

## DOS TABLAS DEL MUSEO ARQUEOLOGICO DE VALLADOLID

En el año de 1942 ingresaron en este Museo Arqueológico de Valladolid, procedente del Servicio de Recuperación Artística, que tantas joyas salvó durante nuestra guerra, dos tablas pintadas, ornadas de sendos marcos dorados, que sin duda habían pertenecido en su origen a un retablo, y que debieron pasar de antiguo a una colección particular expoliada por el enemigo, y que no fueron reclamadas por nadie durante el largo tiempo que para ello se concedió, por lo que pasaron a propiedad del Estado, y vinieron con otros envíos a este Museo.

Desde el primer momento llamaron nuestra atención, tanto por su calidad, y sobre todo por las escenas en ellas representadas, que se salían de lo corriente.

### **Descripción de las tablas.**

Se representa en la primera, y así la señalamos, como veremos luego por el lógico orden de su representación, un fondo de patio porticado de arcos de medio punto sobre pilastras cuadradas, compuesto de dos cuerpos, el inferior de arcos de medio punto, y en la pared de fondo una sola ventana adintelada y el superior con ventanas de medio punto, todas abocinadas y con rejas de herrería a través de las cuales se puede apreciar los vidrios de colores. La construcción simula ser de piedra y mazonada señalando la plementería.

En primer término, sobre un púlpito portátil prismático de madera, cuya parte superior se decora con una colgadura de terciopelo verde cortado, y decorado con el tema simétrico de la piña, un obispo con capa pluvial de brocatel de oro anillado sobre rojo y bordura de santos bordados, y mitra de seda

blanca con cabujones, se dirige a cuatro obispos, clero y pueblo que le escucha leyendo en un libro, que sin duda comenta y del que sale una filacteria con la leyenda DOMINA MATRIX || DOMINA MEA.

Al pie del púlpito un grupo de mujeres con manto, sentadas en el suelo y volviendo la espalda al espectador escuchan con fervor su palabra. Detrás de ellas en sitio de honor, los cuatro obispos sentados, con capas pluviales de brocado de oro y de plata, sobre rojo el primero, sobre verde el segundo, sobre negro el tercero y sobre rojo el cuarto, todas ellas borduradas de santos bordados, y cubiertos con mitras blancas con cabujones, escuchan también la palabra del orador. Tras ellos, clérigos y servidores del culto con albos roquetes y detrás un pueblo numeroso de nobles, letrados y menestrales, que en pie escuchan también.

En primer término dos personajes, uno de ellos de espalda, vestido con un ropón de velludo pardo rojizo y guarnecido de pieles y cinturón de plata y cubierto con un bonetico rojo, y el otro con ropón rojizo y cubierto con sombrero haldudo, están de pie contemplando la escena.

Sobre el todo de la composición un fondo azul verdoso intenso de cielo con nubes.

La segunda tabla representa en realidad dos escenas superpuestas. En el fondo y en lo alto una muralla de ciudad almenada con bastiones y matacanes, en cuyo lienzo se señala la mazonería despiezada de la piedra y en la que se abre bajo una barbacana, una alta puerta de medio punto. Por ella sale de la ciudad y se desliza a todo lo largo de un camino serpenteante y en rápida y pronunciada cuesta una procesión que inicia en primer término un clérigo con albo roquete que porta la cruz alzada. Tras él servidores del culto, también con roquetes blancos y a continuación cinco obispos con capas pluviales de brocado de oro y plata borduradas de Santos, y cubiertos con albas mitras de cabujones. Tras esto un personaje real, con veste de terciopelo cortado en negro y anillado de oro, que lleva en la mano derecha un cetro y que se cubre con corona, y detrás formando la procesión, nobles y letrados, menestrales y pueblo los hombres en primer lugar y detrás las mujeres, que forman la procesión y llegan hasta la puerta de la ciudad murada, de donde salen como hemos dicho.

Aquí también y en primer término, se repiten aquellos personajes en pie que señalábamos en la tabla anterior. Uno de ellos

también de espalda con ropón de velludo pardo rojizo y guarnecido de pieles y cinturón de plata, pero cuyo bonete aquí es negro, y el otro también en pie y de frente con ropón azul sobre veste negra y bonete rojo.

El primero porta aquí una larga virga dorada.

Ocupando la parte izquierda del cuadro, se representa otra escena. Aparece un edículo coronado en frontón o cubierta a dos vertientes, como fondo de una iglesia que es en realidad lo que representa, cuyo fondo de pared se halla también mazonado y despiezado de sillería. En esta pared de fondo aparece un retablo-tríptico gótico sobre un banco de altar y ante él un obispo con capa pluvial de brocado de oro sobre rojo y capillo con una santa bordada en sedas, que se cubre con mitra alba y que aparece de espaldas al espectador. A la izquierda del cuadro y derecha del obispo, el rey que aparecía en la procesión que hemos reseñado, con el mismo traje que aparece en la proesión, está arrodillado ante un reclinatorio forrado de verde con fleco de oro que se suplementa encima con un almohadón rojo en el que tiene un libro que sostiene con la mano izquierda, mientras con la derecha entrega una daga al obispo que está ante el altar y que se vuelve hacia él. Del otro lado del obispo o sea en la izquierda de éste una mujer en pie con toca blanca, veste roja y manto azul, sostiene con su mano derecha una filacteria en la que se lee:

GRAS || AGO || TIBI || PRESUL || QVA

El obispo con su mano izquierda coge, junto a la cara de la mujer con su mano izquierda la blanca toca de ésta.

Delante de toda la escena y a la derecha del cuadro se ve parte de una alta caja cuadrada monolítica de piedra.

El retablo-tríptico del altar se forma de un cuerpo superior y una predella, guarnecidas las tablas de pilastras y coronamientos ojivales. En la tabla central se representa a la Virgen María con el niño, en las dos laterales dos santas mártires, todas de cuerpo entero, y por lo que se aprecia de la predella, compuesta también de tres tablas, representaciones de dos santas de medio cuerpo en cada una de ellas.

El banco del altar está cubierto de un mantelillo de oro con fleco dorado, y el altar lleva frontal de brocado de oro flecado también de oro pudiéndose apreciar que en la derecha del

altar cae una cartela del mismo frontal, con fleco de oro, en el que se obstenta un curioso dibujo de cuya interpretación nos ocuparemos luego.

Cubre el altar, un baldaquino de color rojo con fleco de oro.

El suelo del edículo aparece enbaldosado de rojo y blanco y ante el altar un podio o tarima para el oficiante dando acceso al edículo cuatro escalones.

El cielo del cuadro como en el anterior es azul verdoso intenso y sin duda ambos llevaron sobre él, cuando estuvieron en el retablo a que debieron pertenecer y que estaba cubierto en gran parte por las sendas hornacinas de gótica tracería.

### Asuntos representados.

El primer problema que se nos ofreció en el estudio de estas tablas fué el del asunto que representaban. No cabía duda que ambas por su igualdad de técnica y del personaje principal en ellas representadas, un Obispo, habían pertenecido a un retablo elevado en honor de un Santo Obispo, de cuya vida eran escenas las representadas en las tablas, y que llegamos, merced a inteligentes asesoramientos, a identificar con San Ildefonso, el Santo Arzobispo Toledano.

Efectivamente, las escenas representadas en ellas corresponden a episodios de su vida.

La primera representa al Santo defendiendo ante el pueblo Toledano, y ante los cuatro sufragáneos de Toledo, los de Coria, Cuenca, Plasencia y Sigüenza, y el clero y la nobleza, la Virginitad de María de la herejía y errores que contra ella habían sostenido tres herejes y que entonces sin duda, acaso se extendía por Toledo y por España, y cuya defensa calurosa y ferviente conservamos hoy en su tratado *De virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*.

«Los tres infieles por San Ildefonso refutados, nos dice Menéndez y Pelayo, no eran españoles ni contemporáneos suyos: noticia equivocada que procede del Arzobispo D. Rodrigo, y repitió D. Alonso en la *Estoria d'España*. Helvidio y Joviniano fueron herejes muy conocidos del tiempo de San Jerónimo, que escribió contra ellos un tratado. El tercer infiel es un *judío* que

aparece allí como representación de la secta. No hemos de creer, sin embargo, que mera devoción o anhelo de declamar pusiese la pluma en la mano de San Ildefonso para defender un dogma que no tenía contradictores en la España visigoda. El calor mismo con que el libro está compuesto acusa, no un ejercicio retórico, si no una controversia actual y viva. Bastaba que hubiese judíos y judaizantes en España, para que éstos prorrumpiesen, como siempre, en blasfemias contra la virginidad de Nuestra Señora. Y es más probable que Helvidio y Joviniano tuviesen asimismo algunos partidarios, y a esto aludirá, aunque equivocando los nombres, el texto de D. Rodrigo. Joviniano negaba la virginidad en el parto, Helvidio, después del parto, y la negación del judío era rotunda. Contra cada uno de estos sacrilegios enderezó una serie de capítulos San Ildefonso. La impugnación del error del judío es la más extensa y animada, por que en el se incluían virtualmente las negaciones de Helvidio y Joviniano».

En la tabla primera que estudiamos, se representa de una hábil manera esta refutación del error por San Ildefonso, y se representa de la cálida manera que la tradición conservaba en la época que la pintura fué hecha y que coincide con lo que implícitamente da a entender Menendez y Pelayo, al ocuparse del libro de San Ildefonso, la viveza y el calor de la refutación del error, que se transparenta en el libro, y que acaso fué pronunciada en lección ante todo el pueblo toledano, por que si la herejía tenía adeptos y la influencia de los judíos existentes en Toledo podían divulgarla, no se había de combatir solamente con el libro, sí con la ferviente y cálida palabra ante el auditorio.

San Ildefonso en la pintura de que nos ocupamos, lleva un libro en la mano, que igual puede querer representar su obra de la que da conocimiento o el texto de los herejes que se refuta, pero el hecho indudable representado es el momento en que San Ildefonso se dirige al auditorio refutando esta herejía, lo que afirma las palabras de la filactería, y la escena de la otra tabla tan precisamente relacionada, con esta defensa de la Virginidad de María, hecha por San Ildefonso, y de tal forma que ambas tablas se relacionan indestructiblemente y se complementan en sus representaciones.

La tabla segunda representa una de las más bellas páginas de la historia de Toledo. El momento prodigioso en que se produce el portentoso milagro, por el que entre otros, premiara la Virgen,

por medio de Santa Leocadia, la mártir toledana, aquella calurosa defensa de su virginidad hecha por San Ildefonso.

El primero que da cuenta de este hecho prodigioso es Cixila, que rigió la sede Toledana, un siglo después de San Ildefonso, en su *Vida de San Ildefonso*. Luego el Cerratense en el siglo XIII, lo recoge asimismo en su *Vita Beati Ildefonsi Archiepiscopi Toletani*, de donde se toma para los Breviarios antiguos y así aparece en el Breviario Burguense del siglo XV y en el Breviario Toledano. Todas las Crónicas o Historias antiguas recogen el hecho, que pasa y se incorpora definitivamente con aprobación de la Santa Sede a los Breviarios Españoles.

El portentoso hecho ocurrió en 9 de diciembre del año 657. Pero veamos como nos lo describe el Padre Juan de Mariana en su Historia General de España, en cuyo libro VI, capítulo X, incluye la Vida de San Ildefonso:

»Demas desto, el mismo año, como parece lo siente Cixila, o como otros sospechan el luego siguiente, a nueve días de diciembre, día de Santa Leocadia, sucedió otro milagro no menos señalado, acudió el pueblo a la iglesia de Santa Leocadia, do estaba el sepulcro de aquella virge; halláronse presentes el Rey y el Arzobispo. Alzóse de repente la piedra del sepulcro, tan grande, que apenas veinte hombres muy valientes la pudieran mover; salió fuera la Santa Virgen, tocó la mano de San Ildefonso, díjole estas palabras: «Ildefonso, por ti vive mi Señora». El pueblo con este espectáculo estaba atónito y como fuera de sí. Ildefonso no cesaba de decir alabanzas de la virgen Leocadia. Encoméndelo eso mismo la guarda de la ciudad y del Rey; y por que la virgen se retiraba hacia el sepulcro, con deseo que quedase para adelante memoria de este hecho tan grande, con un cuchillo que para este efecto le dió el mismo Rey. le cortó una parte del velo que llevaba sobre la cabeza; el velo juntamente con el cuchillo, hasta el día de hoy se conserva en el sagrario de la iglesia mayor, entre las demas reliquias».

Así en esta tabla se representa, la procesión en que el Arzobispo San Ildefonso, al que preceden los cuatro obispos sufragáneos de Toledo, Obispos de Coria, de Cuenca, de Plasencia y de Sigüenza y el Rey Recesvinto, seguidos de la nobleza, los letrados y el pueblo se dirigen a celebrar en la Basílica enterramiento de Santa Leocadia, el día 9 de diciembre del 657, la fiesta de la Santa y el momento portentoso del milagro relatado en el momento en

que el Santo Arzobispo va a oficiar en honor de la mártir toledana.

La procesión, como hemos dicho sale de un recinto amurallado, en el que se abre una gran puerta sobre la que se ostenta una barbacana. El hecho sucede en Toledo, y por tanto dichos muros son y representan los de la Ciudad Imperial. En la representación del paisaje se ha reproducido sin duda la realidad, lo que añade un otro interés a estas tablas. La procesión sale de la ciudad y por una cuesta pronunciada baja a la Vega, en donde estaba situada la Basilica de Santa Leocadia donde ocurrió el milagro, y aquella muralla y aquella puerta, nos muestran pues, sin que la hipótesis sea atrevida, cómo era y cómo estaba en la época de la pintura la muralla toledana y la Puerta del Cambrón, que es sin duda la que representa, y da acceso a la vega toledana por la parte más próxima a la Basílica de Santa Leocadia.

### La época y el Autor (?) de las tablas.

La técnica, nos da como época de estas pinturas los principios del siglo XVI, y esta afirmación nos la confirma plenamente ese estudio de las telas representadas. El terciopelo del púlpito, terciopelo cortado con el tema simétrico de la piña o frutos nos lo señalan como típico de dicha época. Las capas pluviales de los obispos, con sus grandes temas asimétricos y sus borduras de Santos bajo hornacinas góticas, todavía se identifican plenamente con dicho momento. La grafía de las leyendas de las filacterías corresponden paleográficamente de manera exacta a estos principios del siglo XVI.

Pero hay algo más de tan alto valor que no puede dejar lugar a duda.

En la tabla segunda del milagro de Santa Leocadia, existe en el frontal del altar una banda que baja bordeada de flecos de oro y cuya parte central se decora con un extraño dibujo de plata que no dudamos de identificar con una leyenda, y la que estimamos nos da un nombre y una fecha, que reputamos pudiera ser el nombre del pintor y la fecha de la obra.

La lición es difícil, dada la voluntad del pintor de simular una decoración que hace variar la forma de las letras, sobre todo en cuanto al nombre, si bien la reputamos clara en cuanto a la

fecha que creemos no ofrece duda, ya que la forma de estas y aun los nexos de d y x y de i y X, no son nada extraños.

Y así nos atrevemos a leer:

IAN AdelbdVx (o Adelbwx) MdXIX



Lo que nos daría, este desconocido Juan Adelbdux o Adelbwx, totalmente ignorado y que no vemos figurar en ningún repertorio de pintores, y asimismo una fecha la de 1519, que encaja magníficamente como fecha de estas tablas.

La fecha citada no creemos que ofrezca duda alguna. La lición paleográfica de la fecha es clara. La M capital no ofrece duda, no puede ofrecerla tampoco la d de minúscula que se nexa con una equis cursiva y no la ofrece tampoco el trazo recto de un i que se nexa con una equis cursiva. La forma de las letras corresponde a tal momento paleográfico.

En cuanto a la lición de lo que reputamos nombre del pintor, si bien en cuanto a las letras no puede ofrecer tampoco duda, la unión de estas nos da un nombre no sólo desconocido si no algo extraño.

¿Podría ser este Ian Adelbwx, Juan Adelbogen?

Si así fuera tendríamos sin duda un apellido toponímico flamenco, que nos señalaría una procedencia no extraña a las tablas en cuanto a su clara influencia, y asimismo un artista de procedencia extraña pero no excepcional tampoco en este momento en que tantos y tantos flamencos trabajan y laboran en el arte español, unos de directa procedencia, otros hijos de otros artistas que vinieran a España y aquí se afincaron, constituyeron familias y quedaron para siempre.

Así pues y dada la lectura que hemos hecho y mientras no sea esta corregida, nos atrevemos a señalar este nuevo nombre de pintor que llamamos Juan Adelbwx o Adelbogen.

### Probables retratos.

Nos ofrecen estas tablas además de las señaladas una particularidad notable y que no deja de ser extraña, precisamente por su repetición, en ambas tablas, y que nos han hecho pensar en la intención de representar al donante y al pintor de la obra.

En la tabla primera, primer término y en lado derecho de la pintura, se ven como hemos señalado dos personajes en pie que presencian la escena. Es uno vuelto de espaldas, personaje de ropón de velludo y rojo birretillo, es el otro de veste o blusa azul cubierto con sombrero de alas.

Su tamaño es mayor que el del resto de las figuras no sólo por razón de perspectiva, si no aun excediendo ésta. Parece que situándolos en lugar accesorio a la escena y sin que tomen parte en ella más que como espectadores se ha querido llamar especialmente la atención hacia ellos.

Nada hasta aquí extraordinario. Pero lo notable es que estas dos figuras se repiten también en el otro cuadro.

También en la derecha de éste, en primer término y junto al muro que divide la escena de la capilla de la de la procesión, delante del clérigo que lleva la cruz alzada, vuelve otra vez a representarse el personaje del velludo ropón y cinturón aquí de plata, cubierto ahora con un negro birretico, y no ya la igualdad de veste, si no la igualdad de facciones que nos señalan la intención de retrato, y aquí también el otro con veste de color y birrete rojo, mientras aquél está de espaldas al espectador, éste se muestra también de frente al otro personaje que le acompañaba en el primer cuadro.

Que éste es asimismo el otro que aparecía también en la tabla primera no cabe duda, su enorme parecido con aquél y hasta un detalle fisonómico curioso que se repite, nos hacen afirmar la identidad de tal personaje, en esta tabla, con el de la tabla primera; sus cejas se corren para unirse en el entrecejo formando una sola línea.

Aquí, como en aquélla, éste viste de menestral, como el personaje primero viste de señor.

Ambos personajes se salen del cuadro, en ambas tablas. Son elementos aparte de las escenas representadas. No forman parte del conjunto. Tienen en ambas una individualidad distinta y sobre todo, esta repetición tan extraña y tan inadmisibles como

casualidad. Hay aquí, sin duda alguna un intento de algo, que no debemos pasar por alto. Cual sea esto es lo difícil de resolver, pero nos dejamos vencer por una hipótesis.

Es probable que en ellos se haya querido perpetuar el donante y el pintor. El donante en aquella figura prócer que vestido a lo señor se nos muestra de espalda al espectador en ambos cuadros; el pintor, aquella otra más humilde, vestido a lo menestral; cejijunto y hasta descuidado en su afeitado, en la tabla segunda, que mira al espectador inatento a la escena en la tabla de la procesión.

Que algo son y que algo representan repetidos en ambos cuadros, no cabe duda. Que nuestra hipótesis es lo cierto, es ya más dudoso, pero no encontramos otra explicación a tan extraña repetición de tan extraños personajes.

Si así fuera, no sólo tendríamos conjuntamente con la fecha de la obra y la firma o nombre del este pintor del siglo XVI, su retrato y el retrato del anónimo donante del, sin duda alguna retablo dedicado al Santo Arzobispo Toledano, del que sólo conocemos estas dos tablas, pero del que, no perdemos la esperanza, de encontrar el resto de las que lo formaran.

### **Localización escolástica de las tablas.**

La tabla de que nos ocupamos no dudamos en incluirlas como de clara categoría castellana con influencias flamencas, tan propias de la época, influencias flamencas, sin embargo, que están amortiguadas y predominando en ellas lo castellano. Diríamos que lo flamenco no se patentiza en ellas de manera originaria, si no a través de un filtro de años y de transmisiones.

Que las tablas fueron hechas en Toledo, no puede ofrecer duda, aquel fondo de ciudad murada que se identifica tan perfectamente con los bastiones prismáticos y las barbacas de los muros de la Ciudad Imperial, no es una casualidad. La posición de la Iglesia del Milagro a la que se llega la procesión desde la Ciudad, por una pronunciada cuesta, como existe desde Toledo a la Basílica de la Vega en que el milagro ocurriera, nos señala una información del pintor in situ.

Y por último, el Santo Arzobispo Toledano y la Santa Leocadia, toledana también, nos inducen aunque en segundo término, a la afirmación de que el retablo a que estas tablas perteneciera

se hizo en Toledo y para una iglesia toledana. Aquellos mismos cuatro obispos sufragáneos, que acompañan al Arzobispo San Ildefonso, y cuyos cuatro, eran las diócesis dependientes de Toledo en el siglo xvi, Coria, Cuenca, Plasencia y Sigüenza, demuestran una información que se ha adquirido de primerísima mano.

Todo ello, en fin, nos hace sentar la tesis de que el retablo se lleva a cabo por un pintor castellano, descendiente de flamencos y en la Ciudad Imperial de Toledo, donde San Ildefonso defendió fervientemente la pureza de María, y fué premiado, entre otros, con el milagro de la Santa y Mártir toledana.

S. RIVERA MANESCAU

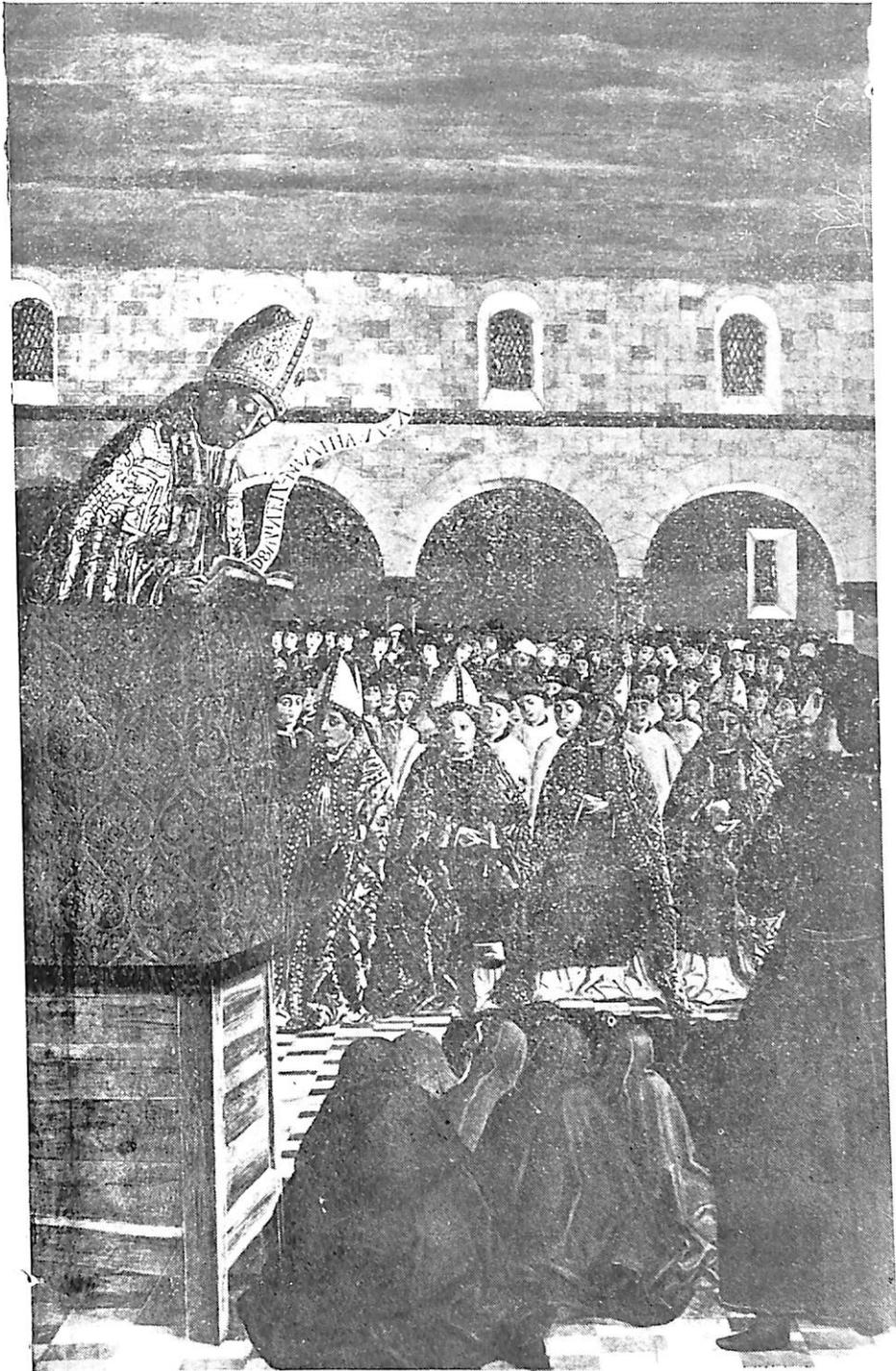


LÁMINA I. La predicación de San Ildefonso.



LÁMINA II. San Ildefonso. Pormenor de la tabla reproducida en la lámina I.



LÁMINA III. ¿El donante y el pintor? Pormenor de la tabla reproducida en la lámina I.



LÁMINA IV. La procesión y el milagro de Santa Leocadia.



LAMINA V. El milagro de Santa Leocadia. Pormenor de la tabla reproducida en la lámina IV.