

## PARA EL ESTUDIO DE LA ESCUELA DEL MAESTRAZGO



RACIAS a la gentileza del experto anticuario de Madrid, D. Apolinar Sánchez, puedo reproducir un retablo—midé 2'50 en cuadro, aproximadamente—del XV valenciano y procedente de tierras de Valencia, que, aun siendo una obra bastísima, de arte montaraz y agreño, con factura tosca en grado extremo, creo que para el estudio de los Montolú interesa en gran manera.

Representa en lo alto el usual «Calvario» con la Virgen y San Juan, sedentes, y en la tabla del centro—que tiene solado de vistosas «rajolas» y fondo mural de rojizo revoque—, las dos grandes figuras estantes de los titulares «San Fabián y San Sebastián». Este de cortesano doncel, cual corresponde al milite caballero de noble alcurnia que gozó de la frágil amistad tornadiza de dos Emperadores: Diocleciano y su colega en la diarquía imperial, Maximiliano Herculeo. Su gorro es rojo, como las calzas, y azul la gonela, ceñida por cinto de simuladas gemas, del que pende largo espadón; en la mano tiene una recia saeta, que señala con el romo dedo índice, rememorando su suplicio (a. 286) a los fieles. San Fabián, de pontifical, con picudo frimregno y manto rojo, no como color propio de mártir que fué—víctima de la persecución de Decio (a. 250)—, sino en tradicional signo de la dignidad imperial; bendice con su diestra, muy ensortijada por sobre del blanco guante litúrgico, y lleva en la siniestra un libro que será el de las Epístolas que se le atribuyen o el obligado Evangelionario, que aquí se aprovechó como marbete para la identificación piadosa, y en él, con alterada ortografía—que no anoté literalmente—, puede leerse: «*Ora pro nobis beate Fabiane, ut digni efficiamur promi...*».

Como patronos mancomunados de muchas cofradías y gremios, solían invocarse y representarse juntos muchas veces (1), quizás debido a unirles así, en el rezo, la Iglesia, que conmemora (20 de enero) en un mismo día—hecho colendo por algunos

(1) Así en el retablo de Altura (s. xv), alguna de cuyas tablas parece nutrirse de savia no muy dese-mejante del que reproducimos; en uno de Salvatoria (s. xvi), descubierto y descrito por S. Gozalbo; en el de Miguel Ximénez (1475) de la iglesia de Paniza (Zaragoza), documentado por Serrano Sanz; en los de Sigena, Castejón de Monegros y San Pedro de Siresa, estudiados por el Sr. del Arco; en el de la ermita de San Fabián de Radiquero (Huesca); en el núm. 35 del legado Bosch al Museo del Prado; en el núm. 526 del Diocesano de Tarragona; en algunos del Municipal de Bellas Artes de Barcelona, etcétera. El Santo Pontífice suele llevar alguna vez como atributo de su en realidad incógnito martirio una raedera o peine férreo—análogo al de San Blas—del cual aquí carece; sirvan de muestra el de la Col. de D. Román Vicente Bernis (Zaragoza), que figuró en la Exposición de Sevilla (Sala 11, número 56 del Pal. de B. A.); el ya citado de Castejón de Monegros; uno del Museo de Zaragoza, etc.

pueblos del Reino—la festividad de los dos héroes cristianos, sepultados en un mismo cementerio, y que, con diferencia poco añeja, sufrieron en Roma (s. III) el bautismo de sangre.

En algunas preces colectivas se les imploraba: *a subitanea e improvisa morte, libera nos*; y pensando que mucho más que a la muerte, lo que teme y siempre temió el hombre pío es la «mala muerte», considerando tal a la que no da lugar a Sacramentos, es decir, lo que llamaban las letanías (1) *morbis rotundus*, las mortíferas epidemias medievales, viene a la memoria—entre otras cosas—el recuerdo de que al venerado Pontífice se le atribuyó el rito de consagración de los Santos Oleos, del *sacramentum exeumtium*, cuyo efecto adiaforo es la restitución de salud al enfermo (2), induciendo todo ello a sospechar que ambos reunidos gozaran por aquí de igual poder alejático, que tal vez pesara en el ánimo de la cofradía comitente, pues bien sabido es que a los Santos se les tuvo por verdaderos terapeutas (3), siendo algunos reputados como especialistas de ciertas dolencias, especialidad que, según acertadamente indicó Eugen Hollander (4), proviene de dos vías diferentes: las curaciones y prodigios realizados en vida o en taumaturgia póstuma, después de su tránsito, por mediación de las reliquias. De ahí el típico patrocinio sanador que tuvo San Sebastián a partir de la peste de Pavía del año 680, que fué cuando comenzó a extenderse la fama de su formidable poder preventivo y hasta curativo de las invisibles flechas de la pestilencia, consideradas como representativas de la cólera (5) divina. La fuerza intercesora de sus numerosas heridas es algo parigual a la iconostíca que, inspirada en el *Speculum Humanae Salvationis* (cap. 39), expuso al Redentor interviniendo en pro de los mortales, mediante la presentación de sus llagas Sacratísimas al Eterno Padre.

San Fabián *super Petri solio* y quizás mejor su elección a la suprema dignidad papal, como imprevisto sucesor de San Antero, pudiera ser lo que se pretendió evocar en el panel más bajo de la derecha, donde le vemos sedente en cátedra de minúsculo baldaquino rodeado de cardenales, unos con birreta y otros mitrados, no faltando la blanca palomita que, si no alude a la canónica supervención del Paráclito, será la que, según cuenta la leyenda, fué a posarse sobre su cabeza, decidiendo la inesperada elección unánime del Santo, entonces humilde sacerdote, a quien el pintor figura como Papa, según suelen prevenir algunos contratos en no inútil advertencia, pues de vez en vez también se le representó con caracterización episcopal (6) como titular de la Sede apostólica primada, de Roma.

(1) Vide R. P. Angelo de Santi, S. J. «Les Litanies de la Sainte Vierge» (pág. 152). París, P. Lethiel-leux, 1900.

(2) Con arreglo al argumento escriturario, Epístola de Santiago, V-14-15.

(3) Curiosos pormenores pueden verse en la interesantísima recopilación del P. Delehay: «Les recueils antiques de miracles des Saints». Bruselas, 1925.

(4) V.e pág. 454 de «Die Medizin in der Klassischen malerei» Stuttgart, 1923. También, a partir de la pág. 500 de su «Plastik und Medizin».

(5) V.e Perdrizet: «La Vierge de Misericorde», capítulo VII. Sin vulnerar la ortodoxia puede hallarse fundamento bíblico; así el «amontonaré males y males sobre ellos hasta apurar las flechas de mi aljaba», Deuteronomio, XXXII-23; y no faltan ecos en el rezo litúrgico, en el oficio diurno, a completas (salmo 90); en el de difuntos (salmos 7 y 119); de los Siete Salmos Penitenciales, el 37, etc.

(6) Sirva de muestra el del retablito que con el núm. 3.245 figuraba en la Sala 41 del Palacio Nacional de la Exposición de Barcelona, expuesto por D. Raimundo Ruiz (Madrid) y que proviene de Balea-



1.—Luis Montoliú?—Retablo de Santos Fabián y Sebastián. Siglo xv.  
*(Propiedad particular. Madrid).*



En el viaje lateral de la izquierda tenemos a San Sebastián, con albo y tupido cendal de pureza, ligado al poste del tormento y acribillado por bien ahincadas flechas. Su desnudo es tan pobrísimo, que no desentonaría en un antependio románico; viéndolo se recuerda la sagaz observación de Richer (1): «cuando el artista medieval estudiaba el cuerpo humano desvestido, no era más que para determinar las formas óseas del armazón que se proponía recubrir de ropaje». No sorprende que sea en el desnudo donde más resalten las deficiencias, tanto por ser la línea pura, de difícil trazo, que sirve de quilatera para graduar el oro que lleva en su alma y en su mano el pintor, como por la escasez y falta de tradición que tuvo en la muy larga infancia de nuestro arte—y en su mayoría también—(2), debido a los perennes anatemas, fulminados contra la desnudez, considerándola como escollo para la salvación y pureza de la fe. Por eso es tan infeliz el parangón de obras como la que nos ocupa con otras de otras partes, parto de la misma época, en las que convierten al Santo en un Apolo cristiano «que sirve para poner a los artistas a prueba en sus conocimientos anatómicos y de la belleza corporal» (3).

Está vivo e impávido mirando al cielo, pues además de que el manípulo de arqueros mauritanos que le ajustició, no llegó a darle muerte—por las algo turbias causas que apunta su leyenda—(4), era también más confortativa para los devotos la expresión y actitud de plácida serenidad como anestesiando el dolor con la plena confianza en la Dominical promesa. Por algo—y por alguien nada sospechoso—se llegó a decir (5) «que contemplando las imágenes de santos mártires que en medio de los tormentos no pronuncian palabras sino de paz o himnos de gloria, se llega a creer, a veces, que representan el porvenir del mundo».

No es infrecuente que, cual aquí acaece, pusieran los retablistas e imagineros en la proximidad de los antipestíferos indicados a San Bernardino de Siena, ya que tan popularísimo predicador (6) franciscano gozó de melliza taumaturgia, justificada

---

res, pues fué de la Col. Cotoner, de los Marqueses de Ariany. Se reprodujo por los medianos clisés antiguos de Laurent, en la lámina V del libro apócrifo «Cuadros Notables de Mallorca», impreso por V. Sanz Calleja en Madrid (s. / f.), donde se suponía de la «escuela de Jacomart», atribución que rechacé de plano en otra parte. No he inquirido si el D. Luis Despuig, maestro de Montesa, que en 1482 encargó una Paz de Oro al orfebre morellano Juan Santalínea, es emparentable con los Despuig que figuran en la genealogía de la noble familia mallorquina, de quien ha sido el retablo, que no me sorprendería procediese de la zona de acción de los artistas del Maestrazgo, o por ellos influenciado, de algún obrador que les fuese tributario.

Con análoga caracterización, otro de la Col. Lázaro Galdeano (Madrid), reproducido en la página 254 del Catálogo (2.<sup>a</sup> parte), editado por su propietario. Es de subrayar que no dejan de presentar anacronismos, como el pañizuelo del báculo prelacial, insignia impropia, que tengo por siempre acusadora de inferioridad jerárquica y excesivamente prodigada por nuestros cuatrocentistas, sin fundamento por mí conocido e inconvincentes los que conozco. V.<sup>e</sup> nota del Sr. Fourrat y Valier en la pág. 161 de «La Casa de la Diputación», por D. José Martínez Aloy. Valencia, 1910.

(1) «Le Nu dans l' Art—L' Art chrétien», pág. 166. París, Plon. 1929.

(2) «Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el Arte Español» (pág. 26). Discurso de don Jacinto Octavio Picón en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1902.

(3) A. Baudrillart: «L' Eglise Catholique, la Renaissance, le Protestantisme» (pág. 11 de la 5.<sup>a</sup> edición). París. Blond.

(4) Vide pág. 259 y sig. de «Lo più belle leggende cristiane», por G. Battelli. Milano. Hoepli, 1925.

(5) Pi y Margall: «Historia de la Pintura Española», pág. 25.

(6) V.<sup>e</sup> Paul Thureau Dangin: «Un predicateur populaire dan l' Italie de la Renaissance». París 1896.

por su personal intervención en el Hospital de Santa Maria della Scala, cuando la peste dieztaba su ciudad natal el año 1400, decidiéndole a ingresar poco después en la Orden Seráfica, cuyo convento de Morella (1) y las relaciones comerciales



2.—Luis Montolíf—San Fabián y San Sebastián, tabla central de un retablo del siglo xv.  
(Propiedad particular, Madrid).

con Italia—comentadas por el profesor Ezio Levi—son motivos más que suficientes para justificar aquí su presencia.

La impericia del pintor no pudo ni acaso pensó en reproducir el tipo magro y ascético divulgado por los prerrafaelistas sieneses y que repercutió en obras valencia-

(1) La devoción al Santo en Morella se comprueba documentalmente, pues en la iglesia del convento de San Francisco existía capilla con retablo de San Bernardino, según he sabido por nota que debo al amigo S. Gozalbo.

nas, como la tabla de Onteniente —probable retrato (1) del Reformador de los Menores— la de Segorbe, Albal, etc.

Lleva sus más usuales características: el trigramma (2) flamígero (3) propugnado en su actuación misionera como escapulario contra las potencias del mal, y las tres mitras por él rehusadas, correspondientes a las ciudades de Urbino, Ferrara y Siena, según advierten las leyendas que al pie tienen. Pero en el libro abierto que ostenta no figura la frecuentísima invocación del Nombre de Jesús, cual corresponde al apóstol e iniciador de su culto externo, sino el del propio Santo, con el consabido ruego de que interceda por sus fieles.

La hipótesis propuesta quizás sea extensible al San Rafael—de inequívoca identificación por el rótulo—que hay en el guardapolvo del mismo lado, con lanza y rojo sayal. En las frecuentes y cruentas pandemias que durante la 2.<sup>a</sup> mitad del xv desolaban el Reino (4), fué costumbre hacer públicas rogativas «al Angel Custodio y demás ángeles tutelares» para que alejasen el terrible azote, gozando aquéllos de gran fervor popular, tanto en Cataluña (5) como—desde muy antiguo—(6) en tierras de Valencia, donde hasta los Santos llegaron a desempeñar en ocasiones la misión de aquellos guardianes angélicos, llevando en sus imágenes atributos de tales, por lo que algunos, tan pacíficos y pacificadores como San Vicente Ferrer, se representaron (7) nada menos que con escudo y espada enhiesta. No sería, por lo tanto, nada sorprendente, que con análogo carácter pusieran al arcángel canónico, sobre todo si reparamos en los ambiguos términos de las capitulaciones que supongo pudieran ser aplicables a este retablo y en que su nombre significa «Medicina de Dios», no careciendo de aspecto galeno la única vez que le menta la Escritura (8) como curador de la ceguera del anciano Tobías, por lo cual le hizo la Edad Media especial abogado de la vista (9).

Con lo apuntado no trato de afirmar la certeza de lo que no pasa de problemático, limitándome a pesquisar, entre la maraña de intrincados rastros, alguna de las posibles determinantes de la estructura del indicado retablo—lo que pudiéramos llamar su anagoría—, partiendo de que siempre hubo nexo entre la iconística y los do-

(1) Tormo: «Jacomart», pág. 154. Hasta la cerámica contribuyó a divulgar su efigie. Vide González Martí en «Cultura Valenciana», cuaderno II del año II.

(2) V. e Cahier: «Caracteristiques des Saints», pág. 96 del tomo I.

(3) No sólo en símbolo de su ardiente caridad, según reiteradamente se dice, sino también como predicador, aludiendo a la expansión de la luz espiritual por medio de sus sermones—con fundamento en el Evangelio de San Juan, V 35—, cual ocurre a otros muchos; así, entre los franciscanos, San Antonio de Padua, según ya indicó el P. Beda Kleinschmidt en «Etudes Franciscans», núm. 253 (abril-junio) de 1932, síntesis de su bello y docísimo libro «Antonius von Padua», editado el año anterior por L. Schwann, en Dusseldorf. El fuego, como atributo, es por la misma causa frecuentísimo en las representaciones de santos dominicos.

(4) V. e Boix, pág. 480 y siguientes del tomo I de su «Historia de Valencia».

(5) En Lérida, por ejemplo, recuerdo que consta la tradición de sus fiestas votivas en el «Llibre de Notes Antiques per memoria», Códice transcrito por el Sr. Arderiu y Valls en la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», pág. 154, de 1904.

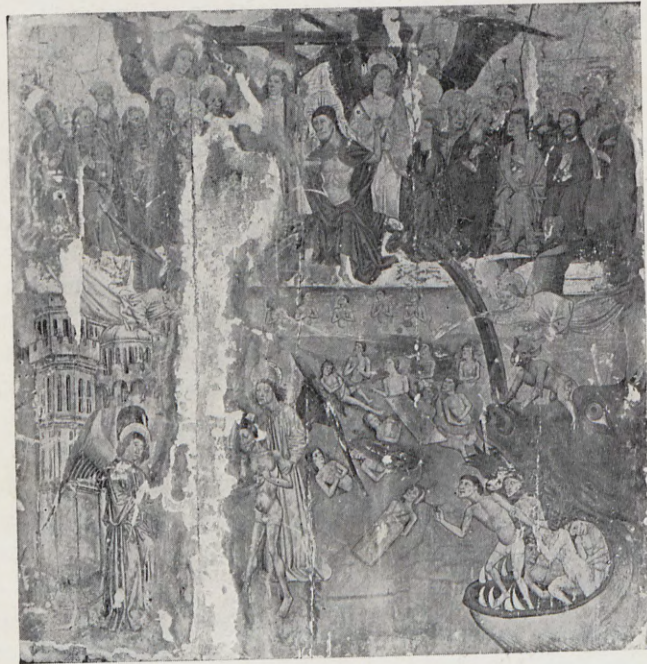
(6) Vide Villanueva: «Viaje Literario», tomo II, c. XI.

(7) Teixidor: «Antigüedades», t. I, p. 154.

(8) Deuteronomio, XII-15.

(9) V. e Dom. Besse: «Les Saints Protecteurs du Travail».

nantes o la devoción y preocupaciones del lugar a que perteneció una obra de arte religioso. Para otra cosa serían menester datos de que carezco, e imprescindible conocer la clase de cofradía o gremio que costeó el encargo y hasta los detalles familiares de los individuos que la integraban; entonces y sólo entonces podríamos hacer afirmaciones convincentes para justificar el maridaje de arte y piedad apadrinado por el pueblo y expresivo de sus anhelos ultraterrenales, en los que hay muchos



3. - Luis Montolíu?—El Juicio Final.—Tabla del siglo xv, en la Arciprestal de San Mateo.

puntos aun oscuros y no tan insignificantes como parece, pues permitirían explicar con sólidas razones lo que por cómoda ligereza suele atribuirse a mero capricho.

No es de olvidar que a tales corporaciones—¡tan copiosas en Morella!—debemos una gran parte de la pía flora que hubo y hay en nuestros altares y museos, donde las obras de factura verdaderamente adexia—cual la que nos ocupa—carecen de otra belleza que la reflejada por la noble ideología que sustentan, y para su cabal apreciación debe distinguirse lo que al modo escolástico llama Broussolle (1) «la forma y la materia, el cuerpo y el alma, las ideas y su expresión», que aun siendo ésta muy fosca porque el artista suele ser algún acebuchado lugareño, resplandece siempre el dinamismo espiritualista propio de épocas en que el cielo era azul y la fe unánime. La pintura religiosa no era por entonces—no fué ni pudo ser casi nunca—sino lo que usando terminología eclesiástica llamaríamos *ancilla theologiae*, y para nuestros cuatrocentistas, como para sus continuadores, la doctrina del arte por el arte hubiera sido un enigma.

(1) «Preface à la Légende Dorée», pág. 25. París, 1907.



Tal vez sería mayor el descamino si para la Santa Anastasia, que viste de color morado en el tablero lateral más alto que hay a la derecha—del que mira—, pretendiéramos una indagatoria semejante, pensando en la mártir (s. iv) de Diocleciano—la nombrada en el canon de la Misa—, y, sin embargo, no faltarían argumentos en pro, pues su virtud curativa dicen que ha sido grande, siendo por ella titular de casas de Hospitalarias y muy popular, pues hasta se invocaba en las supersticiosas prácticas de Astrología medieval. Pero reforcer hasta ese punto el hilo hipotético, no pasaría de agarrarse a un celaje, ya que probablemente será una homónima la que los falsos cronicones hicieron setabense—sin duda trasplantando a Játiva la martirizada en Roma (a. 68) por Nerón—, y cuyas supuestas reliquias se guardan en el ex convento de Mínimos de Jávea (Alicante), en la Catedral de Valencia, etc. Su nombre lo sabemos por el rótulo que cerca de sí tiene, como el de Santa Brígida (1), por el que hay en la inmediatez de la figura con verde indumento, que vemos en la próxima pestaña del guardapolvo, entre dos de los numerosos escudetes losanjeados con cruz florlisada y lazadas; serán los de la supuesta cofradía o desconocido (2) gremio comitente. Pero tampoco basta el nombre para su identificación, ya que lo mismo pudiera ser la de Nogent (s. v), de gran fama por la intervención de sus reliquias en varias epidemias, o la de Suecia (s. xiv), que parece lo más probable, aludiendo la corona de altos florones que lleva encasquetada, a la nobleza de su estirpe y el libro, como fundadora y legisladora de Orden Monástica, o a las tan discutidas «Revelaciones» que por entonces—partiendo de la fecha de por 1468, que doy al retablo—, precisamente, adquirirían mayor celebridad, gracias a que pocos años antes (1435) lograron carta de ortodoxia por el informe de un español ilustre, del dominico Fray Juan de Torquemada, en el Concilio de Constanza.

Como toda esta misa no han de ser ámenes, dejaremos la tan falaz e inconsistente digresión en torno al Santoral, para pensar en la filiación estilística que, a mi ver, resulta clara y transparente, con sólo recordar la predela de seis plafones de la sarga de San Onofre que hay en la ermita de Santa Bárbara de la Mata (3), obra extremadamente similar, aunque de factura más cuidada, y, por lo tanto, sin que los personajes tengan el desmesurado fruncimiento de bocas y repliegue de comisuras que los del retablo de Madrid, aunque unos y otros tienen los mismos estigmas. Quien con detenimiento haga un cotejo, no vacilará en considerar ambas obras hermanables; y siendo evidéntísimo en la que presento el estilo de los Montolú y grandes las concomitancias—incluso en los colores convenidos—con las capitulaciones que publicó Mosén Betí (4) de un retablo para la capilla (5) de Santos Fabián y

(1) Recuerdo que en el notable terno de San Julián (s. xv), expuesto por la Arciprestal de Morella en la Exposición Nacional de Valencia, figuraba otra imagen de la Santa.

(2) El escudo no es, desde luego, el de Morella, de que habla el contrato (V.º Betí en «Boletín Soc. Cast. Cult.» de 1926, pág. 225), y sigue siendo un enigma, no ya para mí, que soy lerdo en la materia, sino para doctos heraldistas especializados, a quienes consulté.

(3) Reproducida por Mosén Betí en las láminas X a XIV de «El Pintor cuatrocentista, Valentín Montolú», Castellón, 1927.

(4) Vide Betí, loc. cit., Apéndice X.

(5) Se construía ésta en 1464, según indicó Mosén Betí en la pág. 33 de «Los Santalinea Orfebres de Morella» (Castellón, 1925). El documento íntegro lo publicó Sánchez Gozalbo (en el Almanaque de «Las Provincias» para 1932, págs. 193 a 195) y es de distinto protocolo notarial, pues cita Betí para el dato escueto el de Johan Grife, y los documentos de S. Gozalbo aluden al de Gabriel Gasull.

Sebastián en la iglesia de San Miguel, de Morella, no es aventurado suponer que pudiera ser el que reproducimos o uno hecho a su imagen y semejanza, cortado por el mismo patrón y salido del mismo taller, con lo cual no se alteran grandemente las atribuciones que propondremos.

No estorbará transcribir los documentos, para que con ellos y las reproducciones a la vista, pueda el lector, cómodamente, comprobar cómo éstas se adaptan a aquéllos, y la relativa fidelidad con que se cumplió lo contratado, bien que sin excesiva superstición a la letra escrita del convenio, que dice así:

«Capitols feyts e concordats entre en pere poma e frances Martorell e Frances Lobet, e »entre valentí montoliu, pintor, lo qual es veyh de la vila de sent matheu; foren cocorts les »damunt dites parts de pintar un Retaule de mossen sent sabastia, lo qual retaule es fet de »fusta, les quals son, una taula a quiscuna part de sent sabastia, e hun banch lo qual ha »obrat en frances bleada. E axi lo damunt dit poma e martorell son convenguts ab lo damunt »dit mestre valentí per preu de XXX lliures, II sous, lo qual a de pintar segons tenor se- »guent».

»Item volen que hic sia pintat sent fabia a la part dreita de sent sabastia, que sta en mig »del Retaule, vestit com a papa ab capa de broquat de or fi partit, e les colos de la capa »sien de bell carmini; e al costat de sent fabia sia pintada senta brigida vestida de velut vert »consemblant á velut broquat».

»Item en la part esquerra sia pintat sent sebastia, com a cavaler ab larch en la ma e en »l'altra las sagetes, e aquest sia vestit modernament, segons huy se visten los cavales; la »Roba sie de broquat de adzur de alamanca lor de la dita Roba sia de or fi partit, E apres »de sen sabastia sia pintada santa nastasia verge vestida de violat, segons se acostumen »de bon menestral».

»Item volen que sobre sent fabia sia una ystoria pintada, la qual sia axi com sent sabas- »tia (?) quan sta davant l' emperador con en deroqua la ydola, e que sent sabastia sia vestit »consentblant de robes a la ymage de sent sabastia (?) e les altres ymages que hic seran »sien compartides a juhy del pintor, de bones colos e bons blanchs, e bons bermells, bons »verts, segons se acostuma en Retaules de bon pintor».

»Item que en la part hon est pintat la ymage de sent sabastia aje pintada una istoria com »li tiraven ab sagetes stan ell ligat en lo pal tot nuu, e aqueles ymages que hic seran, sien »acabades e compartides de aquelles matexes colos, segons damunt es dit».

»E prometen los damunt dits, ço es, en poma e martorell, frances lobet majoral, de do- »nar XXX lliures, per la orde seguent, de les quals nos promet lexar lo dit pintor vint sous »per amor de deu y dels beneyts sants».

»Item mes volen que sobre les gambranes, en aquelles espays, sien los senyals de la »villa, lo castell o senyal Real, les bares de or fi e vermel e axi matex en les polseres con- »semblant matex compartits».

»Item la segona paga a pasqua florida, ell promet fer los angells al costat de la image »de sent sabastia».

»Item promet lo dit mestre valentí aje a fer lo dit retaule segons tenor dels capitols, ab »lois de montoliu e mateu de montoliu fills seus, de aci al dit dia de santa maria de se- »tembre»...

El documento notarial es de 1.º de febrero de 1468 y aparece definitivamente cancelado en 20 de diciembre del siguiente año.

Sin asegurar rotundamente que al retablo aludido se refieran los documentos que extractamos, pues a recelo invitan las pequeñas alteraciones que sufrió el plan con-

venido, no es menos cierto que pueden éstas considerarse autorizadas por la libertad y holgura de algunas cláusulas, siendo, además, frecuentísimo el modificar los pormenores de lo estipulado; buena prueba tenemos, aun sin abandonar el taller de Montolú, en lo de Villafranca del Cid, Santa Bárbara de la Mata y en lo de «les Torrocelles», que dió a conocer Sánchez Gozalbo en su reciente bello libro sobre Pintores del Maestrazgo (1), cuya publicación merece la más cordial orla de gratitud, pues no sólo es indispensable y munífico arsenal para cuantos se ocupen del tema, sino que permite vislumbrar el hasta entonces enigmático estilo de Mateo Montolú, y siendo ya conocido el de Valentín, atribuir a Luis, por exclusión y semejanza, la mayor parte del retablo de Santos Fabián y Sebastián, que algo desfigurado por una insistente restauración ahora presentamos, y cuya hilaza es burdísima, estridente y agrio el colorido, rudimentaria y pigre la técnica de sus temperas, todo lo cual se justificaría—si se tratase del de 1468—pensando en el reducido coste y en la convenida colaboración de los dos hermanos, quienes partiendo de las fechas de nacimiento supuestas por Betí, tendrían entonces no más de unos 22 años el mayor, Luis, y Mateo frisaría en los 20, siendo, por lo tanto, jóvenes principiantes que, con arreglo a lo estipulado, trabajarían bajo la dirección de su padre y maestro, de cuya cruda individualidad apenas puede hallarse aquí otra huella que las líneas generales de la composición y su vigoroso diseño—el «traçat de negre»—incisivo, en trazos duramente cortados, y a lo sumo—a fuerza de fantasear, empeñándose en ver lo que no es dable—tal cual pincelada experta en el remate y retoque de algunos detalles de las grandes y barbarotas figuras, de ojos ambarinos, sin carúncula lacrimonal, con rostro amapolado y bezudo, como en otras obras suyas que repiten análogos modelos, de igual desproporción absurda entre torso y extremidades.

Donde aflora, quizá, otra mano—más torpe—, es en el Calvario del ático y en los dos Santos de las polseras; pudiera ser la de Mateo, pues parece lo más próximo a lo de San Johan del Castell y les Torrocelles.

Las orejas redondeadas pienso que será un algo afeblecido reflejo catalán del arte de los Serra—ya en otros casos indicado por Mayer (2)—, que tanto influyeron en toda la pintura levantina coeva. En Cataluña estuvo (3) Valentín Montolú largo tiempo, siendo, además, Tortosa un eslabón perenne para el enlace con los obradores de San Mateo y Morella, donde trabajó Guillem Ferrer, discípulo directo (4) de Pedro Serra.

Las loserías de azulejos maniseños son la nota típica de la valencianidad de Valencia.

La pintura aragonesa suele reservar los fondos de paisaje para las escenas en que intervienen varias figuras, supliéndolos, cuando sólo hay una o dos, con estofados de oro, brocados, o simplemente muros y zócalos, cuando la obra es más pobre, como aquí sucede.

Los tres influjos apuntados son los que caracterizan a la escuela de San Mateo y

(1) «Pintors del Maestrat—contribució a la Història de la Pintura Valenciana quatrecentista». Castellón, 1932.

(2) «Los Primitivos Españoles», pág. 241 del tomo V de «Arte Español».

(3) Godíol: «Els Pintors Montolú» en los núms. 10.124 y 10.148 de «La Veu de Catalunya».

(4) S. Gozalbo en «Bol. Soc. Cast. Cult.», pág. 49 del tomo IX.

felizmente se acoplan en el retablo que exponemos, partiendo del cual pudiéramos agrupar en torno a Luis de Montolú, además de la predela de Santa Bárbara de la Mata, unas tablas sueltas que guarda la Arciprestal de San Mateo, y de las cuales, la que representa el Juicio Final, es la más explícita para el cotejo. Aun siendo fruto más sazonado, conserva los mismos resabios y repite muchos pormenores, no faltando idénticas cabecitas de faz angulosa sobre cuerpos alfeñicados, de inverosímiles fibias larguísimas que, colocando a enorme altura la rótula, reducen el muslo grandemente; y deformes pies juanetudos, cual los de San Sebastián en el «stipes», que son capaces de, sin otro apoyo, sostener erguido a un muerto; también así aparecen inconfundibles en el retablito de la Anunciada, en Santa Ana de Catí, dentro de una modalidad distinta, pero no muy distante.

Si acertáramos en la discriminación apuntada, podría desvincular de la familia Montolú el interesantísimo retablo de la Santísima Trinidad (1) con seis escenas de la Creación del Mundo, que tienen las Agustinas de Rubielos de Mora. Su paternidad habría de inquirirse pensando en algún desconocido secuaz o discípulo, adoc-trinado en las mismas disciplinas. Quizás sea oriundo del taller de donde salió la predela de siete compartimentos con los Misterios Gozosos que hay en San Mateo, que será o no será el de Montolú, pero que desde luego no es de mano de ninguno de éstos; tal vez la diferencia de valoración pictórica sea explicable por haberse convertido el oficial en maestro, ya emancipado cuando pintó lo de Rubielos. El tiempo, que al decir de Baudelaire es un jugador que sin trampas gana siempre, acaso nos revele nuevos nombres de pintores—o más datos de los que sólo de nombre conocemos—que trabajaron en la vieja capital del Maestrazgo, para entonces poder pensar en alguno de ellos.

*Leandro de Saralegui.*

---

(1) Reproducido en «Museum», vol. VI, p. 152.

---