



TABLA VALENCIANA (?) SIGLO XV

«TENTACIONES DE SAN ANTONIO ERMITAÑO»

## VISITANDO COLECCIONES

ALGUNAS TABLAS DE PROPIEDAD PARTICULAR

Al remojar las viejas notas que tengo en cartera, tomadas durante un ojeo, dado hace tiempo, en colecciones particulares de Valencia, no estorbará el aclarar que comprendo bajo tal marbete, tanto al rico acervo del prócer, como a la tabla suelta y volandera en el comercio de arte. Los extremos suelen tener tangencia, según dice un refrán popular, que no yerra.

Mi liviano reportaje no aspira más que a ser un comienzo de brevísimo fichero de arte, con reproducciones, que son las que interesan, para exclaustrar bellezas en clau-

sura, y, por lo menos, dejar su perenne huella gráfica, contra las mudanzas que la Fortuna y el Tiempo acarrean. No podrá ser un infalible Baedeker, para dar con las obras aludidas, en poco momento, ya que habré de silenciar la referencia de a quien pertenecen, tanto más que de algunas sólo ya podría decir de quien fueron en un antaño distante. Baste que manifieste, para el caso, que todas ellas estuvieron en Valencia.

\* \* \*

Aunque San Lucas no fué nunca pintor, sino médico, al decir de San Pablo

(Col. IV-14), — su acaso pariente y cliente y maestro —, en Valencia, como en otras partes, tuvo, en la época foral, el patronato de los pintores, algunos de los cuales se habían agremiado con los carpinteros, permaneciendo unidos hasta fines del xv, que fué cuando estos adoptaron definitivamente a San José, y aquellos al Evangelista. Como de los cuatro Evangelios canónicos el suyo resulta la principal y más explícita biografía de la Virgen, se dió en llamarle su pintor, suponiéndole autor de la vera efigie de Nuestra Señora, leyenda que tiempos de ingenua fe colectiva esparcieron y enzarzaron con las de homónimos artistas piadosos, alguno conocido, como el florentino del xi llamado Lucas Santo, motivando después todo ello las engorrosas polémicas que reflejan muchos tratadistas. Así Carducho, Palomino, Ayala.... Lo cierto es que las fabulosas Verónicas fueron abundantes y veneradísimas en Valencia, que podía fomentar el pío fervor, teniendo, como dicen que su Catedral tenía, nada menos que el propio brazo con que se supusieron pintadas

por el Apóstol, de lo cual trató el añorado Mosén Gudiol en una, como suya, docta síntesis, publicada en «Vell i Nou», en la cual alude a cuatro interesantes tablitas que pertenecieron al aludido gremio valenciano.

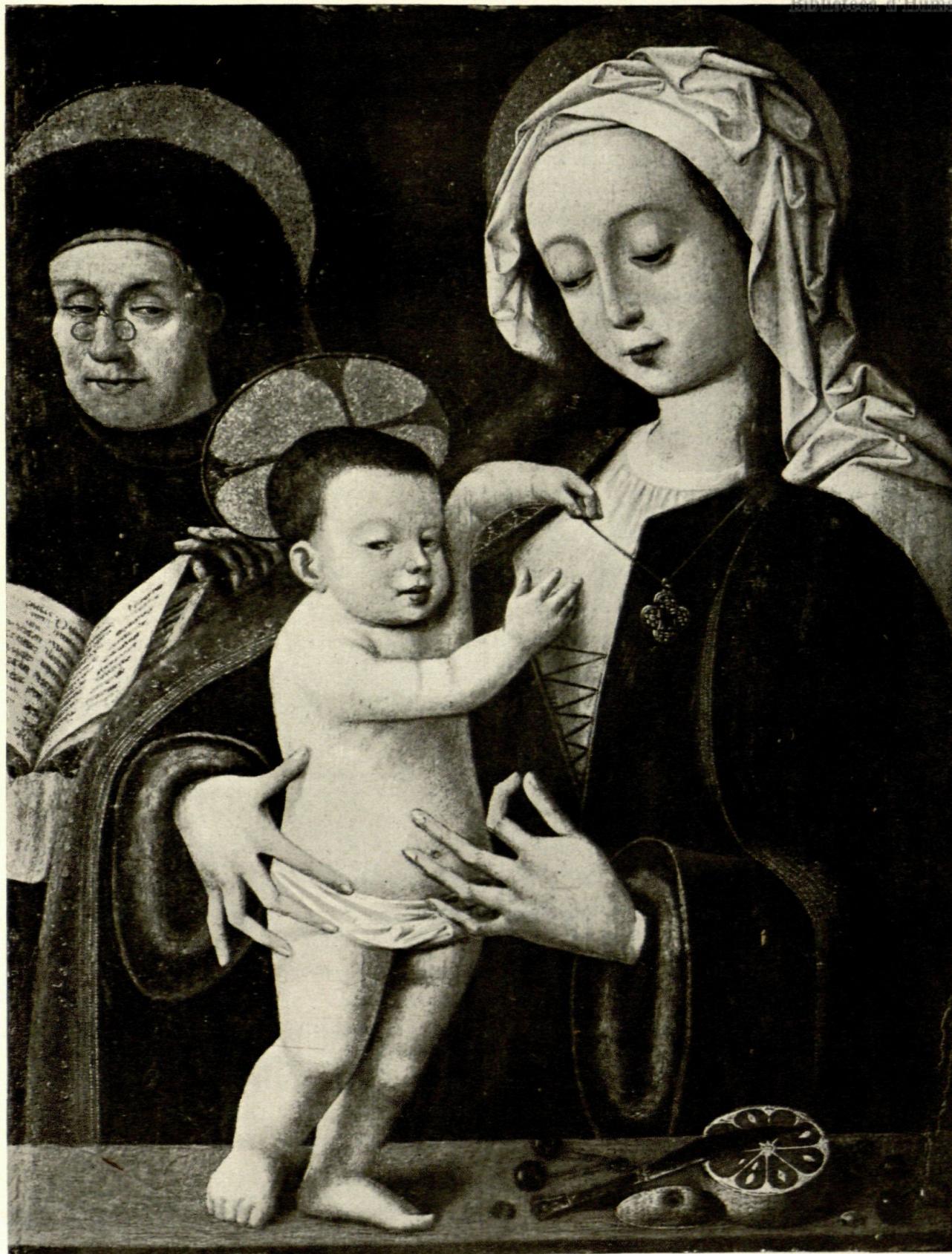
Sólo se reprodujeron tres — que yo sepa. — La cuarta es la que, apesar de la expresiva cartela «com sent luch fonch feyt dexible de tots els apòstols», — prueba inequívoca, de que representa la incorporación del Santo al Colegio Apostólico —, fué catalogada en la Exposición Nacional de 1910 (número 1120) como «Jesús, San Lucas y los doce Apóstoles», catorce figuras que por ningún lado aparecen; pues sólo hay doce y el neófito, faltando la del Redentor. La causa del yerro, debió ser el haberle identificado,

con el personaje barbiponiente, de picuda y partida sotabarba, que recuerda sus facciones tradicionales, según la epístola del mítico Publio Lentulo, que le describe: «rubio de cabellos y barba bifurcada del mismo color», caracterización frecuentísima en la pintura levantina, por eco de la creación de Cavallini que difundieron los Serra. Pudiera



TABLA VALENCIANA.  
FIJES DEL SIGLO XIV

«PASAJE DE LA VIDA DE SAN LUCAS».  
DE UN IMITADOR DE LOS SERRA



«LA SAGRADA FAMILIA». TABLA DEL  
SIGLO XVI. ¿JOSÉ VAN CLEVE (EL VIEJO)?

ser Santiago el Mayor o cualquier otro, porque los únicos inconfundibles son: San Pedro, con la corona sacerdotal, cuyo origen se le atribuyó antiguamente — y que aún no ha mucho defendía Barbier de Montault — recordando, por su actitud, la ceremonia de Ordenación, o prima tonsura, con la bendición e imposición de una sola mano al candidato arrodillado, sin entregarle el Libro de los Evangelios, como en la Iglesia griega, y en todas las orientales; San Pablo, con la cabeza rasurada; y San Juan — el único lampiño, aludiendo a su juventud y virginalidad — con un rodalillo piloso por sobre la frente, que me hizo pensar fuera este panel como un muestrario de las tres formas de tonsura eclesiástica, otrora usadas, antes de la unificación

romana; pero sin que así sea, pues no sólo acaece parejamente a los otros, sino que resulta no más que lo subrayado por la donosura de Sanpere y Miquel en «Els Trescentistes», hablando de un retablo de Zaragoza, o sea el típico «petit floc o rinxol de cabell caigut al bell mig del front», es decir, un resabio de taller, en proyección del tan afamado de los Serra catalanes, que aún no sabemos si emparentaban con sus colombroños de Valencia.

Es obra de fines del XIV, según el avance que dió Mayer, a la fecha de por 1350, señalada por Tramoyeres, en la breve referencia que de la citada Exposición mandó al «Anuari», del «Institut d'Estudis Catalans».

Quienquiera que sea el desconocido artista, es muy tributario del obrador de Jaime Serra, repitiendo su tipología, que repercutió mucho por aquí, como vemos en Villahermosa, en lo de Penellas del Museo Diocesano, en Sot de Ferrer, en un Calvario de San Mateo que reprodujo por primera vez Sánchez Gozalbo, en un Salvador de la Seo Valentina, en el Misal de la misma, cuya iluminación se atribuyó, sin sólido fundamento, a Mateo Calderón, obra valenciana del XIV según Chabás, Sanchis Sivera y Sanpere, que acordes rechazaron la sugerencia de ser francesa, y del XV, como argüía Tramoyeres. Tal vez, dentro de análoga modalidad pictórica, tengamos algo de más próximo nexo: la Virgen lactante, de Torroella de Montgrí, a la que acercaríamos mucho las tablas de San Lucas, si su colorido áspero y opaco, de oscuros tonos y densas tintas no nos retrajese (1).

\* \* \*

Próxima de una Madonna de la Colección Plandiura y no lejos del que llama Mr. Post «maestro de la Pentecostés de Cardona» — pues el «Annaselbsdritt» de Budapest, por él reproducido, mucho se recuerda, — creo un

(1) Creo acertadísima la proposición del docto profesor de la Universidad de Harvard (Cambridge) Sir Chandler R. Post en su monumental «History of Spanish Painting» (Vol. II y III). Reclama para el mismo pintor una «Natividad» de la «Hispanic Society» de Nueva York y los paneles tressentistas de Castellnovo (cerca de Segorbe), pensando en la muy probable posibilidad de atribuirlos al morellano Guillém Ferrer, discípulo directo de Pedro Serra, y como dentro de la misma órbita dos retablos de la Virgen de la Humildad: uno de Villahermosa, y otro de la Colección Muntadas.



ESCUELA DE JUANES

«SANTA FAZ»



TABLA DE FINES DEL SIGLO XV

«LA CORONACIÓN DE ESPINAS»

fragmento de retablo cuatrocentista, influído por los Serra. Representa la Virgen, como «Angelorum Laetitia», sedente sobre amplio sitial, en florido campo paradisíaco, y rodeada de cinco alados instrumentistas que, cual en la divulgada visión del ilustre dominico teutón, Enrique de Berg — más conocido por Suson, agnomento del Saüsen materno — recuerdan las divinas armonías celestes al donante, que sin duda lo es el arrodillado monje blanco, de la Orden que fué gran impulsora de la mariología medieval. Y la Crucifixión, en donde resulta de abundoso rastro — registrado desde el siglo XII, por Brehiers — el

complementario tema iconístico de los sayones jugándose la túnica del Señor, trasunto de la profecía davídica, confirmada por los Evangelios canónicos y muy detallada en los Apócrifos y en las glosas que divulgaron los libros místicos utilizados como fuentes de inspiración pictórica, en los cuales prolíjamente se narra como la soldadesca disputaba la parva presa que le correspondía de derecho, hasta que uno, queriendo concordiarles, aconsejó echar suertes sobre la ropa inconsútil, detalle que no falta en el panel que reseño, donde se la juegan a los dados y llegan a las manos, no a puñadas, pero

sí mesándose las barbas, el feo y soez de nuestro catalogado en nuestras antiguas leyes, que lo castigaban severamente, dando lugar al rancio refrán de «ni ojo en carta, ni mano en barba».

\* \* \*

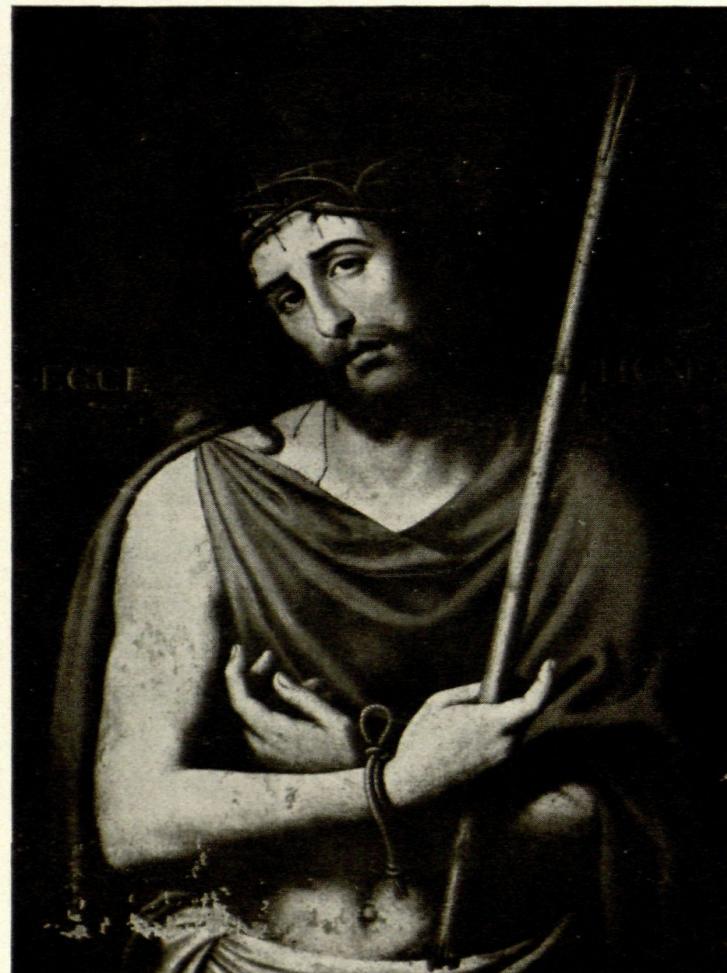
Las aureolas con aros de oro, en relieve, también se usaron en la región montañosa de más acá del Ebro por los artistas de San Mateo y de Morella, lo que unido a la transparencia de los temperas, la ruda manera de tratar el paisaje, y otros detalles que la composición revela, induce a sospechar que de algún obrador influenciado por aque-llos saliera una tabla, de la segunda mitad del siglo xv, que nos muestra, como fraile de la Orden enfermera de Antonianos, a uno de los más renombrados antipestíferos medievales,

a San Antón Ermitaño, anciano albíbarbo, con ojos marchitos de cecuiente, que recostado al socaire de su minúscula ermita sufre impasible las tribulaciones a que le someten cuatro diablos, amenazadores y rechinantes los dos, que tiene al frente, a los cuales rechaza no más que rociándoles con un aspersorio, largo y desproporcionado, para el diminuto aceite que lleva en la mano.

Como reflejo del gusto popular, sencillo y de tosca comicidad, los que tiene agachados detrás le burlan jugueteando, adente-

llándole uno, — con trazas de saurio veloso, de garras palmeadas —, la capucha del rozagante manto, cual si tratase de sujetarlo, evitando la huída. El que le amaga con el basto tiene forma semihumana, como recordando su bíblico (Génesis VI-2) «pedigree», y es bifaz, con arreglo a las tétricas descripciones que de los agentes de Lucifer han hecho algunos visionarios, exploradores del Infierno, como Dante, Hugo de Alvernia, etc. Otros trazos tienen aristas escamasas, a modo de sierra, en el dorso, y restos como de plumaje, lo que hace pensar que sus formas reflejan supervivencias del basilisco medieval, fabulosamente oriundo

de huevo puesto por gallo vetusto e incubado por sapo, pintoresca demonología que traigo a cuenta para recordar una particularidad iconística sobre la que se ha fantaseado mucho: sabido es que la causa de ser monstruo tan temido era el que mataba sólo con la mirada, — idea oriunda del antiguo Egipto, en alusión al formidable y despótico poder del Faraón — por lo cual, para matarle a él, debía presentársele un espejo en que se viese, de lo cual procede el escudo con umbo de cristal, o metal espejante, que suele llevar con frecuencia San Miguel, y que refiriéndose al de Tous, obra de Bermejo,



JUAN DE JUANES

«ECCE - HOMO»

ARTE LEVANTINO  
DEL SIGLO XV

pensaba Sanpere si trataríase de una desconocida leyenda andaluza; llegándose después a decir si el emblemático dragón luciferiano sería vencido mostrándole su propia imagen, al verse de tan feísima catadura. La explicación creo no es otra que la que indico. Lo comentó el P. Feyjóo en su «Teatro» (II-2.º).

El conjunto es un hermoso ejemplo de las enseñanzas reconfortantes que cuando el cielo era azul y la fe unánime se daban

«LA VIRGEN SEDENTE Y LA CRUCIFIXIÓN». FRAGMENTO DE UN RETABLO

por medio de las historias retableras a los fieles, que viendo al Santo resistir impávido las instigaciones satánicas, podían admirarle y tratar de imitarle, planteándose la substancial interrogación de San Agustín: *«Quod isti et istae cur non potero?»* Es la tentación para poner a prueba la paciencia, pues no fué uso en la pintura levantina el representar la de la carne, que daba pretexto para mostrar figuras de mujer.

La escena no evoca la Tebaida en que residió el anacoreta de vida longuísima y colmada, ni es en país desértico, sino bien poblado, pues al fondo emerge una ciudad murada y torreada, tras de compacto bosquecillo de acuérados arbustos, copudos y picudos, joviales de albormente flor.

\*\*\*

De las postimerías del xv, y tal vez de artista no indígena, pero valencianizado, será la «Coronación de Espinas». No conozco ninguna obra por aquí que pueda ser aproximable a esta, cuyo dejo norteño aflora netamente.

El asunto lo describe así San Marcos (XV-16 a 19): «Y los soldados le llevaron al atrio del Pretorio, y le vistieron de púrpura y tejiendo una corona de espinas se la pusieron. Y comenzaron a decirle: Dios te salve rey de los judíos. Y le herían en la cabeza con una caña. Y le escupían, e hincando las rodillas le adoraban....» Pero aquí no son mílitres las gentes de barba de chivo, cetrinas, cenceñas y aciguatadas, que con sonrisa de hieles, sañudamente acañaverean a Cristo maniatado, que tampoco lleva el rojo manto, sino un espléndido ropón de bella estofa pampolada, como de brocado de velludo, en fondo blanco, que invita para pensar en reminiscencias de la

cándida ueste de escarnio que le fué impuesta por el Tetrarca, considerándole candidato a la dignidad mesiánica, y hasta en los «Impropios» en casa de Caifás que describen los Sinópticos — más no el 4º Evangelio, narrador (XIX-2) en cambio de la otra — donde no es la soldadesca la que al Redentor ultraja.

No se olvidó el detalle de representar a los presentes acoplando con cañas y palos la espinosa corona en la cabeza del Señor, según rancia tradición, recogida en muchos viejos textos, de los que me bastará recordar, por su fidelidad descriptiva, la «Vita Christi» (Capítulo CLXIX) de Sor Isabel de Villena: «feren seure sa altesa en una pedra qui staua al costat de la porta, per que los qui eren de-

fora poguesen be veure tots los escarns e vituperis. E posaren a sa senyoria aquella cruel corona e per la furia de les agudes spines no la gosauen tocar ne estrenyer ab les propries mans ans ab canyes e vergues donauen sobre lo seu sagrat cap per encarnar les longues spines dins la sua delicada testa...»

\*\*\*

Es interesante una «Adoración de los Magos» que resulta hermanable con la «Anunciación» del Colegio del Corpus Christi



ESCUELA DE AMBERES,  
PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI.  
¿JAN DE BEER?

«ADORACIÓN DE LOS REYES».  
(FRAGMENTO DESPUÉS DE  
LEVANTAR EL REPINTE)



«LA ADORACIÓN DE LOS REYES».  
ESCUELA DE AMBERES, PRINCIPIOS  
DEL SIGLO XVI. ¿JAN DE BEER?

\* \* \*

(Valencia), pues repite la figura de Nuestra Señora, y hasta el Gabriel, convertido en escudero del Rey taciturno y adunco, que, ante la posibilidad de ser confundido por el espectador, señala con el índice de su manaza, en forzado jeme, al que tras sí le lleva la ofrenda.

Será obra de Llanos, ya que todos los personajes son fiel trasunto de algunos del retablo mayor de la Seo Valentina, en cuya

«Epifanía» vemos los mismos robustos palafrenes afrisionados en que galopan los jinetes del séquito regio. Puede servir como de firma, y hasta de rúbrica del pintor, un caballo anquirredondo, de cola en trompa, vuelto de grupo, y otro en corveta.

De igual estilo es otra tabla con «El Bautista y San Sebastián» que hay en la misma Colección de ilustre familia valenciana.

\* \* \*

De las obras juanescas que recuerdo andaban hace tiempo en venta, citaré dos que no se donde habrán ido a parar actualmente. Me refiero a la Santa Faz y al Ecce-Homo, de que acompaña reproducción. Este último parece una réplica del que ostenta el número 848 en el Catálogo del Museo del Prado, con nimias diferencias, como el nimbo crucífero transformado en aureola radial.



Entre las obras foráneas que recuerdo en Valencia, citaré una bellísima «Epifanía», de principios del siglo XVI, ejemplar interesante de la Escuela pictórica de Amberes.

En ella quebró el artista la rutinaria tradición tipológica, oriunda de las descripciones de Beda, que ha sido quién fijó el nombre, número, y hasta el atuendo, de los bienaventurados adoradores del Mesías.

Tiene carácter de verdadero retrato el personaje arrodillado en primer término, con rica muceta de brocado, que ojíduro, ceñudo y con gesto acescente presenta su ofrenda.

Algo distante, como en acecho, humildoso y muy aborujado en su ropón, está

San José, quizás efecto del teatro litúrgico, y cual si se rememorasen las controversias de la Reforma, o las que motivó el inquirir si en realidad asistió a esta escena, pues la Escritura silenció su personal presencia en ella, por lo cual no faltaron comentaristas y expositores ortodoxos que lo niegan. Sirva como ejemplo el Capítulo XI de la famosa «Vita Christi», de Ludolfo de Sajonia: «no hace mención de José el Evangelista: ordenó la divina providencia que estuviese ausente en aquella hora: porque los reyes que por todo el pueblo gentil venían no creyeran que de aquel rey dios y hombre era padre».



HERNANDO LLANOS

«ADORACIÓN DE LOS REYES»

Esta hermosa tabla fué repintada; pero al levantar el anacrónico maquillaje desfigurador, recobró su pulcra y homogénea pristina factura, que acusa los múltiples reflejos que imperan entre los manieristas de la época, en aquella escuela. El eco de algunas figuras de Hugo Van der Goes, resulta bien notorio, tal, por ejemplo, una *Madonna de la Colección Cardon*, de Bruselas, y otras.

A la bondad del Señor Tormo debo la indicación de que puede suponerse obra probable del «Pseudo Met de Bles», identificado por Friedlaender, con Jan de Beer. A este se le van atribuyendo, al presente, muchas

obras afines, que antes se incluían, según indicó Fourcaud, «en la artificial razón social Hendrick Met de Bles».

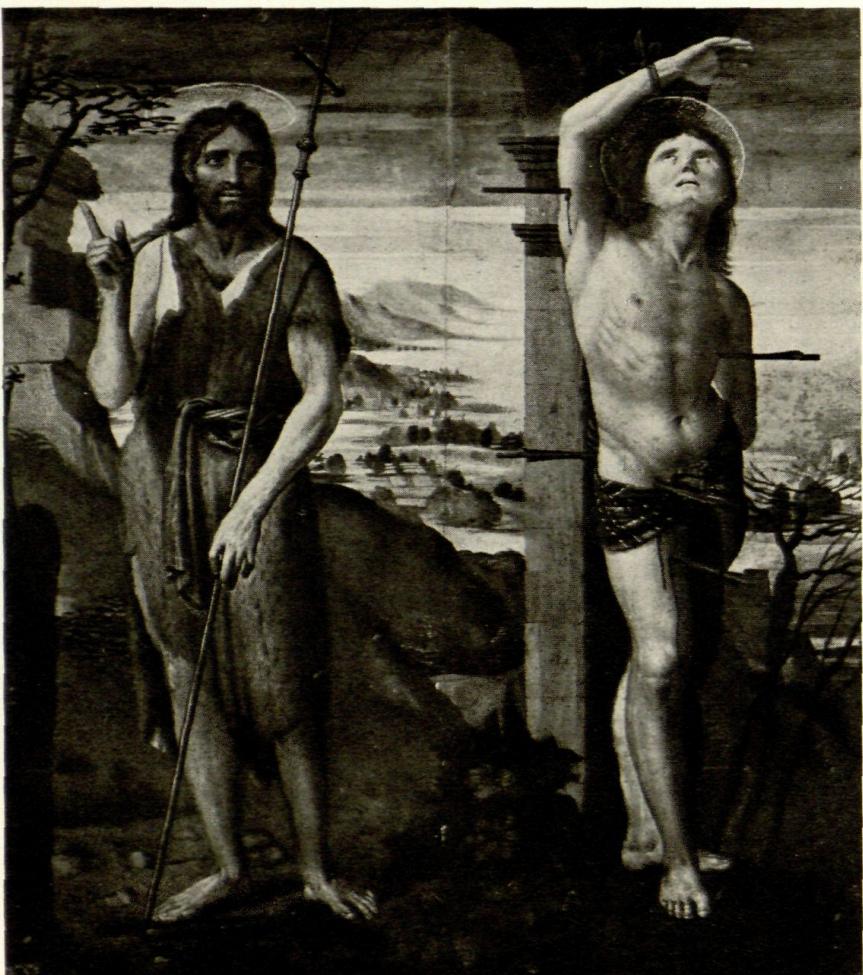
\*\*\*

Desborda intimidad familiar, el hechicero grupito de la *Sagrada Familia*, en que San José aparece rasurado y carilucio, como un buen burgués flamenco. Es de media edad — cual en retorno a su primitiva iconografía — e interrumpe la lectura, para mirando al sesgo, por sobre los lentes, contemplar gozoso como el rollizo *Jesusín* reclama con mimo el nutricia seno de su *Divina Madre*, que intenta en vano disuadirle, distayéndo-

le con una florecilla que lleva en su mano. El limón cortado, como las cerezas y el cuchillo, son típicos de una composición muy difundida, que tuvo gran auge, quedando numerosas réplicas y copias con variantes — así en Londres (Colecciones Salting y Holford), en el Museo de Epinal, en Viena y en América — de las cuales será una más la que presento, recordando al pintor de Amberes, que Waggen denominó «Maestro de la Muerte de María» por sus dos obras con este asunto, que guardan los Museos de Colonia y Munich, posteriormente identificado por Karl Justi y Firmenich Richard con José Van Cleve «el Viejo». Será de principio del XVI.

\* \* \*

A pesar de su halo flamenco muy pronunciado, creo que el «Noli me Tangere» que reproducimos es de un desconocido maestro español de fines del siglo XV, no valenciano, aunque debió pintar en Valencia bastante, pues tengo para mí que hasta influyó en algunos artistas coetáneos, y aún sin ser suyas, a él son aproximables algunas tablas a que aludí en escarceos anteriormente publicados.



HERNANDO LLANOS

«SAN JUAN BAUTISTA Y SAN SEBASTIÁN»

que mira, una mujer diligente extrae agua de un pozo con alto brocal acubado. Será una de tantas figuritas que pueblan el bello paisaje del fondo; aunque bien pudiera ser referencia a la Samaritana, parangonándola con la pecadora de Magdala, en simbólico paralelismo, ciertamente no desusado.

También se ven barquichuelas navegando por un río y flora mediterránea muy variada: palmeras, rododafnes y trepadoras a modo de jazminoides con espaldar de cañas.

LEANDRO DE SARALEGUI

Su colorido es algo agrio y el dibujo duro; aunque modela bien, revelando en todo un brioso temperamento, algo desmañado.

Puede atribuirse otra obra importante: el retablo grande que hay en la sacristía de la Catedral de Segorbe con no menos de diez y

ochos tablas, de las cuales las del neto representan: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión del Señor, Pentecostés, Dormición y Coronación de María. De la misma mano hay otras en Alemania, según dijo el Señor Tormo en su magnífica guía «Levante».

En segundo término, a la derecha del



MONASTERIO DE POBLET

VISTA GENERAL

## LA IGLESIA MAYOR DE POBLET

PLAN PRIMITIVO Y TEMPLO QUE SE REALIZÓ

**M**EDIABA el siglo XII — probablemente el año de 1153 — cuando Ramón Berenguer IV fundó el Monasterio de Poblet.

Cuenta una leyenda que lo primero que mandó construir, fueron tres Iglesias en los sitios donde el ermitaño Poblet y algunos compañeros que habitaban aquellas tierras, varios sábados consecutivos habían visto descender del cielo unas luces misteriosas. Una de estas luces solía ponerse siempre en el mismo lugar, y en él se construyó la primera capilla, llamada, después, de Santa Catalina; más hacia oriente poníanse dos, y allí se levantó la segunda, de San Estéban; al lado sur eran tres las luces misteriosas que descendían, y se edificó la tercera Iglesia, que debía ser la mayor del Monasterio, bajo la advocación de Santa María.

El Monasterio iniciado por Berenguer IV, no iba a ser lo grandioso que luego fué.

Desde sus primeros tiempos el convento creció prodigiosamente en número de profesos y donaciones, y ello fué causa de que se cambiara de plan, dando a todas sus construcciones la gran amplitud que todavía hoy puede observarse.

Se estaba construyendo aquella primitiva Iglesia cuando Alfonso I de Cataluña, que en Aragón fué segundo, empezó su reinado; y según el historiador del Monasterio, Fray Jaime Finestres, fué en sus primeros años de gobierno que la mejoró y amplió, de tal forma, que apenas quedaron vestigios de lo poco que antes había sido.

Se ha dicho que la estructura y grandiosidad de la Iglesia de Poblet podía obedecer a que Alfonso I la hubiese elegido para guardar su cadáver. No creemos que fuese éste el motivo, sino la repercusión de las nuevas corrientes de las casas madres de Francia y

la evolución arquitectónica que se estaba operando. Es verdad que al legar su cuerpo a Poblet el Conde-Rey, y al seguir su ejemplo otros soberanos sucesores, de hecho la Iglesia quedaba constituida en Panteón Real; pero probablemente no se pensaría en la ostentación externa de tan honorífico carácter, por cuanto los cuerpos reales estuvieron dos siglos en modestas cajas de madera, hasta que, a la segunda mitad del xiv, Pedro III el Císterioso hizo construir los sepulcros.

Las bellezas y esbeltez del nuevo templo no se avenían tanto como el primitivo, más modesto, a la austeridad que predicó San Bernardo. La gran elevación de la nave mayor, la solución absidal con pilares y arcos que, antes de construirse el retablo mayor, permitían ver la girola con sus capillas, y el agrupamiento de muros cilíndricos que contornan el ábside, son de un bello efecto grandioso y optimista. No obstante, si nos fijamos detenidamente en la construcción, no descubrimos en ella afán de suntuosidad; antes al contrario: un

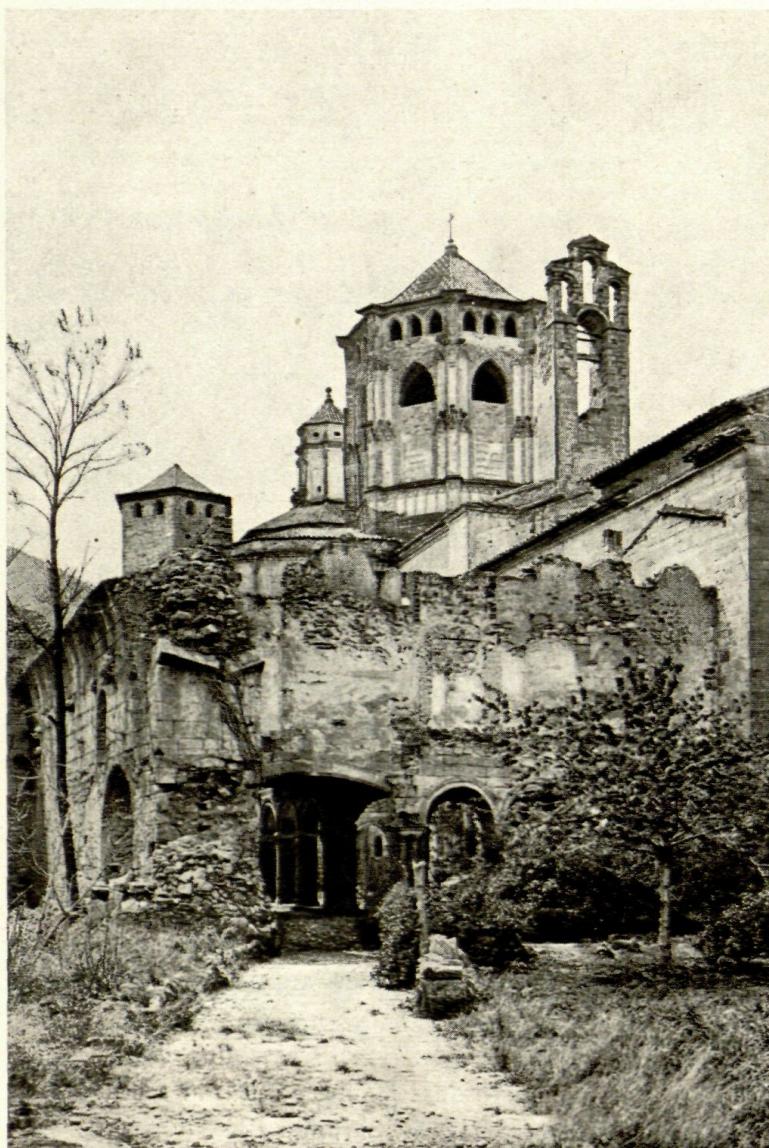
especial cuidado en no contravenir, con detalles supérfluos, la simplicidad bernarda.

Esta sencillez cisterciense sustituyó los ábsides cilíndricos del primer románico, que en Cataluña habían sido muy usados, por

las formas rectangulares. El primer caso que se dió en Cataluña de tal modificación fué en una Iglesia precisamente no cisterciense, a la cual había repercutido esta influencia: la de San Pedro de Camprodón, consagrada en 1169. Después se adoptó en la de Santas Creus, empezada en el año 1174 y terminada en el 1225. Así mismo en la planta del templo de Vallbona de las Monjas, el cual se cubrió con bóveda ojival a finales del siglo xiii o quizás a principios de la centuria siguiente.

La primitiva Iglesia que se iba a construir en Poblet hubiera sido, seguramente, de tipo parecido a las anteriores.

La génesis de este templo debemos buscarla en el aumento de monjes comunitarios, lo cual — como había ocurrido también en Clairvaux — obligó a mayor número de alta-



MONASTERIO  
DE POLET

CIMBORIO, CAMPANARIO, CLAUSTRI-  
LLOS Y RUINAS DE LA ENFERMERÍA



IGLESIA DE POLET. NAVE CENTRAL



MONASTERIO DE POBLET

INTERIOR DEL TEMPLO

res y capillas. Las grandes abadías francesas habían resuelto el problema con la adopción de la girola o deambulatorio, que en algunos casos era de planta rectangular y en otros circular, con capillas absidales. En cuanto a la Iglesia de Poblet, se adoptó la planta circular, preferencia que pudo provenir, antes que de su mayor belleza, de la vieja tradición constructiva del país, abundante en ábsides cilíndricos, la cual no había sido del todo abandonada.

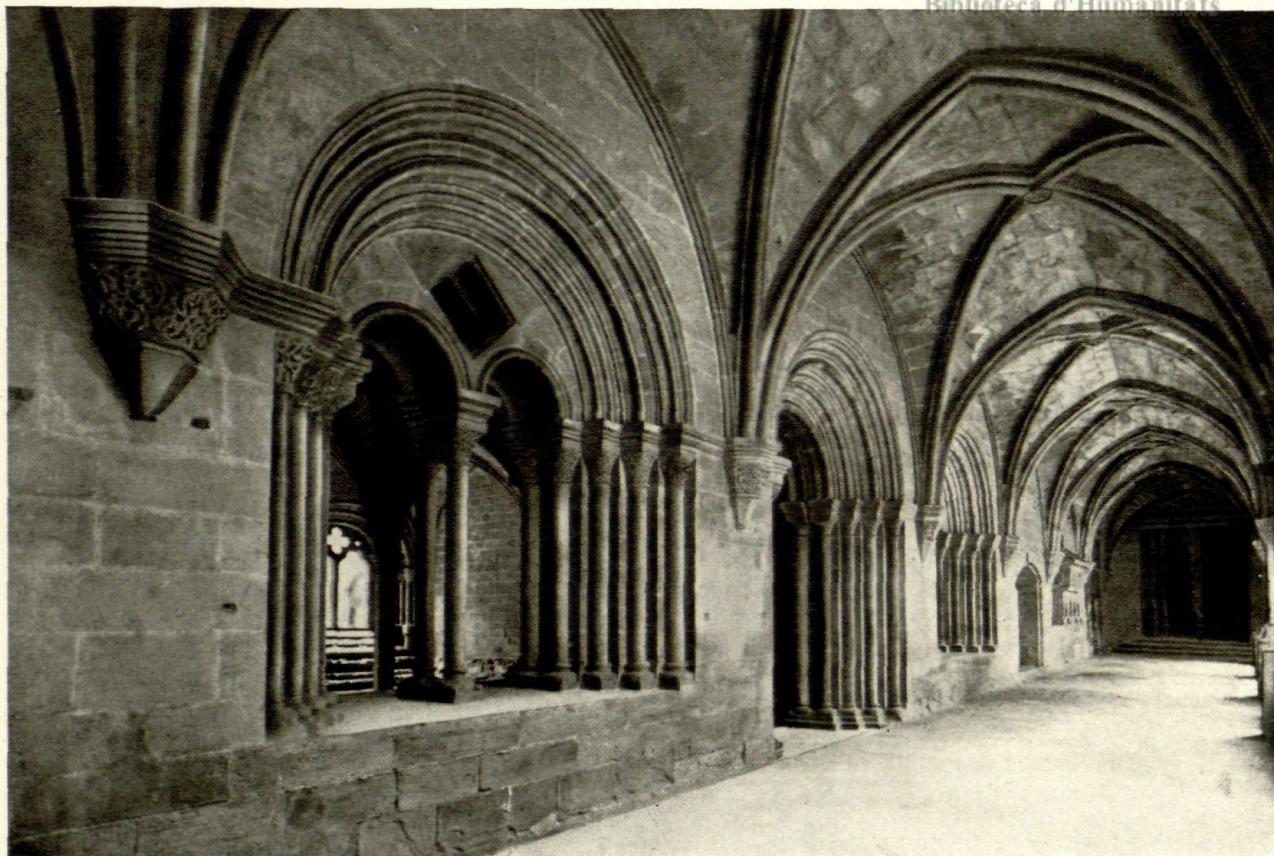
La Iglesia que se proyectó, capaz para las necesidades religiosas a que debería atender, andando el tiempo, el gran Monasterio que nació, fué de planta basilical románica de tres naves, con siete tramos, girola y siete capillas absidales: cinco, que abren a la girola, y dos a los cruceros, de eje paralelo al del templo.

Por la forma de los pilares se ve claramente que al empezar la obra se pensaba cubrir la nave central con cañón seguido reforzado por arcos dobleros, y las naves bajas y girola con bóvedas por arista. Mientras duró la construcción de muros y pilares, debió llegar al país la innovación de la bóveda de crucería y se pensó en adoptarla para la nueva construcción. Los pilares estarían al arranque de las bóvedas bajas, y no atreviéndose a ensayar el nuevo sistema en la nave central, por su mayor anchura, se aplicó solamente a las laterales, y se mantuvo el cañón seguido peraltado en la mayor.

Este cambio de solución en las cubiertas bajas se adivina claramente en el arranque de los arcos diagonales. Estos no encontraron ningún elemento previsto de antemano



IGLESIA DE POLET. INTERIOR



MONASTERIO DE POBLET

GALERÍA DE LEVANTE DEL CLAUSTRO

donde apoyar, y nacen de una manera brusca, casi absurda, en el rincón formado por los salmeres de los torales y formeros, mediante un adelgazamiento cónico del baquetón que constituye el único elemento de dichos ojivos, en forma que su base, en lugar de aumentar la superficie de apoyo, queda reducida a una punta. Esta solución es la misma, con ligeras variantes, en la girola y la bóveda cupuliforme del crucero, reforzada también con arcos ojivos.

La gran parte de estas obras debemos calendarizarlas en las postrimerías del siglo XII y primera mitad del XIII. El tipo de su arquitectura se corresponde con la de algunos templos que en Francia se construían durante la primera mitad de la treceava centuria, y a ella podemos referir su terminación. Finestres—sin acompañar ninguna prueba—da el templo como terminado a la muerte de Alfonso I, el año de 1196. Esta fecha la creamos prematura, no sólo por las anteriores

consideraciones arquitectónicas, sino porque el mismo historiador da la sacristía como en período constructivo el año de 1247; y resulta verdaderamente incomprensible que la terminación de la sacristía hubiese seguido de más de cincuenta años a la del templo.

Limitando la atención a las partes primitivamente construidas, salta a la vista su gran severidad. En el día, el exceso de luz destruye la originaria expresión de reconocimiento que debió tener. Las aberturas de las capillas absidales, más angostas; la luz de las ventanas y el gran rosetón de la fachada, amortiguada por blanquecinas vidrieras. Los muros, lisos, con la decoración sóbria y efectiva de los arcos que los arman; y una sola imposta sencilla como continuación del cimacio de los capiteles. Las columnas con bases áticas, que entre tanta severidad producen el efecto de un detalle lujoso, que, sin embargo, no contraviene las prescripciones de San Bernardo. Los pilares, macizos, sin



MONASTERIO DE POBLET

ENTRADA AL LAVABO DESDE EL CLAUSTRO

otros elementos que los constructivamente necesarios. Los capiteles, lisos, sin escultura, de forma continua, que pasa del cilindro del fuste al cuadrado del ábaco con la mayor simplicidad posible. Todo colaboraba al reconocimiento y sobriedad cisterciense.

Decimos que los capiteles son lisos, lo cual no es cierto en absoluto. En algunos de ellos, muy pocos, se nota como una inquietud de ornamentación. Como si los artesanos que trabajaban esas piedras hubiesen luchado entre la rigurosa austeridad de la Orden que imponía aquella simplicidad de formas y el juguetón optimismo ornamental que pugnaba por producirse al contacto de una naturaleza exuberante y con el ejemplo de otras grandes construcciones que se alzaban no lejos de Poblet. Esta ornamentación incipiente de algunos capiteles está obtenida con líneas rehundidas que dibujan una especie de hojas alargadas, sin la menor intención de modelado ni estructura vegetal: otras

veces son ramos de hojas talladas con valentía; otras, temas de entrelazados en relieve, que, sin unirse, llevan la superficie del capitel.

Esta simplicidad y ausencia de escultura no eran impotencia ni desconocimiento, sino propósito deliberado de no separarse de las prescripciones tan enérgicamente defendidas por San Bernardo a principios del siglo XII, y que a comienzos del XIII el Capítulo general del Cister volvía a imponer como una desautorización a posibles transgresiones.

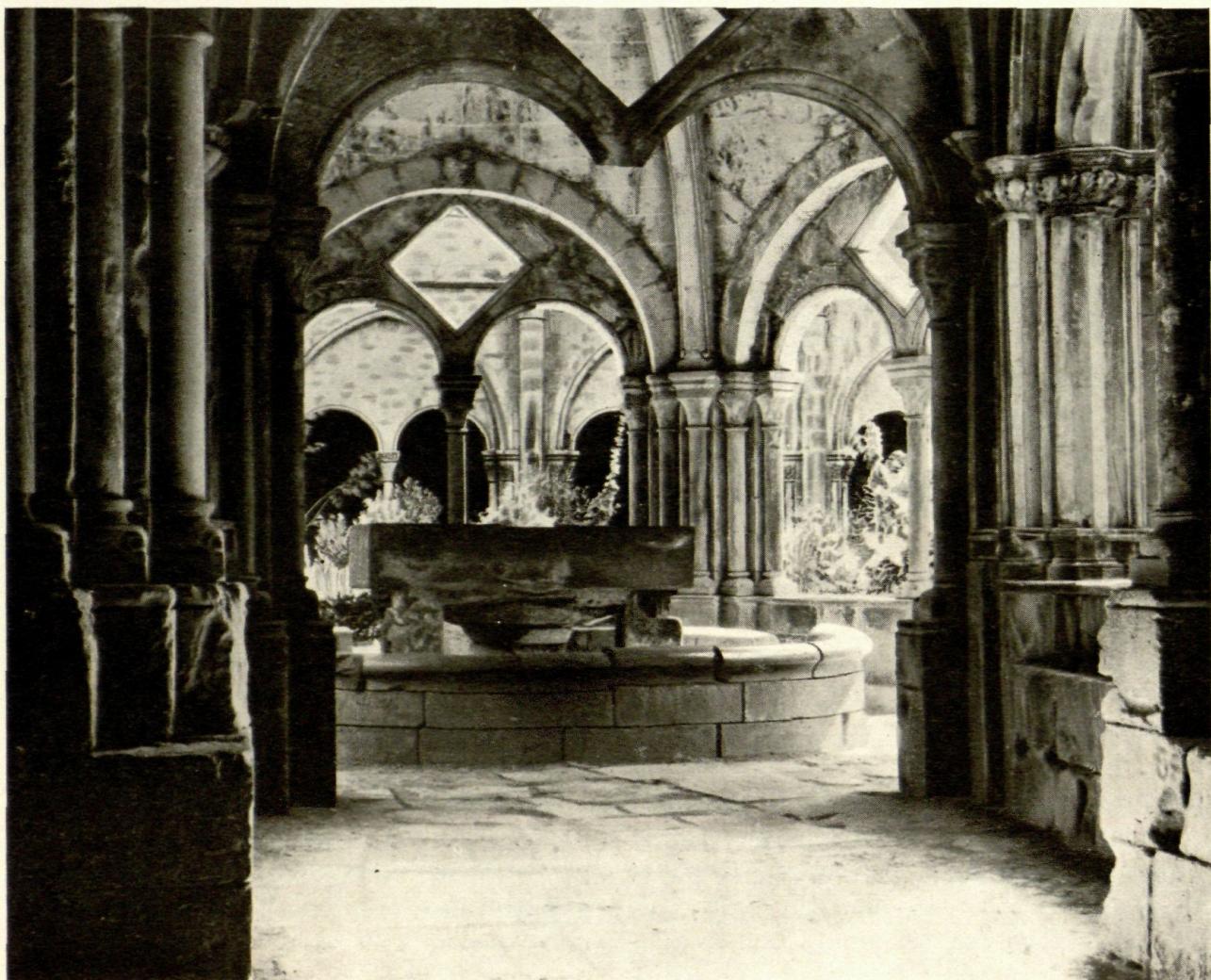
No olvidemos que a mitad del siglo XII se esculpen los magníficos capiteles de los claustros de San Pedro de Galligans y la Seo de Gerona y que dentro la misma centuria se trabajaba en el de San Cugat del Vallés. No olvidemos tampoco los valiosos capiteles de la catedral de Lérida, construida del 1203 al 1278, ni los de Tarragona, que se construían al mismo tiempo que el templo populeano; ni, aun que sea en conjunto, las magníficas

obras que acreditan en la Cataluña del período románico una buena escuela de escultura floreciente y llena de interés innegable.

De quererlo Poblet, rico y poderoso como era, hubiese podido revestir su templo de bellas esculturas, cual lo hizo poco después en otras dependencias, y más tarde ocupando

Veamos, ahora, las adiciones a la *Fábrica del Templo*. No habían de transcurrir muchos lustros sin que adiciones y reformas modificaran la sobriedad del templo, terminado a la primera mitad del siglo xiii.

*Atrio o Galilea.* — Probablemente antes vino a posarse que finalizara esta centuria,



MONASTERIO DE POBLET

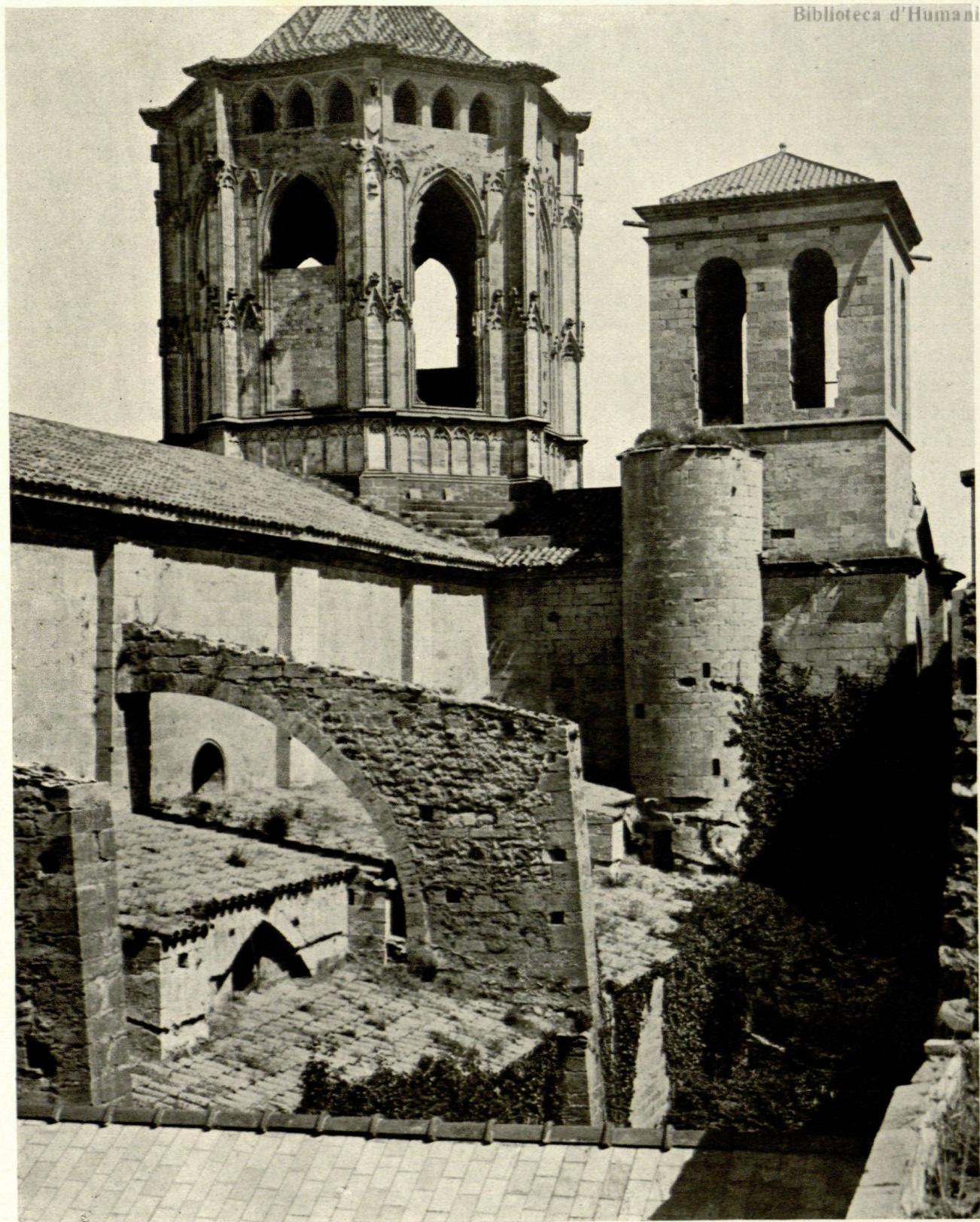
INTERIOR DEL TEMPLET DEL LAVABO

en el mismo templo a los mejores escultores del país.

Admiremos la sobriedad de este templo como un caso de voluntaria renuncia de ostentación, aun que ésta fuese sólo en la materialidad de los detalles, ya que en las dimensiones y la acertada disposición de los elementos originariamente utilitarios se echa de ver el poderío y la fina sensibilidad artística de los que tan bien supieron disponerlos.

ante la puerta principal, un amplio atrio, cubierto con tres bóvedas de crucería y abierto al exterior por amplios arcos, cegados más tarde, y finalmente, en los siglos xvii y xviii, con las construcciones barrocas que hoy constituyen la fachada.

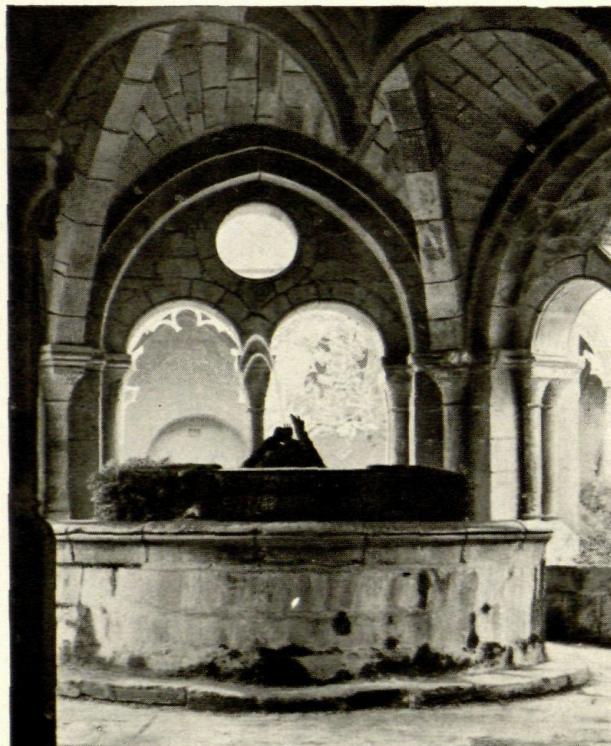
*Capillas laterales.* — Durante la primera mitad del siglo xiv se notaría nuevamente la falta de altares en el templo, y el abad Copons (1316-1348) hizo construir las capi-



POBLET. EXTERIOR DEL TEMPLO CON  
EL CUERPO DE ESCALERA QUE CONDUCE  
A LOS TEJADOS (SIGLO XII-XIII); CIMBORIO  
(SIGLO XIV) Y CAMPANARIO (SIGLO XVII)

llas laterales de la nave de la Epístola con la bóveda de la misma, que, por lo tanto, se diferencia de la otra a causa de sus moldurajes y de su construcción.

*Cimborio.* — La adición más importante que se hizo al cuerpo del templo, fué el cimborio, mandado construir por el mismo abad Copons. Con él se enriquecía el templo con una obra de excepcional importancia; pero, al propio tiempo, se contravenían las prescrip-

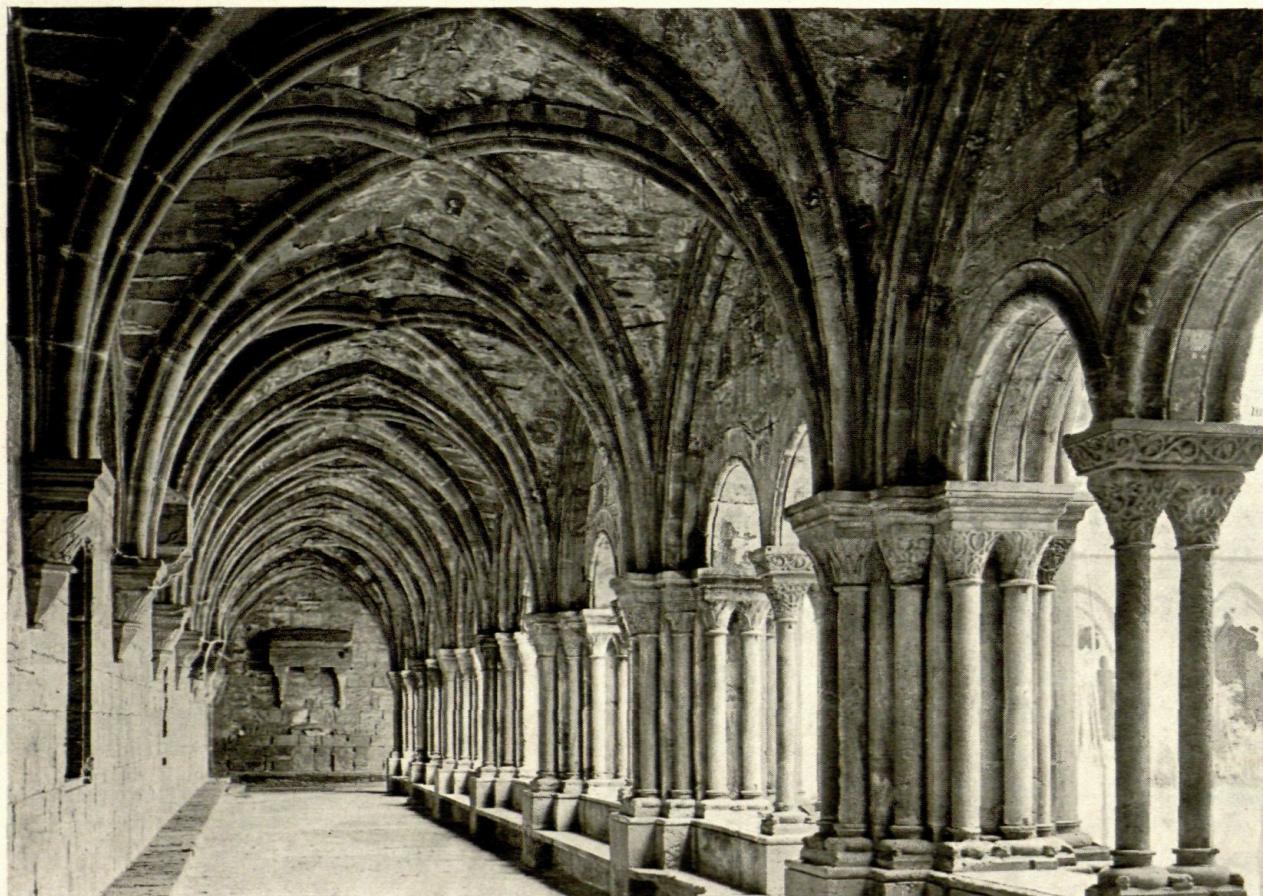


MONASTERIO DE POBLET

EL LAVABO

ciones bernardas que habían prohibido reiteradamente, uno y dos siglos antes, la construcción de torres de altura inmoderada, debido a no responder al severo espíritu de la Orden.

Proyectó este cimborio un monje del mismo Poblet que en el mundo había sido caballero en la corte de Alfonso III el Benigno, al cual acompañó en varias de sus expediciones. Este monje, versado en ciencias naturales y matemáticas, como antes había

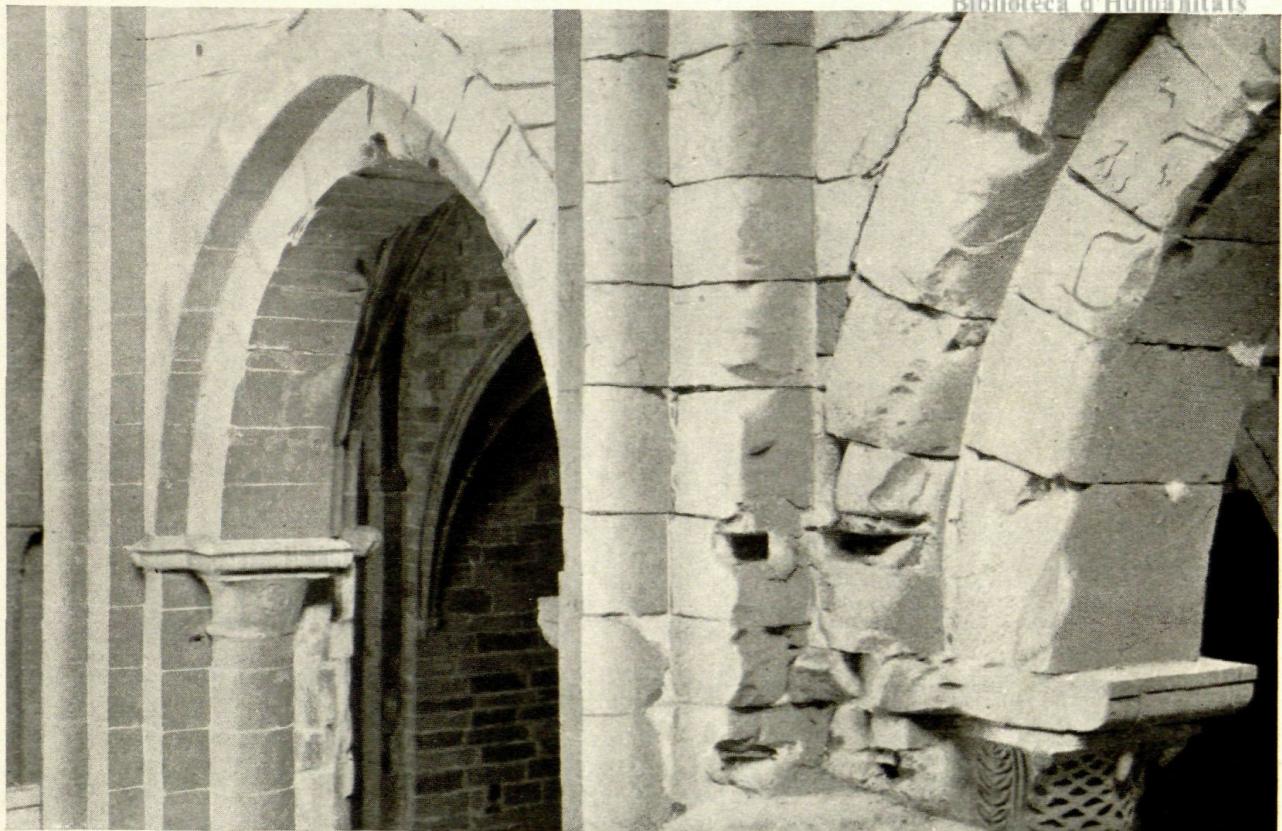


MONASTERIO DE POBLET

GALERÍA SUR DEL CLAUSTRO



MONASTERIO DE POLET.  
VISTA EXTERIOR DE LA  
SACRISTÍA. SIGLO XVIII



MONASTERIO DE POBLET

DETALLE DE ARCOS Y CAPITELES DEL TEMPLO

sido el brazo derecho de su rey, al morir éste y vestir el hábito blanco del Cister, lo fué de su abad Poncio de Copons, en las grandes obras con que amplió el Monasterio. Ese monje - arquitecto fué Bernardo de Palau, a quien se nombró Abad al morir Copons, atacado por la peste del año 1348, para sucumbir, a su vez, a los ocho días de elegido, víctima del celo con que asistió a los contagiados. Aquella peste que diezmó tantas vidas y que en pocos



MONAST. DE POBLET MÉNSULA DEL GRAN DORMITORIO

días empujó hacia la tumba a los dos mencionados abades, probablemente fué la causa de que no fuesen proseguidas las obras del inacabado cimborio.

De haberse terminado, podríamos hoy admirar una obra de belleza no igualada por sus similares de Tarragona y Lérida, ni por el de Vallbona de las Monjas. Es de base octogonal y tiene sus elementos constructivos y artísticos bien estudiados. En los contrafuertes angulares se ve repetido el escudo



MONASTERIO DE POBLET

IMPOSTA DE UN PILAR DE ÁNGULO EN EL CLAUSTRO

del Abad que no lo gró ver terminada su obra, y que en venideros días, de un arte menos depurado, se terminó con cubierta inadecuada y sin categoría artística.

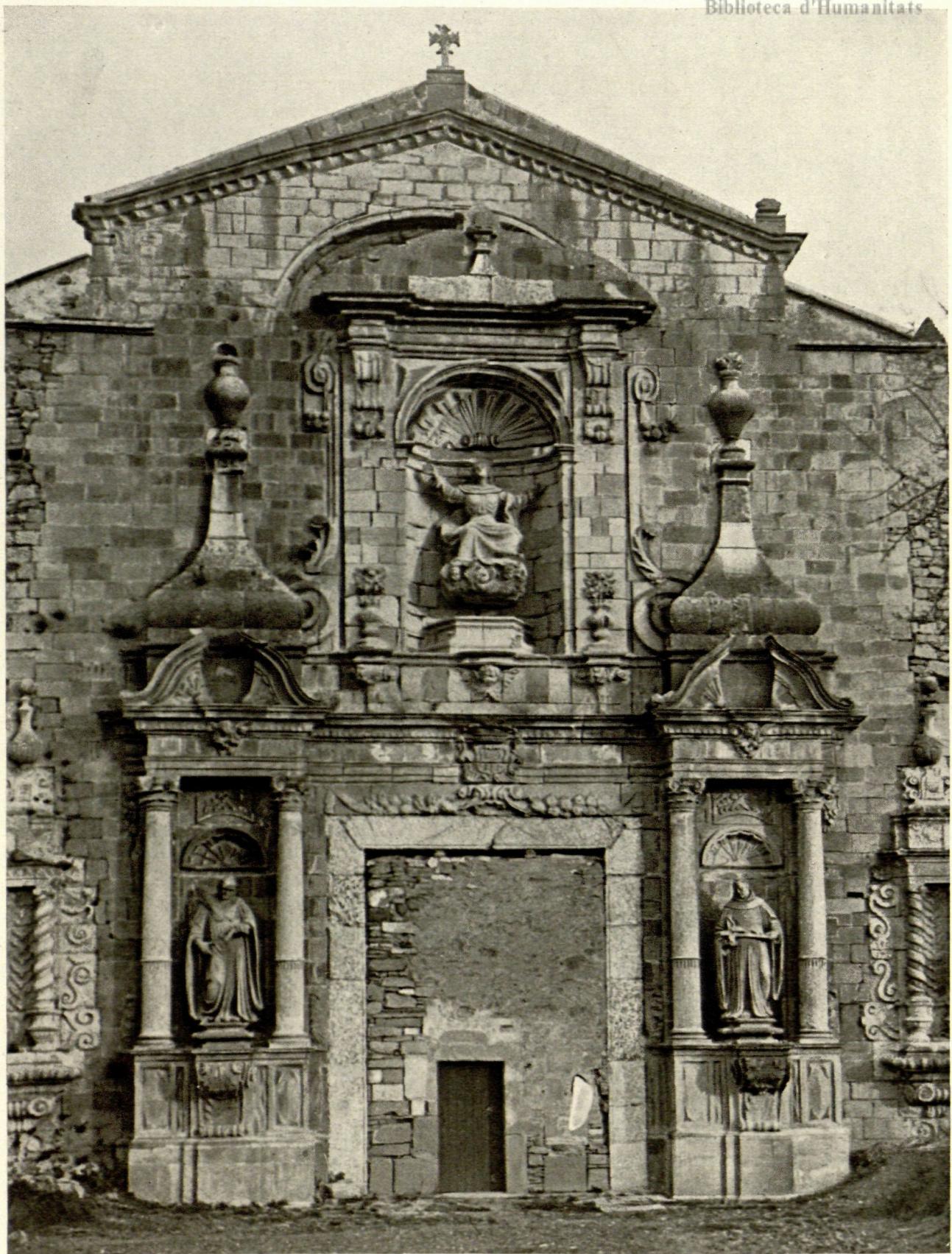
*Sacristía nueva.* — Con el transcurso del tiempo fueron muchas las obras que enriquecieron esta Iglesia. Sólo la enumeración de retablos, capillas, relicarios, coro, órganos, los magníficos sepulcros reales y de personajes, nos llevaría lejos de nuestro objeto. Entre todas ellas sobresale la



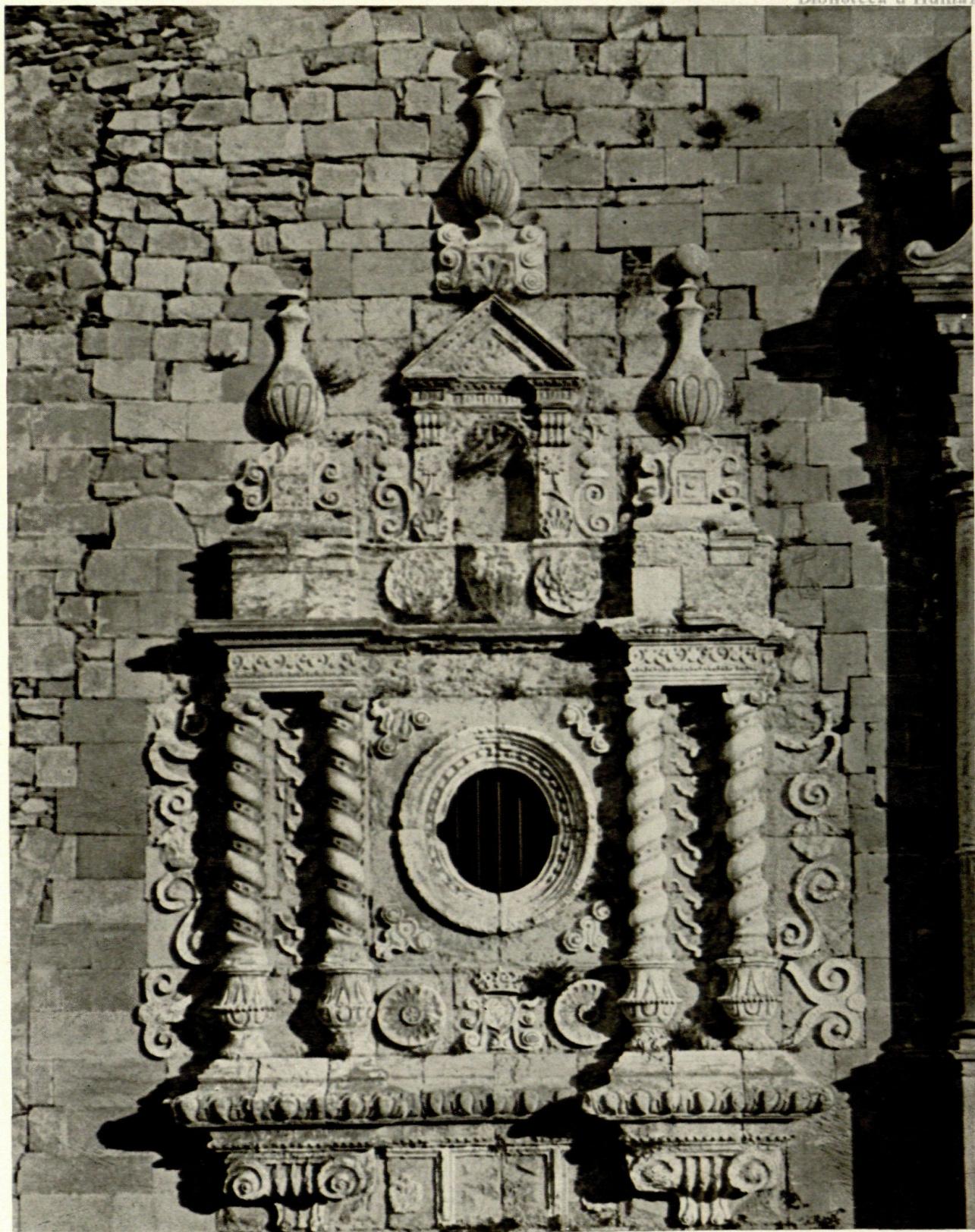
MONAST. DE POBLET MÉNSULA DEL GRAN DORMITORIO

nueva sacristía, que por su servicio anejo al templo y su señalado interés arquitectónico no queremos pasar por alto.

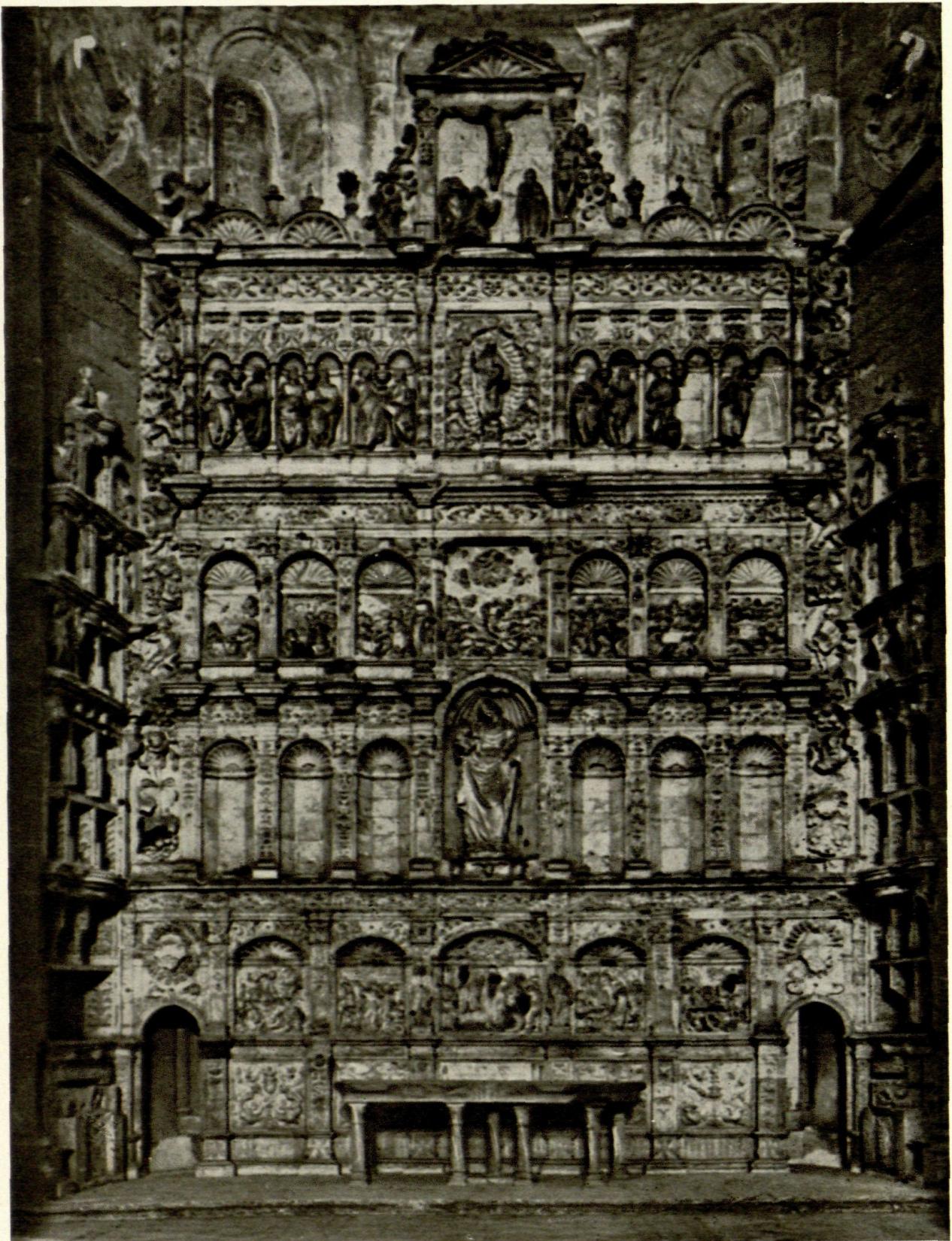
Hasta principios del siglo XVIII el servicio de la grandiosa Iglesia lo desempeñó la sacristía antigua que comunica con el crucero de la parte del Evangelio. Nosotros creemos — algún día esperamos profundizar más esta cuestión — que para esta sacristía se utilizó una de aquellas tres primitivas capillas; la destinada a mayor, que, luego,



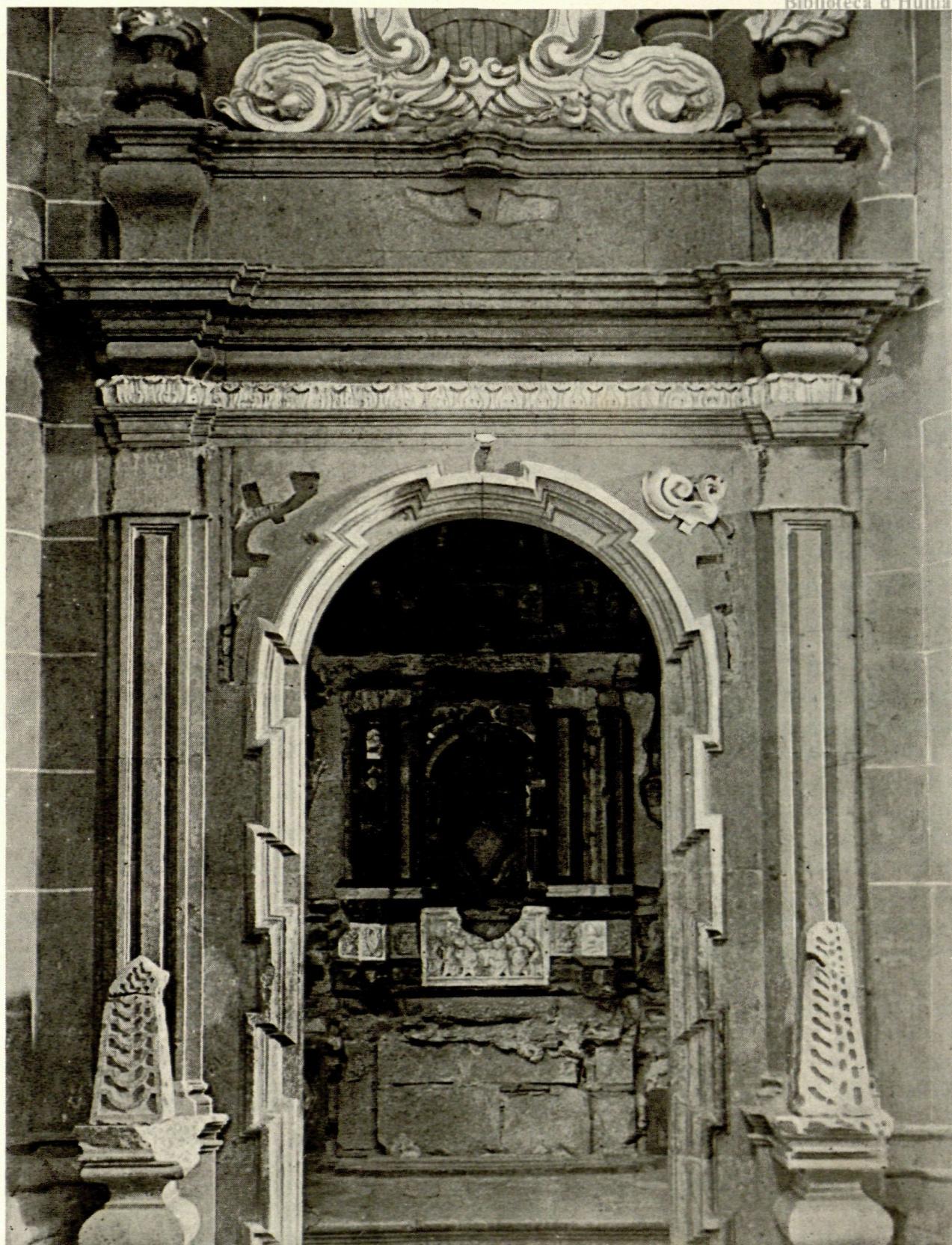
MONASTERIO DE POBLET.  
PORTADA DE LA IGLESIA.  
SIGLO XVIII



POBLET. VANO OVALADO, ENTRE SNTUOSA DECORACIÓN BARROCA, A UN LADO DE LA PORTADA DE LA IGLESIA



MONASTERIO DE POBLET. ALTAR  
MAYOR DE ALABASTRO DE SARRAL,  
POR DAMIÁN FORMENT. 1527 - 1529

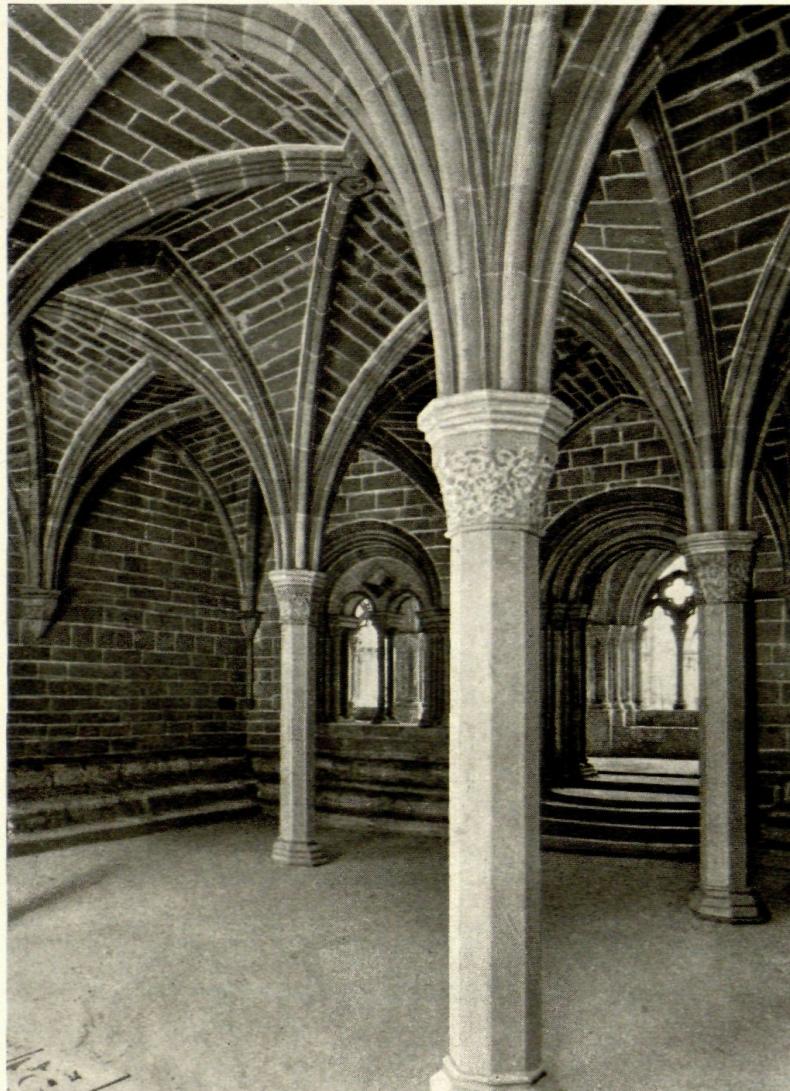


IGLESIA DE POBLET. LA  
PUERTA DEL SAGRARIO

al ser edificado el gran templo, y con algunas reformas, debió adaptarse para sacristía.

Al llegar al siglo XVII eran tantas las alhajas y objetos para el culto que no cabían en dicha sacristía y para guardarlos dignamente se emprendió la construcción de la nueva. Fué la última grande obra de Poblet. La empezó el Abad Dorda (1704-1708) y se terminó en tiempo de Sayol (1732-1736). Es una obra que sin exageración puede calificarse de grandiosa, pues si en su área se procuró dar cabida a todas las necesidades y a la atención de los servicios a que era llamada, en cuanto altitud y proporciones de sus elementos es digna hermana de los mejores tiempos del gran cenobio. Su estilo es neoclásico,

con cercanas influencias de barroquismo, que aquellos años estaba todavía en boga; si bien la tendencia era de retorno al clasicismo académico. Poblet, como en otras ocasiones había hecho, dió nueva prueba de sentir la modernidad de las corrientes artísticas y realizó con su sacristía nueva una obra que puede citarse como ejemplar en su clase y dentro de la época y estilo a que pertenece.



MONASTERIO DE POBLET

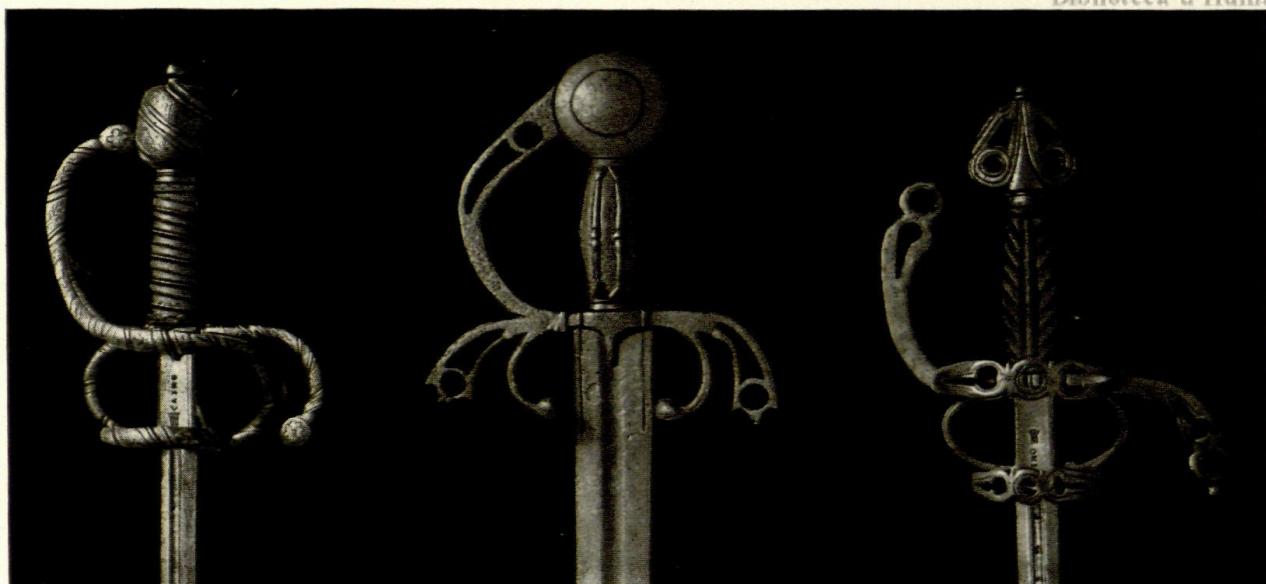
INTERIOR DE LA SALA CAPITULAR

Desvalorización artística. — Este afán de modernidad y de adaptación al estilo de cada época no siempre dieron frutos apetecibles. En esta misma Iglesia que acabamos de analizar, hay que lamentar la imitación que en el siglo XVII se quiso hacer del estilo renacimiento, revocando y destruyendo elementos que anularon el sobrio carácter medieval que le habían impreso sus constructores.

Desgraciadamente, éste no debía ser, por cierto, el último ni el peor ultraje inferido a las veneradas piedras. Vinieron los días aciagos del año de 1835 y subsiguientes. Con ellos el fuego, el vandalismo y el abandono, se cebaron allí y dejaron el templo de Poblet y sus reliquias en impresionante estado. Mucho es lo desaparecido,

cuya pérdida por mucho que se lamente siempre será poco; pero en la parte constructiva queda aún lo suficiente para satisfacer a espíritus exigentes en materia arquitectónica o simplemente sensibles a las manifestaciones artísticas que grandes pasadas y el roce de los siglos ennoblecieron, y que el visitante contempla en el día poseído de honda emoción.

CÉSAR MARTINELL

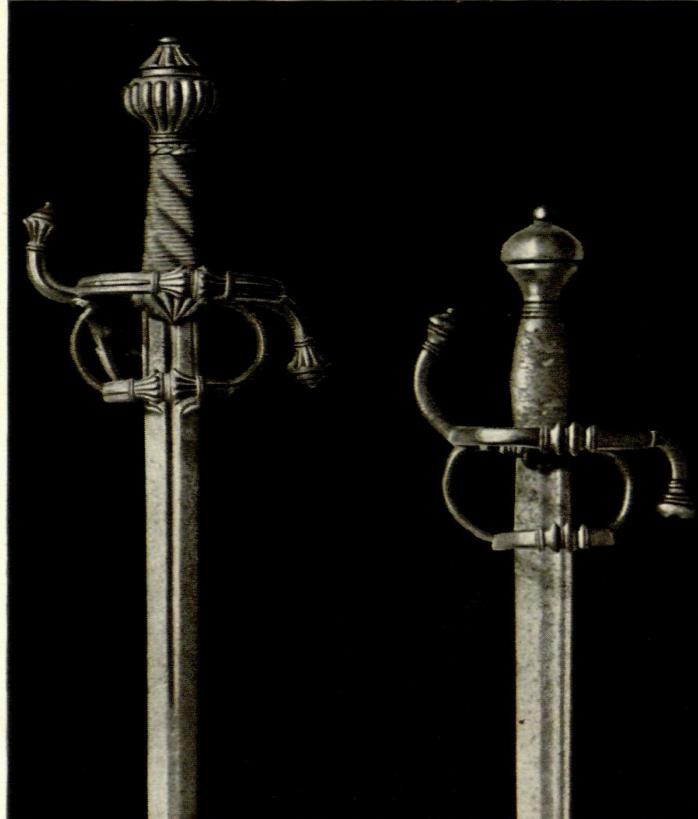
ESPADA DE LAZO FRANCÉS,  
SIGLO XVIESPADA ESPAÑOLA DE COMIENZOS DEL  
SIGLO XVIESPADA DE POMO DE LLAVE,  
SIGLO XVI

## ARMAS BLANCAS DE MANO

## II. — LA ESPADA. DEL RENACIMIENTO A NUESTROS DÍAS

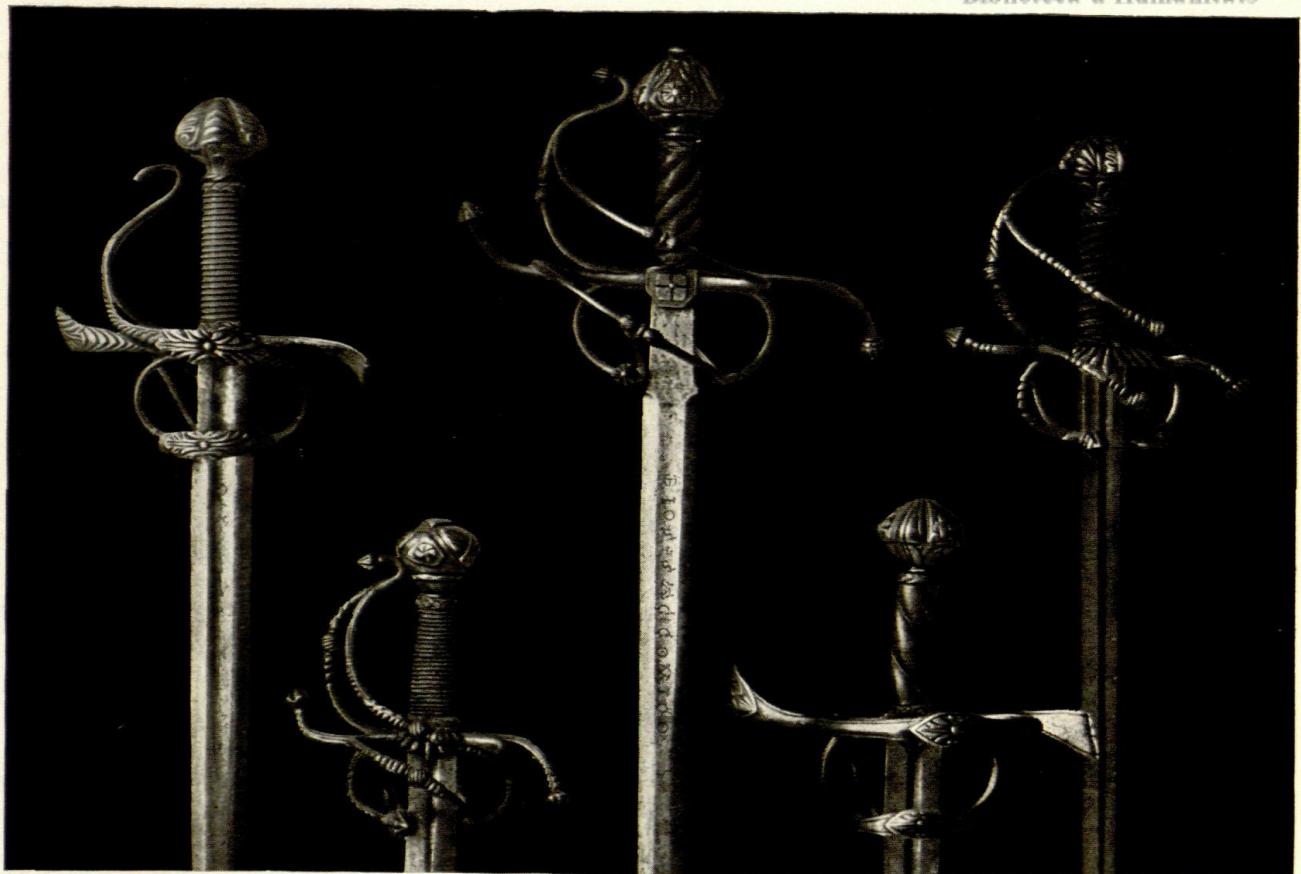
EN el siglo xvi, al desaparecer el guantelete de hierro y sustituirse por el guante de cuero, se tiene que proteger más la mano. Así se añaden pequeñas conchas a los gavilanes, se multiplican los anillos y de debajo de la empuñadura salen guardas que se entrelazan y complican hasta producir todas las formas de la *espada de lazo*.

Primero, es sólo un medio lazo, o lazo simple; la cruz se dobla en



ESPADAS DE LAZO ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVI

forma de s, teniendo un anillo en medio; después vienen las demás formas, hasta llegar a la espada de esqueleto y a la que por entero cubre la mano. La hoja se vuelve todavía más delgada, larga y flexible. En la parte que va de la cruz al último envoltorio de la mano se vuelve cuadrangular; su sección es un rectángulo prolongado, así forma el *recazo* o talón, del cual parte ya la hoja

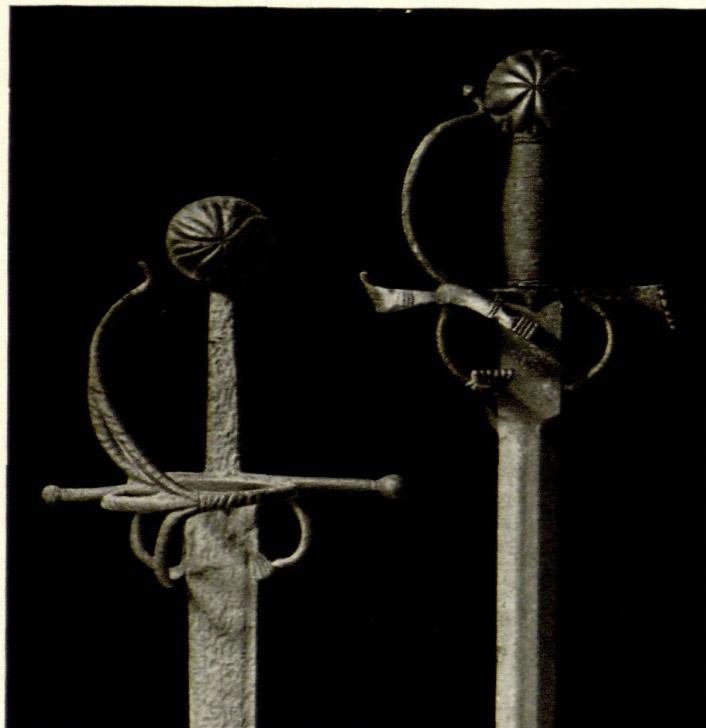


ESPADAS DE LAZO. DE ÚLTIMOS DEL SIGLO XVI A MEDIADOS DEL XVII

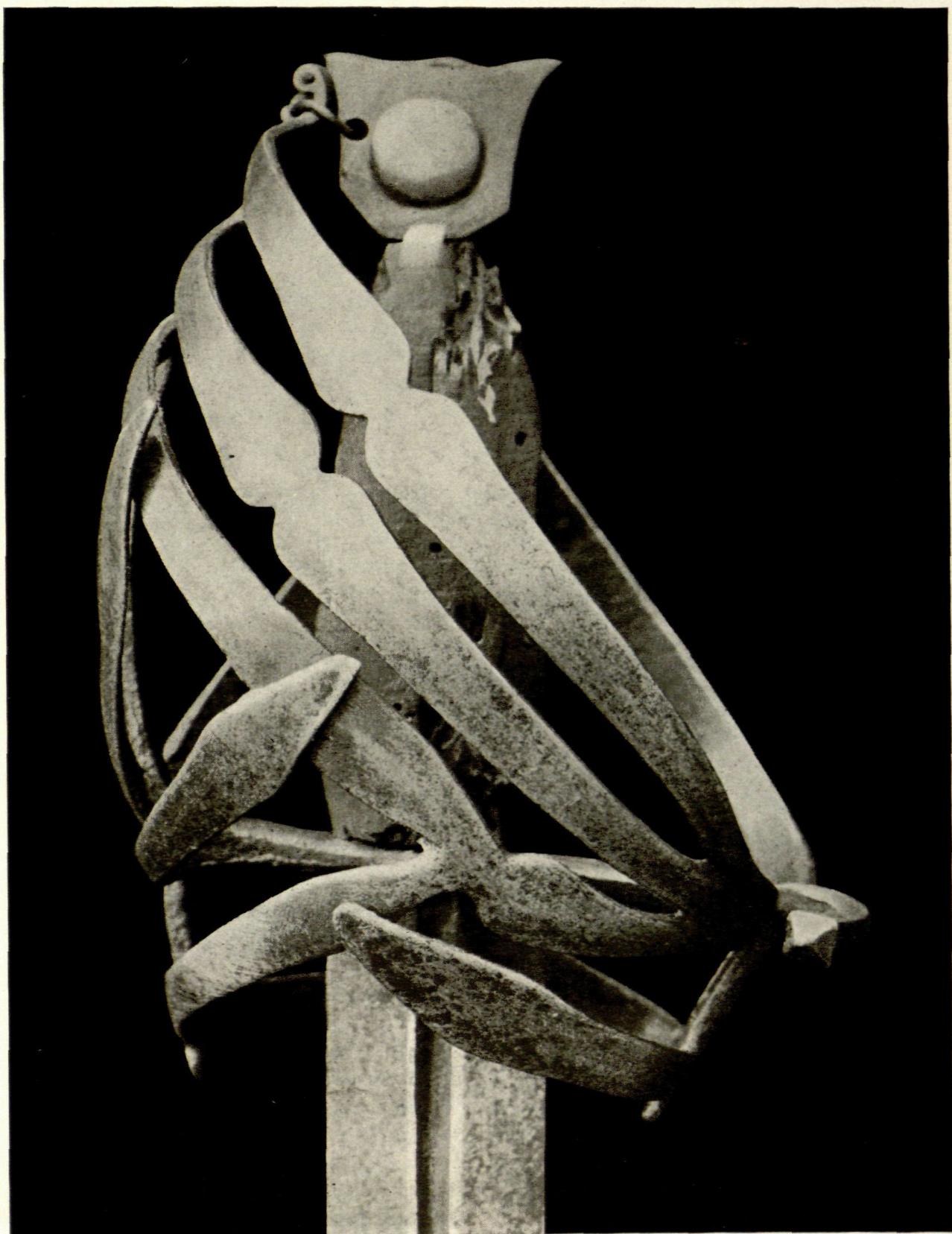
de dos filos, plana estrechándose paulatinamente hasta la punta.

La *espada de lazo* ya no se esgrime sola. Ayudóla la daga que el caballero tiene en la mano izquierda, con objeto de parar los quites de la espada contraria. La espada va alargándose y adelgazándose hasta tener la hoja llamada de verduguillo, de cinco a seis palmos de longitud; la guar-

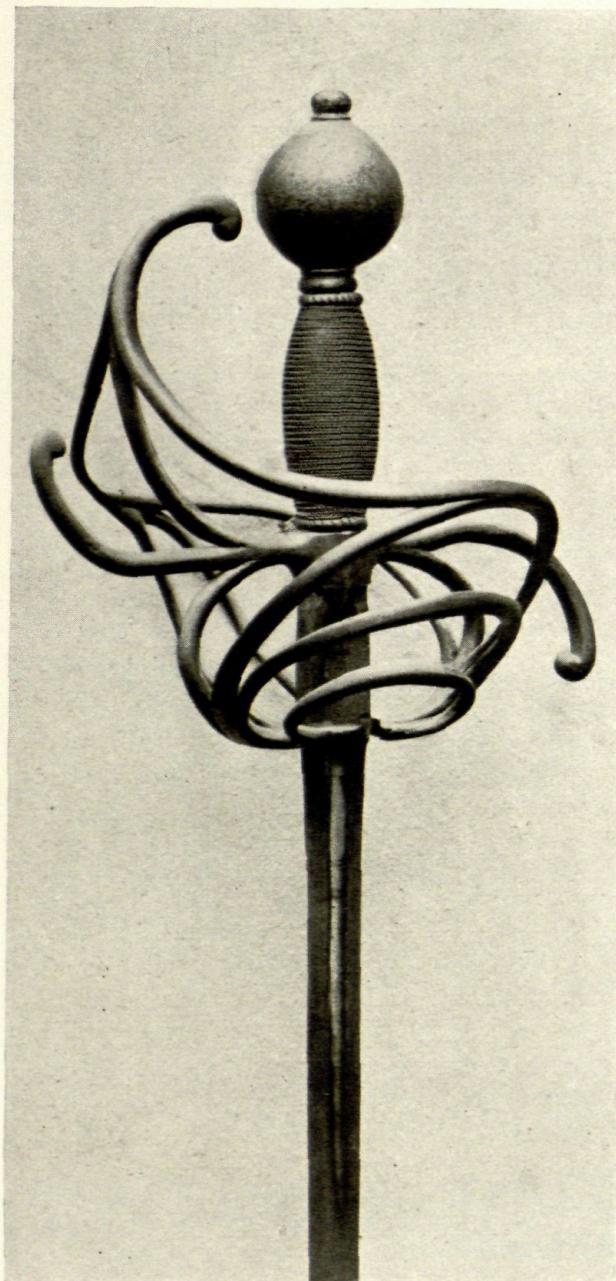
da, entonces, la constituyen, primero, dos conchas; luego una taza honda al principio, ancha y poca profunda en forma de taza, al llegar el 1600. A la sazón desaparecen los numerosos gavilanes y guardas, sólo queda la cruz recta y la delgada con dos gavilanes que sujetan por dentro la cazoleta, y sirven para pasar los dedos al empuñarla. El puño se acorta



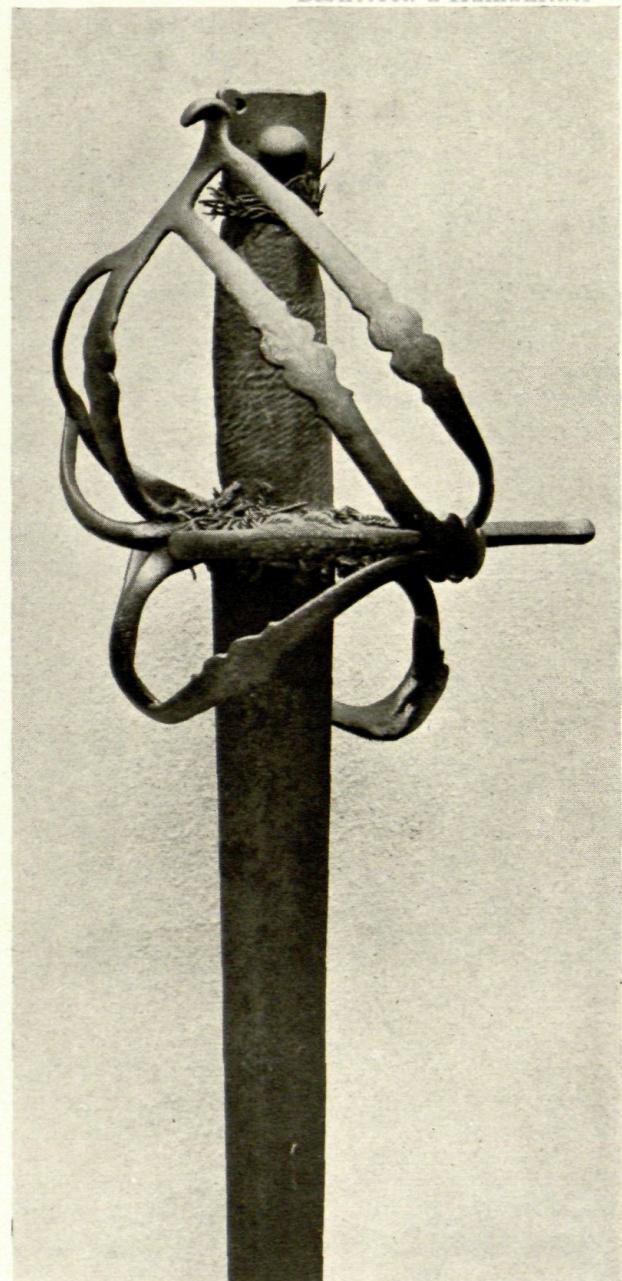
ESPADAS DE LAZO FORJADAS EN VALENCIA. SE LLAMABAN «ESTOCADAS», POR LO DURO DE LA HOJA



ESPADA DE FAROL, LLAMADA ESCLAVONA.  
LLEVADA, EN EL SIGLO XVI, EN ITALIA,  
CATALUÑA, VALENCIA Y MALLORCA



ESPADA DE LAZO, DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI



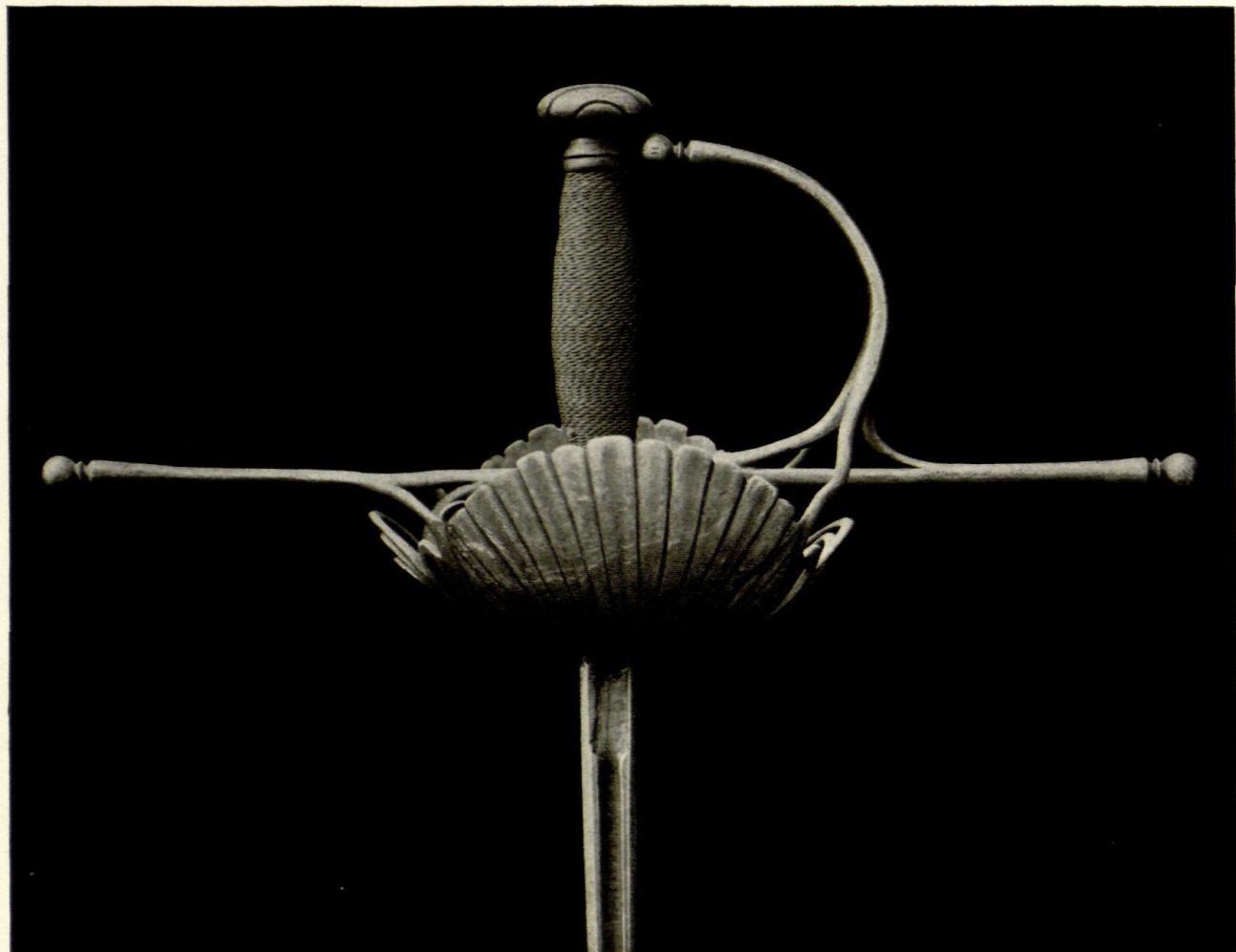
TRÁNSITO DE LA ESPADA DE LAZO A LA DE FAROL

extraordinariamente, y el pomo, que ya no sirve de contrapeso, se vuelve pequeño y achataido como un botón. Esta espada se usa sólo en las riñas y desafíos y se esgrime con la daga de vela, que se empuña con la mano izquierda y tiene rompe puntas en el talón de la hoja. Para la guerra quedan — durante todo el siglo XVI y la primera mitad del XVII — simplificadas las espadas españolas de conchas, y las de farol o de jaula, llamadas *esclavonas* las unas, y *valonas* las otras.

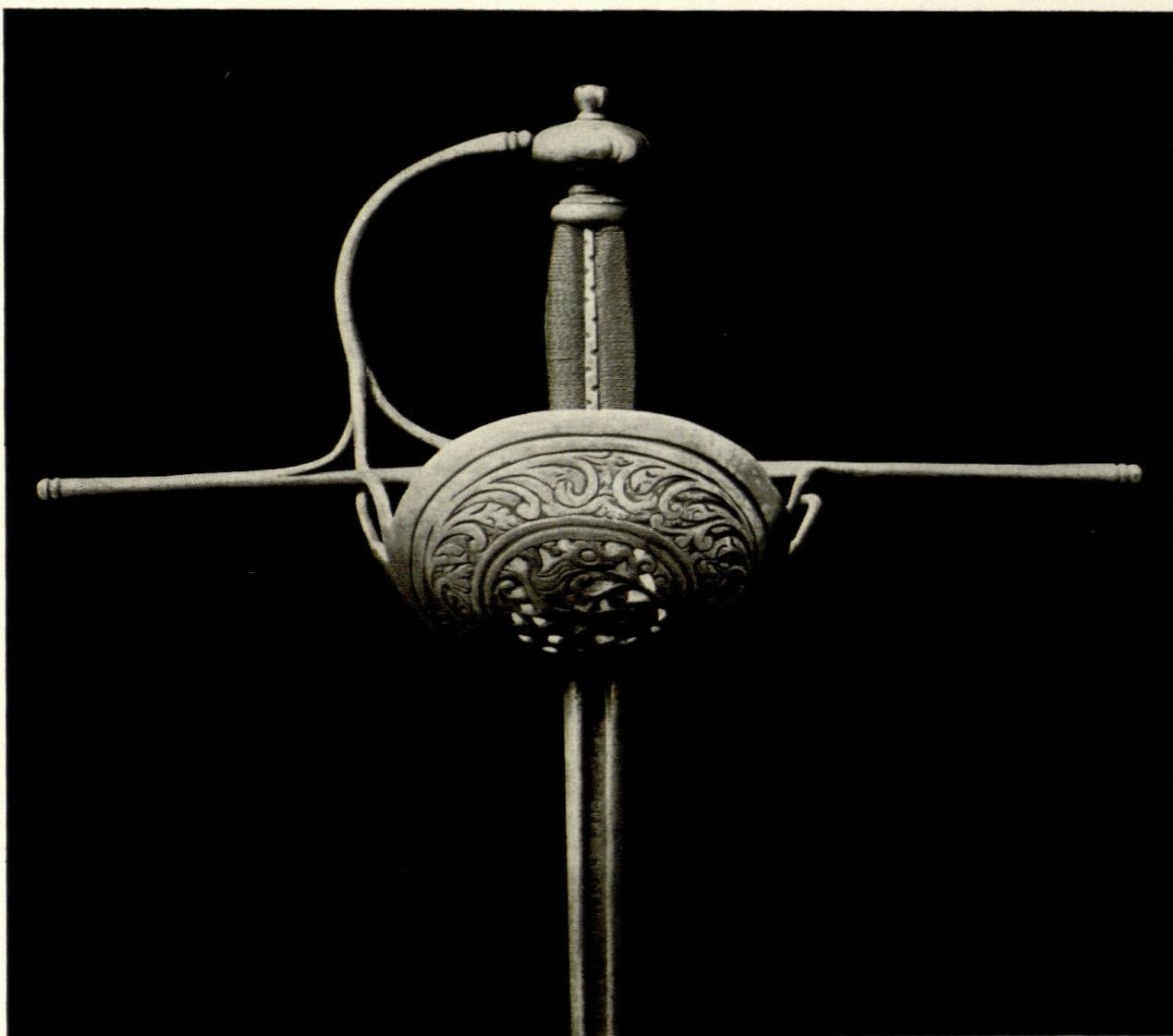
Por fin, un edicto de Richelieu pone término, en Francia, al mal uso de la espada, prohibiendo, bajo pena de la vida, que las lleven más que los militares, y los caballeros en época de guerra. En tiempo de paz, el caballero, como el facultativo y el juez, podía usar sólo un espadín como símbolo de nobleza, con una guarda y una sola concha pequeña o disco. Y ya desde el reinado de Luis XIV se generalizó el espadín, que bajo distintas formas ha durado hasta nuestros días. Hasta



ESPADA CALADA DE CAZOLETA.  
LLEVADA EN ESPAÑA DE 1620 A 1680



ESPADAS DE CONCHAS

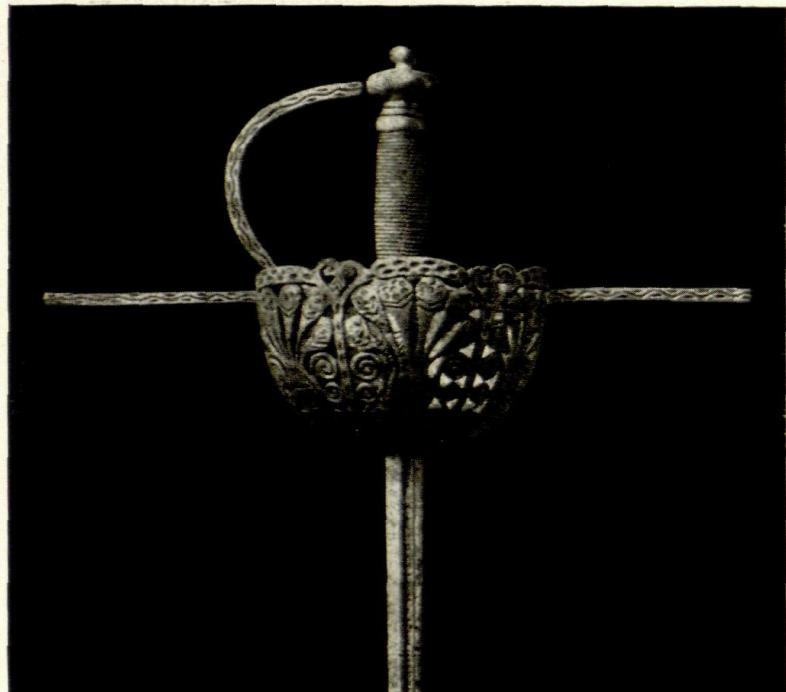


ESPADA DE CONCHAS

hace poco, y aún hoy en ciertos cuerpos, la espada del militar infante constituye sólo el símbolo de la antigua espada.

Motivó la orden del ilustre cardenal, haberse multiplicado en gran escala pendencias y duelos. Los rufianes, y aún ciertos caballeros de mala vida, por la noche, y aún en pleno día, buscaban lo que se llama — *querelle d'allemand* — una bronca motivada, para atacar al que había ganado en el juego, o simplemente al que sabían que llevaba la escarcela bien repleta o lucía ricas joyas y lujosas prendas de vestir. El motivo era desposeerle y quedarse con todo. Otros llegaban a ser tan malvados que, por el placer de añadir un muerto más en su lista, atacaban al primero que pasaba o le disputaban la faena al valiente más en boga.

La espada de lazo adoptada por los gentiles hombres, pronto, al volver, se complica, y se



ESPADA ESPAÑOLA DE TAZA.

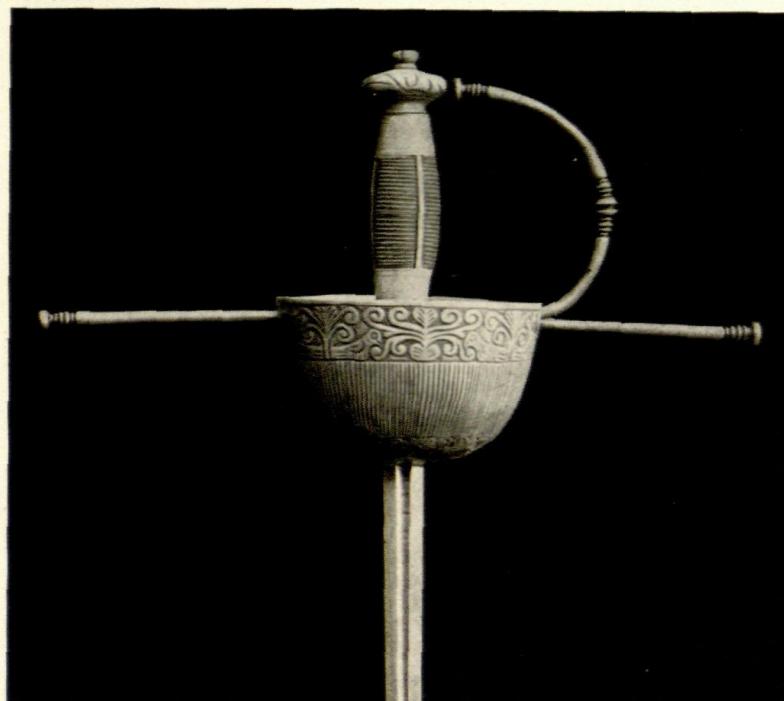
MEDIADOS DEL SIGLO XVI A MEDIADOS DEL SIGLO XVII

adelgaza su hoja, acaba por ser lo que los franceses llamaron *rapière*, o sea espada de esgrima para desafío. Entonces el hombre de guerra de a caballo adopta, en Francia, la espada llamada *valona*, que no es más que una especie de farol simplificado. Esto en tiempos de Luis XIII.

Luis XIV reglamentó los desafíos con padrinos y médico, y así el uso de la espada desapareció pronto entre los no militares.

En España se adopta por la caballería y artillería otra clase de farol, que forma el tránsito del lazo a la esclavona propiamente dicha. Dura del 1500 al 1600 esta espada de combate o de guerra, siendo sustituida, en 1700, en España, por la de vela, en que el *farolón* cubre toda la mano del soldado.

La infantería española, desde fines del XVI ya adopta las espadas de dos conchas, de hoja



ESPADA DE TAZA.

ÚLTIMOS DEL SIGLO XVI A MEDIADOS DEL XVII



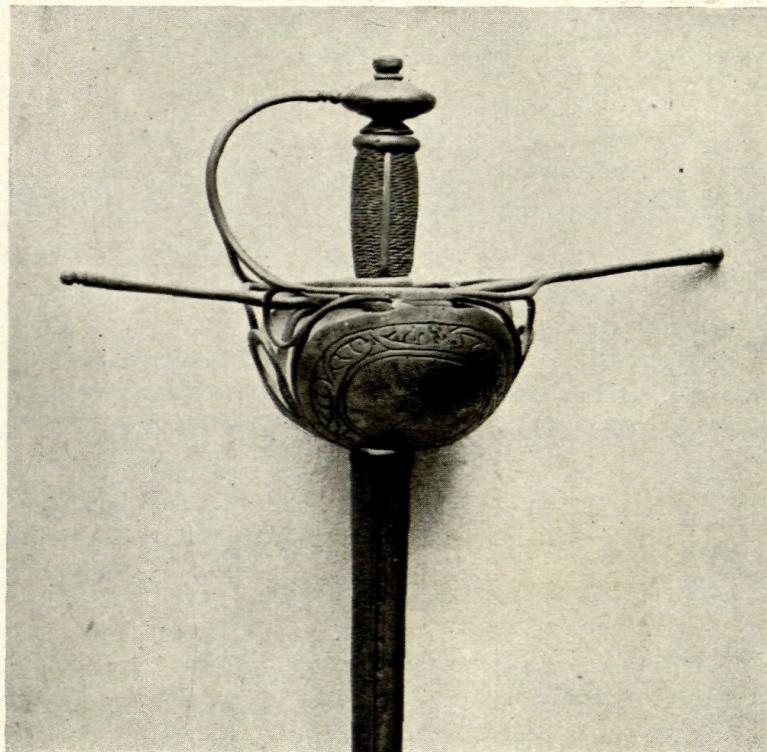
ESPADAS DE CONCHAS,  
DEL 1600 A 1700

ancha, de dos filos.

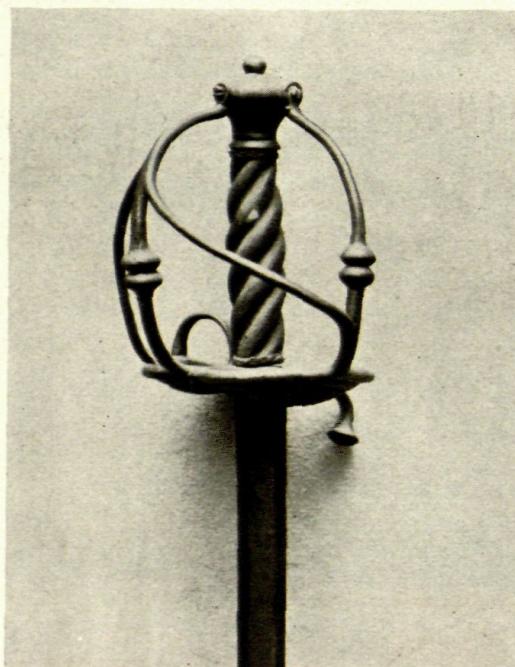
Los italianos, y en alguna parte de la costa mediterránea española, usan desde fines del siglo XVI la espada farol o de jaula — *de gabbia*, en catalán — llamada en Venecia *schiarona*. La esclavona era la espada usada por los guardias de los dogos llamados *esclavones*. Las guardas, complica-

dadas, se entrecruzan formando una verdadera jaula que protege toda la mano, y se apoyan unas sobre otras; haciendo todos de la cruz o siendo una prolonguera ramificada del brazo delantero, y de los gavilanes. En algunos, únicamente sale la mitad posterior de la cruz, habiéndose ramificado y entrelazado la mitad de delante con las guardas para formar el farol. La hoja es generalmente ancha y con una o más canales; en otras hay nervios, algunos son planos, pero siempre fuertes como ocurre en todas las espadas de combate.

Hemos de hablar de otra espada que en España se pone en boga entre estudiantes, hombres de letras, gente de



ESPADA CON CONCHAS Y GAVILANES



ESPADA VALONA DEL SIGLO XVII AL XVIII

comercio o de toga, etc. Esta es la espada de boquilla. La guarda la forma una verdadera boquilla con su vela que se apoya en la parte inferior de los gavilanes, y se levanta hasta el pomo atravesada por la cruz. La hoja continúa siendo de cinta, bastante ancha, de dos filos, y con una excavación central. El pomo tiene poca

importancia, luego se empequeñece toda la empuñadura, y a fines del XVIII la hoja ya se convierte en una especie de verduguillo — tal fué la que usaban los inquisidores y familiares del Santo Oficio. —

Después de ésta última evolución de las espadas vienen ya, en el siglo XVII, los espadines para los oficiales y los sables para los soldados, quedando sólo las espadas anchas para la caballería, hasta que, a últimos del siglo XVIII, los reemplaza el sable.

Ya a partir de aquí, el espadín, o sea la espada disminuida a un menor grado de hoja y de empuñadura, es lo que se usa por los oficiales, lo cual aún es corriente.

POMPEYO GENER †