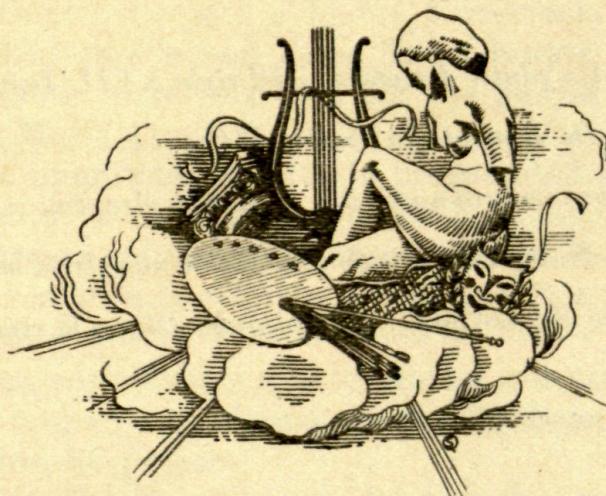


ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



SEGUNDO TRIMESTRE

M A D R I D
1944

ARTE ESPAÑOL

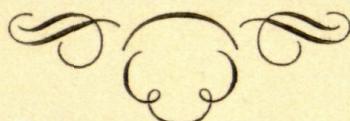
REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXVIII. III DE LA 3.ª ÉPOCA - TOMO XV. - SEGUNDO TRIMESTRE DE 1944

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

SECRETARIO D. GABINO GONZÁLEZ DÍAZ



SUMARIO

	<u>Págs.</u>
MARQUÉS DEL SALTILLO.— <i>Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel.</i>	45
LEANDRO DE SARALEGUI.— <i>De Iconografía medieval.....</i>	51
RICARDO DEL ARCO.— <i>Pinturas murales inéditas en el Alto Aragón.....</i>	68
JOSÉ ANTONIO SOPRANIS.— <i>Nuestra Señora de Peñalba: Una iglesia mozárabe en la Rioja..</i>	72
ARTURO PERERA.— <i>Nuestras Exposiciones: José Morales Díaz o la revelación de un pintor..</i>	77
<i>Bibliografía.....</i>	80



Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel

Por el MARQUES DEL SALTILLO

ENTRE los artistas cuyas obras han escapado a la perspicacia de los críticos, figura este pintor madrileño, de cuya existencia apenas sabemos nada. Que no fué un artista vulgar lo revela la mención de sus cuadros y el haber poseído una obra de Velázquez, testimonio evidente de sus relaciones con el gran maestro. A mayor abundamiento, sus colecciones de estampas y dibujos ponen de manifiesto su gusto exquisito y sus aficiones de coleccionista. Para aclarar lo relativo a su personalidad tenemos un documento muy estimable: la escritura de su testamentaría, de la cual nos valdremos para hacer su semblanza, olvidada o desconocida hasta ahora (1):

Hijo de Pascual Guerra Coronel e Isabel Fernández, vecinos de Medina del Campo, vivió en Madrid casado con doña Ana Granate o Granati, que trajo al matrimonio 1.100 ducados, parte ofrecida por sus padres Marco Granati e Isabel Carrillo y su tía doña María Carrillo.

Confirmación de lo apuntado antes es la prosperidad alcanzada con el manejo de los pinceles, pues él llevó al matrimonio 400 ducados, convertidos a su muerte en 4.000. Su amor materno, no muy fervoroso, nos ayuda a precisarlo, por la cláusula que figura en su testamento relativa a ella, que dice así: "Le ruego y encargo me encomiende a Dios, y que en consideración de esto y de que como sabe desde muy pequeño salí de su educación y que los bienes que tengo los he adquirido con mi industria, sin que tenga parte alguna en ellos la dicha mi madre, antes bien la he socorrido con cuanto he podido."

Vivió en la calle de Toledo, en casas del Colegio Imperial, según acredita el recibo siguiente: "En Madrid a ocho de abril de mil seiscientos y cincuenta dos y como Procurador del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús desta villa recibí del Sr. Miguel de Palacios como testamentario de Domingo Guerra pintor, trescientos y noventa y cinco reales vellón que el susodicho debía a este dicho Colegio de resto del alquiler de un cuarto de casa en que vivió y de otro aposento aparte que

(1) Archivo de Protocolos, Escrivanía de Rancaño, P.º 6766. No lo menciona Ceán en su clásico *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, ni el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones*, t. II, 1889. Sentenach, en su estudio sobre *La Pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, 1907, tampoco da noticia suya. En el magnífico trabajo tan nutrido de datos sobre pintores de la época, aunque su título parezca más limitado: *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, del Sr. Sánchez Cantón, Madrid, 1916, no hay memoria de su nombre. En el vasto repertorio que es el *Catálogo de Floreros y Bodegones*, Madrid, 19-36-40, debido a la diligencia del Marqués de Moret, tampoco se le incluye.

tenía por su cuenta el dicho Domingo Guerra, que el dicho aposento cumplió a veinte y seis de enero y el cuarto de casa a fin de enero todo de este presente año de mil y seiscientos y cincuenta y dos y porque así es verdad y que lo he recibido dí esta carta de pago firmada de mi nombre fechada ut supra

DIEGO DIEZ DE MENESSES."

Como aprendiz de su arte tenemos noticia de Juan Francisco Jiménez Caballero, que posaba en su casa. En ella murió el 16 de noviembre de 1651, dejando un testamento fechado el 10 de octubre, otorgado ante Julián Rancaño Saavedra, y dos codicilos, uno del mismo día del testamento y otro dos días antes de su muerte, en que declaraba había profesado en la Orden Tercera y ordenaba le enterrasen como tal, acompañando su cadáver los Hermanos de aquélla. Se mandaba enterrar en su parroquia de San Millán, junto a las gradas del altar mayor.

Por esas disposiciones de su última voluntad conocemos sus obras y relaciones con otros artistas, aparte sus devociones y mandas piadosas, como una lámpara de plata a Nuestra Señora del Buen Consejo, del Colegio Imperial, que ofreció en ocasión de una enfermedad de su mujer. Tenía en su casa, de D. Juan de Córdoba, una cantidad de cuadros para restaurar, concertados su aderezo en 3.000 reales, y ordenaba se le entregaran. Asimismo a Juan Carreño, maestro del arte de la pintura, le había prestado una figura de anatomía de estaño; otro pintor menos célebre, Domingo de Ulloa, tenía en su poder un ejemplar suyo del libro "Simetría" de Valverde, y análogo préstamo del libro de Arce había hecho a D. Juan Pamo de Contreras, Caballero de Alcántara, y un tomo de los "Anales" de Zurita al santiaguista D. Francisco del Peso. A Miguel Jiménez, también pintor, debía un doblón de a ocho.

Y en cláusula anterior hacía constar: "Declaro que la casa de D. Isidro Bandrés de Abarca me debe mil ducados de vellón por cesión de doña Catalina Royo su mujer viuda, mando que se cobre y declaro asimismo que de los dichos mil ducados dí satisfaccion a la dicha doña Catalina en nueve mil y seiscientos reales que me debía por escritura y en quinientos que importó la obra de un frontal y dos retratos de D. Fulano Martin de Rodezno suegro de su cuñado y lo demás resto a cumplimiento de los dichos mil ducados, en un retrato grande montado a caballo de dicho Dn Isidro que está en mi casa y se le ha de entregar.

"Declaro que me debe Dn Felix de Tejada Canónigo de Málaga seiscientos y cincuenta reales de cuenta ajustada de obra de pintura como lo dirán Domingo de Ulloa, Pedro de Obregón y otros, mando se cobren y se entreguen al susodicho dos países de ermitaños y un S. Antonio de Padua de pintura que están en mi poder."

El testamentario Miguel de Palacios encargó la tasación de las pinturas a Angelo Nardi, Juan Bautista Martínez del Mazo y Bernabé de Contreras, por cuya ocupación les abonó 100 reales. De las pinturas que dejó debidas a su pincel o por él reunidas, figura como la primera inventariada: "Un cuadro de pintura de una mujer desnuda de vara y media de alto y dos varas y cuarta de ancho poco mas o menos con moldura negra", tasada en 1.000 reales. Pero un acreedor de Domingo Guerra, no incluido en la memoria de sus deudas, lo puso a buen recaudo para resarcirse de la suma. Estimando su valía, como obra de Velázquez, merece la pena transcribirse el testimonio notarial a ello referente, que dice así:

”Yo Julian de Vega Escribano publico del Rey Nro Señor residente en su corte y provincia certifico y doy fe: que hoy dia de la fecha deste el Alguacil Antonio de Salinas que lo es de esta corte por ante mi el escribano y en virtud de un mandamiento de ejecucion de treinta ducados de principal ganado a pedimiento de Sebastian de arena agente de negocios de esta Corte su fecha en Madrid a veinte y seis dias del mes de Febrero pasado de este presente año firmado del Sr. Alcalde Dn Bernabe de Andrade y Funes refrendado de Bartolomé de Salazar escribano de Provincia contra Domingo Guerra Coronel difunto en virtud del cual embargó en Miguel de Palacios Agente de negocios del Sr. Cardenal de Toledo un cuadro grande de dos varas y media de alto y dos de ancho de una muger desnuda de mano de Diego Velazquez maestro pintor, que declaró tener en su poder con otros bienes que quedaron por fin y muerte del dicho Domingo Guerra como su albacea in solidum como todo mas largamente consta y parece del dicho mandamiento de embargo que para en poder del dicho Alguacil y para que dello conste di el presente en Madrid a siete dias del mes de Noviembre de 1652 años”.

En testimonio de verdad

Julian de Vega.

Clasificamos a continuación las obras por él realizadas, según los asuntos, abundan los religiosos, siguiendo los sentimientos de la época; cultivó el género de frutas y bodegones; abordó el arte del retrato, figurando un dibujo de Lope de Vega, no conocido hasta ahora, y agrupamos entre los asuntos varios aquellos no susceptibles de hacerlo bajo un epígrafe anterior.

Su afición colecciónista se acredita en la suya de estampas, abundante y rica, y poseyó cuadros de Velázquez, del Greco y de Alonso Cano, los cuales, con otros, apreció Angelo Nardi:

COLECCION DE ESTAMPAS

1. 82 de Rubens y otros flamencos
2. 110 de Alberto Durero y Luca
3. 31 de varios autores y tamaños
4. 51 de Diversos autores
5. 19 Estampas de diferentes autores
6. 33 Estampas de varios tamaños de Blomart
7. 11 Estampas de Villamena Barroso y otros
8. 45 Estampas diferentes de Calot
9. 134 Estampas de Estefano de la Vela de diferentes tamaños
10. 55 estampas de Antonio Tempesta de varios tamaños
11. 46 Estampas de Martin de Vos
12. Setenta y nueve estampas de Rafael de Urbino y otros
13. Setenta y cinco estampas de retratos diferentes
14. Treinta estampas de Santos y Santas pequeñas

15. Treinta estampas de Basano
16. Veinte y tres estampas de Polidoro y Parmesano
17. Veinte estampas del Ticiano
18. Veinte y nueve estampas de Solcio y Spranger de varios tamaños
19. Treinta y una estampas de Francisco Flores y Squerque de diferentes tamaños
20. Ciento treinta y tres estampas grandes y pequeñas de Rafael Urbino
21. Veinte estampas de Micael Angel de diferentes tamaños
22. Cincuenta y dos estampas de la Historia de S. Benito
23. Sesenta y cinco estampas de Federico Zucaro
24. La entrada de Carlos V en Roma en vitela larga de Rafael
25. Diez y nueve papeles de principios
26. Una tira de estampa de Francisco Flores de tres varas de largo

Un libro grande de dibujos con doscientas once hojas y en todas diferentes dibujos
Un libro de noventa y siete hojas y diferentes estampas
Un libro de trescientas y cincuenta y dos hojas de diferentes estampas
Una estampa de Rubens y doce estampas sueltas compró Matias Pastor. En Domingo de Ulloa a cuenta de lo que le debia el difunto el Dialogo de la Pintura de Vicencio, doce laminas de una Anatomia de Vesalio
Treinta y cinco estampas de Blomart y otras cosas
El libro con estampas de la Pasion de Alberto Durero fue rematado en Dn Juan Jerónimo de la Torre
En Alonso Cano una estampa de Nra Sra y Santa Ana. En Dn Antonio Pereda dos cabezas del Populo y un Ecce Homo en un lienzo de un borron de la Encarnacion. Y en Juan Carreño un dibujo de mano de Cano y un maniqui grande

CUADROS APRECIADOS POR ANGELO NARDO DE AUTORES DIVERSOS

Primeramente un cuadro de pintura de una muger desnuda de vara y media de alto y dos varas y cuarta de ancho poco mas o menos con su moldura negra en mil reales.
Un cuadro de pintura de la Adúltera de vara de alto y vara y tres cuartas de ancho sin moldura en 440 reales.
Un cuadro de S. Francisco con marco dorado de vara y sesma de ancho y vara y media de alto en 440 reales.
Un cuadro de S. Onofre con moldura negra de vara y cuarta de alto y vara en ancho 132 reales.
Otro cuadro de Nra Sra con un niño dormido S. Juan y Santa Catalina del mismo tamaño 220 reales.
Otro cuadro del mismo tamaño con su moldura negra de Nra Señora y San Juan Evangelista contemplando en la Corona en 132 reales.

Otro cuadro de S. Jenaro de vara y media de alto y ancho en 400 reales.
Seis laminas de vara en ancho y cinco sesmas de alto con sus molduras de ebano y aldabones dorados 3.700 reales.
Un retrato de mano de Domenico Greco de una vara, en alto con su moldura negra 150 reales.
Otros dos retratos de dos tercias de alto de un hombre y una muger con sus molduras negras, el hombre en 110 reales la muger en 44.
Un retrato del Conde de Olivares de tres cuartas de alto con su moldura negra en 33 reales.
Cuatro conversaciones flamencas en 1200.
Una lamina de mas de media vara de alto y mas de tercia de ancho con su moldura negra del Prendimiento de Cristo 500 reales.
Un cuadro de S. Francisco de una vara de alto con su moldura 55 reales.
Otro de S. Juan, su degollacion de dos tercias de ancho tiene cinco figuras y su moldura negra en 150 reales.
Otro de Andrómeda de una vara de alto y cinco sesmas de ancho con su moldura negra en 44 reales.

ASUNTOS RELIGIOSOS DE DOMINGO GUERRA

Santa Catalina de vara y sema de ancho y siete cuartas de alto 33 reales
San Francisco de tres cuartas de ancho
La Huida a Egipto de noche de tres cuartas de alto
Otro de San Miguel
Uno de Nra Sra de la Concepcion
La Negacion de S. Pedro de cinco cuartas de alto y vara y media de ancho
Un cuadro de dos varas de un Santo Cristo con un mundo
Un cuadro de Cristo y los Apóstoles de dos varas y media de ancho
Una Adoracion de los Reyes de dos varas de alto

Un cuadro del Descendimiento de la Cruz de dos varas de alto y dos y media de ancho en 400
 Un cuadro de S. Francisco de dos varas y media de alto 175 reales
 Un cuadro de la historia de Noé 200
 Un cuadro de S. Jeronimo de vara en alto
 Un cuadro del Salvador y Santa Catalina de Sena de vara y sesma de alto y vara y media de ancho
 Una cabeza de S. Pablo de dos tercias de ancho y vara y sesma de alto
 Otro de Santa Catalina de cinco cuartas de alto
 Uno de San Antonio de Padua de cinco cuartas de alto
 Otro de S. Pedro y San Pablo de dos tercias de alto y vara en ancho
 Un cuadro pequeño de S. Francisco y San Jeronimo
 Uno de vara en alto de Nra Sra con un niño
 Un pensamiento de la Fe de dos tercias de alto
 Otro pequeño tambien de un Descendimiento
 Uno de cinco sesmas de alto de la Presentacion de Nra Sra
 Un cuadro de Santa Susana de dos tercias de alto
 Uno de dos tercias en alto de la Predicacion de S. Juan Bta
 Uno de S. Franciso de Asis de tercia de alto y media vara de ancho
 Un dibujo de media vara en alto de Nra Sra de la Concepcion
 Un cuadro de media vara en alto de S. Cristobal
 Un Descendimiento de la Cruz de dos varas de alto y media vara de ancho
 Un Santo Cristo en la Columna de dos varas de alto y vara y media de ancho
 Uno de San Anton del mismo tamaño
 Un cuadro de la Madalena de siete cuartas
 Un Niño Jesus recostado
 Un Santo Cristo crucificado de vara en alto
 Uno de Nra Sra de la Asuncion de cinco sesmas de alto
 Uno de S. Jose Santa Ana y la Virgen
 Uno en forma de arco de la Asuncion

Tres iguales de S. Lorenzo Santa Susana y Un pensamiento de la muerte
 Dos de un Descendimiento de la Cruz y la Trinidad
 Uno de un Ecce Homo
 Otro de Santa Ana y Nra Señora
 Un Nacimiento de dos tercias de alto
 Uno de las Tentaciones de San Antonio
 El Sacrificio de Abel
 Una huida a Egipto

FRUTEROS

Un frutero en que estan pintados un pastel y otras cosas de vara y cuarto de ancho y tres cuartas de alto con moldura negra 132 rs.
 Dos cuadros iguales de vara en alto y vara y media de ancho en que estan pintadas diferentes frutas con molduras negras
 Otro cuadro de vara en alto y vara y cuarto de ancho con frutas de invierno 44 rs.
 Un cuadro de vara alto y vara y media de ancho de una uvas 66 rs.
 Otros lienzos iguales de tres cuartas de ancho en que estan pintados unos bodegones sin molduras en 44 reales
 Dos cuadros de vara en alto y cinco cuartas de ancho de unas pinturas de unos pescados 110 reales
 Otro de cinco cuartas de alto y siete de ancho en que estan pintados diversos pajaros 66 reales
 Un lienzo de dos tercias de ancho y media vara en alto de unos vidrios
 Una guirnalda con una Huida a Egipto de vara en alto y vara y cuarta de ancho 200 reales

RETRATOS

Un retrato de un niño difunto de mas de vara en alto 4 reales
 Un retrato de una muger difunta de cinco cuartas de alto y siete de ancho 6 reales
 Un retrato de D.a Maria de Castañeda de cinco cuartas de alto y vara de ancho 11 reales

Un retrato de una muger extranjera de cinco sesmas de alto y dos tercias de ancho 10 reales

Retrato de una muger de una cuarta de ancho y media vara de alto en seis reales

Otro cuadro de dos tercias de alto y media vara en ancho de un Obispo 12 reales

Un retrato de Juan de Valdes de siete cuartas sin moldura 50 reales

Un retrato de un hombre armado de vara y media de alto y vara y tercia de ancho en 66 reales

Un retrato de un hombre en tabla de media vara en alto con un escudo de armas

Un retrato de un obispo con moldura ochavada de ebano

Un retrato de un clero de dos tercias de ancho y media vara de alto

Un retrato de un obispo sentado de siete cuartas de alto

Dos retratos de Dn Pedro Berrocal y su muger

Un cuadro grande de Dn Isidro Bandres Abarca

Un retrato del Escrivano de Rentas

Un retrato de Dn Pedro de Labora

Un dibujo pequeño cabeza de Lope de Vega

Un retrato del Maestrescuela

Noventa y cinco dibujos de mano de Domingo Guerra

Una señora de la Casa de Lara

El pensamiento de la Muerte

Un retrato de Dn Fernando Castelvi

ASUNTOS VARIOS

Un cuadro de una vara de alto retrato del caballo del Retiro

Cuatro países iguales de vara y sesma de alto y vara y media de ancho

Un cuadro de una vara de alto que llaman La Puerta dorada

Otro de media vara de alto y tres cuartas de ancho de Un desengaño del mundo

Otro de vara en alto en que esta pintado una vizcaina con una cesta de uvas en la cabeza

Otro en que estan pintadas dos cabezas de pobres

Otro de una vara en ancho y dos tercias de alto de unas figuras a caballo

Un cuadrito pequeño bosquejo de una merienda

Otro de dos tercias de alto de una lucha de un oso

Un cuadro de dos varas de ancho y dos de alto que es una Escuela de Pintura

Un cuadro de la Historia de Noe

Un cuadro de Anteo y Diana

Un cuadro empezado de un caballo de vara en alto

Un lienzo pequeño con diferentes figuras

Las manifestaciones de su arte relacionadas lo acreditan de pintor digno de ser conocido, cuando la identificación de algunas lo permita o la revelación de su firma lo compruebe. Faltos del testimonio gráfico apropiado, debemos pensar fué merecedor de la estimación de sus contemporáneos; fundados en ella, se rectificará el olvido posterior, debido a la ingratitud o la ignorancia de quienes no lo conocieron.

De Iconografía medieval

Por LEANDRO DE SARALEGUI

No es fácilmente hacedero el dar a los estudios iconográficos un empuje capaz de poder con rapidez elevarlos al nivel que merecen y se hallan en otras partes, donde cuentan con monografías del rango de la de P. Perdrizet sobre "La Vierge de Misericorde"; de Guy de Tervarent respecto a "La Légende de Sainte-Ursule dans le littérature et l'art du M.-Age"; de Hugo Kehrer, acerca de "Die Heilige drei Könige in der Litteratur und Kunst"; del P. Beda Kleinschmidt, con su "Antonius von Padua in Leben, Kunst, Kult und Volkstum" y "Heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte Kunst...", ambas de las pulquérrimas ediciones Schwan, de Düsseldorf... De temas profanos bastará ejemplificar con un arquetipo: "Salome, ihre gestalt in Geschichte und Kunst", por Hugo Dafner, que publicó Smidt en Munich.

Sin remontarnos a las antañas, pero concienzudas y utilísimas "Caractéristiques des Saints", del P. Charles Cahier; a la "Iconographie chrétienne", de Barbier de Montault, o "Les Saints de la Messe", por Rohault de Fleury, sino concretándonos solamente a las más modernas, es lo cierto que carecemos de trabajos españoles de conjunto equiparables a los de Millet, Mâle, Bréhier...; de corpus análogos a "Die Attribute der Christlichen Heiligen", por Fries; a la "Ikonographie", de Karl Kunstle, o el doble "Heilige und Selige...", por Franz von Sales Doyé, y "Mille Santi", de Elisa Ricci, esmeradamente presentado por Hoepli, de Milán, prodigando bellísimos gráficos. Incluso de manualitos por el estilo de los de la colección Laurens y de la Sociedad romana editora de Arte, con colaboraciones de Jorge Nicodemi, Orlando Grosso, Serafino Ricci... O a tenor de los eruditos textos autorizadísimos del gran Adolfo Venturi, o de Muñoz, sobre la "Madonna".

Sería descabellado descamino querer que surja de improviso lo no improvisable. Sin embargo, estoy en fe y no creo ni quiero que sea la del carbonero, de que al resurgimiento de trasguerra no resultará tan improbable como a sobrehaz parece, una venturosa epifanía. Confío serán dedicadas a lo español y sus genuinas singularidades, síntesis y trabajos de especialidades, que sin el indigesto pragmatismo estéril de nuestros cascarudos tratadistas (desde Pacheco a Interian de Ayala) puedan llegar a codearse con algunas de aquéllas. Al menos, vivamente lo anhelo y así lo hacen presentir excepciones que van desde el voluntarioso esfuerzo iniciado hace tiempo por la malaventurada editorial "Voluntad" (con sus traducciones), a las actuales similares, cuyo tono y tónica dió quien dentro del campo de azur de las Bellas Artes vino a ser el marqués por antonomasia: el de Lozoya, con su "Santiago Apóstol, Patrón de las Españas".

Por eso, porque confío y "spero lucem", recuerdo al lector neófito modelos que no cité a roso y belloso, sino para orientadora pauta de normas generales e incluso de las particulares del docto P. Kleinschmidt con su "Annaselbsdritt in der Spanische Kunst", cabeza de la brillante serie "Spanische Forschungen", que figura en el primer tomo de la benemérita Sociedad Alemana de Görres. Y porque conviene a toda costa rehuir las improvisaciones. No son gustosos los tanteos en agraz, o hechos de precario, a bote y voleo. Sólo agradan al vulgo ignaro y al de algunas letras que olvida "che chi canta all'improvviso, non può formare verso ben aggiustato". Esta flecha no es de mi aljaba, sino de Tiziano, que dicen solía dispararla en su tenaz desconfianza de cuanto fuera repentina. Mientras tanto, atengámonos al imperativo leonardesco "chi non può quel que vuol, quel que può voglia". "Pacienza y barajar", recomendaba Sancho. Por eso barajo machacando con pertinaz machaconería pesadísima, en el afanoso intento de despertar afición. Pedir otra cosa sería buscar mendrugo en cama de galgo. Si se consiguiera, quizá lo de más fuera lo de menos, y se diera por añadidura. Las voces clamando en desierto no son siempre sermón perdido; suelen aparejar caminos. No hace mucho que Lafuente Ferrari, en ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA, trazaba uno de curso ancho y profundo: el del análisis de lo que bien propiamente llamó "biografía de los temas", de su evolución plástica. Lo recuerdo, porque D. Elías Tormo, el inolvidable maestro de los que a horas de ahora ya son maestros, fué quien antes que nadie de los contemporáneos de por acá, mientras algunos de sus colegas en la magistratura suprema de Historia del Arte, desdeñaban la iconografía y veíamos se les secaba esta flora en sus manos como la del campo entre las del botánico, no descansaba ni se cansaba sembrando semilla buena. Perviven las enseñanzas y vocaciones despertadas con sus lecciones universitarias, con sus obras y magistrales conferencias. Están lejanas, pero el tiempo no ha logrado envejecer, las del Ritz, Ateneo y Prado, siguiendo el orden del calendario, que cristalizaron en interesantes fascículos y copiosos artículos de "Lectura Dominical", "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones"... Lo traigo a colación en este deslavazado anteproyecto de programa para posibles trabajos del futuro, por rememorar sugirió la idea de una geografía de las ideas estéticas creadoras, cuyos mapas pienso pudieran en cierto modo formar como atlas o apéndice complementario (aun cuando en orden muy distinto) de la sabrosa "Historia" de Menéndez y Pelayo. Y porque aun siendo esos grandes planos lo más trascendental, no excluyen ni se oponen a su antípoda intrascendente: la rebusca y flirteo con curiosidades nimias e ingenuas pequeñeces. A éstas, y sólo a éstas, deliberadamente me limito en este mero reporte, apelazado de trivialidades anecdóticas. Almodrote de bujerías de oropel, que al auscultar las palpitaciones del pasado tampoco desprecio por no creerlas desdeñables, en cuanto permiten saborear minúsculas formas parejamente al gran espíritu que las creó: Ver y soñar. Para el cabal conocimiento íntegro (contorno y dintorno) de una obra de arte, se necesita que a la inteligencia le preste sus alas el amor. "Cada loco, con su piedra", dice un rancio refrán refiriéndose a las de locura extirpadas por el donoso cirujano que pintara Bosco en tabla del Prado. Y como no es caso aislado, pues hay otras en el mismo Museo, y vi "Narreschneiden" por Breughel, en el de Amsterdam, de Jan Steen "el Molière de la pintura", de Franz Hals, y muchos más, deduzco puedo yo tener la mía de iconomaníaco. Será la que me acucia estos escarceos sobre pormenores y detallitos. Suelen y acaso deben ser postergados en estu-

dios de gálibo mayor, a los cuales embarazarían. Sólo tienen puesto a la vera de muy esporádicos ojeos, cual el de Sánchez Cantón que publicó "Residencia" (n.º 1 del año 2). Me refiero a lo que se viene llamando mirar cuadritos dentro de cuadros. Mejor aún: tratar de ver, cosa distinta de mirar. "Que no todos miran lo que ven, ni ven lo que miran", según advertía el P. Gracián en su agudo "Criticón", añadiendo: "Quien no entiende, no atiende, ni vale el ver sin el notar." Si Ruskin acertó al decir que "mientras se halla una persona por cada cien que sepa pensar, sólo hay el uno por mil que sepa ver", quizá sin malgastar mucho tiempo al lector no estorbe ni desplazca iniciar la presentación de apuntitos abocetados en los que, haciendo el zángano de miel ajena, incluyo guión de alusiones bibliográficas. Puede servir para que otros más afortunados, con más medios y vagar, los desarrollen ampliándolos y puliéndolos mejor. Y de paraguas en la lluvia de preguntas como la del cardenal Bembo al Ariosto: "Meser Ludovico, dove mai avete pigliato tante bagatelle?"

Un glotón de curiosidades, al gulusmear en lo iconográfico, precisa cavar en toda haza, espigando campos heterogéneos. La búsqueda tiene algo de "catch-as-catch-can", pues hay que asirse a lo que se pueda. Su savia nutricia se condensa formando complejos de fuentes gráficas, literarias y de la observación atenta del natural: en la vida y en el teatro, cuya trascendencia e influjo sagazmente analizó Emile Mâle. Observó Taine, al tratar de "La Pintura en Italia", que "un hombre del pueblo con sentimientos rudos prefiere los espectáculos que hablan a los ojos". Así eran nuestros retableros, en quienes interesa deslindar las dos fuerzas propulsoras de todo artista de toda época y lugar: la propia, o interna, y la externa, de aluvión o arrastre. No es mezcla inestable de agua y aceite; se fusiona como el azul y el amarillo al formar el verde. Por eso resulta bien arduo desentrañarlas y hallar el contraste quilatador de su pureza; porque rara vez puede con seguridad tomarse la corriente desde la fuente. No es demasiado usual el poder afirmar que nos hallamos ante auténtico manantial originario; puede y suele confundirse con afluentes arroyuelos, por lo que pronto se trueca el aleluya en requiem. A pesar de no producirse la inspiración por espontaneidad melliza del canto del pájaro, ni segregando el cerebro ideas como el hígado bilis, y salvo el pretencioso rebaño panurguesco de los "snobs", hasta el genio se definió como "larga paciencia" o "capital acumulado", resulta difícil dar con su alcancía. Suele distar más de los cuatro siglos que separan el célebre bronce de Rodin "Celle qui fut heaulmière" de la homónima poesía de Villon en que se inspira.

* * *

Ejemplificaremos partiendo de un paseo por las salas del Museo de San Carlos y refiriéndonos principalmente a sus valiosas tablas. Son inagotables para evocar noticias nuevas de usos añejos.

Tocante a los efectos del repertorio gráfico, es demasiado conocida para retallar aquí, la importancia que se dió al hecho de haber podido ver Nicolás de Pisa el álbum de Villard de Honnecourt; lo que refirió Vasari, del eco de dibujos de Giotto en las broncineas puertas del Batisterio florentino por Andrea Pissano; de cómo Pedro de Bruselas pintaba con patrón determinado; cómo Juan Coste hacía

las decoraciones de Vaudreil, tomando sus "historias de un libro"; lo mismo que Juan de Brujas, Roberto Campins... Abundan documentos contractuales previniendo: "la estoria segun es en el flore sanctorum" y "papers de mostres". Testamentarias e inventarios de los bienes poseídos por nuestros pintores y escultores del XV-XVI, sobreabundan de referencias revelando que junto a iluminados "Libres de Hores", "dels Miracles de N.ª Senyora" y análogos, tenían "libres de paper mitjà ab moltes traces d'images", "fulles i plechs de diverses hystories de deboix"... Eran inseparable "vademécum" del taller, equiparable al "Dormi Secure" para el púlpito. Un cotejo de modelos y composiciones del círculo de los más destacados artistas lo evidencia bastante, permitiendo puntualizar trayectorias concretas. Sin embargo, prefiero ahora dar a conocer una finísima tablita recién ingresada en el Museo de Valencia. (Fig. 1.) Sirve al fin propuesto, porque por su asunto es un nuevo y totalmente ignorado hito en la hitación de una serie de "Verónicas" de la Virgen que comentó en "Vell i Nou" (n.º 15, 1921) el sabio y venerable sacerdote Godiol y Conill. Tal es su denominación coetánea, según frase del inventario (1410) del Rey Don Martín, reiterada en textos exhumados por los PP. Fita, Gazulla, Teixidor y el archivero Mas. Puede ponerse a la hila con las que partiendo de la que hay en la catedral de Valencia (s. XIV), prolongaron su directriz espiritual, llegando hasta los ejemplares selectos de Tortosa o Vich, al (muy tosco) de Játiva (Portal Fosch), Pego (Alicante), Morella, Concentaina (1) y a Mallorca, donde conviene recordar que (cual aquí en Valdecristo) fundó el piadoso monarca la cartuja de Valldemosa. Testifica una de las consiguientes variaciones que a través del tiempo y el espacio debió de ir sufriendo un devoto arquetipo primitivo importado. Está en custodia, con pie y es doble, de las llamadas "de Dolor", pues bien triste, casi acongojada, resulta la divina faz de María. Pero no tiene al dorso el usual "Christus Patiens" profetizado por Isaías, o el tradicional Santo Rostro del Señor. Se sustituyó por la Anunciación. También la de Tortosa tiene debajo las palabras del saludo angélico. Realmente, aun siendo Misterio Gozoso, incluido en los Siete Gaudios marianos, es entreverado de virginal tristeza, según repiten añejos libros píos. Bien lo subraya ver que descendiendo por un rayo luminoso el Jesusín incorpóreo, ya trae al hombro su Cruz. Otra innovación es que circundando la cabeza de Nuestra Señora tiene aquí (mas no en las otras) las "stellarum duodecim" con que la coronó el Apocalipsis (XII, 1). Lo repetía mucho la poesía regnícida por eco de la especulación mística, que veía en ellas alegoría, no sólo de los doce Apóstoles (en cuanto que personifica la Iglesia), sino de lo que Sor Isabel de Villena ("Vita Christi", cap. CXLVIII) llama "les XII dignitats sues". Lo predicaba San Vicente Ferrer hacia la época en que debió de ser pintada esta tablita (principios del XV), enfervorizando con sus Sermones (manuscrito Catedral Valencia, IV, f. 30), al rezo de las doce avemárias dedicadas a "les XII gracies que Deus havia fetes a nostra

(1) Me refiero a la llamada "de la Pluja" o "del Milagro", en las clarisas, que según S. Sivera ("Nomenclàtor") proviene de la iglesia de S. Antón (Capilla del palacio condal), veneradísima, por eso con varias copias (antiguas y modernas), y festividad propia el 19 de abril, fecha tradicional del milagroso llanto en 1520, según relatan las "Décadas" (II-627), de Escolano y el P. Arques Jover, en su "Breve historia de Ntra. Sra. del Milagro..." (Valencia, 1894), textos que conoció Llorente ("Valencia", tomo II-877), difundiendo la fábula de haberla traído de Roma como regalo del Papa Nicolás V al primer conde de Concentaina. Es valenciana y como tal la incluyó Tormo en la Trayectoria Yacomast-Osana ("Levante", 240) dentro de la que parece mantenerla Post ("History", VI-219).

Senyora". Era, por tanto, más comprensible a los fieles que a los actuales visitantes de Museos, mal acostumbrados a ver alterado el simbólico número, en copiosa imaginería moderna deleznable.

Por su arte, muy selecto, resulta labor personalísima de un gran maestro formado en las disciplinas trecentistas, con extraordinaria fineza y soberana riqueza cromática. La tengo por bien probable de mano de Pedro Nicolau, a quien creo debe adjudicarse. A pesar de su innegable afinidad estrecha con la Santa Marta por Gonzalo Pérez (del retablo Climent, en la Seo valentina). Mi atribución se basa en cotejo con figuras y facturas de los retablos de la "Transfiguración" (Pina) y Aras Jáuregui (Museo de Bilbao), que sin reservas reclamé para el pintor en la bifragmentada monografía que publicó el "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones" (1).

Aunque sin poder asegurarlo, ni mucho menos, pues son demasiado imprecisas las referencias entreoídas, no me sorprendería si resultase ser de Valdecristo (para donde consta documentalmente que trabajó Nicolau), en cuyo relicario incluye una, esa, u otra) la "Crónica" manuscrita que halló el benemérito Sr. Pérez Martín, aludida en *ARCHIVO ESP. DE A. Y ARQUEOLOGIA* (pág. 254 del n.º 36). Sólo sé que mi llorado amigo rastreaba huellas de la que hace años emigrara de Segorbe y suponía de aquella Cartuja, pasando a propiedad particular en Valencia. Debió de haber muchas, según revela el documento que transcribió S. Sivera en sus "Pintores medievales" al tratar del valenciano Juan Vicent, y las que Llorente citó en su "Valencia" (I, 443), más las que figuraron en las Exposiciones de "Lo Rat Penat" (1908) y Nacional de Valencia (1910), ahora en ignorado paradero.

* * *

También D. José Gudiol esbozó en la citada y malograda revista catalana (n.º 9, 1920) ciertos reflejos de la observación del natural en pintura gótica. Tan excelente cazador a tenazón de trasuntos artísticos, no dejó de apuntar cómo conjugaba el pintor lo excepcional y lo real, los libros de caballerías y las vulgaridades de la vida ciudadana, pero propendiendo a destacar sobre lo normal y ordinario, lo extraordinario y pintoresco de cortesanías y costumbres. Holgará decir que teniendo que valerse de una técnica rígida, casi embrionaria, sin la brillantez del óleo ni secantes adecuados, careciendo de las posteriores conquistas de juegos de luz y sombras, trabajando apenas la tercera dimensión, no pudieron menos de prodigar torpezas materiales ineludibles. De ellas les redime, compensándolas crecidamente, su cardinal cordialidad ingenua. Sin salir de San Carlos veamos algunas deliciosas muestras. Detengámonos ante los plafoncitos de la hoja lateral derecha (del que mira) en el retablo Pujades, principiando por los que corresponden a la "Exaltación de la Santa Cruz". Es tema cuya evolución puede pesquisarse del románico al gótico y de norte a sur, desde las pinturas murales del ábside de Barberá (Sabadell). En lo alto (fig. 2), ateniéndose a la narración Voraginea (cap. CXIII), mucho más bella que la fosca historia verdadera y respondiendo al ideal de Ordalia, pelea Heraclio con Siroes sobre un estrecho puente. Así la realidad de muchos lances

(1) Desde aquí doy gracias al Director del Museo de S. Carlos, D. Manuel González Martí, por la generosa gentileza de haber mandado hacer la fotografía de la figura que reproducimos.

caballerescos, incluso tan tardíos como el descrito por Gonzalo Fernández de Oviedo en sus "Quincuágenas" (I, primer diál. XXIII), entre los Velasco y Ponce de León, que le concertaron a caballo, sin armadura defensiva y punta de diamante, eligiendo por campo un puente del Jarama cercano a Madrid; el "paso honroso" de Suero de Quiñones (1434), de Puente del Orbigo, y el desafío (1536) de Carlos V a Francisco I de Francia. Mas para mí lo curioso es una insignificante menudencia que pasa inadvertida: el cristiano, vencedor, traspasa con su lanzón broquel y cuerpo del contrario, al que le sale buen pedazo por la espalda. Pudiera creerse casual inventiva de la propia cosecha del retablero, y "salvo meliore" no fué así. Es tópico demasiado repetido para creer que así fuese. No escasea desde el arte bárbaro de la Biblia de Sant Pere de Roda, y la "Degollación de Inocentes", que firmada por Garcí Fernández descubrió en clausura salmantina el S. Gómez-Moreno, a la "Batalla del Puig" (1), en el retablo de los ballesteros valencianos del "Centenar de la Ploma", n.º 1217 del londinense Victoria and Albert Museum. Se repite muchísimo hasta en martirio de santos: del San Pedro de Verona, del convento dominico de Puigcerdá, pasando por el frontal de la catedral de Córdoba, al Santo Tomás atribuido a Céspedes (?), de la Real Academia de San Fernando, y con latitud internacional, en el San Simón adjudicado a Esteban Lochner (?), n.º 63 del Museo de Francfort, y la Santa Lucía de Holbein (?), n.º 377 del Prado. Corrobora la supervivencia de tal tradición, posterior imaginería (moderna y contemporánea) de los veintiséis mártires (1597) del Japón, ejemplificable con el lienzo de Guido Canlassi "detto Cagnacci" del Museo de Rimini.

En el concreto caso del Maestro de Pujades, como secuaz de Marzal, no sería extraño que fueran sus álbumes los agentes vectores del discutido pormenor. Pero en términos más generales, sospecho que además de la posible realidad en briosas justas, riegos y espolonadas, puede, o al menos aparenta poder traducir cierto espíritu que no sé si llamar heroico, grandilocuente o fanfarrón, de muy largo kilometraje literario. Quizá se remonta o concuerda con el del farfante "Miles Gloriosus" del "Pyrgopolínico" de Plauto, cuya trayectoria siguieron sus más que deudos sin serle directos deudores de nada, el "Spavento", "Spezza Monti" o "Capitan Fracassa", del teatro italiano de los siglos XVI-XVII. Como "L'avare", de Molière, lo es de la distante "Aulularia", y parece que, según atisbó D. Alberto Lista, los "Menecmos" resuenan más en "El parecido" de Moreto, que la más cercana "Entretienda" de Cervantes. En cualquier caso es comprobable lo mucho que lo repitió la poesía épica y libros de caballerías. Entre los recopilados por Bonilla San Martín, citemos del ciclo artúrico la primera parte de "La demanda del Santo Grial", capítulo CLVI de "El baladro del sabio Merlín": En la pelea de Giflete y el Caballero del Tendejón, "firiolo tan recio, que falso el escudo e la loriga, e

(1) Sigo creyendo no es la de Alcoraz (1096), sino la del Puig (1237), según las referencias que di en "Archivo de Arte Valenciano", n.º XII (enero-junio), 1936, y que tengo por concluyentes. Al redactar este articulejo acabo de recibir (febrero de 1944) el 4.º Trimestre del "Boletín de la Sociedad Española de Excusiones" (1943), con un erudito estudio brillante, que no las menciona, e insiste proponiendo resucitar la tesis favorable a lo de Alcoraz, acaso más probablemente?—aludido en el retablo de Jérica, que publiqué en el mismo "Boletín", 2.º Trimestre de 1942, p. 135. De cómo se generalizó da buena idea un documento (1484) sobre trabajos de los Alemany: Una muestra en pergamiento —dice—con Valencia y la batalla que tuvo D. Jaime en el Puig, con los moros, cuando milagrosamente fueron los cristianos ayudados por "sant Jordi é fou presa la sua invocació ab la creu vermella en lo present principat é en lo restant del regne de Aragó é Valencia." Vide Anuario del Inst. Est. Cat. Año 3 (1909-10), página 416.

metiole por el costado siniestro el lanzón, de guisa que le pasó de la otra parte el hierro con gran pieza del asta". Lo mismo en otras luchas que describen los capítulos CCVII y CCLXXXII. En el "Cantar de Mío Cid", Muño Gustioz, vencedor de Asur González, "metiol por la carne adentro la lanza con el pendón—de la otra part una braça gela echó"; Bernardo del Carpio, combatiendo con un moro, "tan feroz fué el encuentro—que le passó a la otra parte—más de un gran palmo la lanza"; en el "Romancero de D. Manuel", glosado por Padilla: "No bastó el adarga fuerte—defender esta lanzada—que fué dada de tal suerte—que vino a dalle la muerte—sin hallar defensa en nada—Vara y media queda fuera—que le queda blandeando..." Según el Romance n.º 997 de la Col. Durán, D. Pedro el Cruel con Abu Said "el rey Bermejo", "de crueldad habia usado—tirole al moro una lanza—el propio con la su mano—pasole de parte a parte—lo que a rey no era dado..." Igual se cuenta del alcantarino D. Hernán de Monrroy "el Bezudo", alcaide del castillo de Zalamea en 1474, cuando se bate con el santiaguista D. Juan Guerra y a todos deja en mantillas la hipérbole del Romancero cuando canta la del bastardo Maestre de Santiago, D. Rodrigo Téllez Girón: "En esas puertas de Elvira—mete el puñal y la lanza;—las puertas eran de hierro—de parte a parte las pasa..." Sería bodoquear y malversar tiempo continuar el rastro de tajos tan tremebundos cual el que Mudarra dió a Blázquez en "Los Infantes de Lara", o a través de las rodomantadas de populares rajabroqueles y matamoros.

Sin apartarnos del retablo Pujades (fig. 3), miremos a Cosroes en su trono con la imperial "barba florida e complida", puesta muy en boga por las canciones de gesta. No sorprende que carezca de la frecuente, pero no indefectible "actitud regia" (1); ni estar bajo cúpula tachonada de numerosas estrellitas remedando el cielo y parodiando imaginería de Dios Padre, tener a su diestra la Cruz del Hijo y a su siniestra, perchado como halcón en alcándara, el ave que aun evocando la Paloma del Paráclito, para reconocerle vendría bien aquel letrero que dice Don Quijote ponía Orbaneja, el pintor de Ubeda: "Este es un gallo", porque lo es, aunque lo disimula y malparece por ser mal "animalier" (según ratifican sus caballos) este buen maestro que ahora se trata de identificar con el llamado en Italia del "Bambino Vispo". No sorprende, dije, porque puntualmente lo refiere Voragine (capítulo CXXXIII). Ni por lo mismo causa extrañeza le adoren súbditos arrodillados. Lo más curioso no es el hecho, sino la forma de hacerlo, mostrando tres típicos ademanes del ritual de orante: uno de hinojos y manos juntas; otro de pie brazos en

(1) Así veo que la llamó Henri Martin, en *Les Enseignements de la Miniature* ("Gazette des Beaux Arts", tomo IX, 4.º p.º, pág. 173), donde la supone de origen germano: las piernas cruzadas, en X, o montada una sobre otra, de lo cual se halla por aquí gran copia: frontales románicos de Santa Perpetua de Moguda, en el Museo Diocesano de Barcelona; el de S. Cipriano, proveniente de S. Cebriá de Cabanyes, y el de S. Lorenzo de Domsunts, ambos del Museo de Vich; el también catalán de Santa Eugenia, del Museo de Artes Decorativas de París; los de Santo Tomás y S. Cristóbal, en la Col. Plandiura, que se traspasó al Museo de Barcelona... Retablos valencianos: el del Maestro de Villahermosa, en Villahermosa del Río (*Juicio de S. Esteban*); el de S. Jorge, atribuido a Marzal (Londres); *Nerón en el martirio de SS. Pedro y Pablo*, de la parroquial de S. Pedro, de Játiva... Como signo de distinción pasó a la nobleza, repitiéndolo mucho la escultura funeraria (recordemos la del Infante Don Felipe, hijo de S. Fernando, en la iglesia de los Templarios de Villasirga (Palencia); D. Pedro Fernández Manrique, en el monasterio de Palacios de Benaver (Burgos); D. Martín Vázquez de Arce, en la Catedral de Sigüenza... Llegó hasta la burguesía, como evidencia un oyente de la predicación de Santo franciscano, en tabla, por Jaime Cirera, de la Col. Milá (Barcelona), y otras. El espíritu de "Le bourgeois gentilhomme", o plebeyo noble, fanático por la nobleza, es y ha sido de todo tiempo.

alto, como era y sigue siendo uso litúrgico a diario recordado por el sacerdote cuando en nuestros templos celebra pasajes del Santo Sacrificio; más un tercero con sus manos veladas por el manto (simbolismo que menciona en su Diccionario Martigny (voz "Mains"), según rito de origen oriental que mal interpretado en Occidente motivó aberraciones iconísticas, comentadas por Millet y Mâle, tratando de "L'Art du XII^e siècle" (pág. 110 de la segunda edición). Empero, aun hay en este mismo panel otra rareza de raredad mayor: ver que al matarlo, clavándole daga en el pecho (por negarse a devolver la Vera Cruz), simultáneamente se le ultraja con el adicional vejamen de mesarle las barbas. Es agravio previsto y penado en nuestros añosos Códigos: "Una pulgada de mesada, un sueldo", sanciona el Fuero Viejo de Castilla (lib. II, tít. I, art. 6.^o), llegando el de Sepúlveda (art. 58) a curioso talión, y el de Vizcaya (art. 18) añade para insolencia "rescate de mano". Trasunto fiel de la métrica penal del Medievo y origen del refrán "ni ojo en carta, ni mano en barba", pulula su práctica en fuentes literarias de antaño que le hacen comprensible al espectador de hogaño. En el "Baladro" (cap. CLXXXI) que antes aludimos puede verse lo del heraldo de Rion desafiando al rey Artur, quien para remembranza de sus victorias tenía de los vencidos "la barba, e orló dellos un manto", y los consejos de que se la corte para meterla "en los texillos" de aquella prenda. En la "Crónica rimada" o cantar de Rodrigo que publicó Durán, cuando el Cid coge al conde Lozano en Santa María de Briviesca, le saca "por las barbas detrás el altar mayor con su mano". En la de Veinte Reyes de Castilla, "priso al conde Don Garcia Ordoñez e mesole una pieza de la barba". En el "Poema de Mío Cid" exclama: "Que avedes vos, conde, por retraer la mi barba?... ca non me priso a ella fijo de mugier nada—nimbla messó fijo de moro, nin de cristiana—como yo a vos, en el castiello de Cabra—Quando pris a Cabra, e a vos por la barba—non i ovo rapaz que non messó su pulgada;—la que yo messé aun non es equada—ca yo la trayo aqui en mi bolsa alçada". Igual relata Ramón Muntaner ("Crónica", cap. VI) de D. Jaime el Conquistador "ab lo rey sarrahi, acostàs a ell e pres lo per la barba". Es frase comunísima entre las comunes de arcaicos textos y documentos, incluso bien posteriores, como los que refieren las detenciones en esta forma del conde de Ribadavia, de D. Pedro Díaz de Cadorniga y otros que cita López Ferreiro en su "Galicia en el último tercio del siglo XV" (páginas 11-16). Con más radio aportaríamos más ejemplos, a tenor del joven Huon de Burdeos, que por mandato de Carlomagno (para expiar la muerte de su hijo), ha de marchar a Babilonia y arrancar la barba del emir, trayéndola consigo, según la "Chanson de geste" que incluyó Guessard en "Anciens poètes de la France", y Gautier, en el tercer volumen de "Les Epopées françaises". Basta y aun sobra para no enripiar todavía más estas agobiosas apos-tillas de tijereteo, el añadir como descendiendo en jerarquía, pasó a tahurería y rufianescas querellas reproducidas en tablas medievales. Puede servirnos de muestra el ver arrancarse sus lacias barbazas plebeyas a los desgarrados sayones que disputan la túnica del Redentor en Calvarios como el de la Col. Milá, de Barcelona, por B. Martorell; la del diptico que figuró en la Exposición de "Lo Rat Penat" (1908) y reprodujimos en "Museum" (vol. VII, fasc. 9), propiedad del Marqués de Montortal (Valencia). Pero tampoco es cosa de continuar la disección de tan pin-toresco pormenor llegando demasiado lejos: al s. XIX, con los desmanes de las turbas arrancando patillas y bigotes, que cuenta D. Modesto Lafuente en la ter-cera parte (cap. XVIII del lib. XI) de su "Historia de España".

Sigamos bajando de la cumbre al llano, de la proceridad a la ordinaria realidad, con sus escenitas de villanesca y costumbrismo, del que casi podríamos considerar fué cronista Mosén Jaime Roig en su "Spill". Solían ilustrarlas con apuntes del natural y sugeridos por la cotidiana observación. Parémonos en San Carlos ante la "Misa de San Martín" (fig. 4), remate de una de las grandes tablas de titulares del tríptico Martí de Torres, oriundo de Portaceli. El asunto en su conjunto, inspirado por la leyenda dorada (cap. CLXIII) y a base de la Lección IV del Oficio de su Rezo (al 11 noviembre), está tratado con el verismo acostumbrado. Es un auténtico cuadro "de género" de lo que llegó a constituir especialidad: la de interiores de templo. Podría enhebrarse pasando por los Rexach, Osona, el pintor —¡no puedo, ni debo, llamarle maestro!—; de los Juan (en Castelnovo), a larga estela del XV-XVI, para llegar a los Espinosas, Ribaltas, etc. Hasta el arte de nuestros días. No me propongo esto, sino subrayar carece de notas humorísticas que de vez en vez se acostumbraron por aquí a poner: inquietos niños traveseando (en el mismo tema del retablo de Segorbe por uno de los Rexach o Jacomart (?); en el Bautismo de San Agustín de la Seo de Játiva...); mujerucas que desatentamente cotillean (Montoliú, Arciprestal de San Mateo)... En cambio, tiene una más bien trágica, de probable personal anotación: Al fondo, junto a la pilica del agua bendita, puso un pordiosero ciego, con su perrillo guía. El ser, como aun hoy es tolerada costumbre, debió de permitir al pintor observarlo concienzudamente, pues sorprende comprobar están bien anotadas en ambos las sendas formas de sentarse y echarse. Otros les pondrán en marcha, ruando trémulos y zigzagueantes por calles y plazas, con ojos estáticos, muy abiertos, cual si la invidencia fuese de amaurosis o gota coral, como el Elimas, de Osona hijo, en la Seo Valentina, o a párpados caídos cual el que comentamos. De una u otra forma pululan conducidos por jóvenes lazarios ante milagrosas tumbas de santos. Podría formarse amplia lista. Desde la veneciana famosísima de San Marcos (fig. 5), por el Maestro de Pujades (col. Tortosa-Onteniente) a la de Santo Tomás en Fosanova, por Berruguete (Prado). Es tema que señaló el preclaro profesor Post, como grato a la pintura española. Quizá contribuyó a ello la propulsión a peregrinajes, romerías y fervido culto de reliquias. No escasean las capitulaciones retableras previniendo se figuren "pobres ques mostren contrets que prenen curació"; "ymatges de alguns pobrets que venen per pendre curació à la sepultura..." Ahondando en nuestra más popular hieroterapia medieval, podría hilvanarse a las sugerencias del docto jesuíta P. Hippolite Delehaye sobre la basílica-hospital, en sus "Recueils antiques de miracles des Saints", prestándose a curiosa especulación. Por otra vía, limitándose a un enfoque parcial, sólo como viñetas de casos clínicos, es imán para esbozar gráficamente otros temas de cierta envergadura. El de la medicina en nuestro arte puede ser uno de ellos. Sería interesante reunir centón dedicado a lo español, tan rico y vario en esto y tan necesitado de acarreo para obras del tipo de las Eugen Holländer, "Die Plastik und Medizin" y "Die Medizin in der Klassischen Malerei", editadas por Ferdinand Enke, de Stuttgart, que dicho sea de paso rara vez evoca lo nuestro. Mucho menos el manual de Paul Richer, "L'Art et la Médecine" y los estudios más circunscritos de su colega Henri Meige sobre "La lèpre, la peste, la goître, les nains, les cul-de-jatte dans l'Art", y de "Les opérations chirurgicales dans l'Art". Para ello podrían aprovecharse, ampliándolas e ilustrándolas sin engorrosa fagina de vocablos facultativos, muchas referencias dispersas en escritos que desde famosos médicos del XV, como el salmantino López

Villalobos, el abulense Lobera y el toledano D. Julián Gutiérrez, con su donosa nueva "manera de contar los días críticos", llegan a las contemporáneas publicaciones del veterano Coroleu, de D. José María Roca sobre "La Medicina catalana en temps de Johan I" y del llorado investigador valenciano D. José Rodrigo Perregás, tenacísimo inquisidor de archivos, hasta el reciente de D. Enrique Fajarnés sobre "Los Cresques" mallorquines del XIV.

Dejando el descamino, volvamos la vista al plafón reproducido. Se ven tipos tan deliciosamente realistas, como el tullido que alarga su enclavijada mano. Es un auténtico huertano, tomado del natural con su "mocaor al cap" puesto a modo del zorongo aragonés, según todavía usan. Observemos la rudimentaria prótesis del tiempo, de cuya supervivencia da buena fe comprobar que aun la llevan hoy pordioseros: cojín de cuero (precursor de las carriolas) sujeto a la cintura por correas y una especie de alzamano de madera con piececillos férreos en donde apoya su diestra. Lo hay idéntico en unos "Funerales de San Martín", por el "Maestro de la Puridad"; entre los que reciben limosna de Santa Lucía, en tabla del Museo Arqueológico de Palma; en la tumba de San Antón, por Pedro García de Benabarre (Chicago-Col. Harding), y más. ¡Son casi del todo idénticos los que hay en "La Puerta del Sol en 1855", por Ramón Cortés! Mirando hacia horizontes más dilatados: Taddeo Gaddi, en el Sepulcro de Santo Domingo (Santa María Novella-Florencia); Maestro del Triunfo de la Muerte (Camposanto de Pisa); Fra Angélico (Vaticano)... Y con llenura en los dibujos de "Krüppelprocesion", reproducidos por Holländer, que más parecen muestrario de ortopedia.

Son generalmente las mismas dolencias: ceguera, mutilados con idénticos vendajes muy bien hechitos (que inalterables continúan usándose), brazo en cabestrillo y pata de palo. Aunque no siempre mendigos, pues el amputado que pintó Pedro Espalargues al pie de Santa Susana (retablo parroquial de Son del Pino), por su indumentaria y estar contiguo al retrato de la donante, debe de ser algún familiar suyo. También hay a porrillo curaciones de posesos y epilépticos, sobre cuya diferenciación largamente disertó el P. Feijóo en su "Teatro Crítico" (VIII-79-94-150), estudiándolos y discutiéndolos Jean Martin Charcot y Paul Richer en "Les Démoniaques dans l'Art". A veces les vemos expeler un pintoresco diablillo, cual en lo de Onteniente; Nicolau, en Pina; Maestro de Masquefa (retablo parroquia de Cruilles); Jaime Huguet, en el de Curtidores y en el de San Vicente de Sarriá, del Museo de Barcelona, y el Maestro del Grifo (fig. 6), en el de San Carlos, que no creo personalice lo acaecido al tarragonense Mateo Studet, pues se trata de un moro (?), y abundan análogos portentos en la "Vida" del ingente predicador valenciano. Y de muchos Santos, en reiterado paralelismo con milagros del Evangelio, según el divino mandato: "Sanad enfermos, resucitad muertos, limpiad leprosos, lanzad el demonio", que a los Apóstoles confirió el Salvador (San Mateo, X, 8), y que citando la letra o espíritu de la Escritura, no dejan de referir los hagiógrafos al explicarlos.

Otros carecen del satánico vestigio; acaso no son espiritados, sino perláticos, convulsos, locos furiosos o que temiendo enfurezcan tienen esposadas sus manos con recios grilletes (Huguet, retab. Col. Marqués de Robert.—Barcelona); sujetándoles sus conductores (Juan Figueras, en el ret. del Museo de Cagliari); argollados a la reja del taumatúrgico enterramiento (P. García de Benabarre.—Col. Harding), e incluso con camisa de fuerza, según modelo que nos brinda el "Maestro del Grifo". (Fig. 7.)

No vamos a detenernos en cubiletear, prolongando inoportunamente la prolífica serie de variados exorcismos. Son de fácil garbeo en obras de Viladomat a Valdés Leal, para llegar a los de Goya y el s. XIX: de Villegas: en la Col. R. Wiener (Berlín), o el de Martínez del Rincón premiado en la Exp. Nal. del 78. Ni tiene puesto aquí glosar al pormenor la nutrida legión de ciegos, leprosos y lisiados recolectable con sólo espigar desde el ábside de S. Climent de Tahull o S. Baudelio de Casillas de Berlanga, a los del retablo Spíglol de Catí por Juan Rexach; el de S. Lucas en Segorbe (Museo Dioc.), que la penetrante mirada del profesor Chandler R. Post acaba de atribuir a un discípulo del "Maestro de la Encarnación", proponiendo en la "Gaz. des Beaux Arts" identificar a éste con Luis Alimbrot; los del Maestro de la Pahería (Col. Fontana); Martorell (Col. Barnola); Maestro de Villalobos, en la Colección Iturbe (n.º 18); iglesia de la Sangre de Liria..., y llegar a los de Orrente (Valencia; Viena), Ribera (¡tantos!), Murillo, Herrera, Greco, Tristán... Hasta Vicente López, Bayeu y contemporáneos. Todo tiene su belleza, la belleza de lo feo que atisbaron las brujas de Macbeth y sublimizaron Ribera, Velázquez y Goya, prestándose a pesquisar no sólo continuidad o alteraciones de tipos, sino de temas. Suelen poder agruparse siguiendo determinadas trayectorias, con variantes tan deliciosas como la de prodigiosos rescates de miembros perdidos. Ejemplifiquemos con sólo uno, de cirugía: el de la pierna cortada por los Santos anargirios Cosme y Damián, narrado por Voragine (CXLVI). Mientras en la tabla del legado Bosch (n.º 45) al Prado, la que injertan al paciente a quien acaban de cortársela es la de un blanco, el "Maestro de Burgos" (panel de iglesia burgalesa), Hernando del Rincón (si es suyo lo que se le atribuyó en S. Francisco de Guadalajara) y otros, únenle la de un negro recién amputada. En la predela del Museo de Vich proveniente de Sampedor, se humaniza el acto, pues se trata de la de un cadáver. Incluso en algunos de albeiteria. Recordemos a S. Eloy, reponiendo la de un caballo de difícil herrar, en el retablo mayor de S. Feliú de Játiva; en la catedral de Elna (con curiosísimo paracoces supliendo el acial); Museo de Barcelona (s. XVI)... Pero podría decírsenos que todo ello ha de mirarse, como dicen dijo Murillo de horrendas obras de Valdés Leal ("In Ictu Oculi", "Finis Gloriae Mundi"): "Con las manos en las narices." El ademán es ciertamente de pésimo gusto, a pesar de haber pintado así Marzal a un cortesano en la corte ante su rey, cuando S. Jorge prueba ineficaz veneno (ret. Londres). Vale, sin embargo, la pena de soportarlo, por ser atractiva la indagación para publicaciones que con riqueza gráfica particularicen lo nuestro, replanteando normas iniciadas por el P. Cahier en su obra ya citada; por M. Louis du Broc de Segange, en "Les Saints patrons des corporations, et spécialement invoqués dans les maladies", que Bloud editó, extractándolo el benedictino belga R. P. Dom. Besse, y en "Die Patronate der Heilige", de Dietrich Herich Kerler. Agrada destacar un buen ejemplo local: el de Ferrán Salvador, con sus "Capillas y Casas Gremiales de Valencia", erudita monografía eficiente, cuya tónica debe ser proseguida en las de otros órdenes que algún día se redacten.

Pesquisando las prácticas de hagioterapia medieval, cuando por fortuna el cielo era muy azul y se veía con ojos de fe unánime, va surgiendo ante los nuestros la vena espiritual que llegó a producir en los Santos sanadores una verdadera disociación especialista, en ocasiones múltiple. Y son curiosísimas las nuevas facetas que surgen y pasaban inadvertidas, a pesar de su innegable repercusión en retablos de añeja imaginería.

Consideremos nada más que una muestra: el longevo ermitaño S. Antón "de Viones" o "Bianes", que llaman las capitulaciones retableras por ser Viena el lugar donde reposaban sus célebres reliquias. Es conocidísima la fama y poderío anti-pestífero que le hizo epónimo del ergotismo gangrenoso llamado también "hieropira", "erpes zoster", "ignis sacer" e "infernalis", "mal dels ardents" y muchos nombres más. Terrible azote confundido a veces con perniciosa erisipela y atribuído (según leo en el Garrisson) a proliferación de un hongo ("claviceps purpurea") en el centeno de panificar para las clases humildes, resulta bien explicable y sabido, que por afinidad y homonimia —¡tan predilecta en la elección de patronazgos del medievo!— fuera extendiendo su protección a todo mal contagioso de hombres o ganado y a gremios de horneros y polvoristas, terminando por ser ignipotente, lo cual justifica sus atributos habituales. "Deus qui concedis obtenu beati Antonii morbidum ignem extingui, et membris aegris refrigeria praestavi...", rezan oraciones de la Iglesia exhumadas por Villanueva ("Viaje Literario", II, 38-39), que no sé si retorciendo argumentos podrían justificar de lenitivo apagafuegos el agua (¿bendita?) que como rareza (quizá única) lleva en el retablo del Maestro de Cabanyes de Cuart de Poblet (Valencia). O si alude (?) su índole y virtud exorcista, como el de la parroquial de Alfajarín (Zaragoza). No es menos incógnito para gran número de visitantes de museos, lo que le metamorfoseó en alejíaco de irreverencias, dando al benévolo santo y sus efigies aspecto duro y severo. No se trata de casos esporádicos, sin trabazón ideológica, sino de larga teoría que podemos encabecer en S. Carlos (n.º 123) con el de los Martí de Torres, prosigiéndola con el de Huguet en su iglesia de Barcelona (bárbaramente quemado cuando los sucesos de 1909), Miguel Jiménez en el de Tardienta, Tomás Giner en el de la parroquia de Alfajarín, Bartolomé Bermejo (1) al de la Col. Rómulo Bosch... Por su imponente traza, mirábanse con medroso respeto creyéndolas terribles según indicó Mâle ("L'Art de la F. du Moyen-Age", 190), para el osado que frente a ellas se propasase al menor desenfado. Hacen comprensible tal carácter, referencias de Molanus en "De Imaginibus" (lib. III, cap. V), de los Bollandistas (al 19 enero, tomo I, pág. 119) y literatura pía o profana en que se amenaza con él y su fuego, a tenor de las maldiciones de Gargantúa, Pantagruel y Villon, que leo en "Le Petit Testament" (XXXIII): "De par moy sainte Antoine l'arde..." Escrutando fuentes más de casa, encuentro algo tan evocador del ambiente regnícola como un sermón (Catedral Valencia, ms., IV, 255) de S. Vicente Ferrer, que al censurar vicios de su época dice a los oyentes: "Quant Deu dona alguna pena tots temps es correspondent al peccat... Verbi gracia, fa-us mal lo cap? Hoch. Donchs quelque peccat he fet per lo cap. Hay alguna dona que entre les mamelles li sie fet mal de cáncer o foch de Sent Anthoni? Hoc. Hec mostrat als milans. Mes filles, avisauvos" (2). Explícase

(1) Me refiero al que le atribuyó Post en su monumental *History of Spanish Painting* (VIII-70), que supongo proviniente (?) de tierras de Valencia, por cuanto aquí lo vi, fotografiándolo Sanchis. Induce a ratificar que para la región valenciana debió de pintar más que su famoso S. Miguel, de Tous. Y justifica y algo aclara su nexo con el arte de los Osonas, pues si no yerro hay reflejos y hasta relativas concomitancias con el panel del mismo santo en el Museo de Castellón, oriundo de Valdecristo. Lo reafirman obras de la Col. Johson (Filadelfia), que clarividentemente adjudicó a los Osonas el sabio profesor americano en su reciente "Additional Works by the Osonas" que publicó la "Gazette des Beaux-Arts".

(2) La clásica doctrina básica del talión simbólico, que reitera en otros, como el "De Beate Petro", encontrado y publicado por mosén Betj. En pareja directriz ideológica, refieren las "Cantigas" (CCVI)

que con tal carácter intimidador y riguroso fuera en sitios públicos pintado, a fin de alejar desaprensivos. Lo comprueba en Valencia el hecho de mandar el Cabildo se pusieran "en lo portal del fosseret dos ymatges de Sant Antoni", después de disponer se limpiara, "ques netejes be, perque no...", dice un documento incluido por S. Sivera en su "Vida íntima de los valencianos en la época foral" (p. 91). Es decir, el "pintar santantones en rincones, para amenazar al que se atreviera en tal lugar...", del "Vocabulario de refranes", por Gonzalo Correas (p. 602), y de un opúsculo del doctor González de Dios: "Corripiant quicumque locum foedaverit istum." Gráficamente asevera lo general de esta costumbre las pinturas murales de la Universidad de Salamanca, que interpretó Tavera Hernández en la "Revista de Archivos" (1927, p. 199). Exactamente lo mismo acaecía en Italia, según la "Philosophie de l'Art", de Taine (tom. I, 156, de la 16.^a edic. Hachette). Todo lo cual es probatorio de la certeza con que proclamaba Lapôtre, en "Recherches de Science Réligieuse" (1912, n.^o 6, p. 506), que "la fe robusta tiene a veces aparentes irreverencias que sólo sorprenden cuando un ambiente de incredulidad hace al católico más circunspecto, aunque no más convencido".

* * *

El teatro y su "attrezzo" fué otro importante factor iconográfico. Le orientaba el clero, no solamente cuando por ser drama litúrgico se celebraba dentro del templo, siendo el eclesiástico autor y actor, sino después de salir exclaustrado a la plaza pública, con Misterios, Autos, Moralidades, Entremeses, Coloquios y Farsas. "Sermones en representable idea", se les llegó a llamar. Pueden hallarse algunos de interés entre los acopiados en Valencia por D. Joaquín Serrano Cañete y D. Carlos Ros; por Milá Fontanals, en sus "Orígenes del Teatro Catalán"; en "Consuetas", encontradas en Tarragona por Mosén Vie; por el P. La Canal en Gerona; por D. Roque Chabás y el archivero D. Gabriel Llabrés, que las dió a conocer en el "Boletín Arqueológico de Palma" y la "Revista de Archivos". Con las referencias de S. Sivera sobre "La dramática en la Catedral de Valencia" y de Henri Mérimée ("L'Art dramatique à Valencia depuis les origines"), más los reunidos por Leo Rouanet para la Biblioteca hispánica, o la de Autores Españoles de Rivadeneyra y continuadores; más los contenidos en Códices, cual el legado a nuestro Ayuntamiento por Serrano Morales, puede formarse rico acervo para engolosinar al estudioso que rebusque acotaciones clave de iconística retablero.

Muchas piezas de avanzado el s. XVI son útiles para lo medieval, aun cuando parezca paradójico; porque no son producciones aisladas y desconectadas, sino eslabón de larga cadena que las une a tradiciones del XV y anteriores en nuestra escena religiosa, que también comentó R. González en "La Ciudad de Dios" (1919-20) y D. Vicente Ripollés en Anales del Centro de C. Valenciana (n.^o 1-1928). Son

de Alfonso el Sabio, lo de la mano del Papa S. León, que repite la "Leyenda Aurea" (LXXXVIII); del joven lionés peregrino a Compostela (XCVIII); de S. Hipólito con el boyero Pedro (CXVI); del pie cortado y recuperado (Cantiga CXXVII), que a su vez figura en Vidas de S. Pedro Mártir y S. Antonio de Padua y sus pinturas, desde el retablo de Montefalco atribuido a Pietro A. Menzzafti, al lienzo de Lucas Jordán, en la madrileña iglesia de S. Antonio de los Portugueses. La tradicional trayectoria tan profundamente anclada en nuestra literatura, como revela el cuento de la Cava y D. Rodrigo con su expiación por "do más pecado havia"; de la leyenda catalana del "Comte l'Arnáu" en sus atormentadas apariciones, y otras muchas.

provechosos, por lo ilustrativos, incluso asientos de data, en "Libres de Obres", donde canónigos fabriqueros y vicarios anotaban gastos de las representaciones, el alquiler de vestuario y coste de la tramoya.

En nuestro imaginario paseo por las salas de San Carlos, contemplemos Santos ermitaños penitentes. Elijamos uno determinado: S. Onofre, por ejemplo, en la que di por predela del tríptico Martí de Torres (fig. 8), mal maridada con el retablo Pujades; o el de la portezuela del legado Martínez Vallejo. Al momento nos traerán a la memoria instrucciones de Consuetas, previniendo salgan a escena "los homens de penitencia, ab saltiris en les mans". Llevando rosario por común atributo de signo eremítico y penitencial, están los que puso Juan Rexach en la tabla descubierta por Post en la Col. de Miss Anne Paul, de Boston. Es generalmente visible a SS. Pablo, Magdalena... y peregrinantes. Así les describió el "Libro de Cantares" del Arcipreste de Hita, con "palma fina—esportilla e cuentas para rezar áína". No es privativo del barbilo solo de la Tebaida; ni tampoco el ramizo de hiedra, por más que concuerde con advertencia de presentarle según le vemos: "tot nuu, ab cabells sbandits e cinta de edra". Y como figuró en apariciones. Citemos sólo la que narra Escolano ("Historia", I, 506), al pastor de D. Francisco Menaguerra. Por eso, aun cuando pueden hacerse listas suyas en esa forma, llegando hasta Rexach en el retablo firmado de Cubells, "el Maestro de Játiva" en el de la ermita de Todolella, e incluso lienzos, cual el que figura como de Vasco Pereyra en la "Gemalde Gallerie" de Dresden (n.º 675 del Catálogo de 1920), igual podríamos apuntar de S. Pablo y otros, y con la misma latitud, llegar hasta Ribera (Museo de Estocolmo, n.º 1496 del Catálogo de 1918), Velázquez (Prado, n.º 1057 del Catálogo de 1920)... Y no es que sea propiamente cendal de pureza, pues sobre su ueste de pieles le lleva el del retablo de los Juan, señores de Vinalesa (Museo Dioc. de Valencia, n.º 32 del Cat. Tormo), y muchos más. Y no sólo en nuestro arte. Recordemos los Adán y Eva, de Fra Angélico, en el Prado; de Massaccio, en el Carmino florentino... Con o sin cinto hederiforme, resulta ingenuo el guardarropa teatral de antaño, con sus "vestidos de desnudos" hechos sobrepegando estopas en tela, tan típicos en el retablo de los Cervellón (N. York, Metropolitan Museum) y en el del "Maestro de Lanaja", que reprodujo Post ("History", VIII, fig. 309).

Del teatro es oriundo el zarzo de cañas, o mimbres trenzados a modo de barda que tiene contiguo. Era muy empleado para limitar la escena. Por eso es copiosísimo en gran número de tablas y temas variadísimos.

No escasean leyendas vinculando el invento de anteojos a los Apóstoles y Santos Padres, principalmente a S. Jerónimo, sobre lo cual puede verse "Saint-Jérôme et l'invention des lunettes", publicado por Bourgeois en "Trav. de l'Académie de Reims" (1911, 155), quizá causa de pintarle con ellos frecuentemente (Maestro de la Pahería, en tabla particular que reprodujimos en "Museum" (VII, 365). B. Betmejo, en la Piedad Desplá; escritorio de Jerónimos, n.º 388 de la Col. Lázaro... Sin embargo, es grato el observar cómo el "adereço" de Consuetas, preceptúa salgan con ellos ciertos personajes. Quizá contribuyó a difundir su reproducción en viejas tablas, donde no escasean. Dentro del Museo citemos ahora únicamente al S. Bernardo (?) de la predela M. de Torres y al profeta Joel en el retablo Estela. Dentro del área valenciana: al apóstol de la "Dormición" que dió a conocer Mayer cuando era del anticuario parisén D. Lucas Moreno, y atribuí al nicolasiano "Maestro de Burgo de Osma"; S. José del retablo de Guardia del Prats (Museo Dioc. Tarragona);

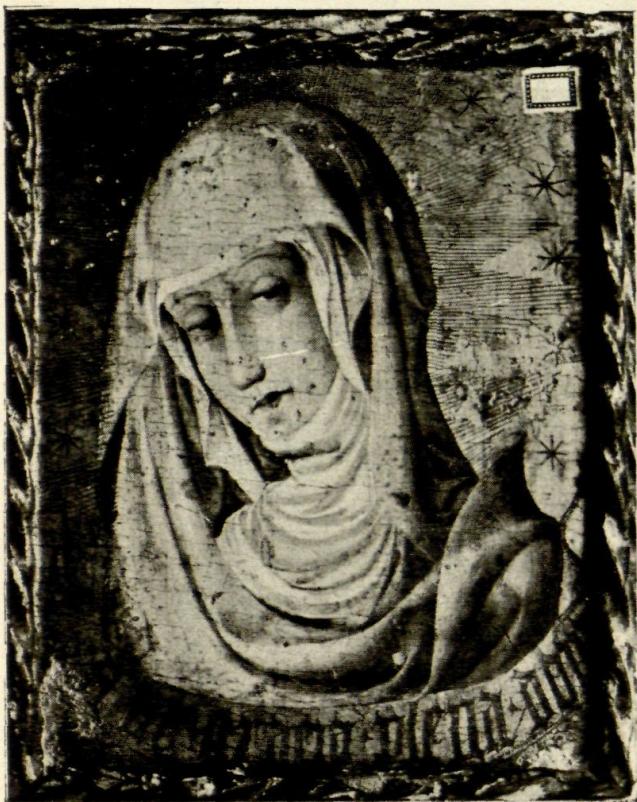


Fig. 1.—PEDRO NICOLAU. *Verónica de la Virgen*. Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).

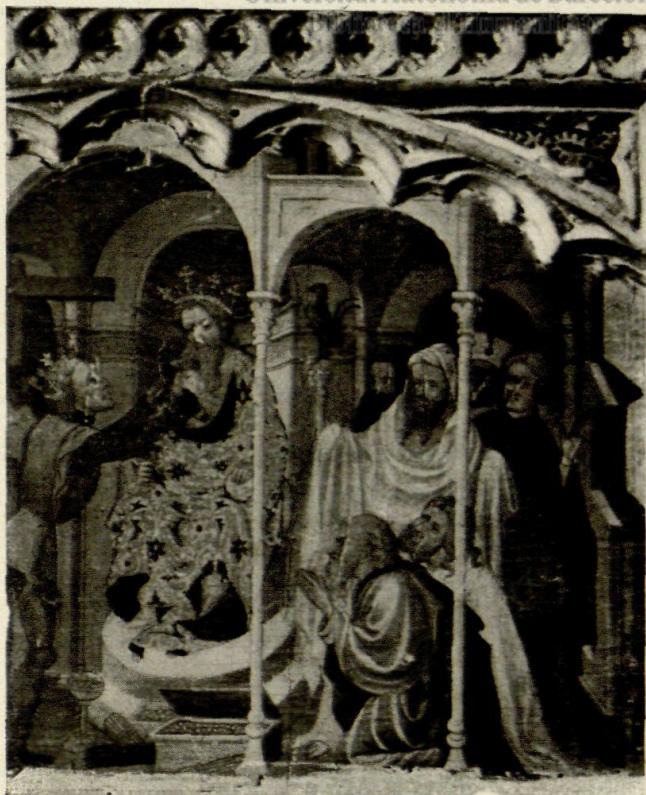


Fig. 3.—MAESTRO DE PUJADES Y GIL. *Muerte de Cosroe*. Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).

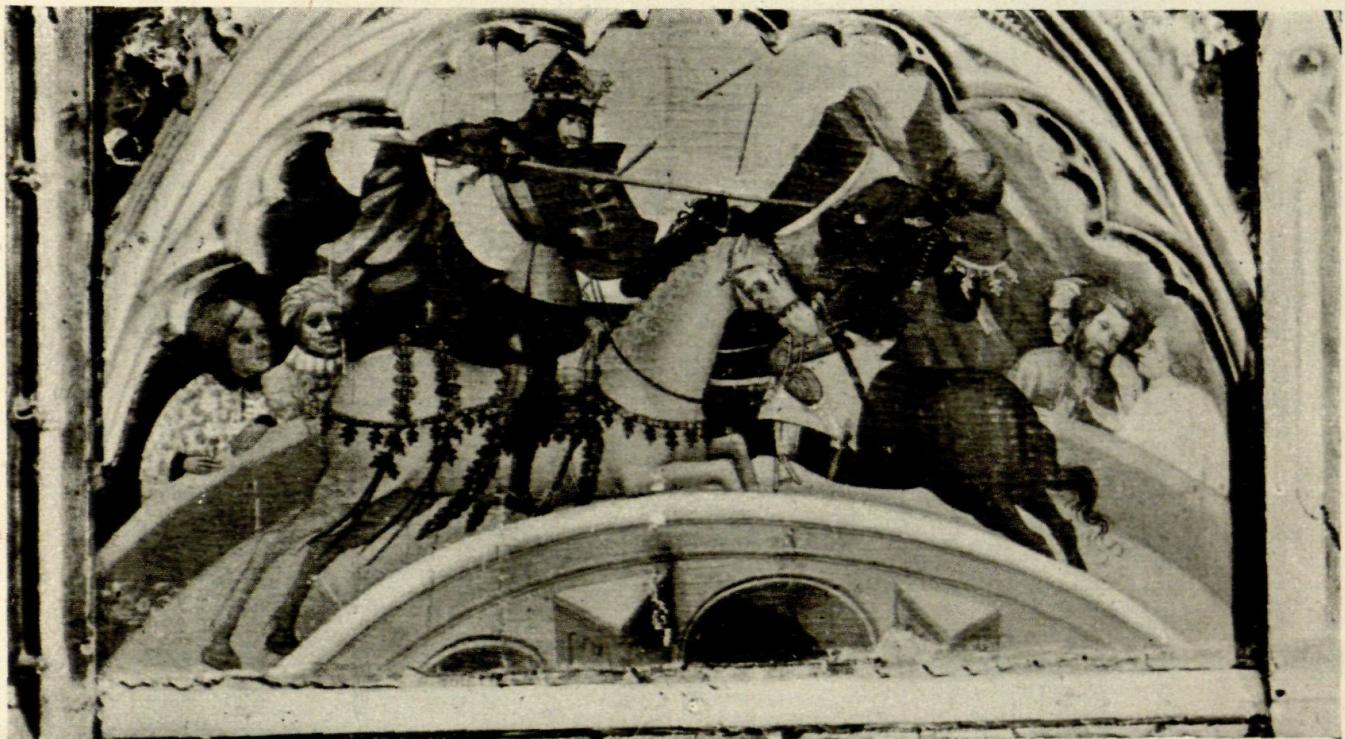


Fig. 2.—MAESTRO DE PUJADES Y GIL. Principios del siglo XV. *Combate de Heraclio sobre un puente*. Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).

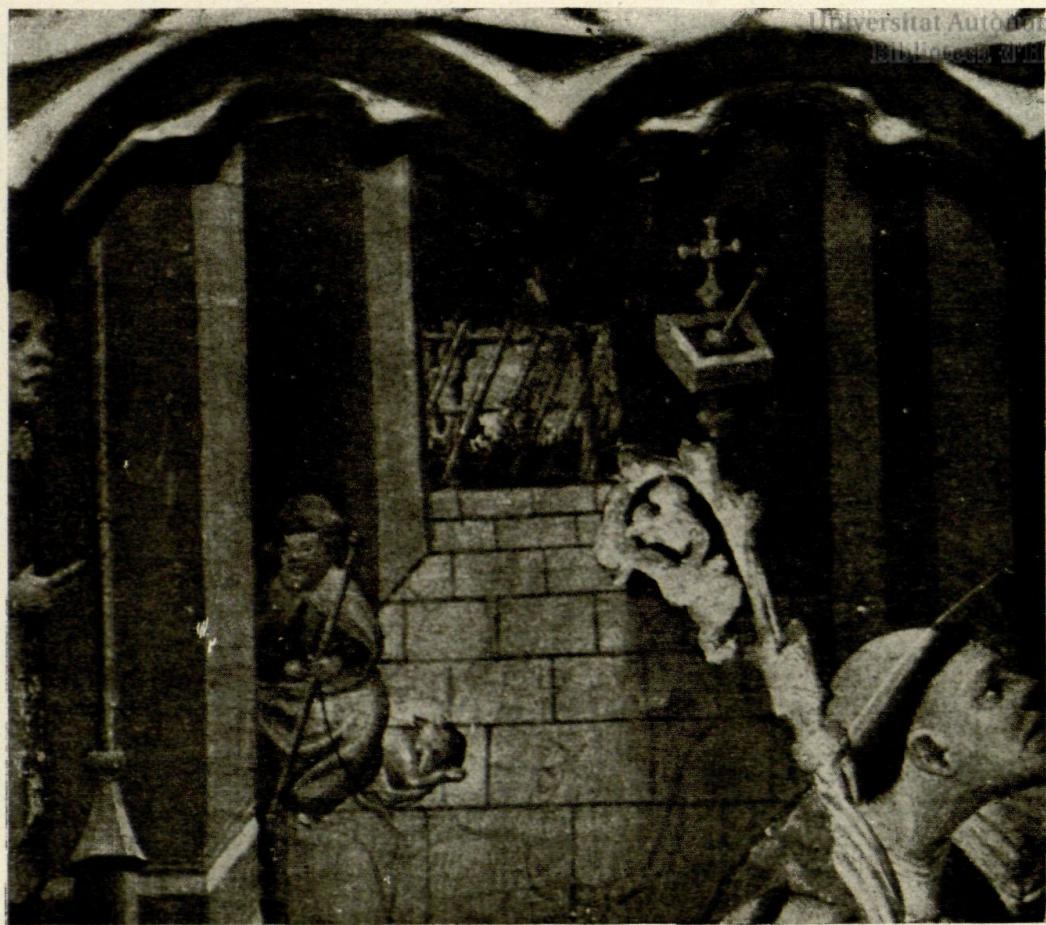


Fig. 4.—MAESTRO DE LOS MARTÍ DE TORRES. Primera mitad del siglo XV. *Misa de San Martín de Tours*. Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).



Fig. 5.—MAESTRO DE PUJADES Y GIL. Principios del siglo XV. *Milagros en la tumba de San Marcos*. Colección Tortosa (Onteniente).

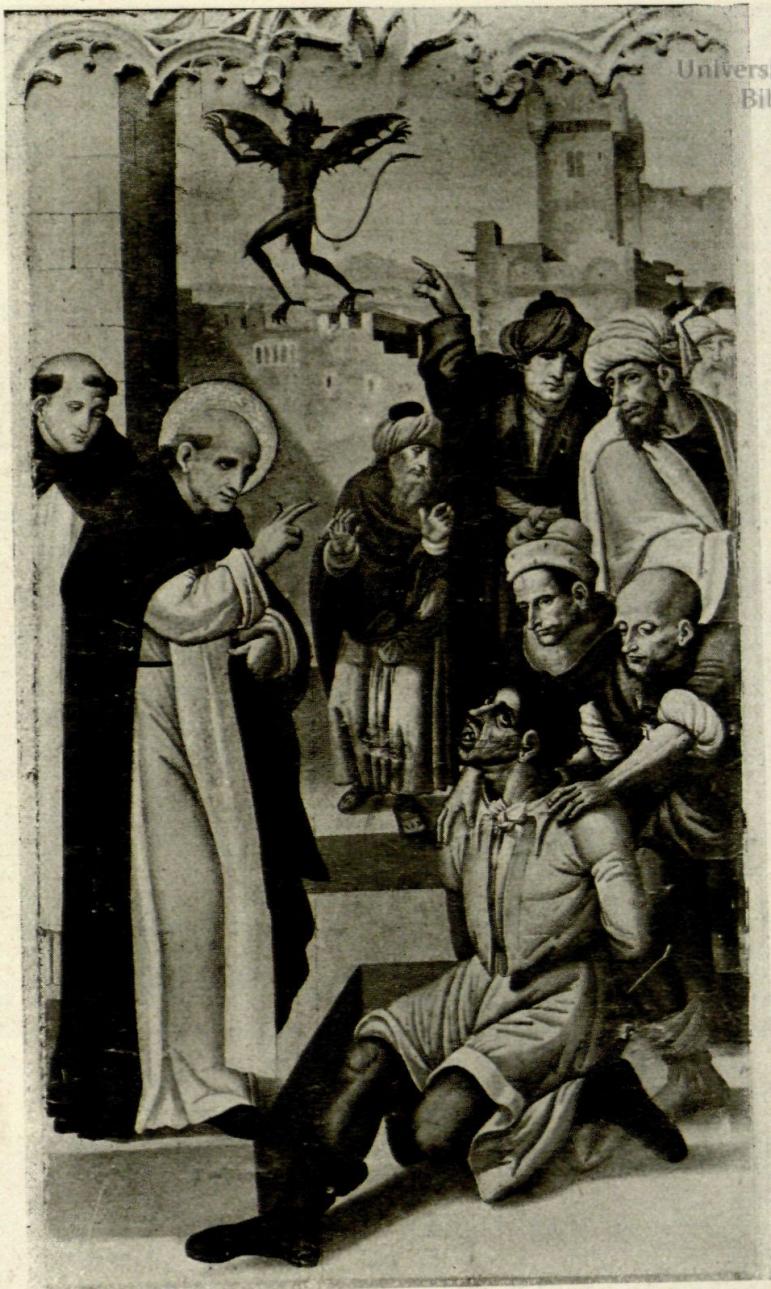


Fig. 6.—MAESTRO DEL GRIFO. *Milagro de San Vicente Ferrer*.
Fines del siglo XV. Museo de Bellas Artes de San Carlos
(Valencia).



Fig. 7.—MAESTRO DEL GRIFO. *Detalle del entierro de San Vicente Ferrer*.
Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 8.—MAESTRO DE LOS MARTÍ DE TORRES. *San Onofre*. De la predela del tríptico de Portaceli, dedicado a Santos Ursula, Martín y Antón. Museo de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).



Fig. 9.—DISCÍPULO DE BORRASSÀ. *San Juan Bautista*. Museo de Artes Decorativas de París.

los colgados en pared del carpinteril taller de la Santa Casa de Nazaret, por Martín Torner, en la Col. Villalonga Mir (Palma); S. Joaquín (no de Espinosa), en S. Juan del Hospital, que aludió Mez. Aloy... Podríamos seguir con los de Isaías en predela por el "Maestro de Bonnat", en la Col. Cornellá (Barcelona); S. Marcos, de anónimo castellano, propiedad del Marqués de Santillana (Madrid)... Entre sí comparados y con los de siglos posteriores, que puso Cofferman al "Tránsito de la Virgen" (Catedral Sevilla y n.º 1259 del Prado), Greco al inquisidor Niño de Guevara (N. York; París), Murillo a un monje blanco del "Sueño del patrício" y al por los quevedos supuesto retrato de Quevedo (Louvre, n.º 1718), como el que se atribuyó a Velázquez en Apsley House (Londres); Pacheco a un santiaguista; Pareja en "La vocación de S. Mateo", y Arias Fernández en "La moneda de César" (Prado); Alfaro, al historiador Solís (n.º 100 de la Col. Lázaro), y autorretratos como el de Lucas Jordán en el Palacio de Medinaceli, o de Goya en el Museo de Bayona, permitirían formar un apéndice español a "Die Brille auf den Kirchlichen Gemälden des Vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert", del profesor de Gratz, Wilhelm Prausnitz. Bien lo merece, máxime recordando que pasa por el más antiguo libro impreso respecto a ellos, el "Uso de anteojos", de Benito Daça, publicado en Sevilla el año 1623 y traducido al francés por Alberlotti.

Detengámonos ante cualquier cabeza de Moisés; ante las de Rexach o del hijo de Osona (núms. 125 y 56) de S. Carlos. Pronto notaremos resonancia de la forma en que le caracterizó el teatro medieval, interpretando versiones de un versículo del Exodo (XXXIV, 29), cuando le describe al bajar del Sinaí "cornuta esset facie sua". Lo leo en el P. Feijóo (Discurso IV, 57, del t. VII), y veo que también fué particularidad discutida por Mâle ("L'Art du XII^e siècle"). S. Vicente Ferrer lo aclaraba predicando la Cuaresma de 1413 (8 abril, edic. Patxot): "La cara cornuda de dos raigs de lum." Pero ni la pintura ni la escenografía estaban para tales sutilezas. Mal podía entonces apelarse a juegos de luz, cuando aun estaba tan en mantillas en tiempos de Cervantes, que decía caber todos los recursos escénicos en un costal y se cifraban en cuatro pellicos, cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados poco más o menos. Hubo de apelar a poner en las estoposas pelucas de alquiler los dos cornezuelos pelitiesos que perduraron mucho en su iconografía; pese a resultar remedio diabólico censurado por aduaneros de la Contrarreforma, como el áspero Molano con su "De historiae sanctorum imaginum et picturarum" (cap. XXIV, libro IV), a cuyos embites resistió y sobrevivió sin embargo.

Si contemplamos figuras del Bautista, las veremos con su inalienable caracterización de Profeta, vistiendo como Elías (aún lleva el pellón en imaginería moderna, poniéndoselo el pintor y escultor Manuel Gutiérrez, al del Carmen calzado de Madrid), cuando anunciable castigos de la incredulidad de Acab: sayo de piel de camello con tira de cuero por ceñidor. Es invariable hasta en apariciones (1) (Voragine, CLIX, 4), porque le asignan la melota los Sinópticos (S. Mateo, III, 4; S. Marcos, I, 6; S. Lucas, XI, 22), llevándola desde su infancia: "dizen los santos doctores, seyendo niño de siete años: entró en el desierto vestido de vestidura hecha de pelos de camello que era muy aspera y andaba ceñido de cinta de piel de oveja". Son palabras de Fr. Exi-

(1) Sobre repercusión a la inversa de imágenes en literatura y leyendas, puede verse lo del P. Papebroquier y otros bolandistas sobre Santos cefalóforos; de Matury, en sus "Essai sur les légendes pieuses du M.-Age", y lo de los sabios jesuítas P. Cahier (*loc. cit.*) y Delehaye, en "Les légendes hagiographiques". Por eso nos limitamos a señalar concordancias, sin aseverar sean fuentes.

menis en su "Vida de Jesucristo" (lib. II, cap. CXXVI). Nos explican extensa legión de S. Juanitos; solos o jugueteando con el Jesusín (de los del Maestro de Cabanyes: n.º 376 del Museo; Col. R. Vicente Bernis y el que reprodujimos en "Boletín S. E. Excursiones", tercer trimestre de 1935, a lienzos de Murillo). Tema infantil delicioso, aunque poco grato a puristas como el P. Interion de Ayala, en su "Pintor cristiano y erudito" (lib. III, cap. VI, 3). No lo traigo a cuenta para subrayar este rasgo de continuidad y predestinación. Abunda en las "Vidas" de grandes santos desde su más tierna puericia; como la perversidad en los perversos (leyendas de Judas, Pilatos, etc.), por conocida propensión hagiográfica. Ni para testimonio de fiel transcripción literaria, sabidísima. Sino para un nimio pormenor, poco advertido. Cuando las Consuetas por eco del sagrado texto preceptúan "vinga vestit ab una pell de camell", no se olvidan de añadir: "los brassos descuberts, descals de cames i peus". Es detalle generalmente inalterable. Mas como escaseaba el cuero camelluno, y el público podía exigir poco en zoología, tuvo que suplirse con algo "que parezca piel de camello". Surgieron los sustitutivos, llegándose a prevenir expresamente que "ab pell de bedella". Ternera, caprina o carneril zalea y espartos o estoposas vestes, a cual más ingenua, pululan en los de Domingo Valls (S. Juan del Barranco), Maestro de los Ocón (Ródenas), Maestro de Burgo de Osma (Louvre), Maestro de Altura o discípulo (La Yesa), Segorbe, Játiva, Borbotó... Incluso con colgante cabeza disecada de la res, costumbre que había de vituperar Molano (*loc. cit.*, cap. XX del lib. 3.º); lo cual no merma interés a ejemplares como el de Cincotorres, que adjudicó a Bernat Serra S. Gozalbo en su monografía modelo acerca del pintor; y la de un discípulo de Borrassá, que fué a parar al Museo de Artes Decorativas (fig. 9) de París. Si nos alargáramos a inquirir, aunque sólo fuera dentro de la Corona de Aragón, surgirían rarezas curiosísimas. Espigando nada más en un tomo (el 8.º) del "Speculum majus" de nuestra pintura, que con titánico esfuerzo ha presentado el profesor Post, hallaremos dos bien interesantes: el de su "Coteta Master", en la ermita de S. Sebastián de la Coteta, cerca de Magallón, que revelando el simbolismo del místico "Agnus Dei" le convirtió en auténtico Niño Dios. Y el de la pirenaica ermita de Evol, con linterna en mano iluminando al luminoso Cordero divino, en tierra. Nos recuerda prédicas explicativas sobre "por qué S. Juan es llamado "lámpara", y trayendo en su apoyo proféticas palabras aplicadas en común sentir al Precursor. Así, desde la voz del Salmista con "Paravi lucernam Christo meo" (Salm. CXXXI, 12), a Isaías, de quien es la Lección de su festividad (el 24 junio), tomada del cap. XLIX, 6, que repite lo de "lucerna ardens", como ha de hacerlo el IV Evangelio (V, 35) y el de S. Lucas (I, 79), con su cántico del "Benedictus est", aducido ya por Post.

Si de figuras aisladas pasamos a composiciones, veremos idénticas resonancias. No hay ni por qué dejar la Vida de S. Juan, pues si hojeamos la "Representatio de la tentaciò que fonch feta à Nro Sr. XPI" por Fra Cardils, "mestre en Theologia" (n.º 10 de la Col. de Llabrés), comprobaremos cuánto se aclara en el "Bautismo del Señor" la presencia de judíos bautizándose, que puso Pedro Serra (Manresa) y parece predilecto del arte italiano (de las esculturas del baptisterio florentino y los frescos de Castiglione d'Olona por Massolino, a Dello Delli, en Salamanca), pudiendo ser Italia quien le difundió. También el ver cómo se arrodilla S. Juan (Maestro de Altura (?)) en La Yesa; n.º 306 de la Col. Muntadas, obra del taller de Pedro García de Benabarre...). Y otros pormenores.

Hasta en los asuntos más conocidos y frecuentes. La Natividad es tema casi agotado y a grandes planos ejemplificado en la síntesis del P. Raymond Louis, A. Peraté y A. Rastoul, "La Nativité de N. S. Jésus-Christ", edición Morty, de 1911. Hizo un breve, pero como suyo sustancioso comentario, Mosén Godiol ("De la Nativitat de Jesús") en 1914, y el doctísimo Emile Mâle lo expuso en sus tres grandes volúmenes sobre arte francés del XII al XV. Pues bien: escudriñando atentamente nuestros retablos no dejaremos de atisbar nuevos trasuntos de nuestros viejos documentos. Las más veces no suelen faltar al fondo, para rememorar la Ciudad Santa, esas torrecillas que los gastos de fábrica incluían bajo epígrafe: "per adobar las torres del betlem, pagui...". Ni esas frecuentísimas cabañas a modo de varga, con techo de paja o cañizo que figuran en cuentas de las representaciones de Misterios: "Per un feix de canyes per a fer la barraca..." Ni los estopencos postizos pastoriles incluídos en asientos de pago: "per loguer de les caballeres per els pastors..." Los hay deliciosos con sus crespas pelambreras que realzan su recio carácter de rústicos zagalones fornidos, gentes de gallaraza, con trullo, cayado y pellico, todavía sin los convencionales atavíos que al irse después alfeñicando, llegaron (en la literatura y pintura) no menos de a vestir sayo "de tabí", sedeño zurrón y áureo bastón, motivando las burlas de Tirso en su "Fingida Arcadia", sátira fina de la homónima de Lope. Su número en la Adoración del Mesías no ha sido invariable y definitivamente fijado como el de los tres Reyes. En ocasiones (Nicolau: Sarrión, Albentosa y Museo de Bilbao; Anónimo discípulo, autor del retablo Estela, de San Carlos; Valentín Montoliú en San Mateo y tabla de D. Manuel González Martí...) hay de adorantes los dos de la ceremonia litúrgica del "Oficio de Pastores" que nos vino según indican las "Memorias" del Sr. Obispo Fernández Vallejo, de los Monasterios benedictinos. O los tres que pintó Rexach (Agustinas de Rubielos), el Maestro de Játiva (Museo de Barcelona) y el Maestro de los Gabarda (Museo Dioc. de Valencia). Tradiciones, como la salmantina de S. Pedro de Ledesma, dan hasta sus nombres: José, Jacob e Isaac. Y no faltan con cuatro (retablo Escuela del Maestrazgo en Villahermosa del Río; Maestro de Perea), número que figura en representaciones teatrales, que por lo tardía será suficiente a ejemplificar con la égloga de Hernán López de Yanguas.

Fué también el escenario exposición y escaparate divulgador de S. José con luz (Maestro de Perea); calentando comida o pañalitos (Marzal); hablando con los Pastores (parroquial de Pego)... Pero esas son otras historias que ya no caben aquí.

Pinturas murales inéditas en el Alto Aragón

Por RICARDO DEL ARCO

EN el Somontano de Huesca, a veintisiete kilómetros de la capital y al pie de la sierra de Guara, está el pueblo de Yaso, de antiguo origen, cuya existencia consta en el siglo XI.

El día 3 de mayo del año 1093, el Rey de Aragón Sancho Ramírez entregó su hijo Ramiro, su "amada prenda" (*amabile mihi pignus*), al abad del monasterio francés de San Poncio de Thomières, sito en territorio de Narbona, llamado Frotardo, para que fuese monje allí según la regla de San Benito. Con tal motivo hizo al cenobio una amplísima donación, que trae el cronista Jerónimo Zurita en sus *Indices* (1). Es un monumento notable por más de un concepto.

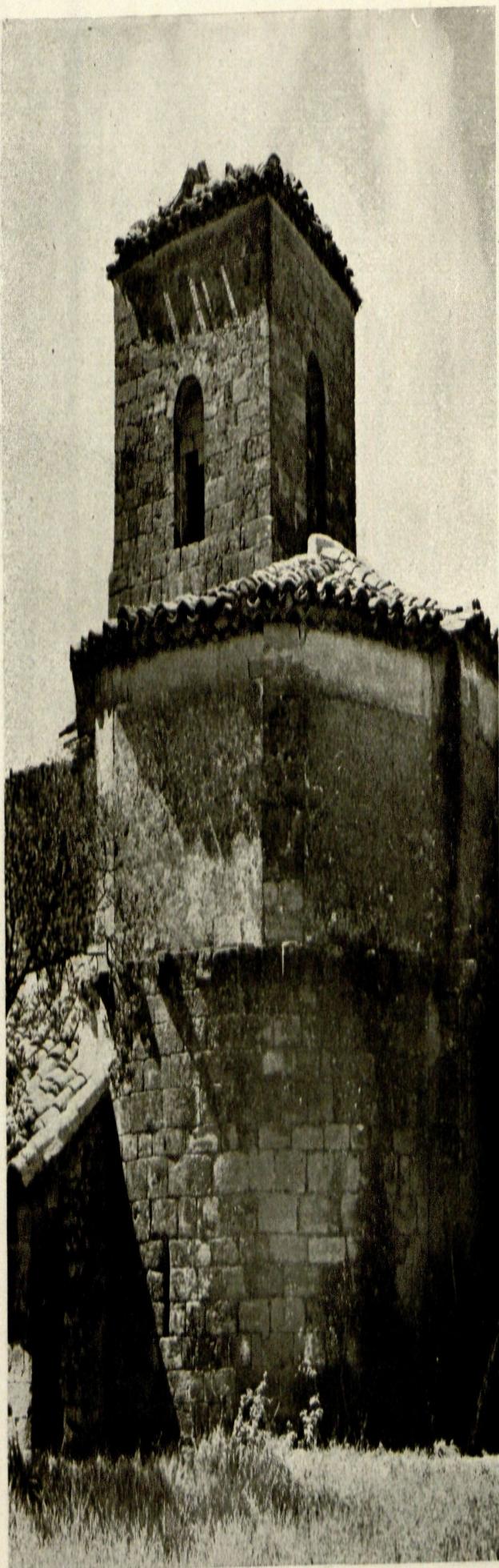
En primer lugar, por revelar la insigne piedad del Monarca, que entrega su hijo en propiciación de la victoria sobre los enemigos del nombre cristiano (2), con la misma devoción y fe — afirma — que Abraham ofreció a Dios su hijo Isaac. En segundo lugar, porque refleja el espíritu imperial de este gran Rey — no estudiado aún como merece — en su empresa reconquistadora; pues dona a San Poncio de Thomières territorios que se extienden desde las iglesias y capellanías de Arguedas, en el Pirineo navarro, hasta las del castillo de Salou, cerca de Tarragona, junto al Mediterráneo; y en medio unas casas en Jaca, que fueron del Merino García Arceiz; en tierras de Huesca, el Monasterio de San Urbez de Serrablo, con sus villas, mansos, palacios, hombres y mezquinos (3); la iglesia del castillo de Labata, y las primicias, décimas, oblaciones y alodios de las iglesias y villas que pasaron a aquel castillo, a saber: Morrano, Bastaras y Yaso con sus pertenencias, la iglesia de Santa Cilia y una torre con casas del castillo de Montearagón (4), junto a las casas de su hijo el Infante Don Pedro y delante de otras de aquella iglesia. A estas donaciones efectivas añade bienes que en un próximo futuro espera rescatar de los musulma-

(1) *Indices rerum ab Aragoniae Regibus...*, págs. 37-40. Zaragoza, 1578. Consta al fol. 1 v.º del Cartulario de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, conservado en este templo.

(2) *Quatenus det victoriam contra inimicos nominis Christiani.*

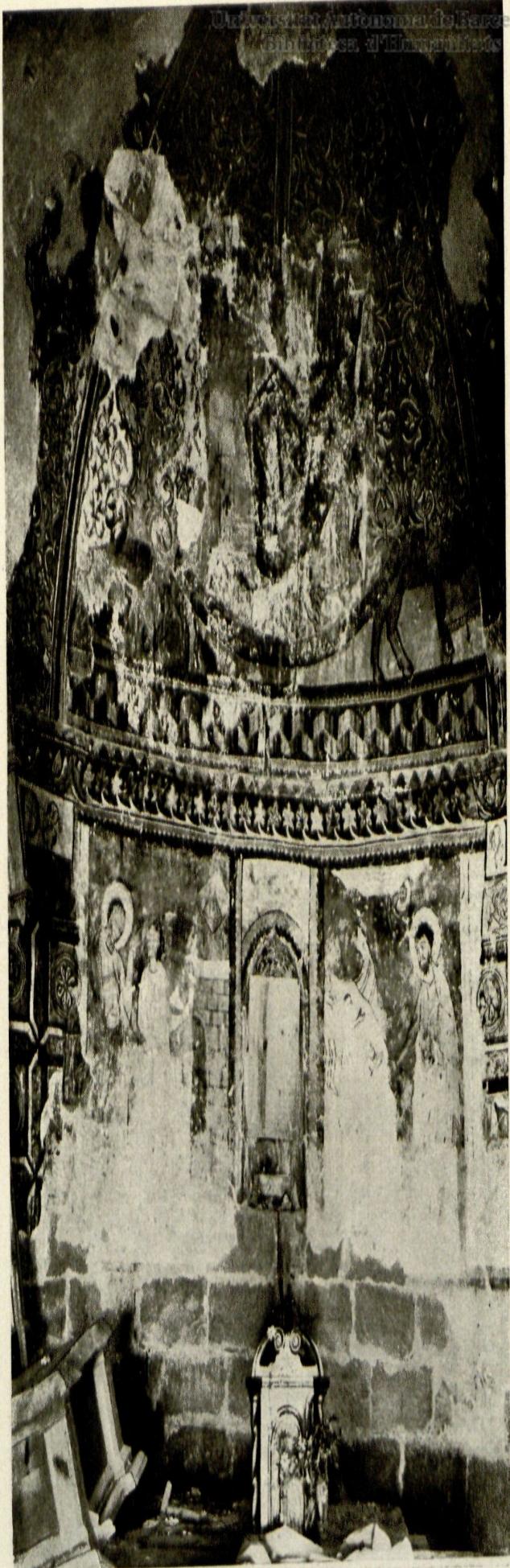
(3) Cf. *El Monasterio de San Urbez de Serrablo*, por Angel Canellas, en la revista *Universidad*, número de enero-marzo de 1943, pág. 23.

(4) Lo había erigido el Rey para facilitar el asedio de la plaza de Huesca, terminado precisamente este año 1093. Subsisten sus ruinas.



Iglesia de Yaso (Huesca).—Exterior del ábside románico.

(FOTOS OLTRA)



Iglesia de Yaso (Huesca).—Decoración del ábside.



Iglesia de Yaso (Huesca).—Pintura mural con la escena de la prisión de San Andrés.



Iglesia de Yaso (Huesca).—Escena de un milagro de San Andrés.
(FOTOS OLTRA)

nes: el castillo de Villelas, con las parias, tributos y fábricas que le solían hacer aquéllos; la capilla de la Zuda de Huesca, "si Dios me la diere, o a mi hijo"; las iglesias y capellanías de la ciudad de Tortosa ("si Dios omnipotente me la diere"), lugares donde había mozárabes, y la mitad de la isla Aiaceca, acaso alguna formada por el delta del Ebro. Esto es, una faja de propiedades desde el Cantábrico hasta el Mediterráneo, unas cobradas y otras en plan de ambiciosa conquista.

Hace la donación junto con su hijo Don Pedro, a quien nombra como reinante en Sobrarbe, Ribagorza y Monzón. El se intitula Rey de Aragón y Pamplona. Y elogia Zurita la conducta de este valeroso Príncipe, que tiene su pensamiento puesto en la cruzada contra los infieles desde el Pirineo hasta el mar, y para mover más a Dios en su auxilio le ofrece su hijo el infantito Ramiro.

De este documento se deduce que la iglesia de Yaso había pasado, antes del año 1093, a la jurisdicción de Labata, pueblo cercano. El Monasterio de San Ponce de Thomières entró en posesión de la Zuda mahometana el mismo día en que Pedro I entró victorioso en Huesca (1096), cumpliendo la promesa de su padre; pero movida contienda entre el Obispo y el Abad de Montearagón sobre la mezquita mayor de la ciudad, mediando concordia se dió aquélla al Obispo; al Abad, la capellanía de la Zuda, y en compensación, al Monasterio de San Poncio, la iglesia mozárabe oscense de San Pedro el Viejo, donde fundó monasterio filial y subordinado, con monjes venidos de allá, que ya consta los había en el año 1099.

Las iglesias mencionadas en territorio oscense, que eran de San Poncio, quedaron unidas al priorato de San Pedro.

Este prior, aunque dependiente del Abad de San Ponce, era prelado de los priores de la iglesia de Yaso y las restantes citadas, los cuales eran monjes benedictinos, con jurisdicción quasi episcopal sobre los clérigos seculares residentes en aquellas iglesias, con la civil y criminal en los lugares, nombrando alcaldes para ejercerla.

En 1248 quedó mermada esta preeminencia, por cuanto los árbitros concluyeron que los vicarios y capellanes seculares de Yaso y las otras iglesias, cuya jurisdicción se disputaba, reconocerían y obedecerían al Obispo de Huesca como prelado y propio diocesano, si bien el nombramiento de tales personas correspondería al prior de San Pedro, y el Obispo les daría la cura de almas, y que por los derechos y emolumentos que el prelado pretendía, se le diesen en cada año diez cahices de trigo, diez de ordio y otros tantos de avena (1).

A fines del siglo XV, el Rey Católico, con autoridad apostólica, secularizó el priorato de San Pedro el Viejo, y después, a súplica de Carlos V y de la ciudad de Huesca, el Papa Paulo III lo suprimió en el año 1535, aplicando sus rentas y jurisdicciones al Colegio Imperial y Mayor de Santiago, que acababa de fundarse; y así, Yaso pasó a la de este Colegio, y la presentación de su curato, a la ciudad.

El templo parroquial de Yaso es de una nave. Conserva el ábside semicircular románico de los primeros años del siglo XIII, con ventanal aspillerado en el centro y bóveda de cuarto de esfera, de sillería de grande aparejo regular. Al exterior, el tránsito de ábside a la bóveda se marca por salientes modillones. El resto de la

(1) FRANCISCO DIEGO DE AYMSA: *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, pág. 537. Huesca, 1619.—FRAY RAMÓN DE HUESCA: *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, t. VII, pág. 20. Pamplona, 1917. Publicóse esta concordia, traducida del latín, en *Revista de Huesca*, t. I, págs. 124-129. Huesca, 1903-1904.

fábrica fué modificado después, incluso añadiendo a la nave, junto a la cabecera, dos capillas con cupulín, a modo de crucero, con lo cual la planta actual es de cruz latina.

El fondo del presbiterio lo ocupaba un retablo barroco. Quemado éste por los marxistas, aparecieron detrás pinturas murales, unas primitivas y otras superpuestas; éstas de motivos geométricos, ejecutadas en el siglo XVIII en tono grisáceo. Todo el ábside, y acaso la nave, fué decorado al mediar el XIII *more románico*, a saber: un gran *Pantocrator* en lo alto, y debajo, a entrados lados del ventanal, escenas de la vida de San Andrés, titular del templo. Una imposta de lazo, de desarrollo geométrico longitudinal, separa las dos zonas.

El retablo de madera ocultaba las dos escenas inmediatas al ventanal, por lo cual aquéllas no sufrieron el repintado del resto, aunque la humedad las ha deteriorado bastante. Mas parte de la pintura superpuesta en la bóveda se desprendió, y hoy se distingue la mitad inferior del cuerpo del Salvador sedente, dentro de la mandorla, y fuera, el león y el toro de San Marcos y San Lucas, respectivamente. Debajo corre la imposta aludida, y a continuación aparecen dos escenas de la vida de San Andrés. A la izquierda, el Apóstol conducido por el esbirro — que le sujetaba con una cadena en el cuello — a la prisión, ésta señalada por el esbirro y significada por una torre, bien marcado su aparejo de sillería, con puerta de arco de medio punto y dos saeteras románicas; y en lo alto una como alegoría de la celestial Jerusalén, prometida al mártir de la cruz en aspa. Fondo con estrellas. Encima de la aureola del Santo, el letrero ANDREAS, en mayúsculas monacales.

En el lado opuesto aparece el Apóstol vestido de túnica y manto, ahora con libro en la mano izquierda, realizando el milagro de salvar a unos náufragos. Sobre la aureola se repite el letrero ANDREAS. En lo alto, en un rompimiento de nubes, asoma el busto de un ángel dirigiéndose al Santo con un rollo en la diestra, aludiendo a la traída del mandato divino para salvar a los náufragos. En efecto: frente a San Andrés se ve levantada por el oleaje tempestuoso la proa del navío, y debajo, una masa de agua revuelta, donde hay tres figuras masculinas desnudas, una barbada, con las manos juntas en actitud suplicante; figurillas lindamente estilizadas, muestras interesantes de los no abundantes desnudos en composiciones pictóricas del siglo XIII. Debajo se adivinan trazos de otras figurillas análogas. Fondo asimismo con estrellas.

Predomina en estos frescos el color siena tostado. Miden: la representación del *Pantocrator* 2,20 por 2,55 metros, y los cuadros inferiores, 1,30 por 1 metros.

La forma del ángel en el rompimiento de nubes es parecida a la que por seis veces aparece en la decoración del timpán en el arcosolio sepulcral de Ato de Foces, en el santuario de San Miguel de Foces (Ibieca), monumento nacional (1), aunque la de Yaso es más arcaica.

No se advierte en estas pinturas ningún detalle ornamental gótico. La persistencia de lo románico en el Alto Aragón en pleno siglo XIII, como arte popular arraigado, es notoria. Por los caracteres todos les adjudico la fecha de la mitad de aquella centuria. Su estilo no coincide con ninguno de los frescos de esta rica comarca de Huesca (capital, Barluenga, Liesa, Ibieca, Bierge, Arnaniés, Pompién, Alquézar

(1) Cf. mi *Catálogo monumental de España. "Huesca"*, vol. II (láminas), fig. 295. Madrid, 1942. Publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez".

y más abajo Sigena), por ser anteriores a todos éstos. Es particularmente expresiva en su dibujo sumario la figura de San Andrés.

Estamos ante un hallazgo muy interesante. Se trata de la pintura mural más antigua aparecida hasta ahora en el Alto Aragón, exceptuando la absidal de la Catedral de Roda (en parte), y, desde luego, en esta comarca al este de la capital, que ya era la más importante de Aragón por el mayor número de frescos de los siglos XIII y XIV, antes aludidos. Costeóla el priorato de San Pedro de Huesca, del que, como he dicho, dependía la iglesia de Yaso en aquel tiempo.

Vale la pena no sólo de conservarla con cuidado, sino de intentar el descubrimiento del resto de la composición del *Pantocrator* debajo de la pintura posterior. Pintura muy resabiada todavía de románico dentro del siglo XIII.

Nuestra Señora de Peñalba

Una iglesia mozárabe en la Rioja.

Por JOSE ANTONIO SOPRANIS

EN un estrechamiento de la vega del río Cidacos, afluente del Ebro, producido por montañas de faldas rocosas y cumbres picudas, que no dejan lugar más que para que corra dicho río, se encuentra Nuestra Señora de Peñalba, modesta iglesia de estilo mozárabe, junto a la carretera que comunica Calahorra y Soria a través del puerto de Oncala. Desde la misma se divisa cómo el valle va ensanchando a sus pies hasta abrirse al llano de Calahorra. Al otro lado, corriente arriba y descendiendo unos cuantos pasos, está el pueblo de Arnedillo y el balneario del mismo nombre junto a un manantial de aguas sulfurosas.

Actualmente esta iglesia está adscrita, en calidad de ermita, a la parroquia de Arnedillo; en ninguna de las dos se encuentra documento que nos diga algo acerca de su historia. Una vaga tradición popular habla de eremitas que se retiraban a las cuevas trabajadas en la blanda roca arenisca que constituye las laderas del Cidacos hasta llegar a este punto, como las que actualmente se labran para bodegas, colmenas e incluso viviendas.

Río abajo se veneran en estos pueblos imágenes que ocupaban monasterios en estas vertientes; pero todas estas construcciones, por lo menos en su parte externa, presentan aspecto mucho más moderno, siendo lo más principal de ellas de la época final del gótico. Sería interesante, aprovechando el estado ruinoso de sus edificios, explorar sus muros por si se pudiesen encontrar vestigios de edificación anterior.

Con mejor suerte, primero por su conservación, debida, sin duda, a su posición estratégica y más alejada del llano, y después por no haber sido renovada, posiblemente por la pobreza del lugar, ha llegado hasta nosotros bastante entera (aunque con fatales revocos) la iglesia dedicada a Santa María de Peñalba.

Parece estar construida, pues el actual revoco no permite asegurarse de ello, de mampostería pequeña de lastras pizarrosas. La orientación es aproximadamente la normal. Su planta se compone de un recinto cuadrangular bastante irregular y dos capillas de distinta forma en el testero: una planta de arco de herrería y otra rectangular, como puede apreciarse en el adjunto plano.

La característica más saliente de su fábrica es el único soporte o pilar central, que trae a la memoria la ermita de San Baudilio de Berlanga, de la vecina provincia de Soria. Este pilar cilíndrico o columna de robustas proporciones no tiene base y presenta un ensanchamiento en forma de tronco de cono con base invertida a modo de capitel, sobre el que descansan cuatro arcos de herrería dispuestos en

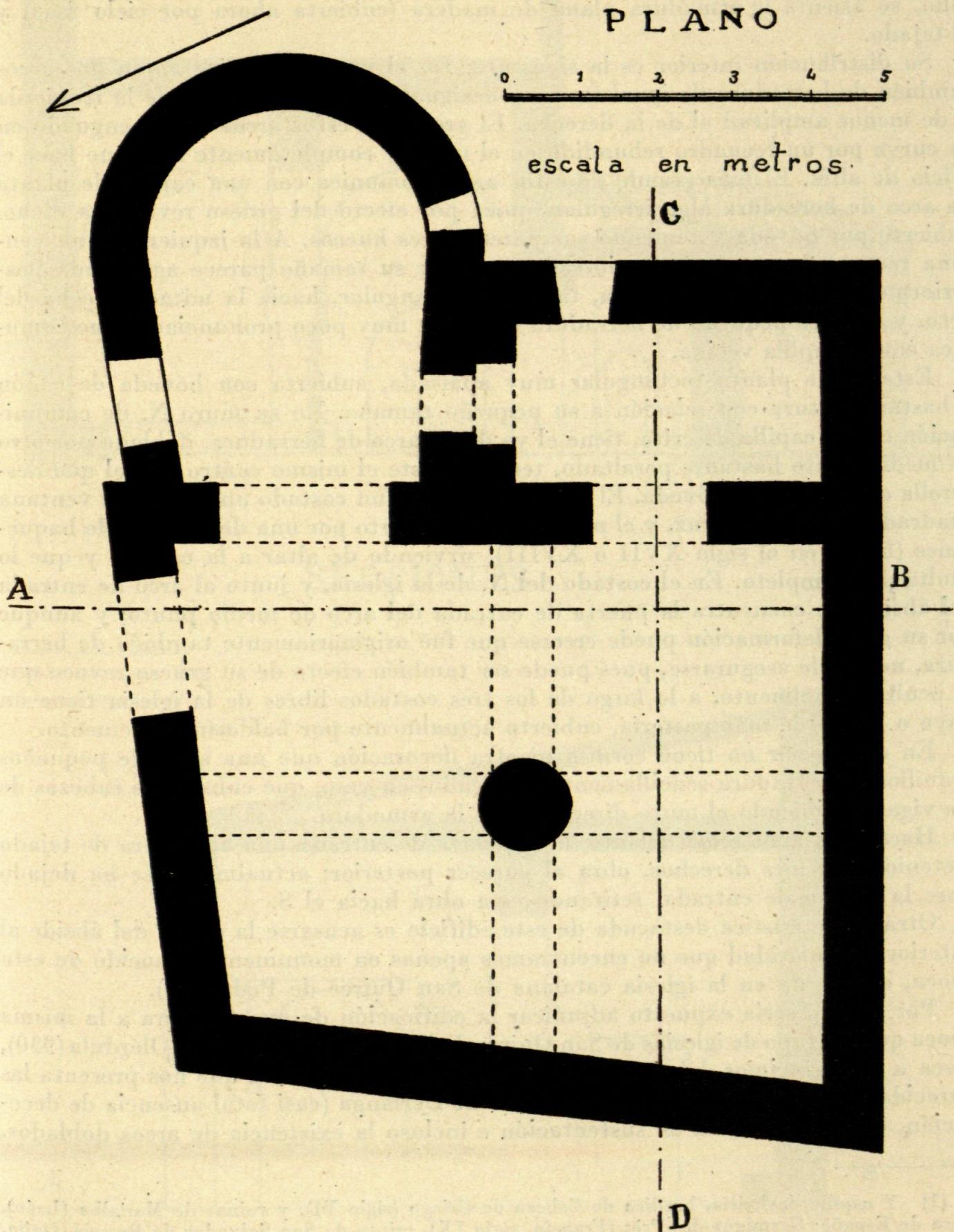
N.º S.º DE PEÑALBA ARNEDILLO (LOGROÑO)-

PLANO

0 1 2 3 4 5

escala en metros.

C



cruz, de forma que dividen el rectángulo de la planta en otros cuatro aproximadamente iguales, descansando el otro extremo de estos arcos hacia el centro de cada uno de los cuatro muros. Sobre todo este conjunto, y a diferencia de San Baudilio, se asienta la armadura plana de madera (cubierta ahora por cielo raso) y el tejado.

Su distribución interior es la siguiente: En el muro del E. se abren dos arcos también de herradura de igual forma y desigual tamaño: mayor el de la izquierda y de menor amplitud el de la derecha. El grosor de estos arcos está menguado en su curva por un recuadro rehundido en el muro y completamente liso, que hace el oficio de alfiz. El más grande de estos arcos comunica con una capilla de planta en arco de herradura algo irregular, quizá por efecto del grueso revoco ya dicho, cubierto por bóveda y teniendo sus paredes tres huecos. A la izquierda, una ventana rectangular con reja empotrada, que por su tamaño parece agrandada posteriormente; otra muy pequeña, también rectangular, hacia la mitad derecha del arco, y un arco pequeño de herradura de curva muy poco pronunciada, que comunica con la capilla vecina.

Esta es de planta rectangular muy apaisada, cubierta con bóveda de cañón a bastante altura con relación a su pequeño tamaño. En su muro N. de comunicación con la capilla descrita, tiene el ya dicho arco de herradura, doblado por otro de medio punto bastante peraltado, teniendo éste el mismo centro que el que desarrolla el cañón de la bóveda. El muro E. tiene en un costado una pequeña ventana cuadrada con reja en cruz, y el muro S. está cubierto por una decoración de baquetones (hecho en el siglo XVII o XVIII), sirviendo de altar a la capilla, y que lo oculta por completo. En el costado del N. de la iglesia, y junto al arco de entrada del ábside, se encuentra la puerta de entrada del arco de medio punto; y aunque por su gran deformación puede creerse que fué originariamente también de herradura, no puede asegurarse, pues puede ser también efecto de su grueso revoco que lo oculta. Finalmente, a lo largo de los tres costados libres de la iglesia tiene un poyo o banco de mampostería, cubierto actualmente por baldosín de cemento.

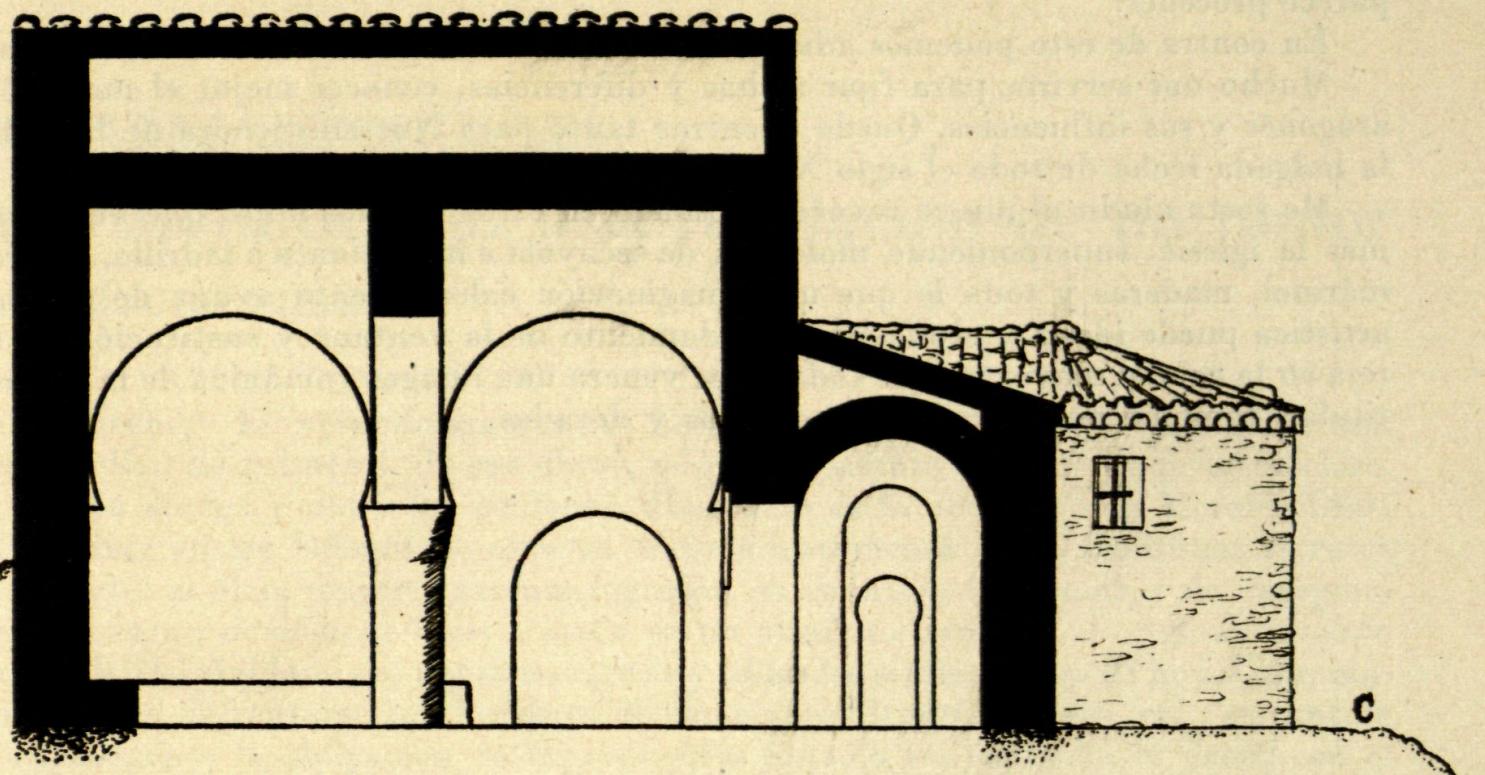
En el exterior no tiene cornisa ni otra decoración que una serie de pequeños arquillos de herradura sencillamente moldeados en yeso, que cubren las cabezas de las vigas, recibiendo el muro directamente la armadura.

Hace unos años tenía delante de la puerta de entrada una armadura de tejado sostenida por pies derechos, obra al parecer posterior; actualmente se ha dejado libre la puerta de entrada, retirando esta obra hacia el S.

Otra característica destacada de este edificio es acusarse la curva del ábside al exterior, singularidad que no encontramos apenas en monumento conocido de esta época, que se da en la iglesia catalana de San Quirce de Pedret (1).

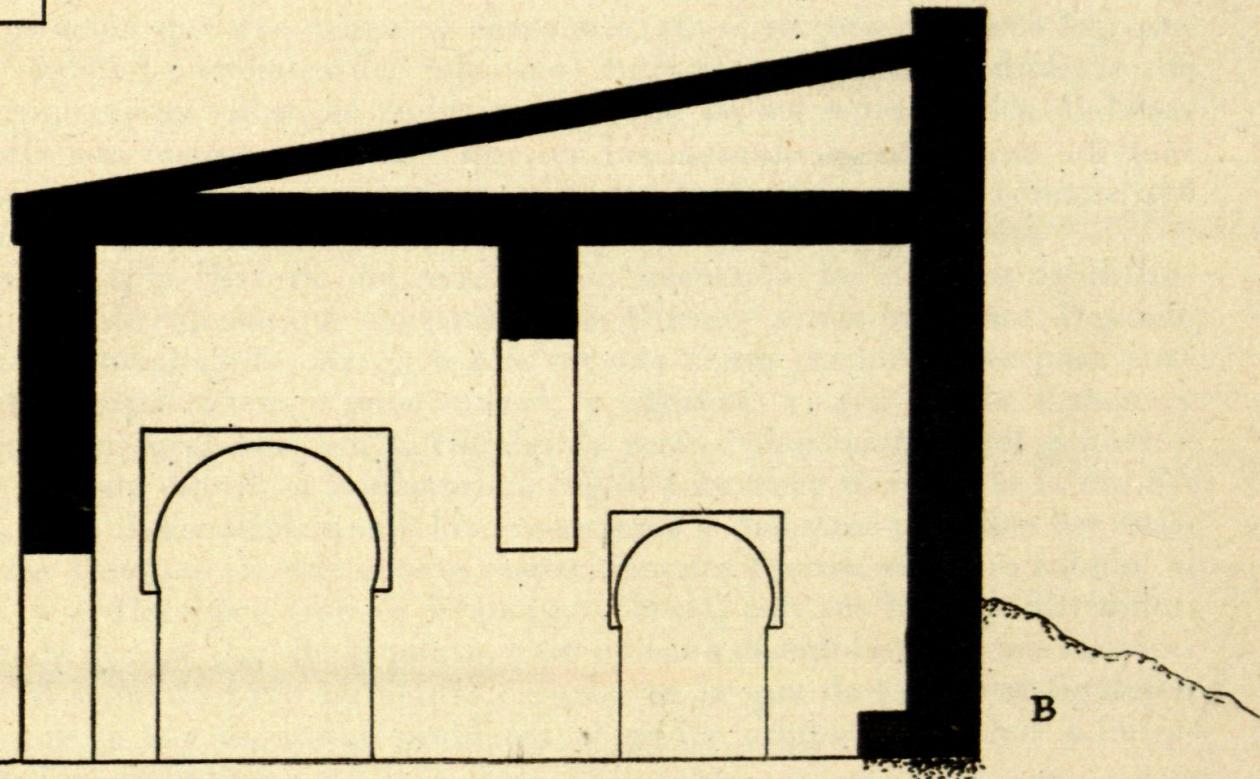
Por ello no sería expuesto adjudicar la edificación de nuestra obra a la misma época que el grupo de iglesias de San Quirce de Pedret y San Miguel de Olérdula (930), o sea a los principios del siglo X, si no fuese por el problema que nos presenta las parecidas características con San Baudilio de Berlanga (easi total ausencia de decoración, elemento central de sustentación e incluso la existencia de arcos doblados,

(1) Y capilla de Leiría, basílica de Cabeza de Griego (siglo VI), y ruinas de Marialba (León), fuera de España: Germigny-des-Prés (Francia, siglo IX), cripta de San Salvador de Brescia (Italia, siglo VIII). (M. Gómez-Moreno: *Iglesias mozárabes*.)



SECCIONES

ESCALA REDUCIDA



signo de mayor modernidad), obra atribuída a finales de este siglo y de la cual parece proceder.

En contra de esto podemos aducir el menor desarrollo de la curva de sus arcos.

Mucho nos serviría, para fijar fechas y diferencias, conocer mejor el mozárabe aragonés y sus influencias. Quede mientras tanto para Nuestra Señora de Peñalba la holgada fecha de todo el siglo X.

Me resta aludir al nuevo revoco efectuado en estos últimos años, que desfigura más la iglesia, superponiendo molduras de escayola e imitaciones a ladrillo, piedra, mármol, maderas y todo lo que una imaginación calenturienta ayuna de cultura artística puede idear, y el mayor agrandamiento de la ventana y sustitución de la reja en la capilla mayor, donde todavía se venera una imagen románica de la Virgen titular, también desfigurada por pinturas y dorados.

NUESTRAS EXPOSICIONES

José Morales Díaz o la revelación de un pintor

Por ARTURO PERERA

El hecho. Es verdaderamente un hecho insólito que un artista, con sólo una Exposición, ¡la primera!, de sus obras, adquiera patente de serlo de primera clase, entre los doctos y entre los profanos. Pues esto es lo ocurrido con Morales Díaz, al admirar en los Salones de nuestra Sociedad no menos de 35 bellísimos retratos al pastel y al óleo, definitivamente logrados en cuanto a la técnica y de excepcional hondura psicológica. Y esto, amén de un absoluto parecido al original, *pequeño* detalle harto olvidado por algunos artistas y todos los seudoartistas de hoy. Compréndase que al enfrentarse con hombres de ciencia, escritores, artistas, etc., se contrae honradamente la obligación de reproducirlos no sólo tal cual son, es decir, con el parecido físico, sino también de desentrañar la psíquis impresa no ya en los rasgos fisonómicos, sino en el gesto habitual sorprendido, *captado* en una o dos sesiones y trasladado íntegro al retrato. Por ello, acaso las alas de la Psíquis mitológica las representaban los antiguos análogas a las de las mariposas: tan sutil y deleznable parecía al pretenderla fijar. Nada se diga, si cuando la retratada es una bella mujer, sobre la dificultad de reproducir el "género" de belleza, interpretarla tan seductivamente como se manifieste en el original. De ambos casos hay abundantes muestras en la Exposición que nos ocupa, y acaso sea éste el secreto del éxito logrado: que sobre la fidelidad *anatómica* del retrato se impone la sensación admirable de vida, de sus respectivas vidas, en todos y cada uno de los reproducidos. Cabezas hay (la mayoría son bustos o cabezas) que, en las masculinas, nos dejan adivinar la profesión o el carácter. En las femeninas, una extraña comezón de conocer qué hubiese detrás de una seductora sonrisa o de una enigmática expresión.

Precedentes. En la Historia del Arte no son frecuentes los estudios *definitivos* (valga la paradoja) de cabezas que constituyen un último y acabado retrato. Dejando aparte los que, naturalmente, sirven o han servido como preparatorios para cuadros al óleo de cuerpo entero o poco menos, y algunos, v. gr., los de Rubens y Van Dyck, para ser grabados (en particular la serie "plantiniana" del primero), sólo recuerdo los que dibujó el miniaturista inglés Lawrence recogiendo la *high-life* de su tiempo. Pero indiscutiblemente los precursores y maestros de todos los artistas de todos los tiempos en este género, especialmente fueron, como es sabido, el suizo Holbein y el flamenco francés Francisco Clouet, con sus hijos y discípulos. El primero puede decirse que dió la pauta, pero no tuvo discípulos; si acaso secuaces o imitadores. El segundo tuvo numerosa escuela, en la que de tan cerca siguieron a su maestro que es hoy un arduo problema el poder asignar a muchos admirables dibujos autor probable.

Entre nosotros es notable por todos conceptos el famoso libro de Pacheco, acaso

inconcluso y, desde luego, su mejor obra, en la que, como todos saben, reproduce insignes varones de las academias y cenáculos sevillanos de su tiempo.

Si contemplamos una cabeza de las dibujadas por Holbein, lo primero que nos sorprende es la emanación de su "vida interior", que revela hasta qué punto el artista, con absoluto desprecio de cuanto pudiera ser mero halago al modelo, ha tratado de penetrar en lo más hondo de la psiquis del retratado. Esta excepcional facultad la posee también Morales: basta para convencerse contemplar uno cualquiera de sus retratos; p. ej., el del ilustre doctor Vallejo Nájera, aquí reproducido, que bastaría por sí solo para acreditar a un pintor.

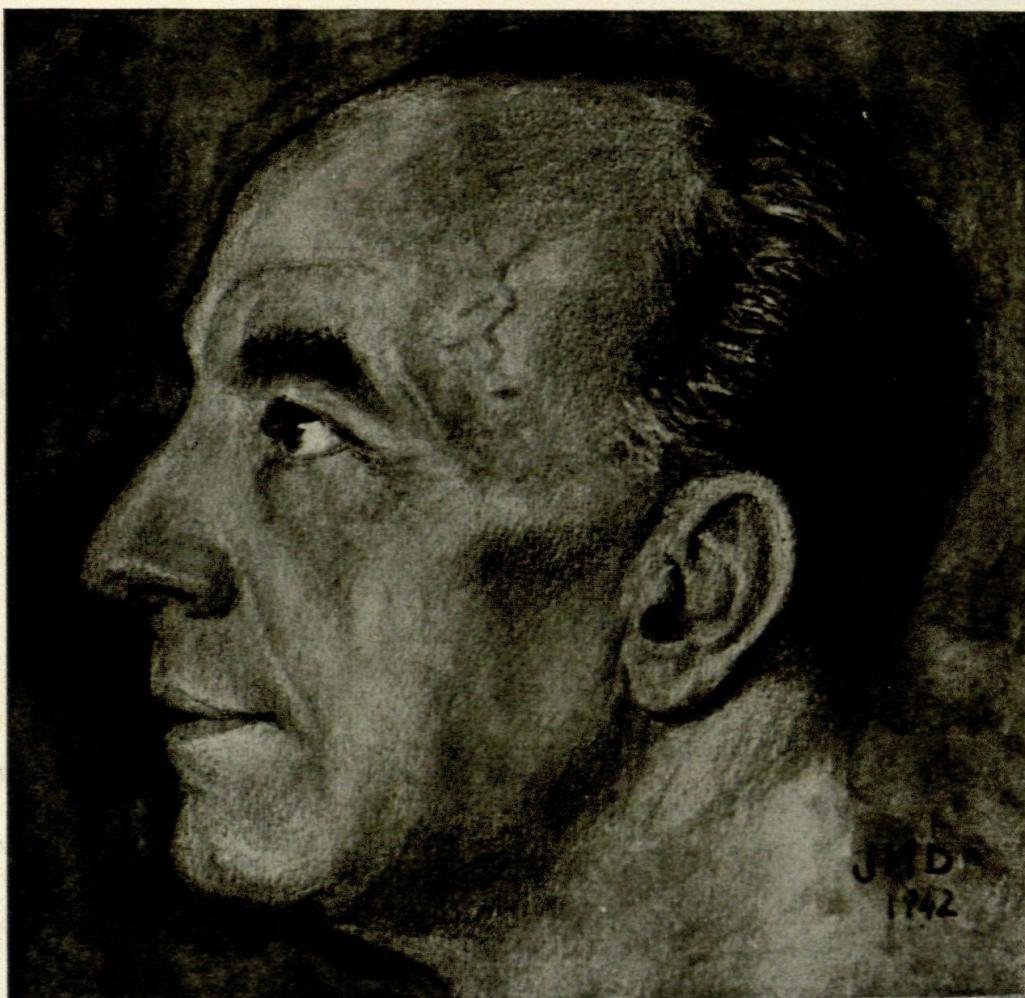
Francisco Clouet y su escuela reproducen también fidelísimamente a sus modelos, y no puede estimarse exageración esta afirmación, pues retratos hay (todos lo hemos observado) que, aun sin conocerse el original, estamos seguros al ver el retrato que debió *parecerse extraordinariamente* al retratado. Comparados con Holbein, los Clouet acaso prestaran cierto empaque elegante a sus modelos, bien porque efectivamente la Corte francesa fuese superior en este aspecto a la "crasa" del "barba azul" inglés Enrique VIII, bien porque fuese innato en ellos, como en sus ilustres sucesores de los siglos siguientes, Van Dyck y Watteau, dar este sello de distinción a sus retratos. Ambas causas influirían seguramente. En lo que indudablemente eran inferiores a Holbein es en la captación espiritual: son retratos más "a flor de piel", consecuencia también de ser distintos el temperamento o carácter meditativo germánico del primero, comparado con el que podríamos llamar "mundano" del francés. En los retratos de Morales no faltan ejemplos de esta "mundanidad"; pero asoma también, en feliz consorcio, una chispa del encanto femenino y personal del modelo.

Hemos citado a estos dos insignes predecesores en el género y cuyas obras indiscutiblemente han influido en el estilo, mejor dicho, en la génesis de los retratos de nuestro autor. Porque siglos más tarde, en el XVIII, de todos sabido es que llegaron a su apogeo y floración una pléyade de pintores de retratos que empleaban preferentemente el pastel, y como maestros indiscutibles y a gran distancia de todos, figuran Quintín Latour, en Francia, y Mengs, en Alemania, si bien éste acabó consagrándose casi exclusivamente a la pintura al óleo. Los Perronneau, los Drouai y tantos otros cultivaron el género; pero sus retratos, todos halagadores, amanerados, en modo alguno pueden compararse, pese a su agradable factura, con los de los dos gigantes citados: Holbein y Clouet. En no pocos de sus retratos, Quintín Latour se acerca (sobre todo cuando el modelo le interesa y no está obligado a "embellecerle") a alguno de sus antecesores, por su realismo de buena ley. Pero sea la moda imperante en su siglo, en que hasta la filosofía positivista era "de buen tono", sea lo brillante y policromo de los trajes en ambos sexos, el caso es que los generosos intentos de realismo quedaban ahogados por lo multicolor de los atavíos o la necesidad de embellecer a una mujer que, como de su siglo, tampoco revelaba en su rostro inquietudes ni filosofías. Por todo esto, por considerar la obra de Morales de hasta más alta categoría estética, no he comparado su obra a la de estos pintores "dieciochescos", pues tratándose de retratos al pastel parecía obligado, si bien alguno de sus retratos femeninos, y aun de niños, se podrían comparar a los de Latour o Perronneau; pero el realismo español, de excelente solera, da una originalidad al retrato que le priva de todo amaneramiento.

La obra. No menos que 72 obras se exponen en nuestros Salones que, numé-



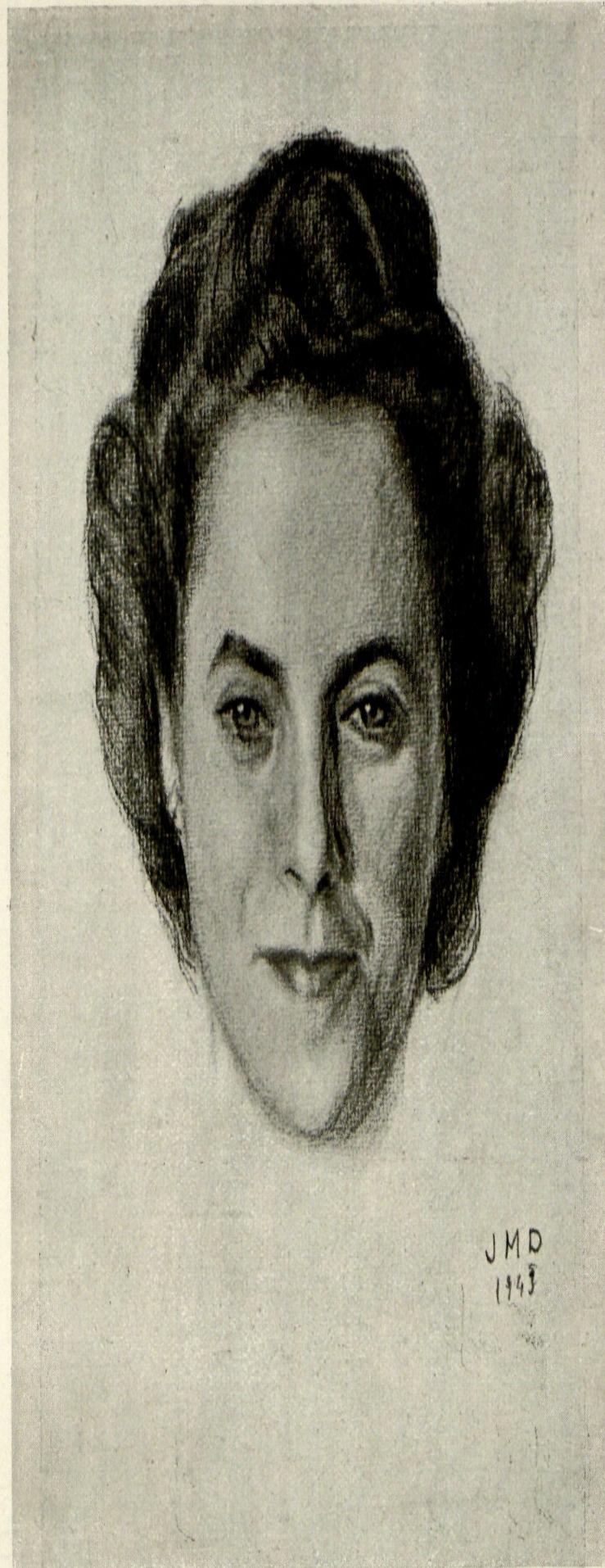
Una vista de la Exposición Morales Díaz.



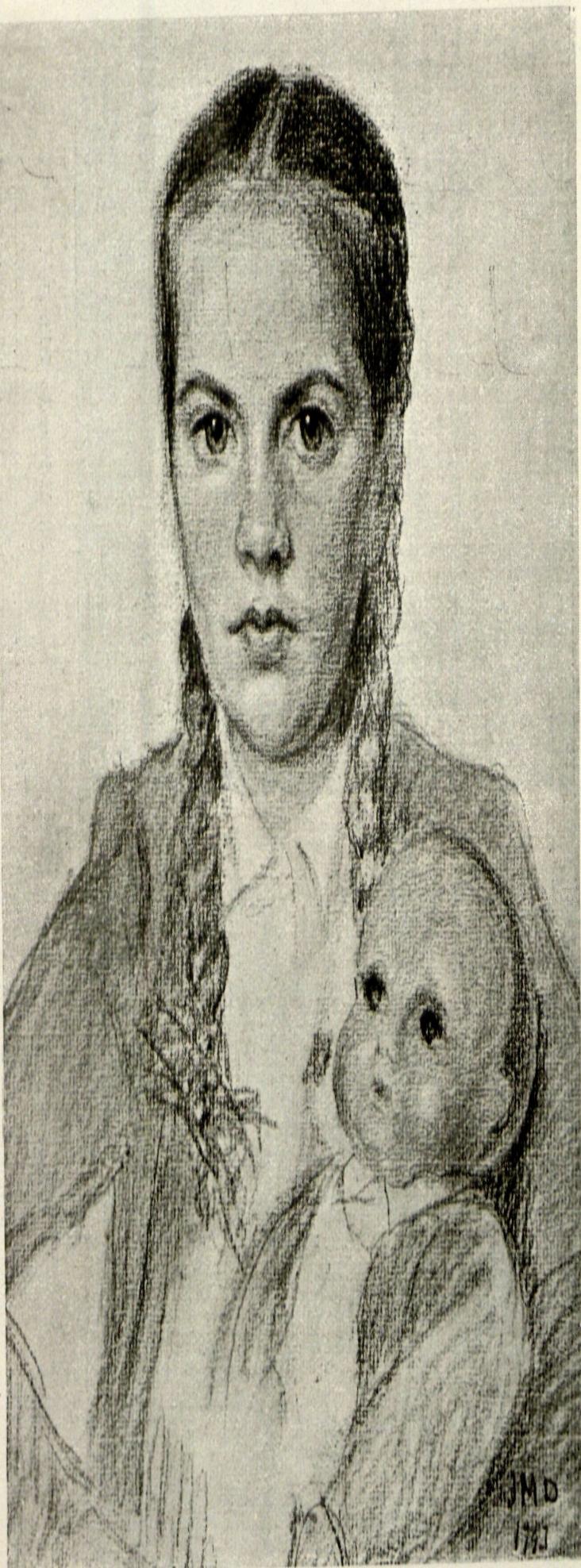
Autorretrato del Dr. Morales Díaz.



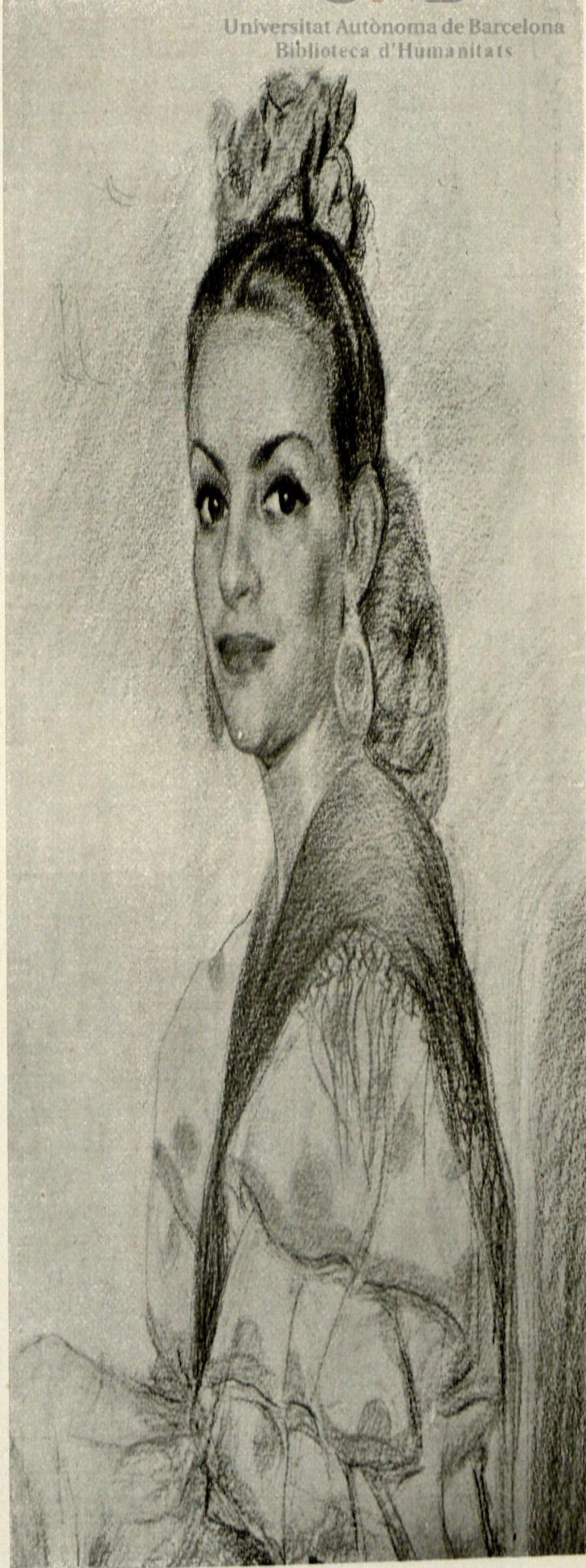
MORALES DÍAZ—La esposa del pintor.



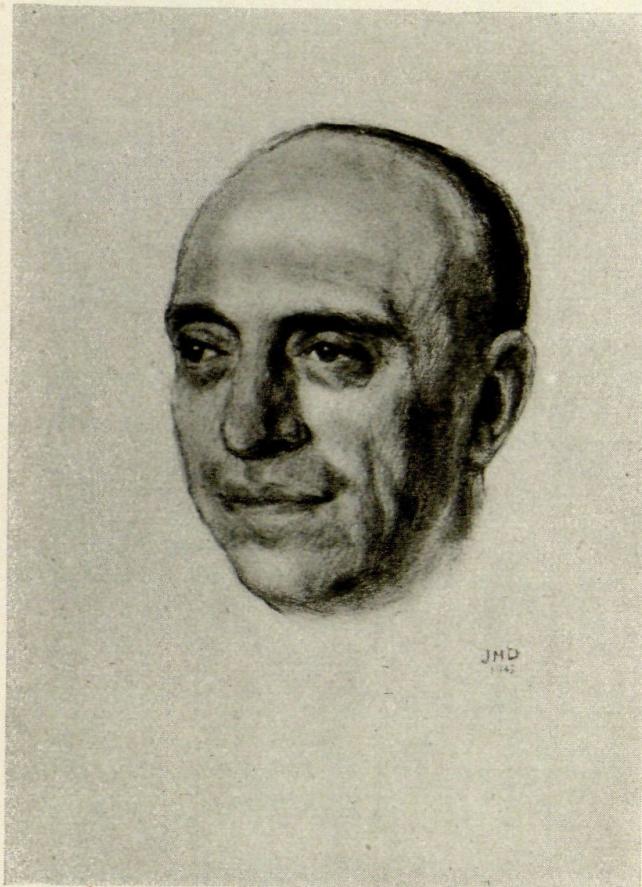
MORALES DÍAZ.—Señorita J. C.



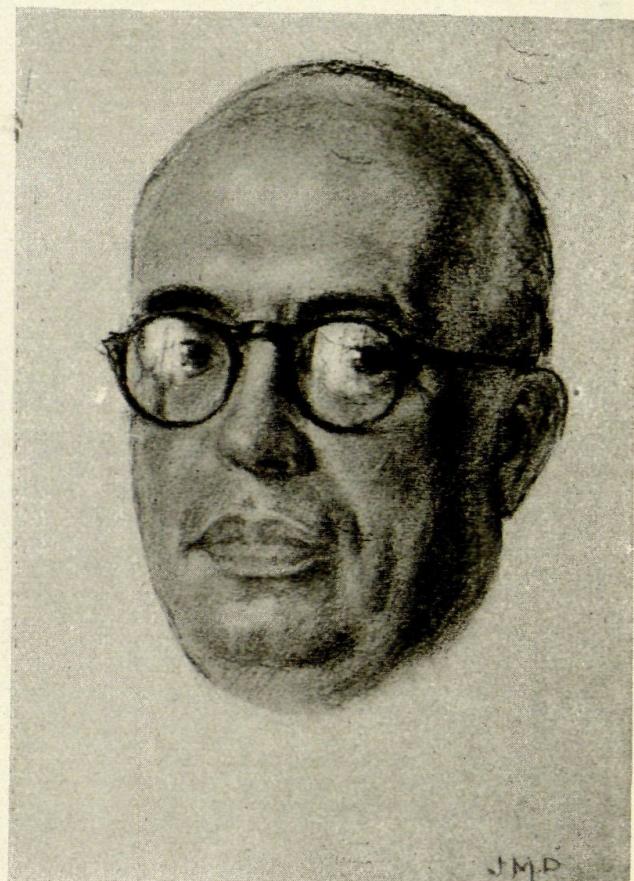
MORALES DÍAZ.—Retrato de una hija del pintor.



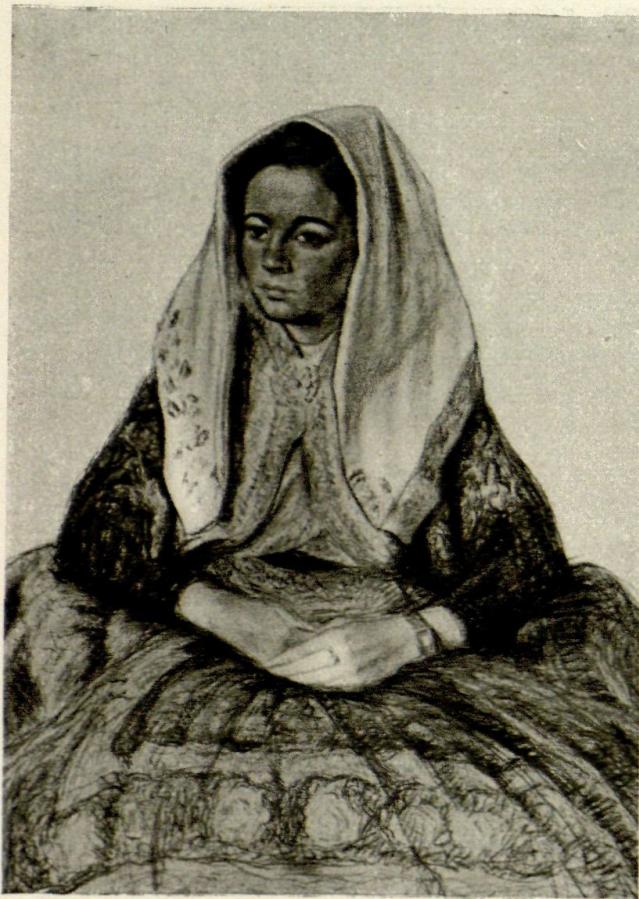
MORALES DÍAZ.—"Menene".



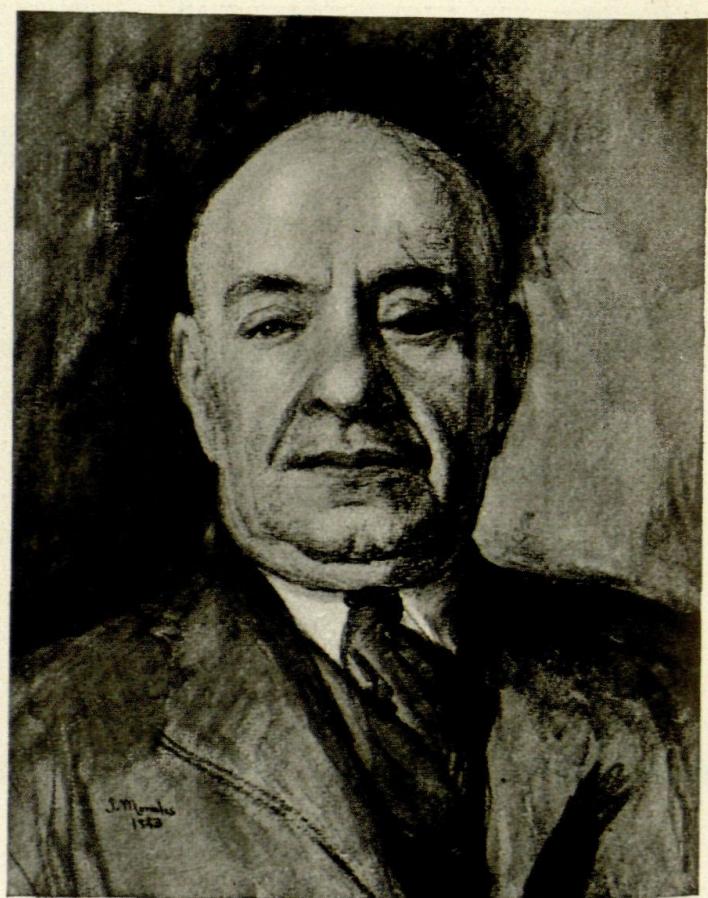
Dr. Vallejo Nájera.



Dr. Fernán Pérez.



Lagarterana.



D. Eduardo Morales.

ricamente, no son acaso ni la tercera parte de la producción digna de exponerse del pintor. Además, en una vitrina figuran varias primorosas encuadernaciones, las cuales, así como las bellas cubiertas (retrato de Bécquer, vista del Alcázar segoviano, etc.) son también originales de Morales Díaz. No figuran entre aquéllas algunos bellísimos paisajes, que bien lo merecían, en su mayoría al óleo. Pero se pensó que convenía sacrificarlos para dar mayor homogeneidad al conjunto, ya que lo fundamental de la obra lo constituyen los retratos.

De entre éstos son realmente maravillosos, tanto por su parecido como por la hondura psicológica reflejada, los de los doctores Vallejo Nájera, Fernán Pérez, Piga, Garrido Lestache, Navarro Blasco, Carmona y otros. Los de "Spectator", el autorretrato y los dedicados a su familia, son de un primor difícilmente superable. El de "Lagarterana" muestra cómo una técnica al parecer tan poco propicia a reflejar el "hieratismo" un tanto reconcentrado y rústico de una muchacha del agro castellano en traje de fiesta, puede lograr un perfecto y acabado retrato. En cambio, en el de "Menene" (gitana); en los dos estudios de su hija, uno delicioso en el que figura con una muñeca, y en el de la señora de Montes Jovellar, con su niña, toda la feminidad y la ternura de las retratadas se asoma, íntegra, al retrato. En otros, es tal la importancia concedida a la expresión, que una simple cabeza vale tanto o más que un retrato de cuerpo entero: de ello son buena muestra los de la señora y señorita de Vidaurreta, de la esposa del autor, el admirable de D. Eduardo Morales y algún otro, hasta el pequeño, pero admirable, de la señorita Lola Montero, y otros; y no pocos (por cierto, de mujeres francesas) parecen escapados de un número de "Noel", de "L'Illustration", como el de M^{lle} Lisiane Lecuyer, Hélène Julien y el bellísimo y delicado de la señorita Asunción González.. Y luego... ese conjunto seductor y entrañable de "gente de Madrid": ingenieros, como Torrealba; abogados, hombres de ciencia, más médicos, amigos, los que conocemos del club, del tranvía de nuestro barrio, de los estréños... Aciertos formidables, como el de la señora Moreno de Lis, y la cohorte de las deliciosas y seductoras madrileñas: la enigmática Marichu Ramajos, Ana Elorrieta, Josefina Céniga, inquietante; Piedad y Gloria Belda, las de Gamazo y tantas más que constituyen el alma y la vida de este pueblo, tan seductor y meritorio como mal entendido y... atendido, que en lejanos países nos hace evocarlo con tan triste melancolía. Allí estaba, en aquellos retratos, llenándonos el corazón y el alma.

Nueve primorosos cuadritos, de temas españoles, ponían una nota pintoresca y alegre, pero no disonante: entre ellos, "Un callejón" y el Tajo en Toledo son brillantísima muestra de esta faceta de Morales.

La Exposición. En dos salones, y primorosamente instalada bajo la sin par asesoría del Marqués de Moret, era digna de la alcurnia de sus predecesoras en nuestra Sociedad. Si cabe hoy repetir por una vez la manida y vetusta frase del "todo Madrid", séanos permitido desempolvarla para dar idea, sucintamente, del público que ha desfilado por ella. Pero el "todo Madrid" que figuró el día de la inauguración, con un conjunto desusado de jerarquías, ilustres militares, artistas, políticos, etc., tuvo sobre todo la sorpresa de ver reunido un conjunto tal y tan selecto de representación femenina, que nos creíamos transportados a otros tiempos: a aquellos en que no se soñaba con los bombardeos de ciudades indefensas ni con las deportaciones en masa.

Bibliografía

Manuscritos e Incunables de la Biblioteca del Real Seminario de San Carlos, de Zaragoza.—Zaragoza, 1943. Edit. Casañal.

Son muchas las bibliotecas españolas cuyos fondos son casi desconocidos; muy especialmente para quienes no tienen fácil acceso a las mismas. Por ello es de gran interés, tanto para el erudito como para el investigador, y hasta para el aficionado, el poder disponer de publicaciones que le guíen acerca de dónde se hallan muchos libros y publicaciones que puedan interesarle.

Duras y penosas han sido las vicisitudes por que han pasado nuestras bibliotecas. Muy reciente, y de todos conocida, la motivada por los incendios, saqueos y dispersiones sufridos principalmente por las bibliotecas y colecciones particulares.

Por ello es un consuelo ver aparecer publicaciones como ésta, con la que se dan a conocer libros de gran calidad, por las circunstancias que concurredieron en la formación y desarrollo de la Biblioteca del Seminario Sacerdotal de San Carlos, en Zaragoza.

Uno de sus fondos lo constituye el riquísimo legado que hizo de su librería D. Manuel de Roda y Arrieta, del Consejo de Estado de S. M. y Secretario de Estado y del Despacho Universal de Gracia y Justicia, etc. El valor de su biblioteca, a la que él llamaba "su dama" está determinada por la existencia de libros curiosos para los cuales "he tenido—dice—licencia de los señores Inquisidores Generales... para leer y tener libros prohibidos, y la misma facultad me concedieron los Papas Benedicto XIV y Clemente XIII".

Este legado vino a aumentar los muy numerosos libros que se venían guardando y aumentando con aportaciones y compras; formando así una de las más ricas bibliotecas españolas.

Al valor documental del libro hay que añadir la bellísima presentación, por medio de la cual el Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha querido valorar este Catálogo.

Es esencial en la publicación de los libros el procurarles una esmerada presentación. Muchas veces se malogran algunas ediciones de interés por darles una desaliñada impresión, que no está de acuerdo con su contenido. En este caso se ha tenido en cuenta el factor gráfico para dar a conocer algunas láminas y reproducciones de manuscritos notables, y ello ha sido un gran acierto por haber conseguido realizar un hermoso Catálogo.

En este sentido descuellan las reproducciones del "Libro de Horas" de Fonseca. Este códice perteneció al Obispo de Palencia D. Juan Rodríguez de Fonseca, para quien fué iluminado en Brujas por los años 1506-14. Su escudo aparece en la lámina correspondiente al mes de junio del calendario, mes de San Juan. Se atribuyen las figuras al taller de Memling de Brujas o al de Gerard David. Además de las láminas principales del códice, hay que hacer resaltar las escenas alusivas a las faunas propias de los meses del año, tan perfectas de ejecución y vivas de colorido, que es de lo más notable del libro.

Los editores e impresores se han superado al hacer tan bello Catálogo, sobre cuya magnífica edición hemos de hacer mención, ya que estas publicaciones suelen ser deficientes en muchos de los casos, por lo que se presenta gustoso este ejemplo digno de seguir.

F. H. R.

BERNARDINO DE PANTORBA.—*Ignacio Zuloaga.*—Ensayo biográfico y crítico. 64 ilustraciones. Antonio Carmona, editor. Madrid, 1944.

En la misma Colección en que apareció no hace muchos meses el ensayo de Pantorba sobre los paisajistas españoles, con el mismo formato e idéntica pulcritud editorial se publica ahora este libro sobre el gran pintor vasco. Era ya hora, ciertamente, de que hubiese en castellano una monografía sobre Zuloaga; Pantorba se ha decidido a publicarla, y, con ello, una vez más ha prestado un buen servicio a la bibliografía artística española. Ensayo titula su trabajo; aceptemos la denominación si con ella quiere decirse que aun habrá de necesitarse de tiempo, perspectiva y estudio para definir con vigor crítico y con atención al panorama internacional de la pintura contemporánea, el valor estético y la significación del arte de D. Ignacio. Creada en España en su mayoría, pero exhibida fuera de nuestro país y realizada teniendo en cuenta el ambiente internacional en el que se ha movido siempre el artista, la pintura de Zuloaga ha paseado por el mundo el nombre y el prestigio de España, vista a través de sus personales interpretaciones. Su arte ha dado lugar a montañas de papel impreso y ríos de tinta vertida sobre el comentario. Hasta doce mil artículos de diario y revista, según Pantorba,

evocan la colosal resonancia publicitaria que su pintura ha producido a lo largo del ancho mundo. *Rien que la terre* podría decir también D. Ignacio, parodiando el título del reportaje literario de Paul Morand, para resumir despectivamente el escenario de sus éxitos. El mundo ha sido poco, como en el viejo lema castellano, para teatro de los triunfos de este vasco de acero, domador de la fortuna, verdadero profesor de energía, digno sucesor de los conquistadores de América. América y el mundo han visto los cuadros de Zuloaga y han contribuído a ese alud de prosa crítica, verdadero *record* mundial, marca difícil de abatir y desde luego nunca abatida por ningún pintor español de los que en el mundo han sido. Fortuny fué un caso levemente semejante al de D. Ignacio; pero el maestro de Reus murió joven e insatisfecho de su obra, y Zuloaga ha cumplido los setenta y sigue, como Goya, pintando, con muchos años por delante y muchos proyectos que realizar. *Ensayo*, pues, tiene que considerarse todo trabajo sobre el maestro, provisional acopio de datos y de puntos de vista, en espera de la revisión definitiva para la que no es necesario que se considere rematada la carrera del artista aunque sí, para ello, será preciso que vaya reuniéndose un conjunto de estudios serios y de aportaciones útiles como lo que ahora Pantorba nos brinda. Porque Pantorba nos dice, y nosotros lo creemos, que él no ha leído toda la prosa de esos doce mil artículos que constituyen, en gran parte de los idiomas del mundo, la bibliografía incompleta sobre el maestro de Eibar. Ni hace falta. De muy desigual calidad, podemos asegurarlo, serán los números de ese *corpus* de crítica efímera y ocasional, en su mayor parte, en torno a la obra de Zuloaga. Porque estamos ciertos de que buena porción de esa prosa en torno a su pintura está encaminada a opinar sobre los *asuntos de sus cuadros*, sobre la visión de España que cada cual ha creído poder deducir de sus lienzos más representativos. El propio Pantorba tiene que ocuparse de esa polémica de *la España de Zuloaga* que, en nuestro país, ha sido también algo curiosamente representativo; algo que podríamos llamar *un tema del 98*. Y aunque ahora se opina mucho sobre el 98, creemos que el tema no está aún maduro; algunos años habrán de pasar todavía para que pueda enjuiciarse con justicia y con la inexorable objetividad histórica—que nada tiene que ver con la actualidad ni la polémica—la significación del 98, de ese fermento aportado por unos españoles—generación o no, es lo mismo—a la reflexión sobre su pasado y sus destinos. Entonces, sólo entonces, podrá juzgarse con una claridad

que aun no nos asiste sobre lo que constituye el contenido de los cuadros de Zuloaga, sobre su discutida visión de España, sobre los *asuntos* de su cuadros. Es decir, sobre lo que en la pintura zuloaguesa pertenece a una actitud intelectual o espiritual determinada; sobre lo que puede haber en ella de común o de coincidente con movimientos literarios o sociológicos de su tiempo. Pero eso, para sentenciar sobre lo cual comprendemos necesario un aplazamiento, es, precisamente, lo que no es pintura en el arte de Zuloaga. Y lo que interesa en el artista, lo que no hay por qué aplazar para un mañana porque no va asociado a conjunto histórico alguno, es el estudio de su personalidad, el de su pintura misma...

Pantorba acomete las precisiones de primer grado, las básicas, las indispensables para cualquier estudio ulterior. Es decir, la fijación de las coordenadas, el establecimiento sobre firmes bases de las etapas de su *curriculum vitae*. Datos biográficos, noticias concretas sobre los momentos de su carrera, fechas, éxitos, exposiciones, bibliografía.... El esquema preciso y seguro sobre el cual habrá de trabajarse en lo sucesivo: Agradecemos su información y su honradez. Pantorba, que es un hombre de estudio y no un canario retórico, nos evita toda fácil escapada pseudolírica hacia el lugar común; es decir, hacia eso que confunden con la crítica los incontinentes. En ese sentido no es un ensayo el libro de Pantorba: es un esquema fundamental e imprescindible, y no podrá, en lo sucesivo, escribirse sobre Zuloaga sin utilizar y sin mencionar su obra. Esto ya es bastante.

Y por nuestra parte, ya es bastante esto para dar idea del mérito del trabajo que reseñamos. Pero no para despedirnos del tentador tema que brinda la pintura de Zuloaga, contemplada en estos años con la familiaridad propicia que nos han proporcionado sus exposiciones y su vecindad en España, ahora, en su madura y sólida humanidad, cuando el pintor se ha aislado del París de su triunfal carrera. Limitado al entrañable itinerario nacional: Madrid-Pedraza-Zumaya, el maestro debe de haber decantado, en la firme culminación de su vida sin ocaso, sus visiones de España, su aguda penetración de esencias nacionales, su versión pictórica y poética de nuestro sentimiento trágico de la vida, profunda raíz de la vida española que sólo castellanos y vascos—¡manes de Unamuno!—saben captar en la compleja realidad difícil que asiste al espectáculo del mundo desde la anchurosa plaza soleada del ruedo ibérico.

E. LAFUENTE FERRARI.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA**JUNTA DIRECTIVA**

Presidente: *Marqués de Lema.* • **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* • **Tesorero:** *Marqués de Aledo.* • **Secretario:** *Conde de Polentinos.* • **Vocales:** *D. Miguel de Asúa. Conde de Peña Ramiro.—D. Francisco Hueso Rolland.—D. Luis Blanco Soler.—Conde de Fontanar.—D. José Ferrandis Torres.—D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.—Vizconde de Mamblas.—Marqués de Saltillo.—D. Gelasio Oña Iribarren.—Marqués de Lozoya.—D. Alfonso García Valdecasas.—D. Enrique Lafuente Ferrari.—D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias», con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

