

IMAGEN POLÍCROMA  
DE LA  
CONCEPCION INMACULADA

OBRA DE

D. JUAN SAMSÓ

PROFESOR DE ESCULTURA EN LA ESCUELA ESPECIAL DE MADRID

Y BREVE NOTICIA

DE LA ESTATUARIA POLÍCROMA *GEMMATA*:

POR EL

EXCMO. SR. D. PEDRO DE MADRAZO

*de las Reales Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes,  
Consejero de Estado.*



BARCELONA  
IMPRENTA DE JAIME JEPÚS  
Pasaje Fortuny (antigua Universidad)  
1882

IMÁGEN POLÍCROMA  
DE LA  
CONCEPCION INMACULADA

OBRA DE  
D. JUAN SAMSÓ  
PROFESOR DE ESCULTURA EN LA ESCUELA ESPECIAL DE MADRID:

Y BREVE NOTICIA  
DE LA ESTATUARIA POLICROMA GENMATA:

POR EL  
EXCMO. SR. D. PEDRO DE MADRAZO

*de las Reales Academias Española, de la Historia y de Bellas Artes,  
Consejero de Estado.*



BARCELONA.  
IMPRENTA DE JAIME JEPÚS,  
Pasaje Fortuny (antigua Universidad).  
1882





EXMO. SR. D. PEDRO DE MADRAZO:

Señor de mi más alta consideracion: el monumento de arte cristiano que debemos al génio del amigo D. Juan Samsó, nos ha valido, entre otras satisfacciones, la de leer el profundo y erudito artículo publicado por V. en «La Ilustracion Española y Americana», en el que, al par de la magistral descripcion de la bella imágen de María, emite V. atinadísimas consideraciones sobre la naturaleza, el carácter y la dignidad del arte religioso, tomando con ello activa parte en el apostolado de restauracion que, por dicha presente y esperanza del porvenir, empiezan á ejercer ciertos elementos de la sociedad piadosa. No pueden ocultarse á quien tan concienzudamente escribe lo mucho que influyen el decoro y propiedad de las imágenes en el arraigo del sentimiento de respeto y veneracion á los santos ideales que ellas representan; ni cuanto enfria la devocion y el amor á las cosas santas el verlas, como suele acontecer, del todo desprovistas de espíritu estético.

Artículos como el que V. ha escrito, consiguen á la vez fortalecer el corazon del artista cuya obra los inspira, y dar nuevo impulso á la corriente de las ideas sanas, cosas ambas que nos son por toda manera complacientes.

Sino temiera llevar fuera de límite mi osadía, suplicaría

— IV —

á V. me concediera su vénia para mandar imprimir su precioso trabajo en edicion separada, así para que las distinguidas jóvenes, á cuya generosidad debe mi parroquia la joya artística que hoy posee, pudieran conservarlo como un certificado de la feliz inspiracion que las asoció, como para que, más difundida su lectura, y proporcionándola á centros de ella muy necesitados, lograsé mayor propaganda la buena doctrina estética.

Ya es V. acreedor á mi agradecimiento, que subirá de punto sí, al otorgarme esta pretension, mé dispensa el exceso de libertad que me he tomado manifestándosela, sin otro título que el tener noticia de la bondad que á V. caracteriza.

Queda á las órdenes de V. este su atento y humilde capellan

Q. B. S. M.

EDUARDO M.<sup>a</sup> VILARRASA,

*cura párroco de la Purísima Concepcion y Asuncion  
de nuestra Señora.*

Barcelona, Diciembre 1881.



SEÑOR D. EDUARDO M.<sup>a</sup> VILARRASA:

MUY VENERADO SR. MIO:

La aprobacion de una autoridad como V. puede envanecer á cualquier escritor; pero así como profeso el principio de que el Arte no debe cultivarse por el sólo placer de producir obras de Arte, creo tambien que no se debe escribir sólo para merecer aplauso.

Por este motivo, si la bondadosa congratulacion con que V. me honra me causa verdadera satisfaccion, es porque me anuncia que en materia de estética sagrada no estoy fuera del buen camino.

Con esta seguridad que sus benévolas frases me inspiran, deseando ardientemente poder contribuir á la obra meritoria de la restauracion del Arte religioso, segun lo comprendieron los grandes escultores y pintores del siglo glorioso de S. Luis y San Fernando, no sólo accedo gustosísimo á que se reimprima mi pequeño trabajo como sea su voluntad, sino que se lo agradezco con toda mi alma; sintiendo sólo que, en la imprevision del noble destino que iba V. á darle, no le haya yo redactado con la amenidad que fuera de apetecer.

¡Ojalá hubiera yo podido poner en manos de esas piadosas señoritas, á quienes va V. á dedicar la nueva edicion, una

— VI —

*verdadera flor de poesía mística, en vez de una árida disquisición arqueológica! Entonces su aroma se habría mezclado con el del exquisito sentimiento artístico-religioso que se exhala de su preciada carta de V.*

Con toda veneración y con la más respetuosa simpatía, se ofrece á la disposición de V. atento y humilde servidor

Q. S. M. B.

PEDRO DE MADRAZO

Madrid, 6 de Enero de 1882.

# LA CONCEPCION INMACULADA

ESTÁTUA POLÍCROMA GEMMATA

DEL ESCULTOR D. JUAN SAMSÓ

## I.



o es frecuente en la España moderna labrar imágenes en que á la belleza de la forma y de la composición, según los cánones del arte más depurado, se junte el lujoso atavío de la escultura oriental, reproducida desde los días de Justiniano con vária fortuna durante la *Edad media*, y floreciente en la estatuaria polícroma del siglo de San Luis y San Fernando. Me inclino á creer que no se ha ejecutado en nuestra patria en los actuales tiempos ninguna imagen sagrada dentro de tales condiciones, á excepcion de la que me mueve á escribir esta breve noticia.

Y no es que no abunden en nuestros templos buenas efigies pintadas. En España, cabalmente, descolló el arte



de *estofar* la escultura de madera, y aún la de piedra, cual en país ninguno; y puede asegurarse que la estatuaría religiosa en este suelo, sobre todo desde el siglo xvii, en que tanto fomentó la Iglesia el arte de labrar en madera imágenes, retablos, pasos de procesiones, etc., y en que tanto empleo lograron los discípulos de los Martínez Montañes, de los Gregorio Hernandez, Canos y Menas, y otros infinitos entalladores y estofadores, fué constantemente polícroma. Pero no es la escultura polícroma naturalista, ó si se quiere, realista, el género á que corresponde la obra del Sr. Samsó.

Hubo en la Edad media, como dejo indicado, una escultura religiosa muy desemejante por cierto de la que nuestro culto ha venido perpetuando del siglo xvii acá; y aquella escultura, que puede decirse llegó á su apogeo en la gloriosa época de los dos santos reyes Luis IX de Francia y Fernando III de Leon y Castilla, era un arte idealista, y hasta cierto punto convencional, en cuanto á la reproduccion de la naturaleza objetiva: arte que comprendió admirablemente los límites dentro de los cuales habia de desarrollarse el principio imitativo. El arte entónces se mantenía en la noble region del pensamiento, y no degeneraba en triste parodia de la naturaleza corpórea. *Interpretando* sabiamente la humana forma, *no imitándola como abyectos esclavos*, llegaron en cierto modo los estatuarios del brillante siglo á que me refiero al resultado mismo que obtuvieron los insignes maestros de la antigüedad: á dar á las imágenes religiosas que labraron para la Santa Capilla y para Nuestra Señora de París, para la Iglesia abacial de San Dionisio, para las catedrales de Auxerre, Reims, Amiens, etc., aquel grandioso carácter, aquella imponente majestad, aquella admirable sencillez que resaltan, por ejemplo,



en las esculturas del friso del Parthenon de Aténas, y que son el verdadero sello del genio. La naturaleza física era el *medio*, no el *objeto*, de aquel arte. La funesta doctrina de *el arte para el arte*, que, transformando al artista de sacerdote en siervo, le arranca su sagrada investidura, recibida del templo, y le arroja del puesto de honor que ocupó en la sociedad cristiana, cuyos religiosos instintos vigorizaba administrándole el pasto de lo bello, para ponerle á la zaga y al servicio de los que ansian deleites groseros, no era entonces conocida. Tomaban pié en la naturaleza el escultor egipcio, el asirio, el persa, el griego y el romano, para elevar la mente á la contemplación subjetiva de los seres ideales; en ella asimismo tomó pié el artista cristiano de los siglos XII y XIII para elevarse á la consideración y contemplación de los divinos ejemplares de toda perfección y de toda santidad.

El más obstinado *realismo* no podrá ménos de confesar que si en alguno de los dominios del arte es dado idealizar la naturaleza, es precisamente en el religioso; y desde este punto de vista, los mismos críticos que proclaman el principio realista convendrán conmigo en que la estatuaria egipcia, la griega del tiempo de Fídias y la cristiana de la Santa Capilla de París, ó de las catedrales de Santiago, de Leon, de Burgos, de Toledo, etc., en lo que éstas conservan de aquel maravilloso florecimiento escultural del siglo XIII, responde mejor al objeto final del arte religioso que la de las imágenes labradas en la escuela clásica inaugurada con el *Renacimiento*.

Las diferencias entre uno y otro arte saltan á la vista. El arte religioso *idealista*, en cuya denominación comprendo el que se practicó, así dentro del ciclo faraónico como en el siglo de Pericles, y en la época de Justiniano en el Imperio de Oriente, y luégo en la Edad media

durante los siglos XIII, XIV y XV, proscribió todo elemento contingente y puramente individual de humana fragilidad, y todo accidente demasiado material y grosero, sólo motivado por causas ocasionales, extrañas á la ineludible imperfección de la materia terrena; al paso que el arte religioso *realista*, perdido en la reproducción de estos accidentes, como se pierde una fuente que, en vez de correr derechamente al llano, se desparrama por las escabrosidades de la montaña, y, olvidando el fin á que le llama el templo, convierte al culto de la materia la aspiración instintiva de la criatura á lo espiritual y eterno, y esa preciosa adivinación de la belleza increada, ó sea de la belleza ideal, que llamamos inspiración y nùmen.

No es que el arte religioso idealista dé al desprecio la forma humana; todo al contrario: sin el profundo conocimiento de ella quedarían reducidas las imágenes que crease á meros símbolos, como las deformes efigies que producía allá en los siglos VIII, IX y X, cuando el Occidente vislumbraba apenas la existencia de las artes plásticas; pero por lo mismo que su misión es levantar y ennoblecer el espíritu, y desligarle de lo perecedero y terrenal para que se adhiera á lo espiritual é infinito, es menester que el artista consagrado al cultivo de la escultura ó de la pintura religiosa haya venido al mundo con el raro dón de discernir cuáles de las bellezas y atractivos de la naturaleza son elementos esenciales de su arte, y cuáles le son contrarios, y hasta qué punto debe, en la interpretación de la humana forma, tomar en consideración sus meros accidentes. Cabalmente la austeridad con que procede en esta indispensable selección le obliga á ser conocedor profundo de la forma corpórea y de los efectos que en ella producen los movimientos del ánimo y las pasiones, porque él mismo, al renunciar á



minuciosidades contingentes y descartarlas, voluntariamente se priva de recursos que cautivan al vulgo y que admirablemente le servirían para encubrir defectos ó incorrecciones sustanciales.

Los tres escultores helenos que, segun Plinio, ejecutaron el grupo del Laoconte (y perdonenos Lessing que lo cree obra romana), al renunciar á todo accesorio extraño á la esencia de la forma humana para representar la tremenda escena en que el sacerdote de Neptuno y sus dos hijos Antíphates y Timbreo perecen sofocados y mordidos por las serpientes, léjos de quitar interés á su grandiosa obra, lo acrecentaron, porque el drama del asunto que eligieron no estaba en los accidentes puramente fisiológicos, es decir, en los gestos y horribles contorsiones, de desagradable aspecto, que habian de acompañar al fiero suplicio que padecian el sacerdote rebelde y sus dos hijos adolescentes; ni en las señales que deberían marcar en los extremos y en el rostro del padre, ya que nó en los de aquellos mancebos, el desgaste y la deformacion de la materia durante el curso de la vida; ni en las vestiduras características de los tres personajes de la espantable tragedia, ni en los accesorios que podian individualizarlos; sino en el gran conflicto á que fueron entregados por la ira de Apolo: conflicto de dolor físico y moral sublime, que sólo un arte consumado y admirable podia legar á la posteridad sin el auxilio de caracteres externos y vulgares.

La conocida y famosa estatua del *Gladiador*, de Agasias; el *Discóbolo*; el *Apolo Sauroctono*; el célebre grupo de *Cástor y Pólux*, segun unos, de *Pílades y Oréstes*, segun otros, conocido aquí con el nombre de *Grupo de San Ildefonso*, por el Real Sitio del cual durante muchos años fué peregrino ornamento; la *Vénus de Milo*,

la *Vénus agachada*, el *Fauno descansando*, el *Fauno de los platillos*, todos los bellos ejemplares, en fin, de la escultura clásica antigua presentan este mismo curioso fenómeno de reproducir, con perfeccion admirable, la forma y la vida, la condicion de los personajes, la fuerza, el movimiento, la debilidad, el cansancio, el ímpetu ciego, el poder de la inteligencia, sin ninguno de los accesorios en que cifra el vulgo el prestigio del arte como imitacion de la naturaleza en sus brillantes alardes y en sus desfallecimientos.

Por el contrario, en los siglos de decadencia, en que cree el escultor llegar al ápice de la pericia artística porque, además de dar fisonomía individual á las imágenes de Dios, de Cristo y de la Virgen, las abruma de accidentes y accesorios, señala en ellas hasta las más pequeñas menudencias del sistema arterial y venoso y del tejido celular, y, si se trata de santos penitentes y ancianos, acusa en ellos las arrugas, las varices, el vello cerdoso, las excrescencias de la piel, la deformacion de las uñas, la relajacion de los músculos, el abultamiento de las articulaciones, etc.; lo que resulta despues de este trabajo prolijo y estéril es que el estatuario, en vez de añadir vida, calor y verdad á sus obras, se las quita, y reduce la naturaleza, que presume imitar y contrahacer, á un desagradable espectro de la naturaleza misma, afeada por tantas y tan deplorables huellas del pecado del primer hombre.

Pues añádase á este malhadado afan de convertir la obra de arte en triste inventario de flaquezas, defectos, minucias y pelillos; añádase que un mal entendido naturalismo ponga el colmo á la tarea de la servil imitacion *estofando* la efigie sagrada, esto es, embadurnándole la cara y las manos, y aún á veces el torso ó el



cuerpo entero, segun los casos, con la mixtura que llaman *encarnacion*, y pegando, verbigracia, lágrimas de cristal al rostro bien charolado y reluciente de la *Dolorosa*, incrustando en él además dos brillantes ojazos de vidrio, ó plantándole á Jesus Nazareno en la cabeza un pelucon de verdadero pelo, colgando por la espalda la lacia y empolvada melena, que se desparrama al viento en la procesion del Viernes Santo..... ¡ah! entónces es ya algo más que la parodia de la vida real lo que el escultor produce: es un cadáver embalsamado por el método de Ganahl y puesto de pié sobre una peana para espanto de las personas de buen gusto.

Cosa singular: cuanto más se esmera y se fatiga el artista en imitar, más se desvia de la sábia interpretacion de la naturaleza. Acontece á menudo que va uno sin brújula atravesando un bosque para llegar á un punto determinado: toma la senda que cree le ha de conducir derechamente á ese punto, y distraído durante su marcha con los pájaros que vuelan de unos en otros árboles, con el arroyuelo que serpentea por entre las plantas, y con las florecillas que le esmaltan la vía, cuando llega á la salida de la floresta se encuentra en direccion enteramente opuesta al paraje adonde creia dirigirse. Lo mismo le pasa al escultor que, sin brújula que le marque el fin á que debe conducir su obra. imaginándose caminar directamente á este fin, desperdicia el ingenio en pequeñeces accidentales, y se halla, por término de su tarea, con un espantoso y frio muñeco donde se figuró haber creado un nuevo sér lleno de calor y vida.

Para formar y pintar una estatua, y sobre todo, una estatua sagrada, se necesita un gusto muy depurado; y de tenerle en grado eminente acaba de dar una insigne

muestra el artista concienzudo y pensador á quien debamos la bella imágen que voy á describir ligeramente.

## II.

Está la Inmaculada de pié sobre la luna, ceñida ésta al globo del estrellado firmamento: huella su pié la cabeza de la infernal serpiente, y con las manos juntas delante del pecho oprime blandamente contra el seno la caída del voluminoso manto, sujeto al cuello con un magnífico broche de pedrería. Corona su virginal cabeza un nimbo de doce estrellas, y ante la inocente expresión de su bellissimo semblante vienen involuntariamente á la memoria aquellos inspirados versos del poeta de Saluzzo:

Tu dopo il Dio che s'umanò in tuo seno  
Sei l'Ente piú benefico del mondo;  
La nobil Eva in cui non fu veleno,  
La vincitrice dello spirto immondo;  
.  
.  
.  
.  
.  
.  
.  
.  
Tu sei la donna in sua perfetta altezza;  
Degli angeli e di Dio sei l'allegrezza.

No podia el artista haberse ceñido más fielmente al sagrado texto que sugirió al arte la representación del misterio de la Inmaculada Concepción de María:— «Apareció en el cielo una grande señal: una mujer vestida de sol, y la luna á sus piés, y en su cabeza una corona de doce estrellas.» Concuerdan Pacheco é Interian



de Ayala, comentando en cierto modo el texto apocalíptico, en que debe figurarse á la Virgen en este misterio de edad muy tierna, como de doce años, por ser ésta la edad en que ordinariamente se nos representa la hermosura más ajena de mancha y con mayor pureza; en que la imágen de la Concepcion no puede pintarse (ni *de consiguiente esculpirse ó modelarse*) segun la fe de la Historia, porque la Sacratísima Virgen, en aquel primer instante en que fué animada y santificada, no tuvo vestidura ni adorno corporal ninguno, siendo su solo adorno la gracia y los dones celestiales; y en que por esto mismo se la debe representar con túnica blanca y resplandeciente, bordada, si se quiere, con flores de oro, y con un manto cerúleo y brillante cuanto sea posible.

La obra del Sr. Samsó hubiera podido llenar perfectamente su objeto en el altar del templo á que está destinada, como simple estatua, y sin otro atractivo que su belleza escultural, desnuda de todo aditamento. Es ese templo una bella construccion ojival del siglo xiv, que el activo amor al arte y la acendrada fe de algunos piadosos y cultos barceloneses logró trasladar, del barrio donde primitivamente fué edificada, al emplazamiento que hoy ocupa en el *ensanche* de Barcelona. Llamábase ántes iglesia de *Junqueras*; hoy, demolido el convento á que pertenecía para conducir por su área una espaciosa vía pública, lleva el nombre de parroquia de *la Concepcion*. En el suntuoso altar mayor, erigido en el centro del presbiterio de la iglesia renovada, á expensas de un piadoso capitalista y por iniciativa de una hija de este, *criatura inocente muerta en la primera flor de la adolescencia*, obtiene su colocacion, merced á una suscripcion abierta entre las Señoritas doncellas de

Barcelona, la primorosa estatua de Samsó, y allí contemplan los barceloneses ilustrados hasta qué punto es adecuada la obra del benemérito artista al sagrado edificio que acaba de recibirla.

La conveniente adaptacion de toda obra de arte al carácter del monumento en que ha de figurar, es ley primordial, de que la estatuaria muy especialmente no debe prescindir. La iglesia de Junqueras, hoy de la Concepcion, es de un gótico puro, que no consentiria otro arte escultural que el desarrollado á la sombra de los esbeltos pilares y de las altas bóvedas apuntadas de las construcciones ojivales de los siglos XIII y XIV. Las imágenes que en ella se alberguen no pueden ménos de guardar armonía con sus líneas dominantes; su estilo no debe discordar del que emplearon los escultores, entalladores é imagineros que decoraron el bello claustro antiguamente anejo á ella. Una exagerada síntesis arqueológica hubiera tal vez podido exigir, como ley inquebrantable, que la imagen de la Concepcion destinada á ese altar mayor fuese en un todo ajustada al carácter de la que hubieran podido labrar, con igual destino, un maestro Bartolomé ó un maestro Jayme Castayls; pero ¿á qué renunciar al progreso del arte, cuando la bella forma no es incompatible con la unción religiosa ni con la expresion mística que se desea mantener en la escultura sagrada? El Sr. Samsó, pues, nutriendo su espíritu de este misticismo, sin sacrificar los recursos del arte religioso moderno, ha obtenido el más completo triunfo, y ha hecho una Concepcion de escultura que podria sostener el paralelo con las más bellas producciones inspiradas por la fe religiosa á los artistas procedentes de las escuelas de Dusseldorf, Munich y Dresde, herederas de las grandes, nobles y sencillas ins-



piraciones de los maestros italianos del siglo XIII al XV. Porque no debemos ocultarlo, el genio de Samsó (él mismo acaso lo ignora) pertenece por sus tendencias á esa generacion de artistas alemanes formada en Italia durante la vida de Overbeck, Cornelius, Schadow y Veit, al calor de las enseñanzas del Beato de Fiésolo, del Gozzoli y del Donatello, y sus hermanos en la esfera del arte son Schadow, Tieck, Eberhardt, y la pléyade entera de los propagadores de las *bellas imágenes religiosas*, á quienes felicitó en un memorable Breve S. S. Pío IX por los eminentes servicios que sus obras prestan á la religion.

Las mismas observaciones que consignaba veinticinco años há el juicioso y elocuente crítico monsieur Bouniol respecto de una Madona del pintor Muller, podemos hacer hoy nosotros, aplicándolas á la Inmaculada del Sr. Samsó. « Hay en las obras de este artista (decia aquel escritor) una sencillez de ejecucion y una serenidad, que desde luego anuncian el recogimiento de un espíritu profundamente cristiano, para el cual el trabajo no es sino la efusion del alma en la plegaria. ¡Qué gracia tan celestial la de esa Virgen! ¡Qué carácter de santidad y de dulzura el suyo! Hé aquí verdaderamente á la Virgen de las Vírgenes, á la Madre divina, tal como la piedad la sueña, en nada semejante á otras Madonas de belleza enteramente terrenal, y con frecuencia profana! » En efecto, la Concepcion que nos ocupa es una tierna doncellita, llena de belleza, de santidad, de castidad..... Inadecuada es por cierto esta palabra para pintar la pureza que su semblante revela, donde, más que la virtud de quien vence el estímulo de la abyecta materia, se ve la ausencia absoluta de semejante estímulo, la extrañeza inse-

xual de toda culpa, de toda mancha, de toda sombra de pecado.

El grácil y delicado cuerpo de la elegida de Nazareth denota á primera vista su tierna edad; su esbeltez se manifiesta en sus elegantes proporciones y en las líneas del ropaje que la cubre; sus nobilísimas manos, juntas como en extática beatitud, brindan al creyente con su poderosa mediación para con aquel

« Iris de paz, que se puso  
Entre las iras del cielo  
Y los pecados del mundo. »

Esas manos, dignas de ese rostro por su distinción y su belleza, son de un modelado tan exquisito, de una forma tan correcta, que desde luégo manifiestan la ciencia y el buen gusto adquiridos en la contemplación del antiguo y del modelo vivo selecto, por el digno profesor de Escultura de la Escuela especial de Madrid.

Pues el ropaje de esta estatua no es méros notable por su bella disposición y su plegado. Un ligero velo—el *dominical*—que no baja de sus hombros, cubre la parte posterior de la linda cabeza, dejando libre el cabello de la frente y de las sienes; una túnica con orla de pedrería protege el púdico seno, descendiendo hasta el pié, y encima un manto, orlado también de vistosa y rica cenefa, abrochado al pecho con una grandiosa fíbula calada y *gemmata*, y recogido en sus caídas bajo los brazos, forma sobre la cadera izquierda algunos ámplios cañones muy bien motivados, sin afectación ni rigidez; un leve *sinus*, gracioso y bien razonado, sobre la suave y poco pronunciada convexidad del vientre virginal y purísimo; un recogido, también muy natural y sencillo, en la parte baja, á la derecha, dejando ver la túnica; y



á la espalda de la figura, una noble, majestuosa y rozagante caída, que va ensanchando desde los delicados hombros hasta la extremidad inferior, ceñida al globo que sirve á la Inmaculada de escabel.

Aun tomadas en consideracion las diferencias que existen entre la estatuaria y la pintura, nadie negará que el Sr. Samsó pudo haber dado al ropaje de la Virgen, ora los pliegues quebrados y angulosos de las escuelas germánicas antiguas, ora los vagarosos é indecisos que tanto usó el místico Murillo, el cual se proponia acaso con ellos dar una cierta idea de la region etérea en que su exaltada fantasía se figuraba representado el adorable símbolo de la original pureza de María; pero ni el plegado de los Vander Weyden ó de los Dureros, ni el de Murillo y sus imitadores, se adaptaban á una obra de escultura que habia de estar en relacion con un templo gótico del siglo XIII ó XIV, ni habia por qué renunciar al sistema de plegar, ménos artificioso y rebuscado, que estuvo constantemente en práctica en esos siglos. Cabalmente en el XIII emplearon los buenos estatuarios, así franceses como españoles, un método natural y sencillo, que, dando á las estofas su peculiar gravitacion segun la clase de su tejido, proscribia todo amaneramiento y ceñia la silueta de las figuras al espacio que éstas habian de decorar.

Los paños de la estatuaria en dicha centuria no volaban, no aparecian ampulosos y henchidos por el viento, ni tampoco ofrecian los quiebroes que da el maniquí revestido de papel ó lienzo mojado. Emulando, sin saberlo, los maestros de aquel tiempo con los griegos, vestian sus figuras con arte inimitable, fiando la forma de los pliegues, no al capricho, no á un sistema preconcebido, sino al efecto natural producido en las ropas por

el movimiento de los cuerpos. Ciertamente en el arte de plegar los paños la iconografía religiosa del siglo XIII llegó á la perfección: véanse las estatuas que decoran la portada del norte de la Catedral de Búrgos; véanse las que constituyen la profusa y admirable decoración escultural del pórtico de la Catedral de León; recuérdese, por último, el estilo de las estatuas policromas de la Santa Capilla de París y de aquella bellísima figura de Betsabé de la portada occidental de San Estéban de Auxerre, que el sabio Viollet-le-Duc cita como modelo de la belleza estatuaria del siglo de San Luis, al cual ningún otro siglo sobrepusió después en elegante naturalismo y en adecuada idealidad. A estos preciosos modelos, sin sospecharlo quizá, ha ajustado con buen acuerdo el Sr. Samsó el plegado de su estatua.

No es una mera efigie de la Concepción Inmaculada asunto para desarrollar todas las cualidades que el buen escultor debe reunir. La composición, desde luego, se halla en él reducida á muy estrechos límites. Una figura aislada y pasiva, sobre todo si ella representa más una alegoría que un personaje histórico y en determinado momento, apenas es tema que pueda abrir campo á la riqueza de la inventiva. Falta la agrupación, que da el interés principal á la composición escultural ó pictórica; falta el contraste de los caracteres; falta un argumento deducido de los sucesos y conflictos de la vida real. Y no obstante, composición hay en el simulacro ideal que se nos pone á la vista, dado que sin ella resultarían inarmónicas las diversas partes que lo constituyen. Y hay también sentimiento y expresión, sino pasión en la acepción rigurosa de la palabra, porque sin expresión y sin sentimiento, esa figura, lo mismo que á la Virgen sin mancha, podría representar



una cualquier belleza mortal en la primera flor de la juventud.

### III

Pero el autor de esta bella creacion artística no se contentaba con mandar á Barcelona una simple estatua de madera; quiso probar fortuna ensayando en ella un género de decoracion que ejemplos de las mejores épocas de la antigüedad le autorizaban á considerar como de éxito seguro, y para esto abordó resueltamente el estudio de la escultura polícroma en la antigüedad y en la Edad media, consultó obras, discurrió con sus amigos entendidos en arqueología é iconografía religiosa, investigó, tanteó; y al cabo de dos años de ímproba tarea, en los cuales trabajó como anticuario, como artista, como artífice, ora en vela sobre el libro, ora manejando el lápiz, el punzon y el martillo, ya como estatuario, ya como pintor, ya como cincelador, ya como dorador y orífice, revistió su estatua de esa bellísima decoracion de colores, plata, oro y gemas, que la hace triunfar en su parangon con las estatuas antiguas mejor decoradas, tales como han llegado hasta nosotros.

Creyó Samsó que no seria merecedora de censura, sino por el contrario muy adaptable á la estatuaria religiosa moderna, una práctica que trae su principio desde los orígenes de la estatuaria misma. Y tenia razon, porque en el arte, que parece inspirado al hombre del mismo modo que el lenguaje, no hay práctica alguna de las lla-

madras seculares que no esté en armonía con alguna ley constante del sentido estético de la humanidad. Desde el rudo etíope hasta el refinado griego, todos, en efecto, han considerado la escultura susceptible de ser animada por medio de la pintura. Los etíopes pintaban los simulacros de sus divinidades con minio. Los asirios los revestían de barniz de varios colores. Los fenicios, babilonios y persas los exornaban, además, con oro, plata, marfil, piedras preciosas, cadenas de gran precio, etc., y lo propio hicieron los griegos ántes del ciclo macedónico, no porque no supieran decorar la estatuaria de otra manera con el auxilio de la pintura, sino por satisfacer exigencias de un gusto poco decorado todavía. —Sabido es que las estátuas y bajo-relieves de mármol blanco del famoso Mausoleo estaban pintados de rojo sobre fondo azul, como puede verse en algunos restos de aquel monumento fúnebre que se conserva en el *Museo Británico* de Londres.—En el *Museo degli Studj* de Nápoles hay un Apolo de mármol, cuyo cabello conserva reliquias de haber sido pintado de color rubio, y cuya vestidura lleva en la parte inferior bandas rojas con florecillas blancas.—Hay en Munich una estatua de Leucothea que presenta señales de haber tenido dorado el cabello, y el ropaje con dibujos encarnados y verdes.—En el Louvre hay un busto de Antinoó que estuvo cubierto de una leve capa de color, y cuyos ojos son diamantes incrustados.

Tiénese por seguro que desde el siglo de Pericles empezaron los más eximios escultores á prescindir totalmente del color que habían empleado para realzar el valor de sus obras; mas no debe esto entenderse en absoluto, dado que el mismo Praxitéles, el más grande escultor del tiempo de Alejandro, decia de sus estátuas que



las que más le agradaban eran las que habia pintado Nycias. El erudito conde de Clarac, comentando este precioso dato, deducido de cierta antología griega, se explana en largas consideraciones acerca de la pintura á que alude el autor de la referida coleccion de escritores helenos, y supone, con fundamento sólido á nuestro parecer, que la pintura que aplicaba Nycias á las obras de Praxitéles se reducía á una leve tinta, enteramente convencional, que, sin *imitar* servilmente la coloracion de la carne, la *recordaba* de un modo ideal é indeterminado.

La policromía aplicada á la escultura pasó de Grecia á Roma: la célebre *Columna Trajana* era no ménos famosa que por sus bajo-relieves, por los brillantes colores de que estaba toda revestida. Los romanos del Imperio de Oriente, ó bizantinos, adoptaron este medio de decoracion, tan fecundo en resultados. De ellos lo tomaron los visigodos, y puedo citar un hecho muy curioso, observado por mí mismo, que confirma esta aseveracion. En la iglesia de San Juan de Baños del rio Pisuerga se conserva todavía la pequeña estatua del Precursor, bajo cuya advocacion, predilecta de la gente goda, erigió el rey Receswintho aquella basílica: es de marmol blanco, y conserva vestigios de haber estado antiguamente pintada, con el cabello dorado. Perpetuóse esta práctica durante la Edad media en las iglesias de Occidente, y sólo se renunció á ella en la mayor parte de los pueblos de Europa durante el siglo xvi, cuando se generalizó el estilo del Renacimiento; pero en España se perpetuó á pesar de la invasion del gusto italiano, y son muchos los ejemplos que podríamos aducir de escultura española pintada de ese mismo siglo xvi, principalmente en bajo-relieves.

No recuerdo, en verdad, ejemplares de estatuaria española románica polícroma, más que uno algo dudoso. Es para mí un vacío en la historia de nuestro arte este hecho, que en cierto modo está en oposicion con los principios que tenemos admitidos en cuanto al lujo y á la exuberancia del ornato en los templos de arquitectura cluniacense del siglo xi. La riqueza ornamental que la escultura prodigó en estas construcciones es patente, y sorprende que no se agregasen á ella las galas de la policromía.

Pero respecto del siglo xii las muestras de la pintura convencional aplicada á la estatuaria no escasean fuera de nuestra Península. Con sólo reseñar las figuras de la portada de la iglesia abacial de Vezelay; los fondos de las figuras que decoran las iglesias de Autun y Moissac; las dos estátuas de Nuestra Señora de Corbeil, pintadas de tonos claros y variados, con las gemas que las adornan realzadas de oro; las que existen en la portada occidental de Nuestra Señora de Chartres; las de la portada principal de la catedral de Angers, que ofrecen ropajes pintados, con adornos de relieve ejecutados en estuco; y, por último, las estátuas de los Plantagenet del Museo de Versalles, procedentes de Fontévrault, habré demostrado mi aserto.

Continuó esta tradicion el siglo xiii. La estatuaria y la ornamentacion de las portadas laterales de Nuestra Señora de París, de las catedrales de Senlis, de Amiens, de Reims y de Nuestra Señora de Chartres, era pintada y dorada.

En diferentes poblaciones de España, especialmente en Castilla la Vieja y Navarra, hay tambien muestras de este uso: interesante es, por cierto, un tímpano de arco, decorado de estatuillas pintadas, que vimos hace algu-



nos años en la portada de la antigua iglesia de San Estéban de Búrgos, en un extremo de la ciudad, mirando al campo. Conservan sus figuras los colores primitivos, y podría á poca costa hacerse una restauracion de tan interesante monumento de la estatuaria polícroma del siglo de San Fernando. Con otras insignes muestras de esta clase de decorado nos brindan el mismo Búrgos y ademas Salamanca y Toro : Salamanca en los sepulcros de su catedral vieja, y Toro en la espléndida portada románica de su colegiata, hoy en cierto modo retablo de la capilla que se construyó adosada al hastial del templo, ocultando su fachada occidental. Tengo por seguro que esta soberbia página románica, á la cual sólo es comparable en riqueza escultural del siglo XII la portada de la iglesia de San Miguel de Estella, no fué pintada segun aparece hoy hasta el siglo XIII ó XIV; pero creo que el decorado polícromo actual no es sino una renovacion del primitivo: en cuyo caso este ejemplo de la colegiata de Toro seria doblemente precioso, por ofrecernos tambien la única muestra de escultura románica pintada que hemos hallado hasta hoy.

Fuerza es reconocer que de los ejemplos de escultura polícroma que hemos reseñado, y de otros muchos que podríamos añadir, no se deduce todavía nada cierto, como regla ó cánon, respecto del intento con que el escultor se apoderó de la pintura y la hizo auxiliar suya. Unas veces aparece claro el propósito de que el colorido sea un mero decorado convencional; otras se ve claramente que del maridaje de las dos artes se quiso obtener el *realismo*. Es evidente esta intencion en las figuras de la referida puerta de San Estéban de Búrgos; en las de la Santa Capilla de París; en la gran página del *Juicio final* de la portada que fué parte de la imafronte de la co-

legiata de Toro; en los sepulcros de la catedral vieja de Salamanca y sus hornacinas. En cambio, dentro ya del siglo xv, en nuestra misma España, tan propensa al realismo, el escultor que labró la estatua orante de alabastro de uno de los marqueses de Villena, sepultados en la iglesia del Parral, de Segovia, adoptó resueltamente, aunque sin darse cuenta de la coincidencia, el mismo sistema idealista que habia seguido Nycias pintando las estatuas de Praxitéles, y dió al semblante de aquella figura un ligero linimento rosáceo, que no parece sino transfundido dentro del alabastro, como la sangre en el cuerpo humano; y el famoso Gil de Siloe empleó este mismo sistema en el hermoso ángel que sentó á la cabecera de los dos reyes en el soberbio sepulcro de Don Juan II labrado para la Cartuja de Miraflores. En el Louvre (*Musée de la Renaissance*) se conserva un precioso grupo de dos estatuillas de marfil, que representa *la coronacion de la Virgen*, procedente de la coleccion del Príncipe Soltykoff. La figura de Nuestra Señora tiene el cabello de oro, y pintada la cara con tan exquisito arte, que, sin parecerse en nada el sonrosado de sus mejillas á la encarnacion comun, da al marfil una animacion preternatural y misteriosa, que cautiva. En el mismo Museo, y procedente tambien de la referida coleccion Soltykoff, hay otra Virgen de marfil, en pié, con el Divino Infante en brazos. Esta estatuilla no está pintada, pero sí decorada con gemas y oro en el cinturon y en las orlas de la túnica y del manto, y es del más bello efecto.

El uso de realzar con oro y gemas ó piedras preciosas las vestiduras de los personajes sagrados, es de por sí una *licencia idealista*. Claro es que ni Jesucristo, ni su Santa Madre, ni los Apóstoles vistieron jamás ropas se-



mejantes; pero el fervor religioso de los cristianos atribuyó desde muy temprano á sus personajes tutelares, despues que la Iglesia recibió la paz de Constantino, las insignias y accesorios de la dignidad imperial y consular; y como quiera que no eran retratos históricos los que de ellos se hacian para excitar la devocion de los fieles, sino verdaderos símbolos, á los cuales se tributaba el mayor honor reconocido entre los hombres, de aquí el que veamos con tanta frecuencia en las efigies bizantinas roproducido el ornato con que se retrataba á los emperadores y cónsules en los mosaicos, en los dípticos ebúrneos, en las pinturas murales y en las obras de estatuaria. La comunicacion de nuestras iglesias occidentales, singularmente la visigoda, con la córte de Bizancio desde el siglo vi, hizo que las vestiduras *gem-matas* vinieran con las imágenes neo-griegas á nuestros altares, y la renovacion de este comercio con el Oriente, primero bajo el Imperio de Carlo-Magno, luego por la irrupcion islamita y el tráfico de los venecianos, y últimamente durante las Cruzadas, cubrió de joyas, del siglo ix al xiii, no sólo las orlas y cenefas de los ropajes de nuestros santos, pintados y esculpidos, sino hasta la ornamentacion escultural de los templos, sus arcos, sus capiteles, sus frisos, toda su decoracion arquitectónica en suma. Esta es la causa de que se dé el nombre de *oriental* á la gala prodigada en los ropajes de cuantos simulacros nos ofrece la iconografía religiosa de la Edad media.

#### IV.

Tenía, pues, el Sr. Samsó ejemplos de las mejores épocas del arte, que le alentasen á emprender con fe ilustrada la ardua tarea de pintar, dorar, cincelar, esmaltar y exornar con gemas su estatua de la Virgen en pleno siglo xix. ¿Cómo ha salido de su empresa? Responda por mí la extraordinaria aceptacion que ha alcanzado su obra de todas las personas más ó ménos cultas, más ó ménos iniciadas en la historia del arte, que la han visto en los pocos dias que ha permanecido expuesta en el estudio del autor. Y ya que nuestros lectores tienen idea de la estatua por la descripcion que ántes hicimos, fácilmente se la daremos tambien del estofado y del decorado que la avalora.

El modelo del sistema polícromo adoptado por Samsó no debe buscarse en el recuerdo de las imágenes pintadas que estamos todos los dias viendo y oyendo celebrar en la generalidad de nuestros templos. Estas imágenes, en cuya coloracion domina en absoluto el *realismo*, son en su mayor parte de los tres últimos siglos. Las hay, entre ellas, de celebérrimos escultores. Con decir que no pocas son obra de Montañes y de Alonso Cano, de Pereira, de Michel, de Salvatierra, de Piquer, etc, sin que falte alguna modernísima debida al justamente afamado D. Jerónimo Suñol, está hecho todo el elogio que, desde el punto de vista de la estatuaria con abstraccion del estofado, puede hacerse de nuestra actual ico-



nografía sagrada, tanto por la abundancia, cuanto por el *selecto naturalismo* y la *expresion de fe viva*, de *santa unción*, de ardiente misticismo que la caracteriza y avalora. Pero es innegable que el estofado de estas estatuas les quita parte de su mérito como obras de escultura. Ya he dicho por qué razon la estatua, cuanto más *quiera imitar la realidad de la vida*, más se aparta de ella. Si las figuras talladas por Alonso Cano no hubiesen sido pintadas, su valor artístico sería hoy más universalmente reconocido.

Pues este principio *realista*, que domina en la *poli-cromía de nuestra estatuaria sagrada*, era para el señor Samsó mayormente inaceptable tratándose del estofado de una imágen de la Concepcion; porque si este sagrado misterio es de por sí incomprensible, y sólo puede ser tratado por el artista como mera alegoría apocalíptica, con toda evidencia resulta que su forma escultural y corpórea no admite imitacion *realista*, ni *naturalista* siquiera.

Convencido de que el *idealismo* era condicion ineludible de su problema, pudo el artista entregarse de lleno á su natural instinto, que era sin duda alguna espiritualizar con el color y dar cierto carácter de belleza suprasensible á la imágen que habia salido de sus manos. Pero ¡cuán difícil esta tarea! Porque ¿cómo se hace que una efigie, siquiera se trate de una figura emblemática, tenga *forma corpórea y fantástica* á un mismo tiempo? Los medios de imitacion de que disponia el escultor de los siglos xvii y xviii, y que aún emplea el del siglo, xix, á saber: la encarnacion, copia del cútis natural, los ojos de vidrio, las pestañas de pelo, etc., son recursos que *repudia el escultor idealista*. ¿Cuáles le quedan á éste? No lo sé; pero veo el resultado, y los de-

claro más conducentes al propósito de representar la vida—vida celestial y sobrenatural, se entiende—que esotros recursos comunes usados para representar la vida terrena, y sólo eficaces para ponernos ante los ojos espectros y cadáveres galvanizados.

No tratando el Sr. Samsó, fuerza es repetirlo, de hacer una estatua histórica, es decir, un retrato, ni pudiendo hacerlo de la Concepcion Inmaculada aunque hubiese querido, tenía libre el campo de la fantasía mística para buscar en él la forma más edecuada á su concepto. Eligió dar al semblante y manos de la Virgen entre las vírgenes, no el aspecto de la carne mortal, sino el de una carne, digámoslo así, beatificada é inmortal, como la que revestiría quizá en la gloriosa apoteosis ó transfiguracion con que subió á los cielos de entre las rosas de su sepulcro.—Una leve tinta rosácea anima aquel divino rostro y aquellas hermosísimas y bendecidas manos; de oro mate, destemplado á intervalos con oportunas sombras, es su onduloso cabello; y su corona de doce estrellas, gracioso nimbo de su cabeza, es una riquísima pieza de orfebrería que lanza vivos resplandores, celestiales sin duda por tener expresion de reina celestial—*cælorum Regina*—la criatura afortunada que ciñe tan refulgente cerco: *Regina clementiæ, stellis coronata*.

Vestida de emperatriz de los cielos, ostenta la Virgen una túnica de lama de plata, toda delicadamente cincelada, formando menudas labores, que sólo se distinguen mirándola muy de cerca. Cenefa de esta túnica, en la orla inferior, en la del cuello y en las bocamangas, es una greca bizantina, de primorosa lacería, en cuyas intersecciones brillan, engastadas, gemas de vario color, diamantes, esmeraldas, granates, etc., y cu-



yas líneas principales aparecen realzadas de hilos de perlas.

Por debajo de la túnica asoma el pié virginal, cubierto con un calzado, también de tela de plata, de un tejido vermiculado, labrado á cincel con inusitado esmero.

El ámplio manto puesto sobre la túnica es de color azul verdoso ó cerúleo; nada hay en él que ofusque el bello estilo de sus bien razonados pliegues, ni que distraiga del objeto principal, que es la sagrada persona que lo reviste, porque los menudos adornos de oro sembrados por su fondo sólo hacen que la estofa de dicho manto parezca un tejido tornasolado del siglo XIII, de tono uniforme y tranquilo. La riqueza de su orla y del broche *que lo sujeta al pecho no hace más que limitar* espléndida y gallardamente su rozagante contorno. Esta orla ofrece aún mayor magnificencia que la de la túnica: aunque de greca bizantina semejante á la de aquélla, es más ancha y tiene mayor número de gemas y perlas. —El forro del manto imita el raso granate amarillento, y es de un esmalte bellísimo, que destruye con una vibrante nota, como de fuego, la frialdad que pudiera haber resultado de la gran masa cerúlea y blanca del conjunto.

La media luna en que posa la figura es de plata mate; el globo á que esta media luna está ceñida, de esmalte azul oscuro, tachonado de estrellas de oro; la serpiente que asoma debajo del delicado pié que quebranta su caqueza, es de esmalte jaspeado, pardo, azul, verde y rojo, imitando escamas. — En esta parte inferior del conjunto está la entonación robusta, el vigor y la energía que corresponden al drama divino de la Redención, iniciado en la promesa del vencimiento de la infernal ser-

piente; así como el coruscante resplandor de la decoración *gemma* está agolpado en el seno de la inmaculada Esposa; y en la parte superior, la blonda cabeza de ésta, el leve velo que en parte la cubre y su nimbo de estrellas, nos transportan á lo más suprasensible, impalpable y etéreo de la creacion.

Despues del concepto estético de una obra por tal manera original é interesante, es muy de notar la conciencia exquisita, el incomparable esmero con que todos los referidos accesorios están ejecutados. Rival en esto el Sr. Samsó de los grandes escultores italianos del siglo xvi, del Cillini, del Sansovino, de Leone Leoni, que perfeccionaban los más pequeños detalles del arreo marcial de sus retratados—los camafeos, los medallones, las cadenas, las damasquinadas empuñaduras de sus armas, los mascaroncillos de sus coturnos, etc,—hasta el punto de afinarlos como los dijes que lucen las damas en sus prendidos, ha querido que todas las piezas de aquel espléndido decorado, verdadera gala de boda de la divina Esposa, estuviesen concluidas como si cada una de ellas hubiera de ser examinada por la celestial Señora; y habiéndole deparado su buena suerte la cooperacion de los dos acreditados hermanos Sala, tan inteligentes y experimentados en todos los ramos auxiliares de las artes plásticas, ha conseguido que no haya parte alguna de ese magnífico aderezo, por diminuta que sea, que no se preste á ser escrupulosamente analizada como presea hecha á toda ley y conciencia. De tal manera supo Samsó comunicarles su amor á la obra y su fervoroso celo.

El modesto autor de esta bellísima imágen acaso ignora cuánto mérito ha contraído en orden á la genuina interpretacion del culto aprobado por la autoridad de



la Iglesia para celebrar y ensalzar la Concepcion sin mancha de la Virgen María. Porque, en efecto, nadie *que haya recitado alguna vez los hermosos himnos del Oficio de Nuestra Señora en este adorable misterio*, dejará de reconocer cuán cumplidamente responde su inspirada obra, precioso conjunto de majestad, bondad y pureza, á aquella conmovedora salutacion que dirige á la Inmaculada la grey católica, y que yo me arrojó á traducir, juntando estrofas de los himnos de *maitines* y de *completas*, del modo siguiente:

«Salve, Señora del mundo,  
Reina hermosa de los cielos,  
Salve, Virgen entre vírgenes,  
Salve, matinal lucero;  
Tú que designada fuiste  
Por Jehová desde lo eterno  
Para Madre inmaculada  
Del unigénito Verbo,  
Por quien todo fué creado,  
Tierra, mar y firmamento;  
Salve ¡oh Madre! No te hizo  
Sombra el pecado primero;  
*Reina clemente, tú ciñes*  
De estrellas radiante cerco;  
Más que los ángeles pura,  
Más inmaculada que ellos,  
Del Rey del cielo á la diestra  
Luces áureos ornamentos.»

Un sujeto venerable, tan artista como santo, que tuvo ocasion de ver hace pocos dias la obra del Sr. Samsó, exclamó, despues de contemplarla un rato con recogimiento: «Hay que reprimirse para no caer de rodillas ante esta imágen.» Impulsos semejantes ha de despertar ella con mucha frecuencia. Ignoro si el afortunado autor, semejante en el modo de considerar la mision del arte á algunos célebres escultores y pintores, antiguos

y modernos, que no se entregaron jamás al ejercicio de su profesion sin santos y devotos preliminares, ha sentido en su alma, al ejecutar tan peregrina obra, el acendrado y puro afecto que ésta inspira en los corazones; lo que sé es que, por regla general, no se expresa bien lo que no se siente; y segun este principio, el Sr. Samsó debe sentir admirablemente el divino y adorable asunto que ha representado. La exposicion permanente de esta Concepcion purísima en el templo barcelonés donde está colocada, será una plegaria continúa que le valdrá continuas bendiciones del cielo; porque así como el que prostituye su númen en crear obras inmorales y perniciosas carga con la tremenda responsabilidad de todas las malas pasiones que ellas puedan despertar miéntras duren, el que crea una obra santa y beneficiosa granjea el merecimiento de todas las virtudes y actos de piedad que por ella se produzcan.

¡ Loor al artista, si rompiendo la cadena de esclavo, que arrastran en pos de las turbas libertinas los ingenios infieles á su mision civilizadora y santa, sabe conquistar, como el Sr. Samsó, el puesto que al lado del sacerdote le reserva la hueste de los escogidos!

---





C fullets Reserva  
5/20

MNAC  
Biblioteca General d'Història de l'Art



1200028723

R.12.394