



(A) PEDRO SERRA — RETABLO DE TODOS LOS SANTOS, DE SAN CUGAT. LOS APÓSTOLES Y LOS CONFESORES

PINTURA CATALANA TRECENTISTA

DE LA ESCUELA ITALIANA AL ESTILO PROPIO

La pintura catalana del siglo XIV la vemos excepcionalmente inducida por las corrientes del arte italiano.

Las relaciones políticas, militares y comerciales, entre ambos países, eran sostenidas constantemente. La casa real de Barcelona dominaba en Córcega, en Cerdeña y en Sicilia, introduciéndose más tarde en Nápoles. En guerra los genoveses con los venecianos, sus respectivos embajadores suplican a Pedro el Ceremonioso el apoyo de la flota catalana, cuya preponderancia en el Mediterráneo se hacía sentir hasta los confines del ducado de Atenas. El tráfico marítimo llegó a ser una obsesión en Cataluña. No solo los mercaderes de los pueblos costeros, sino aún los del interior invertían sus capitales y sus energías

en fomentar las empresas de navegación.

Esto explica el gran número de obras de arte italiano, — pinturas, esculturas, bordados, etc., — que se introdujeron en nuestra tierra; los frecuentes viajes de los artistas, y la fidelidad y rapidez con que se asimilaron las nuevas escuelas de la península itálica.

Nuestro arte es marítimo con vistas a Italia. En Barcelona primero, y en Valencia y en Aragón poco después, se forma esta escuela mediterránea, que no llega a arraigar en las tierras castellanas, donde se produce con menos abundancia. Allí el arte irá de cara a los países continentales del Norte de Europa, de los cuales se recibe el máximo influjo en la segunda mitad del siglo XV, dando lugar al estilo flamenco-castellano.



(B) RETABLO DE TODOS LOS SANTOS, DE SAN CUGAT. LAS VÍRGENES Y MÁRTIRES

La orientación de nuestra pintura del trescientos, en su primera mitad, viene iniciada, por Ferrer Bassa, de ciertas tendencias giottistas; y en seguida lo dominan todo Jaime y Pedro Serra, adictos incondicionales a la escuela de Siena. Estos hermanos producen obras importantes con actividad inusitada, extendiéndose su fama más allá del Ebro. En 1361, el mayor, Jaime, pinta el retablo del Monasterio del Santo Sepulcro en Zaragoza, que acaba de ingresar en el Museo Provincial de esa ciudad. Luego, probablemente, les encargan el de Sijena y otros en Aragón, además de los numerosos compromisos que les llovían de Cataluña.

Una de sus obras más populares fué el retablo pintado para la cofradía de Todos los Santos, de la Seo de Manresa. No se ha conservado la pintura, pero sí la interesante contrata de la misma, fechada en 1363, firmada por ambos hermanos. Afortunadamente tenemos dos réplicas de esta obra: una incompleta, poco posterior al original, que fué adquirida por la catedral de Tortosa, (E) y otra entera, con destino al Monasterio de San Cugat del Vallés, (D) que después del fallecimiento de Jaime, pintó el hermano menor, Pedro, en los alrededores de 1395, según se desprende de la composición de la escena del Calvario, que fué evolucionando con el tiempo en el taller de estos artistas. Resulta que el Calvario, de San Cugat, es del todo semejante al del retablo manresano del Santo Espíritu debido a Pedro y fechado en aquel año, según consta documentalmente (C).

La cofradía de Todos los Santos, de Manresa, no era gremial sino simplemente de devoción, perteneciendo a ella los nobles y las personas cultas de la ciudad. El retablo de su capilla tenía que ser, por lo tanto, de un arte depurado. Además, los asuntos expuestos en

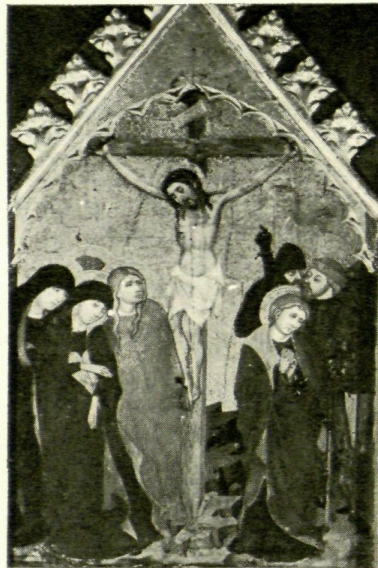
sus recuadros debían obedecer a una apropiada idea de conjunto que, revistiendo un alto valor doctrinal, fuera, a la vez, traducida inmediatamente por el vulgo iletrado. Esta característica instructiva constituye uno de los encantos principales del arte gótico. La fiesta de Todos los Santos data de muy antiguo, y entonces se celebraba con mayor esplendor que actualmente. Cuenta un autor

medieval, que en el siglo IX tenía lugar por el 13 de Mayo; pero que debido al gran número de peregrinos que acudían a Roma por este día, llegaron a escasear tanto las subsistencias en la Ciudad Santa, que se acordó trasladarla al 1.º de Noviembre, después de las cosechas (1).

Ciertamente que Voragine nos explica, de ordinario, el significado de las representaciones pictóricas y escultóricas, de las cuales los artistas apenas se separaban, sujetándose a lo preceptuado por la tradición o la liturgia. En la festividad de Todos los Santos nos expone este

autor, en su *Legenda Aurea*, la visión que en dicho día tuvo el sacristán de San Pedro, de Roma. Vió como Jesucristo, sentado en su trono de la Gloria, iba recibiendo a los santos por categorías, presididos por la Virgen María. Y una vez reunidos, observó aquel, en su sueño, como todos juntos entonaban solemnemente maitines. Sin embargo, el retablo de los Serra no se ajusta del todo a esta versión, pues toma el carácter de algo más conocido, más vivido por el pueblo, que no necesitaba explicación ninguna, y que, al mismo tiempo, constituía, entonces, una esplendorosa novedad.

Las procesiones fueron adquiriendo durante el siglo XIV insospechada importancia: la del Corpus, festividad instituída aquí en aquella misma centuria, suplantó pronto a



(C) PEDRO SERRA. 1395. REMATE DEL RETABLO DEL SANTO ESPÍRITU. LA CRUCIFIXIÓN. (Seo de Manresa)

(1) Cf. Keller. *L'anno ecclesiastico*. - Ed. ital., pág. 277.



(D) PEDRO SERRA. ~ 1395. RETABLO DE TODOS LOS SANTOS. SAN CUGAT DEL VALLÉS. (Museo Diocesano. Barcelona)

todas las demás. A ellas concurrían, en primer término, los santos y las comparsas de los Misterios, como todavía podemos, en parte, observar en varias ciudades, sobre todo en la del Corpus en Valencia, en la cual se ven, además del apostolado, de los patriarcas, de los profetas y varios santos, a Josué que, con ademán solemne, avanza parando periódicamente el sol que le precede,

a Abraham detrás de Isaac, con su leño al hombro, dispuesto al sacrificio, y otros asuntos bíblicos.

A la procesión de Gerona, según resulta de los documentos del Archivo capitular, no solamente asistían representaciones de figuras del antiguo y del nuevo Testamento, sino que durante el curso de la misma se representaban, a manera de entremeses, los *mis-*

terios, por el mismo clero de la catedral. Cuatro canónigos, simulando los evangelistas, iban delante de la custodia, provistos de incensarios y entonando cánticos. Juglares y coplas animaban el conjunto (1).

Más tarde se añadieron las luchas entre los ángeles y los diablos, o entre moros y cristianos, como aún se conserva en Berga; la fauna y los monstruos del visionario arte medieval; y los severos gigantes alternando con los traviesos enanos o cabezudos.

En 1445 el Consejo de Manresa encarga la pintura del entremés de los ángeles y los diablos, para la procesión del Corpus, al pintor Arnau Travessa (2).

Como curiosidad añadiremos que en 1671 el Capítulo de Lérida acordó hacer un dragón para la procesión de Corpus, igual al que antes había, en memoria del que mató el Conde de Barcelona en la montaña de Montserrat (3).

Este conjunto de representaciones religiosas y profanas tomaba un carácter de fiesta popular tan brillante y pintoresca, que, como cosa extraordinaria, se repetía alguna vez el cortejo enciclopédico en un día diferente del

(1) C. Girbal. *Revista de Gerona*. 1878. Agustín Burgas. *Vida cristiana*. Año II, página 282.

(2) *Manual del Consejo*. - Archivo Municipal de Manresa.

(3) P. VILLANUEVA. Tomo XVI, página 95.

Corpus, para obsequiar especialmente a los príncipes o al monarca al visitar una ciudad.

También por Todos los Santos parece que tenía efecto, de antiguo, una solemne procesión. A ella se refiere seguramente el dibujo miniado que acompaña la O inicial del *Omnium Sanctorum* que para este día se observa en el misal de San Cugat del Vallés, de principios de aquel siglo (6). Suscintamente viene representado el paso de la misma por una calle: se ven delante los gonfalones llevados en alto; y va detrás el Papa que la preside, cubierto con tiara cónica, asistido de dos cardenales, por entre los cuales y en el fondo asoman otros personajes. Varios diablos saltan por las ventanas de un edificio. Quiérese representar el culto de los falsos dioses expulsados del Panteón, que se consagró a la veneración de Todos los Santos.

La contrata del retablo manresano nos cuenta de qué manera el artista hará desfilar a todos los santos en el mismo orden y en la misma forma con que asistían a la procesión. En primer lugar, o sea en los cuadros superiores, abrirán la marcha los ángeles, *puesto que fueron primeramente creados*, dice el texto; luego seguirán los patriarcas y los profetas; después los apóstoles, los mártires, los con-



(E) JAIME Y PEDRO SERRA. ~ 1363. TABLA CENTRAL DEL RETABLO DE TODOS LOS SANTOS, DE TORTOSA



(F) PEDRO SERRA. 1395. POLÍPTICO DEL SANTO ESPÍRITU DE LA COFRADÍA DE CURTIDORES. DETALLE DE LA TABLA CENTRAL REPRESENTANDO LA PENTECOSTÉS. (*Seo de Manresa*)

fesores y las vírgenes, *todos en procesión* (1). Cada personaje con su tipo característico y revestido con sus trajes y atributos, tal como el pueblo los contemplaba en la calle, los ángeles, con las albas sacadas de la sacristía; los patriarcas y los profetas, con los trajes prestados por los judíos; San Pedro al frente del apostolado con picada casulla gótica, tiara y guante blanco; los evangelistas, con su túnica y un libro en la mano (A); los confesores y doctores de la iglesia, con sus trajes respectivos; las vírgenes vestidas a la moda de las damas de la época (B).

En el centro del retablo, presidiendo a los santos todos, Madona Santa María, recatadamente envuelta en un gran manto, sostiene a su hijito en brazos con una flor o un pajarito en la mano. El delicioso sexteto de ángeles músicos, con delicados instrumentos, encuadra la composición y la llena de armonía a la manera de Cimabue o de Simone.

Esta Virgen no parece constituir un retrato representativo de nuestra raza. Es más bien un tipo ideal, aristocrático, creado por los Serra, que nunca lo abandonan y que muere con ellos. Es la Virgen que cantan los

(1) E primerament en las casas dalt de cada part, sia pintada la historia dels angels, a manera de professo, per ço com primer foren creats quels altras sans. Item en las altras casas seguens, avall sien pintats la historia dels profetas tots a manera de professo per ço com apres dels angels vengueren en lo mon e ja que aixís son començats de deblojar, en lo dit retaule, la hon fan las ditas casas. Item en las altras casas, apres avall foranas sien pintats, los apostols per ço com vengueren apres dels profetas en lo mon, e estien tots a manera de professo, axí com demunt es dit, e sien ali hon es senyat daquest senyal de †, Item en las altras casas insanas, foranas, sien pintats de la una part les vergas, e de la altra part los Martirs, e stien tots a manèra de professo, axí com es ordonat en les ditas casas hon ha senyal de sent anthoni aytal J.

poetas catalanes. El trovador provenzal Fouques de Lunel, la invoca como la dama de su corazón.

Es curioso observar las concomitancias que, en algunos aspectos, presentan estos artistas con los hermanos Van Eyck, que medio siglo más tarde vendrán a iniciar la gran escuela flamenca. En unos y otros, el mayor es el que concibe las grandiosas composiciones; y el menor, que le sobrevive bastantes años, lleva su esfuerzo a una mayor perfección de detalle, luchando, dentro del adelanto de la época, por dar un mayor carácter a los personajes, tendiendo al retrato. Así vemos, como aquella Virgen ebúrnea de cuello alto, atenta al cuidado de su Augusto Hijo,

del cual no aparta la vista, al llegar las últimas composiciones de Pedro se ha humanizado y nos dirige una mirada tierna y atractiva, acordándose de que también es nuestra madre (F). Sin haber perdido el tipo de los primeros tiempos, esta cara es más nuestra; parece que ya la conocemos.



(G) MISAL DE SAN CUGAT.
INICIAL DEL REZO DEL DÍA DEL «OMNIUM SANCTORUM»

La representación pictórica de las procesiones populares, gozó de preferencias hasta el final del llamado período gótico. En la contrata que firmaba en 1493 el gran artista Pablo Vergós, del retablo de la Cofradía de San Antonio, en Barcelona, para uno de sus recuadros se fija este asunto, que debe ir con *grande acompañamiento* (1).

Sin embargo, el arte excelso de los Serra, sostenido por espacio de medio siglo e imi-

(1) ...item es concordat que en lo retaule de la punta, sobre lo Deu, haze une ystorie de la professó del Corpus Xristi, molt ben acompanyada e fornide e acompastada ab bons colors. — Archivo de Protocolos de Barcelona. Manual de Bartolomé Costa. N.º 16.



(H) PEDRO SERRA. 1395. POLÍPTICO DEL SANTO ESPÍRITU DE LA COFRADÍA DE CURTIDORES. TABLA LATERAL REPRESENTANDO EL PRIMER SERMÓN DE SAN PEDRO A LOS JUDÍOS. (*Seo de Manresa*)

tado con más o menos acierto por la mayoría de los pintores coetáneos, llevaba a un amaramiento rápido e inevitable al finalizar la centuria decimo cuarta. En la obra de aquellos hermanos se nota la aversión a toda escena violenta: su arte sereno y exquisito

no puede ser turbado por los martirios. En sus grandes polípticos con representaciones del Antiguo y del Nuevo Testamento, al llegar a la vida de Jesús, saltan de la Presentación al templo al *Ressurrexit*, sin evocar la Pasión. Solo en las tablas del remate de los



(1) JAIME CABRERA. 1406. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. RESURRECCIÓN DE LOS TRES ADOLESCENTES ASESINADOS. (*Seo de Manresa*)

retablos se ven obligados a pintar la Crucifixión: pero Cristo muere allí noblemente, sin apariencias de dolor.

Con todo, hemos de hacer constar que, al finalizar el siglo, no tan solo las Vírgenes de

Pedro son más reales, sino que, con frecuencia, los personajes los presenta admirablemente agrupados y constituyen verdaderos retratos tomados del natural, aunque siempre entre las clases más elevadas.



(J) JAIME CABRERA. 1406. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. EL SANTO SALVA AL NIÑO AHOGADO CON SU COPA DE ORO. (*Seo de Manresa*)

El punto culminante de este esfuerzo de última hora, nos lo dá el cuadro que se refiere al primer sermón de San Pedro a los judíos (H). El artista hace alarde de una gran distinción. Esos hombres vestidos con sendas hopalandas de mangas acampanadas; adornados con dobles collares de perlas; cubiertos con sombreros decorados de plumas

y pedrerías, y calzados de finos zapatos de puntas alargadas e inverosímiles, son, ciertamente, merecedores de las amonestaciones de San Pedro, que les echa en cara sus maneras afeminadas. Pero el mismo apóstol parece que también se ha contaminado en aquella atmósfera de elegante frivolidad: el pulcro rizado del cabello y de la barba, y sus manos

excesivamente afinadas, no permiten recordar el origen del rústico pescador de Galilea.

Esta pintura, a la manera de un esmalte translúcido, ya no podía dar más de sí. Por fortuna, como que el sentido artístico era una realidad popular, surgen enseguida pintores jóvenes, que, con gran entusiasmo, marcan nuevos derroteros. Con enérgica sacudida procuran romper los lazos que los tenían estrechamente unidos a las escuelas italianas, y conservando de ellas la maestría de la técnica, su inspiración acude a refrescarse en las fuentes dimanadas de las vigorosas pinturas de nuestras antiguas iglesias románicas. Sorprenden los tipos raciales, indistintamente aristocráticos o populares, que pasan a encarnar los personajes de los retablos. Y dentro de la severidad litúrgica, inflexible en toda

la cristiandad, aprovechan la menor ocasión para presentarnos variados cuadros de nuestras costumbres, decoración de interiores, modas de la época, sistemas de defensa y, en fin, cuanto puede contemplar el

artista. Los temas, a menudo, son dramáticos; el procedimiento, en ocasiones, tiene un cierto impresionismo; el modelado, es enérgico; y el empleo de las medias tintas recuerda los antependios y las pinturas murales.

Dos artistas marchan a la vanguardia de esta cruzada en pro del arte indígena. El primero, en orden cronológico, es Jaime Cabrera, siguiéndole casi coetáneamente Luís Borrassá, algo mas joven. Borrassá es, quizás, el pintor de la escuela catalana más universalmente divulgado, aunque bastante mal conocido. Dejando para otra ocasión esta fuerte perso-



(K) JAIME CABRERA EL EMPERADOR DE BIZANCIO Y SUS MINISTROS



(L) JAIME CABRERA DETALLE DE LA CORTA DEL ARBOL DE DIANA



TRICROMIA THOMAS - BARCELONA



(M) JAIME CABRERA. 1406. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. MEDICIÓN DEL TRIGO DESEMBARCADO ANTE LAS PUERTAS DE BIZANCIO. ~ CORTA DEL ÁRBOL CONSGRADO A LA DIOSA DIANA Y FUGA DEL DIABLO. (*Seo de Manresa*)

nalidad, trataremos ahora del maestro Cabrera que, para nosotros, tiene el irresistible atractivo de presentarle por primera vez, ya que se trata de un pintor inédito hasta el presente. Jaime Cabrera fué un excelente decorador. Barcelona le encarga, en 1400, la pintura de los artesonados de la casa comunal. Los restos arquitectónicos y escultóricos que se conservan de este edificio, indican que en el mismo intervinieron los artistas más distinguidos de la capital. Esta especialización decorativa, a grandes masas y a distancia, concuerda con su estilo, algún tanto impresionista, en contraposición del afectadamente miniaturista que entonces privaba hasta en las grandes composiciones.

De Jaime Cabrera, y del todo documentados, solo conocemos algunos fragmentos de la Cofradía de San Nicolás, de la Seo de Manresa. Esta

iglesia era un notable y vasto museo de pintura medieval. Al construirse, a principios del xiv sobre el derribo de la iglesia antigua, se dió a su nave central una anchura extraordinaria, en consonancia con el entusiasmo ciudadano y el estilo ojival predominante en Cataluña. Los tramos transversales tuvieron que ser, por consiguiente, grandes; y en lugar de cobijar dos o tres capillas cada uno, como

ocurre en la catedral barcelonesa y en Santa María del Mar, le corresponde a cada tramo una sola capilla, de anchura y altura excepcionales. Las grandes y desnudas paredes de estas capillas molestaron a los fieles, que recordaban con fruición el decorado pictórico de las pequeñas naves y ábsides de la derribada iglesia románica, la cual presentaba un conjunto de mayor intimidad y recogimiento.

De ahí que, toda vez que estaba en desuso el revoque y la pintura mural, sustituida por la de caballete, cubrieran los fríos y pétreos muros de las anchas capillas, con los retablos más gigantescos que por doquiera entonces se producían. El oro de sus arquitecturas y el esmaltado colorido de sus composiciones, enriquecieron el sóbrio edificio. Cuatro de estos polípticos colosales se asentaban en las capillas adyacentes a las puertas del cru-

cero. Solo uno de ellos, el del Espíritu Santo, de Pedro Serra, queda todavía en su lugar, fulgurante de riqueza y de arte: en frente brillaba, en noble emulación, el de San Nicolás de Bari, de Cabrera: los otros dos eran de Jaime Serra y de Luís Borrassá.

El tecnicismo de Cabrera es franco, breve, más con tendencia a la conmoción profunda que a la superficialidad fácil y agradable; sus



(N) JAIME CABRERA. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS. PRODIGIO DE SAN MIGUEL EN EL MONTE GARGANO. (Seo de Manresa.)

trazos y su modelado son enérgicos: su colorido presenta una gama extensa. Además, se reconocen sus retablos por la mayor profusión y estudio de sus tallas, que, en general, eran modestas en esta época; por el valor decorativo de la indumentaria y de los ropajes; por la iniciación del paisaje y de la atmósfera; y por las lejanas perspectivas, en las que se destacan edificios de estructuradas arquitecturas. Los fondos dorados, con frecuencia quedan suprimidos.

En 1406 pintó el retablo de San Nicolás de Bari por la cantidad de 170 florines (1).

La devoción a este santo taumaturgo se extendió por todo el orbe cristiano. Después de Santiago de Galicia, las peregrinaciones más nutridas y de las más lejanas tierras acudían a la ciudad de Bari, en la Italia meridional, atraídas por milagros extraordinarios. La fantasía popular los iba abultando, en formas tan disparatadas, que en varias ocasiones, como en el concilio de Trento, fueron severamente juzgados por las mismas autoridades eclesiásticas. En la capilla donde se guardaba su

(1) *Libro de la Cofradía*. - Archivo Municipal de Manresa.

cuerpo, manaba una fuente de oloroso aceite, que recogían los peregrinos para curar toda clase de enfermedades.

En Cataluña este culto italiano, llegado a través del Mediterráneo, arraigó considerablemente: apenas se concebía que existiera una población sin un altar o una imagen del santo, profundamente venerada. Se le acostumbraba a representar con los hábitos epis-

copales, capa y mitra, y tres bolas de oro en la mano o sobre de un libro, en recuerdo de las tres bolsas de oro con que rescató el honor de tres doncellas que su padre iba a vender.

El artista tenía que pintar principalmente aquellos prodigios cuya fantasía llegaba a sobrepasar los hechos caballescicos consignados en las trovas y en los romances. Interesaba, sobre todo, que no faltase el de los tres niños o estudiantes degollados por el mesonero de la casa donde se hospedaban, ayudado por su

mujer que alumbró la estancia con un candel. (1) Después de sacrificadas las tiernas víctimas, fueron cortadas en trozos, que puestos en salazón se guardaron en una cuba. Pero gracias a la intervención del santo resucitan,



(O) JAIME CABRERA. EL OBISPO Y SUS ACOMPAÑANTES
EN EL MONTE GARGANO



(P) JAIME CABRERA. 1406. CENTRO DEL BANCAL DEL RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS. EL ENTIERRO DE CRISTO. (*Seo de Manresa*)



(Q) JAIME CABRERA

DETALLE DEL ENTIERRO DE CRISTO

y el mesonero, al verse descubierto, pide de rodillas el perdón de su crimen. Mr. Mâle (1) hace notar como este milagro estupendo, que deja atrás la resurrección de Lázaro, no consta todavía en la *Legenda aurea*, que se escribió en el XIII, ni tampoco en el rezo del breviario del XIV. De lo que en estos se habla, es de tres oficiales, injustamente encarcelados, que fueron libertados por el santo, quien los arranca de manos del verdugo en la propia cárcel, cuando iban a arrebatárles la vida. Pero como, al representar este episodio, los artistas románicos siguieron la costumbre de pintar los santos de mayor tamaño que las demás figuras, al cabo de unos siglos, el pueblo tomó a los pequeños oficiales por estudiantes o niños, y la cárcel o torre por cuyas ventanas asomaban aquellos la cabeza, quedó traducida en una cuba.

Al igual que el anterior, los milagros más estupendos y populares se refieren a los niños. Un caballero de lejanas tierras, falto de sucesión, prometió que si la tenía, llevaría

(1) *L'art religieux du XIII siècle en France.*

el vástago en peregrinación a Bari, haciendo la ofrenda de una copa de oro ante el altar del santo. Tuvo en efecto un hijo, y cuando fué algo crecido, se embarcó con él, llevando la copa que hizo fabricar, dirigiéndose a Bari para cumplir el voto. En la travesía, manda al chico que con la copa recoja un poco de agua del mar: pero quiere la mala fortuna, que el niño se abalance y desaparezca juntamente con la copa, en el fondo de las aguas (2). El desgraciado padre continuó contristado su camino; y al llegar a Bari cae de hinojos, llorando, ante el altar del santo. Entonces se le aparece San Nicolás, que le entrega el niño lleno de vida y con la copa en la mano.

De ahí que el santo viniera a ser el tutelar de los niños. En varios pueblos de Cataluña el día de su festividad, 6 de Diciembre, aún se celebran representaciones infantiles de sus prodigios. En el monasterio de Montserrat, desde los remotos tiempos medievales, jamás se ha interrumpido el sorteo de un pequeño estudiante de la escolanía, que se reviste de

obispo, a la manera de San Nicolás, siendo, durante aquel día, la máxima autoridad del convento.

En la pradela vemos un prodigio que atañe al tráfico mediterráneo. En la ciudad donde se hallaba el santo, el hambre hacía grandes estragos. A su puerto acaban de llegar unas embarcaciones repletas de trigo, que había sido medido de antemano al cargarlo en Alejandría, y que iba consignado a los graneros imperiales. Es inútil que los habitantes supliquen a la tripulación que ceda o venda una pequeña parte del cargamento. Preséntase por fin Nicolás y, bajo su palabra de que nada echarían de menos al llegar a su destino, le entregan una buena cantidad de trigo por cada barco anclado. Y, en efecto: al final de la travesía están el emperador y sus dignatarios en el puerto y ante las murallas, — por sobre de las cuales descuellan las torres y campanarios de Bizancio, — presenciando la medición del cereal. La cantidad medida resulta conforme con la nota de embarque que les entrega el capitán de la flota (M).

El artista aprovecha el momento de presentarnos sus personajes con sus trajes pin-

torescos y sus sombreros caprichosos (κ).

En el cuadro adyacente de la pradela nos encontramos en una comarca pagana. Diana, la diosa cazadora, es adorada por muchos, que practican sus ritos bajo de un árbol consagrado a ella. Manda cortar el santo; y en lugar de saltar una liebre, con estupefacción de los concurrentes, se escapa un diablo por las ramas (M) y (L).

Es de notar como, en estas composiciones, cada personaje tiene el aspecto de un retrato concordante con su cargo y posición social.

Las tablas del remate no van destinadas a San Nicolás, sinó a otra advocación muy en boga en la edad media: al arcángel San Miguel, gallardo vencedor del diablo y cumplidor fidelísimo de los mandatos del Todopoderoso. Está encargado de la delicada misión de pesar las almas para decidir si pueden ingresar en la Gloria (s). A la izquierda vemos los ángeles guardianes que llevan, temerosos, sus respectivas animitas al arcángel, quien sostiene unas grandes balanzas con la mano izquierda y levanta la espada con la diestra. Al otro lado, un alma de buen peso, es presentada a San Pedro por su sonriente



(R) JAIME CABRERA ?

LA VIRGEN ENTRE ÁNGELES MÚSICOS. (Museo Episcopal de Vich)

ángel tutelar. El príncipe de los apóstoles guarda la puerta del Paraíso con las llaves en la mano; pero como nota que la faena va para largo y su ancianidad no le permite actuar de pié, se ha sentado cómodamente (N).

Pero ¿qué es lo que motiva que las escenas de San Miguel vengan formando parte de un altar dedicado a San Nicolás? La unión de ambas advocaciones va ligada al recuerdo del viaje que nuestros devotos hacían a Italia. Los peregrinos que de toda Europa se dirigían a Roma, no regresaban a sus lares, sin haber antes visitado los dos grandes santuarios italianos: San Nicolás de Bari y San Miguel, en el Monte Gargano. Apenas se comprendía visitar el uno sin llegarse al otro.

En la cumbre del monte Gargano, situado en la costa, entre bosques seculares se abría una gruta que descendía hasta el mar. Allí unos pastores, que buscaban un toro perdido, presenciaron el prodigio con que el Arcángel manifestó su voluntad, de que se le venerara en aquel lugar y en él se levantara una iglesia (N).

El detalle del obispo que acude, acompañado de sus asistentes, motiva una agrupación de masas muy bien dispuestas y ricamente decoradas (O).

Pero la obra capital de Cabrera es el entierro de Cristo; en ella la acción dramática conmueve profundamente. El maestro produjo varias veces esta composición, que se le pedía con insistencia. A últimos del XIV la pintó para el convento de Montesión de Barcelona; en 1400, para Vich; y en 1406, para Manresa, la única conservada (P). Es de suponer que todavía produjo otras varias réplicas.

No es de extrañar que esta pintura llamara poderosamente la atención. El salto dado hacia el realismo es colosal, y la escuela catalana marca, entonces, uno de sus principales mojones. Estos personajes parecen ahogar un grito de dolor insuperable; el desconsuelo de las santas mujeres (Q); y sobre todo la emoción con que la Madre de Dios besa febrilmente la manecilla de su divino Hijo, apenas pueden expresarse con mayor intensidad.

San Juan llora tembloroso, sin apartar la mirada del Salvador; y Nicodemus y José de Arimatea, con sus tipos bíblicos y sus barbas pobladas, completan la solemnidad del cuadro.

En estas composiciones cada detalle tiene su sabor local y su vibración emotiva. La exhuberancia del gótico que, en la inmensidad de elementos decorativos de una catedral, no produce dos tracerías, dos capiteles o dos estatuas iguales, tiene en Cabrera un adepto de notoria prodigalidad. No solamente presenta gran variedad de tipos, sino que a todos los viste, los calza y los cubre con ropajes, tapines y birretes diferentes. Este artista gozaba de una grande reputación: es el único pintor catalán del siglo XIV y de la primera mitad del XV, que en las contratas se le designa con el nombre de *maestro*.

Del estudio de la manera de producir de Cabrera, se desprende que podemos atribuirle algunas obras, hasta ahora mal clasificadas. Entre otras, recordamos la hermosa tabla del Museo de Vich (R) representando la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles músicos. Mr. Bertaux (1) la supone de Nicolás Verdera, y en cambio Pijoán (2) afirma que es de Luís Borrassá. El tipo de los ángeles, los dibujos dorados del fondo, el burilado y el gofrado de los nimbos y de los tejidos, y hasta la misma talla del marco, nos lleva al convencimiento de que estamos ante una obra de Jaime Cabrera.

Así, gracias a los documentos que se van escudriñando y al mejor estudio de los retablos, es como la pintura catalana medieval, puede presentar, como pocas, la historia de su evolución con sus maestros perfectamente conocidos y sus fechas bien determinadas. Y llegado este momento, es cuando podemos apreciar las evoluciones que van sucediéndose en la pintura medieval de Cataluña y reconocer la parte que le corresponde en el ritmo en que fluctuaban las corrientes artísticas universales.

ALEJANDRO SOLER Y MARCH.

(1) *Histoire de l'art*. - T. III Segunda parte. Pág. 763.

(2) *Historia del arte*. - Tomo II. Pág. 452.



TRICROMÍA THOMAS - BARCELONA



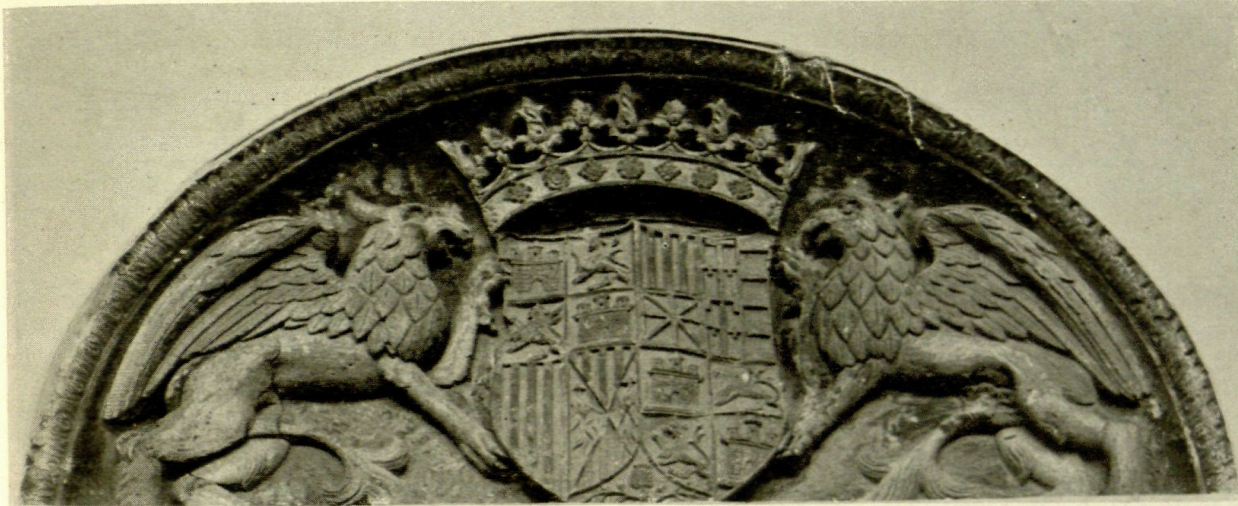
(s) JAIME CABRERA. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS, Y SAN PEDRO RECIBIENDO LAS ESCOGIDAS. (Seo de Manresa)



TRICROMÍA THOMAS - BARCELONA



(S) JAIME CABRERA. RETABLO DE LA COFRADÍA DE SAN NICOLÁS DE BARI. SAN MIGUEL PESANDO LAS ALMAS, Y SAN PEDRO RECIBIENDO LAS ESCOGIDAS. (Seo de Manresa)



ALJAFERÍA MUDÉJAR

ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS. ESCUDO REAL, FINES DEL SIGLO XV

LA ALJAFERÍA DE ZARAGOZA, EN TIEMPO DE LOS REYES CATÓLICOS

EL tercer período del Arte mahometano occidental o español, comenzado bien adelantada la centuria décimo tercera, aportó, con la fecundidad imaginativa de sus artífices, incansables perseguidores de un tipo personal sin reminiscencias ni resabios de origen, cuanto podía apetecer la voluptuosidad y el afeminamiento, llegando a tal grado de aparatosa grandeza, de sublimidad y de encanto, que adormecida la Corte por aquellas exquisiteces, comodida-

des y lujo, perdió en la Andalucía el último refugio del poderío avasallador de aquella raza dominadora, finando el siglo xv. Mas conviene no confundir dicha etapa, con otra desarrollada a la vez, dentro de España, en los reinos donde la reconquista se había verificado. En estos cristianos dominios, independientes, quedaron respetados por leyes prudentes, los árabes vencidos, quienes no sólo vivieron en barrios conservando sus usos y costumbres, si



ALJAFERÍA MUDÉJAR. VANOS Y PARTE DE LA ESCALERA PRINCIPAL



ALJAFERÍA MUDÉJAR

TÍMPANOS DE LOS HUECOS DE LA ESCALERA PRINCIPAL

que además, se aceptó su labor de arte y se amalgamó con la arquitectura cristiana de la fecha en que se realizaba; por eso vemos detalles de lacería hasta en monumentos del arte románico del último período y encontramos estrecha unión en las obras del estilo ojival o goticista y en las del *Renacimiento*, de lo que resultó el *mudéjar* como lo rebautizó D. José Amador de los Ríos, o hispano-árabe como lo denominan otros arqueólogos; siendo tan atrayente tal combinación, que el *mudéjar* alcanzó vida muy próspera hasta bien adelantado el siglo xvii, y en nuestros días, en Aragón aun se emplea en la decoración externa de los edificios más importantes.

De ese gusto propio, exclusivo de España, participan las obras más espléndidas en su género, mandadas labrar para dar valor, realce y grandiosidad a la parte superior del alcázar árabe, que desde el siglo xiii hasta finar el xv, fué morada de reyes cristianísimos.

El descubrimiento de América, acto asombroso, emocionante, transcendental, debió influir no poco para verificar esta innovación y para llevarla a la realidad con tal riqueza y magnificencia, obligada por la suntuosidad muy anteriormente desplegada en las grandiosas galerías, en el *salón de los mármoles* (1), en el *de la gran chimenea*, en la *cámara de los paramentos*, en la capilla de San Jorge (2), que mencionan antiguos ceremoniales cortesanos.

Bien merecida y justificada fué la predilección de los católicos monarcas por la Casa Real aragonesa de Zaragoza, en días tan prósperos para España en los que se conmemo-

(1) En el Museo arqueológico nacional de Madrid, se exhiben cuatro capiteles procedentes del salón de los mármoles. Tiene su factura la elegancia del corintio, constituyendo sus atauriques, contorneados por un filete, hojas adheridas por la parte posterior al fondo del cual destacan relevadas.

(2) También en la referida Pinacoteca nacional se conserva un gran rosetón de estuco, perteneciente a la iglesia ojival de San Jorge.

raba el descubrimiento de un mundo, ya que el rey Fernando, el descubridor Colón y el tesorero Santangel que aportó de su peculio particular el dinero para tan atrevida excursión, nacieron en territorio dominado por la gran corona aragonesa, no *coronilla* como despectivamente algunos la denominan, la cual, además, al unirse las dos potencias Aragón y Castilla para constituir la nacionalidad hispana, cedió la bandera roja y gualda, gloriosa enseña que ondea en los diversos estados de la península. Después de la

Reconquista de Zaragoza efectuada por el emperador don Alfonso I, cuyos restos descansan en una capilla del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, allí llevados desde el hoy ruinoso Montearagón, la *Yafería* como el referido monarca la denominaba, fué ocupada por benedictinos procedentes del monasterio crasense de Carcasona dirigidos por el abad Berenguer, al cual obligó el *Batallador* a construir dentro del recinto, una iglesia dedicada a la Virgen, a San Martín y a San

Nicolás, bajo cuyas naves se celebraron enlaces matrimoniales y bautizos de príncipes e infantes.

Ignórase cuando dichos religiosos abandonaron este edificio defendido por diez y siete torres, pero el día 4 de Julio de 1271 allí nació doña Isabel (3), hija de Pedro III el Grande, de Aragón; en el siglo XIV se celebraron fastuosos banquetes, solemnes cere-

(3) Doña Isabel de Aragón, reina consorte, de Portugal, falleció en el año 1336: su sepulcro primitivo, esculpido, se colocó en Santa Clara de Coimbra, en el coro bajo; en el alto, se guardaron después sus restos, dentro de arquilla de plata. En el palacio real portugués, existía su retrato de escuela alemana, del siglo XIV, tabla interesantísima que acaso haya sido llevada al Museo, por el gobierno republicano.

Las Cortes aragonesas por fuero de 1678, acordaron edificar en Zaragoza un templo en honor de esta reina canonizada por Urbano VIII. Se ajustó la obra en 21.500 libras jaquesas, con los maestros constructores Miguel Sanclemente, Pedro Martínez y Miguel Cebollero, labrando la gran fachada el escultor Francisco Villanova, que la decoró con nichos conteniendo efigies orantes, querubes, follajes y targetones, terminándola en 1696 trece años antes que el resto del templo, cuyo interior consta de tres naves, con cúpula en el centro, ornamentado churriguescamente.

La mayoría de las imágenes que allí se veneran, las esculpió el mejor de los estatuarios de la larga dinastía de los Mesa, autor también de la magnífica estatua del Arcángel San Miguel, colocada en la fachada de su templo.



ALJAFERÍA MUDÉJAR

PUERTA DE INGRESO AL SALÓN DEL TRONO

monias, con motivo de la coronación del rey don Martín (4); en la centuria xv vemos la preferencia de los *Reyes Católicos*, más dibujada, con motivo del asesinato del Inquisidor mayor y canónigo del Salvador, Pedro de Arbués, por la orden de traslación de este tribunal a la Aljafería en cuya mansión continuó funcionando hasta el año 1706 (5).

Tan soberbio monumento fué demolido oficialmente en 1866 para construir un cuartel, con la orden de respetar la pequeña mezquita u oratorio, la escalera y los salones de los reyes católicos.

La pericia y previsión del señor Saviron y Esteban a la sazón secretario de la Comisión de Monumentos y conservador del Museo provincial de Zaragoza, si su labor

no ha desaparecido, hizo que por los croquis y planos tomados del natural, pueda

formarse idea de la situación y estructura de los departamentos demolidos a los que pertenecieron los restos llevados a dicho Museo.

* *

Cruzando patios y pasillos, en dirección de la escalera principal, destacando del enja-

belgado, oscuro sobresale un luneto de bajo-relieve con la heráldica española incluso la granada, sobre la que campea amplia corona real y a ambos lados, dos grifos con cabeza, pecho y alas de águila, piernas con garras, patas, uñas y cola de león, sirven de soporte del escudo nacional; conserva muy amortiguadas la policromía y estofas de oro.

La escalera principal es amplísima; ha sufrido algunas innovaciones y está enjabelgada. Seguramente su



ALJAFERÍA MUDÉJAR
PUERTA DE SERVICIO EN EL INTERIOR DEL SALÓN DEL TRONO

pavimento fué de baldosas de esmalte esgrafiado, y quizá por su mal estado se susti-

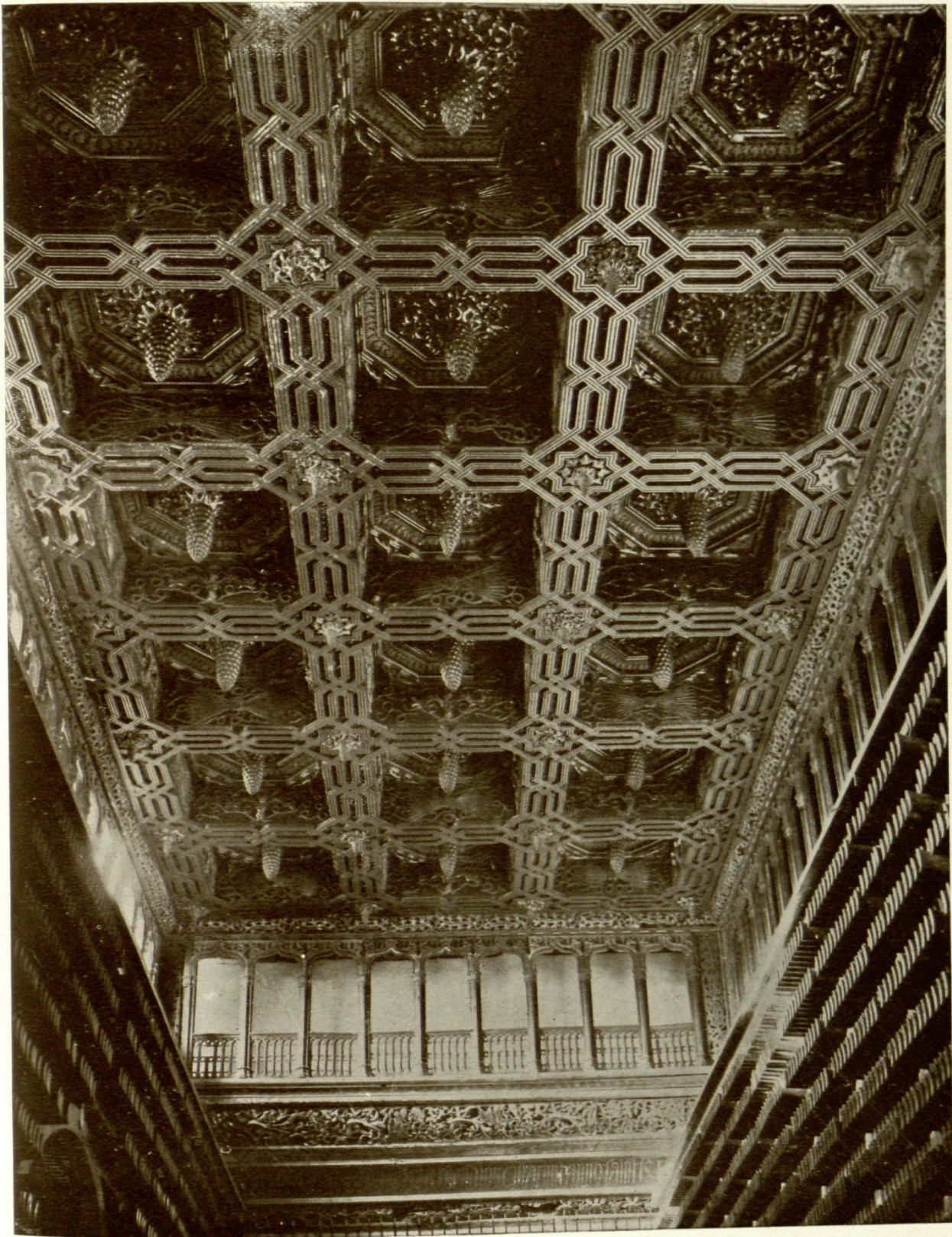
(4) El rey D. Martín en el año 1239 depositó en la iglesia del palacio de la Aljafería, el cáliz que se supone usado por Jesucristo en el *Cenáculo*. Este *cáliz* lo trasladaron a Roma los apóstoles y al ser obligado San Lorenzo por el César, para entregar los tesoros de la iglesia, con objeto de evitar una profanación y la pérdida, lo remitió a Huesca; cuando los árabes invadieron el Alto Aragón, al refugiarse los cristianos en la montaña, lo llevaron consigo junto con otras reliquias y vasos sagrados, ocultándolos en las escabrosidades de San Juan de la Peña, cuyos monjes lo donaron al rey D. Martín, que lo dejó en la Aljafería, pero en 1424

Alonso V juntamente con otros objetos, lo remitió a la Catedral de Valencia donde actualmente se halla, muy modificado.

Hay además de este *cáliz* otro que también se pretende fué empleado por el Señor: es el de Génova.

(5) En 1759 el tribunal de la Inquisición se trasladó al palacio del Ducado de Villahermosa en Zaragoza, situado en la amplia calle de la *Democracia*, antigua de *Predicadores*, y allí funcionó hasta los primeros años del siglo xix que fué suprimido. Ahora sirve de cárcel judicial.

En el Museo provincial zaragozano existen algunos objetos de interés, procedentes de ese tribunal.

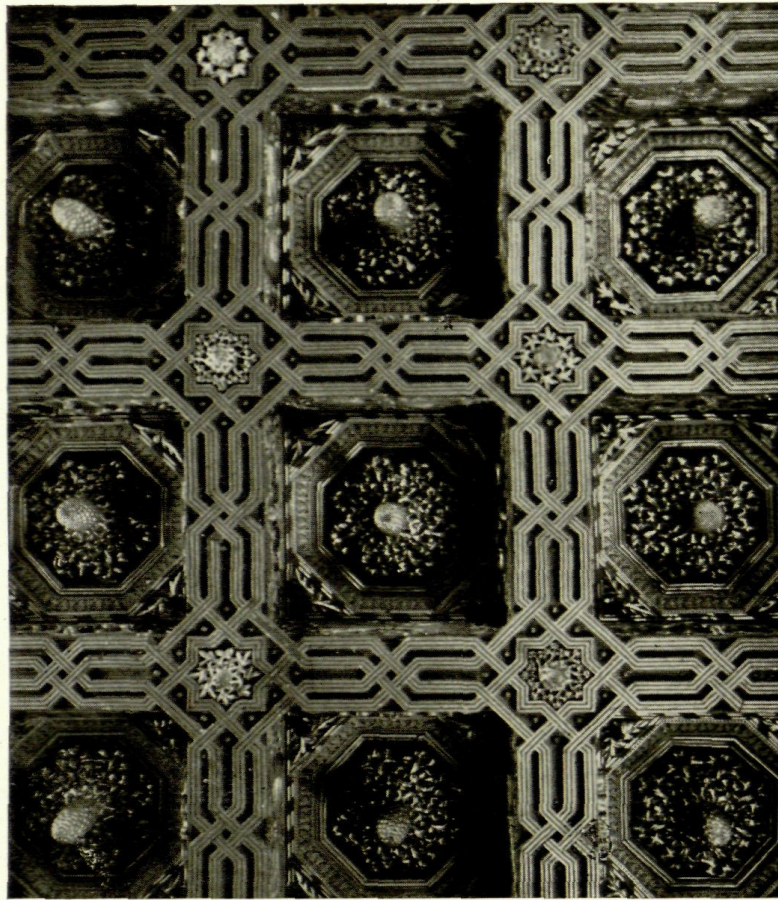


ALJAFERÍA MUDÉJAR. ARTESONADO DEL SALÓN
DEL TRONO DE LOS REYES CATÓLICOS

yeron al construir el cuartel, por ladrillos ordinarios, toscos.

El antepecho de estuco que sirve de límite a los escalones, es bellissimo, ornamental, magestuoso; sus arabescos lobulados corresponden al ojiual florido.

En los muros laterales de la primera meseta de la escalera, hay seis huecos, cuatro tapiados, uno abierto por el que penetra la luz y el sol, y



ALJAFERÍA MUDÉJAR
FRAGMENTO DEL GRAN ARTESONADO DEL SALÓN DEL TRONO

el otro sirve de ingreso a la sala de banderas. Los tres huecos de la derecha de la escalera, son ajimeces sin parteluz; se componen con arcos de medio punto moldurados y adornados con follaje, rompiendo la monotonía de la línea curva, tallos con hojas formando frondas y un florón; el tímpano lo ornamentaron con calados arabescos; arrancan tales arcos de una



ALJAFERÍA MUDÉJAR

OTRO ARTESONADO

faja a modo de cenefa, decorada con cinta ondulante.

Los arcos también cegados, situados en el lado izquierdo de la meseta, no tienen tímpano, sus arcadas arrancan de ambas bandas ornamentales, a modo de imposta, sirviendo como de capiteles prolongados, a junquillos ligerísimos que rememoran airo-sos fustes. El ingreso, tiene dos arquivoltas con relieves y molduras limitadas por la imposta decorativa; en la parte superior de los arcos también hay frondas y florón. Constituyen arcos florenzados o canopiales.

Las vigas planas de la techumbre, no componen artesones; son traviesas en sentido horizontal, dejando un vano prolongado, lavado de yeso, sobre el que pintaron el *Tanto monta*. Sin duda, dentro de la severidad, prefirieron esta sencillez, como buscando el mayor efecto al llegar a las habitaciones reales.

Pasado el segundo descansillo llégase a una galería: un arco lobulado, constituido por tres porciones de círculo, la central de radio más amplio, sirve de ingreso al *Salón de Embajadores*.

Sobre la banda decorada, ondulante, que sigue el trazado del arco, descansan dos leones, o soportes, — uno de ellos decapitado por algún bárbaro, — que miran al espectador; pre-

sentan coronado el blasón nacional en el que figura la granada, quedando dentro de otro arco de cinco porciones de círculo, con molduras y ornamentación, que se une al anterior, recordando el tímpano de las portadas construidas según el arte románico y del gótico. Está en blanco.

El salón de embajadores, sólo presenta su ejecutoria de nobleza en la techumbre. Los

muros, lisos, quedaban cubiertos por ricas tapicerías, o mediante paños rojos y amarillos; sólo la parte superior de aquellas paredes, mudos testigos de grandezas fenecidas, fueron caladas con bellísimas galerías, cual el *triforium* catedralicio.

La techumbre de esta cámara, es de maderas talladas, policromadas, tocada con estofas de oro; está subdividida por tres hileras de artesones octogonales de bastante profundidad, cuyos vanos se hallan ornamentados con florones, de los que penden

grandes piñas de oro, y con el simbólico *Tanto monta*. En sus vigas planas, cruzadas, robustas, tallaron cordones enlazados, que producen bellos giros geométricos, y a modo de clave en los puntos de contacto verificado por el cruce de las vigas, relevaron dorados florones.

Una cornisa decorada espléndidamente, con motivos inspirados en los vegetales, sir-



ALJAFERÍA MUDÉJAR
PARTE CENTRAL DEL ARTESONADO DEL ESCUDO REAL

ve como de marco a tal conjunto, y por bajo de ella, abrieron en los cuatro lienzos de pared, galerías de arcos florenzados, con antepechos decorativos, en las cuales debieron presenciarse ceremonias palatinas, los cortesanos y personalidades de más relieve del reino.

Tras otras molduras, voladizas, hay una amplia banda corrida, con tallados cardos, otra moldura paralela a la anterior y la inscripción siguiente en tipo *gótico*:

«Ferdinandus Hispaniarum, Sicilæ, Sardinæ, Corsicæ, Baleariumque rex, principum optimus, prudens, strennus, pius, constans, justus, felix, et Helisabet regina, religione et animi magnitudine supra mulierem insigni, coninges, auxiliante Christo victoriosissimi, post liberatam a Mauris Betycam, pulso veteri feroque hoste, hoc opus construendum curarunt anno salutis MCCCCLXXXII.»

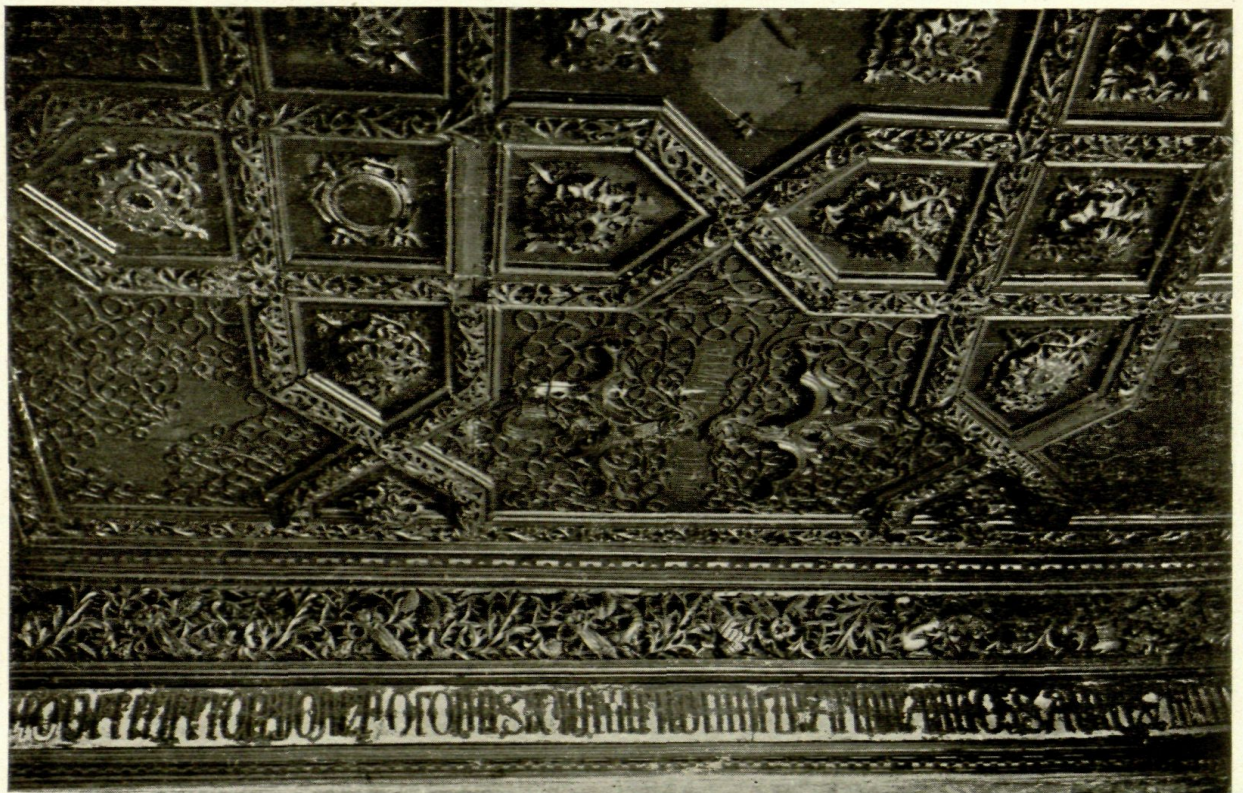
Tanto la moldura como la inscripción han padecido bastante.

Para ingresar en otra cámara, precisa pasar por debajo de un arco canopial compues-

to de fajas decoradas, onduladas por tres porciones de círculo desiguales que arrancan de una banda con relieves minuciosos y el fondo que resulta del coronamiento de frondas y florones, ostenta adornos.

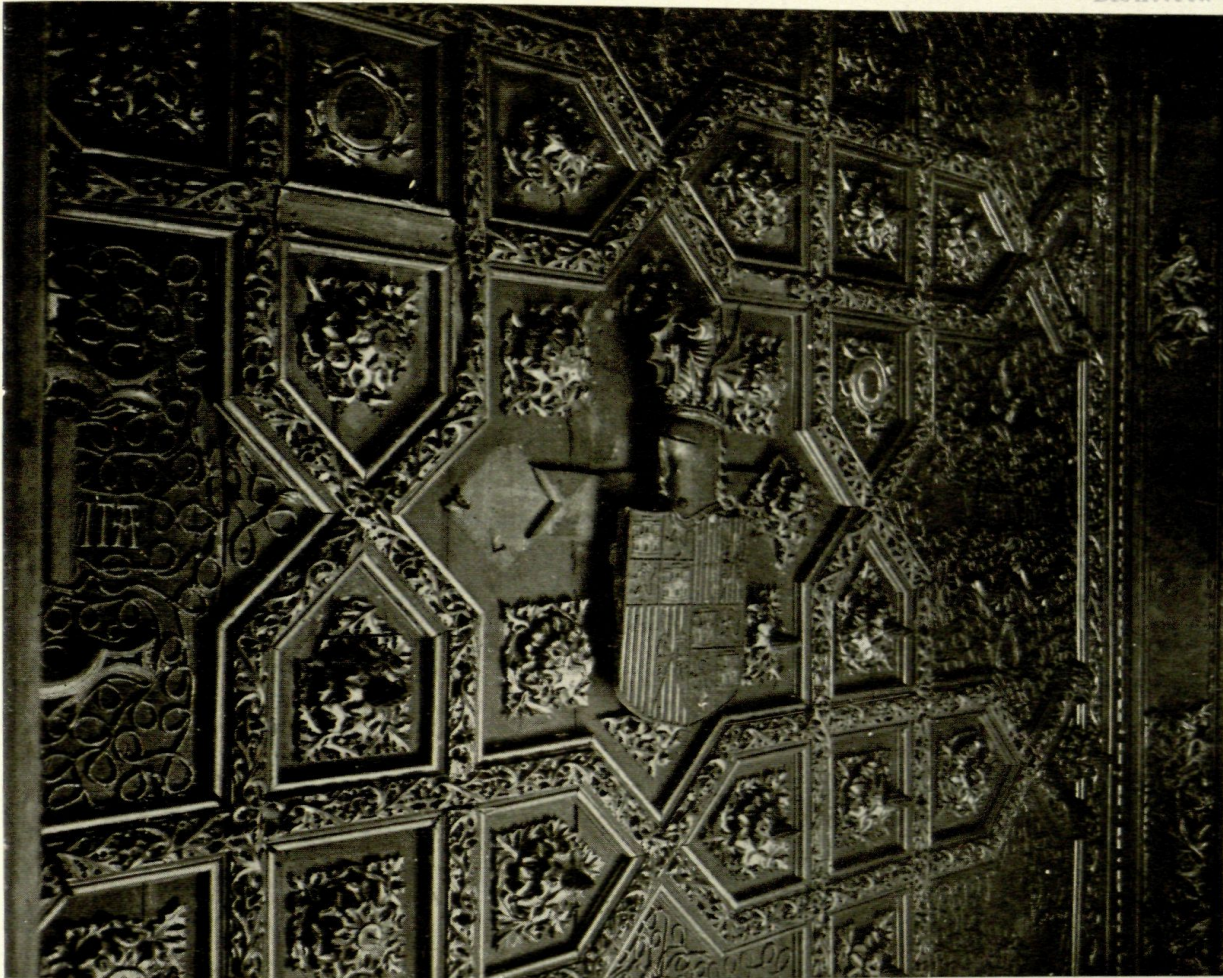
El artesonado de esta habitación se compone de un plano sobre el que destacan de relieve, en zig zag, molduras superpuestas, que dibujan polígonos estrellados y rombos, de los cuales penden piñas doradas, así como en las estrellas mayores campea el símbolo de la unión de Aragón y Castilla y en las más reducidas, de altorrelieve, colocaron florones y piñas. La faja que encuadra el conjunto es sencilla; se compone de algunas medias cañas y un ancho plano sin decorar y por debajo, queda rodeada por la leyenda conmemorativa, que se repite en todos estos departamentos, limitada por ostentosa banda de follajes tallados.

En la cámara inmediata hubo mayor derroche de gusto y de riqueza que en la anterior; después del salón de embajadores, es la más régia. Fajas planas entrelazadas, decora-



ALJAFERÍA MUDÉJAR

OTRO DETALLE DEL ARTESONADO DEL ESCUDO HERÁLDICO



ALJAFERÍA MUDÉJAR

ARTESONADO DEL ESCUDO REAL

das con tallas, describen rosetones estrellados y cruces de muy escasa profundidad; en los artesones primeros trazaron de bajorelieve, la madeja y la inscripción *Tanto monta*; en los cinco polígonos que constituyen las cruces, hay florones de muy limitado bulto y en la estrella mayor que ocupa el centro, rodeado de otros seis florones, destaca el escudo de España que aun no recibió en sus cuarteles la granada, pero que está coronado por el casco guerrero con el murciélago de Jaime I el *Conquistador*. Una pulsera con cardos tallados y la inscripción, rodean tan bellísima techumbre.

El salón de la alcoba, en el que la tradición afirma que vino al mundo doña Isabel de Aragón, después reina consorte de Portugal, guarda parte de su techumbre plana,

cruzada por delgadas cintas que contornean varias figuras geométricas, de cuyos fondos destacaron hojas rizadas que pueden ser de cardo o de escarola, y piñas. Rodea el contorno, que describe cuadrados y polígonos, una hilera o sarta de perlitas.

Un fragmento de este artesonado fué depositado en el Museo provincial de Zaragoza.

En las obras de alfarje de la Aljafería, excepto la del salón del trono, los casetones presentan escasa profundidad cual los del tercer período del arte mahometano occidental; domina en todos la lacería árabe, que antes que estos la conocieron los griegos y la practicaron japoneses y chinos, y como el alfarje fué trabajado en las postrimerías de la centuria xv, parece que ya se inicia en él, la esplendidez, fastuosidad y variación que encon-

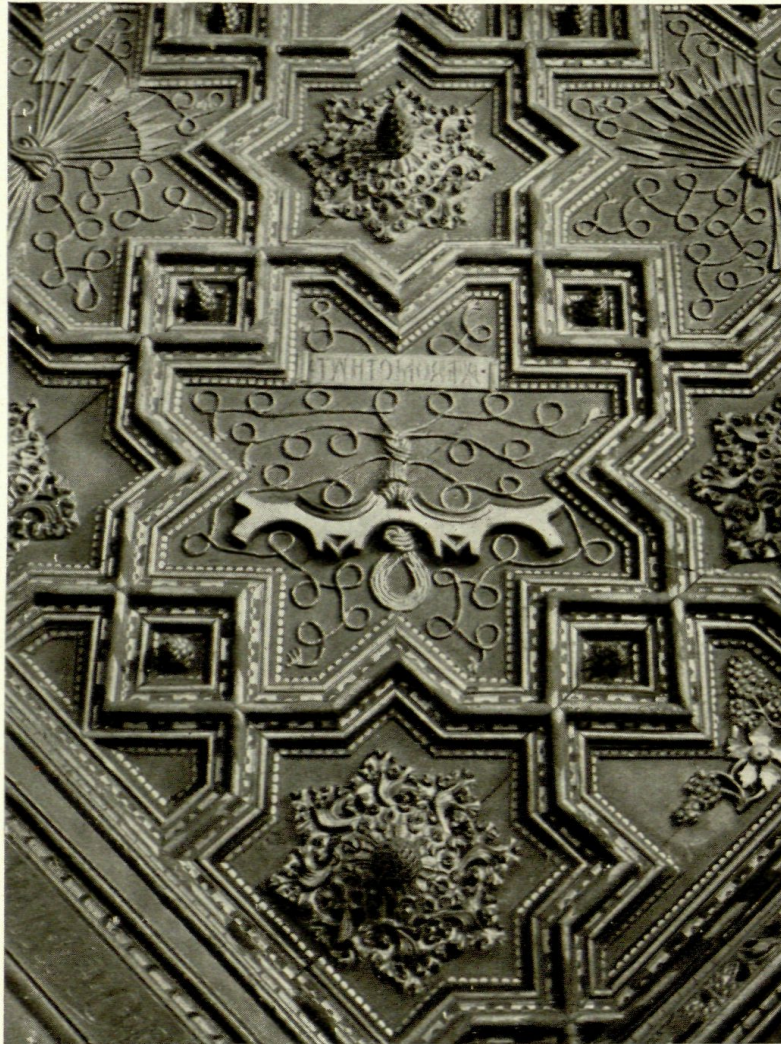
tramos en los labrados durante el siglo xvi. Aun cuando como hemos visto, en estos trabajos de carpintería artística zaragozana, hay ingerencias del estilo francés u ojival, manifestadas más decididamente en el salón de embajadores, el arte ojival por sí, no usó los artesonados. Sin ningún género de duda estas techumbres superan a cuantas se entallaron en España; su disposición, su labra, el gusto refinado, el modo de distribuir sus masas que persiguen la ligereza, elegancia y suntuosidad, la policromía y dorados usados con maestría, hacen que sean admirados de paso que se lamenta lo secundario de su actual estado: destinaron estos aposentos reales, hace muchos años, para almacenar armas militares!...

Si el Ministro de la Guerra lo consintiera, y seguramente que bien expuesta la pretensión reforzada con influencias decisivas sería viable, cuando el Ayuntamiento zaragozano se decida a construir su nuevo palacio, podrían ser trasladados a ese futuro edificio tales artesonados, que bien restaurados, juntamente con uno que había en el salón rojo del demolido casal municipal, si es que se

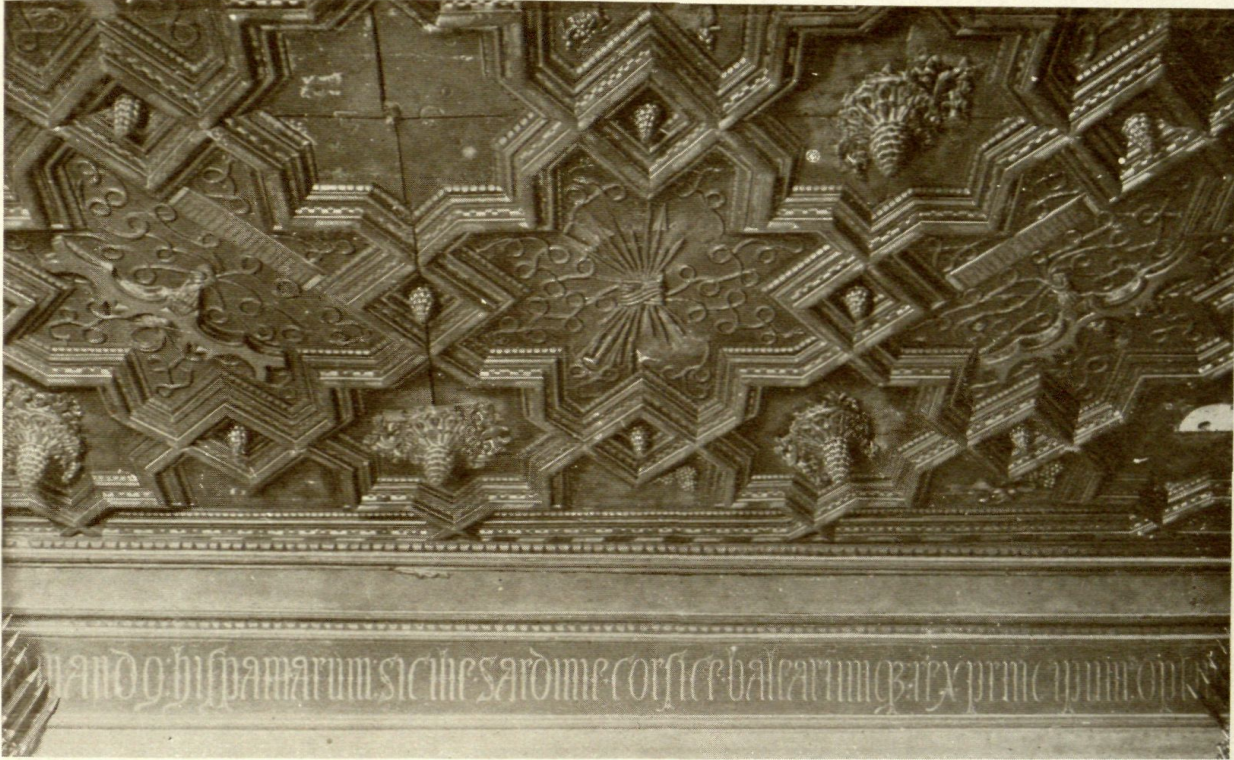
conserva, serían base de gran importancia para que el arquitecto desarrollara un proyecto grandioso, sin gastos excesivos, que recordaría pujanzas, poderíos, tiempos históricos florecientes, y a la vez testimoniaría el más justo y piadoso respeto a la labor realizada por aquellos artífices que legaron lo que despierta la atención primero y profunda admiración luego. Tan suntuosos ejemplares de carpintería artística, bien merecen cuantas loas se les tributen, y bien acreedores son a que se procure irlos conservando dignamente. En ello va, según queda indicado, el respeto del pueblo a aquellos antecesores suyos capaces de concebir y además ejecutar obras de tal linaje, demostrativas del abolengo artístico zaragozano y del gusto de quie-

nes acertaban a encargar labores de naturaleza tan noble. En presencia de tan magníficas obras, sólo cabe sentir la satisfacción de que ello haya sido ejecutado en esta región aragonesa y por entalladores que dejaron huella garbosa de su envidiable habilidad profesional.

ANSELMO GASCÓN DE GOTOR.

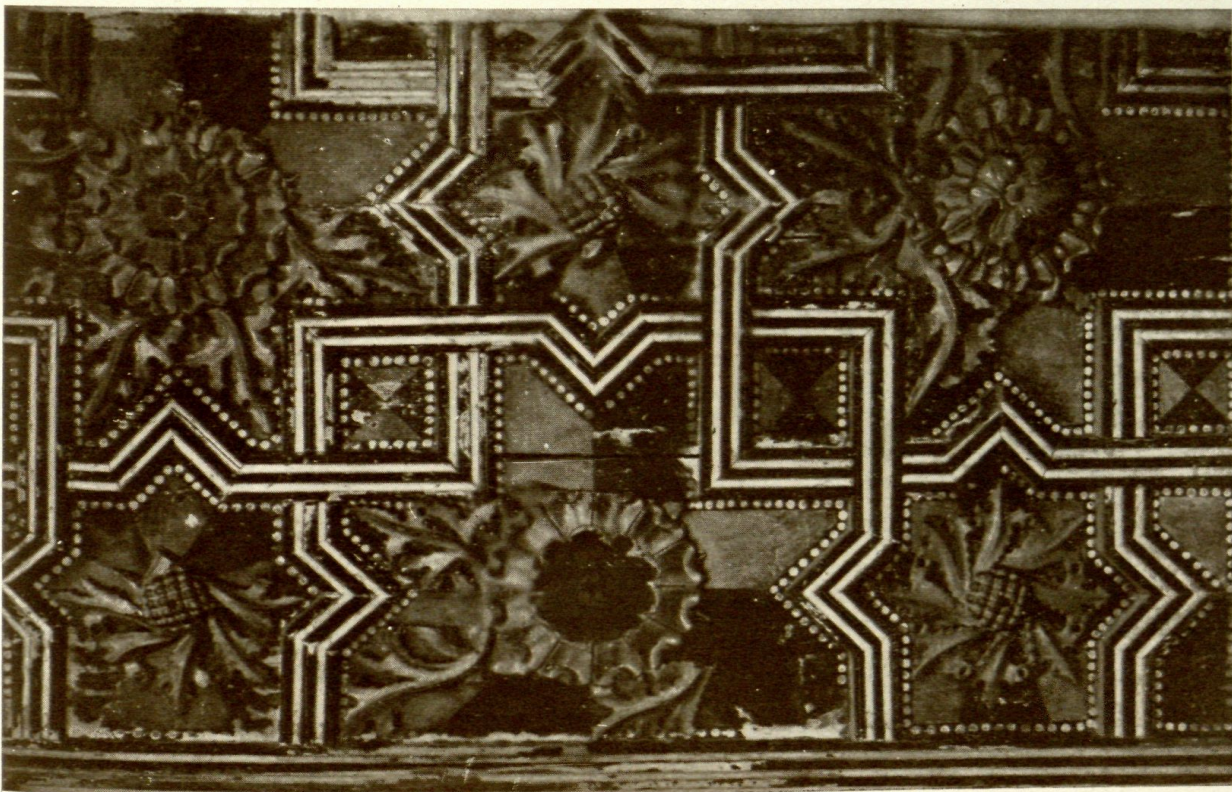


ALJAFERÍA MUDÉJAR
ARTESONADO DE LA SALA LLAMADA DE SANTA ISABEL DE ARAGÓN



ALJAFERÍA MUDÉJAR

PARTE DEL ARTESONADO DE LA LLAMADA SALA DE SANTA ISABEL DE ARAGÓN



MUSEO PROVINCIAL DE ZARAGOZA. ALJAFERÍA. FRAGMENTO DEL ARTESONADO DE LA SALA DE SANTA ISABEL



FRANCISCO GOYA

LA PROCESIÓN

EXPOSICIÓN DE ARTE ESPAÑOL

LONDRES, 1920

LOS severísimos salones de la «Royal Academy», de la ciudad de Londres, se cerraron al público, dando por terminada la Exposición de Arte Español que se abriera el 1.º de Noviembre de 1920.

Podeis comprender lo que representaba ese acontecimiento y el interés que suscitara. Joyas de nuestro arte habían sido reunidas amorosamente en aquellas estancias, como galana muestra del espíritu artístico español. Si en nosotros existía disculpable orgullo al mostrarlas, en Londres reinó un gran interés por acudir a contemplarlas.

Se esperaba un éxito: se obtuvo con ella un triunfo definitivo que artísticamente ha

«impuesto» España a Inglaterra. Puede añadirse que fué un éxito en toda la línea; tanto, que, especialmente, debe estimarse como la consagración definitiva del arte moderno español; de la serie no interrumpida, de los grandes clásicos primeros y de los que al arte se dedican desde Goya a nuestros días. Esta Exposición ha remachado el eslabón de una cadena muy firme que ata el recuerdo de los viejos maestros a la producción del artista atormentado y neurasténico que traslada en rasgos llenos de arte, los caracteres canallescos de una maja que cruza, altiva, por la Puerta del Sol. Para los mismos españoles que visitaron la Exposición, ofrecía

desusado interés el poder estudiar cerca unas de otras, en vecindad bien meditada, creaciones de pintores del pasado y obras de los del día; de los que vinieron recientemente a confirmar que el genio artístico de la raza no se extingue. Había que ver la admiración que despertaron muchas de las obras y el reconocimiento que hacía de la enjundia de nuestro arte.

Muchísimo se ha escrito en diarios, revistas y publicaciones del mundo entero, acerca del viejo arte español y de los artistas que desde el siglo XII han marcado, hasta el siglo XIX, épocas en las Bellas Artes de España. Vulgar sería, a más de otras muchas cosas, tratar en esta crónica de aquellos grandes maestros cuya personalidad, vida y obras, a más de muchas anécdotas y aventuras, son conocidas de todo el que sabe admirar una pintura y apreciar siquiera un detalle de aquellas soberbias obras de arte que son el asombro del mundo, alguna de las cuales lo han sido ahora del público londinense, que no ha regateado su admiración.

Sin embargo, quisiera, al volar de la pluma, hilvanar con algunos de los nombres de los expositores, una breve reseña de las pinturas más sobresalientes que se exhibieron en Londres, y que representan la parte antigua, que es una de las mejores del mundo y que tanto algunos museos españoles, como instituciones inglesas, a más de los Reyes de ambos países y con ellos las noblezas española y británica y los poseedores de las obras de arte, prestaron, con gran genti-

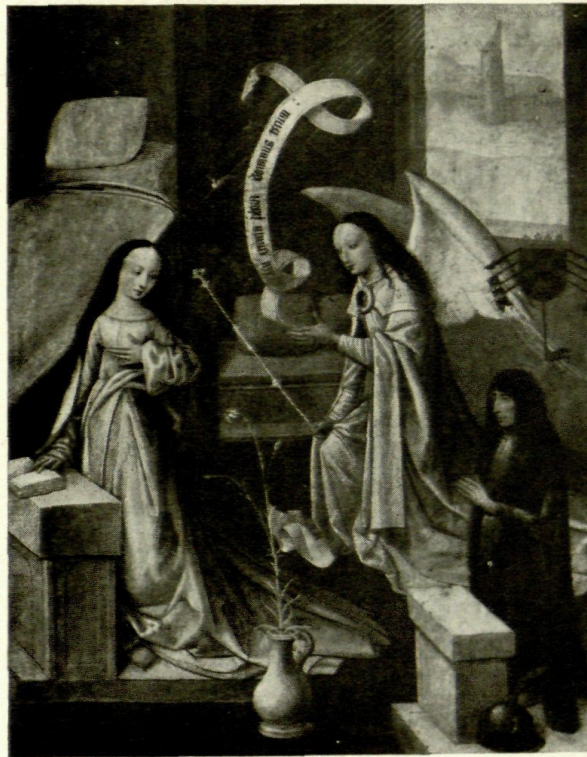
leza, para ayudar al lucimiento de tan bella manifestación de arte hispánico.

La Anunciación, con el retrato de D. Fernando Alvarez de Toledo, señor de Valdecorneja y primer Conde de Alba de Tormes, es una pintura que refleja el arte flamenco de las miniaturas que adornan los viejísimos Misales y los Libros de Horas del siglo XV y los anteriores. La figura del caballero armado de todas armas y que siguiendo el uso cortesano, lleva largo el pelo, es una fiel evocación de los días del rey Enrique IV. Se trata de una tabla deliciosa por su candor, por la atención que puso el artista en la reproducción de los pormenores.

Tal vez si Jorge Manuel, hijo del Greco, terminó parte de *La Anunciación*, hay en ella mucho del genio de su padre, que contrasta grandemente por su fuerza y su atracción dramática con la ingenua *Anunciación* del primer Conde de Alba. En la a que primero nos referimos, y de la que acompañamos un grabado, hay aquella

factura de las postrimerías del autor candiota, aquella descomposición de tintas, aquella riqueza de tonos, aquellos inesperados resultados que desconciertan y que tan personales son de Theotocopuli.

Pintábala el Greco esa *Anunciación* para el Hospital de las Afueras de Toledo, cuando le llegó la muerte, y si no fué su hijo, acaso fuera uno de sus discípulos más compenetrados con él, quien con tal maravillosos detalles terminase el rostro de María, así como también el ala izquierda del ángel.



LA ANUNCIACIÓN,
CON EL RETRATO DE D. FERNANDO ÁLVAREZ DE TOLEDO



PANTOJA DE LA CRUZ

FELIPE II

Pintura representativa, de toda una época, podría llamarse al retrato de Felipe II, en que el gran Pantoja se excediera a sí mismo. En ella se nos muestra la exangüe figura del Rey Prudente en los últimos meses de su vida, tétricos y llenos de dolores físicos y morales y que el monarca pasara en El Escorial, como en tumba anticipada. El carácter y la ejecución de la obra no pueden manifestarse simplemente con palabras. Hasta en los menores detalles del cuadro se ve, se siente, el soplo del talento del artista. Ese retrato es de aquellos que poseen un valor documental, porque en él se adivina la psicología del personaje. Es, tal vez, una de las pinturas en que Pantoja de la Cruz se

adentró más en el alma del modelo. El severo continente está ahí patente; como también la expresión marmórea del rostro.

El *San Pedro Apóstol*, de Ribalta, es una de las últimas obras del Pintor de los Frailes. Sin adorno alguno, sin detalles pintorescos o anecdóticos, apenas sin colores, sabe Ribalta darnos en este cuadro una fortísima impresión de ascetismo concentrado, de vida espiritual intensa, de efecto maravilloso, desde esa cabeza, magistralmente dibujada, hasta los pies bárbaramente fuertes y prominentes. Apenas conocido ese artista valenciano fuera de su región, es, no obstante, uno de aquellos que por su potencialidad pictórica requiere gozar de mayor renombre del que disfruta. Contó España en el pasado



ESTEBAN MURILLO

RETRATO DE GABRIEL MURILLO

con una legión de artistas todavía por ensalzar en el grado que sus méritos reclaman, y entre esos artistas figura con derecho preferente el valenciano Ribalta. Y con él su paisano Espinosa, autor de la composición *San Pedro Pascual ayudado en la Misa por el Niño Jesús*.

En este tiempo Jacinto Gerónimo de Espinosa hace valer sus dotes de realista en las cabezas llenas de vida, verdaderos retratos. Ningún trozo aventaja en este género, dentro de la pintura española del siglo xvii, a la casulla, mitra y paño que cubre el cáliz.

Tampoco hay figuras tan sólidamente construídas, en algunos detalles quizá con excesivo realismo, como la a que ya hemos aludido, representativa de *San Pedro Apóstol*. Por su plasticidad, su valiente claroscuro y la vida de que rebosa, señala esa notable obra las cualidades que como pintor poseía Ribalta.

El retrato de Gabriel Murillo es quizá el mejor de los pintados por su padre; que resientense, generalmente, de lo poco estético que resulta el paralelismo de las blancas medias calzas. Las ropas talaras evitan en ese lienzo tal efecto; mas,

prescindiendo de esta razón, puramente circunstancial, en el retrato de su hijo puso el pintor de las Concepciones, un sentimiento de distinción, que hace recordar a Van Dyk.

Vida, verdad no pintada, animación, movimiento, escenas caricaturescas, sentimiento moderno del paisaje, todo eso y mucho más hay en *La Proce-*

sión, de Goya, pintura anterior, quizá, pero muy próxima al *Entierro de la sardina*. En el siglo xviii acompañan a Goya, Luis Paret y Agustín Esteve. De la primera mitad del siglo xix, citaré a Vicente López, Alenza, Esquivel y Lucas, y posteriores a 1850, Federico Madrazo, Rosales, Francisco Domingo, Haes, Martín Rico, Aureliano de Beruete y Emilio Sala. Todos ellos alcanzaron el aplauso de los inteligentes; pues en cada uno de ellos se admiró su respectiva e inconfundible personalidad, demostrativa de la serie de facetas de que consta el arte pictórico español. Lo que sorprende al penetrar en su estudio.

En violenta y muy artística transición, se manifiesta aquí Mariano Fortuny, el genio de su época, que con sus obras *La Vicaría* y el *Jardín de los Poetas*, marca una



FRANCISCO DE RIBALTA

SAN PEDRO

etapa en la pintura española.

Ignacito, de Ignacio Pinazo Camarlench, es una entre las muchísimas obras de inapreciable valor del gran maestro valenciano; en torno al cual se desenvuelve una época floreciente, en la que triunfan en el arte español jóvenes maestros valencianos, como Benedito, Sorolla y José Pinazo Martínez, el arte de quien encarna, con cierto sentido depurador, tipos y paisajes levantinos, de sangre y pura cepa valenciana.

En Godella, el gran maestro Pinazo Camarlench, guarda sus obras, encerradas como él, en el ambiente romántico y encantador en que viviera los diez últimos años de su vida. Acosado por el hambre rehusa el venderlas, con un gesto de príncipe-artista que derrochara millones y para el cual jamás tuvo precio una de aquellas telas suyas en que pintara una Valencia dorada de flores y frutos y que rompe el caballete para estallar en plétora de colores al aire libre, a la luz maravillosa de una fantás-



JACINTO GERÓNIMO DE ESPINOSA. SAN PEDRO PASCUAL AYUDADO EN LA MISA POR EL NIÑO JESÚS



PINAZO CAMARLENCH

IGNACITO

tica Valencia, que vive entre naranjales y arrozales en flor.

Muere después de tener la Medalla de honor, en plena consagración de su arte y dejando, a modo de dos brazos que se extienden hacia adelante, protegiendo su obra viva, sus dos hijos, José e Ignacio Pinazo Martínez, pintor aquél, escultor éste, que posee el uno en sus telas y el otro en sus mármoles, algo de lo que el mago de Godella transmitiera a sus obras muertas y encarnara en sus dos obras vivas. Prueba de ello son *Rosa de Te*, del primero, y *Rosita*, del segundo. Imposible se hace aquí marcar una diferencia apreciable entre José María López Mezquita, que presenta *Pilarcita*, Julio Moisés, con *Retrato*, y Ricardo Canals, también con un *Retrato*. En cambio, indicaremos el sello personal que ostentaba el cuadro, de Félix Mestres, *Las hijas del mayordomo de la fábrica*, en el cual se llegaba, felizmente, a sostener el naturalismo de las figuras dentro de un delicado sentimiento decorativo de con-



LA ANUNCIACIÓN, POR DOMENICO THEOTOCOPULI



RICARDO URGELL

CAFÉ CONCERT

junto. En su gama de grises dábase con abundancia de exquisitos matices. No puede tampoco pasarse en silencio el lienzo *Las dos máscaras*, de Claudio Castelucho, pintura de fácil y sabia ejecución. Imposible es, además, no decir algo de Santiago Rusiñol, el pintor de los jardines señoriles, el artista sensitivo a toda manifestación de belleza, que acertó a recoger en sus lienzos la suave melancolía de esos parajes en que la naturaleza aparece domada por la voluntad del hombre.

Deliciosa figurilla, de precioso colorido y rarísima filigrana de gran valor, es *La mantilla de colores*, de León Astruc, llamado a ser, dentro de poco, un excelente pintor en su género. Por lo menos esto se esperanza.

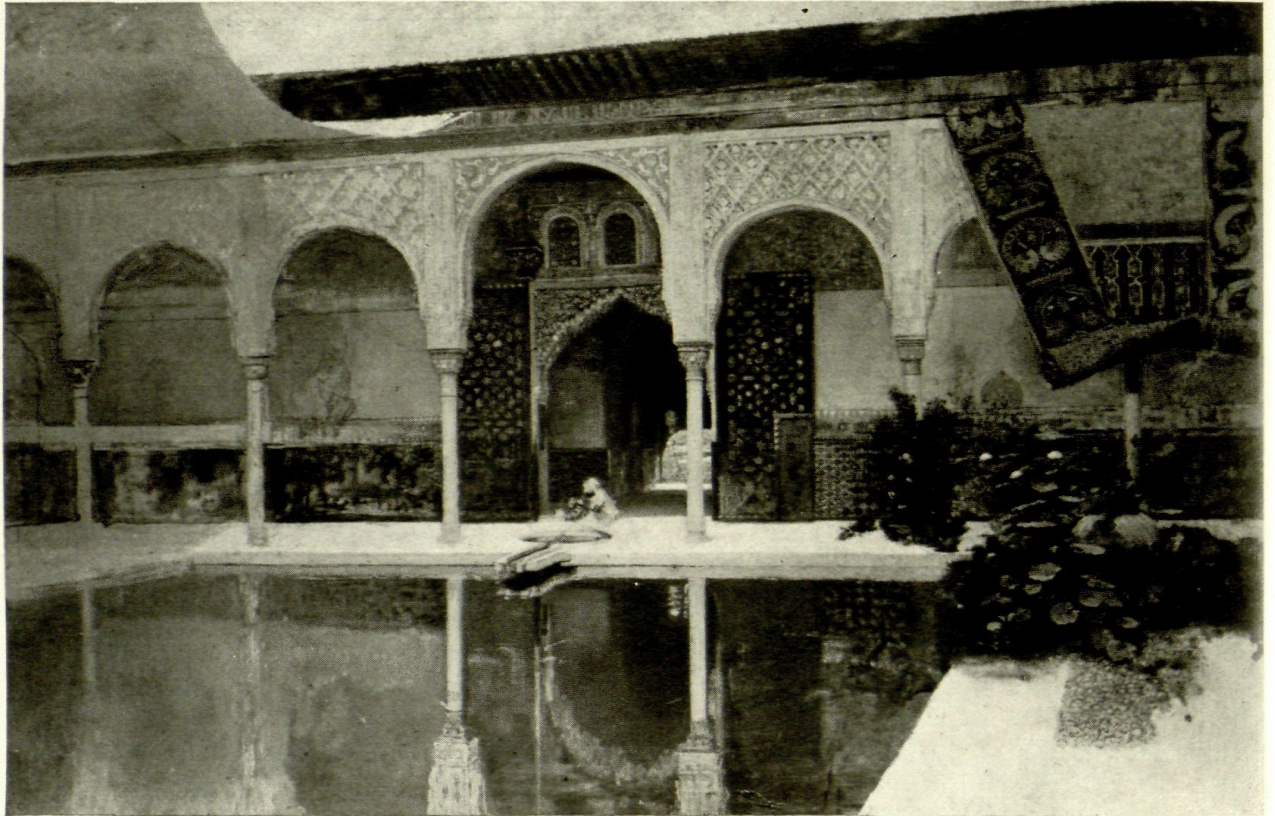
Ricardo Urgell muéstrase sencillamente un maestro en su *Café Concert*. Es ese artista, extraño pintor de sombras y medias luces, el primero, sin duda, de la escuela catalana, que pinta *almas* a las sombras con su pincel maestro. Su indiscutible personalidad, su visión de conjunto, su admirable paleta, merecieron elogios sin tasa. Y eran indiscutiblemente merecidos.

Patio de Ecija es la obra de grandes dotes que presentó Alfonso Grosso, discípulo de Gonzalo Bilbao y que tan gran talento se nos revela en esta obra suya.

Tanto de Capuz, que ha presentado *Amor*, como de Inurria, que exhibe *Forma*, me parece demás hablar. Ambos son lo su-



PILARCITA, POR LÓPEZ MEZQUITA



MARIANO FORTUNY

ALHAMBRA. PATIO DE LA ALBERCA

ficientemente conocidos, y quienes saben de su labor hallarán de justicia los elogios que se les tributó por el público londinense.

Tal fué, en breves líneas, en sencilla nota, la manifestación artística realizada en Londres y con tanto cariño acogida en esta capital insular, lo mismo por el público aristocrático como por los artistas del país; que eran, en rasgo noble, los primeros en otorgar aplausos a las obras de sus colegas españoles.

Cuantos presenciamos el éxito de nuestros paisanos, nos

sentíamos contentos y envanecidos de escuchar tan prodigadas demostraciones de admiración al temperamento artístico de la raza hispánica. Es conveniente que esto sépase en nuestra patria para que España agradezca los laureles que para ella recogen sus pintores y escultores. Al fin y a la postre por ellos se recaba en el extranjero el respeto y la estima que redundan en pro del país. Entre el arte universal, el español goza en el día de mucho aprecio. Llegó la hora de hacerle justicia.

IGNACIO SERRANO.



IGNACIO PINAZO

ROSITA