren de desgracia» (20). Pero no da

(18) «Museum» núm. 3 del vol. VI y Bol. Soc. Castellonense de Cultura fasc., 2 de 1929, resumiendo referencias bibliográficas.

(19) Archivo Esp. de A. y A., núm. 28, pág. 36.

(20) «Mosén Francisco del Vayo y Monzón. Presbítero y racionero...», por P. Martín. Val., 1918, pág. 104.

mayor luz. En 1512, aparece una «Cofradía de San Jorge», que, según deduzco del contrato con el imaginero castellano P. Robredo (21), asentaba en la iglesia mayor de Jérica. Un interesante manuscrito, «Cathalogus Beneficiorum, Omnium Ecclesiarum...», de 1596, cuya copia debo a la benedictina labor que para mí se dignó hacer el señor Pérez Martín, resume los de la diócesis segobricense anteriores a esa fecha desde el XIII. No hallo ni uno del Santo en Jérica. Los encuentro, en cambio, en la Catedral de Segorbe, donde tenía capilla dedicada cerca del altar mayor (primera, lado Evangélico). La posibilidad de que pueda resultar de ahí, o de Valdecristo (cuyos monjes tenían relación parroquial, presentando un beneficiado), de donde viniera (22) no debe ser aún rotundamente desechada. Es obra de alto precio, que no armoniza con la penuria económica expuesta por Mosén Vayo y el prelado Aguilar, ni con el perezoso pago del de L. Zaragoza. Le supongo de fines del XIV, por lo que siendo de Lorenzo el de Santos Martín y Agueda, no creo el de San Jorge personalmente suyo. Ignoramos el estilo de otros pintores activos en Jérica por entonces: Pascual Domingo (... 1389-1430...) que hizo uno (1936) de modesto precio (23) para la cofradía de San Bartolomé, apesar de llamarle los documentos «pintor maestro», no sabemos si sería un auténtico maestro pintor con la maestría del de San Jorge; Antón Pérez, que también trabajó (1420) para jericanos; ni Alcañiz (1421)... A pesar de la costumbre de acudir a un mismo taller con sucesivos encargos cuando los comitentes quedaban satisfechos, nada nos aclara la búsqueda en este sentido. Lo único cierto es que el anónimo en cuestión fué contemporáneo de Nicolau y eminentemente nicolasiano por influjo directo. Si no es que, por el contrario, fué su maestro. Se caracteriza por reverdecer los laureles zaragocistas. Una confronta con el panel de la ordenación de San

(21) A. Esp. A. y A. loc. cit., pág. 44-45.

(22) Con motivo de los muchos desechos y cambalaches que se hicieron. Ya citamos el retablo de Almonacid, el de Albal y que los dares y tomares abundaron, demuéstrole habérsele negado (P. Martín, l. c., pág. 47), al obispo segorbino Muñatones en 1566, un retablo de San Roque de Jérica. En el M. S. «Capilla y Sepulturas de Convento de Predicadores» del P. Teixidor (fol. 268), encuentro que algunos retablos de Santo Domingo de Valencia, fueron a parar a Carcagente.

(23) Véase «Pintores valencianos...» en A. Esp. A. y A., núm. 33, pág. 293-294-296. Probablemente son un mismo y único pintor de Segorbe los dos que distinguí P. Martín, quizá, parientes del Domingo Francisco Pascual de Valencia.

Vicente Mártir, o con las figuras de ulótricos cabellos del retablo de San Valero en Almonacid, parece fehaciente de que se acerca bastante a quien quiera que resulte ser autor de éste.

Los asuntos, ya vistos en el retablo del «Centenar de la Ploma», no tienen el menor contacto de composición, lo cual demuestra su absoluta independencia de Marzal. Compendian la doble personalidad del Santo, como arquetipo de milite, cantado en fabulosas gestas medievales: vencimiento del dragón; su presencia en combate (24), haciendo de azote de moros y valedor de huestes cristianas; la Virgen armándole caballero y devolución a los padres de la doncella liberada; él, pie a tierra, llevando su palafrén del diestro, esencia de cortesía que se comentaba desde los púlpitos en sermón de San Vicente Ferrer (25) cuando con provechosa enseñanza predicaba: «molt horadamet menala al rey... Ara, vosaltres, cavallers, ¿que haguereu feyt que trobasseu asi tal donzella? Haguereula deshonorada, axi com feu a daltres...». Y las que sintetizan su (más histórica) existencia de mártir ejemplar: aserramiento, consuelo y cura por Jesucristo, que le visita preso. Por último, la decapitación en Tiro, según sus «Actas», con ineludible moraleja: el celeste castigo del impío tirano, el efecto «medicinal» que llama la penología del Derecho canónico, la ejemplaridad intimidativa, respaldo de toda sanción (26).

El panel de la intervención del santo guerrero, es auténtica «espolonada» en cuadro «de historia» que puesto a la hila con lo de Domingo Valls (Metropolitan Museum. Nueva York), Marzal? (Londres) y Maestro de Pujades (San Carlos), permite juzgar la evolución en pintura de «batallas», iniciada por las rudimentarias escenas de caza y guerra en techumbres de Liria, Sagunto... No son las de Paolo Uccello (Uffi-

(24) En lo del «Centenar» (Londres), donde se ve (pendón regio) la primera enseña nacional rojigualda—su prehistoria—es sin duda la batalla del Puig, Covadonga valenciana, con anacronismos curiosos, comentados en Ar. Ar. Val. de 1936. Pero son tantas las apariciones bélicas del Santo, que me ofrece duda si esta de Jérica en Aragón será la de Alcoraz (1096), a las puertas de Huesca, con los cuatro jefes moros que, vencidos, pasaron sus cabezas a las cuadras del escudo antiguo Aragón.

(25) Catedral M. S., III, fol. 28. Bibliografía de S. Jorge, citamos alguna en Ar. A. Val., 1936, pág. 36.

(26) Tomados fidelísimamente del Voragine, cap. LIX, con pormenores divulgadísimos en sermones, como el de San Vicente Ferrer citado y en el panegírico de 25 abril 1413 (pág. 317, edic. Patxot).

zi), Antoniazzo Romano (S. Croce), Memmi... Pero sí, legítima genealogía de Esteban March y colegas en esto. Espejo de nobiliaria, no menos que la escenita donde la Virgen arma caballero al paladín cristiano, quien a media rodilla reverencia la celestial Dama de sus pensamientos, la «Senyora» por antonomasia, personificación de la Iglesia, que infieles «cada día punyen en lo destruiment», dice Raimundo Lulio en su «Libre del Orde de Cavayleria». Los fieles podían imaginárselo hecho real, no desemejante del de otros santos militares (San Martín en la Basílica de Asís, por Simone Martini) o de lo que con sus ojos veían a la nobleza, pues tradiciones orales y escritas por peregrinos de Tierra Santa, divulgaban haber estado en «la ciutat que li dien Sagecha, hon feu Jhesucrist (visible arriba del panel londinense) cavaler sen Iordi» (27).

Por el contrario, los pasajes del suplicio son verdaderos cuadros «de género», con tipos flor de picaresca, escogida entre los ejecutores («saigs») a sueldo fijo del Municipio, reclutados en las más bajas capas sociales. Desgarradas gentes de andrajo y mueca estúpida, con estigmas físicos, que vistiendo plebeyas bragas y medias calzas («cuixots de burell imiges calses pardilles») cumplen con fruición su repugnante cometido, encarándose y descarándose con la víctima; mientras no se les vuelven las tornas, como al Juan de Enea (1425) y Juan Boxi, que, por obligación, hubo de azotar paseada en burro a su consorte, de poca suerte, «encara que li sabie ben greu, mas no feye quant renegave e blasfemave», añade donosamente el Códice leridense «Llibre de notes antigues por memoria». Si Leonardo tardó en hallar modelo para cabeza del Judas de su famosa «Cena», espigando entre la gentuza del Borghetto milanés, no debió ser en mejor ambiente donde nuestro trescentista buscó sus sayones, por aquí llamados «mala roba».

Relativamente conjugables al estilo del retablo de San Jorge, parecen dos pequeños panelitos nicolasianos del Museo Diocesano de Valencia (núms. 131-132). Así me lo sugiere la tabla de aquel donde sierran al Santo y no lejos del San Clemente de G. Pérez. Repiten la conexión antes apuntada con lo de Almonacid, cuyo San Valero (en el acto de ordenar a San Vicente) recuerda el preste portador del cáliz y

(27) Vide el «Viaje» de 1323, publicado en Pijoan en el Anuario Inst. Est. Cat. 1907, pág. 382.

los que llevan las varas del palio, casi familiares de otras figuras de allí. Su animado claro cromatismo aparenta la misma vena colorista que una Virgen de la Leche de nuestra Seo, a continuación discutida. Serán de principios del xv, aunque se llevaron y trajeron desde el xiv (Martínez Aloy) al xvi (Barberá Sentamans), no sé si por errata que rectificó Post (VI-558).

La número 132, representa el llamado «Milacre dels peixets», de Almacera, parte de su primitivo retablo mayor: el sacerdote que desde Alboraya llevaba el Santo Viático (28) perdiendo (¿hacia 1348?) dos Sagradas Formas, al ser arrollado por la corriente cuando cruzaba el barranco de Carraixet. Es el momento de recobrarlas en la inmediata procesión al lugar del suceso, traídas por dos peces que las depositan en un Copón.

España entera, y más todavía la faceta del Este, fué riquísima en tradiciones poéticas que, sustantivamente, atestiguan su eucarístico fervor, cuya rancia solera continuará, reavivada en el siglo xvi por el B. Juan de Ribera. Compruébalo la precoz celebración del Corpus, con públicos festejos vistosos (29), al menos desde 1355, durante la pastoral prelación de D. Hugo de Fenollet. Unas veces, trátase de visiones, cual la del prodigio de Moncada (1392), que relata Escolano (lib. VI, cap. IV); otras, intervienen hasta fieras, como el león conductor de la Hostia robada (1397) por piratas de Bujía con la Custodia de Torreblanca (30), hecho rememorado en las andas del gremio valenciano «dels blanquers». O bien abejas (31), como en el retablo de

(28) Bibliografía en Escolano («Décadas», lib. VI, cap. V), que alcanzó a ver estas pinturas en el ret. del altar mayor (tomo II, pág. 144); Orellana, «Val. Ant.», I, 34, y III, 6; Almarche: «El milagro dels peixets», en la revistita local «Corpus Christi», núm. 6, Val., 1935; M. Aloy: «Geografía», tomo I, pág. 910 y 923.

(29) Teixidor «Antigüedades», I, 281. S. Sivera: «La Diócesis valentina. Nuevos est. hist.», pág. 185 y siguientes.

(30) Véase Escolano, tomo I, pág. 960, y la «Relación del memorable triunfo del gremio de curtidores en la recuperación del S. Sacramento de la villa de Torreblanca...» Valencia, 1789. Su verdadera historia, bamboleando por mano del P. Andrés Ivars la excesiva eficacia bélica de la intervención gremial, en «Dos Creuades valenciano-mallorquines». Valencia, 1921.

(31) Acreditan el arraigo de tales tradiciones, los Autos Sacramentales. Bien tardíos son (S. XVIII) algunos representados en Madrid el día del Corpus y figuraba (simbolismo evangélico del de la tribu de Judá, del «Agnus» místico...) «un león grande hecho de pasta, a de abrirse a su tiempo y dentro del sea de ver un cordero que también adeabrarse

Sijena; o peces, que no dejaron de intervenir en muchas leyendas de Santos (32) para recuperar objetos caídos al mar, con precedentes bíblicos (Jonás, II-I) y evangélicos, cual el de la moneda encontrada por San Pedro en boca de uno.

De la rapidez con que tales portentos se difundían, a la par que de su relativa concatenación, da buena idea ver lo de Almacera reproducido por Jaime Serra (?) en el retablo de Sijena y Sagradas Formas rescatadas por peces en las pinturas murales (33) de Ugolino di Prete Hilario (Capilla Corporales. Orvieto). Como aquí tenemos los de Luchente (34), hacia 1239-48 (Beuter dió fecha 1263, la misma del milagro de Bolsena), en el castillo de Chio, del valle de Albaida. Estos fueron llevados a Daroca por providencial designio; aquéllos a Orvieto, por mandato de Urbano IV. Allí surgió el auge piadoso en el promedio del XIV, labrando Ugolino de Siena, en 1338, un relicario que conserva su Catedral; aquí es de 1340 la información del prelado valentino D. Raimundo Gastón (se dice fundó la parroquia de Almacera, secesionando la de Alboraya, por el milagro precisamente) y en 1386 terminaba Pedro Moragues famosa Custodia regia. Podrían acumularse muchas variantes de prodigios eucarísticos a tenor del de la Misa de San Gregorio (Voragine, XLVI-II) (35); de Bolsena, immortalizado por Ra-

y dentro verse un cáliz y una ostia...» En la «Danza de cascabel» de labradores y cazadores, un «oso que lleva una colmena y en ella el cáliz...» Véase «La representación de los Autos Sacramentales», por M. Latorre y Vadillo, en Rev. Archivos B. y M., 1911, págs. 355 y 365.

(32) «Acta Sanctorum», Enero, tomo I, pág. 820; Octubre, tomo X, pág. 787, y otros.

(33) Véase Crowe y Cavalcaselle, «Geschichte der Italianischen Malerei», tomo, II, pág. 368 «Léipzig, 1869, y «La Pittura del Trecento e le sue origine» en el tomo V (Milán, 1907), pág. 839 de la «Storia» de Adolfo Venturi.

(34) Véase Chabás, «El milagro de Luchente y los Corporales de Daroca», Valencia, 1905. S. Sivera «La Diócesis...», pág. 170. Una síntesis de Cabré, pág. 275 del cuarto trimestre de 1922 de este BOLETÍN. Representación gráfica, en tablas del XV de la Colegiata de Daroca.

(35) Dudo que sea la representada por Andrea Sacchi, en la Pinacoteca Vaticana que reprodujo Elisa Ricci en su bello libro docto (págs. 346-348), ya citado, llamándole «Il miracolo del corporale macchiato». No ver mujer, sino anciano y sangrar la tela taladrada con punzón por el Santo Papa, me hace pensar si será otro milagro de San Gregorio Magno, el de la reliquia (veste de San Juan), que también a continuación menciona Voragine (XLVI-12).

fael... Sólo recordaremos ahora el «Sant Dubte» (36) de Santa María de Ivorra (Lérida), grafiado en un retablo del Museo Diocesano de Solsona, con antecedentes tan lejanos cual el de la iglesia gallega de Cebreiro, que López Ferreiro (37) supuso del XII; el del «Santísimo Misterio Dubio», en el lugar de Cimballa, por 1370, que narra (en su «Historia Sagrada del...») Fr. Joaquín Sanz de Larrea, prior cistercense del Monasterio de Piedra, con reliquia donada por el Duque de Montblanch, correspondiente al relicario (Real Academia de la Historia), encargo (1390) de D. Martí Ponce, y la imagen de San Juan de las Abadesas (38). Todo contrapuesto a profanaciones judaicas reflejadas en varios retablos (Villahermosa; dos frontales de Vallbona de las Monjes, hoy del Museo de Barcelona...) que revistieron extraño carácter de sacrílega pandemia (39).

En el plafoncito núm. 131, ver «al rector de Alboraya, admirablemente retratado», como dijo Martínez Aloy (40), me parece demasiado ver. Suscitó fundadísimo recelo a Post. Pienso que, estando a la iglesuela, según leo en Escolano (II-144), dedicada al Santísimo Sacramento, habría en la predela o paños laterales de su retablito, evocaciones no de un solo milagro local, sino de varios de alabanza eucarística, como en los ya citados. Puede aludir, incluso a la gran procesión, con que fueron depositados en el templo de San Marcos de Daroca (conmemorándose (41) cada año) los Corporales de Luchente, cuya parroquia rigió persona de grande influencia en nuestra Diócesis: el canónigo Bernardo Carsí. O cualquier escenita parigual. En la Seo,

(36) Serra Vilaró «El Sant Dubte de Ivorra», Solsona, 1911, y Rocafort, en el tomo de la prov. de Lérida (pág. 414), de la Geografía General de Cataluña.

(37) «Galicia en el último tercio del siglo XV», pág. 285-289. La Coruña, 1896.

(38) Piferrer «Cataluña» (edic. Cortezo), tomo II, pág. 206.

(39) Comentada por Miret y Sans, en Anuario del J. Est. Cat., año V. De su latitud puede juzgarse, viendo no difiere de casos cual el del legendario Mayr en la Sinagoga segoviana (Igl. del Corpus Christi), origen de la «Catorcena»; de las «jurguinas» de Navarra y de lo contado por Huysmans («Trois Eglises et trois Primitifs», pág. 118 de la sexta edición) en Paris (1290) con la S. Forma de Saint Merry; rememorada en los Oficios de reparación de Saint Jean-Saint François. Ibid. Giry «Vies des Saints», I, 136-137. Paris, 1875.

(40) Geografía de Valencia, tomo I, pág. 923.

(41) Quadrado, pág. 600 del tomo de «Aragón».

venerábanse los «de un poble d'Aragó nominat Ayñón» (42) salvados del fuego.

A este grupo quizá se acerca el próximo discípulo de Nicolau, que pintó una Virgen de la Leche, número 122 de la Catedral. Casi se confunde con Pedro, por el parentesco fisonómico entre Nuestra Señora y la de la Ascensión de Rubielos; entre sus ángeles y algunos de la Coronación sarrionense, pliegue de paños, trabajo de los oros. Algo flaquea el dibujo, causa de que ciertas figuras resulten extraplanas y huecas. Es lo que le hace «smusicare» un poco el armonioso conjunto de gran riqueza colorista y captador. No es defecto en Nicolau muy apreciable, por lo que sólo le aplicamos marbete nicolasiano. La composición es idéntica, bien que adaptándose al apaisado, redujo altura y disminuyó el séquito angélico limitándolo a dos músicos (arpa y «viola da gamba»), dos llevando varas de palio y dos expectantes. El Niño tiene igual actitud que el de la Virgen de la Victoria, de Marzal, sin más contacto apreciable.

Tramoyeres, en las Conferencias mencionadas, la supuso de G. Pérez, tal vez un poco a trompa y talega, pues no hermana con la tabla Climent catedralicia. En uno de sus truecapintores, se la traspasó a Jaime Mateu (quizá más viable, aunque incierto), al que también, «gratis dato», le atribuyó el retablo Sivera (Museo) sin relación alguna con este panel, ni con el estilo de Nicolau, de quien por otra parte le supuso testamentario y discípulo directo, lo cual hace imaginarle más seguidor de sus normas que lo revelado por el pintor anónimo de Juan Sivera. Su asunto ciertamente podría encajar en el retablo hecho (1418) al paborde Artés, sin disonar las fechas, y la presencia de la Virgen ha sido en los del Bautista frecuente. Sin embargo, las apaisadas representaciones marianas coronando el tablero central—y ese fué su sitio—sobrebundan en los dedicados a cualquier Santo, por la tradición añeja de fundaciones y cofradías de «cap d'altar», testimonio del acendrado fervor mariano regnícola que aludió Mosén Beti (43).

Ignoro cuál será el «Salvator Mundi» citado por Mayer (44) en la

(42) S. Sivera «Catedral», pág. 386-387.

(43) En su reporte «San Mateo por María», que publicó la revistita castellonense «Los Angeles», núm. 24.

(44) Historia de la Pintura Española, pág. 51 de la edic. Calpe y 49 de la segunda edición alemana.

parroquia de Pacel, que desconozco. No sé si el del señor Plasencia (Museo de Bilbao), uno del Kaiser Friedrich Museum (Berlín) u otro. Quizá Post (III-329), estuvo en lo cierto al situar este último en torno al círculo de Nicolau, y no como después yo hice, en el de L. Zaragoza. Por más, que sin dogmatizar, siga creyéndolo zaragocista y fraterno de la rara Virgen de Gracia (Teruel, Catedral), que primero incluí (45) en la escuela de Nicolau, a donde les vuelvo, una vez reconocido su auténtico estilo personal. Lo mismo podría decirse de la Madonna Walters (Baltimore), que perteneció a la disuelta Col. Quer en Barcelona.

Por pintores distintos entre sí, a la vez que de los anónimos aludidos: la Virgen lactante del Museo de Barcelona, oriunda de Villafranca del Panadés (46), con ángeles y Niño en idéntica posición al de nuestra Seo; una predela con Apostolado en la rectoral de La Yesa (47); el políptico (nicolasiano borrasista) de Guardia dels Prats (Museo Diocesano, Tarragona) una Piedad del Museo de Gante y dos tablas (Anuncio a San Joaquín; Natividad de María) en la parroquia de Abal. Estas, sabiendo que Santa Ana fué patrona de la villa, es muy probable pertenecieran al retablo mayor de su iglesia, o de una ermita de próximo altozano, a ella también dedicada. Se podría suponer allí enviado por el cabildo valenciano—como el de G. Martí—al que perteneció (por compra) el señorío de aquel lugar. Empero, aun cuando en la Catedral había capilla de la Santa, con retablo que si no era de piedra, como dijo S. Sivera, pudo desecharse durante las reformas (1494) de Guinarra, o al desaparecer aquélla en la renovación general del templo, no armonizaría bien (?) con el hecho de ser anterior a 1415, fecha de ponérsele por norma de dimensiones al carpintero Jaime Espina (48) para la fustería del de D. Pedro Artés. En las noticias documentales de fundaciones y beneficios, suenan nombres de clientes de Nicolau: Miguel de Miracle y Francisco Socies, rector de Albal, precisamente.

(45) Ar. Arte valenciano, lám. I de 1933, discutiéndola en el de 1934 (pág. 8) y 1936 (pág. 17).

(46) Reproducida con la de M. R. Henry Walters en Ar. Ar. Val., 1934, figs. 25 y 29; esta última como francesa en lám. I del «Catalogue de Peintures Anciennes. Collection Louis Quer». Barcelona. Thomas, s/t.

(47) Fotografiada por el Archivo de Arqueología Catalana y parte repr. Post., tomo VI-567.

(48) S. Sivera «Catedral», pág. 303-328-329 y 365-366.

¿Harían nuevo encargo para uno u otro sitio, a su taller (o al que le continuase) que por ser de poco precio no le pintara el maestro, sino un oficial, o que subcontratara el «fer pingere»? Parecen sumársele adicionales influencias mal digeridas del Maestro de los M. de Torres, cuyo arte con seguridad conoció.

B) De un contemporáneo y secuaz de Nicolau, con acusada repercusión marzalesca, es el importante retablo (principios del xv) de las Agustinas de Rubielos. Está dedicado a la Santísima Trinidad y comprende: el Eterno colocando en el firmamento al Sol, «lunbrera mayor» (Gen. I-16, 17). A la de la luz, sigue la creación de los animales (I-24), terminando con el «Hagamos al hombre a imagen y semejanza nuestra» (I-26). En exégesis, este plural es la más antigua fuente trinitaria, justificando su presencia tanto aquí como en otros retablos del augusto Misterio, cual el de la capilla Massadella (Manresa-Seo), por Gabriel Guardia. Es el momento de formar a Eva, que surge del lado derecho de Adán, el tradicional de la lanzada de Longino, pues, partiendo de San Pablo (1.^a ad Cor. XV-45), tratábase de subrayar paralelismo entre viejo y nuevo Adán, Jesucristo y su Iglesia (49). La presencia de estos asuntos en retablos de la Santísima Trinidad, explícate, además, porque, acorde con lo dicho, el Rezo de su Fiesta (1.^a dominica Post Pentecosten) les menciona en su primer y tercer Nocturno. Por eso iluminadores los pusieron en viñetas del Oficio de ese día, e incluso nuestras antiguas Leyes, al mentar la Trinidad relacionábanla (50) con la creación del hombre y su expulsión del Paraíso, que llaman «primera descomunión». No es «la prohibición y tentación» otro de los tableros, según dice un Catálogo; durante aquélla no existía Eva, ni al tentarles tendrían ya fruto en mano. Es la reprensión por su cometida culpa y se concibe, pues son nueva fuente trinitaria.

(49) Lo repetía mucho el Rezo, según comprobará quien guste de hojear viejos misales que, como el propio de nuestra diócesis, impreso en 1509, citan la ya citada primera Epístola del Apóstol a los Corintios. El Oficio de la Preciosa Sangre (Lect. VI) es bien expresivo: «Ex latere igitur suo Christus aedificavit Ecclesiam, sicut de latere Adam ejus conjus Heva prolata est» y muchos textos regnícolas (sor Villena, cap. CCX; Mosén B. Fenollar en «Lo Passi...») que, además, son clave literaria de iconografía como la de la Crucifixión Central del retablo de Dom Bonifacio Ferrer.

(50) «Las Partidas» 1.^a Tit. III y IX (tomo II de los «Códigos españoles», edic. de 1848. Madrid).

las palabras del Señor (III-22) alusivas a su triuna personalidad: «Adán se ha hecho como uno de nosotros». En la Expulsión, por el «Querubín con espada resplandeciente» no salen apesadumbrados o plorosos cual en el Carmine florentino. Sólo él atemorizado, quizá dispuesto a inculpar a su cónyuge (III-12) y ésta a la sierpe; el pasaje divulgadísimo de «La cólera de Adán» (con el que cierra Milton el capítulo noveno de su «Paradise Lost»), muy visto en representaciones del «Adamspiel», «Misteris» y «Autos» (51). Ella, que, generalmente, no es anónfala, está impávida con casi agresiva insolencia, desnudos ambos, sin las túnicas de pieles dadas por el Eterno (III-21) que otras veces suelen llevar (Villahermosa; Fra Angélico, en el Prado, núm. 15, y Cortona-Battistero de la iglesia de Jesús...), ni los instrumentos (azada, rueca) evocadores de la maldición divina del trabajo (Arca de las reliquias de San Isidoro de León; Biblia catalana de Farfa; puerta del Palau de nuestra Catedral; relieves de Andrea Pisano, etc.). En la escenografía de los populares misterios valencianos que se daban sobre la «Roca» (52) de la Santísima Trinidad, figuran gastos de «un legó; dos vestits de carn...» para honesta simulación de pseudo desnudez.

Contratos publicados por Sempere Miquel, previenen haya de pintarse como aquí vemos, a la diestra, «la creació del mon» y a la siniestra «la aparició dels tres angels feta a Abraham». Descríbela el Génesis (XVIII-2) y fué fielmente traducida por el pintor, que no se olvidó de poner al patriarca genuflexo. Ahora bien, muchos intérpretes, siguiendo a San Agustín en «De civitate Dei» (XVI, capítulo XXIX), dan la explicación patrística, que los tres celestiales mensajeros («tres et unum», repite significativamente su Oficio) son las tres Personas Divinas. Abraham dirígese las más veces, al del medio,

(51) Del «Mystère d'Adam» puede verse la versión crítica de León Palustre. París. 1877 y del representado en el XV, en Valencia, la de D. Joaquín Serrano Cañete. (Domenech, 1889). Síntesis iconística en «La Bible racontée par les artistes du Moyen Age», el cap. IX «Adam et Eve sur la Terre», por G. Sanoner, que publicó la «Revue de l'Art Chrétien», número de Julio-Agosto de 1913.

(52) Se llamaba en castellano «medio carro» al vehículo y «carro» al conjunto del vehículo con el tablado. Aquí, en Madrid y en otras partes, pagaba el municipio los gastos de reparación (interviniendo pintores, como Nicolás Querol) y su manejo por «ganapanes y bueyes» de arrastre. Véase pág. 202 de la Rev. Ar. B. y Mus., tomo XXV (1911). Documentos toledanos publicados por el Conde de Cedillo (Manuscrito del Licenciado Sebastián de Orozco), repiten lo de Adán: «bien vestido, como desnudo».

personificación del Padre, según aclara el bíblico texto (XVIII-22). Detrás se ve a Sara, no faltando el que supongo «Pozo del Dios viviente» (XVI-14; XXIV-62) o de la alianza en Bersabé y el árbol evocador de la encina de Mamré, venerada por el pueblo hebreo, aunque aparente no más que un elemento del convencional paisaje (53). Arriba, el Calvario, y en la predela, escenitas de la Pasión.

Toda la de por entonces, podría llamarse «pintura literaria». No en el sentir peyorativo del vocablo aplicado a los ingleses de la «Brotherhood» del XIX, o a nuestros neoclasicistas, sino en cuanto que, ciñéndose a los textos como al muro la yedra, casi como la piel al cuerpo, lograron felicísima expresión de sentimientos, de «gedankerkunstlers» o pintores de ideas.

El retablo Estela del Museo de San Carlos (núms. 91-121) se publicó (54), dándolo por probable del gremio de carpinteros valencianos. Dudo que para él se pintara, pues quizá tendría sus pacíficas armas menestrales: la sierra o azuela ostentadas en «rajolas» gremiales y tenía blasón de torre o castillo, como sabe su restaurador señor Renau. La fustería se quemó en 1477, reconstituyéndose dos años después la casa corporativa. No son fechas aplicables, ya que no pasará de hacia el segundo cuarto del xv. Su capilla de San Juan, del Mercado, tuvo por copatronos a San José y San Lucas, no hallando en ninguna parte al Evangelista, que no faltaría, como no faltó en el que con mi amistosa mediación donó a nuestro Museo D. Francisco Catalá, y del cual ya dije debió también ser compañera la Natividad, hoy en la Hispanic Society.

Su autor, secuaz tardío de Nicolau, parece girar no lejos de la órbita del de la Santísima Trinidad de Rubielos, por eso provisionalmente le sitúo aquí, ocupando puesto secundario en la escuela nicolasiano-marzalista que pregonar con voz aldeaniega. Tal vez se trate de un aragonés nativo (?), poco permeable a las finezas del maestro valenciano que le quedaron a flor de piel. Algo así como escritores foráneos —y siempre «pictoribus atque poetas»— de la Corte de Alfonso V

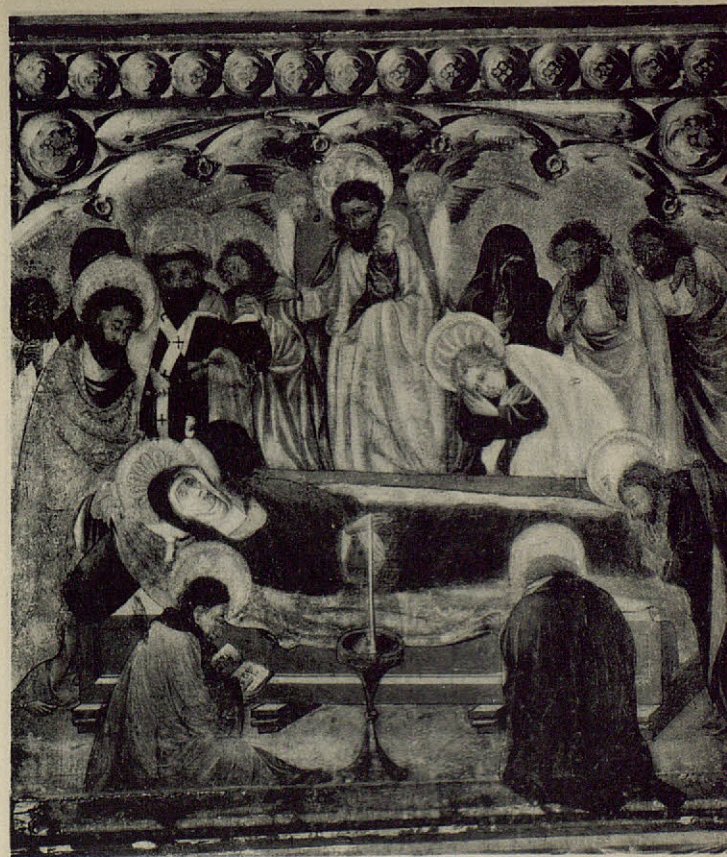
(53) Como no suele faltar tradicional árbol en la Huída a Egipto, que otro día, siguiendo a Mâle, comentaremos.

(54) Ferrán Salvador «Capillas y Casas Gremiales», pág. 92, Val. 1926.



Ascensión del Señor.

*Tabla del retablo del Salvador, de la parroquial
de Rubielos de Mora (Teruel).*

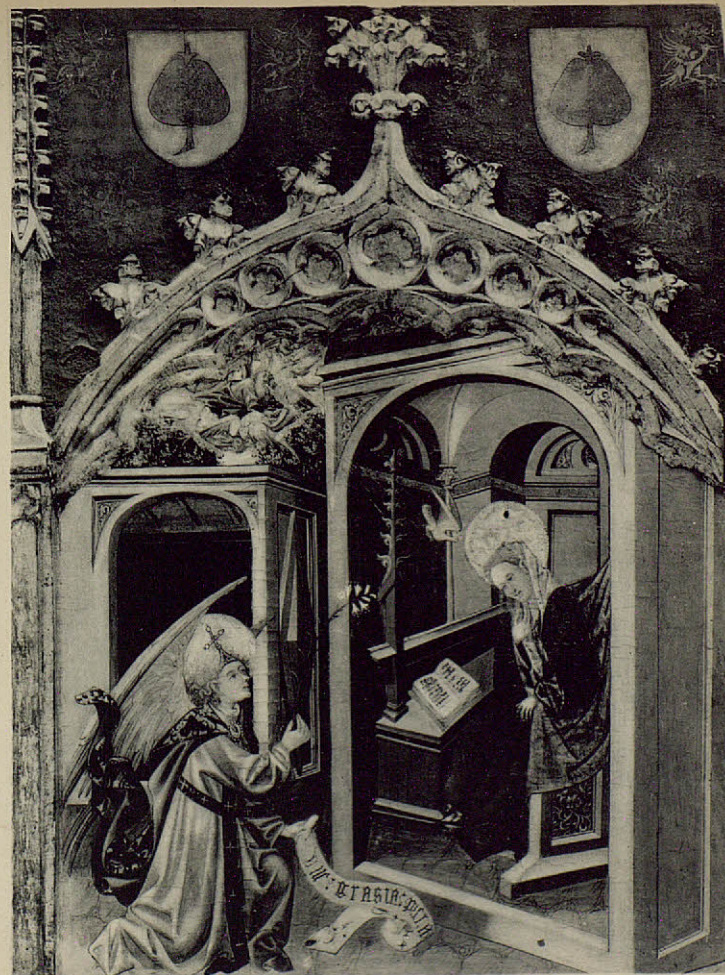


Dormición de la Virgen.

Del retablo de Sarrión. Colección particular (Cataluña?).



PEDRO NICOLAU
«Reginæ Angelorum»
Titular del retablo de Albentosa (Teruel).



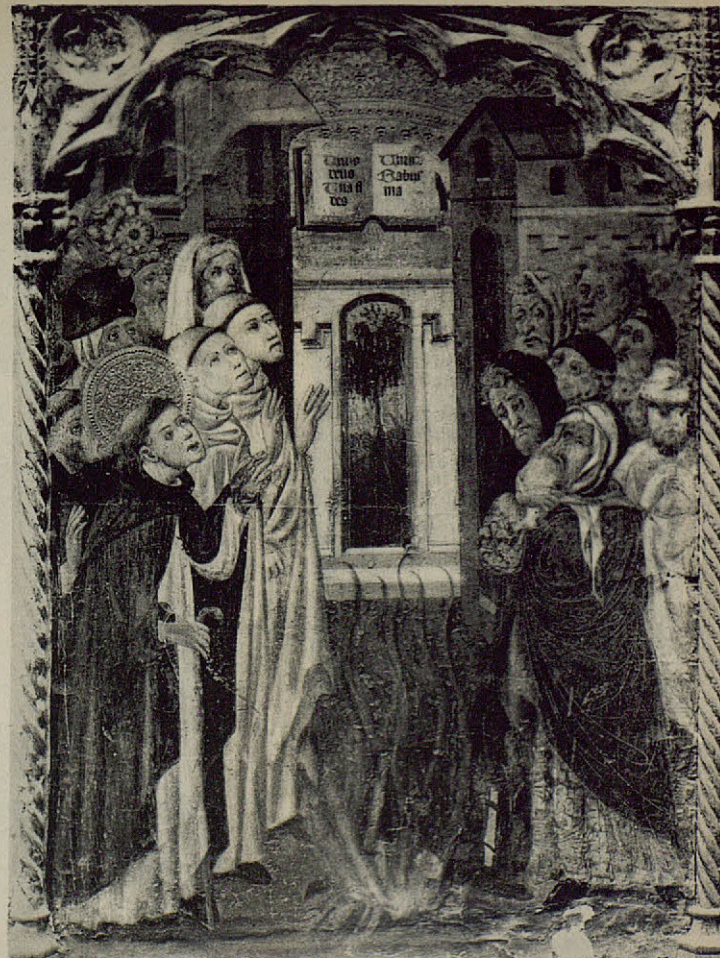
TALLER DE P. NICOLAU
Anunciación.
*Tabla lateral de un retablo de los Siete Gozos.
Kansas City Museum (Estados Unidos).*



Detalle de la Ascensión del Señor.

Del retablo Aras Jauregui. Museo de Bilbao.

PEDRO NICOLAU



Pasaje de la Vida de Santo Domingo.

Predela del que fué retablo mayor en el Convento de Santo Domingo de Valencia.

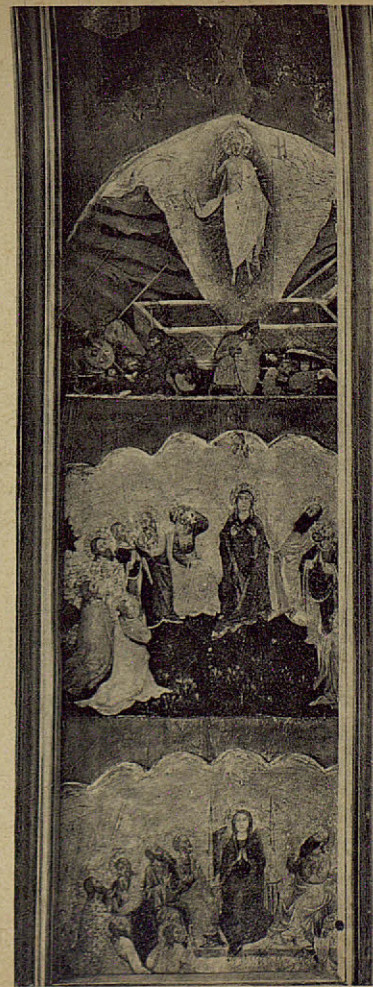
Museo de Bellas Artes de San Carlos.



*Maestro valenciano de la Catedral
de Burgo de Osma.
SS. Trinidad, San Jaime y San Blas.
Propiedad: Sres. Burguera (Valencia).*



*¿Maestro de los Ocón?
San Cristóbal.
Colección R. Bosch (Barcelona)*



*¿Escuela italo-valenciana?
Paño lateral de un retablo
de los Siete Gozos.
Propiedad particular (Valencia).*



Escuela de P. Nicolau.

El Señor, consolando a S. Jorge preso.

La Virgen, asistida por ángeles,
arma caballero a S. Jorge.

De un retablo de S. Jorge, en la parroquial de Jérica



Maestro de los Martí de Torres.

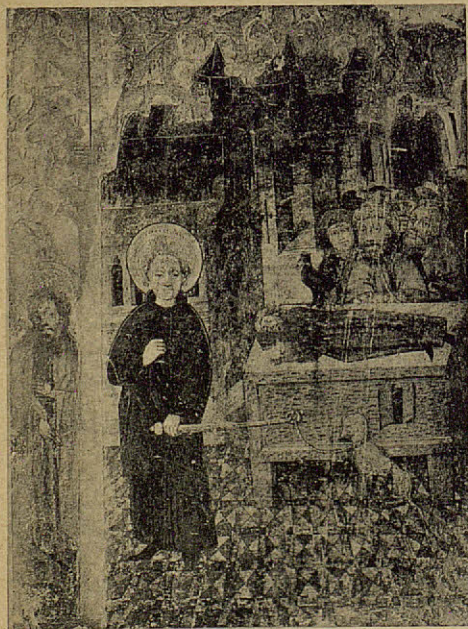
Sta. Magdalena y un cartujo (¿retrato?).

Museo de S. Carlos (Valencia).

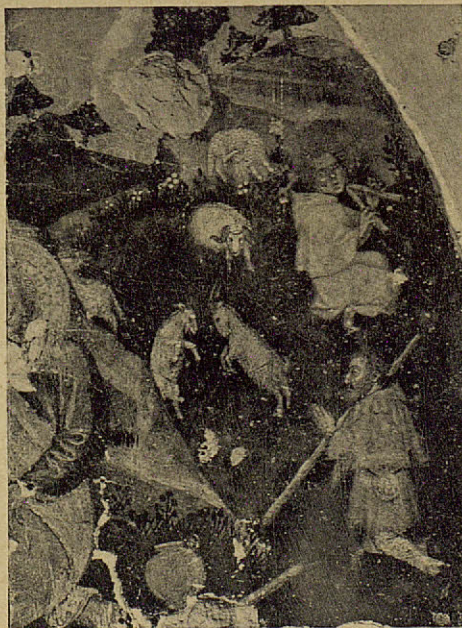


¿Escuela de Nicolau-Marzal?

Colección Martí Esteve (Valencia).



¿Escuela de Nicolau?
Milagro de un Santo.
Colección Martí Esteve (Valencia).



¿Escuela italo-valenciana?
Fragmento de «Natividad».
Propiedad particular (Valencia).



¿Escuela italo-valenciana?
Fragmento de una «Epifanía».
Propiedad particular (Valencia).

(Mescua, Valtierra, Díez y Navarro), versificaron en valenciano y catalán. En cualquier caso, sus tipos y composiciones son nicolasianas; el Nacimiento recuerda los de Sarrión y Albentosa; sus volanderos ángeles alargadísimos ya les vimos en Rubielos; la titular es variante de las «Reginae Angelorum» de Nicolau, más tosca, con modelo de vulgarota moza menestrala y gordezuela. Todo en él es mediocre, aburguesado, cuando no villanesco. La somera influencia nórdica, puede provenir (y algunas figuras) de Marzal a través de Pedro, quizá con adicionales infiltraciones flamenquizantes. Me lo sugiere la manera de tratar el paisaje; los ángeles con dalmática y capa pluvial... Arriba, «por finición», el Eterno bendiciendo; debajo, el Calvario y los Siete Gozos, incluida la Presentación. En las entrecalles, Santas y Santos y en el «piet» o bancal, la Pasión (del Prendimiento al Descendimiento), teniendo por rebanco («sotabanquo») unas «oes» o «redondos» de «testas de prophetas con sus carteles o rotoles de buen ayre», los que «han dit de la Passió de Ihs».

Si no es del mismo pintor, se le acerca bastante, una deslustrada tablita con análoga pobreza colorista e igual bambolla huera y zafios modelos cabeciplanos, cual los de aquel mero sirgante del pincel, en la recién vendida Col. Martí Esteve, que reproducimos como milagro de un Santo.

C) Adicionamos aquí otro grupo heterogéneo, tangente a los aledaños de la escuela nicolasiana, pero cuyo empadronamiento es inseguro y su filiación incierta, para mí al menos. El lazareto de sospechosos, que, desarticulados de nombres o núcleos con más ancho y profundo surco, rara vez se puede rehuir en catalogaciones.

Presento una tabla de la Col. Martí Esteve, que hasta el asunto es dudoso, pues aparenta el Anuncio a la Virgen de su próximo tránsito. Sin embargo, no traer San Gabriel la paradisíaca palma y ver a Ella demasiado anciana, me hace pensar en otro que sin figurar en la Escritura subsiste su mención en el Breviario Romano (Lect. 4.^a del Oficio de San Joaquín, al 16 Agosto), por eco de San Epifanio: El aviso a Santa Ana (55) de que terminó su infeliz esterilidad.

(55) El tema y todo lo referente a la Santa, véase con amplitud tratado en la Magistral monografía del P. Beeda Kleinschmidt: «Die Heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum». Edic. L. Schwann. Düsseldorf, 1930.

Lo narra el Protoevangelio de Santiago (cap. II-3) y el Seudo-Mateo (cap. II-2), incorporándolo Voragine a su *Leyenda* (capítulo CXXIX). Si acierto a vislumbrar en un árbol del fondo (desconchado y borroso) nidito de pajarillos, la interpretación es segura, no sólo porque con arreglo a esos textos abunda mucho (retablo de B. de Osma; Colegiata de Játiva...), sino que hasta contratos especificaban, «como mira el árbol donde está un nido», dice una tabla en la parroquia segoviana de la Trinidad (capilla de los del Campo) publicada por el Marqués de Lozoya. Al pueblo fiel no le pasaban desapercibidas tales minucias; a San Vicente Ferrer oíale predicar: «Sta. Ana, estant en l'ort, las caderneras fahiem niu (e diu): ¡Ooo Senyor! aquest ocelllets havets donats V fills e a mi... plorava e fahie oració...»; léfalo en la literatura regional devota, que lo repite a tenor de Ruiz de Corrella en su «Vida de Santa Anna» (cap. VI), incluyendo una oración en la cual se pide por la «Gracia e goig que... rebes quant lo glorios Angel vos denunció que sens pecat concebrius la SS. Verge».

El celeste mensajero, por la forma de sus alas y plumas remeras, rebuscada posición dactilar, repetidísima en el ciclo marzaliano (Maddonna con donante al pie, del Museo de Boston; San Pedro en la «Misión Apostólica», del Maestro de Pujades; San Miguel frente al diablo, del retablo Puixmarin; Crucifixión, Ehrich Galleríes), revela nexo marzalesco, aun cuando la Virgen, sus arquitecturas y ciertos detalles me hacen incluirlo entre lo nicolasiano dudoso.

En ostracismo mercantil (Barcelona), recuerdo un no publicado Santo Domingo de Guzmán (titular) con Santos Vicente mártir, Lorenzo, Magdalena y Lucía, en las entrecalles. Desde 1935 duerme su fotocopia en los cartapacios de Thomas, con articulejo para «Museum». La música del pliegue de ropajes y alguna cara juanetuda, evoca lo de G. Martí en Albal, pero por otros tipos y decoración textil de fitaria remedando alcatifa, no muy desemejante de la que se ve al pie del San Agustín de B. de Osma, incluyo esta obra de la primera mitad del xv, entre lo dudoso de la escuela de Nicolau, si al fin no resulta aragonés.

Todavía no acierto a filiar el solitario retablo del Marqués de Montortal, más que como lo hice al publicarlo en *Archivo de A. Valenciano* (1934), sin seguridad ni convicción plena.

En la primera parte de esta pequeña monografía, ya señalé conjetural repercusión estilística nicolasiana sobre Bernat Serra. Las concomitancias llegan a un límite más sospechoso y extremado en los Santos Pedro y Andrés de la parroquia de Villafranca del Cid, que con reservas se le atribuyen. Las cabezas, con peleteado en grandes haces y barbas flamígeras, narices cómicas, telas (ropón de San Andrés) empleadas como alfombra, trabajo de los oros, todo parece de mayor reflejo nicolasiano directo, haciéndome sospechar que su autor conoció de cerca el arte de Nicolau, por lo cual le adentró en su escuela. ¿Estaremos ante una obra del todavía enigmático discípulo Jaime Sareal?

D) Entre lo desvinculable de su estela, citemos una Crucifixión de D. Román Vicente Bernis (56) que anduvo basculante, pasando por catalana del círculo de Martorell, valenciana del de L. Zaragoza o del de Nicolau, como bien obtusamente confundí, hasta darle Post (VII-812) su verdadero sitio en Aragón, atribuyéndosela al Maestro Lanaja.

Tal vez por invidencia propia, no sé internar en la escuela de Nicolau un panel (57) del Instituto de Valencia de Don Juan, que para mí no es de principios del XVI, ni del primer cuarto del XV, como ha venido discutiéndose, sino de su segunda mitad. La corona («mitra»), tan frecuentísima en abadesas (Santas Escolástica, Gertrudis...) como insignia de abacial autoridad materna sobre las religiosas de su obediencia (58), no me basta ni para identificar a la Santa franciscana, estante, con Santa Isabel de Hungría, lo cual, sin embargo, pudiera ser. Porque tampoco creo imposible resulte la escena representada, Santa Clara, que por eso suele llevarla y no por hija de la Condesa de Sasso Rosso entregando las Constituciones a una de su Orden, quizá no doña Isabel de Borja (Sor Francisca de Jesús, en el Claustro). Mientras se ignore procedencia, prefiero pensar en Sor Isabel de Villena (Doña Leonor en el mundo). Por la fecha y por recordarme su retrato (grabado

(56) Sala XI, núm. 28 del «Catálogo del Pal. Bs. A. Arte Antiguo» de la Exp. Ibero-Americana». Sevilla, 1930.

(57) Núm. 24 del «Catálogo» espléndido, de S. Cantón. Madrid, 1923.

(58) La que según el «Liber Ordinum» (col. 66 de la edic. de Dom Fèrotin) en su ceremonial «Ad ordinandam abatissam», impone sobre la cabeza el prelado, al «tradit librum Regule, et baculum».

por Moles), del que habla Sales en la «Historia del Convento de la Trinidad» (cap. VI, pág. 99). Aunque aluda el libro a su «Vita Christi» o a la Regla. No he podido leer lo escrito en sus páginas abiertas por estar colgado muy alto cuando lo vi en el Instituto.

VI.-Contemporáneos de Nicolau exentos de su influjo

A pesar de la grande y extensa influencia por él ejercida, sería un absurdo considerarle absorbente dictador de la pintura de su tiempo. Además de que la misión normativa fué compartida por Zaragoza y Marzal, hubo independientes, ajenos a su estilo; sin ismos, ni zaragocismo, ni marzalismo, ni nicolasismo, que podrían decir lo de Dante Gabriel Rossetti al preguntarle si era prerrafaelista: «no soy ningún ista, sino pintor». Prescindiendo de los que creemos con cabida en la trayectoria marzalesca e italo-germana derivada del Maestro de Pujades y sin aspirar como recolector de sellos o estampillas, a la «colección completa» ejemplificaremos con sólo dos muestras:

1.^a El Maestro de los Sableda-Besaldú. Su retablo de Liria (1) es de por 1394-1400 (sin más precisa fecha) y contemporáneo de Nicolau, a pesar de lo cual no acusa contacto estilístico. Coincidir el dibujo de algunas aureolas es mero exponente casual del vaho estético de la época, como el que figuras de las tablas Cords, recuerden al Apóstol entregando a San Esteban en su Ordenación diaconal el Evangeliario, atributo de su ministerio, según la frase «Accipe potestatem legendi evangelium...» Coincidencia, nunca es sinónimo de dependencia. El tema de la Virgen con ángeles en campo paradisiaco, tiene cierto regusto norteno (que advirtió Izquierdo) de las «Maria in Paradies garden» y «Jungfrau in dem verschlossenengarten» loadas por la «Minnerpoesie», difundidas por la «Vita Christi» (lib. IV, cap. IV) de Santa Gertrudis. Pero dista de Marzal, como la sustancia del accidente. Son destellos internacionales, incluso en lo literario, a tenor de Venancio

(1) Barón de S. Petrillo: Archivo Esp. A. y Ar. núm. 36, pág. 243.

Fortunato en «De Virginitate» (lib. VIII, 29, 30) y del prado florido de nuestros poetas, de Gonzalo de Berceo, a los regnícolas cantores y pintores de «Ihesus infant petit collint floretes». Como el sobrehoz sienés.

Para llenar la cédula de vecindad—quizá sólo de transeunte—del demasiado señero Maestro de los Sableda-Besaldú, no sé si mirar hacia Mallorca, pesquisando su formación en ambiente análogo al del retablo de San Guillermo y Santa Elena (Catedral Palma), de capilla con enterramiento del canónigo (fines XIV) Reginaldo Mir. Siempre hubo intercambio y adaptación mutua de artistas, entre los dos pueblos predilectos del Sol (2). O bien resucitar la vieja, quizá no descaminada tesis de bucear en torno al tríptico relicario del Monasterio de Piedra, que me vino a la memoria en Liria, tal vez no sólo por el recuerdo de un reportaje local (3).

Son deliciosísimos los pormenores iconográficos en las escenitas laterales tomadas del Voragine y de acuerdo precisamente con Lecciones del Rezo propio de los cotitulares. Aparte de lo que influyeron las representaciones teatrales de «Consuetas», como la de San Esteban, de la fiesta de los diáconos, hallada por el P. La Canal en Gerona, descrita en la España Sagrada, que debió ser común a todo el Casal de Aragón, como lo fueron otras cual la de Elche, según ejemplo (en Tarragona) encontrado y publicado por Mosén Vie, en «Revista de la Asociación Art. Arq. barcelonesa». Usando y abusando de mi recalitrante propensión a rehuir el mirar las pinceladas en vez de mirar el cuadro, alejándome del materialismo arqueológico, propenso a pobre anatomía de historiadores fisiólogos, que sólo examinan el cuerpo desdénando su alma, tiendo a casi exaltar las minucias iconísticas. Aunque siempre habrá el binomio personificado por el P. Gracián en Critilo, a quien pocas cosas agradan, y Andrenio, al que pocas dejan de agradarle. A juzgar por expresión parlara de la diestra, cuando ante Daciano comparecen San Valero y San Vicente, sólo éste habla, callando su pre-

(2) Sin poder apuntar nombres, en retroceso a las trasconejadas fantasías que le relacionaban («Hojas selectas», pág. 206 del núm. 123. Año XI, 1912) con Miguel Alcañiz, el cual es inconcebible fuese tan maestro cuando se pintó el retablo.

(3) Me refiero al de D. Teodoro Izquierdo (cuya benemérita labor merece recordarse con gratitud siempre): «Los descubrimientos arqueológicos de Liria». Publicado por Alm. de las Provincias para 1913.

lado. Creo es transcripción gráfica de la tradicional tartamudez de aquél. La «Leyenda Dorada» (XXV-I) cuenta que dijo: «Padre, si quieres ordenármelo, responderé por ti al juez», repitiendo el Himno de Maitines y la Lección 4.^a del Oficio de San Valero en misales de nuestra Diócesis y Breviarios como el «*Secundum ritum cathedralis eccl. segobricensis*», impreso en 1556, lo de «*si iubes ergo pater sancte, responsis iudicem aggrediar*», que hallo escrito en libro que lleva el Santo algunas veces (núm. 372 de la Col. Muntadas, por ejemplo) y el muy reiterado «*propter linguae impedimentum*», «*linguae tarditatem*»... Revela que no pasó desapercibido a los viejos retableros, pues también lo veo en el de Estopiñán (Col. Plandiura) y muchos más, trayéndolo a colación por desterrar errores sembrados con publicaciones como las «Notas arqueológicas—El retablo de San Vicente y San Esteban», indicadoras de que al obispo le alienta su diácono «para confesar al Redentor», indisciplinado estímulo heterodoxo e innecesario.

En el tormento sobre férreo lecho candente, además de unos esbirros vaciando sal en jofaina, que otro va cogiendo y echándole a fin de «que penetrando en sus llagas le hiciese más cruel la sensación del quemado»—dice Voragine—no falta la nota realista del fuelle para reavivar la llama, tan pintoresca como ver a las mismas puertas de Valencia su cuerpo yerto defendido (4) nada menos que de ¡un león, oso, tigre...! No serán los de Antonio Luis Bary o Rosa Bonheur, no llegando ni a la modesta pantera que al pie de San Francisco puso Ribalta; pero revelan fué animalista, superior a muchos posteriores, porque tampoco son los que con cara humana se ven otras veces junto a San Jerónimo, San Marcos o San Macario y permiten seguir los progresos en la especialidad de «animaliers».

2.^a En «Museum» (núm. 8, vol. VII) aludí a unas tablas de

(4) Es portento muy común en Hagiografía, de cierto paralelismo con el águila requerida por Salomón para velar el cuerpo de David. Con ligeras variantes y hasta sin ninguna, lo leo en Vidas de Santos Primo y Feliciano (Voragine LXXIX); Vito y Modesto (LXXXII y «Acta Sanctorum». Enero 11, pág. 1.025); Gorgonio y Dorotea (CXXXI); San Florián («Acta Sanctorum». Mayo, IV, pág. 465). Intentó dar explicación del hecho material, el sabio benedictino de la Congregación de Solesmes Dom Leclercq en «Espagne Chétienne». París (Gavalda), 1906, pág. 82, y en «Les Martyres» (recueils d'actes authentiques sur les). París (H. Oudin), 1902, pág. 436 del tomo II.

D. Gil Roger Vázquez (Valencia), reproduciendo sólo una que adquirió el Sr. A. Bine (Madrid) y sería titular, teniendo por lateral otra, con Ascensión, Resurrección y Pentecostés. Las he situado en torno al arte derivado de los Serra, no sin apuntar aroma de valencianía. La Virgen, de manto con pájaros afrontados sobre un ramizo y la composición del Calvario con jinetes entre revuelto gentío, hacen pensar en Cataluña, donde tuvo muchos adeptos. El San Jaime del Monasterio de Jonqueres (Museo Dioc. Barcelona) y el retablo de San Bartolomé de la Catedral de Tarragona (Capilla Santa Filomena), pudieran servir de fitas a las tablas discutidas en su relación con la escuela de los Serra. Sin embargo, al encontrar en Valencia otras dos (fragmentos de Natividad y Epifanía) que tengo por de la misma mano; el comprobar al revisarlas fonética valenciana; los profetas escultóricos del trono de María, como en la Madonna Dupont, por más que no falten ni en Cataluña, ni en Italia (de Niccolo di Pietro a Ottaviano Nelli, Paolo da Brescia...) por ser exponente gótico internacional; su taraceado, quizá reminiscencia del intarciato itálico, no raro en ultra Ebro, pero recordador del mudejarismo tan abundante desde el Maestro Villahermosa, hasta Jacomart-Rexach y discípulos; y la referencia — ¡insegura! — de ser oriundas de Chelva, me hacen vacilantemente reinsistir en incluirlas entre lo valenciano del tiempo de Nicolau, por completo ajeno al influjo de su estilo. Vacilando, dije, porque aun cuando no lo creo, tampoco me sorprendería si al fin de cuenta resultaran italianas. Hay muchos tópicos de taller, que por igual se hallan en los de Italia y España. Mientras no avanza el xv (hasta su segunda mitad), no es aquí tan frecuente como allí, poner extenso cortejo regio a la Epifanía. Situar los personajes con sólo visibles sus cabezas por entre cortaduras del terreno, lo vemos en el retablo Saleda-Besaldú (San Vicente sobre parri-lla y en el muladar); en el de Dom. Bonifacio Ferrer; Dello Delli en la Catedral vieja de Salamanca y en otros italianizantes, porque proviene de Italia. Lo mismo el halconero, nebli al puño (capilla catedral Toledo, de San Eugenio; Sasetta, en la Col. Chigi-Seracini, de Siena y más), que, reflejando las aficiones nobiliarias del medioevo a la caza (en Valencia muy arraigadas en tiempos de D. Juan I «El Cazador») y de llevar en todas ocasiones el halcón, se figuró así a Santos (San Julián por el Maestro de la Paeria (Aspa); Pere Espalargues, Col. Mun-

tadas, núm. 440; Col. Weibel, de Madrid); escenas religiosas (Expulsión de San Joaquín del Templo, Col. Bickerton de Nueva York; Santo Domingo recibido por el Duque de Aquitania, Col. Parcent...) e incluso en la escultura sepulcral (D. Garci Fernández Manrique, yace acariciando su azor en Palacios de Benaver; D. Sancho Rodríguez en Villasirga; D. Diego Martínez de Villamayor, en Benivivere, y otros reproducidos por Carderera o Poleró en sus «Estatuas tumulares»). Se veía en suntuosas comitivas espectaculares, cual la del obispo de Sigüenza D. Pedro González de Mendoza, cuando para entrevistarse con el legado Pontificio Rodrigo de Borja, hizo su entrada en Valencia batiendo marcha negros montados (5). No falta uno en la tablita que analizamos, porque como elemento decorativo y efecto de la realidad, los prodigó el Maestro de Pujades, el de Dom. Bonifacio Ferrer (escolta de San Pablo), Rexach (Rubielos) y no solamente aquí, pues en Italia los puso Andrea Mantegna en un «plafond» del castillo de Mantua y muchos.

Me limito a echar el bollo a la controversia. Lo que cuenta Herodoto se hacía con los enfermos: llevarles al ágora. Una vez más, pudiera servir de abracadabra el blasoncito.

LEANDRO DE SARALEGUI

Valencia, 20 de Septiembre de 1941.

(5) S. Sivera: «El cardenal R. de Borja en Valencia», pág. 33. Madrid, 1924.

Bibliografía

EL PALACIO DEL INFANTADO EN GUADALAJARA.—Estudio documentado por Francisco Layna Serrano, edición hecha por el Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional. — Madrid.—Hauser y Menet, 1841.

El Sr. Layna Serrano es un ilustre alcarreño enamorado de su país de origen, que ha procurado y procura siempre ensalzar y dar a conocer, con trabajos históricos y artísticos, los monumentos que la provincia de Guadalajara conserva, con bastante profusión diseminados por toda la región en pueblos y ciudades de ella.

Merced a estos trabajos y estudios y rebusca de documentos ha publicado, aparte de muchos artículos en Revistas, los siguientes libros.

«El Monasterio de Ovila», venerables ruinas ya desaparecidas de España por ser trasladadas sus piedras fuera de la patria, hasta no dejar más que el solar donde estaba el histórico edificio. «Los Castillos de la Provincia de Guadalajara, obra monumental en que están descritas todas las construcciones castrenses, con planos y multitud de grabados de fotografías de estos típicos medios de defensa de la Edad Media. La Arquitectura Románica en Guadalajara es el tercero de sus libros, en la que se dan a conocer minuciosamente, cuantas iglesias, ermitas y monasterios se conservan en dicha provincia.

El último de sus trabajos del que vamos a ocuparnos en esta pequeña nota bibliográfica, es sobre el Palacio del Infantado en Guadalajara, monumento notable y uno de los más conocidos de España.

El Sr. Layna además de describir este edificio, hace historia de la Casa de Mendoza desde su afianzamiento en la provincia de Guadalajara, y del primitivo palacio, magnífica mansión que él cree fué gótica y que idealmente nos muestra con todas sus preciosidades y riquezas, apoyado en lo que dice el viajero Barón de Rosmital, que le visitó en 1466

Derribado éste por D. Íñigo López de Mendoza, II Duque del Infantado, para construir el nuevo en el siglo XV, formando en él al ser concluido una pequeña corte, se ocupa el autor de la descripción del

mismo, pasando ante nuestros ojos, su conocida fachada decorada con cabezas de clavos, su soberbio patio, con sus dos órdenes de galerías, las del primer cuerpo sustentadas sobre columnas dóricas, y las del segundo, sobre pilares y follajes retorcidos en espiral, alternando sobre las columnas los escudos de Mendoza y Luna. Y en el interior sus magníficos salones y salas llamadas de los Salvajes, los Cazadores, de Linajes y de Batallas, con sus preciosas pinturas, sus talaveranos azulejos y sus techumbres riquísimas y decorada chimenea.

Apoyado el Sr. Layna en la gran cantidad de documentos consultados en el Archivo Histórico Nacional, principalmente los procedentes de la casa Ducal de Osuna, nos dá a conocer nombres de artífices que intervinieron en la construcción del monumental edificio, tanto los que hicieron los azulejos inspirados en dibujos de Rómulo Cincinato, como los pintores y doradores, estos últimos con el primer oro venido de América, y los maestros en rejería y otros artífices que hicieron las obras de fábrica. Entre todos descuella como arquitecto hasta ahora desconocido Miguel de Trillo, alcarreño que hace las principales obras del edificio.

Cita las mandadas hacer por D.^a María de Luna, Duquesa del Infantado; las de iniciativa del propio Duque, trayendo a varios carpinteros y tallistas, algunos alcarreños, para hacer las maravillosas tallas que en sus salones se lucían y entusiasmaban al visitante.

En otro de los capítulos de esta recomendable obra, hace un resumen histórico de las personas que se hospedaron y vivieron en el palacio, desde el 1533 hasta 1936, en que ocupada Guadalajara por los rojos termina la gloriosa historia del monumento, estando entre los ilustres personas que le ocuparon en distintas épocas el Emperador Carlos V, los hijos de éste, Infantas María y Juana, y por D.^a Isabel de Valois que celebró su desposorio en el Salón de Linajes, con Felipe II, y siendo huéspedes los reyes, de los Duques durante varios días. Más tarde tuvo el honor de alojar a Felipe IV que iba camino de Zaragoza, así como a D. Juan de Austria el bastardo de Carlos II, a Felipe V y Gabriela de Saboya y en la boda a Isabel de Farnesio, habitándolo durante años la viuda de Carlos II, Isabel de Neuburgo.

Esta completísima historia del Palacio del Infantado está escrupulosamente hecha a la vista de interesantes documentos examinados minuciosamente por el autor reconociendo en todos los componentes del palacio, la parte que han tomado cada uno de los artistas que él cita y que después, van en lista aparte por profesiones.

La historia debe de ser escrita, según mi leal entender, en monografías de hechos, sucesos y monumentos, que aporten noticias y materiales para el edificio de una historia general.

Este libro del Sr. Layna, no sólo los aporta, sino que trae una serie de noticias inéditas y curiosas para la historia de Guadalajara.

Tiene también esta monografía numerosa ilustración, no solamente de la parte exterior del Monumento, sino de las techumbres, azulejos y pinturas de Rómulo Cincinato, que hoy día son de una importancia capital, por haber desaparecido durante nuestra guerra los magníficos salones, con sus soberbias techumbres, la chimenea monumental del Salón de Cazadores, quedando solamente en pie la conocida porta-

da y el soberbio patio, modelo de arquitectura o estilo Isabel, en España tan recargado, pero suntuoso.

Precede a la monografía del Sr. Layna una introducción a manera de prólogo del Sr. D. Francisco Iñiguez, Jefe del Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional, que ha editado la obra, en que aplaude el móvil que ha guiado al autor al escribir sobre el Palacio del Infantado y la serie de datos inéditos sobre todo de artífices que dicha obra comprende.

DON ANTONIO PIMENTEL DE PRADO, EMBAJADOR A CRISTINA DE SUECIA (1652-1656), por el Marqués de Saltillo.

En un pequeño folleto hace el Marqués de Saltillo una biografía de este personaje y relacionándolo con la época en que vivió, un estudio también de la reina de Suecia, aportando algunos datos desconocidos.

De don Antonio Pimentel, después de su genealogía bien explicada, y enlaces con importantes señores de aquellos años, nos narra su vida militar llena de sucesos importantes y combates en que él tomó parte, hasta alcanzar el puesto de Teniente de Maestre de Campo, como de su importante misión cerca de Cristina de Suecia, de quien se captó todas las simpatías, teniendo verdadera pasión por el que aprovechó para servir a España y a sus reyes, desbaratando algunas alianzas de aquella nación, principalmente con Holanda y Portugal que hubiesen perjudicado a España. Hay en esta pequeña monografía cartas de Gustavo Adolfo y Cristina de Suecia a Felipe IV, llenas de amistad y veneración, y acercamiento entre los dos países.

También son narrados los viajes de aquella reina, su abdicación y, por último, su viaje a Roma y la conversión al Catolicismo, acompañada siempre por Pimentel, de quien ella no quería separarse nunca, después el ocaso de éste en sus relaciones con la reina y, por último, su vuelta al servicio militar, pues a instancias del Condestable, D. Iñigo Melchor Fernández de Velasco, Gobernador y Capitán General de los Países Bajos, es propuesto para sustituir a D. Fernando de Solís Castellano de Amberes, cargo que pudo ostentar poco tiempo, pues falleció un año después de estar en posesión del cargo.

Toda esta biografía está escrita en forma amena e interesante, que se lee de un tirón, pues tiene pasajes en ella completamente novelescos.

EL ESCULTOR SORIANO, GABRIEL DE PINEDO (1560-1624), por el Marqués de Saltillo.—Zaragoza, 1941.

En este otro opúsculo, nos da a conocer la vida artística de Soria en aquellos años, y después da noticias biográficas sobre el escultor, como son su nacimiento, casamiento y familia, testamento, etc., describe la labor artística del artista, citando con escrituras y documentos que transcribe, los retablos relicarios por él hechos en distintas localidades, como

son, entre otros, el de San Agustín de Soria, Santa María de Aranda, Muedra, Arguijo y otros, así como las esculturas de los Acevedos que hizo para la Iglesia de Término, Santander. Es un estudio muy acabado con muchas noticias inéditas para los monumentos artísticos y nos da a conocer un artista ignorado.

Tanto el trabajo que antecede como éste son, aunque de corta extensión, muy a propósito para ilustrar el uno, épocas no muy conocidas de nuestra historia, sobre todo el segundo, que saca a luz un escultor ignorado, así como nombres de otros artífices, y retablos interesante de la región soriana, que hasta ahora se ignoraba quién fuese el artista que los hubiese concebido y hecho.

C. de P.