

# EN TORNO A UNA TABLA DE LA ESCUELA DEL MAESTRAZGO

Adentrarse por tierras del Maestrazgo y de los "Puertos" de Morella, es penetrar en un mundo insólito, apto para incontables sorpresas. Por ello fueron muchos los viajeros que, en los albores de nuestro siglo, tras su descubrimiento, le dedicaron su atención. Una de estas sorpresas, no de las menos gratas, era sondear las profundísimas, sólidas raíces con que el período del gótico habíase afianzado en esas comarcas, configurando pueblos enteros en originalísima estructura, con singulares edificios y creando un arte propio. Este no se limitó, por lo demás, a las peculiaridades de una arquitectura local, más o menos pronunciadamente ruralista, sino que extendió su radio de acción a la orfebrería y a la pintura, con la existencia de talleres importantes en San Mateo y en Morella.

Cuando se publicó el libro de Betí (1), la expresión *Escuela del Maestrazgo* adquirió carta de naturaleza. Ya habían precedido estudios del mismo benemérito investigador y seguirían otros muy meritorios de autores diversos, en especial entre las publicaciones de la *Sociedad Castellonense de Cultura*. Definitivamente quedaría consagrada la expresión. Pero se ha de reconocer que el interés por este arte viene de antes, que un entusiasta viajero enamorado de esas comarcas había dedicado ya cierta atención a la problemática que planteaba el arte del Maestrazgo. Me refiero a don Luis Tramoyeres quien, entre otros artículos, dedicaba al Maestrazgo estudios desde *Archivo de Arte Valenciano* en 1915 y 1919, primeros años de la publicación (2). En el primero de ellos escribe: "...este florecimiento que en los últimos años se ha calificado de singular escuela del Maestrazgo...". Los sucesivos trabajos de Sánchez Gozalbo, Post y Saralegui contribuirían a determinar las peculiaridades de este foco y a una agrupación de obras seguras o atribuibles por razones estilísticas.

Con anterioridad a Valentín Montolú, figura clave de esta escuela y taller, desde los últimos decenios del siglo XIV se dio una intensa actividad pictórica por tierras de Morella y del Maestrazgo. Las noticias documentales son frecuentes (3). Tratábase de una pintura muy vinculada a la catalana a través, sobre todo, de los círculos tarraconenses, pues no ha de olvidarse la vinculación religiosa de estas comarcas con Cataluña al formar parte de la diócesis de Tortosa aún hoy. Poseía, en ocasiones, fuertes resonancias aragonesas. Sin embargo, no le eran extrañas las directrices de la nueva pintura valenciana, según apunta ya Tramoyeres (2). Tales vinculaciones son también claras por lo que se refiere a la orfebrería, si bien apenas han sido analizadas. De ello me ocupo actualmente en un estudio con destino a *Archivo de Arte Valenciano*, tanto respecto a la penetración de los talleres valencianos por las comarcas castellonenses, como al influjo ejercido por algunos orfebres de Valencia sobre los talleres de San Mateo y Morella.

Esta relación será más patente hacia la mitad del siglo, período en el que incide la principal actividad de Valentín Montolú. Es también el momento en que el taller adquiere una fuerte individualización, no ajena a la idiosincrasia de la zona. Era esta una pintura que, a pesar de su "ubicación interior, montaraz" (4), un tanto reacia —o retardaria, al menos— respecto a las últimas noveda-

des europeas, no carecía de un atractivo y peculiar encanto. El radio de acción, los envíos a Ibiza, las tablas de Játiva, algunos restos de La Yesa y en no pocos lugares de las vecinas comarcas aragonesas son testimonio de ello. Muchas de las tablas que reflejan el estilo y común procedencia de taller se hallan hoy dispersas y en colecciones varias.

El documentado *Retablo de la Virgen del Llosar*, hoy en el ayuntamiento de Villafranca, datado en 1455, es la obra base para el estudio de las cualidades y defectos de finitorios no sólo para el arte de Valentín, su autor, sino para la mayoría de lo relacionado con el taller. "Ruda belleza, suave lirismo, vestidos fastuosos y tocados de gran aparatividad, supresión frecuente de fondos dorados para situar los personajes destacados sobre paisajes con perspectivas un tanto torpes", he ahí algunas de sus peculiaridades. Es un vigoroso dibujante, casi al borde del preciosismo decorativista del que tan oportunamente supo escapar Huguet, con quien Montolú tiene ciertos paralelismos, sin duda derivados de su simultánea estancia en Tarragona. Es nota que se aprecia asimismo en el arte de sus hijos. También es buen colorista. En sus personajes tiende a la caracterización individualizada bajo el influjo de la corriente flamenca. Busca paisajes amplios, detallistas y minuciosos, pero con perspectivas descuidadas, según apuntaba antes. Característicos son los de la tabla de los santos Abdón y Senén y, sobre todo, del Calvario, el cual, aunque de ascendencia valenciana, se halla netamente diferenciado de sus coetáneos por su amplitud y expresivismo. A pesar de lo dicho, no siempre se suprimen los fondos de oro, substituidos por paisajes. Así lo demuestran obras como las de Ibiza y el tríptico de Játiva, o el retablo de los santos Abdón y Senén, de colección particular, que Saralegui adscribió con interrogantes a Luis Montolú (5). Son aspectos, heredados por sus hijos y continuadores de taller, con acentuada rudeza y creciente ruralismo, más propio de "acebuchado lugareño" —en expresión de Saralegui (5)— que de pintor adaptado a las nuevas corrientes y exigencias. Por eso he aludido a ello de forma conjunta e indiferenciada, refiriendo las notas al taller más que a los pintores.

Especialmente dotado para las escenas narrativas, que hace expresivas, animadas y llenas de gracia, no es raro encontrar en su obra tipos rudos de pastores que responden a veces a la aspereza de la geografía montañera y son fruto de la observación del artista, de su personal inde-

(1) BETÍ, Manuel, *Arte Medieval del Maestrazgo. El pintor cuatrocentista Valentín Montolú*, Castellón, 1928.

(2) TRAMOYERES BLASCO, Luis, *La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella*, "A. A. V.", año I, número 2, Valencia, 1915; *La arquitectura gótica en el Maestrazgo*, "A. A. V.", año V, Valencia, 1919.

(3) Véase a este respecto, SÁNCHEZ GOZALBO, Angel, *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*, Castellón, 1943.

(4) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978, pág. 172.

(5) SARALEGUI, Leandro de, *Para el estudio de la escuela del Maestrazgo*, "A. A. V.", Valencia, 1932.





Adoración de los Pastores.  
Escuela del Maestrazgo (S. Félix de Játiva.)





pendencia, de la identificación con las tierras y las gentes de la zona donde y para la que principalmente trabaja. Buena muestra de ello son las cuatro escenas representadas en la predella del retablo de Villafranca y las ocho que recoge pasajes de la vida de María, no fijado el número de los "siete gozos", quizá por razones de espacios.

El tríptico de la *Virgen de la Leche*, que se conserva en la iglesia de Sant Feliu de Játiva, fue restaurado años atrás y mostrado en la exposición *El Siglo XV Valenciano*, en cuyo catálogo figura con el núm. 39 (6). Representa a la Virgen entronizada, coronada, dando el pecho al niño y rodeada de ángeles, algunos de ellos musicantes. Esta tabla central va flanqueada por dos más, representando a los apóstoles Santiago y Matías (7), en figura completa, en pie, sobre fondos de oro y llamativos solados. Gran interés poseen, por su viveza y expresividad, las escenas de la predella, entre las cuales destaca la Natividad aquí reproducida y que da pie a estas notas y comentarios.

A pesar de las reservas de los autores, es indudable su procedencia del taller de Montoliu, así como los profundos entronques con el arte de Valentín. Las diferencias que muestra respecto al retablo de Villafranca no bastan para negar la posibilidad de la atribución. No ha de olvidarse que la actividad de Valentín en el Maestrazgo se prolonga por más de veinte años, suficientes para justificar cambios y diferencias. En los últimos años están asociados a él sus hijos Luis y Mateo, a quienes podrían atribuirse algunas de las obras dudosas y problemáticas, junto a otras de que se tienen noticias. Igualmente justificaría esto una mayor relación con el arte valenciano y de Jacomart, razón que pesa en Sánchez Gozalbo y motiva sus dudas para atribuir esta obra a Valentín (8). Basta para ello recordar las fechas de actividad del pintor en el Maestrazgo (1447-1469) y cotejarlas con las de Jacomart y Reixach. Relaciones, sin embargo, que no son tan evidentes, pues no van más allá de ciertos elementos superficiales y, en todo caso, de aquellos modos propios de esos años en que se anfiaza la corriente flamenquizante. Para comprobarlo es suficiente y revelador cotejar esta *Virgen de la Leche* con la *Virgen de la Porciúncula*, del retablo de la Cena, en Segorbe, cualquiera de los apóstoles "barbarotes" —en expresión de Tormo (7)— con alguna de las elegantes figuras de Segorbe, Játiva y la Catedral de Valencia, o la Natividad aquí reproducida con la de Reixach en Villahermosa del Rfo. Tampoco son de tradición valenciana los fondos de oro y rameado de las tablas de Játiva, sino de línea catalana con implicaciones aragonesas en todo caso.

*La Natividad* —o, mejor, la adoración de los padres con la llegada de los pastores— de la predella de San Félix, de Játiva, se halla recortada en la reproducción, sin que afecte básicamente a la composición e integridad de la obra original. El esquema de ésta corresponde al arte de Valentín, quien lo incluye ya en el retablo de Villafranca. Conocemos algunas versiones más del taller, siempre según el mismo esquema, entre las cuales cabe recordar la que había en la colección González Martí y reprodujo Post (9) y la de la iglesia arciprestal de San Mateo, desaparecida en 1936. Todas presentan variantes respecto a la de Játiva, pero es incuestionable el origen común, cuyo más remoto ejemplo, por lo que al grupo hace, es el del retablo de Villafranca. La de la colección González Martí presenta ciertas semejanzas y paralelismos

con la de San Mateo, destacando el paisaje de fondo con la ciudad y los rebaños. En aquélla se insistía más en la importancia del paisaje de fondo, con montañas y valles, muy en la línea de la geografía del Maestrazgo, si bien idealizado; mientras en ésta se señala la presencia divina con los rayos luminosos descendiendo sobre el niño, rodeado de minúsculos ángeles cantores. La de Játiva prescinde del paisaje y los rebaños, hace presente en segundo plano la apiñada ciudad de compactas edificaciones y bien amurallada y se goza en detalles como la escalera gótica visible a través de la ventana central o el puñalito que San José lleva colgado del cinto. Hay también comunidad de tipología en todas ellas: María, de rodillas y con las manos juntas, en adoración, de figura alargada, y siempre a la izquierda; los pastores, rústicos y rechonchos. En la de Játiva éstos son presentados en pie y en el tardíamente fijo y simbólico número de tres; el niño, desnudo y en el suelo, no en la cuna, como en sus inmediatos predecesores catalanes.

Esta versión de Játiva presenta, además, una novedad iconográfica relativamente temprana en el arte valenciano: *el niño radiante*. Sin embargo, el pintor no ha sabido darle aún la luminosidad interna y convertirlo en foco irradiador como sería frecuente desde mediado el siglo xv, especialmente en la pintura nórdica, tema y gusto que llegaría a su cumbre en *La Noche*, de Correggio, en la Galería de Dresden o en la obra del Greco. Recurre, como la mayoría de los pintores del tiempo, a los rayos luminosos. En el arte valenciano escasean los ejemplos anteriores a este de niño radiante en intento de luminosidad desde dentro. Podríamos señalar la tabla de Pego, en Alicante, aunque su primitivismo y vinculación a tradiciones precedentes queda de manifiesto en el hecho de hallarse el niño en la cuna y no en el suelo o sobre el manto de María y de estar presente, como residuo de la natividad oriental, una comadrona. La versión desaparecida de la arciprestal de San Mateo, más retardataria, mantenía aún la luminosidad "desde fuera", según anteriores y tradicionales versiones tanto bizantinas como occidentales, por la estrella o por la presencia del Padre Eterno, de donde suelen proceder los rayos luminosos. La de Játiva, en cambio, sin perder su peculiar sabor localista, es más novedosa iconográficamente y se halla en línea con las corrientes europeas del momento. Se ajusta más, en suma, a la línea del vertiginoso influjo ejercido sobre el arte europeo del siglo xv por las revelaciones de Santa Brígida de Suecia.

R. RODRIGUEZ CULEBRAS

(6) *El siglo XV valenciano*. Catálogo de la exposición. Textos de Manuel Sanchis Guarner, Felipe María Garín, Carlos Soler D'Hyver y R. Rodríguez Culebras. Dirección General de Bellas Artes, Valencia y Madrid, 1973.

(7) Tadeo, según Elías TORMO, "Levante", pág. 216.

(8) SÁNCHEZ GOZALBO, Angel, *Pintors del Maestrat*. *Contribució a la història de la pintura valenciana quatrecentista*, Castellón, 1932.

(9) POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, VII-I, Cambridge, Mass., 1938.