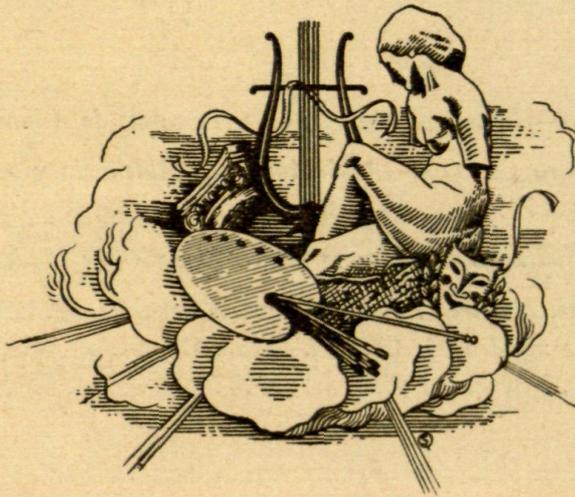


UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



PRIMER CUATRIMESTRE

MADRID

1947

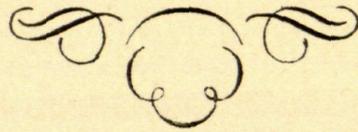
ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXXI. VI DE LA 3.^a ÉPOCA - TOMO XVII - PRIMER CUATRIMESTRE DE 1947

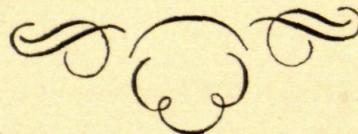
AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



SUMARIO

	Págs.
MARQUÉS DE VALDEIGLESIAS.— <i>Un coleccionista notable: El conde de Adanero</i>	1
JUAN TEMBOURY Y FERNANDO CHUECA.— <i>José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga.— III. Palacios y jardines</i>	7
LEANDRO DE SARALEGUI.— <i>Visitando colecciones: La del Marqués de Montortal</i>	20
BIBLIOGRAFÍA.— <i>Elie Lambert: L'Art en Espagne et au Portugal. (L. T. B.)—María de Cardona: Santa Flora (Una mártir mozárabe). (A. P.)—Ruiz Cabriada, Agustín: Aportación a una bibliografía de Goya. (E. L. F.)</i>	41



ARTE ESPAÑOL

A partir de este número, primero del año 1947, y por acuerdo de la Junta Directiva de la Sociedad, la Revista se publicará por cuatrimestres; verán, pues, la luz tres números anuales en vez de cuatro, como hasta ahora. Téngase esto en cuenta para la encuadernación de los tomos.

Un coleccionista notable: El conde de Adanero

Por el MARQUES DE VALDEIGLESIAS

LOS Ulloas, según consigna D. José María Cuadrado en su obra *España: sus monumentos y arte*, han ilustrado la villa de Cáceres como ninguna otra de las que tienen en ella casas solariegas y la poblaron desde el siglo XIII. Sería muy larga la narración de los que más se distinguieron de esta familia: capitanes, escritores, generales. Figuraron en las guerras de Italia, de Flandes y de Francia. Un D. Pedro de Ulloa tomó parte en la batalla de San Quintín y fué autor de varios libros notables. Los Ulloas, con los Alvarado, los Cortés y otros intrépidos extremeños fueron los conquistadores de América. Uno de ellos, don Antonio, se hizo célebre en la revuelta del Perú. Otro Ulloa acompañó al rey don Francisco I, al ser trasladado al Alcázar de Madrid, después de San Quintín. Y, últimamente, un D. Gonzalo de Ulloa y Ortega Montañés, conde de Adanero, senador del Reino, ejerció influencia en Extremadura. El título de conde de Adanero fué creado por Carlos II en 1691 y pasó después a la Casa de Castro-Serna.

UN GRAN COLECCIONISTA

¿Cómo pudo adquirir el D. Gonzalo de Ulloa y Ortega Montañés, conde de Adanero, a que nos referimos, el profundo sentido de arte que le permitió agrupar a fines del siglo anterior tantas obras de primera categoría, las cuales, repartidas después entre sus herederos, a través de tres generaciones, representan hoy todavía una enorme fortuna y podría formarse con ellas un magnífico Museo? ¿Estudiando? ¿Viajando por España y por el Extranjero? ¿Debido a un puro instinto y a una gran afición? Esto último parece lo más probable. Se nace coleccionista como se nace militar u hombre de ciencia. Sólo se sabe que en algunas compras de cuadros le asesoró su íntimo amigo el célebre pintor Rosales. Ciertamente que en aquel tiempo se podían adquirir obras de arte por precios relativamente moderados. Basta, para demostrarlo, recordar las cuentas de otros siglos que se conservan en los archivos, las que hablan de lo que hubieron de pagar Felipe II y sus sucesores los Austrias por algunos de los cuadros que figuran hoy en el Museo del Prado; el estipendio que recibiera Velázquez por sus retratos famosos, lo mismo que Rubens y Van Dyck. En tiempos de Carlos IV y Fernando VII, Goya, y después D. Vicente López y el mismo D. Federico de Madrazo más tarde, no cobraron tampoco grandes sumas por sus retratos que hoy alcanzan entre los aficionados tan subidos precios.

De un modo o de otro, recibiendo a los anticuarios en su casa, ya que D. Gonzalo de Ulloa pagaba bien, o yendo él mismo a las casas de los que querían des-

prenderse de las obras que poseían, el caso es que llegó a poseer una colección de las más espléndidas y cuantiosas de su tiempo y aun de los posteriores. Dada la época en que la formó, excedía casi, según algunos inteligentes, a la que trajo Velázquez de Italia al ser enviado por Felipe IV, algunas de cuyas obras sirven todavía de ornamento en el salón del Trono del Palacio Real; a la que se adquirió más tarde de la reina Cristina de Suecia y figuró primeramente en el palacio de La Granja; a la que formó en Italia un primogénito de la Casa de Alba, que hizo tambalearse por el momento la tesorería de la misma, y aun a la del infante don Sebastián, que todavía conservaba parte de la herencia de Carlos III.

Formaban esta colección famosa de D. Gonzalo de Ulloa, conde de Adanero, cuadros de grandes maestros—de los que sin duda se ocuparon los críticos de la época—españoles, italianos, franceses y flamencos, y tapices góticos que hoy se cotizan, cuando se encuentran, a precios exorbitantes; esmaltes, marfiles, libros antiguos, ejecutorias, plata repujada, hierros; en fin, cuanto puede constituir la ambición de un auténtico y sabio coleccionista.

FORMACION DEL MUSEO

Para colocar tantas maravillas, el conde de Adanero adquirió el viejo palacio que había ocupado la Embajada de Francia, en la Cuesta de la Vega, frente a la Almudena, en el que fué colocándolo todo. Sólo la biblioteca ocupaba un piso del inmueble y se componía de incunables, ediciones Príncipe, primeras ediciones de obras maestras, antiguas crónicas, manuscritos, las obras completas del Tostado, el *Memorial de Ulloa*, libro ya muy raro escrito en el siglo XVII por un miembro de la familia y el único que enumera con exactitud las principales personalidades de la misma; interesantes obras de la Patrística, o sea, obras de los Santos Padres; Biblias bilingües y trilingües, con sus iniciales miniadas por monjes artistas de los desaparecidos monasterios, y muchas obras bibliográficas más.

Tenía Adanero un carácter bastante original; permaneció soltero, viviendo solo con un antiguo criado de toda su confianza, que conocía sus gustos. Y como había acumulado obras de Velázquez, de Goya, del Greco, Zurbarán, Juan de Juanes, Juan de Mavise, Teniers, Luini y cantidad de Primitivos, cosa que causa todavía extrañeza a hombres tan entendidos como los son Gómez Moreno y Tormo, tuvo que trasladarse, como decimos, al palacio citado para poder colocar tantas maravillas.

Gómez Moreno, catedrático de Historia del Arte, que debió conocer la colección que heredó D. José María de Ulloa, marqués de Castro-Serna de su hermano, o bien en las casas de los que la heredaron, admiraba la sensibilidad exquisita de que debía estar dotado el susodicho Ulloa, al poder apreciar en aquellos tiempos en que se sabía menos de arte que hoy, el valor de los Primitivos, pues llegó a poseer una colección de número y calidad quizás no igualada por coleccionista alguno de España o del Extranjero. Respecto de tapices reunió una colección numerosa de principios del Renacimiento, franceses y flamencos; y los góticos que se distribuyeron sus herederos pueden sufrir todavía comparación con los famosos de Pastrana, considerados como los más característicos que se conservan en España de esa época. Entre ellos figuraba el famoso tapiz del Padre Eterno, de grandes dimen-

siones, trasladado de un cartón de Rafael, encuadrado por tetramorfos, el toro de San Lucas, el león de San Marcos, el águila de San Juan, tapiz bordado en oro, con espléndida cenefa, en cuyos ángulos aparecen los escudos de los Médicis, casa florentina a la que perteneció primitivamente y cuyo compañero figura como uno de los mejores de las colecciones del Vaticano. El poseedor de este tapiz es hoy D. Alvaro de Ulloa y Fernández Durán, conde de Adanero, que, como todos los demás herederos de la colección, ha dado muestras de su amor a la cultura y al arte, conservando esas obras de arte en sus palacios.

Reunió el viejo Adanero, además, colecciones de miniaturas, de porcelanas del Retiro, Moncloa, Sajonia, Sèvres, Capo di Monte. Y su entusiasmo ante algunas de sus adquisiciones era tan grande, que, por ejemplo, al volver a admirar una Virgen de escuela flamenca, descorriendo el velo que la ocultaba, saltaba de gozo, poco menos que David delante del Arca, o, como refiere el célebre novelista francés en su cuento *El titiritero de la Virgen*, el cual hacía volatines frente al altar en muestra de devoción. A veces llevaba en estas visitas a sus colecciones un *bilboquet*, juego en el que era muy diestro. Su criado parece que dejaba la luz en el suelo y se retiraba en esos momentos de exaltación artística de su amo, dejándole solo. Los que le trataban conocían su espíritu exquisito y se hacían cargo de su gozo, al haber podido atesorar, para admirarlas, tantas maravillas, ya que sólo esperaba como recompensa de su admiración la sonrisa celestial de la Virgen primitiva o la afectuosa mirada de alguno de los frailes blancos de Zurbarán, cuando no la sonrisa de una maja de Goya.

Regresaba Adanero a su cuarto después de haber dado un vistazo a sus colecciones, que representaban una manifestación de la historia del Arte, en medio de las cuales disfrutaba más que en otro sitio cualquiera, y se acostaba en su cama antigua, provista de un gran dosel, dirigiendo todavía una última mirada, antes de apagar la luz, a las figuras de los tapices flamencos que adornaban su alcoba. Y ante esta bella impresión aseguraba que conciliaba un sueño dulce, tranquilo y reparador.

Se estableció luego definitivamente en Madrid y se dedicó al arte, sin olvidar por eso el cuidado de su gran hacienda.

CÓMO CONOCIÓ A SU CUÑADA

Su hermano, D. José María de Ulloa y Ortega Montañés, que le había de suceder en todos los títulos, colecciones, propiedades y riquezas, había casado con D.^a María Calderón, hermana del importante jefe carlista D. Carlos Calderón, que tanto figuró durante el siglo anterior, así en la guerra civil como en los salones. Adanero no conocía aún a la que iba a ser pronto su cuñada, a pesar de que le habían dado parte, naturalmente, de la boda, y, en su deseo de saber cómo era, se presentó un día en casa de ésta sin anunciar su visita. Fué recibido con toda cortesía, como era natural. Y él, sin apenas corresponder a los saludos, preguntó cuál era la novia; la hizo sentar a su lado, lo cual intimidó un poco a la muchacha, al ver aquel señor, de venerables barbas blancas, del que había oído hablar, naturalmente, pero al que tampoco conocía. Adanero la miró intensamente, en silencio, de hito en hito, como solía mirar los cuadros que se le presentaban para su adquisición, y, des-

pués de analizarla de arriba abajo, no sin alguna sorpresa de la familia, exclamó: "Está muy bien, pero que muy bien... Sí, sí; muy bien." Se levantó en seguida y, sin hablar apenas y con un ligero saludo de cabeza, como había hecho al entrar, se marchó tranquilamente.

¿Qué impresión hubo de producir en su ánimo aquella preciosa muchacha que iba a ser su cuñada y que dejó fama en la sociedad de Madrid por sus virtudes, así como por su tez blanca, su mirada llena de dulzura, su clara inteligencia y su espléndida belleza? De haber gustado de hablar, la habría comparado con las Vírgenes de Rafael o con las estilizadas figuras del Boticelli. Pero aunque en aquella primera entrevista no hablara, María Calderón supo siempre que en aquel señor dedicado al arte tuvo su más rendido admirador y que la quiso como a una verdadera hermana.

EL PRIMER HEREDERO DE LA COLECCION DE ADANERO

A la muerte de D. Gonzalo de Ulloa, conde de Adanero, heredó su magnífica colección, así como sus títulos y fincas esparcidas por varias provincias de España, su hermano D. José de Ulloa y Ortega Montañés, marqués de Castro-Serna, con el que me unió amistad. Y este marqués de Castro-Serna, que figuró en los primeros años de la Restauración, si no un gran coleccionista como su predecesor, era un gran caballero, dotado de vivo ingenio y de gran simpatía, y supo conservar, lo que no es poco, las maravillas heredadas sin desprenderse de una sola, a las que no concedía demasiada importancia, como tampoco le envanecían su prosapia y su gran fortuna. Fué hombre de tal suerte, que sobre él llovieron varias herencias de parientes suyos que murieron solteros o sin herederos forzosos.

Como queda dicho, hubo de casar el marqués de Castro-Serna con D.^a María de Calderón y Vasco, hermana de D. Carlos de Calderón, perfecto caballero, que figuró en primer término en la sociedad de Madrid y al que no podía tratarse sin sentir por él una gran simpatía; procedía de una antigua y acaudalada familia de Granada, poseedora de gran fortuna en dicha provincia y en otras de España, y suyos eran a la sazón en Granada el "Carmen de los Mártires", que hoy poseen los herederos del duque del Infantado, y en Madrid, el palacio del paseo de Recoletos que después fué del marqués de Manzanedo y es hoy un solar en parte del cual se ha levantado un frontón. Al morir pasó su fortuna a su hermanas la duquesa de la Unión de Cuba y la marquesa de Castro-Serna.

Además de la fortuna de su esposa la Calderón, había heredado Castro-Serna a otra hermana suya, la marquesa de Torre Orgaz y al marqués del Reino.

Los que heredaron después la colección de Castro-Serna.

Del matrimonio del marqués de Castro-Serna con D.^a María Calderón nacieron un hijo y tres hijas: D. Gonzalo, que llevó el título de conde de Adanero y murió de la caída de un caballo, luego de haber contraído matrimonio con D.^a Josefa Fernández Durán, hija de los marqueses de Perales; D.^a Carolina, que casó con el conde de Campo Giro; D.^a Ramona, que casó con el marqués de Oquendo, y D.^a Ma-

tilde, que fué esposa del vizconde de Roda, de la Casa de Ayerbe (cuyos hijos y nietos, respectivamente, figuran entre los actuales herederos de la famosa colección).

A su vez, el hijo de Castro-Serna, D. Gonzalo de Ulloa, dejó un hijo y tres hijas: D. Alvaro, actual conde de Adanero y poseedor de una buena parte de la colección que formó su abuelo; D.^a Concepción, esposa del conde de Revillagigedo, prócer asturiano, la cual en segundas nupcias casó con D. Manuel Argüelles, ministro que fué de Hacienda y recientemente fallecido; D.^a María, consorte del marqués de Cambil, y D.^a Teresa, muerta a causa de la bomba que arrojó Morral el día de la boda de D. Alfonso XIII con D.^a María Victoria, y que alcanzó asimismo, acompañándola en la tumba, a su tía la marquesa de Tolosa.

El actual conde de Adanero está casado con D.^a Cristina Ramírez de Haro, hija de los condes de Villamarciel, y tiene a su vez varios hijos, siendo el primogénito D. Gonzalo de Ulloa y Ramírez de Haro, que lleva el título de marqués de Castro-Serna.

¿Por qué citamos a los ilustres descendientes de Adaneros y Castro-Sernas al ocuparnos de una colección de objetos de arte? Por una razón sencilla. Debido a su alcurnia, a su posición social, la magnífica colección de Adanero perdura, dividida a través de tres generaciones, es cierto, pero perdura.

Hubo siempre en España distinguidos coleccionistas: D. Félix Boix, que reunió cerámica, grabados referentes con especialidad al urbanismo de Madrid, encuadraciones, etc., legando una buena parte de lo reunido a nuestro Museo Municipal; el conde de Casal, poseedor de importantes piezas de la porcelana de Alcora y autor meritísimo de una excelente obra sobre la historia de esta misma porcelana; D. Francisco de Laiglesia, que llegó a reunir una magnífica colección de porcelanas del Retiro, que hoy se conservan asimismo en el Museo Municipal; D. Pablo Bosch, que legó parte de sus cuadros al Museo del Prado; D. Luis Errazu, que hizo lo mismo; el marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo Romántico y restaurador de la casa del Greco en Toledo; D. Guillermo de Osma, conde consorte de Valencia de Don Juan y el único que puede ponerse en parangón con el conde de Adanero por haber fundado el Instituto de Valencia de Don Juan, verdadero centro artístico; Ezquerria del Vayo, que pudo juntar una interesante colección de miniaturas; el conde de las Almenas, que llegó a adquirir un excelente conjunto de obras de arte, primero en su casa de la calle de Serrano y después en su original vivienda del *Canto del Pico*, situada junto al pueblo de Torrelodones, en la provincia de Madrid.

De las colecciones que aún existen en Madrid recordamos la de D. José Lázaro Galdiano, expuesta en su palacio de la calle de Serrano, llamado *Parque florido*, que ha sufrido contingencias durante el período rojo, y la de la Sra. de Rodríguez Bauzá, que se exhibe en su casa de la calle de Fortuny. Pero no quedan otras de las que enumeran Madoz, Mesonero Romanos y la condesa de Pardo Bazán, y que no citamos por no hacer la relación más larga.

Salvo las dos últimas, la de Lázaro, la de Rodríguez Bauzá, con la del Instituto de Valencia de Don Juan, las demás en su mayoría se han esparcido y sería hoy difícil hacer su descripción, mientras que la de Adanero subsiste, repartida, es cierto, entre sus herederos, a través de tres generaciones. Pero como se ha dado el caso, repetimos, de que todos estos herederos son personas conocidas y de gran posición social, ninguno se ha desprendido de cuadro alguno o tapiz, y visitando sus casas respectivas podría hacerse la descripción de esta colección extraordinaria.

Debido a esta circunstancia, poco frecuente en las grandes colecciones, es por lo que hemos creído curioso recordar quiénes son los que han recibido por herencia y conservado cuidadosamente las maravillas recibidas de la colección Adanero y hasta los de los que han de recibirlas después, cuando desgraciadamente falten sus padres, que hoy las atesoran.

En el reparto de esta herencia tocó parte a D.^a Carmen López de Ceballos y Ulloa, hija de los condes de Campo Giro, casada con el ilustre caballero de origen italiano señor Mazzuchelli, de cordial trato, y en cuya casa puede admirarse como parte de la colección ocho cuadros de Primitivos castellanos, un bodegón de Velázquez, un tapiz de Bruselas, un esmalte de Limoges, además de objetos varios. Y entre los bienes territoriales que correspondieron a su esposa, una famosa finca en la provincia de Jaén—creo que se llama *Nava el Sach*—, en la que están enclavadas las famosas minas del Centenillo.

No nos hemos de detener en la descripción de algunas de las obras de arte que formaron la colección del conde de Adanero. Quede la tarea para los críticos de arte, que probablemente se ocuparon ya de ella Tormo, Marqués de Lozoya, Gómez Moreno y otros. Nuestro propósito han sido tan sólo recordar el nombre de un ilustre coleccionista como el conde de Adanero, cuyo museo, además del del conde de Valencia de Don Juan, constituido en museo permanente por su hijo político D. Guillermo de Osma, y las colecciones de Lázaro Galdeano y Rodríguez Bauzá, siguen ilustrando todavía la gloriosa historia del Arte.

José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga

III.—Palacios y jardines

Por JUAN TEMBOURY Y FERNANDO CHUECA

CEAN Bermúdez, en sus adiciones al *Llaguno*, asignaba para el nacimiento de Aldehuela la fecha de 1730. Sin embargo, el mismo Ceán declara, poco más adelante, que murió en 1802 en la ciudad de Málaga, a los setenta y ocho años de edad. El historiador del siglo XVIII sufrió, sin duda, un *lapsus*, porque si Martín de Aldehuela hubiera nacido en esa fecha, el año 1802 no contaría 78 años de edad, sino solamente 72. Pero de todas maneras, hoy, a la luz de la partida de defunción, podemos afirmar que ninguna de estas fechas es cierta, aunque se acerca más a la verdad la que se desprende del segundo supuesto que la primera: no murió de 72 ni de 78 años, sino de 82. Con estos datos, que recientemente hemos tenido la fortuna de encontrar en el archivo parroquial de la iglesia de Santiago y del Ayuntamiento (1) de Málaga, se amplía aún más la órbita de acción de este singular arquitecto. Sus trabajos pueden remontarse a algunos años más atrás, ya que, en lugar de nacer en 1730, ahora conocemos su fecha de nacimiento exacta, en el año 1720. Este dato será sobre todo fundamental cuando se intente mirar de nuevo hacia atrás en los orígenes y formación de Aldehuela, relacionados, como dijimos en nuestro primer artículo, con la obra del Seminario de Teruel. Si desde el primer momento dábamos como segura su intervención en la extraordinaria, y por desgracia desaparecida, iglesia del Seminario turolense, hoy en día, al alejarse la fecha de nacimiento de José Martín, resulta mucho más segura esta intervención, y hasta quién sabe si podría afirmarse (el texto de *Llaguno* así parece indicarlo) que tal obra sea entera y totalmente suya. Esperamos que algún día, después de terminado el estudio de las obras de Aldehuela en la provincia de Málaga y con ello la última fase andaluza de su vida, podamos hacer marcha atrás y esclarecer en parte sus oscuros orígenes antes de la llegada a Cuenca.

Por consiguiente, si José Martín de Aldehuela llegó a Málaga el año 1778, frisaba ya en la madura edad de 58 años. Puede decirse que desde esta fecha hasta su muerte el maestro interviene en todas las construcciones importantes de la diócesis de Málaga, hasta tal punto, que casi podríamos asegurar que bastaría documentar una obra entre los años de 1778 y 1802 para poder con toda seguridad afirmar en consecuencia que fué dirigida por Aldehuela. Abona esta convicción nues-

(1) "En Málaga en siete de Sep.^{re} de mil ochocientos y dos años se enterró en la Ig.^a del Conv.^{to} de S.ⁿ Pedro Alcántara a D.ⁿ Josef Martín, viudo de D.^a Maria Antonia Conejos: vivía calle del Horno: solicitó D.ⁿ Antonio Josef Vicente, su hijo, Presb.^o Doy fe = D. Francisco Bustamante y Gutierrez (rúbrica). Entre renglones: "su hijo" (Iglesia de Santiago. Libro de Defunciones XIII, fol. 59).

tra el hecho de que en un censo militar del año 1800 (1) figure en la ciudad de Málaga nuestro protagonista como único maestro de arquitectura.

Estos recientes documentos, que aportan datos familiares desconocidos hasta ahora, y aquellas consideraciones nos han llevado a incorporar a nuestro estudio sobre Aldehuela algunas obras malagueñas situadas cronológicamente en torno a esta fecha. En nuestro último artículo sobre Aldehuela (2), ya vimos cómo el prior del Consulado, conde de Villalcázar, encargó en 1786 a nuestro arquitecto el edificio de la propia Institución. No debieron de quedar en esto las relaciones entre el prior y el maestro de arquitectura; antes bien, aquel ilustrado y benemérito personaje debió de requerir los buenos oficios de Aldehuela para todo aquello que, relacionándose con arquitectura y construcción, dependiera de sus recursos e iniciativas.

En todas las empresas que hemos visto en el artículo anterior desarrolladas por el Consulado lleva, naturalmente, parte preeminente este su prior D. Juan Felipe Longinos de Echeverri Vargas y Guerrero, conde de Villalcázar (1735-1811), hombre de cuantiosa fortuna, de carácter alegre, viajero infatigable y señaladamente estimado en las bellas artes, en las que, especialmente como pintor, llegó a ser considerado con aprecio destacado.

PALACIO DEL CONDE DE VILLALCAZAR

Es muy posible que el Conde construyera, o al menos ampliara o reformara su palacio, por los años en que Martín de Aldehuela residió en Málaga. No nos atrevemos a afirmar de una manera terminante que sea obra de Aldehuela; pero, abundando en aquel criterio más arriba expresado, nos parece oportuno traerlo aquí por la personalidad de su dueño y por su época, sea o no de nuestro arquitecto.

En la Cortina del Muelle, números 95 y 97, y a la par que se erigió el soberbio edificio de la Nueva Real Aduana del Mar, construyó el conde de Villalcázar dos espléndidas mansiones: una destinada a su propia vivienda y la contigua a residencia de sus familiares. Esta última fué derribada para ensanchar la calle, hacia el año 1880, y sólo se ha conservado su sencilla portada, privada del blasón en 1934.

El palacio de Villalcázar es un caserón de fachada levemente curvada, con dos plantas y entresuelo (fig. 1). La portada es de piedra de asperón: dos pilastras cajeadas enmarcan un gran portal de jambas y dinteles almohadillados; la corona un entablamento dórico, con triglifos y mútulos pareados, semejante al de la portada de la iglesia de San Telmo. No parece ser obra de Aldehuela, sino de época anterior, dentro de la tradición setecentista. Sería extraño que Aldehuela hiciera por los mismos años portadas tan dispares como la de la casa del Consulado y ésta del palacio de su prior, no obstante su versatilidad y su falta de dogmatismos académicos, que le dejaban a merced de las más diversas sugerencias artísticas.

Los huecos de este palacio son amplios y distanciados, con balcón corrido y tornapuntas (iguales a los de la casa del Consulado) en la planta principal; balcones

(1) "Calle del Horno, Manzana 102, Casa n.º 11: Don Josef Martin, viudo de ochenta años, Maestro de Arquitecto. Sin hijos varones algunos" (Archivo del Ayuntamiento. Legajo 238, parroquia de Santiago, folio 166 vuelto).

(2) "José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga". Publicado en *Arte Español*, segundo trimestre de 1945.

aislados en la planta alta y rejas en el entresuelo. Aparecen por primera vez en este edificio las bohardillas, tan usadas en la arquitectura francesa de aquel tiempo.

El patio, igual que el del colegio de San Telmo, tiene arcos sobre columnas en tres de sus testeros y muro liso en el otro frente (fig. 4). La escalera, amplia y de traza irregular, deja ver una linda estructura de arcos rampantes sobre esbeltos pies derechos de madera finamente encapitelados; en alguna ocasión, sobre unas mesillas de desembarco, se suprime la pilastra y quedan los arcos volando en el aire y rematada su curva por un pinjante a manera de mocárabe (figs. 5, 6 y 7). Esta escalera tan sencilla y primorosa, cuya belleza acreditan las fotografías que publicamos, debe, sin duda, ser obra del maestro, porque tiene aquellas cualidades de espontaneidad, de gracia y de fantasía, dentro de su sencillez, que son tan característicamente suyas. Algunos techos de este palacio conservan pinturas al fresco.

CONVENTO DE SAN FELIPE

Hacia 1785 se labró en terrenos del Conde el Convento de San Felipe, de cuya iglesia y sacristía nos ocuparemos en otro artículo, dedicado a las obras de arquitectura religiosa construídas en Málaga por Aldehuela. Hoy trataremos brevemente de los edificios conventuales, en la actualidad asiento del Instituto de Segunda Enseñanza, por su carácter civil y por sus jardines.

La parte más interesante del edificio la constituye un patio abierto semejante en trazas al que ya vimos del palacio episcopal. La decoración es muy sencilla, de dos órdenes superpuestos, de pilastras arquitrabadas el inferior y toscano el superior. Lo más galano son las dos logias que avanzan en los dos frentes prolongando los brazos de la U. Forman dos espacios abiertos con una columna central y dobles arcos en cada uno de sus dos frentes (fig. 10). La estructura del techo la constituyen bóvedas por arista con arcos diagonales ricamente moldurados y con recuadros triangulares en los cuatro cascos de la bóveda. Las arquivoltas de las arcadas exteriores están tratadas con gran valentía de molduración, y las enjutas mediales quedan volando sobre el capitel de la columna, que sólo recibe el plano más remetido de la molduración. Este detalle original y atrevido parece anunciar la mano franca y espontánea de Aldehuela (fig. 11). El conjunto de estas logias es de singular belleza por sus proporciones y por la ligereza de su estructura, asegurada con unos tirantes de hierro, que ponen en el andalucismo de estos pabellones un gracioso deje italiano. Entre las dos alas salientes que forman la avanzada de estos miradores se descuelga un espléndido tiro de escalera totalmente recto que abarca todo el espacio. En el plano del jardín, y adosada al basamento de la logia de la derecha, existe una pequeña fuente (fig. 12) de mármol rojo de Teba y marcado acento italiano, constituida por dos ménsulas de estilo setecentista, variante casi exacta de las ménsulas de ladrillo aplantilladas que existen en el patio del palacio episcopal y que fotografiamos en el artículo anterior (1). Sobre estas ménsulas, una cornisa y un frontón partido de enroscados terminales. Sobre las aletas del frontón surge un pedestal amensulado de bulbosa forma, que sirve de pie a una cabeza romana.

El jardín, que, como tantas otras cosas del edificio, muere en el más lamentable

(1) Artículo citado, figura 17.

abandono, apenas deja ver su traza, ya que sólo se percibe un hermoso cenador de hierro con grandes contrafuertes forjados en cuerno de carnero. En medio del cenador existe una fuente de pilón estrellado y gallonada taza que rodean cuatro bancos de piedra, cerrajería y cerámica (figs. 8 y 9) (1).

Haciendo frente a la fachada del convento de San Felipe, construyó Villalcázar unas casas populares con graciosos balcones de gran voladizo, con grandes tornapuntas en cuerno de carnero semejantes a los del gran balcón corrido de su propio palacio (fig. 2).

Cerca de San Felipe se levanta la Casa de Expósitos, Casa Hogar de San José, cuya portada, constituída por el enlace de la entrada y hueco principal enrejado, no puede ser, por sus pinceladas saquetianas, más que de mano de Aldehuela (figura 3). Sobre una puerta adintelada, con pequeñas orejas inspiradas en la obra del Palacio Real de Madrid, voltea un arco de descarga que se enlaza con la movida peana de la reja. Modernamente se ha labrado un escudo en el tímpano, bajo el arco de descarga (2).

JARDINES DEL RETIRO

Pero la obra más importante que realizan Villalcázar y Aldehuela es la casa y jardines del Retiro, situado en el pueblo de Churriana, a unos ocho kilómetros de Málaga. Esta finca la fundó fray Alonso de Santo Tomás, dominico, obispo de Málaga desde 1664 a 1692. Aprovechó una antigua casa fuerte que amplió y rodeó de jardines; a su muerte pasó esta hacienda, llamada entonces *Santo Tomás del Monte*, a propiedad de su convento de Santo Domingo, de Málaga, y habiendo comprado todo el expolio D. José Guerrero Claverino, primer conde de Buenavista († 1699), siguió pleito con los dominicos por la hacienda del Retiro, a la que renunciaron éstos a cambio de cierta suma y la finca llamada del Cañaverel.

La hereda su hijo D. Antonio Tomás Guerrero Coronado, que compró varias porciones de fincas y agrandó el olivar; enviudó dos veces, y después se ordenó de sacerdote.

Dejó la finca del Retiro a su hermana D.^a Mariana Marta Rita Guerrero Coronado, esposa de D. Juan Domingo Echeverri, quinto conde de Villalcázar. De éste pasa a poder de su hijo D. José Domingo Echeverri, sexto conde de Villalcázar, y después, en 1754, al hijo de éste, D. Juan Felipe Longinos de Echeverri, séptimo conde de Villalcázar, que contrae matrimonio en Málaga con D.^a Isabel Chacón Mesa, condesa de Molina, mujer hermosa, dotada de grandes virtudes y de extraordinaria inteligencia (3).

Este último, en 1771 la agranda con 120 fanegas de terreno, dedicándolo en parte a tierra de labor y a finca de recreo. Desgraciadamente, el edificio pierde en

(1) Recientemente se han desmontado la fuente y cenador de este jardín.

(2) Las constituciones de esta Institución fueron aprobadas el 7 de octubre de 1773.

(3) ANTONIO RAMOS: *Descripción genealógica de la Casa de Aguayo y líneas que se derivan de ella desde que se conquistó Andalucía por el Santo Rey Don Fernando III hasta el presente*. Málaga, 1781. Véase también: *Por el muy religioso / Convento de Santo Domingo / El Real de la Ciudad / de Málaga, en el pleyto / con la parte de la Reverenda Cámara / Apostólica / y con el defensor de los bienes del Spolio / y acreedores / sobre / la donación inter-vivos que á dicho Real Convento hizo / el Ilustrísimo y Reverendísimo Señor / D. Fr. Alonso de S. Thomás / Obispo de Málaga / en Málaga lo imprimió Mateo / López Hidalgo, año 1693 (ejemplar núm. 69.559 de la Biblioteca Nacional), y MEDINA CONDE, Cristóbal: *Antigüedades y / edificios suntuosos de la Ciudad y Obispado de Málaga / Obra sucinta / que ordenó para responder a las / preguntas de un sabio viajero / el Dtor ... / Canonigo de la Catedral / de Málaga / año 1782* (manuscrito núm. 10.451 de la Biblioteca Nacional de Madrid).*

el siglo pasado gran parte de su carácter, así como de su magnífica pinacoteca, trasladada en su mayoría a Madrid. A pesar de todo y merced especialmente a la inteligencia y cultura de su actual propietario el duque de Aveiro, resulta todavía un espléndido museo, y su jardín, probablemente, el más importante de los privados de España y, desde luego, no divulgado como merece (1).

En la construcción y en la finca están perfectamente delimitadas las zonas de producción y de cultivo. Un gran patio separa la vivienda del administrador, los molinos de trigo y aceite y la gañanía.

El palacio se desarrolla en forma de T; parece como si su estructura respondiese sólo a la necesidad de crear múltiples miradores sobre los parques y la vega.

La organización de los jardines es extensa y complicada (fig. 13) (2); principalmente su traza puede considerarse dividida en tres partes, dispuestas en plan de huerta, patio y jardín cortesano.

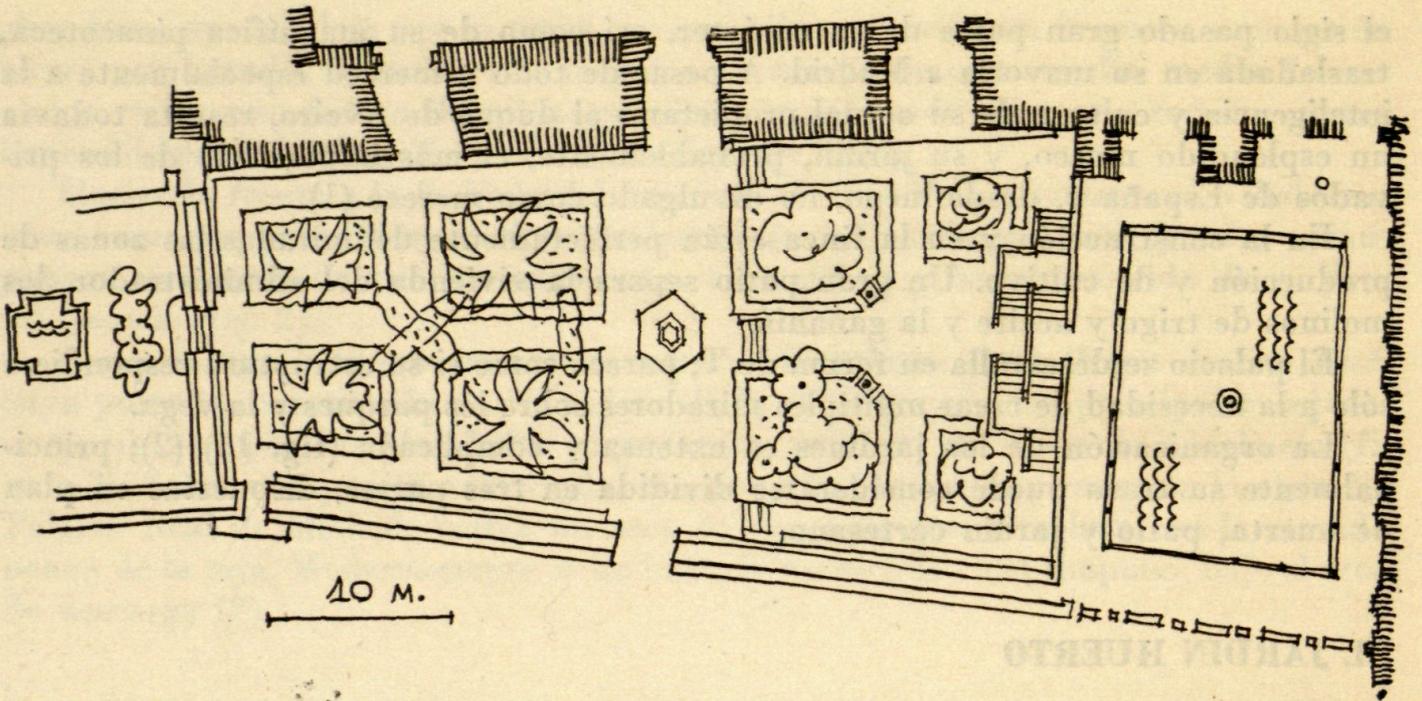
EL JARDIN HUERTO

Es, probablemente, lo único conservado del siglo XVII. En síntesis, es un paseo en forma de cruz con un poyo de obra blanqueado, sostén de un largo emparrado y cerco de cuadros de bancales frutales. En la intersección del camino hay una fuente octogonal con dos peldaños rehundidos y decorada con azulejos de disposición semejante a la del Hospital de los Venerables, de Sevilla, llamada *Fuente de la Batalla*, por estar formada por un chorro lanzado hacia el suelo desde el parral, que choca violentamente con un surtidor centrado en la fuente; era costumbre colocar una naranja en la intersección de las dos fuerzas, que quedaba aprisionada e inmóvil, salpicando el agua en todas direcciones. También tiene esta original disposición la *Fuente del Huevo*, del claustro gótico de la Catedral de Barcelona, que aún funciona en la festividad del Corpus y que es designada popularmente por *L'ou comballa*.

El jardín continúa, y a través de una doble escalera con gruta y fuente de delfín, se llega a un estanque cuadrado con un islote y en su centro un macizo de adelfas. Esta última disposición, aunque en menores dimensiones, se utilizó en el *Patio de los Cipreses*, del Generalife. Parecida disposición se advierte en el *Jardín de María Padilla*, del Alcázar de Sevilla, con su gran estanque elevado y jardín bajo formando cuadros (fig. 14). En el mismo Alcázar, los *Baños de Juana la Loca* son otro estanque elevado, pero ahora con gruta o templete decorativo (figs. 15 y 16). La síntesis de las dos soluciones se encuentra en uno de los ejemplos más notables de este tipo de jardín andaluz, formado por una alberca elevada sobre una terraza con escaleras y cuyo eje continúa el andén de un jardín bajo en cuadros con fuente central, y es el de la antigua Casa de Cepero, en Sevilla, casi idéntico en traza al del Retiro (fig. 17). Lo único que diferencia a ambas composiciones es que el jardín de Cepero al fondo de la Alberca tiene una estupenda gruta o gran pabellón

(1) Entre la bibliografía de estos jardines tenemos: PONZ: *Viaje*, tomo XVIII, pág. 235, Madrid, 1794; A. M. S.: *Descripción de la Casa de Campo del Retiro del Conde de Villalcázar*, Málaga, 1814, folleto de 20 págs.; *El Guadalhorce*, Periódico Semanal de Literatura y Artes, Málaga, 1839, pág. 285; BENITO VILA: *Guía del Viajero en Málaga*, 1861, pág. 289, y J. MORENO VILLA: "Jardines malagueños", en *Arquitectura*, año XIV, pág. 200.

(2) Para simplificar su estudio no se han dibujado en los planos las huertas, miradores, jardines bajos, alberca, laberinto, etc.



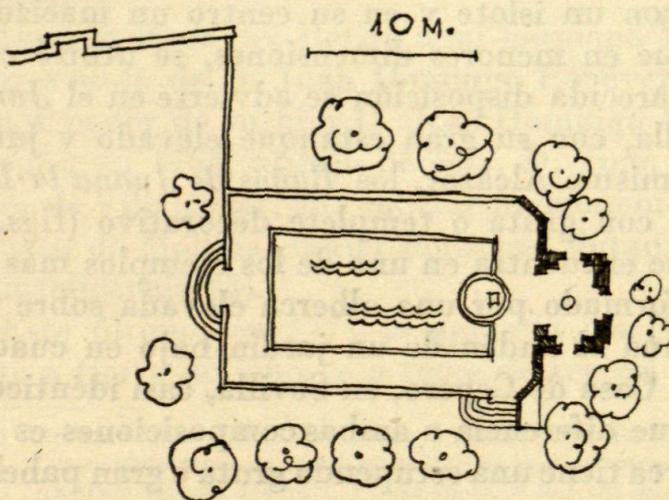
ALCAZAR DE SEVILLA JARDIN DE MARIA PADILLA.

FIGURA 14.

rústico del mismo estilo que las arquerías decorativas que circundan el gran estanque del *Jardín de María Padilla*, del Alcázar sevillano (figs. 18, 19, 20, 21 y 22). Este pabellón pudo inspirar el de los *Baños de Juana la Loca*, posterior al de Cepero. Salvo la gruta del hermoso jardín sevillano, por desgracia abandonado y quién sabe si en trance de desaparecer, en todo lo demás es análogo al del Retiro.

En nivel más alto de la finca siguen las altas alamedas, los bancales de huerta y los frutales, el laberinto y una rara habitación cubierta con bóveda vaída y llamada *Tumba del Obispo*. El mejor adorno de esta parte del jardín era un curioso reloj solar de mármol con trescientos cuadrantes que señalaban la hora de los países que existían en el siglo XVII (fig. 23).

Estos jardines debieron de ser los únicos que existían en la finca de Santo Tomás del Monte. Veamos ahora los que, seguramente con traza de Aldehuela, construye el conde de Villalcázar.



ALCAZAR DE SEVILLA BAÑOS DE JUANA LA LOCA.

FIGURA 15.

Antes o al par que estos jardines del Retiro se construyeron, bajo la misma dirección, los de una finca inmediata, llamada de la *Cónsula*, por haberlos creado, a fines del XVIII, el cónsul de Prusia, D. Juan Roz. La fecha de los del Retiro es posible deducirla por los datos siguientes: Ponz, que estuvo en Málaga en 1767, para apreciar las pinturas de las casas que ocupaban los jesuitas, dice (1) que nada existía entonces de estos jardines. Medina Conde, en su manuscrito citado, de 1782, sólo habla del *Jardín Patio*, de frente al palacio. Y, por último, el mismo viajero, D. Antonio Ponz, al volver en 1791, encuentra ya construído el *Jardín Cortesano*. Por consiguiente, hay que considerar que estos jardines fueron hechos en dos etapas: primero, el *Jardín de la Fuente de la Sirena*, hacia 1780, y después, en la década siguiente, el de *La cascada*. Estos jardines han multiplicado extraordinariamente su vegetación, especialmente con plantas exóticas desarrolladas en plena libertad lo que oculta su traza clásica dándoles un aspecto paisajista. Para comprender su disposición neoclásica y poder relacionarlo con otros parques españoles, se hace indispensable el estudio ante su plano, ahora por vez primera levantado.

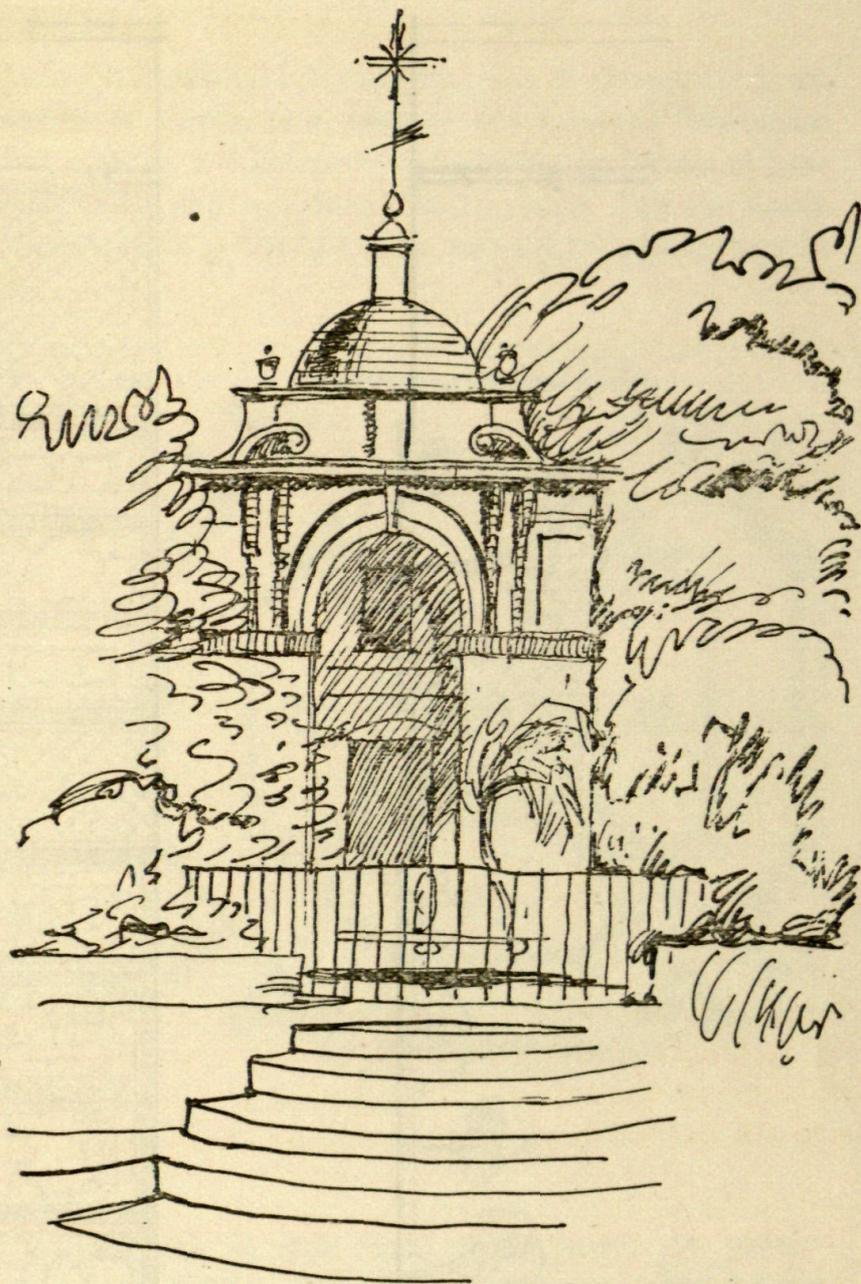


FIGURA 16.

La parte de jardín construída en tiempos de Villalcázar forma dos núcleos independientes de disposición y concepto que hemos designado bajo la denominación de *Jardín Patio* y *Jardín Cortesano*.

(1) *Ob. cit.*, pág. 237.

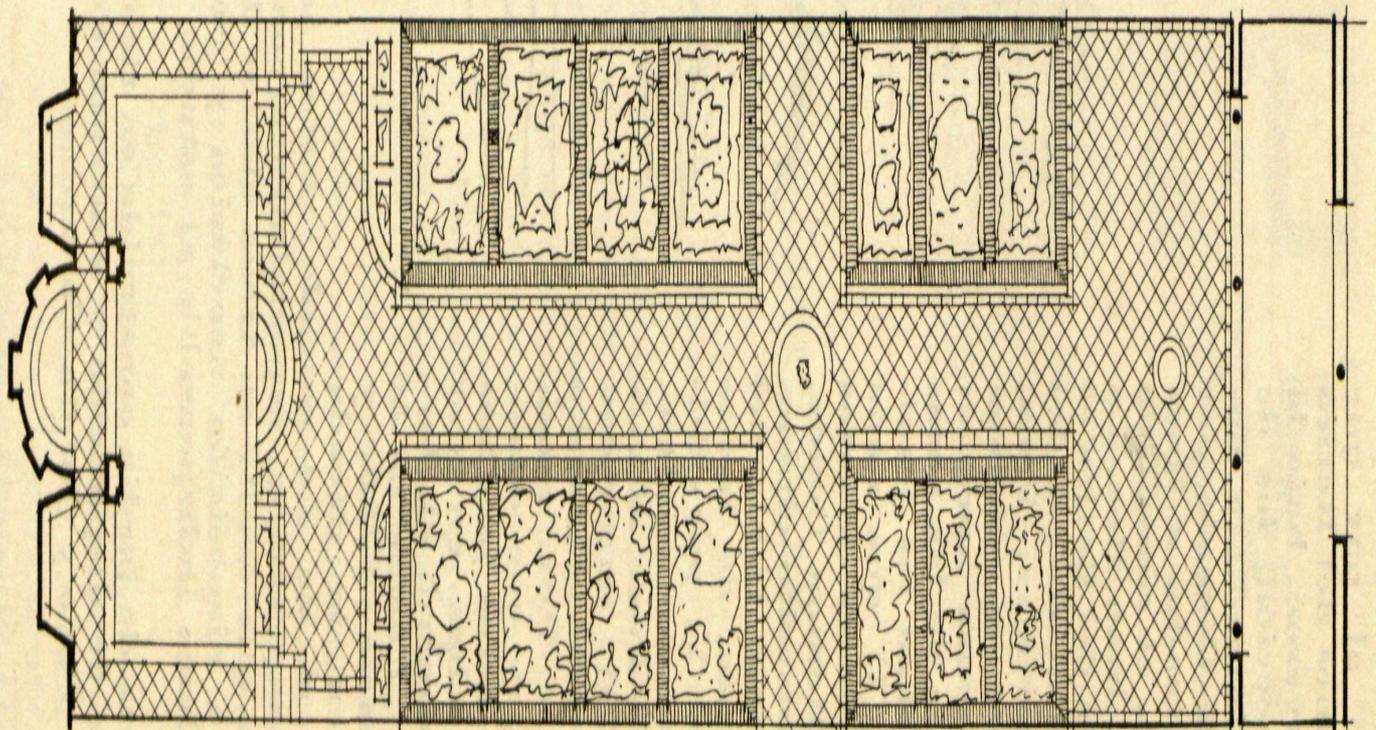
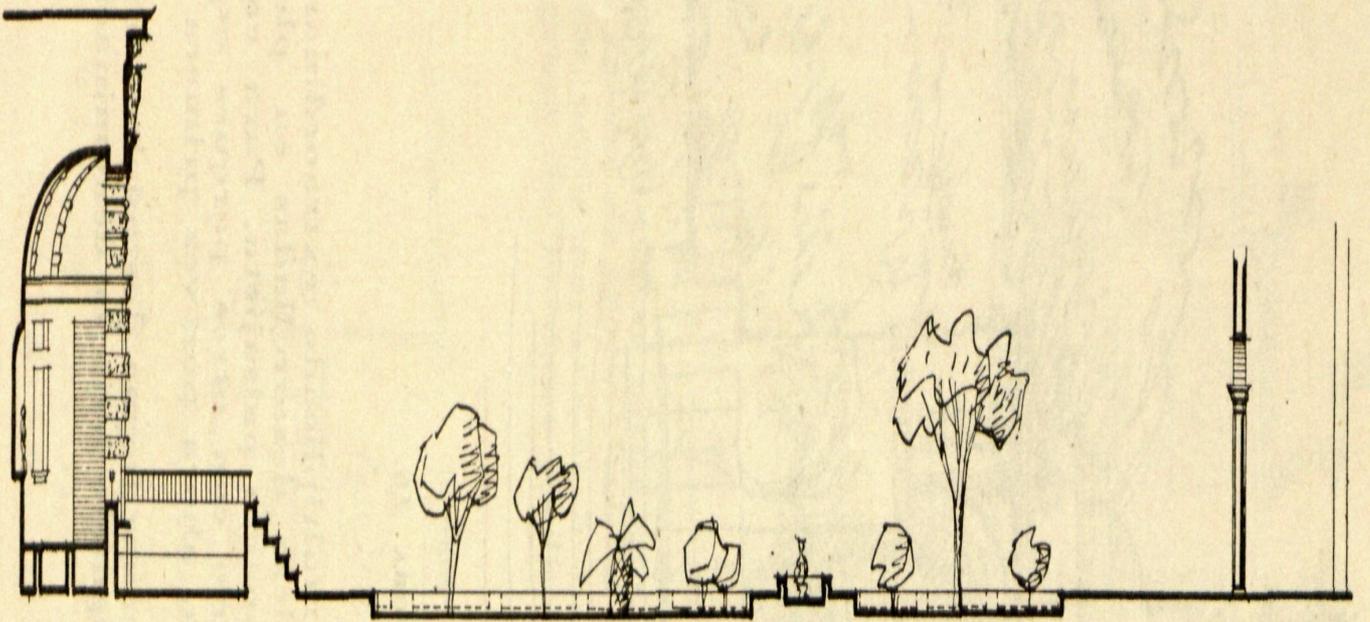


FIG. 17.—Sevilla. Jardín de Cepero. Planta y Sección.

EL "JARDIN PATIO"

Está dispuesto en una continuidad del edificio; forma un gran rectángulo en un solo nivel, todo enlosado con mazaríes de barro rojo. Dos de sus testeros formaban un alto muro macizo de vegetación; otro de los lados de este jardín lo forma el bloque del palacio, y el cuarto, delimitado por molduras bajas, está abierto hacia una vega amplia de cromáticas coloraciones y limitada, en horizonte lejano, por la ondulada crestería de una serie continua de montañas de entonación violácea (figuras 25 y 26).

El jardín tiene por centro de su traza la *Fuente de la Sirena*, de mármol labrado en Italia, idílico enlace de un tritón y una nereida que cabalgan sobre un tronco de delfines (figs. 24 y 27). Estas sirenas son frecuentes entre las figuraciones de los jardines setecentistas andaluces, producto de un estrecho contacto con Italia, de donde debían de venir las piezas escultóricas y, posiblemente, los mismos artífices. Sirenas de esta familia las encontramos en la gruta del jardín de la Casa de Cepero (fig. 22). En el pretil y el bocel de la *Fuente de la Sirena o de Génova* una serie de bambinos arroja surtidores en todas direcciones. La orgía de la vegetación desarticula todos los efectos de ordenación geométrica: es una flora exuberante de palmeras, camelias, araucarias, bambúes, membrillos, pacíficos, plátanos, chirimoyas, caquis y aguacates que escalan el cielo desde la platabanda de durantas y bojes; en el centro, plantas aromáticas: rosales, calas, azucenas y la tan deliciosa albahaca.

Tal vez para el trazado de este jardín se inspiró el arquitecto en el de la *Fuente de Hércules*, del *Jardín de la Isla*, en Aranjuez (fig. 28): tiene este del Retiro, de Málaga, la misma disposición de los andenes, idéntica distribución de estatuas de mármol sobre pedestales o surgiendo en busto de la vegetación. Se ha seguido la traza, asimismo, para los parterres de hojas y la de las barandas de hierro que en el Real Sitio contornean la ría. Pudiera señalarse tan sólo una diferencia: en Aranjuez se repite en disposición concéntrica el octógono central de la fuente; en cambio, en el jardín de Málaga tiene la fuente una taza de contornos mucho más movidos que circunda un solo octógono irregular de boj, y las líneas exteriores de los parterres y andenes son de forma rectangular, consiguiéndose así una traza de mayor amplitud y desenvoltura.

De las estatuas y bustos que circundan este maravilloso jardín-patio se verá en las ilustraciones un cumplido elenco. Son dioses mitológicos, Minerva, Venus,

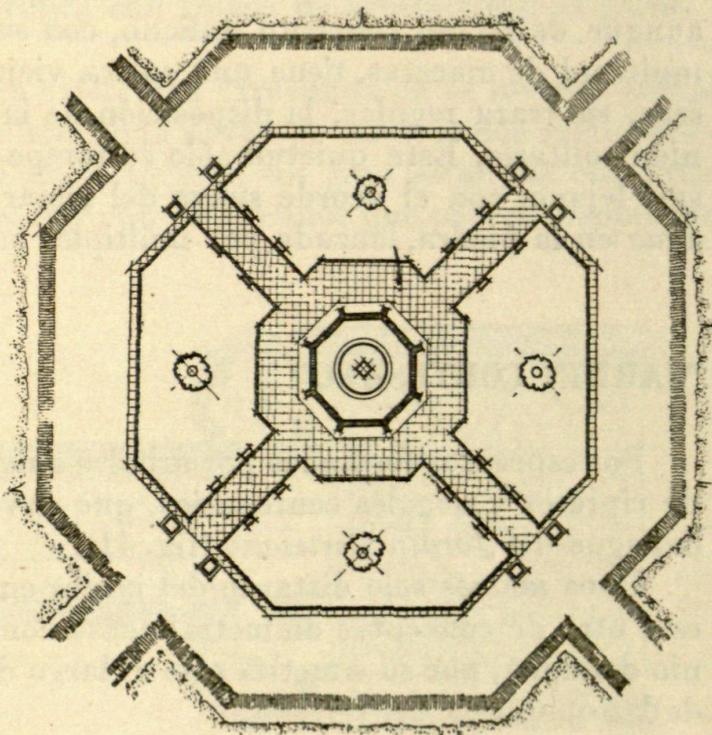


FIGURA 28.

Ceres, jocundos Bacos a los que hacen la corte viejos sátiros, algún caricaturesco arlequín que los juegos de luz, filtrándose por la enramada, parecen animar como si tuviera vida y nos guiñara los ojos burlones. A más otros personajes que parecen tomados de la picaresca popular. Se advierte mano distinta por lo menos entre las estatuas y los bustos, siendo sin disputa más extremados los segundos. Son seguramente piezas italianas de algún escultor de festiva vena para el que no tenían secretos las morbideces de la forma ni la labra del duro mármol, dócil a sus manos como blanda cera. Merecería la escultura decorativa de este jardín algún estudio concreto (figs. 29 a 36). Delicioso e imponderable ejemplo de patio-jardín, que, aunque de lejano concepto italiano, con sus poyos de asientos encalados, con su multitud de macetas, tiene una solera vieja de huerta andaluza. Sus amplios paseos, su traza regular, la disposición de la flora invitan a una senequista meditación solitaria. Esta quietud sólo se rompe con la visión de un dulce fondo de paisaje lejano, con el acorde suave del trinar de miles de aves en la enramada y del agua en la piedra, lanzada por múltiples surtidores.

"JARDIN CORTESANO"

Por espesuras formadas por árboles americanos se llega a una larga ría bordeada de cipreses y nogales centenarios, que sirve de embalse para los numerosos juegos del agua del *Jardín Cortesano* (fig. 41).

Unos metros sólo distante del jardín en calma que acabamos de reseñar, existe este otro de conceptos diametralmente contrarios por su dinamismo, por su dominio del agua, por su simetría sólo al largo de un eje longitudinal, y por lo quebrado de la topografía del terreno.

Como ocurre con el jardín anterior, la exhuberante vegetación formada por árboles corpulentos e indisciplinados ha roto totalmente la línea de ordenación con que fué proyectado el jardín (1). Para darse cuenta de la composición, hay que recurrir tanto al plano como a las viejas litografías del siglo XIX (figs. 37 y 38) (2). Estas láminas hacen ver la disposición primitiva de la vegetación formada por muros de copresos recortados, que delimitaban los espacios y destacaban los juegos de agua sobre sus entonaciones de bronce viejos.

Vamos a tratar de describirlo en la forma que tradicionalmente se visita, o sea, descendiendo desde el nivel más alto y teniendo una serie de impresiones en detalles para terminar con una visión total de su conjunto maravilloso (fig. 39).

En la zona más elevada hay una alberca cuadrada, de 3,60 metros, y en sus cuatro ángulos, unas macetas de piedra en forma de copa; formando un islote en el

(1) El arbolado lo forman a los lados almecinos y copresos, y en la parte más alta, nogales y palmeras de coco. Las plantas son: bojés, corales, geranios, rosales, yedras y culantrillos. La fotografía se hace casi imposible por las enormes diferencias de luces.

(2) La más antigua se publicó en la revista *El Guadalhorce* el 3 de noviembre de 1839, pág. 285, como ilustración de un artículo titulado "El Retiro", firmado por P. G. S.; la lámina mide 160 × 227 mm., se titula "Juegos de aguas del Retiro" y fué dibujada y litografiada por F. Pérez. Poco después, en 1850, se publica en *La Historia de Málaga y su Provincia*, por D. Ildefonso Marzo, otra lámina de 125 × 192 mm., bajo el título de "Vista del juego de aguas en el Retiro", dibujada por F. Schöpel. En 1861 sale a la luz otra laminita en la *Guía del Viajero en Málaga*, de D. Benito Vilá; lleva el pie de F. Mitjana, Málaga; está rotulada "Juego de aguas en el Retiro", y mide 70 × 110 mm. Por último, hay otra pequeña representación diferente, aunque todas con leves variaciones, publicada sin fecha en la *Rosa de Málaga*, impresa por el Instituto Artístico C. Adbe; de Hamburgo; lleva la designación "Retiro" y mide 32 × 32 mm.

centro de este estanque hay un risco, con un surtidor, que destila pequeñas gotitas como perlas. Adosada a la alberca, en un pequeño pilar con pretil de conchas, un león sentado, de barro, lanza por la boca un haz delgado y curvo de agua en forma de fanal de cristal (fig. 42). Circunda esta alberca una atarjea que está bordeada de macetas de hortensias. Del nivel de esta glorieta arranca una ancha escalera de piedra; en sus bordes, dos búcaros, con surtidor en flor de regadera (fig. 43), vierten el agua en una atarjea escalonada, revestida de conchas marinas (fig. 46). Y en el centro de la escalera, una fuente de taza gallonada con un gran surtidor que, tras lanzar el agua por varios brocales hechos con trozos de estalactitas, la pierde en una oquedad (fig. 47).

Al pie de esta monumental escalera existe una explanada de 22 metros; completando el frente de la galería hay dos nichos que sirven de fondo a dos surtidores en forma de palma. En la parte central de la meseta, un gran estanque con gruesa columna, guarnecida de conchas marinas y con un surtidor que parece arrojar altas

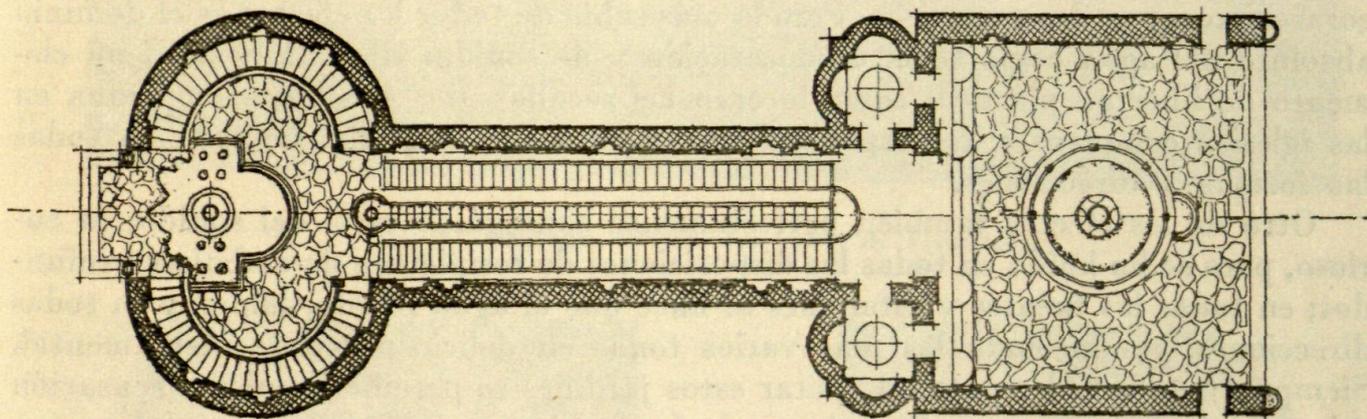


FIGURA 54.

plumas de aguas (fig. 44). El límite inferior de esta meseta forma un frente espléndidamente compuesto: en los extremos, dos amplias graderías bordeadas de canales escalonados por los que discurre el agua que brota de surtidores de cerámica o fuentes de piedra (fig. 50); en la parte central, el agua cae a un pilón y a un estanque, formando cortinas en delgados chorros curvos lanzados por ranas de cerámica o precipitándose en cascadas por los toneles de dos estatuas de barro que representan ríos, como las de las fontanas de Roma, y que fueron hechas por el escultor Chaez (fig. 49) (1).

Por último, una tercera explanada de grandes dimensiones contiene unas cunetas de canales (fig. 53) interrumpidas por fuentes de piedra de las más variadas formas (figs. 45 y 51). En el espacio central, sobre un risco, la grácil figura de un pastor tocando la flauta arroja un chorro de agua (fig. 48), y más al final hay una gran fuente de cerámica rehundida en el pavimento, en la que ranas y patos vidriados luchan enconadamente con proyectiles acuáticos, y en su centro, de un hongo o sombrilla de piedra, brota un alto surtidor que se deshace en vapor al caer sobre la piedra curvada (fig. 40).

(1) Ponz, tomo XVIII, carta V, número 130: "Hay algunas fuentes con figuras de barro cocido, casi del tamaño del natural, ejecutadas por el originalísimo Chaez, a quien usted conoció antes de ir a esa Corte."

También se emplea actualmente como fuente en este jardín una antigua bañera del Palacio, que se remonta al siglo XVIII, labra de Cristóbal Martín, y que arrojaba agua caliente y fría por la boca de un delfín (fig. 52).

Es muy difícil encontrar un jardín comparable a este que acabamos de reseñar, a pesar de que, como hemos dicho, la exuberancia de la flora le da un aspecto selvático y los juegos de agua han perdido muchos de sus efectos, pues las raíces de los árboles corpulentos han roto y cegado gran parte de los atanores de las conducciones de agua.

La traza es sabiamente armónica, lográndose una visión total de su superficie al ir reduciendo los espacios de las mesetas altas y ganando en profundidad de perspectiva con los estrechamientos de las explanadas. Las graderías, con sus escalones de piedra, son un anclaje a la horizontalidad, en un lugar donde todas son líneas verticales. Hay un derroche de elementos decorativos en las formas de las fuentes, en las figuras de barro, en la disposición de los elementos vegetales; en el empleo de piedra de distintos colores; de cerámica de las más variadas solerías, de trozos de riscos y estalactitas; del empleo abundantísimo de conchas marinas para decorar muros, pretilos y atarjeas. Pero lo más sabio de todos los efectos es el dominio absoluto del agua como tema de decoración y de sonido. El agua es aquí un elemento de libertad plástica, como lo eran las rocallas que Aldehuela empleaba en las iglesias conquenses; los espacios quedan cubiertos con ella, lanzada en todas las formas y direcciones.

Otro de los efectos también perfectamente conseguido es el del sonido; es curioso, pero se ha huído en todas las disposiciones de recipientes de embalses profundos; en todas las fuentes y estanques se hace que el agua rebote, salpique en todas direcciones, produciendo los más variados tonos en delicioso acorde instrumental. Siempre, indefectiblemente, al visitar estos jardines se percibe la misma sensación de anulación, de empequeñecimiento de la propia personalidad, y un doloroso y profundo sentimiento al abandonar este paraíso de quimeras.

Los detalles de este *Jardín Cortesano* parecen estar tomados de jardines italianos barrocos. Así, por ejemplo, la gran escalera con el ensanchamiento de los arcos y surtidores, con las estatuas reclinadas que vierten agua en un pilón y terminan en una gran fuente circular, rehundida en el pavimento, parece enteramente estar inspirada en los jardines del palacio de Farnesio en Caprarola, cerca de Roma (fig. 54). En los jardines de Frascati y de Tívoli, en la Villa Farnesio, Palacio Salviati y Capitolio de Roma, se da un alto valor ornamental a las grandes escaleras al aire libre. También puede ser de influencia italiana el uso de los trozos de rocas o de estalactitas empleadas en fontanas y jardines o el de los jarrones de piedra que albergan surtidores. El uso de conchas y otros fósiles marinos también es frecuente en Italia: jardines de Isolla Bella (lago Maggiore), Villa de Este, en Cernobbio (Como), etc. Pero estas modalidades del jardín barroco italiano habían creado ya antes una escuela andaluza o concretamente sevillana, de la que son buena muestra los jardines del Alcázar y los de la Casa de Cepero, en Sevilla.

Sin embargo, aunque estos motivos estilísticos o de composición sean indudablemente elementos del barroco italiano, la idea general de la traza es de corte clasicista francés, aunque desarrollada en un terreno con grandes desniveles en lugar de la superficie plana que suelen tener los de allende el Pirineo.

El duque de Arco mandó hacer en el año 1717 los jardines de la llamada Quinta



FIG. 1.—Málaga. Palacio del Conde de Villalcázar.



FIG. 2.—Málaga. Casas populares en la calle de Gaona.



FIG. 3.—Málaga. Casa de Expósitos.



FIG. 4.—Málaga. *Palacio de Villalcázar.*
Patio.

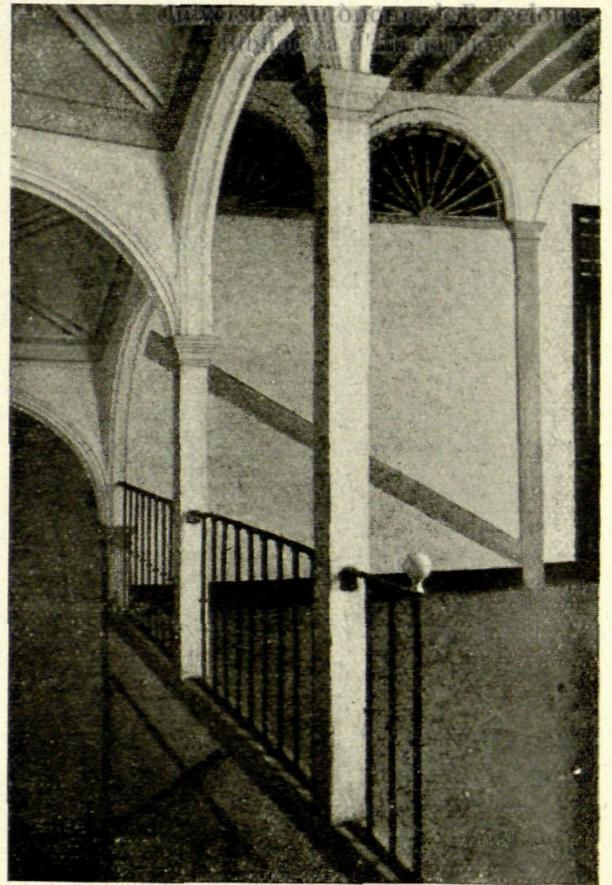


FIG. 5.—Málaga. *Palacio de Villalcázar.*
Escalera.

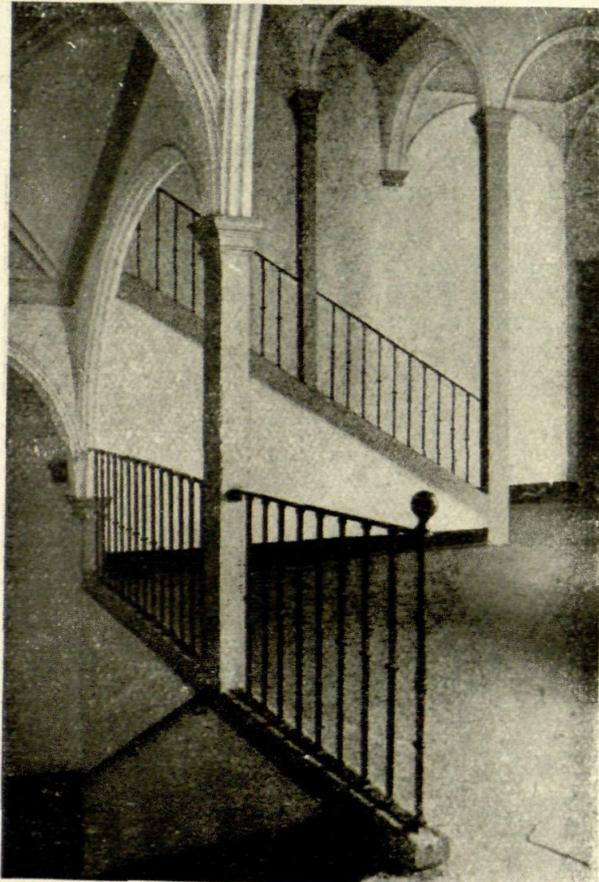


FIG. 6.—Málaga. *Palacio de Villalcázar.*
Escalera.

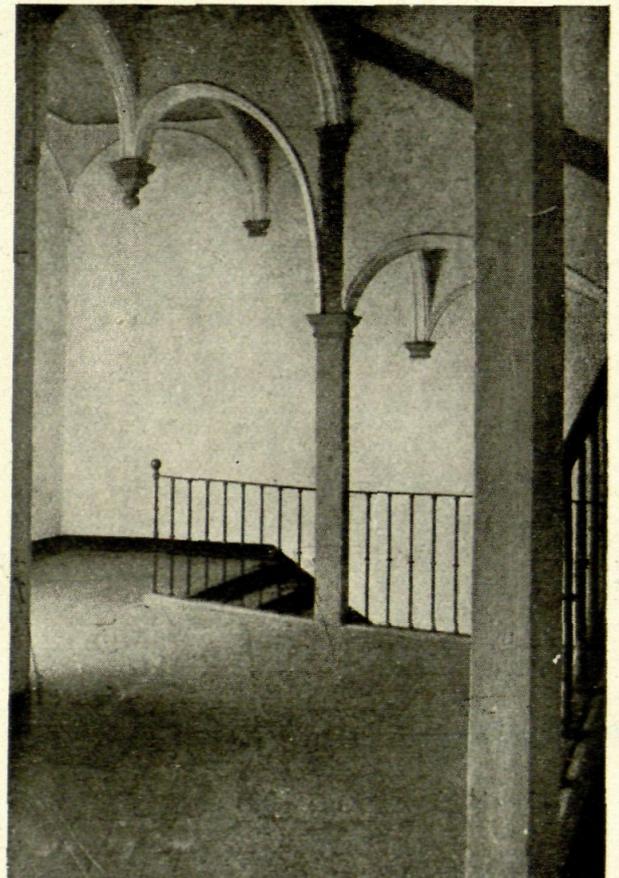


FIG. 7.—Málaga. *Palacio de Villalcázar.*
Escalera.

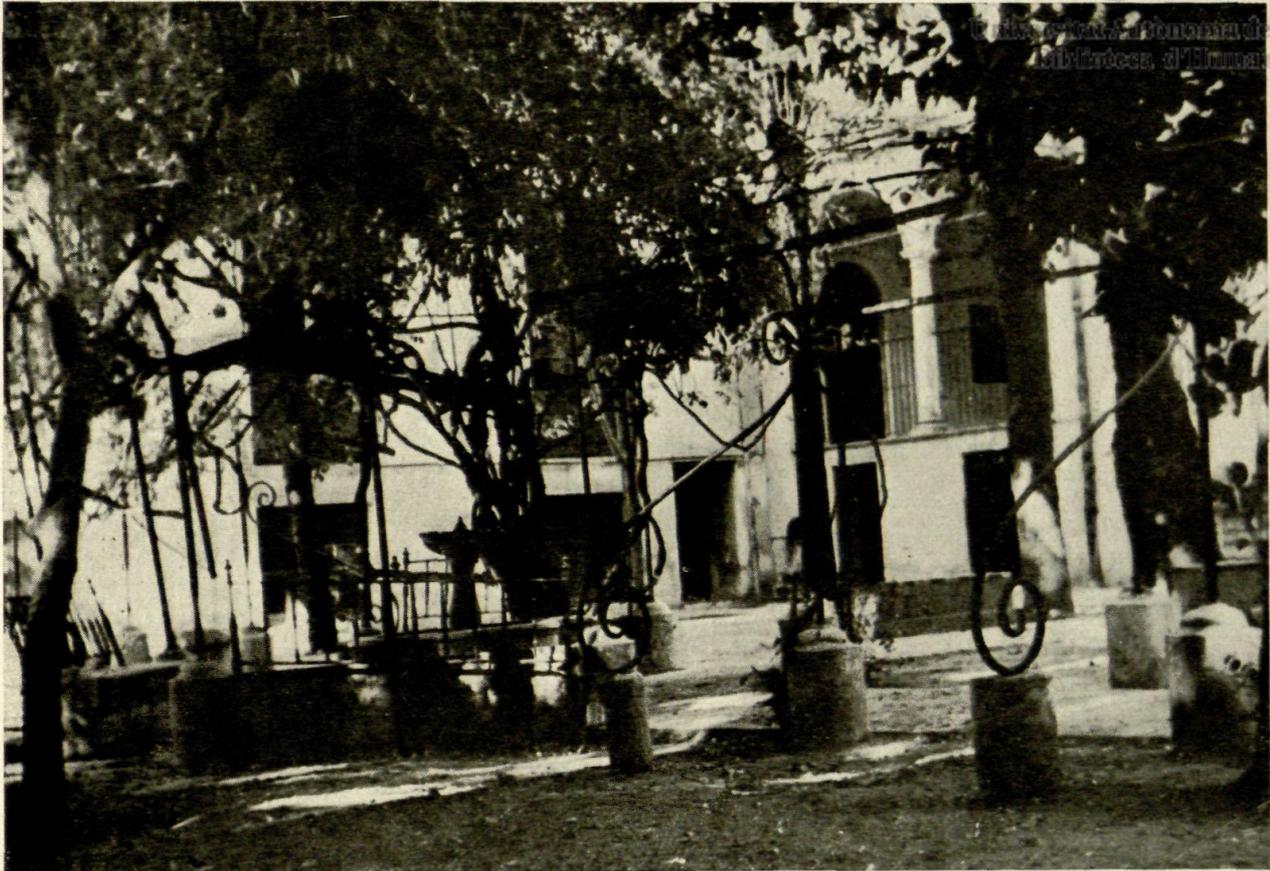


FIG. 8.—Málaga. Convento de San Felipe. Jardín.



FIG. 9.—Málaga. Convento de San Felipe. Jardín.



FIG. 10.—Málaga. Convento de San Felipe. Patio abierto al jardín.



FIG. 11.—Málaga. Convento de San Felipe. Loggia al jardín.



FIG. 12.—Málaga. Convento de San Felipe. Fuente.



*Convent de
"El Retiro de Sto. Thomas"
en
Churrucana (Malaga)*

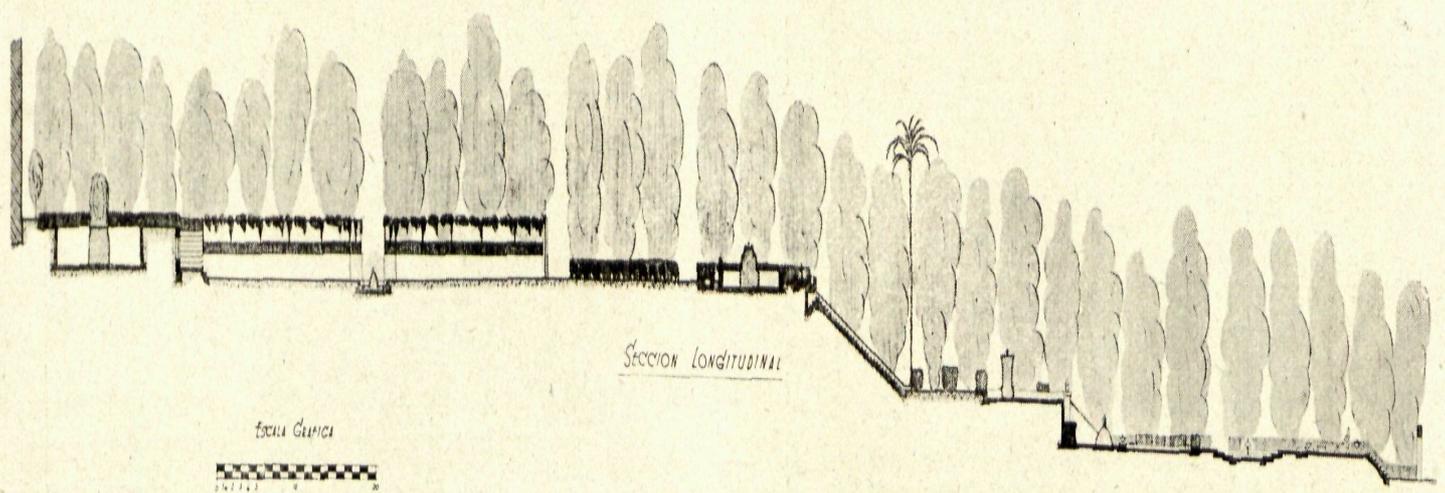
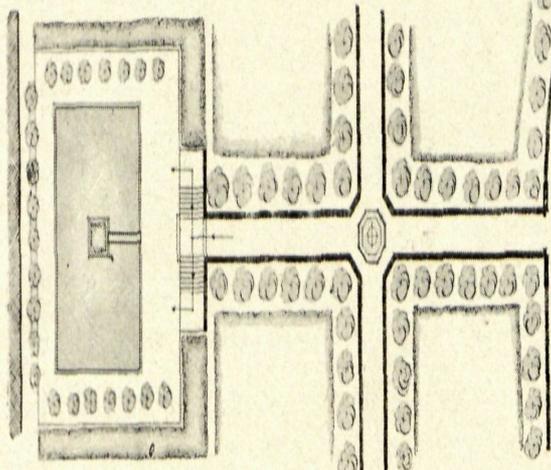
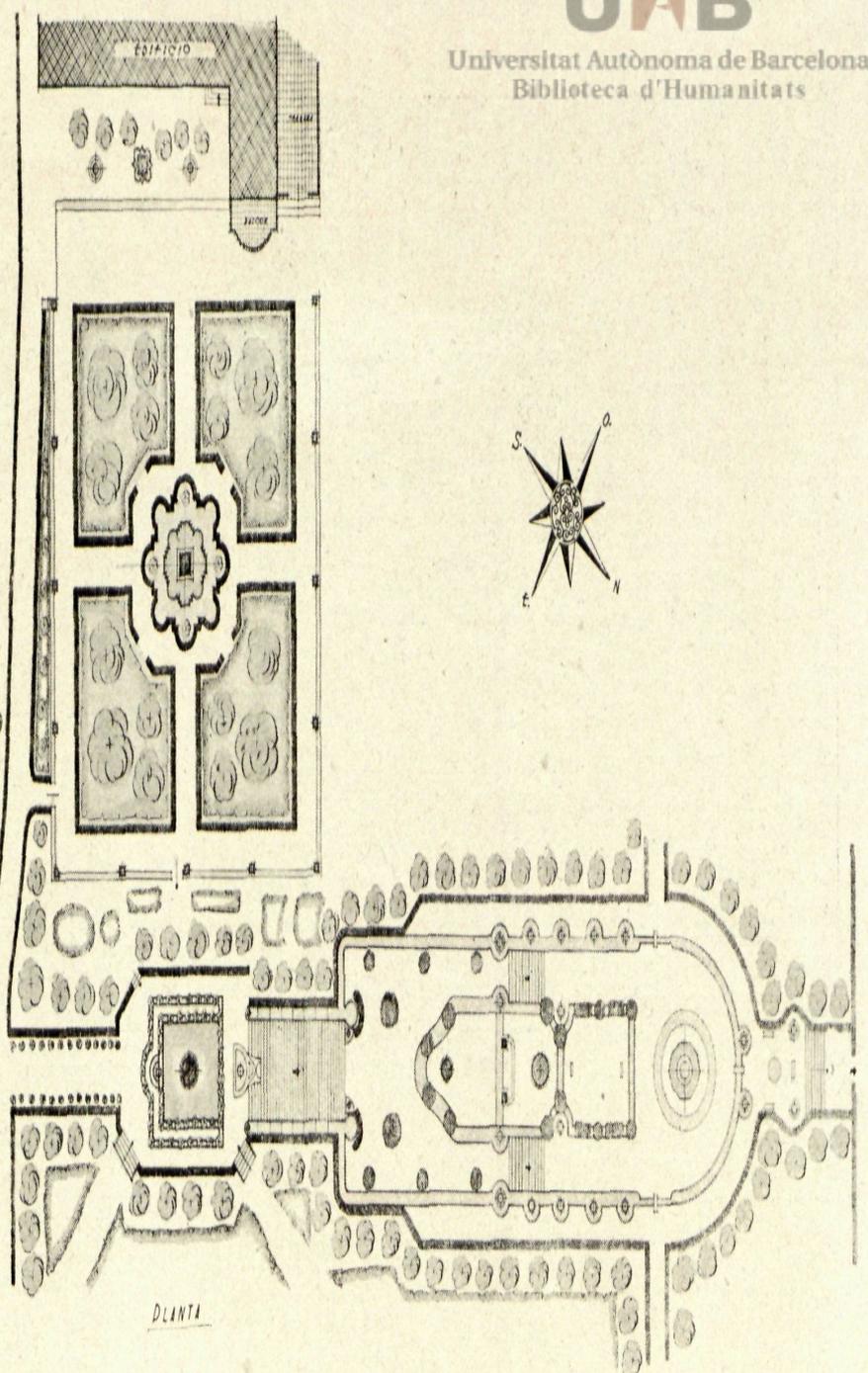


FIG. 13.

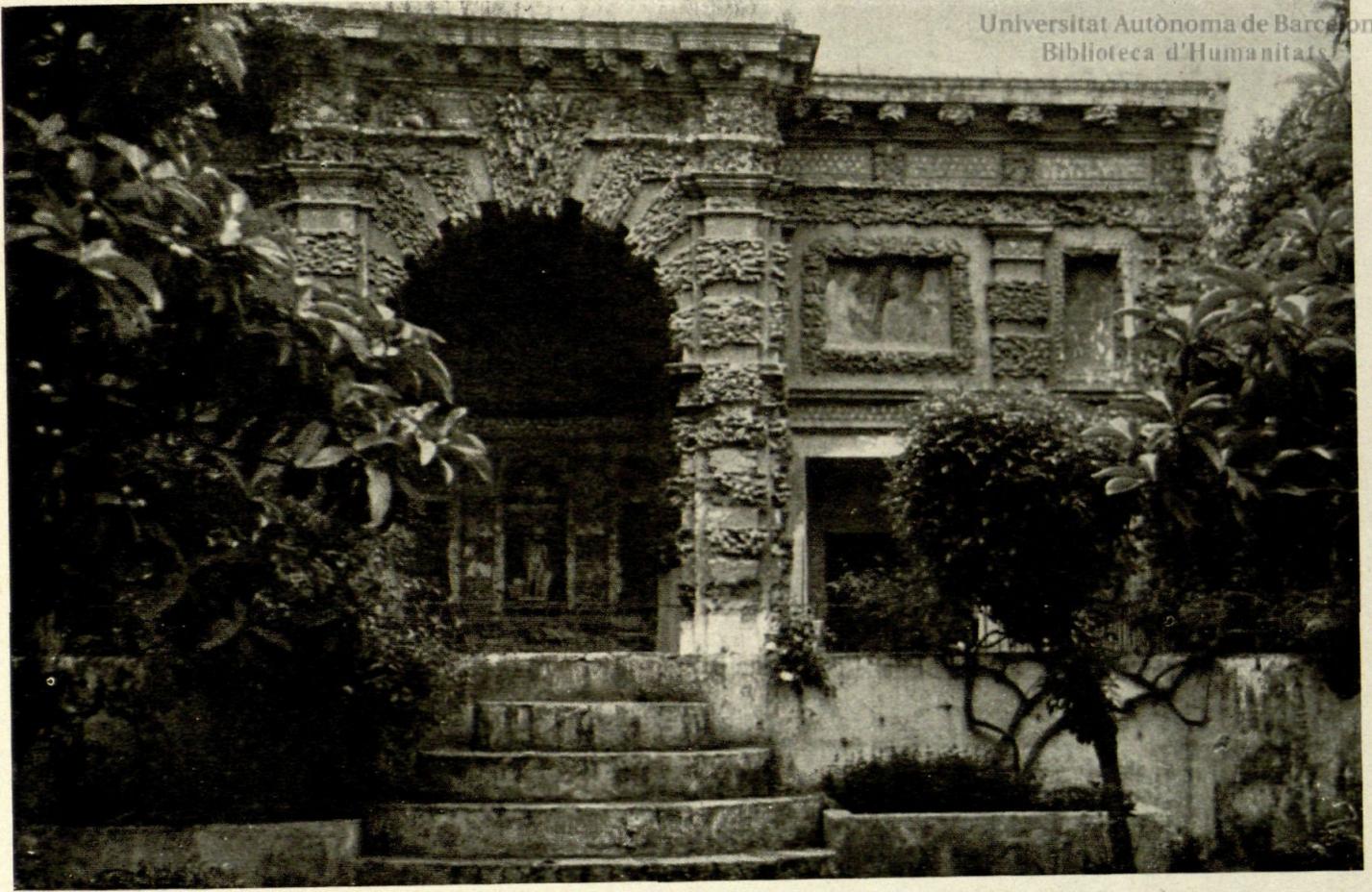


FIG. 18.—Sevilla. Jardín de Cepero. Frente de la Alberca y Gruta.

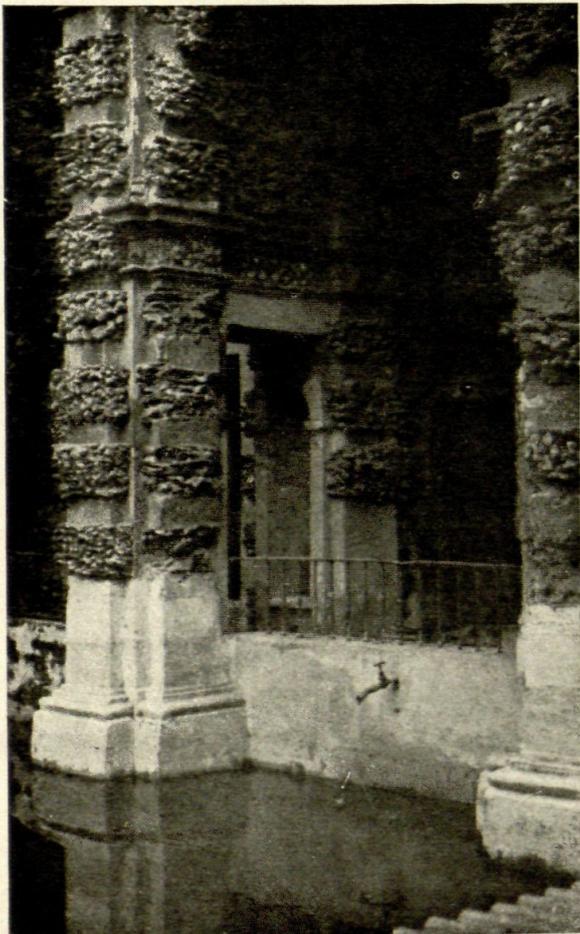


FIG. 19.—Sevilla. Jardín de Cepero. Por-
menor de la Gruta

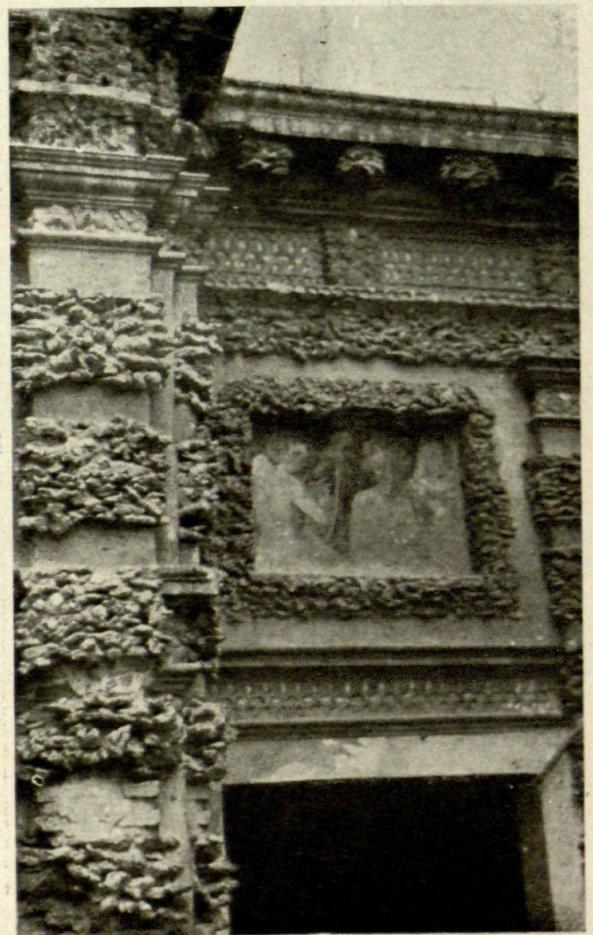


FIG. 20.—Sevilla. Jardín de Cepero. Por-
menor de la Gruta.

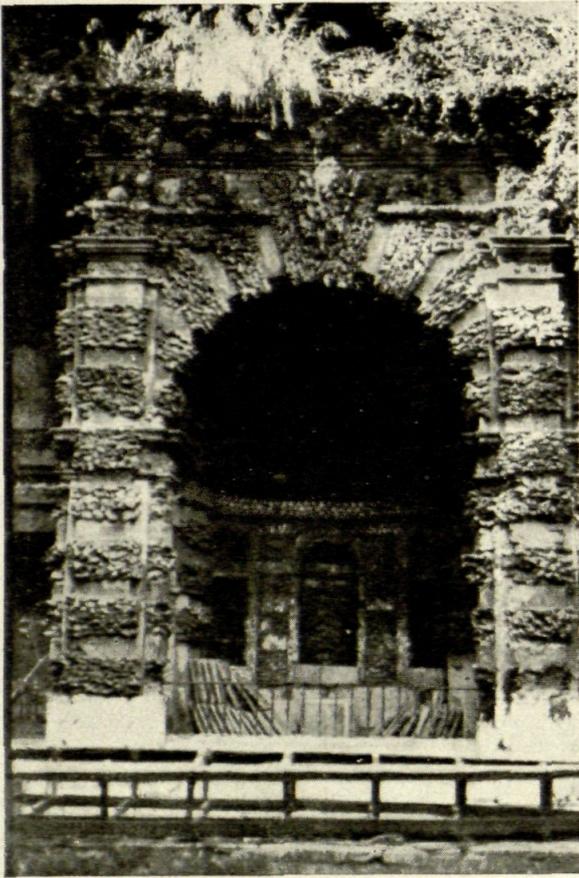


FIG. 21.—Sevilla. Jardín de Cepero. Gruta.

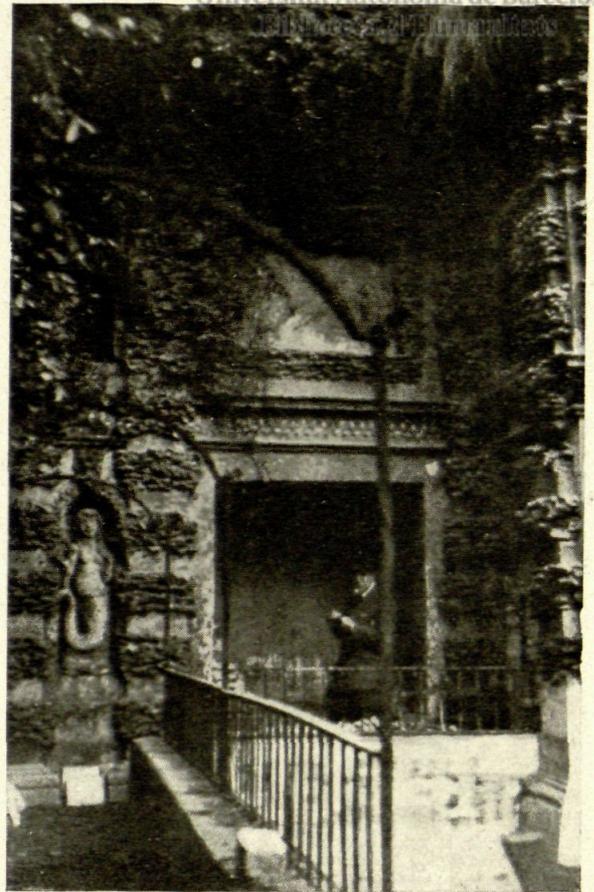


FIG. 22.—Sevilla. Jardín de Cepero. Andén lateral de la albercá.



FIG. 23.—Málaga. Jardines del Retiro. Reloj solar.

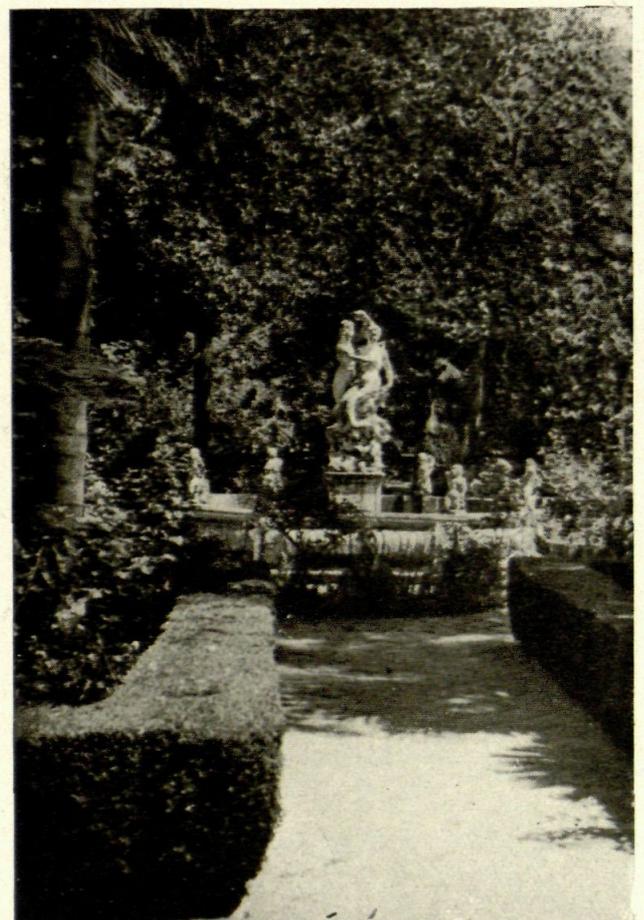


FIG. 24.—Málaga. Jardines del Retiro. Fuente de la Sirena.

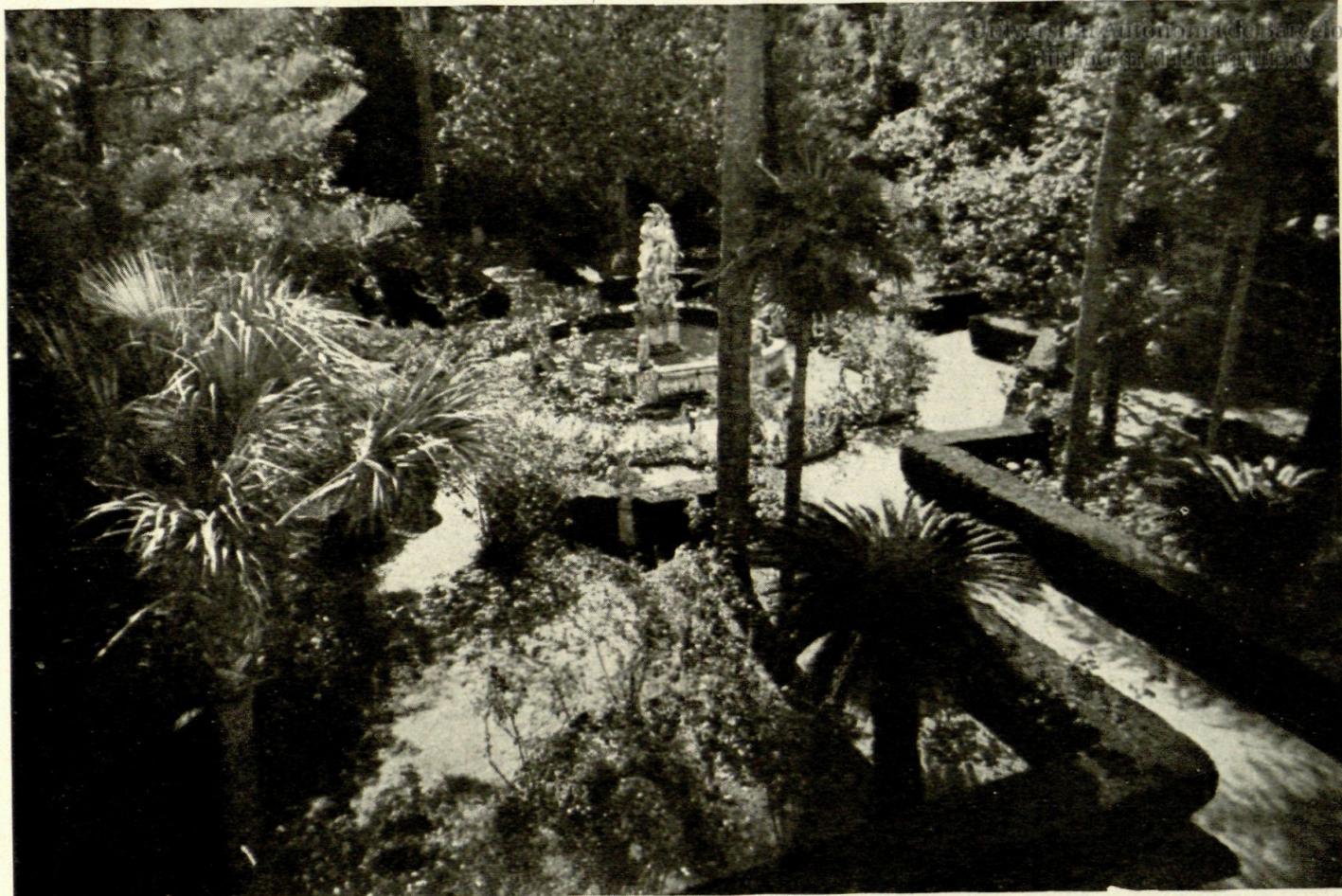


FIG. 25.—Málaga. Jardines del Retiro. El Jardín Patio.

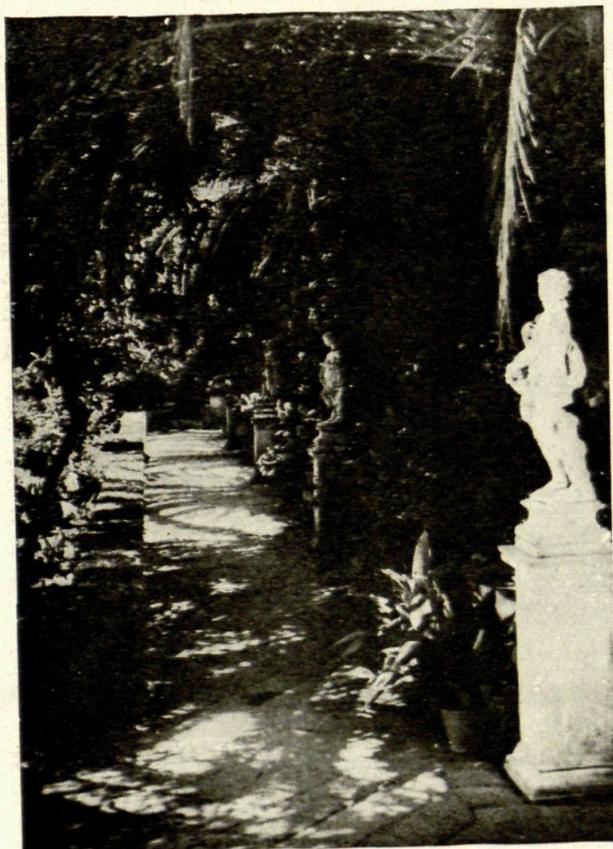


FIG. 26.—Málaga. Jardines del Retiro. Andenes del Jardín Patio.



FIG. 27.—Jardines del Retiro. Fuente de la Sirena, grupo central.

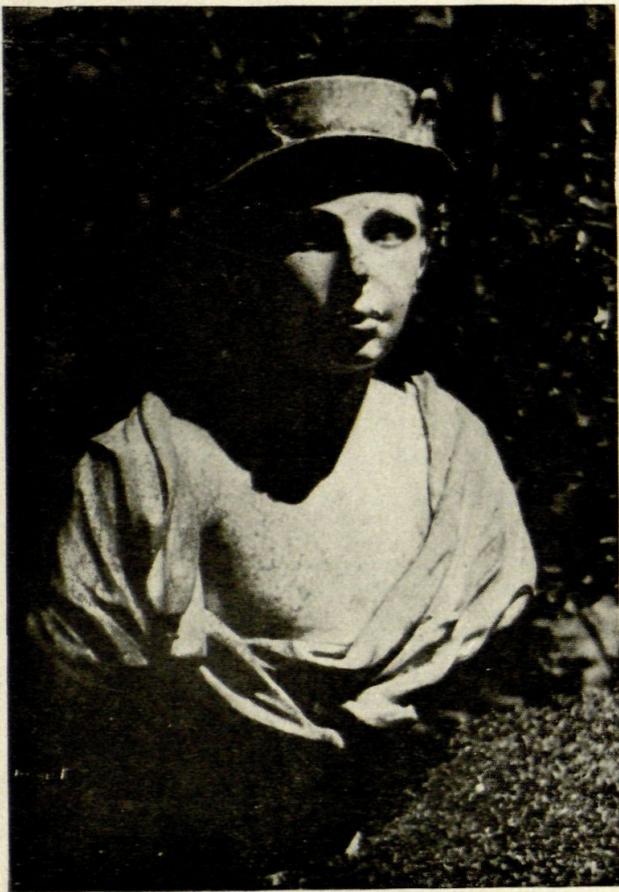


FIG. 29.—*Jardines del Retiro. Mercurio.*

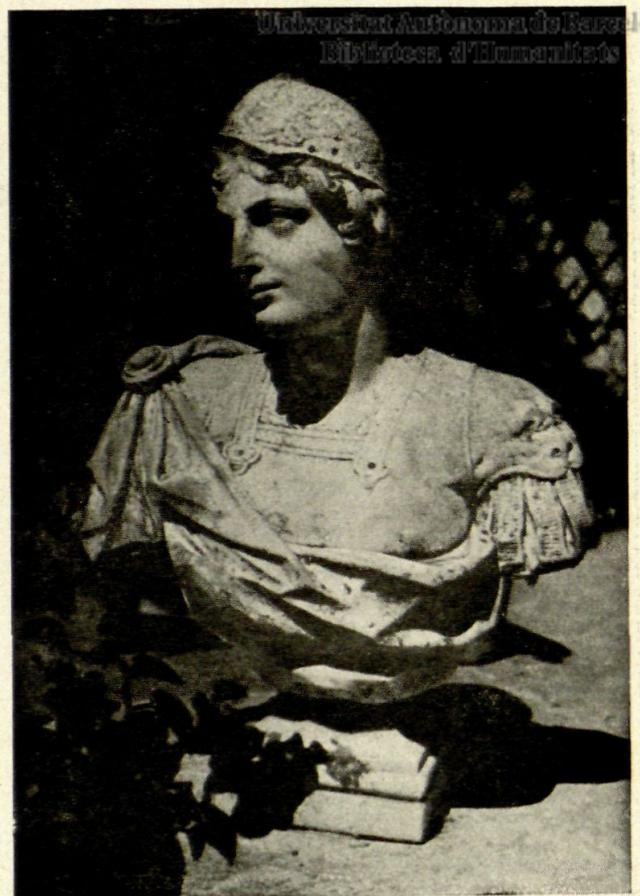


FIG. 30.—*Jardines del Retiro. Minerva.*



FIG. 31.—*Jardines del Retiro. Baco.*



FIG. 32.—*Jardines del Retiro. Ceres.*



FIG. 33.—*Jardines del Retiro. Arlequín.*

FIG. 34.—*Jardines del Retiro. Sático.*



FIG. 35.—*Jardines del Retiro. Mancebo.*

FIG. 36.—*Jardines del Retiro. Viejo.*

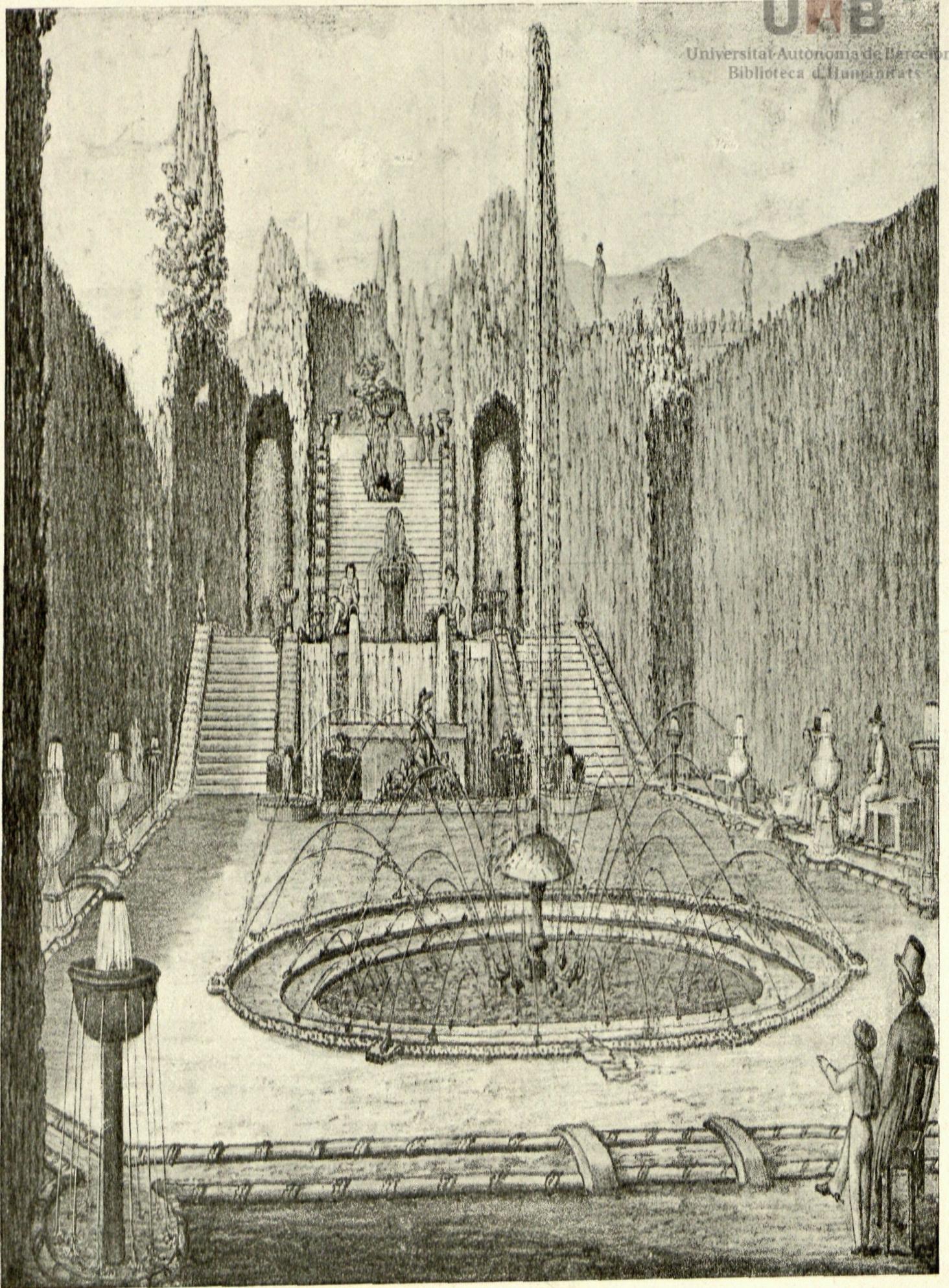


FIG. 37.—Jardines del Retiro. (Litografía de F. Pérez.)

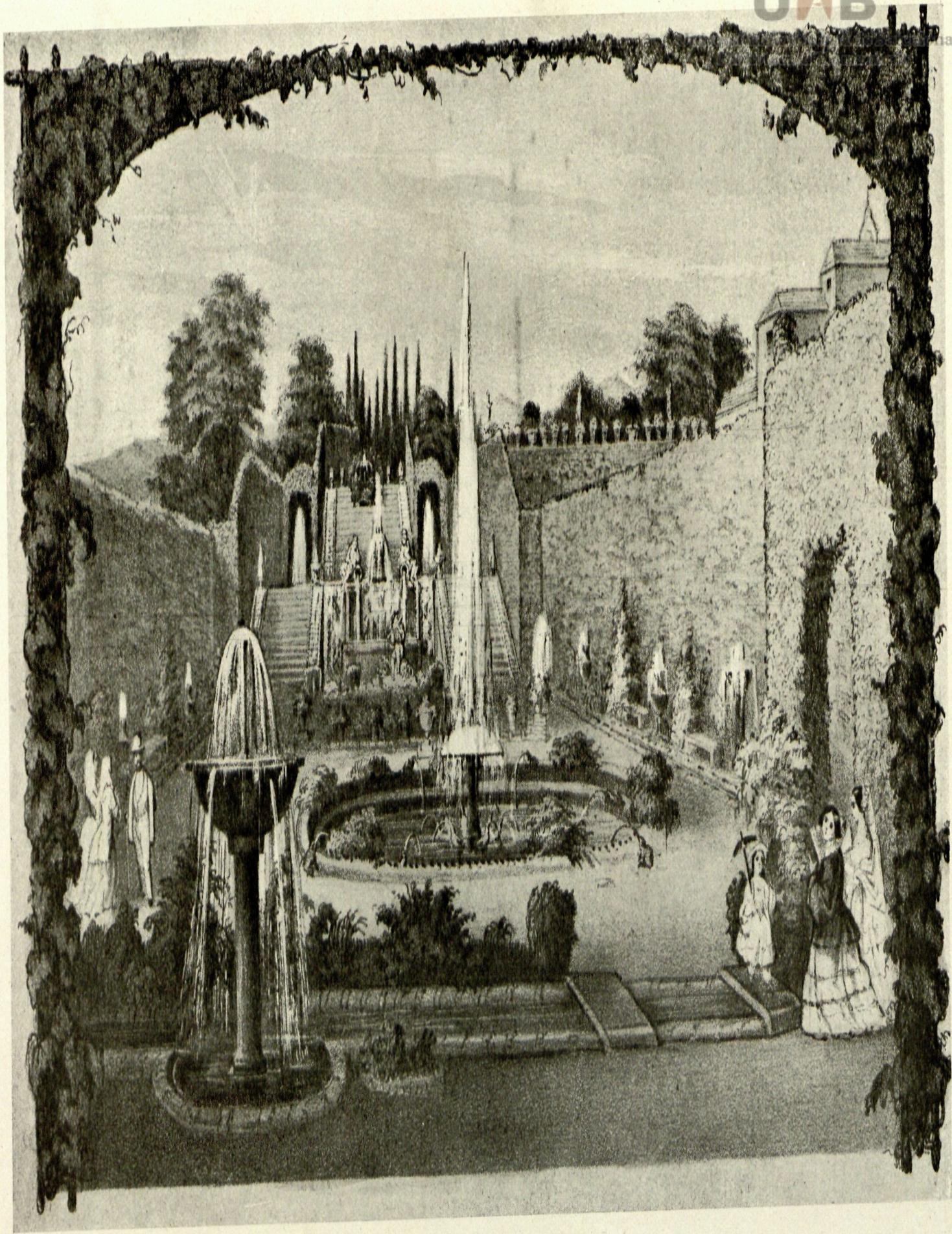


FIG. 38.—Jardines del Retiro. (Litografía de F. Schöpel.)

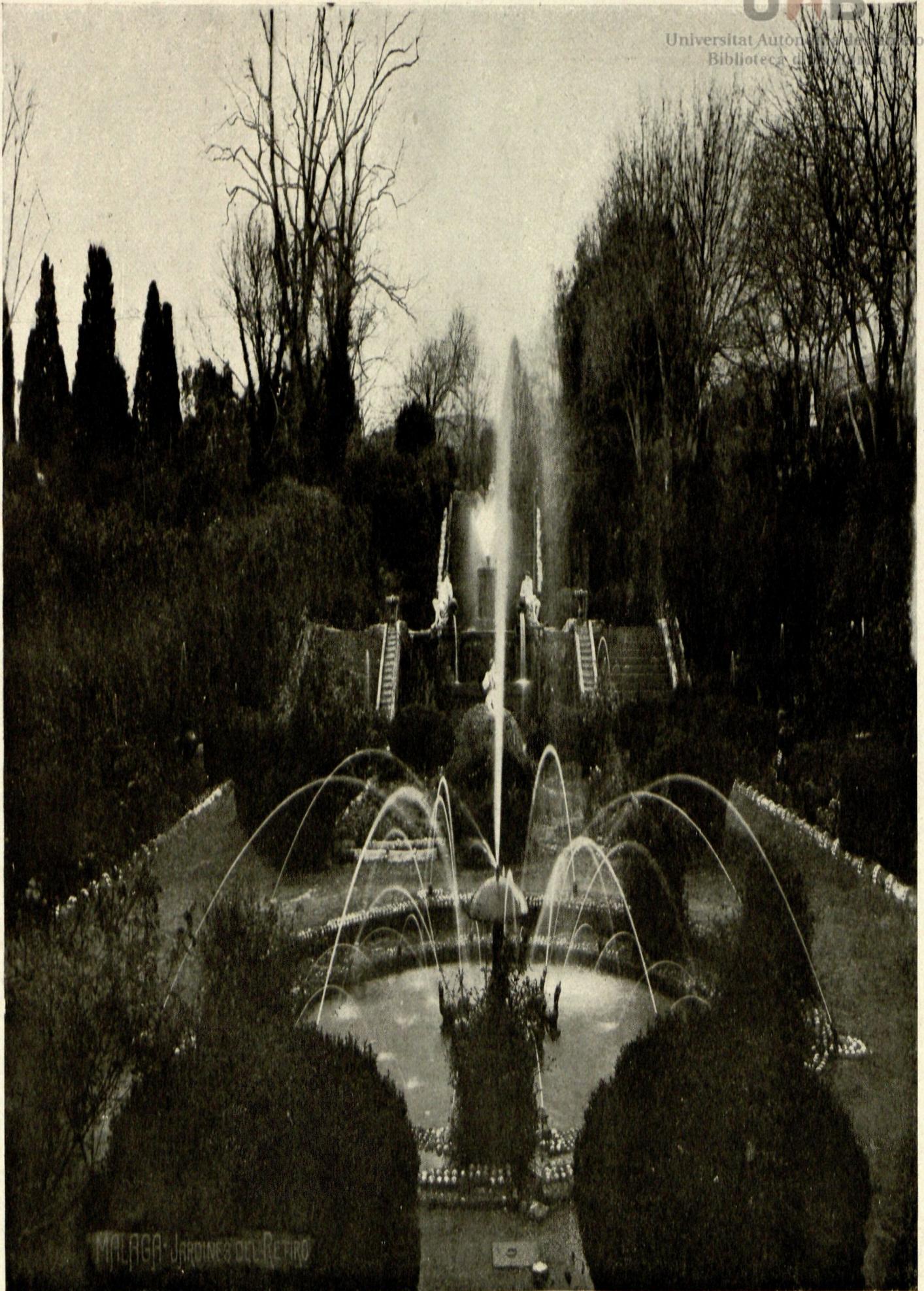


FIG. 39.—Jardines del Retiro. Los juegos de agua. (Fotografía antigua.)



FIG. 40.—Jardines del Retiro. La explanada baja. (Compárese la vegetación con la de la figura 39.)

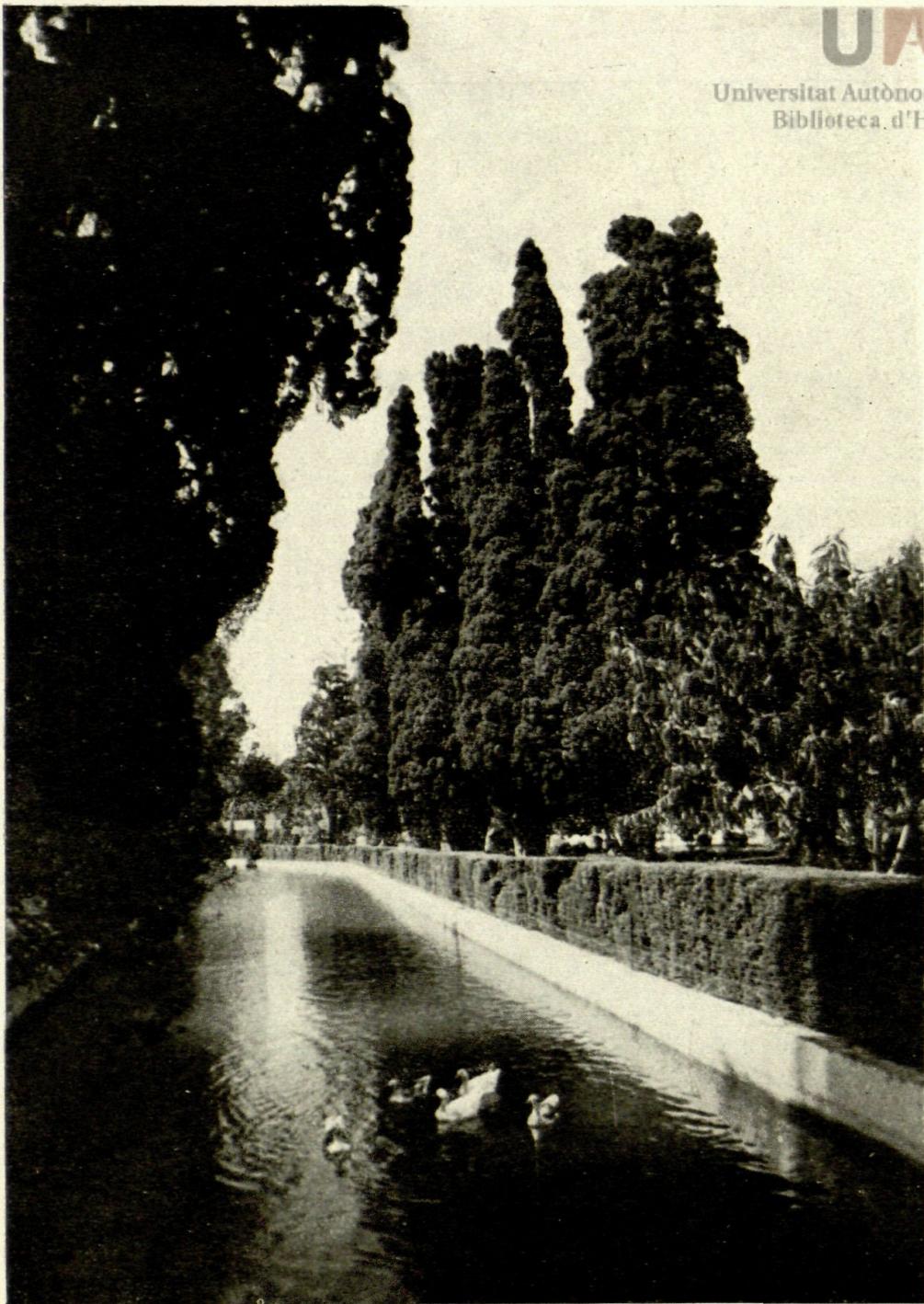


FIG. 41.—*Jardines del Retiro. La ría.*

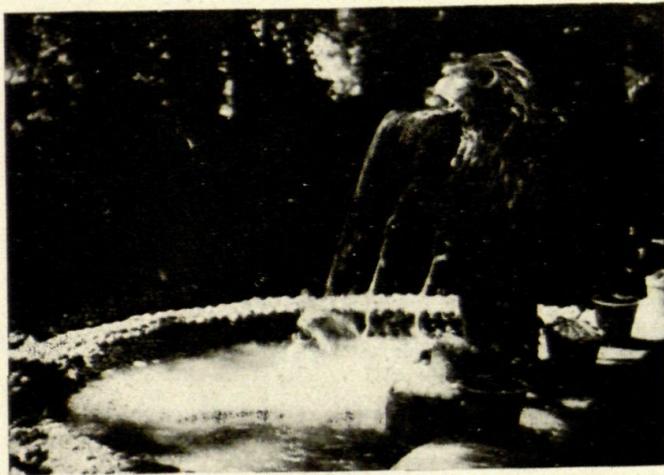


FIG. 42.—*Jardines del Retiro. Surtidor del León.*

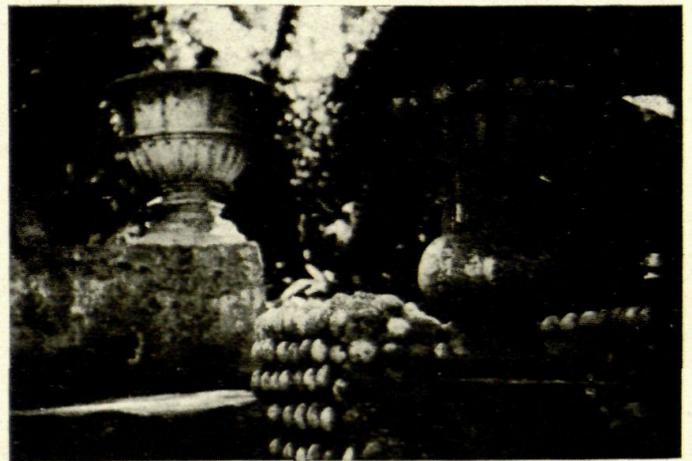


FIG. 43.—*Jardines del Retiro. Dos búcaros con surtidor en flor de regadera.*

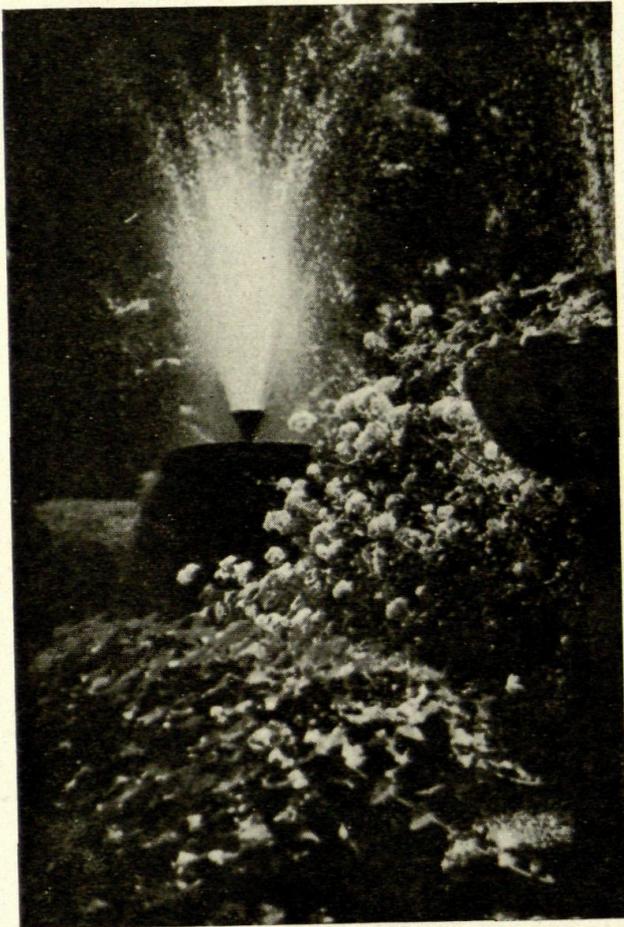


FIG. 44.—*Jardines del Retiro. Surtidor.*

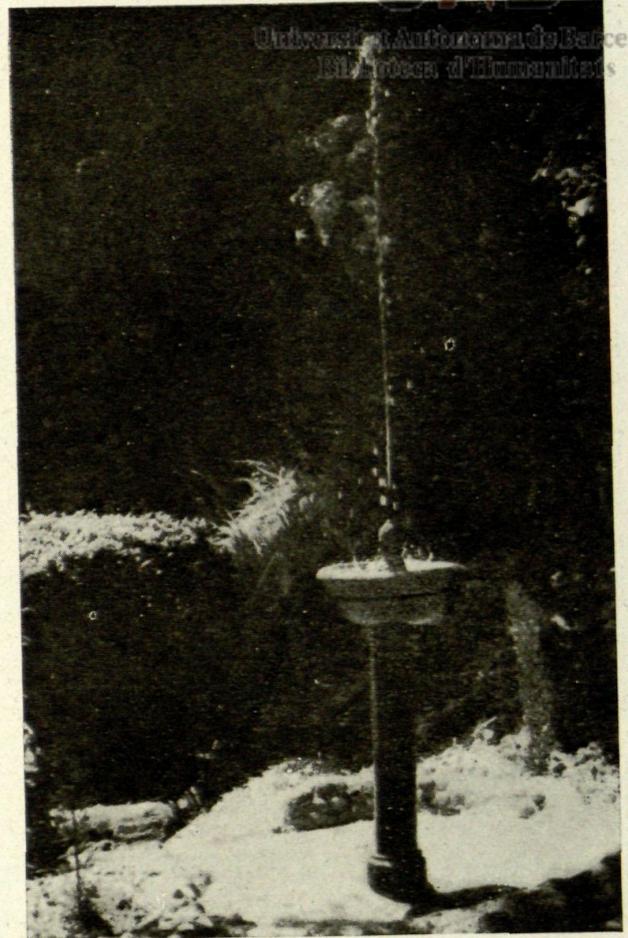


FIG. 45.—*Jardines del Retiro. Fuente de Piedra.*

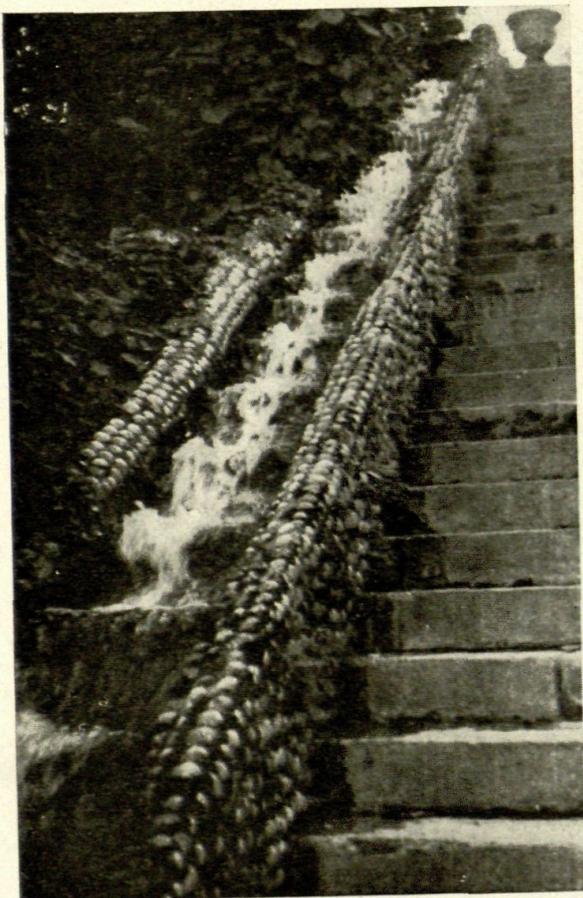


FIG. 46.—*Atarjea escalonada.*

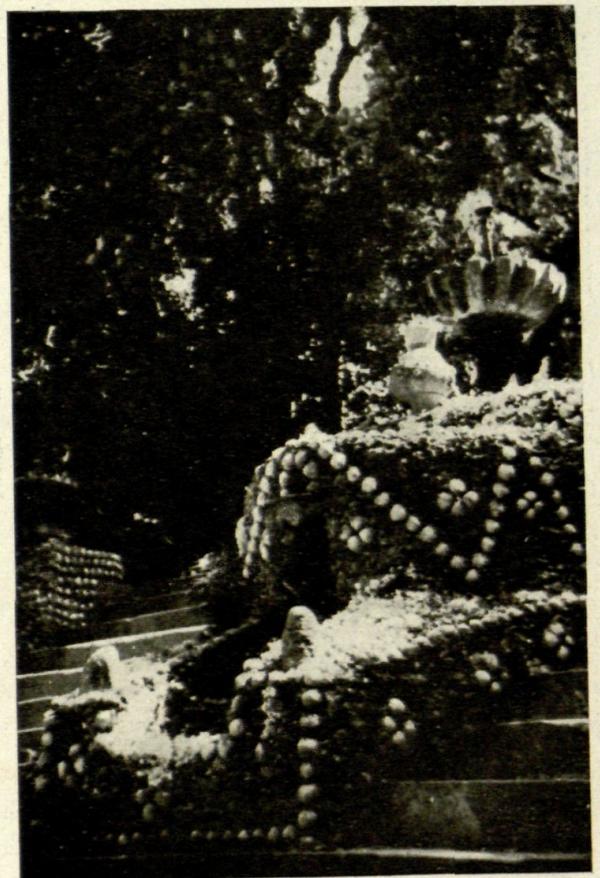


FIG. 47.—*Jardines del Retiro. Fuente de la escalinata.*



FIG. 48.—Jardines del Retiro. Fuente del Pastor.



FIG. 49.—Jardines del Retiro. Estatua en la cascada simbolizando un río.

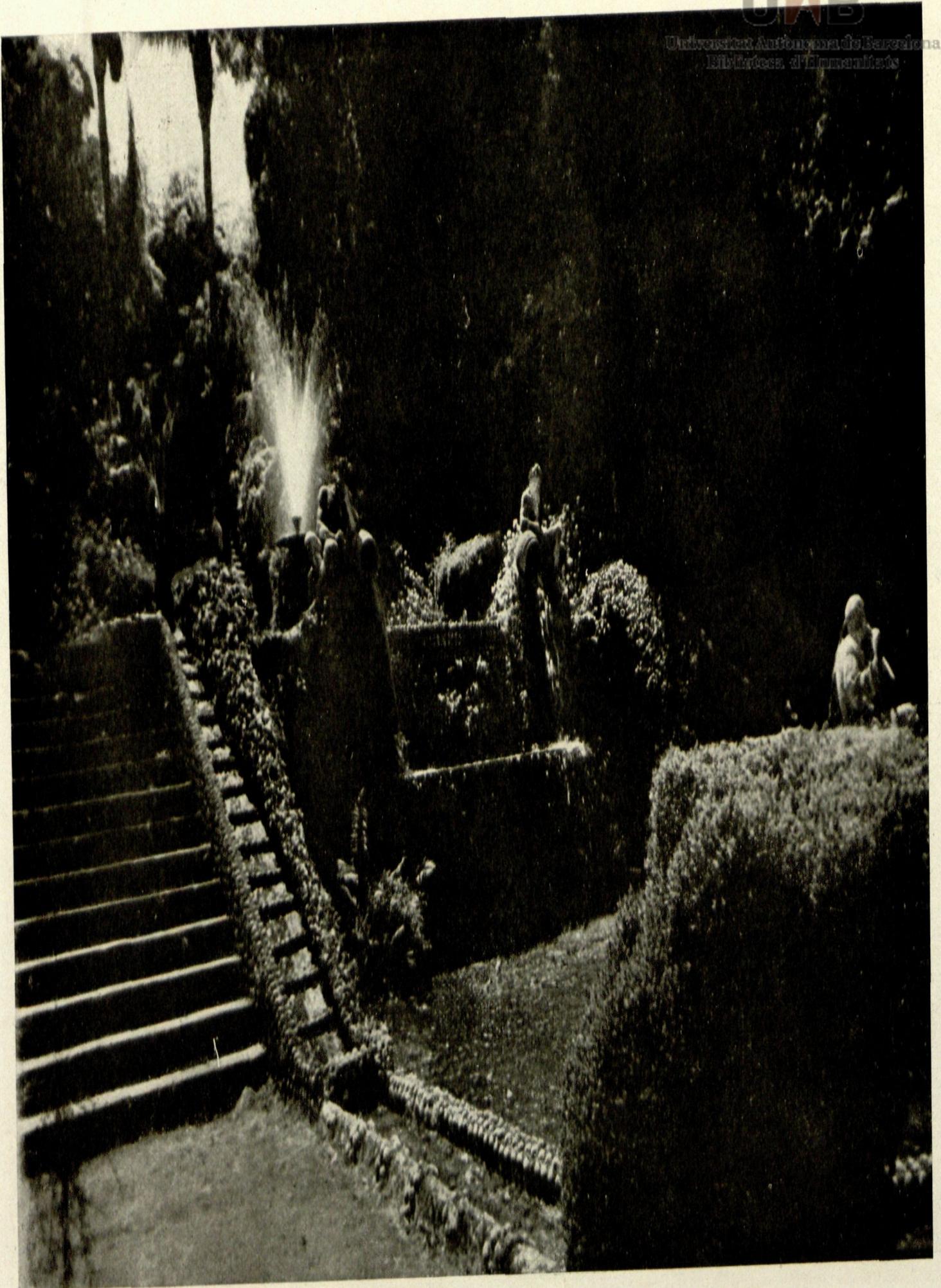


FIG. 50.—Jardines del Retiro. Cascada.

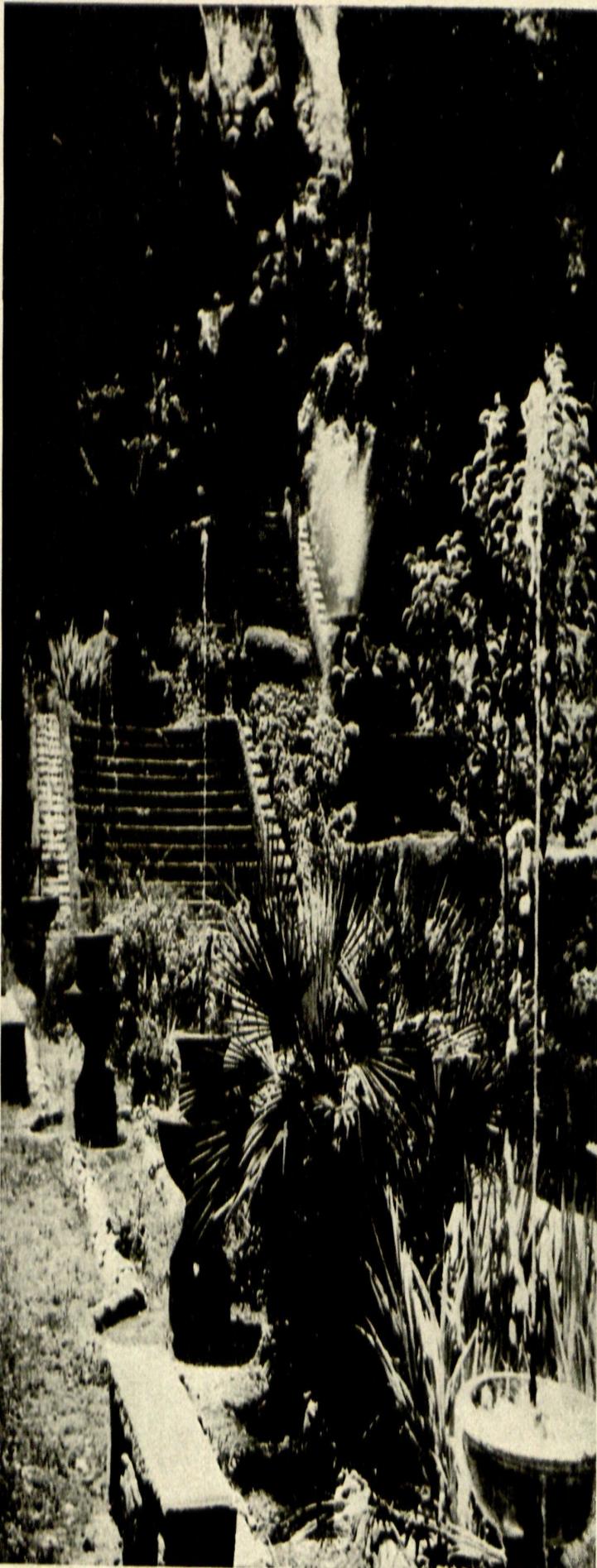


FIG. 51.—Jardines del Retiro. Explanada baja. Al fondo, la cascada.



FIG. 52.—Jardines del Retiro. Bañera del siglo XVIII utilizada como fuente.



FIG. 53.—Jardines del Retiro. Cunetas de canales.

del Pardo, en el término de Aranjuez (Madrid). Es uno de los primeros jardines donde se deja sentir el gusto francés, no obstante conservar rasgos italianos y no poco de la intimidad de los jardines cerrados españoles. Por su composición en sucesivos planos escalonados, y por la importancia de su eje de profundidad, se empareja con el *Jardín Cortesano* del Retiro de Málaga. Una gran cascada o escalera de agua, que recuerda a la de Saint Cloud, de París, lleva en los bordes dos canalillos también en escalera por donde discurre el agua que mana de dos pequeñas tazas muy elevadas sobre columnillas abalaustradas. Todos estos elementos los hemos hallado en forma casi análoga en los juegos de agua del Retiro. Con el comienzo (1721) de los jardines de La Granja por Felipe V se entroniza en España el exótico jardín francés, que por ser inadecuado a nuestro suelo y extraño a nuestra tradición no logra ningún arraigo. Las obras de La Granja tan sólo influyen en otros jardines españoles en lo referente a elementos de detalle, pero casi puede decirse que no existe un solo jardín español que siga el concepto general de La Granja. Esta última afirmación podría ser más tajante si no fuera por los jardines malagueños del Retiro, únicos que por el gran aliento de su composición podían inspirarse en las vastas ordenaciones francesas. En efecto, este *Jardín Cortesano* del Retiro no se comprendería sin tener en cuenta los precedentes franceses. Su perspectivismo, encadenado al gran eje de profundidad, tiene mucho de francés por su escenográfica focalidad, en la que se logran efectos de lejanía mediante sucesivos y hábiles angostamientos.

Carlos III volvió a imponer el jardín italiano después de habernos dejado en la hermosa cascada del palacio de Caserta, de Nápoles, un grandioso intento de conciliación de los ideales jardineros franceses e italianos. De la fugaz huella que el jardín francés dejó, pues, en España queda casi como único ejemplo este del Retiro, de Málaga, de ninguna manera exótico a nuestro país porque, sin embargo, se mezclan en él las tradiciones italianas y, sobre todo, porque flota en su ambiente un no sé qué de morisco y andaluz que todo lo perfuma. Las venas de agua que corren por aquellos caprichosos regatos, que no pueden negar su prosapia morisca, hacen de este jardín un nuevo Generalife cortesano y dieciochesco.

En el último artículo que escribimos sobre el maestro Aldehuela dijimos que el palacio episcopal de Málaga y sus jardines eran el resumen de un bello tópic andaluz: cortijo campero, palacio barroco y colonial jardín afrancesado y morisco. Valgan aquí aquellas expresiones de entonces, para terminar diciendo, cual tantas veces, cómo el genio de Aldehuela sabía aunar sus más dispares inspiraciones, logrando deliciosas y espontáneas síntesis, siempre acordes con el ambiente, principal estímulo de su instintiva capacidad artística.

Visitando colecciones:

La del Marqués de Montortal

Por LEANDRO DE SARALEGUI

EL suntuoso palacete que a principios del siglo XIX construyó en Valencia el primer marqués de Río Florido, y desde mediados del pasado siglo fué propiedad y residencia del de Montortal, es un importante Museo. Llorente, M. Aloy, Tramoyeres y Tormo en su admirable *Levante*, sólo han aludido a valiosas "antigüedades, obras de arte, tapices y cerámicas". Son en verdad espléndidas, pero no deja de sorprender que sus excelentes pinturas no hayan sido estudiadas. Causa extrañeza, tan prolongado silencio pertinaz respecto a ellas. Porque dudo mucho y aún quizá será poco, que haya estado nunca en rigurosa clausura para el estudioso tan magnífica colección, por cuanto ha sido y es el actual marqués, D. Fernando Núñez-Robres Galiano Salvador y Talens, un buen amigo del arte, presidente del Círculo de Bellas Artes de Valencia... Además, el marquesado de Montortal une a sus timbres de rancia gloria histórica, la relevante—¡y más infrecuente!—de merecer destacado puesto en la historia del mecenazgo español. Recordemos llevó el título aquel benemérito prócer llamado en vida D. Miguel Galiano Talens, generoso protector de artistas. Entre otras cosas, Valencia nunca olvida, ni debe olvidar, que sufragó de su peculio, con señorial largueza desinteresada, propia de los tiempos en que todavía no empuñara Sancho el lanzón de Don Quijote, las costosas reformas (100.000 pesetas) del Museo del Carmen, cuando era presidente de la Real Academia de San Carlos. Se le dió entonces el nombre de "Sala Montortal", a una de las principales de nuestra pinacoteca, y ha de seguirsele dando en la nueva instalación de S. Pío V. Si por un lado puede ser grato ver realizada la perpetuidad de lo meritorio, según el concepto aristotélico de aristocracias y noblezas, no debe serlo menos para la Academia, recordar fué presidida por un preclaro varón de bonete y almete, a quien al menos nadie podrá criticar con lo de Quirón en la Crisis VI del *Criticón*: "Materia de harta lástima para unos y de risa para otros, ver que habla sobre el hombro quien ayer llevaba la carga en él y el que nació entre malvas, pidiendo artesones de cedro y el desconocido de todos..." Disto mucho de creer sea eso tan malo, como bien suena en boca de Gracián; pero sí que de lo pésimo es lo peor, que las generaciones venideras, al no ver y oír con ojos y oídos prestados, suelen vapulear más aún que a los desconocidos, a los cofrades de la apariencia demasiado conocidos, a las impersonales personillas de sombra y sobra, diptongos de hombre y estatua. Huelga decir que lo digo sin duelo ni quebranto de nadie, in-

terpretando el común sentir de que hasta las más doctas corporaciones de cualquier época y lugar, fueron viñas donde hubo de todo, pámpanos, uvas y agraces.

Presentemos ahora las tablas del XV-XVI con apostillas iconográficas.

* * *

En la exposición que celebró en Valencia (1908) "Lo Rat Penat", estuvo expuesto el grande y gran retablo reproducido por la figura 1. Llevaba el número 56 del catálogo, sin más indicaciones que la de ser del XV y haber sufrido moderna restauración. Las huellas de algún advenedizo galeote del pincel, son bien visibles, aunque por fortuna no excesivamente desfiguradoras. Principiemos por cerrar el demasiado abierto compás cronológico, para calendar hacia el primer cuarto de dicha centuria. Después de revisar los ecos borrasianos que con anterioridad noté, al mencionarlo en somera y sumaria referencia de *Archivo de Arte Valenciano*, hace años, llego a la firme convicción de que se trata de una excelente obra catalana y de la escuela de Luis Borrassá. Si ciertamente supiéramos que no procedía de ultra-Ebro, cabría espigar en las contribuciones documentales de Durán Sampere, sobre discípulos valencianos del renombrado pintor catalán, publicadas en *Vida Cristiana* de 1933 y en el *Boletín* castellonense (fasc. XIV) de igual año. Mientras lo ignoremos, acaso es lícito pensar en la región montañosa del norte de Valencia, en la fronteriza comarca tortosina, Morella o el Maestrazgo. No, escasearon antaño por allá obras de su arte, algunas tan afines cual la del secuaz que pintó un muy discutido retablo del Bautista ingresado en el "Musée des Arts Décoratifs", de París, con el legado Emile Peyre, y que una monografía modelo, de S. Gozalbo ("Pintores de Morella"), dió por oriundo de aldehuela morellana o tierras aledañas.

No son blasoncitos del donador, los de los guardapolvos. La luna y el sol, de lo alto, la casa (no sé si antes del repinte torre) y árbol, tan repetidos, parecen alusivos a las invocaciones que, a través de la mariología medieval, resuenan en salterios, oficios y "laudes" marianos, proclamando a Nuestra Señora *Clarior sole, Pulchrior luna, Domus aurea* (o *Turris davidica*), *Cedrus fragans, Arbor vitae fructifera*, y análogos a los que leo en *Les Litanies de la S. Vierge*, del P. Angelo de Santi. Esto me hace tender a desechar una empírica conjetura: que fuesen retratos de la familia del donante los acogidos al amparo de la Virgen de Gracia, cobijados bajo su manto (1), en un panelito a la diestra del espectador. O los innominados figurones

(1) El tema iconográfico fué objeto de la penetrante investigación de P. Perdrizet, en *La Vierge de Misericorde* (1908) y posteriores aportaciones parciales, cual la que bajo el mismo epígrafe publicó W. Deonna, en *Revue de l'histoire des Rel.* de 1916 (tomo LXXIV, pág. 190), y E. Mâle, en *L'Art Rel. de la F. du M. Age* (cap. V.) Salvo en el primer estudio (y muy poco) no se incluyen facetas genuinamente hispanas, tan copiosas, algunas singularísimas, merecedoras de particular análisis. Sería interesante despertar aficiones acuciadoras de una revisión de conjunto, y no sólo en la parte gráfica, sino en otros aspectos, rastreando el curso de creencias, reflejos literarios y jurídicos de varia índole, alusivos al símbolo amparador. Ejemplificaremos a grandes trazos, memorando testamentos como el de (1396) D. Gonzalo de Moscoso, prelado mindoniense, pidiendo a la Virgen "tena per ben de a hora de mia morte, me meter sub ó seu manto, hu ela deffende muytos cuytos é pecadores"... A Isabel la Católica, en su solemne proclamación de reina de Castilla, firmando bajo las alas y amparo del águila nimbada en alegoría de San Juan Evangelista (santo de aquel día), con el lema: "sub alarum tuorum proteje nos", tomado del Salmo XVI, 8. Y larga cadena poética, cuyos eslabones, a tono con la tónica de una *Resposta* por Juan Moreno en los virgíneos *Lahores* ("ab vostre fill Senyora'm concordau — sots lo mantell cobriu la mia squena..."), podían llegar hasta nuestros días, a Mosén Cinto Verdager implorando de la de Montserrat, en *Patria*: "Vostre blau mantell es gran — abrigau tota la Espanya, como un niuet sota l'ala." El símil bíblico de origen, según el Libro de Ruth (cap. II, 12), Salmo LVI, 2 et passim. Derivando de lo religioso a lo caballeresco, cabría evocar maternales adopciones, similares a la del infante D. Ramiro reconocido por D.^a Mayor de Navarra, según describió Beuter en la *Crónica General*: "echándole las haldas de su hábito encima, díjole que él era su hijo verdadero y por tal lo tomaba". O según cantó Lope de Vega, en *El testimonio vengado*: "Entra debajo

que citan capitulaciones retableras diciendo se ponga la Virgen, "mantell e brassos stesos, ab molta gent davall". Sin embargo, no descarto en absoluto el colegir que pudiera todo ello referirse a cofradía marial. No faltan documentos catalanes, valencianos y aragoneses, previniendo insistentemente se pongan en "gardapols senyals de la dita confraria" y pacíficas armas parlantes del lugar de origen, "del dit loc". Es algo raro hallar este asunto en plafoncito lateral, por ser más propio de titular, o sobre la tabla central debajo del Calvario, como en el contratado por Bernardo Serra para Chiva de Morella y en el de los Juliá, que le sirvió de pauta según documento publicado por Sánchez Gozalbo; en el de Rexach, cuyas capitulaciones exhumó Zarco del Valle, y en varios subsistentes. Desconocemos cuál sería la que falta y desapareció del centro. ¿Una de las tan frecuentes Vírgenes en trono rodeadas de ángeles, músicos y cantores? Bien pudiera ser. Tampoco es imposible que lo fuera uno de los dos "Gaudiorum B. M. Virgine" que faltan en el neto para completar los Siete Gozos: El primero, *Anunciación*, o su en cierto modo equivalente, la llamada Virgen de la O y de la Esperanza, o el séptimo, la *Dormición*, o sus casi equiparables, la *Coronación* y *Asunción*, cuyo auge de fervor devoto se generalizó por aquí mucho; durante la segunda mitad del XIV, al decir de Mosén Beti en *San Mateo por María*. No he podido comprobar (por hallarse colgado alto el retablo) si, al mañear para la restauración, se adaptó a paño lateral, mutilándolo, el discutido. No lo creo. En cualquier caso, los cinco Gozos que hay, encuadrados por doce santos y santitas (en las entrecalles), son los siguientes:

Natividad, con el Niño en tierra, circuido por arcaica mandorla de oro. Le adoran, arrodillados, San José y la Virgen, llevando curiosa diadema o corona que aparenta de trenzadas flores (?), muy prodigada en otras figuras por el pintor. Las *Meditaciones* (cap. VII) franciscanas atribuidas a San Buenaventura y textos tan difundidos como la *Vita Christi* (cap. IX), de Ludolfo de Sajonia (el *Cartoixá*), repercutieron mucho en libros píos regnicolas. Hicieron cantar a nuestros poetas, poco más o menos a tenor de Jaime de Oleza, en sus *Triumphes en cobles capdenals*: "Com adorá lo seu gloriós fill, tantost que fou nat." Era, por lo tanto bien comprensible para los fieles levantinos, esta fórmula iconística primitiva, comentada por Brehier en *L'Art Chrétien*. La divulgó el arte italiano, según presintió Bertaux en la *Gazette des Beaux Arts*, debiendo ser de allá importada. No sólo están ellos de rodillas y los pastores atraídos por el ángel (San Lucas, cap. II) anunciador del Gloria en lo alto (San Gabriel, según muchos comentaristas), sino también los dos animales: *bos et asinus, adoraverunt eum*. Es detalle que popularizó Vorágine (cap. VI) y muchas predicaciones, cual las de nuestro San Vicente Ferrer, que leo en la Cuaresma de 1413 (edic. Patxot): "Lo bou é lo ase, s'agenollaren". Detrás de la Virgen, está igualmente genuflexa la partera Salomé que mencionan los Apócrifos: el Protoevangelio de Santiago (cap. IX) y el de la Infancia (cap. III), donde, con frases (vide la edic. Picard) que trascienden a las del canónico *Nunc Dimitis*, convencida del error de su incredulidad, se convirtió en "sirviente y esclava de la Santa Fami-

el brial — si en las entrañas no puedes — porque legítimo heredero — lo que pierdes natural." Y de protector refugio inmune, como Casandra bajo el manto de Minerva y Cilo bajo el de Caracalla, o tan traidoramente como en la *Leyenda de los infantes de Lara*, estudiada por Menéndez Pidal, cuando el villano afrentador de D. Muño Gustios se acoge al de D.^a Lambra. Podrían seguirse huellas múltiples, para terminar en D.^a *María la Brava*, de Marquina, cuando en su escena final echa D. Alvaro de Luna sobre hombros de la Guzmán el hábito de Gran Maestre de Santiago, diciendo: "que si asilo bienhechor, un templo tuyo procura — ¡aún dará asilo mayor tu mayor investidura!". Quien los oyó recitar a Díaz de Mendoza, difícilmente olvida estos versillos.

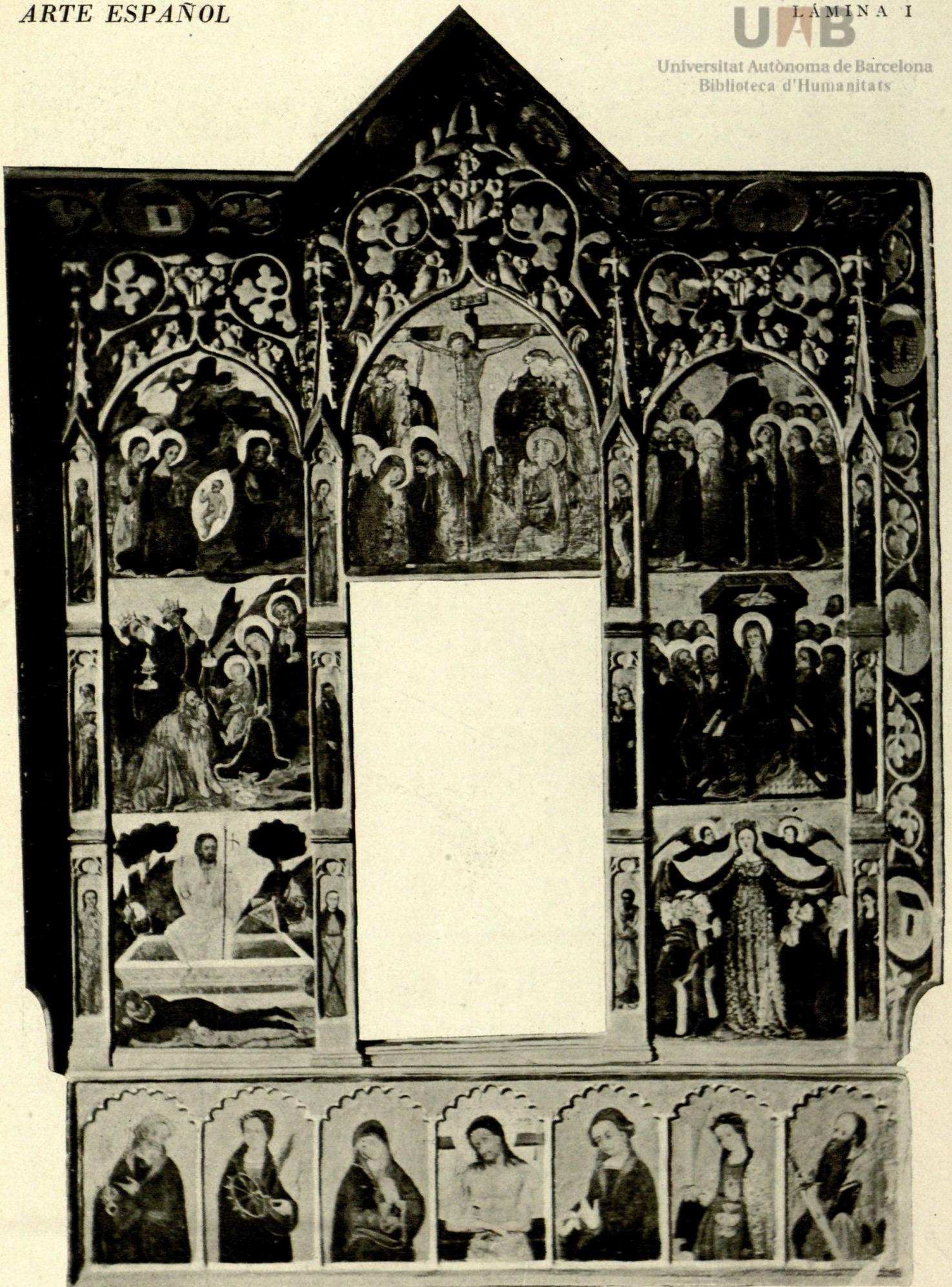


FIG. 1.^a—Retablo catalán de principios del siglo XV. Escuela de LUIS BORRASÁ.
(Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)



FIG. 2.^a—*Díptico catalán de principios del siglo XV. ¿Escuela de RAMÓN DE MUR?*
(Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)



FIG. 3.^a—*S. Pedro y un Santo Papa*. Escuela aragonesa de M. Bernat - MIGUEL GIMÉNEZ.
(Colección del Marques de Montortal. Valencia.)



FIG. 4.^a—*Pasaje de la vida de Santa Lucía.* ¿Maestro del tríptico MARTÍNEZ VALLEJO? (Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)

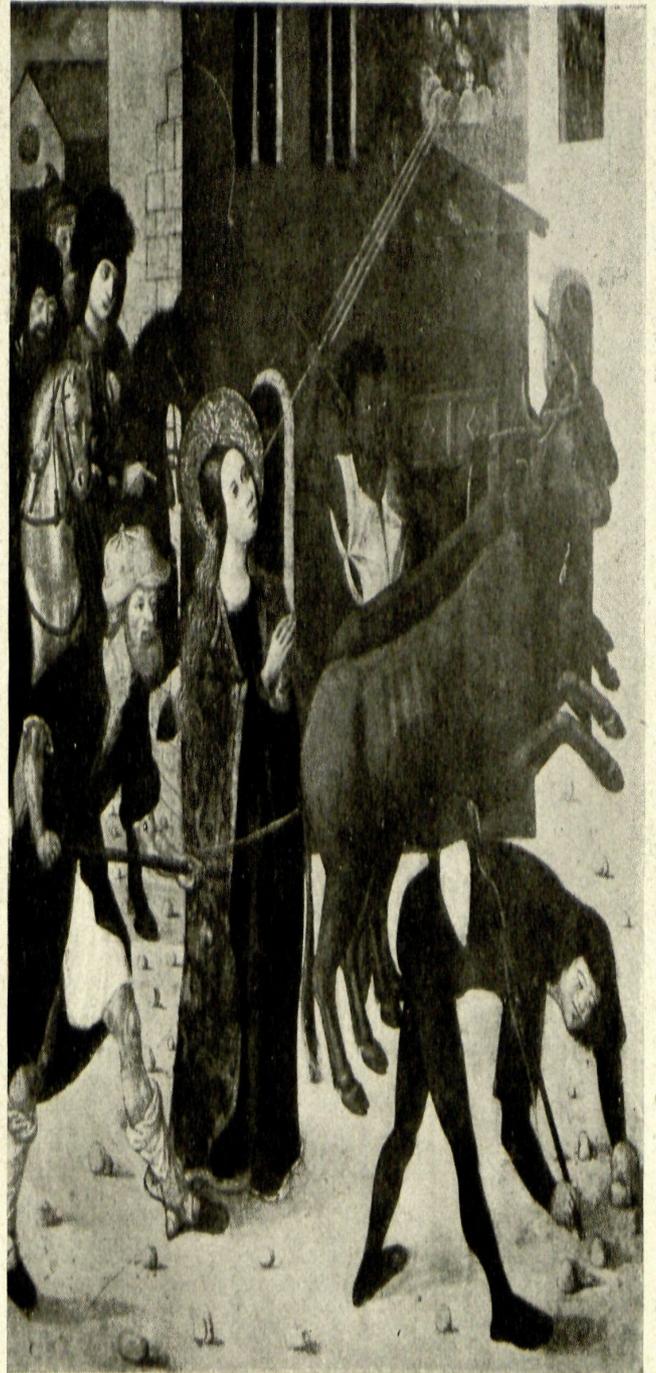


FIG. 5.^a—*Martirio de Santa Lucía.* ¿Maestro del tríptico MARTÍNEZ VALLEJO? (Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)

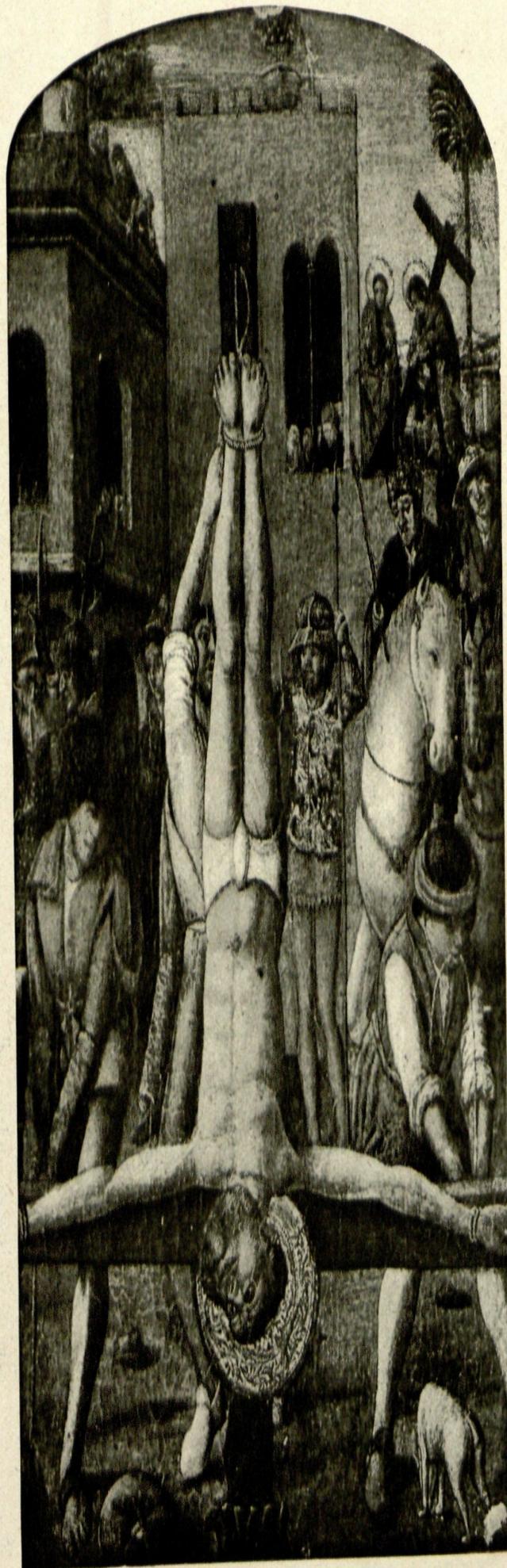


FIG. 6.^a—Crucifixión de San Pedro. Tabla valenciana de la segunda mitad del siglo XV. (Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)

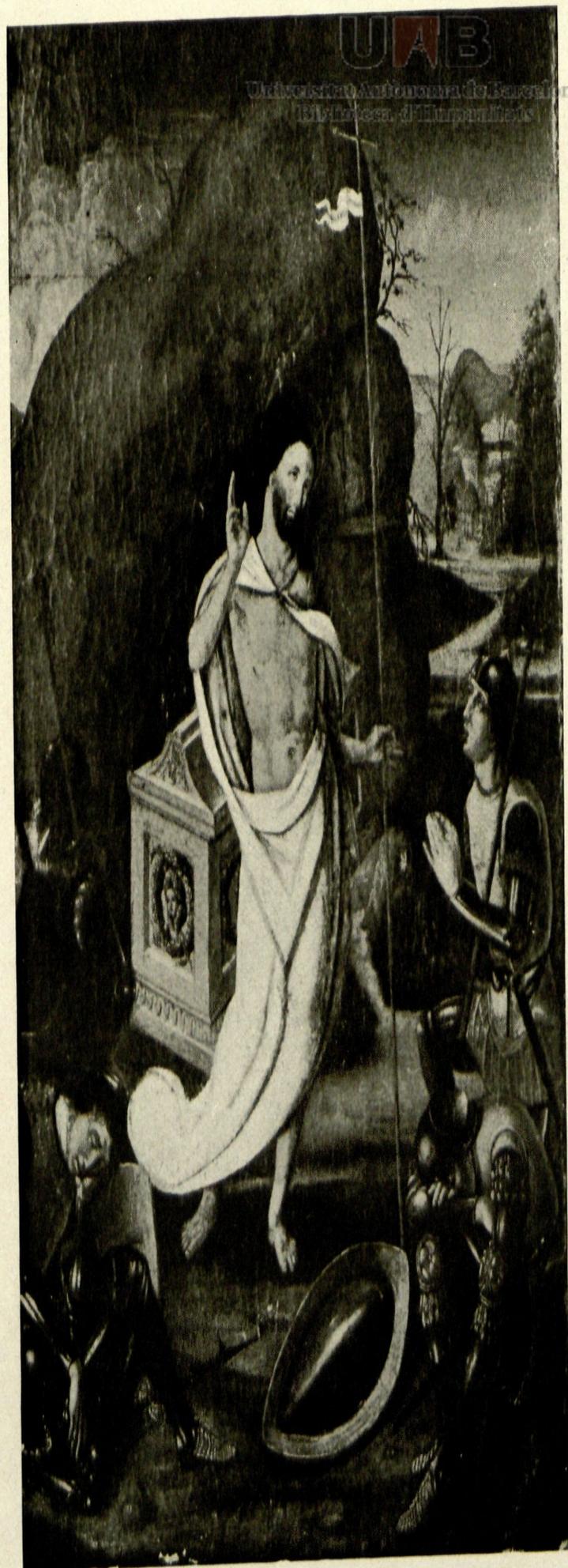


FIG. 7.^a—Resurrección del Señor, "Mestre de Sent Narcis". (Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)

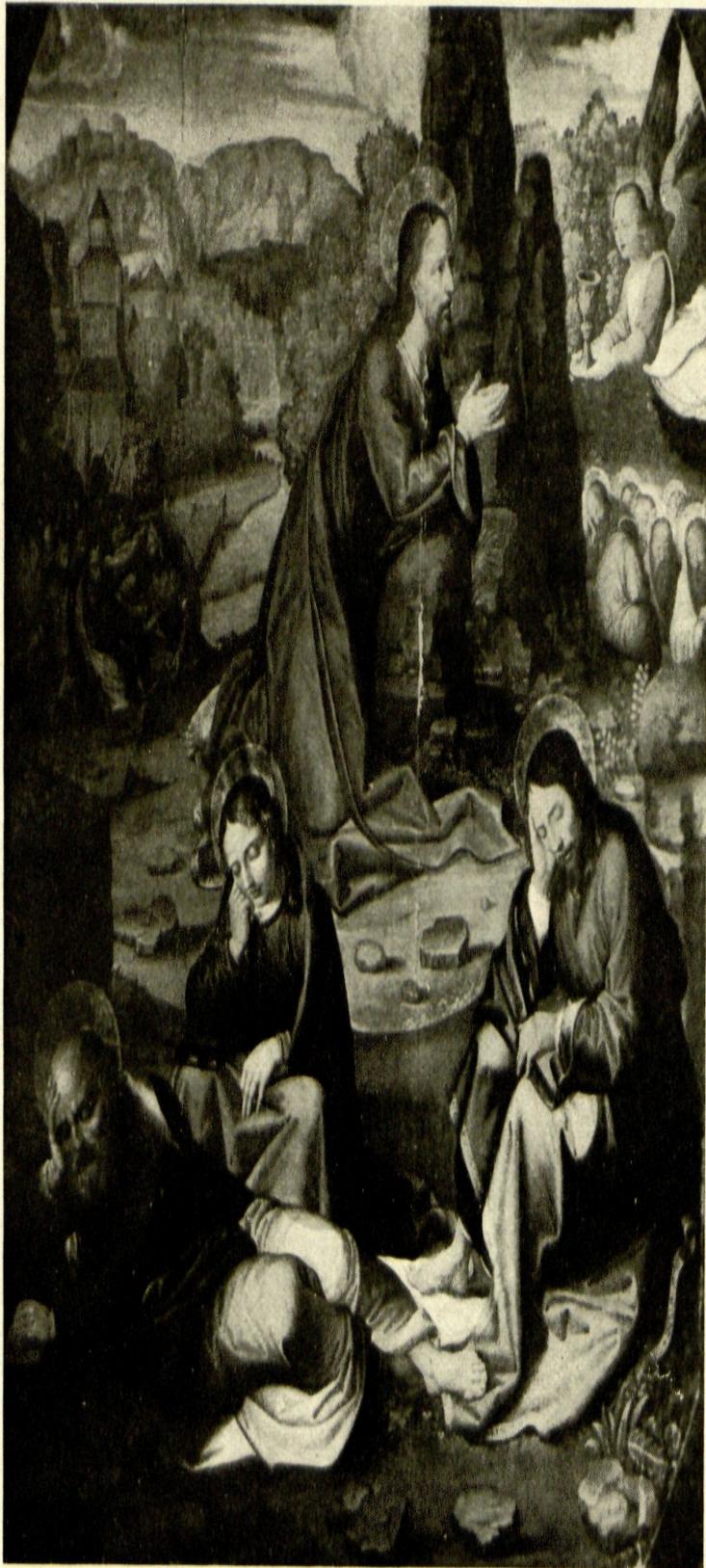


FIG. 8.^a—*Oración del Huerto*. PABLO DE SAN LEOCADIO.
(Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)

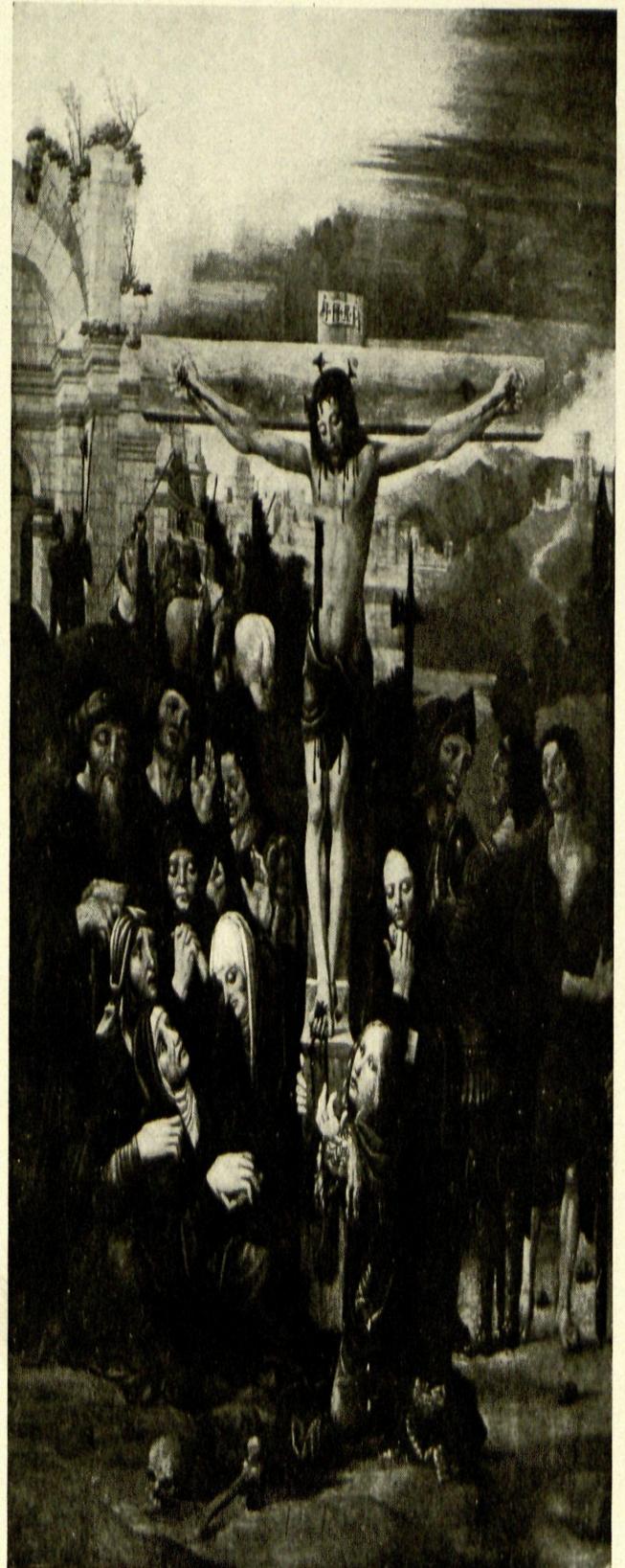


FIG. 9.^a—*Calvario*. Tabla valenciana del siglo XVI.
(Colección del Marqués de Montortal. Valencia.)

lia por los días de su vida". Fué muy usual ponerla en retablos del XIV al promedio del XV, incluso con aureola, tustificadora de la santidad otorgada por el sentimiento de la teodicea popular.

Epifanía, con los tres Reyes todavía blancos, pues hasta el promedio del XV no aparecía Baltasar metamorfoseado en negro etíope. Bendice Jesús al anciano Melchor, que le venera de hinojos, corona en tierra, dispuesto a besarle un piecito que le tiende con arreglo a las precitadas *Meditaciones* (cap. IX). Quizá el hombre de antaño apreciaba estos detalles mejor que las gentes de hogaño; se hallaba menos distante de nuestras antiguas Leyes, preceptivas de la pleitesía y homenaje a Señor temporal, descritas en *Las Partidas* (2.^a, tit. XIII, Ley XX): "honra de fecho, besándole el pie e la mano en conocimiento de señorío...", ¡el de la realeza de Cristo! Los otros dos régulos siguen la norma tradicional de hablar entre sí, refiriéndose a la guiadora estrella de prefiguración mesiánica (Números, XXIV, 17) confirmada por San Mateo (II, 9-10). Es un reflejo del teatro medieval, que amplió con sus glosas la sintética expresión evangélica. Recordemos los parlamentos de las primeras escenas del *Auto de los Reyes Magos*, transcritos por Menéndez Pidal: "Tal estrela non est in celo — desto so io bono strelero..." Hasta les habla ella, según reiteran añosos textos, ejemplificables con la *Vita Christi* (cap. CLXX del libro 3.^o), de Fr. Francisco Eximenis: "Salió una voz alta y hermosa que les dijo..." Con aureola poligonal, de Santo de la Antigua Ley, está San José, teniendo entre sus manos el copón de la ofrenda del oro traído por el primer adorador. Es la misión que le asignan viejas trovas de la época: "Detrás el Ioseph rebent les ofertes — acostas a Deu ab gran continença..."

Resurrección. En el preciso momento de salir el Señor del sepulcro, quitada la tapa de piedra, por probable confusión frecuente, quizá nacida de aludir al ángel que después la remueve (San Mateo, XXVIII, 2-4) y a quien no dejaron los retablos de poner tal cual vez presente, aun en este mismo instante. Las sucesivas evoluciones plásticas y agentes vectores de la forma de tratar el asunto, fueron estudiados por Mâle, en "Le Drame liturgique et l'iconographie de la Ressurrection", que publicó la *Revue de l'Art Ancien et Moderne* (1921, XXXIX, 213). Frente al sarcófago, no están adyacentes los entonces más usuales dos guardianes antípodas pie contra pie; sólo hay un desarmado mozo lampiño, tumbado no sé si decir sobre ropón o cojín a modo de cabezal. Su fino indumento, más bien de doncel cortesano, contrasta y desentona de la rudeza soldadesca que patentizan los milites dormidos. Si no se pretendió distinguir; lo que algunos contratos estipulan al disponer se figure "centurió e armats", ¿será modificación originada por el poco escrupuloso *strapazone* repintador?

En la hoja lateral derecha (del que mira), la *Ascensión*, descrita por San Marcos (cap. XVI), San Lucas (cap. XXIV) y el capítulo primero de las *Actas* canónicas. Los Apóstoles rodean a la Virgen, cuya presencia no menciona expresamente la Escritura, pero sí numerosas tradiciones recogidas por devocionarios y libros píos muy difundidos. Acordes indican le mandara el Señor asistir "ab tota la gent del seu Collegi". Tiene, además, personificación alegórica, pues simboliza la Iglesia, dejada por Cristo en la tierra, cuando El subió al cielo. La génesis del tema y medula raigal de su desarrollo, la encuentro en un trabajo de Dewald, "The iconography of the Ascension", que publicó el *American Journal of Archeology* (1915, 297). En lugar de la figura íntegra del Salvador, ascendiendo solemne, rodeado por co-

ros angélicos o solamente dos ángeles (San Rafael y San Miguel, según rótulos de algunos retablos), se siguió aquí la fórmula predilecta de nuestros trescentistas: no poner más que sus pies, velado el resto por la "nube que le ocultó" (*Hechos*, I, 9). Son bien notorias las habituales huellas de sus plantas (2), las de la tradición de Monteolivete, que cita Vorágine (cap. LXXVIII) y realzan multitud de textos regionales, llamándoles "la emprenta que agenollada ab sobirana reverencia besava la Senyora". Acostumbran a ser casi indefectibles. Los cruzados y peregrinos a Tierra Santa, las veneraban (como los romeros las del *Quo Vadis?* en Roma) trayendo polvo de sus raspaduras, preciada reliquia que había en templos levantinos cual La Seo, de Valencia. El manuscrito de Ripoll, que dió a conocer Pijoán en el *Anuario del Inst. de Est. Cat.* (1907), sirve de bien elocuente prueba cuando describe la peregrinación (1323) guiada por Treps: "A munt Olivet ay una pedra en que Ihesucrist tenc los peus can sen puyá al cel..."

La *Pentecostés*, el Bautismo de fuego anunciado por los Evangelistas (San Mateo, III, 11; San Lucas, II, 16), fiesta del nacimiento y consagración de la nueva Iglesia, que personifica también la Virgen. Asiste a ella por interpretación patristica del "omnes pariter in eodem loco" de las *Actas* (II, 1), a las que generalmente se atuvieron los pintores. Todavía no flamean las después típicas "lenguas de fuego". Estas aparecen, o son más abundosas y frecuentes, al avanzar el siglo XV, que las imitó con estopas impregnadas de aguardiente ardiendo, arrojadas desde lo alto de las iglesias en las representaciones de "Misterios" y motivadoras de algunos incendios. Los artistas formados en las disciplinas del XIV parece que prefirieron pintar rojos rayos de luz, partiendo de la Paloma del Paráclito arriba volante. Unas veces van a parar directos a la boca de los reunidos (¿aludiendo al "loqui variis linguis"?). Otras a su testa, cual si quisieran evocar la procedencia del Espíritu por vía de entendimiento (¿"intellectualis naturae" del tomismo?). En los tiempos de pureza iconográfica sacra, cuando, rigurosamente codificada, todavía no se relajara, es posible hubiera esa conexión ideológica que las producciones posteriores apenas permiten dudosamente vislumbrar, por vestigios leves de lejana incubación.

En la predela, de izquierda a derecha: San Pedro clavijero ("de les claus"),

(2) En miscelánea de curiosidad por lo nimio, para quien comparta mi afición a legendarias bagatelas iconísticas, citaré algunas muestras semejantes, que tengo espigadas en lecturas de *Vidas* de Santos. Así cuentan dejara grabadas, huellas de su cuerpo, el protomártir San Esteban en el sitio donde le lapidaron; San Bonet, obispo de Quermont (15 enero), en el pilar de un templo; San Fiacro (30 agosto), sobre la piedra en que se había sentado; San Rigoberto, en Gericourt, de sus pies, como San Francisco Asís y el de Paula de los suyos, en una roca; San Jacinto (16 agosto), en el mar; Saint Remy, de Reims, San Pedro, San Jaime, San Jorge, San Miguel Arcángel, cuando su aparición en monte Gargano; Santas Bárbara y Leocadia (de sus dedos); Santa Justina (de sus rodillas), en el mármol... La repercusión o paralelismo literario de los milagros evangélicos del Redentor en Pasiones de Mártires, según Leccionarios y "Flos Sanctorum", asoma con frecuencia en la fraseología de los hagiógrafos. Rectamente lo indicó, citando distintos ejemplos, Alfred Maury en sus *Croyences et Légendes du Moyen Age* (pág. 95). Viene a la memoria, frondosa trayectoria larga de tal pormenor: las de Adán en el Adamspeak, que también se atribuyeron al apóstol Santo Tomás, y del supuesto pie de Buda que con curiosas notas encuentro mencionadas por Arturo Graf, en sus *Mitti, Leggende et superstizione del Medio Evo* (pág. 44). De Moisés, de Abraham, en la Caaba, y del ángel Gabriel para unos, o de Mahoma para otros, en la Peña del Templo de Jerusalén (Mezquita de Omar), sitio de tradiciones cristianas que hace pensar en un Islam cristianizado, según concienzudamente comentó Asín Palacios. De cómo se amplió y trasplantó el portento a fabulosas gestas de los héroes, dan buena idea las reminiscencias del ciclo carolingio y astur, que sembraron la región pirenaica de huellas de Pelayo (alturas de Piera, cerca de Covadonga), de Roldán (Valdeorras) y Ludovico Pío; del corcel del Cid acosando a Bellido Dolfos, en un postigo de las murallas de Zamora; de la cabalgadura del conde Arnau (y de su mano), en Montgrony, no lejos de la Bauma de l'Esquerp, donde había las del buey que descubriera una imagen, como en un cubo del recinto de Avila las de la mula ciega... No escasean variantes, como la del caballo de San Martín en Turena, brotando prodigiosa fuente; de San Voto en San Juan de la Peña, y, sin ir tan lejos, en la Covadonga valenciana, lo que llamaban en el Puig "la patada" del bridón del rey D. Jaime, citada por el historiador Llorente (*Valencia*, I, 418). Pueden verse otras muchas referencias en el *Teatro Crítico*, del P. Feijoo (tomo V, 352), y con distinto radio mayor, por S. Reinach, en "Les monuments de pierre brute dans le langage et les croyences populaires" (*Revue Archeologique*, tomo XXI, pág. 224 de la 3.^a Serie).

Santa Catalina ("de la roda"), "Christus Patiens" ("lo moniment"), el Varón de dolor profetizado por Isaías, entre la Virgen y San Juan dolientes; una Santa mártir palmífera, cuyos atributos no anoté, y San Pablo montanero ("de la spassa").

* * *

Catalanas de hacia 1420, serán la *Crucifixión* y *Regina Angelorum* con retrato del donante, monje blanco, al pie (fig. 2). Estuvieron en la ya citada exposición valenciana, llevando el número 47 del cataloguillo, sin el menor intento de filiación. Ni más indicación que llamarle "díptico del siglo XV". Creo que debió ser eso precisamente, uno de tantos dípticos de oratorio particular, descritos en inventarios de la época diciendo: "Un petit retaulo, hon es Nostra Dona ab Ihesu Xrist pintat, e, en l'altra part lo Crucifix." Algo parejo en esto, al que legó el francés M. Carrand al Museo del Bargello, de Florencia (3) y no a su patria, como protesta por el vandalismo en ella cometido durante la Commune; el del "Maestro de los Pujades y los Gil", de colección particular madrileña, que reprodujo Post en su magna *History of Spanish Painting* (VII, 794) y bastantes más. Aparenta unible al arte de Ramón de Mur, acaso conjugable a su escuela, o anejable a su círculo. Es un pintor que recientemente adquirió relieve, merced a las aportaciones de Batlle Huguet en *La Cruz*, de Tarragona, y en el homenaje a Rubió Lluch. Y de Godiol Ricart, en *La pintura gótica catalana*, donde lo estudia bien. Al menos, en esta órbita me parece menos desorbitado que dentro de la del "Maestro de la Pentecostés de Cardona", que torpemente me desorientó al redactar sin revisión inmediata, escribiendo, al dictado de lejanos recuerdos, breve notita para *Museum*, hace tiempo. En el *Calvario*, de acuerdo con las *Meditaciones* (cap. LXXX) franciscanas ya citadas, que tanto resonaron en iconografía de la Pasión (4), María cae desfallecida, sosteniéndola San Juan, convertido entonces en auténtico hijo, según, glosando el cuarto Evangelio (XIX, 20), por aquí predicaba mucho Fray Nicolás Bonet (siglo XIV), popular franciscano a quien llamaban el "doctor provechoso". A la derecha, en primer término, hay un grupo de sayones compuesto por tres andrajosos en tierra (dos agarrados de las barbas) que, ante otro en pie a modo de testigo, con mejor indumento, disputan (5), jugándose a los dados (en ocasiones a la paja larga e

(3) Me refiero al que, con sagaz agudeza, reclamó Mayer para el arte valenciano en su *Historia de la Pintura española* (pág. 63 de la primera edición. Calpe, 1928). Veníase dando como francés de fines del XIV. Desde Bouchot, al conde Paul Durrieu. Así en *Les Arts* (pág. 5 del núm. 28, 1904), *Exposition des Primitifs français* (pl. 11), *Gazette des Beaux Arts* (pág. 462-I, del mismo año) y tomo III (pág. 151) de *L'Histoire de l'Art*, de A. Michel. Empero, no lo creo de Marzal ni del Maestro de Pujades, sino de su escuela y del primer cuarto del siglo XV.

(4) Véase P. Livaro Oligar: "Meditationis Vitae Christi", en *Studi Francescani* (Arezzo, 1922), y E. Gilson: "Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion", en *Revue d'Histoire Franciscaine* (1924). Para el influjo general de San Francisco y el franciscanismo: A. Germain: *L'influence de Saint François d'Assise sur la civilisation et les Arts* (1903), y el caudaloso libro de Thode: *Franz von Assisi...* (Berlín, 1855), que tiene traducción francesa, editada por Laurens (París, 1909).

(5) La particularidad de disputar mesándose las barbas, la comentamos en *Arte Español* (segundo trimestre 1944). Respecto al sorteo de la túnica, place recordar un interesante trabajo del docto y virtuoso sacerdote Mosén Godiol: "Super vestem meam miserunt sortem", publicado el día de Jueves Santo de 1931, en la "Página Artística" de *La Veu*. Sobre la veste inconsútil, datos en *Archéologie de la Passion*, de Friedlieb, páginas 186-187 de la versión francesa del P. François Martin, principalmente su Apéndice VII (págs. 358-381). Préstase a pesquisar la resonancia en lo nuestro, de célebres reliquias, visitadas por peregrinaciones. Han sido siempre importantes factores de lo iconográfico. Aunque no faltan túnicas rojizas, coincidentes con la llamada "Robbe-Dieu" de Argenteuil, tal vez abundan más las acordes con capitulaciones retableras que preceptúan: "la gonella de morat fi". En este parco anteproyecto de programa para ulterior desarrollo, cabe apuntar otro tema no exento de interés: inquirir la conexión de las vestiduras del Redentor con las de la Virgen. Aparte del conocido simbolismo colorista y litúrgico, no recuerdo más que una indicación de Mâle (*L'Art de la F. du M. Age*, pág. 69) acerca del manto azul de María y su difusión por la escena medieval. No he visto concretas alusiones a túnicas o mantos de otro colorido: De cómo la viera Dante "vestida de color de llama viva", el rojo, propio de mártir, pues Ella lo ha sido en el Gólgota, donde "pasó turment

incluso a los naipes), la veste inconsútil del Señor. El agudo ingenio ingenuo, de la especulación devota, no se contentó y limitó a las concisas palabras de San Juan (XIX, 22-24), que fija su número en cuatro, ni le bastó con la confirmación profética de lo dicho por el Salmista (XXI, 19), sino que, por ansia de simbolismo docente, se dió a esa túnica un valor alegórico y representativo, de la Iglesia una e indivisible, que no debe ser troceada y sí difundida en los cuatro ángulos de la Tierra, también aludidos por el *Apocalipsis* (VII, 1) y por Vorágine (cap. XXXII) a Quadragésima. Las cuatro partes del Mundo, del "Urbi et Orbe". Llegaron a pretender precisar incluso su color y clase, perdurando la idea con tal latitud, que podrían citarse muchos textos, aunque sólo fuera escrutando en épocas tan avanzadas como la que va desde la *Vita Christi*, escrita en el XV por Sor Isabel de Villena, cuando indica (cap. CLXXIX): "aquexa roba morada qui es feta de agulla", hasta la *Mística Ciudad de Dios* (siglo XVII), por D.^a María Coronel, Sor María de Agreda en el claustro, que repite casi lo mismo. En bastantes retablos he comprobado rigurosa fidelidad a este detalle. Para los pintores fué antes la pintura una de las alas del amor y la religión era la otra, cuando aun siendo menos, eran más que hombres dotados de habilidad malabarista digital y agilidad visual. Sin aspirar a ser cigarras, eran hormiguitas acuciosas en edificar a los fieles, poniéndoles al alcance de sus ojos todo este álgebra mística y alegórica. Catequesis ilustrativa, eco de la fronda literaria y del árbol predicamental. Sin el menor prurito de minucia historicista que pretende fijar un mero acontecer. Buena prueba tenemos aquí mismo, en la bien anacrónica curiosidad de poner al portaesponja levantando su caña con el hisopo de hiel avinagrada y acercándoselo a los labios del Crucificado ¡después de muerto, ya lanceado por Longino!

* * *

De las postrimerías del XV y aragonesa, es la tabla de la figura 3. En ella, San Pedro no empareja con su más inseparable compañero, San Pablo, tan unidos por el Arte (Greco les puso estrechando las manos, en lienzo de la colección Plandiura) como por la Iglesia en su conmemoración y numerosas preces. Le acompaña un santo Papa con atuendo cardenalicio, que, carente de atributos, no es seguro ni fácil identificar. Supongo sería plafón del bancal (¿mejor que lateral?) de un retablo grandote y, sin duda, pieza importante. Algido exponente de la escuela que abanderiza la coalición pictórica Martín Bernat-Miguel Jiménez. Su estilo es vigoroso y bravío y un tantico agreño y duro, en anagrama de rudo, con no menor

major que tots los martres", por eso exenta de dolores en su Tránsito. De blanco (gloria y pureza), color del hábito donado a Santos fundadores. Así se aparece a la pastora Anglèse de Sagazan, en Notre Dame de garaison, según leo a Huysmans en "Les foutes de Lourdes" (pág. 18). Véase también, Lafuente: «Vida de la Virgen...». (Barcelona, 1877, pág. 69). Del morado, que la Iglesia emplea para las dominicas de Adviento, Cuaresma, penitencia y duelo. Encuentro así muchos paneles y contratos para pintarlos, disponiendo expresamente: "la roba de la Verge Maria sie morada". Cualquiera que sea la directriz de la corriente, que no pretendo ahora buscar hasta dar con su fuente, bien provenga de lo literario a lo gráfico, bien al revés, con arreglo a penetrantes atisbos del sabio jesuíta P. Delehaye, en sus *Legendes Hagiographiques* (págs. 70 y sig.), no estorba registrar la concordancia con apariciones y narraciones de visionarios. No es desdeñable agente de divulgación iconística. Si en la dominicana visión que transcribió el P. Terrien (*La Mère de Dieu et la Mère des hommes*, tomo IV, 118), o en las apariciones al pastorcillo Jaime de "la Cirosa", en Urgell (hacia 1458), según información del obispo D. Arnaldo Roger de Pallars, que narró Serret Arbós (*Viatge al Santuari del Miracle de Riner*). y otras, nos hablan del manto azul, es de morado como se apareció en casos análogos al de Santa Sofía de Neinstein, en "Val des Anges", que menciona *Der Nonne von Engelthal Büchlein, von der Gnaden Ueberlast*, página 38 de la edición Schröder, tomo CVIII de la "Bibl. des liter Vereins".

congruencia de significado del vocablo que concordancia de letras. Incluso la tipología: San Pedro parece satisfecho tudesco ahito, haciéndonos recordar el oficio de pescador al verlo empuñar la simbólica llave (sólo una) grande como un remo. Sus crespas barbas sobre curtida tez, evocan aquella exclamación del general Prim al verse retratado por Regnault: "Parezco un hombre que no tiene costumbre de lavarse la cara." El imberbe rústico que tiene junto a sí, es un auténtico "maño" labriego, capaz de roturar el campo religioso con igual firme pulso que la tierra con su arado. A los dos no les cuadra bien el oro de la tiara y el "embotido en liseres e fresaduras" del demasiado rico ropaje. El pintor y su tiempo, ignoraron aquella donosa excusa de Miguel Angel, cuando se defendía de acusaciones por no haber hecho lo mismo en figuras de la Sixtina: "Eran hombres sencillos, que hacían poco caso de las riquezas mundanas." Dentro de la colaboración Bernat-Jiménez, aunque felizmente ha hecho Post (*History...*, VII) un concienzudo discrimen, me limito a incluirla en su círculo, sin aspirar en estas cosas al lema de los Ossorios: "Do nuevo lugar posieron, moverlo jamás podieron." Muévala quien más pueda. Entre otras concomitancias con lo de Bernat, vislumbro afinidades en su retablo de Tarazona y en una Crucifixión que con lo de Plandiura pasó al Museo de Barcelona. Quizá es obra de éste, a quien una escritura de 1490 llama "infanzón pintor", dando a lo primero la primacía que había de negarle siglos después, otro hidalgo montañés de mejor pincel: Carreño de Miranda; según dicen, dijo al rey, cuando quería honrarle: "La pintura no necesita honores; ella puede darlos." Empero, dudo y no decido, porque también hace pensar en un epigono: Jiménez, o discípulo. No sé si es verdad que quien no aventura no ha ventura, pero prefiero desechar un aforismo de Maquiavelo en *El príncipe*: "Vale más ser atrevido, que demasiado circunspecto; la Fortuna es de un sexo que sólo cede a la violencia." No se hace, ni sostiene con maquiavelismos la Historia del Arte.

* * *

Pasemos a lo valenciano, a los dos bellos paneles números 4 y 5. En la primera impresión de *visu*, me recordaron el estilo del "Maestro de Perea". No la propia mano de éste, a quien sospecho castellano (6). Son de su escuela, muy amplia y arraigada en Valencia, e integrada por nutrida constelación de estrellas con muy varios brillo y magnitud; tanto, que la genial clarividencia de Post (VI, 272) advirtió le corresponde un destacado valor histórico de más interés por la misión normativa y docente, que por su personal mérito intrínseco. Propongo adjudicarlos provisionalmente al "Maestro del tríptico Martínez Vallejo" (¡no "Maestro Martínez", como reza flamante tarja de un Museo!), que por lo de "la oreja en crencha" venía confun-

(6) La creencia de que puede ser oriundo de Castilla ya otras veces la he sugerido, y ahora veo que, independientemente, con anterioridad lo debió de pensar el señor Tormo, en uno de sus muchos inolvidables reportes, uno de ¡tantos! por los que tanto le debe "su Valencia". En "El arte valenciano a fines del siglo XV" (*Las Provincias*, del 13 y 17 enero 1910), le señaló como emparentado con la pintura castellana coeva. Quizá debió también de serlo el entonces por aquí famoso Martín Zamora. Si se confirmara lo por mí entreoído de provenir de tierras vallisoletanas, la *Visitación*, número 46 del legado Bosch al Prado, podría resultar indicio no desdeñable. No sé si acaso por la novedad, fué un enamorado de las naturales bellezas levantinas y uno de los primeros que prodiga en sus figuras de santas el tan humano ¡demasiado humano!—ideal femenino indígena, de cutis moreno con ojos morunos y negros cabellos. Lo antepuso al ideal arquetipo rubio, de lacias cabelleras de oro pálido, azules ojos de cielo y tez con albura de nardo, que nos recuerdan las recetas para enrubiar recomendadas por Arnaldo de Villanova, censuradas desde los púlpitos. Entonces y desde larga fecha era el modelo imperante, no sé si por supervivencia de los peliaúreos dioses paganos. Vide Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné...*, tomo III, página 446 (París, 1874), y Georges Lanoë Villene: *Le Livre des Symboles*, página 144 (París, 1927), voz "Blond".

diéndose con el de Perea. Provisionalmente, dije, no porque cuando surge una fe plazca sembrar una cautelosa duda, sino porque suele ocurrir en esto de atribuciones, aun al más fino catador (y no es mi caso, por desdicha) algo de lo acaecido a los dos catavinos del *Quijote*: afirmaba uno sabíale a hierro, y al otro a cordobán, terminando por hallarse, cuando limpiaron la cuba, una llavecita pendiente de correa. Es lo que me hace vacilar, antes de descartar probabilidad de un imitador o discípulo, cual el "Maestro de San Lázaro", e incluso más periorbitario, contiguo al "Maestro de Játiva". Máxime que las tablas discutidas tienen indiscutibles repintes desorientadores. Por otra parte, también desaconseja pronunciarse decisoriamente la manera de tratar los países del fondo. Las blancas alquerías y construcciones de regusto morisco; evocadoras de la huerta valenciana, donde aún se conservan restos de bastantes pariguales. Revelan una concepción paisajista, no fielmente repetida en otras producciones del "Maestro del tríptico Martínez Vallejo". A pesar de ser elemento secundario, es innegable lo dicho por Christian Zervos, en *Paysages français du XV^{ème} siècle*, que fué "la parte de la obra pictórica de por entonces, donde podían dar libre curso a las personales facultades creadoras, pues los asuntos eran impuestos por el cliente, hasta en sus menores detalles". *Ainda mais*, entre otros motivos, que será innecesario pormenorizar, véase un barbi-negro varón repetido entre los mendigos y convertido en jinete sobre caballo blanco; ¿no parece arquetipo trasplantado al retablo de lazaristas número 33 del Museo Diocesano de Valencia? En su escena central, la del inciertamente interpretado entierro, se halla incluso un tópico bien característico: poner figuras saliéndoseles la camisa por encima de las bragas, en igual forma que al boyero del látigo cogiendo piedras para obligar a los bueyes en lo de Montortal. Esto no obstante, las afinidades íntimas que creo notar con modelos del tríptico Martínez Vallejo, predela del retablo de la Puridad, "Epifanía" del Puig y tablita de la Col. Martí Esteve, pueden resultar fraternas concomitancias, capaces de justificar mi atribución dudosa. Si no nos retrajese para quitar la duda el temor de lo que Descartes afirma en su *Discurso del Método*: "Estoy obligado a confesar que no hay nada que antes creyese verdadero, de lo cual en alguna manera no pueda dudar." Sea quien fuere su autor, rindámosle cordial homenaje por el goce que ver estos deliciosos panelitos produce. Lo haremos copiando la piadosa frase de Totti, en su *Diálogo sul Campo Santo de Pisa*: "Il Signori rimunerì in altrettanta bellezza del Celo, la beltá e il valore della pittura sua!"

Representan pasajes de la "Vida" de Santa Lucía, tomados de la *Leyenda Aurea* (cap. IV), muy reiterados en viejos Leccionarios y traspasados al Rezo de su Oficio (13 diciembre), intercalados entre oraciones de súplica. En los que Anatole France llamaba "bienaventurados tiempos que no sospechaban la originalidad tan retorcidamente buscada después", mientras los artistas, o artesanos si se prefiere, cultivaban y todavía no explotaban el arte religioso y la religiosidad, pintaban para el templo y por consiguiente para el pueblo, con la ingenua sencillez que a éste le agradaba. Aun ateniéndose fidelísimamente al dictado de los textos al servicio de la fe, sus pinceles calaban hondo, por lo que han de mirarse y enjuiciarse auscultándolos con fonendoscopio. De tal puede servir la evocación del ambiente, literatura, convicciones... Intentémoslo, contemplando la figura 4. Es el momento en que, después de visitar con Eutiquia, su madre (aquí detrás de Lucía), la milagrosa tumba de Santa Agueda de Catania, y conseguida por su intercesión la cura

de grave dolencia, "vueltas a su casa (dice Vorágine) distribuyeron cuanto tenían a los menesterosos", en Siracusa, la ciudad del fondo. Ejemplar lección del evangélico "reparte tus bienes a los pobres, coge tu cruz y sígueme". Anheló y estímulo de caridad y pobreza, del "Dolce amor di povertade — Quanto ti degiano amare", cantado por gran poeta paupérrimo, el franciscano Jacopone da Todi. Se pretendía, y si ciertamente no se conseguía, por cuanto a Señora Pobreza, ya dijo Dante que "como a la muerte, nadie le abre la puerta", procurábase al menos estimular a los poderosos a mermar sus avaricias. "Exempla sanctorum sunt linea quaedam, quan posuit Deus ut per eam facta nostra regulentur", reiteraba San Gregorio en sus *Morales* (lib. XXVII, cap. VII, y lib. XXVIII, cap. XIII). La pedagogía que hasta se recomienda en el espíritu de nuestras Leyes de *Partida*, diciendo: "Ante los cavalleros deuen leer las Estorias de los grandes fechos, porque les crezcan las voluntades e los corazones, queriendo llegar a lo que los otros fizieran" (Part. 2.^a, tit. XXI, lib. XX). Es como definía Lecoy de la Marche la pintura religiosa, en su veterana obra: "Predicación tendente a convencer o impresionar a los fieles, hablándoles claro lenguaje a su alcance." Por eso es asunto frecuentísimo en retablos dedicados a la Santa.

No deja de ser curioso, ver la exactitud con que gráficamente tradujo el pintor las actitudes resignadas de los mendigos, caracterizados como peregrinos (7). Y la diferencia y contraste de la sumisa humildad en los pedigüeños, con la mueca estúpida del pretendiente desairado por Lucía, convertido en rencoroso delator que a caballo la señala con su dedo índice alargado (signo tradicional de alocución), denunciándola por cristiana. Y el bien observado empaque y virotismo del barbudo pretor con bengala de mando, y el férvido frenesí de los zancajosos jayanes zanquilargos, que hacen de verdugos. Entre estos (fig. 5) hay un negruzco (8) esclavo fus-

(7) No sorprende verlos de peregrinantes, ya que hasta en algunos documentos se manda figurarlos "com a pelegri", en sinónimo de caminantes, acaso por la consabida propensión a romerías y peregrinajes que reprendía San Vicente Ferrer. Llevan en sus típicos sombreros insignias compostelanas: los diminutos bastones de hueso y la concha de vieira de las costas gallegas, testimonio de sus votos cumplidos, emblemas que monopolizaron los "concheiros" santiagueses, en venta exclusiva concedida por disposiciones papales y regias, para evitar la sofisticación y simulaciones, según documentos exhumados por López Ferreiro. Sobre tal indumento, puede consultarse lo de J. Tomás Argüelles: "La insignia de los peregrinos a Santiago". (en *Razón y Fe*, número de septiembre-octubre de 1909), y lo del señor Osma, en su *Catálogo de Azabaches* (1916, pág. 56). En ocasiones, los vemos con lazadas blancas, cual de hoja de palma, y hasta creo recordarlos con dos llaves en sotuer (como San Roque), lo que tienta para iniciar un ensayo de discrimen iconográfico entre palmeros, romeros y peregrinos a Compostela. Esta diferenciación ha sido ya establecida por Dante (*Vita Nuova*, 41): "Chiamansi PALMIERI in quanto vanno oltremare, lá onde molte volte recano la palma; chiamansi PEREGRINI in quanto vanno alla casa di Galizia a la sepoltura di Santo Jacopo; chiamansi ROMEI in quanto vanno a Roma..." Distingúanse a su vez exteriormente, por traer sobre sí, en caperuzas y esclavinas, palmas, conchas... Sin embargo, las palabras se aplicaban indistintamente; así, el *Fuero Real* de Alfonso IX indica: "mandamos a los romeros e mayormente los que vienen en romería a Santiago" (Ley I, tit. XXIV. Vide pág. 423 del tomo I de la edición Rivadeneyra, en 1847). Lo mismo en *Las Partidas*, que más explícitamente, después de hacer distinciones, añade: "pero segund comunalmente las gentes lo usan, assí llaman al uno como al otro" (I, tit. XXIV, Leyes I y II). Incluso los que iban a Compostela llevaban palmas, según el *Libro de Cantares* (c. 1.179) del Arcipreste de Hita: "bordón lleno de inágenes, en él la palma fina — esportilla é cuentas, para rezar aina".

(8) Es bien posible que, aparte de ser pintoresca nota realista, la tendencia frecuente de figurar negros o negroides en ciertos menesteres y execrables cometidos, influyese la idea de considerarles moruno modelo diabólico. Acaso refleja el secular odio al tradicional "enemigo", personificado generalmente por un infiel. De la propensión a ver en ello algo del "acerrimus maurus furentes sternere" que loaba el *Himno* de Santiago, ínclito Matamoros de la iconografía hispana, como en múltiples apariciones bélicas San Jorge, San Millán en la de Simancas, e incluso San Isidoro, la mayor y más pacífica lumbrera del saber visigodo. No sé si sería lo que le hizo al "Maestro de los Pujades y los Gil" poner como negruzcos moritos con turbante y todo, a los fugitivos soldados de Magencio en el retablo de la Santa Cruz (Museo de San Carlos). Hay capitulaciones retableras encargando se pinte la escena de cómo "Constantino emperador fué al puente del Danubio AB SON PODER, PER COMBATRE AB LOS MOROS". Abunda el morisco disfraz en los caídos bajo el pie de San Vicente Mártir, Santa Catalina (y otros), vencidos por su dialéctica. Sea por lo que fuere, lo cierto es que sí, partiendo de unas tablas románicas de La Pasión, en el Museo de Barcelona, seguimos hasta Burgos, deteniéndonos frente al retablo del Diocesano proveniente de su Catedral, fijándonos en el *Camino del Calvario*, y después de rodear España, volvemos al Museo de Valencia, siguiendo aunque no sea más— ¡y sería mucho!— hasta Berlín para ver un panel de Juan Rexach (*Martirio de San Sebastián*), del Káiser Friedrich Museum, o como ahora se llame, si existe, acopiaremos legión de moros negros desempeñando el repugnante papel de verdugos.

tigando a los bueyes. Sin duda, por poco acostumbrado a ver en Valencia el tiro con toros y más diestra su mano en pintar y ver caballitos, les puso con cabeza equina y ¡a la empinada! como encabritados, para testimoniar protesta en el arrastre, y no sólo guiados con aguijada, sino fustigados ¡con látigo!

Representa el acto de ser condenada por el juez Pascasio al meretricio, sin conseguir moverla del sitio ni con el esfuerzo de "mil hombres ni mil pares de bueyes" (9). Es de Vorágine la frase y número, no mía, que me limito a comprobar testimonios gráficos de semejante dualismo, humano y bovino: dos yuntas y dos fornidos zagalones aunan su esfuerzo mutuo, para inútilmente arrastrar a la Santa, en el altarcito número 167 del catálogo de la colección del conde de Santa María de Sans; dos hombrones tirando con cuerdas, en un frontal gótico que fué de la colección Bosch Catarineu (Barcelona); cuatro, en lo del "Maestro de Estimariu", del Prado; tres yuntas en lo de Altichieri, de San Jorge de Padua... En lo de Mon-

(9) A este pasaje de su pasión, precisamente por lo de las parejas de bueyes, se atribuyó su no demasiado conocido patronazgo sobre labradores y labranzas que leo en *Les Saints Protecteurs du travail*, de Dom. Besse, y en el manualito Laurens por Georges Goyau. El hallar en catálogos de Museos cual el de Huesca, de 1905, al número 16, que los ojos en salvilla (su atributo específico) son "símbolo de su martirio", y repetirlo corpus tan manejados como el Diccionario de Guenebault, en la Enciclopedia Migne y el de Verneuil, entre otros, me hace creer no estorbará insistir en que se trata de un embuste al que no da valor el que pasando de matute gozara de amplísimo salvoconducto. Nada consta en sus dudosas *Actas*, que pueden verse; en BARRECA, *S. Lucia di Siracusa* (Roma, 1902) y en Dufourcq: *Etude sur les gesta martyrum romains* (tomo II, París, 1907). Ni en los Martirologios medievales ni en el Vorágine y obras análogas aparece semejante referencia. Lo vislumbró el P. Cahier, en sus *Caracteristiques des Saints dans l'Art populaire*. El P. Hippolite Delehaye, en *Analecta Bollandiana* (1927, tomo XXXIV, pág. 162), refutó la tesis defendida por A. H. Krappé en la revista bolonesa *Nuovi Studi Medievali* (vol. II, fasc. 2), que consideraba su Leyenda como casi una réplica de la de Santa Agueda, con quien se halla en muchos de nuestros retablos emparejada, porque juntas se mencionan las dos mártires por la Iglesia en el Canon de la Misa, Letanías Mayores, etc. Aun cuando no son raros y sí muy explicables en hagioterapia los casos que, para decirlo como canta una coplilla memorable de templo valenciano (el de Desamparados), "por misteriosa y sagrada renovación a un dios de la Medicina — sucede la medicina de Dios", sobre lo que puede recurrir quien guste a Eugen Holländer, en su *Plastik und Medizin* (pág. 500), el hagiógrafo jesuita bamboleó también otra sugerencia: que pueda tratarse de la pagana Bona Dea cristianizada y figurada como lucífera, u "ocla-ta", sanadora de la vista. En *Legendes Hagiographiques* (tercera edición, 1927) insistió tan preclaro bolandista en que la elección de abogacía contra la ceguera y males de ojos, llevando lucífico nombre ("lucis via") justifica fuera influenciada por cierto juego de vocablos, o *calembours*, usuales en el Medioevo. Equiparable a lo de San Claro, cuyo nombre le hizo a la par patrono de los espejeros; y a San Faro y a San Agustín en Alemania (por auge = ojo), mientras en otras partes fué abogado de los tosigosos (por Aestin = husten = toser), como igual fonético motivo hizo defender de la sordera a San Aureliano de Limoges (8 mayo), San Ouen y Santa Ouine (7 junio)... Se redactarían largas listas acudiendo a los dos volúmenes de M. Louis du Broc de Seganges, sobre *Les Saints Patrons des corporations et protecteurs spécialement invoqués dans les maladies et les circonstances critiques de la vie*, edit. Blond, o (en dispar orientación) a *Melusine* (tomo IV, 505-524, y V, 152). Algunos santos terapeutas y el origen de su popular disociación especialista la veo comentada por Holländer en *Die Medizin in der Klassischen Malerei* (pág. 215, 452, 458). Los especialmente invocados contra oftalmías, pueden, además de por la sonoridad evocadora de su nombre, ser clasificados en dos principales grandes grupos: aquellos que justifican su patrocinio por milagros hechos durante su vida terrenal [desde San Rafael Arcángel, por la curación de Tobías, a Santa Colette (6 marzo) y Santa Aline (16 junio)] o por haber sido ciegos o cegados en su martirio: San Léger (20 octubre), Santa Odila (13 diciembre)... En ninguna de estas dos directrices puede incluirse a Santa Lucía, sobre la cual agrada memorar una importante aportación de D. Angel González Palencia, que publicó *Investigación y Progreso* (año VII, núm. 2): "Para el estudio de la leyenda de Santa Lucía". Rastrea interpolaciones y traspaso a *Vidas* de la Santa escritas en tardías fechas, del hecho que falsamente se le imputa como justificativo de su más usual atributo: los ojos arrancados, por interpretación literal del consejo evangélico (San Marcos, IV, 29 y San Pablo, "Ad Galat", IV, 15): "Si tu ojo derecho te escandaliza, arráncalo y échalo lejos de ti". Advierte muy bien el docto profesor español, cómo paralelamente a los relatos hagiográficos corría el cuento en copiosa literatura cristiana y musulmana. Posteriormente hallé fitas de grande amplitud y distinta índole, incluso en otras leyendas orientales, en la parábola del joven asceta que por haber involuntariamente seducido a una mujer se saca los ojos, mostrándose los para que viera cuán feos eran, según leo en *Katba-savit-Sagara* (VI, pág. 14 de la edic. Brochaus). Y en las *Logia et Agrapha Domini Jesu*, que Asín Palacios incorporó a la *Patrologia Orientalis* (vol. III, fasc. 3), de Didot, encuentro una, la número 10, en donde se narra cómo habiendo salido el Salvador con sus discípulos, para impetrar lluvia, les dice: "Quien de vosotros haya pecado, vuélvase a casa." Sólo permanece uno, que al interrogarle responde: "Juro no tener conciencia de haber cometido ningún otro, que cierta vez, estando en oración, vi pasar una mujer a la cual miré con este ojo; mas, después que pasó de mí, metí en él mi dedo, lo arranqué de cuajo y lo tiré tras ella." Dejo la digresión y descamino, para terminar recordando cómo el error de Ayala, en su *Pintor Cristiano* (III, 282), de atribuir a una homónima santa monja dominica († hacia 1420) el origen de lo mal atribuido a la mártir siracusana, resuita igualmente atribución falsa, que siguió propalándose hasta llegar al Espasa (tomo 51). Quizá sea (?) más propio de la Santa Lucía de Alejandría, según sospecha el *Flos sanctorum* (VI) de Ville-gas; de la de Bolonia del siglo XII, u otra, pero nunca transposición originaria de ninguna del XV. Basta para evidenciarlo gráficamente, un panel románico de la colección Bosch Catarineu, que antes citamos, y donde ante un juez, acusada por desechado pretendiente amoroso, se arranca la esbelta joven mártir sus bellos ojos.

tortal y en la mayoría de los casos, solamente una. Sintetiza el millar, con arreglo a lo contado, con el aire de su donaire, por el P. Feijoo, del pintor comprometido "a retratar la once mil vírgenes; puso cinco, y dijo que las demás venían detrás en procesión".

Es muy aleccionadora y expresiva la serenidad inconmovible de la Santa. Sintetiza el ritmo doctrinal y plástico, enseñando siempre triunfa el espíritu sobre la materia. Pero con ayuda de Dios. Por eso eleva sus ojos al cielo: "els ulls al cel — al port felis de l'anima que pena — hont la flor no te espina — n'il cor fel", decía Verdaguer de un mártir. Como ya Virgilio describe a su heroína: "Oculis errantibus alto..." Muestra y demuestra que sólo de allí ha de venirle consuelo y fortaleza. En efecto, desde allí la conforta el Señor (otras veces un ángel mensajero), de quien parte tripartito rayo luminoso que alumbra el rostro de Lucía. Muda catequesis gráfica de lo del *Sermo 44, De Sanctis*, por San Agustín, que recogió la lección 4.^a del Oficio Común de Mártires: "Patientia mártiris imitemur..." La misma vena ideológica que inspiró múltiples frases alentadoras, equiparables a las de San Francisco predicando en los muros del castillo de Montefeltro: "Tanto e il bene che io aspetto, che ogni pena m'e diletta." No difieren sustantivamente de las de nuestra Santa Teresa: "Cárceles, tormentos por mi Cristo, son regalos y mercedes para mí." Esas u otras equivalentes de la copiosa flora espiritual de siemprevivas, que a base del Evangelio brotan del corazón humano. Es la misión de todo retablo, gustosamente practicada por los viejos imagineros y torpemente descuidada por los modernos, a pesar de venirse recomendando con insistencia. Léanse las *Actas* (vol. I, 351) del Congreso Internacional de Apologética, celebrado en Vich el año 1910. Pero ¡quién las lee y practica debidamente! Ignoro cuántos tendrán hoy la humilde altivez de decir y hacer lo que Charles María Dulac, el pintor religioso contemporáneo exaltado por Huysmans: "No tengo necesidad de ser comprendido por nadie; con agrandar a Dios me basta." Sería preciso estar exento de vanidades y hasta de la peligrosa vanidad de no ser vano. Únicamente los auténticos artistas tienen más que de Sancho, de Quijote, quien no se inquietaba por las burlas de los duques, ni siquiera por las pedradas de los galeotes. Justo será reconocer la firmeza de semejante magisterio, cualquiera que sean las personales convicciones del espectador, siempre que considere nuestras tablas medievales como bargueño de saudades, en unidad dual, de materia y espíritu, de cuerpo y alma, de pintura e iconografía. Tratándose de arte cristiano, la finalidad religiosa es imposible relegarla a un plano secundario. Sin esto, las más de las veces sólo tendrían el medianejo valor, del mayor o menor vigor de la sencillez de su expresión. Sería quitarles su más auténtico aliento poético, debido al sentimiento místico que las impregna no sólo en el asunto, sino en el alma que lo pinta y en cierto modo lo crea.

* * *

Aunque mi perspicacia sufra, y no tendría motivo si el amor propio fuera, como se le llamó, "el más necio de los amores", prefiero confesar sinceramente que no acierto a designar entre los pintores conocidos, al desconocido autor de la tablita reproducida en la figura 6. Por una parte, algo recuerda en ciertos pormenores la *Degollación de Santa Catalina*, número 251 del Museo de San Carlos, que Post adjudicó al "Maestro de Altura". Pero sin pensar sea obra suya, porque relativa

coincidencia parcial nunca implica nada serio. Son destellos demasiado tenues. Si bien imprecisas, más me vienen a la memoria confusas concomitancias setabenses, de un estilo y arte que pulula en Játiva (10) en el último cuarto del XV. Será la época en que debió pintarse. Y como plantear dudas es en cierto modo estimular a resolverlas, me contento *a fortiori* presentando al lector este panel; mejor que con la *boutade* de Oscar Wilde, en *El retrato de Dorián Gray*: "Revelar el arte, ocultando al artista, es el fin del verdadero Arte."

Representa la *Crucifixión de San Pedro*, conmemorada el 29 de junio, festividad del Apóstol, y en la Lección 5.^a de su Octava (6 de julio). Además de las fuentes históricas citadas por Villanueva en su *Viaje Literario* (tomo III), para explicación iconográfica, es recomendable curiosear la erudita versión que de *Actus Petri* dió el P. León Vouaux (edic. Letouzey, 1922). Es donde hallo (pág. 442) el origen de ponerle crucificado cabeza abajo (como a otros santos: San Bartolomé, San Félix...) y la petición hecha por él a sus verdugos, en larga plática (caps. XXXVII-XXXIX) sobre paralelismos con la caída del primer hombre y ejemplar testimonio de humildad, al no creerse digno de morir en igual forma que Jesucristo. Glosaron todo ello algunos Padres y Doctores, pasando a plumas de comentaristas generalmente inspirados en San Jerónimo (*De Vir illustr.*, cap. I del lib. 3) y San Agustín (sermo 149, cap. III), o en Himnos cual el XII del *De Coronis*, por el español Prudencio: "Pedibus mersum, caput imprimant supinis..." No extraña que terminara por divulgarse, al incorporarse a textos tan difundidos como el de Vorágine (capítulo LXXXIX), haciéndole aún más asequible al pueblo fiel insistentes prédicas que, para ejemplificar con las de por acá, es grato recordar las de San Vicente Ferrer. Citemos su sermón manuscrito *De Beato Petro*, cuyo hallazgo debemos a Beti: "El volien crucifficar de cap amunt... no son digne de esser crucifficat com lo meu Senyor... saigs, girats la creu de cap avall..."

Notemos que aquí está solamente ligado por cuerdas a su cruz, aun cuando, en busca de paridad con la Pasión del Señor, no faltan casos de ponerle manos y pies atados y además clavados, habiendo iglesias con reliquias que se suponían de los clavos. Así, en el frontal de la colección Plandiura proveniente de Navarra, que Cook dió como aragonés; el de propiedad particular por P. Serra, oriundo de Cubells, que reprodujimos en *Museum* (VII, 8); el de su escuela en la colección Rusiñol de *Cau Ferrat*, de Sitges... Las ligaduras, que ya trató de justificar un áspero aduanero de la imaginería, Molano (en *De Imag.*, cap. XXII del lib. 3.^o), suelen ser indefectibles. Porque se consideró interpretaban la predicción del Redentor, según San Juan, XXI, 18: "Extenderás tus manos y te ceñirá otro", pues al versículo siguiente añadió el Evangelista que "dijo esto señalando con qué género de muerte habría de glorificar a Dios". De muestras gráficas para visualizar mi apelmazado relato, pueden servir, a más de las mencionadas, la del Marqués de Urquijo que figuró en la Exposición de Pintura española (1920-21) celebrada por la Royal Academy londinense; el retablo de Ramón de Mur, del Diocesano de Tarragona; el atribuido a Cirera, del Museo de Barcelona; el de Huguet, en la colección Otto

(10) La tabla en cuestión estuvo antes en la casa de Játiva propiedad de los Marqueses, donde sus familiares, los Texedor, señores de Montortal, fueron establecidos desde la Conquista por D. Jaime. Un reporte sustancioso del barón de San Petrillo sobre *Casonas valencianas* indica pertenecieron a la Cofradía de la Soledad, teniendo patronato con capellanías y sepultura en los altares de San Pascual y San Nicolás de Tolentino de los viejos cenobios de San Onofre y San Sebastián. Un Texedor, canónigo de la Colegiata de Játiva, donó al convento de Agustinos su biblioteca. Lo que conviene dejar registrado, por si aparecieran en búsqueda local, datos indiciarios aprovechables sobre el retablo de San Pedro.

O'Meara, de Bruselas; Museo Diocesano de Solsona; parroquial de Pubol, y de San Pedro de Játiva, y muchas más. En ellas se ve al santo cruciario, con ropón, lo que traigo a cuento por ser relativamente raro hallarle desnudo, como en la tabla Montortal. Aunque no falten excepciones: ejemplo, el de Angelo Nardi en las Bernardas de Alcalá de Henares. Felicitémonos porque se haya librado de que algún *brachettoni* parodiase la peligrosa ortopedia que Daniel Volterra empleó al velar desnudeces de Miguel Angel; Bertrand Chevaux, con las del *Juicio Final* de Van der Weyden, del hospital de Beaume, y otros con otras. Sirve para tachar de falsa la creencia, muy extendida (con ribetes de leyenda negra, que interesa desvirtuar), respecto a la escasez del desnudo en nuestro arte de buena época. Me refiero a lo medieval, advirtiéndolo no se olvide cómo las justísimas observaciones hechas en su brillante discurso de recepción académica por D. Jacinto Octavio Picón, en la de San Fernando (1902), se refieren principalmente a cuando, más que cardinal medula religiosa, imperaba una corteza devota de religiosidad oficial y oficiosa. No son ni realmente fueron los tiempos de fuerte fe auténtica, los del puritano falso pudor que cuenta Dickens de la mujeruca que rehuía tener gallo en su gallinero, temerosa de audacias del ave con su mansueto harem a pleno día. No fué Felipe II, ni Felipe III, sino en el reinado de los Carlos III y IV, cuando corrieron riesgo de irreparables embestidas los hechos por Tiziano, Rubens y otros. Quien mandó retocar la *Leda* de Correggio por "demasiado sensual" fué ¡un Orleáns en el siglo XVIII! Consuela oír al P. Sigüenza censurar los repintes en una pierna de la célebre Santa Margarita, de El Escorial, calificándolos benévolamente de "celo indiscreto por la honestidad". Quizá, debido a las tan frecuentes paradojas y antinomias, no logré comprobar en nuestras pinturas anteriores al siglo XVI, mayor carencia de desnudos que en las germanas, flamencas o francesas, por nadie acusadas de semejante poquedad. Ni tratándose de obras para templos sería raro tal desvío, en cualquier caso mucho más justificado que cuando en nuestros días clamaban los futuristas desdeñosamente contra el pasado y los que llamaron "pasaístas", tronando en su "Manifiesto", que tengo ante mi vista, copiado de *Le Figaro*, del 20 de febrero de 1909: "Exigimos que durante diez años se suprima por completo el desnudo en pintura." Estaría de más y es lo menos, decir que no cabe tacharlos de pacatos; lo proscriben "¡por monótono!" Sin entrar ahora en las dificultades ni discutir las lógicas razones que sobradamente lo justifican, tengo plena convicción de que no confundió nuestra Edad Media beatitud con beatería ni vió en las honestas desnudeces el cacareado "escollo para la pureza de la Fe". Puede verse, con sano criterio llamado "casto como la naturaleza" por el nada sospechoso padre dominico A. Sertillanges (buen amigo de España y residente hace años en convento español), hojeando *L'Art et la Morale* (1900), que fué traducido al castellano (1910). Se borrarían muchos prejuicios de la hostilidad mojigata con un sistemático estudio del conjunto de nuestro arte religioso medieval (11).

(11) No recuerdo haber encontrado, ni siquiera síntesis parangonables con el añoso ensayo de H. Grimouard: *Du Nu dans l'Art chrétien* (1859), o el opúsculo del mismo título, por P. Richer (1929) y el de Haendk: *Der unbekleidete mens in der christlichen Kunst seit XIX Jahrhunderten* (1910). Salvo los muy conocidos (algunos traducidos) volúmenes de Stratz, escasean a mano del artista medio y más aún del autodidacto fruidor o estudioso de la ciencia de lo bello, publicaciones orientadoras y accesibles. Sin doctrinantes apetencias magisteriales, sino por despertar afición, creo útil estimular al acopio de datos para monografías iconográficas sobre lo genuinamente hispano, merecedor de cuidadas ediciones tan pulcras como la de Ferdinand Encke o Eugen Diederichs, etc. Prescindiendo de falaces improvisaciones de poco momento y aprovechando normas ya trazadas y adoptadas en estudios ejemplares precedentes, ejemplificables con los del historiador de arte Friedrich Ernst Büttner: *Adam und Eva in der bildende Kunst bis Michelangelo* (1889); del profesor de Anatomía artística Ernesto

En segundo término, está la escenita del *Quo Vadis?* que también el 29 de junio incluye su mención la *Leyenda Dorada*. Es muy apropiado como fondo, ya que rememora la salida de Roma del Apóstol, solo, sin séquito alguno, para mejor salvarse y "poder todavía servir al Señor". Lo encuentra cuando traspasaba la puerta de la ciudad, según aquí vemos, preguntándole: "¿Vais de nuevo a ser crucificado?", y El le responde: "Sí; soy crucificado nuevamente", lo que se consideró profético anuncio de lo que al santo le debía inmediatamente acaecer, según encuentro en el capítulo XXXV de *Actus Petri*.

Presencia la ejecución, el emperador, cetrígero, sobre vistoso caballo blanco (atributos de poder), acompañándole un prohombre montado, varios peones fervestis y abigarrado gentío mirando en lo alto, desde las valencianísimas "finestres de corbes" y terrados. Nota nimia, pero pintoresca, personal, del anónimo pintor, son los dos perritos callejeros, uno con su rabo cortado, y arriba, entre almenas, florido macetón de copudo arbusto.

* * *

El carácter netamente osoniano, de la *Resurrección* que damos a conocer por la figura 7, me hace reclamarla, sin vacilaciones, para un discípulo, que apadrinó Tormo, sacándolo de pila en su concienzuda monografía de los Osonas (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 27, pág. 65), con el bien valenciano sobrenombre de "Mestre de Sent Narcis". Fué discrimen trascendente, pues antes, desde Tramo-yeres, veníasele identificando con el propio Rodrigo. Mi atribución; se basa en un cotejo con los cuatro paneles del retablo catedralicio de San Narciso y con el número 356 del Museo de San Carlos. Compruebo en todos ellos lo que quizá pueda servir de firma: identidad de figuras, armas, pliegues de paños y manera de tratar el fondo. De rúbrica, las comunes características morellianas en algunas bocas, frentes, cejas y orejas, colocadas demasiado bajas, por cierto. El hallazgo del panel Montortal, a mi entender, confirma es su autor el mismo que hizo las cinco tablas de predela, con *Christus Patiens* y santas (Catedral Valencia, núms. 137, 138, 168, 171), adjudicada por Tormo, paternidad que posteriormente fué discutida. Es filiación que, convencido, comparto, pues para mí el Cristo de Piedad resulta fraterno del Resucitado, y el mílite orante, mellizo de la Santa Ana; parecen un mismo rostro en dos espejos. Los fondos, gemelos hasta en la forma de sus respectivos montículos, terrazo, arbolado y celajes. Se repiten las consabidas guirnaldas escultóricas, eco de los itálicos "trionfos". Y quizá el relativo distanciamiento colorista (para mí más superfluo que cardinal) con lo de San Narciso, pudiera explicarse por ser el ban-cal parte secundaria en los retablos, con mayor colaboración de taller. Y por tra-

Brucke sobre *Schonheit und Fehler der menschlichen gestalt*, editada en 1891; de Gustavo Frusch, en *Unsere Körper formen im Lichte der modernem Kunst* (1895), que continuó con dispar punto de vista cuatro años después y posteriormente (1900), en *Die Gestalt des Menschen*; de Kirchener, en su curiosa selección *Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst* (1903); los *Studies of the human form*, de Schufeldt, edic. Davis (1908), en Filadelfia, o de Gaupp, en *Die äusseren Formen des menschlichen Körpers* (1911). Incluso sin transponer umbrales vedados por lo correcto, son estimables las pautas que dentro del examen de la serena y pura belleza estética, esbozan una serie de obras, con más o menos acusada propensión a, lo femenino. Desde el *Analysis and classification of beauty in Woman*, de Walker, que data no menos de 1852; *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^{ème} au XIV^{ème} siècle*, precoz intento publicado por Horidoy en 1876, o de Schaeffer en *Die Frau in der Venezianischen Malerei* (1899) y *La femme dans l'Art* (1891), de Vachon, hasta *La beauté de la femme, dans l'Art* (1913), de Boyer d'Agen. Porque su trayectoria se siguió en numerosas fitas intermedias: Dayot, en *L'Image de la femme* (1899); Hirsch, en *Die Frau in der bildende Kunst* (1904); Schulze, con *Das Weibliche schönheit ideal in der Malerei* (1914). R. Piper, en "Die Schöne Frau in der Kunst" (1918)... Es curioso que cuando surgen recopilaciones españolas, no se circunscriben a lo español; ejemplo, el casi reciente buen álbum, con excelentes láminas selectas, de Emiliano M. Aguilera, que dió a la estampa en 1932 F. Gil, y, por otra parte, bien estimable.

tarse de otra fase posterior del artista, si fecháramos lo de San Narciso hacia 1497 (obras en la capilla citó S. Sivera: *Catedral*, pág. 350) y suponemos alrededor de 1520 las santas; una intermedia parece aplicable a lo de Montortal.

Es tentadora la sugerencia de Post (VI, 240), que por el sobre haz italianizado indica no descarta la posibilidad, de haber adquirido el pintor la base de su estilo en la misma Italia y aun concebible que puede haber sido uno de los maestros italianos importados en Valencia por Rodrigo de Borja, quizá el misterioso "Maestro Richard"...

Su tamaño, permite colegir sería casa ("estatge") de paño lateral en retablo quizá dedicado a los llamados "Set Goigs terrenals", pues distinguíanse de los "celestials" o "spiritualium quae habet in eternum" la Virgen María. "En lo mon si fos dotada — De set Goigs mare de Deu — Daltres set sou heretada — En los cels on mereixeu", cantaba por entonces la piadosa grey. Se aplicaban especialmente contra "pestes" y calamidades públicas, según dijo el P. Villanueva (*Viaje literario*, tomo II, 20). Un Sínodo valentino (1432) celebrado durante la prelación de D. Alfonso de Borja, regularizara esta devoción, que tuvo en nuestros misales misas votivas (con oficio propio cada Gozo) celebradas en correlativos días sucesivos. Es bien posible hayan sahumado este panelito; deliciosos cánticos de Gozos populares valencianos, semejantes a los mal atribuidos a San Vicente Ferrer que, parafraseando una metáfora de San Bernardo, equiparan las Sacratísimas Llagas del Resucitado a sangrientas rosas bermejas: "las cinch roses que portava en les mans, peus i costat". Bien sabida es la importancia gráfica de este detalle que otra vez comentamos, pues hace insistir a Sor Isabel de Villena (cap. CXXXVI) en decir resucitó "guarit de totes les nafres, exceptat de les principals cinch". Porque también había en el XV-XVI las "Cinch Misses de les Plagues" (con gran auge devoto las celebradas en la iglesia del Salvador) que menciona el P. Teixidor en sus *Antigüedades*. Códices coetáneos, rebosan de poéticas endechas análogas a la *Oratió a les Plagues de Jesús*, por Miguel Ortigues, incluídas en el *Plant*, impreso en 1511. Como heráldico blasón (que timbró algunos retablos) cantaba Fenollar tan "riques divises — per estes som franchs de peytes i sises...".

De fines del XIV a principios del XVI, evolucionó considerablemente la fórmula iconística de la Resurrección. Ya no está el Señor sobre su Sepulcro, ni todavía se llegó a ponerlo elevándose gloriosamente hacia el cielo. Pero sí en plena tierra, como había hecho Juan Rexach (Rubielos), el Maestro de Perea (Játiva), el de la Puridad, en predela del Museo de San Carlos, y un su discípulo bien basto, en el retablo de D. José Benlliure, Nicolás Falcó... Los que custodian el urniforme sarcófago (cual arqueta de Sagradas Formas y del Monumento, en Semana Santa) tampoco están como, siguiendo las palabras de San Mateo (XXVII, 2), cantara Gonzalo de Berceo, en su *Duelo*: "Vinolis tal espanto, e tal mala ventura. — Todos caieron muertos redor la sepoltura." Por el contrario, modificando esta costumbre anterior, aquí hay uno con capacete, orando, juntas sus manos y de rodillas, diríase que implorando al Redentor. Aunque destocado, también Osona hijo le diera igual actitud en la predela número 54 de San Carlos, y de vez en vez aparece así por tierras de la Corona de Aragón. ¿Será variante de uno de los múltiples reflejos de la representación de Misterios, que Mâle atisbó en *L'Art de la F. du M. Age?* (pág. 64).

Frente a una *Oración del Huerto* que presentamos en la figura 8, estoy convencido de que nos hallamos no sólo ante una obra de Pablo de San Leocadio, sino ante una de sus mejores obras. Me parece bien significativa, la insistente particularidad (no sé si llamarle "mantegnesca", por verla en producciones de Andrea Mantegna) de biselar o rebajar las aristas de peñones y pedruscos. También flotan en sus cielos, típicas nubecillas aborregadas y muy redondeaditas que, como notas personales y específicas, señalé al adjudicar a San Leocadio, en *Archivo Español de Arte* (núm. 67), un *Santo Entierro*, número 226 del catálogo de la colección Muntadas, atribución independientemente compartida por Post, según se dignó indicarme en una de sus amables cartas. Uno de tantos tópicos de los pintores de antaño, testimonio de sus gustos, sobre los que pueden verse otros ejemplos en *Il gusto dei primitivi* (Bolonia, 1907), donde recopila sus perspicaces atisbos Lionello Venturi, docto experto, hijo del célebre historiador.

La composición, conserva reminiscencias de la predela de Villarreal, que antes de Post pasaba por de un demasiado enigmático C. L. Monsó. Es de su primera época y fué modificada después, pero conservando aun en otros asuntos, incluso de los de Gandía, un rocoso alto picacho fielmente reproducido junto al Redentor. Sería malversar tiempo de quien lea, el hacer una prolija confronta. Sólo diré que veo reiterada repetición de facturas en idénticas figuras, coloreadas por la misma paleta, reveladora de ser un espléndido fruto maduro, de máxima sazón, delicado y bellissimo, admirablemente conservado intacto, con su prístina riqueza colorista. En dulcedumbre y finura, para mí sobrepasa lo de Gandía, sin salirse de sus conocidas tintas claras, suaves (no muy cálidas), con colores puros deliciosísimos. El contrato de la Colegiata gandiense, que publicó Chabás, es de 1501; si no yerro, me parece debe de ser este grandioso panel un poco posterior, quizá de su época última sin acusar decadencia. Puede haber sido pintado cuando, residiendo en la ciudad ducal protegido por los duques, acordaba con D.^a María Enríquez la duquesa viuda de dos Borjas, ciertos retablos y tablas sueltas para su oratorio, según documento de 1507. Sin poder garantizarlo, es lícito decir que nada me sorprendería si al fin se probara fué uno de esos u otros encargos hechos entonces, desperdigados durante las turbulencias del XVII-XVIII a que aludió el P. León en su *Guía*. Me resulta demasiado grande, para formar parte de un políptico. Quizá en esas centurias fué adquirido por compra, o traspasado a familiares del marqués (algunos con fincas y casonas próximas), en consecuencia de donaciones, beneficios instituidos, o protecciones dispensadas por sus mayores.

En la iconografía internacional del tema, veo muy generalizada la práctica de poner al Señor orando junto al prominente risco roqueño que vemos aquí. Me inclino y casi me obstino, en suponer pueda ser destello literario de la tramoya escénica medieval, repercutiendo en los "papers de mostres". En cualquier caso, no deja de resultar curioso comprobar lo mencionan expresamente muchos viejos textos, llegando a los valencianos, como el de Sor Villena (cap. CLI), ya citado: "arri-mantse a un esqueix de la roqua que aci era". La importancia del bello libro de la noble abadesa de la Trinidad (al fin de cuenta descendiente de los duques de Gandía), cuyo árbol genealógico publicó Miquel y Planas, ha sido encarecida por el señor Tormo en *Un viejo texto de lengua y arte valenciano* (1915). Es a quien debemos—¡con muchas lecciones más!—haber acudido a él para lo iconográfico levantino, recomendando su hojeo a los aficionados. Porque perduró largamente lo he-

cho *more majorem*, hasta en insignificantes fruslerías. Tanto, como en varios órdenes notó el pintor belga, estimable investigador de la Historia del Arte, M. Alphred Baes, en su ensayo sobre *La tradition dans l'Art du Moyen Age* (1904). Por eso, pidiendo perdón a quien desplazca, dudo que sea capricho mío, sino de la fuerza de los hechos, la disección literaria de nuestros primitivos. Lo contrario, sería enjuiciar sin partir de una métrica, sin código, sin atenerse a una básica legalidad común. En cambio, así, hasta quienes hayan desdichadamente perdido la poesía de la fe, pueden ser incitados a la fe de la Poesía, que hace buscar novedades en lo pretérito siguiendo la vía láctea del pensamiento. Cuando el artista todavía no acostumbraba a cometer la doble profanación moderna, del arte y del templo, se suelen hallar, escrutando fuentes literarias coetáneas, ciertas concordancias que, aun si no pasasen de meras coincidencias casuales, son atrayentes. Señalemos ahora otra: el puentecillo cruzando río próximo al Huerto de Getsemaní, situado (San Juan, XVIII, 1) "a la otra parte del arroyo de Cedrón". Agrada leer frente a esta bella tabla, la sonora *Istoria de la Passió*, por Fenollar, contemporáneo del pintor, pues murió en 1516, y oírle repetir en lengua vernácula: "Entrá naquel ort: hon sovint orava — Dellá lo barranch: ques diu de Cedrón." Porque, según rancia leyenda también recogida por Sor Villena (cap. CLIV), fué donde "Sant Miquel pres de la aygua del torrent que prop li estava, e servi sa Magestat". Concatenando datos y relatos, suena el nombre del ángel: "Com lo Senyor fonch visitat e confortat en la agonía e suor de Sanch per lo gran princep Sanct Miquel." (12).

La rica copa flordelisada, traída por el celeste mensajero, es literal transcripción gráfica de las palabras de San Mateo (XXVI, 39): "Padre, si es posible, pase de mí este cáliz." Otras veces, además, será portador de Cruz (así lo pusieron Rexach, el Maestro de Játiva; el de San Lázaro, Juanes...), o los angelillos de su escolta con Improperios (corona de espinas, lanza...), según cantó Fr. Ambrosio Montesino en su *Cancionero Sagrado*. Lo primero, es en todas partes más corriente y persistente. Basta y aun sobra, recordar el lienzo de José Antolines en el Bowes Museum (Barnard Castle, de Durham); Goya, en las Escuelas Pías de San Antón, y casi todos actualmente.

La tercera de las tres oraciones del Señor en su Agonía, debe de ser la representada, ya que al fondo asoma Judas con gentío. Se acerca el Prendimiento, y en el escenario de la gran batalla de amor y dolor, tan divinamente humana como humanamente divina, vemos de segundo término, siguiendo el Evangelio, los ocho apóstoles dormidos, distantes "como un tiro de piedra". Y próximos al Salvador, Pedro y los dos hijos del Zebedeo, Juan y Santiago, futuros testigos de la Transfiguración en el Tabor. Entre los pliegues de las ropas del primero creo haber vislumbrado asomos del frecuentísimo "gran coltell que portaba" (Villena, CLVI); es con el que después cortará la oreja de Malco, según San Juan (XVIII, 10), único entre los cuatro Evangelistas que da este nombre, omitido en los Sinópticos. Se preten-

(12) He ahí por lo que de vez en vez figura la *Oración del Huerto* en retablos dedicados al Arcángel, cual el que del convento valenciano de la Puridad pasó a manos de D. Hugo Brauner. Sin embargo, no deja de ser muy propio de San Gabriel (ni faltan casos de poner los dos y nutrido séquito angélico), tradicional mensajero de consuelo, perenne "Nuntius Coeli" del Himno de su festividad, a maitines: "Omnes jubilemus". Estaría más acorde con el espíritu de sus cuatro únicas apariciones registradas en la Escritura, que le caracterizan como de consolación, a la inversa de los hebreos, que tienen a San Miguel por de Misericordia más que de Juicio. Por eso, también se interpoló este asunto en retablos de San Gabriel, como el del círculo de Borrassá, de la Catedral barcelonesa. Empero, la identificación de aquél con el de Getsemaní fué muy constante y duradera, pues veo referencias en obras tan tardías como la voluminosa y farragosa recopilación del P. Giry (al 29 de septiembre, mínimo del siglo XVII).

dió relacionar su tradicional cuchillo, con un pasaje de San Lucas (XXII, 36-38), cuando, inmediatamente antes de salir para el monte de los Olivos, dijo Jesucristo a sus discípulos: "Ahora, quien tenga bolsa, tómelas; y el que no, venda su túnica y adquiera espada", contestando San Pedro: "Señor, he aquí dos. Asaz es". Lo debió divulgar el teatro, pues indicó Mâle, en *L'Art de la F. du M. Age* (pág. 77 de la tercera edición), que las representaciones de los Misterios incluían el momento de comprarlo. En efecto, cita un texto, el de la Pasión, de Arras, del que hallé una edición recomendable y accesible a toda mano: la de Picard Fils (1894), publicada por M. Jules M. Richard.

En lo de Montortal, ya no se ven otras frecuentísimas reminiscencias escénicas, cual el sintético varganal o zarzo de mimbres trenzados, ni la más o menos amplia empalizada que con o sin rústica portezuela cubierta por tejazó convertían a Getsemaní en contemporáneo jardín o huerto cerrado, consecuentes al "entrant dins la porta del ort" de nuestros textos. Si antes fué detalle casi siempre indefectible (Rexach en el Museo de San Carlos y Art Institut de Chicago, Maestro de Perea o discípulo en La Seo de Játiva...), salvo excepciones de retardatarios trasconejados (Maestro de San Lázaro, en la colección Alvarez, de Villafranca del Panadés), al iniciarse y avanzar el Renacimiento, tiende a desaparecer: retablo Cabanyes, del Museo Diocesano; predelita del tríptico Martínez Vallejo... Son generalmente las principales variaciones más apreciables del tema iconístico, ya que no hubo por aquí, o no anoté haberlas visto, sustantivas modificaciones equivalentes a la mística evocación de Fra Angélico en los venecianos frescos de San Marcos, ni nada parejo a las esquematizadas por Reinach en su *Repertoire* (III, 149-199) (13).

* * *

Si a más andar adentramos en el XVI, llegando a su promedio, nos encontraremos en la época en que debió pintarse un excelente *Calvario* (fig. 9), valenciano y demasiado bueno para pensar en el catalán Miguel Juan Porta, por aquí activo hacia 1568. Supongo es anterior a él y su autor mucho más brillante, menos amanerado, que tal vez en su formación alcanzó a conocer las disciplinas italianizantes leocadiescas, o similigeras. Parece más bien al revés, haber resonado algo él en Porta, como agente de su valencianización. Me lo sugiere un cotejo con el retablo mayor de la parroquial de Onteniente, que a base de documentos le asignó Tramoyeres. Pese a ser sus figuras más fofas y rechonchas, las Marías recuerdan las de aquella *Pentecostés* en ciertas cabezas y expresivas manos (¡manazas!), un tantico sarmentosas. Y los fondos con arquitecturas de vegetación parásita mural y hasta los caballitos blancos corveteando y llevando su larga cola enrollada en parigual rara lazada o nudo. Sería descabellado, trasoñar sueños de conectar este pormenor a viejas con-

(13) Una inédita "Natividad", bien probable de San Leocadio, he visto en casa del barón de Cárcer (Valencia). Lo que con absoluta seguridad no es suyo ni tiene relación alguna con el arte leocadiesco, y por aquí vienen imputando al propio Paolo, es una "Fragelación del Señor", gran panel (más de 2 metros de alto por más de uno de ancho), recientemente donado por D. Eulogio Trénor a la parroquia valenciana de Santo Tomás. Es del "Maestro de los Artés", cuya unificación posible con el llamado "Maestro de Játiva" merece ser analizada, sin que su replanteo tenga sitio en la nota. Puesto a dar noticia de obras ignoradas en colecciones particulares, citemos del "Maestro de los Artés": un "S. Jerónimo penitente", propiedad de la Condesa Viuda de la Vallesa de Mandor; una "Coronación de la Virgen por la SS. Trinidad", del Barón de Almolda, y (sin salir de Valencia) un "San Juan Evangelista", de D. José Navarro Alcácer (que también tiene una tabla leocadiana importante), más dos espléndidas tablas en la colección de D. Francisco Gómez Fos, un San Jerónimo (acaso titular) estante y su "Flagelación por ángeles", según el capítulo CXLIV de Vorágine.

suetudes que ignoro. Aunque las haya tan curiosas, cual la que leo en arcaicas *Crónicas* de "cortar las colas a los caballos, como es costumbre de los fijodalgos de Castilla cada vez que pierden señor". Renunciemos a darle concreto significado, interpretándolo por nota quizá realista, puesta en auge por algún obrador famoso y repetida por secuaces. Así en obras de Esteban y Miguel March, P. Orrente...

En el *San Juan al pie de la Cruz*—¡espléndida figura la del Crucificado!—hacemos que el viejo ademán aflicto de mano en mejilla, se modificó, poniéndola bajo su barbilla—¡exactamente como había de poner Rodin al *Pensador!*—, lo que le da un aspecto meditabundo, más que de duelo. En las *Santas Mujeres*, ya no se apeló al primitivo truco fácil, de pintarles su manto muy echado sobre la cara, sino que por ella les corren raudales de lágrimas, en forma de gotas de cera. Empiezan las lagrimitas; he ahí otro tema que sería grato pesquisar en lo hispano: las evoluciones de las múltiples maneras de traducir el dolor reflejado en rostros y actitudes dolientes, analizando y pormenorizando las generalidades comentadas por Giovanni Franceschini en su excelente síntesis: *L'expressione del dolore nell'Arte* (Bérgamo, 1909).

* * *

Sin salir del XVI, citemos todavía una bella *Santa Magdalena*, con señorial traje de época. Recuerda el estilo de los retratistas de la corte de los Felipes, de algún contemporáneo de Alonso Sánchez Coello. A pesar de tratarse de la noble castellana de Magdala, pecadora y después santa, no nos hace pensar esta joven damita retratada, en flaquezas de la carne (con o sin ascética metáfora) ni, dicho a lo pagano, en vestal incompleta. Lo amorosamente tratada, que veo su linda cabecita, me hace sospechar retrato de persona distinguida tal vez llamada Magdalena. Por más que Rubens, casado a los cincuenta y cuatro años con Elena Fourment—¡de dieciséis!—, sobrina de su primera mujer, Isabel Brandt, de quien escribiera dolorido, antes de consolarse, que "no tenía ninguno de los defectos propios de su sexo", pintó a ésta de Virgen María y a la otra de Magdalena (él, entre ambas, de San Jorge) para la capilla de su enterramiento en Saint Jacques, de Brujas. Y Van Dyck a la duquesa de Lenox, de Santa Inés. Como antes Lucrecia Borja de Santa Catalina, por Pintoricchio (Vaticano), e Isabel de Austria, por Mabuse (?), de Magdalena, en el número 872 del Museo de Bruselas. Aunque no parece muy extendida ni demasiado arraigada en la pintura hispana tal costumbre, que tanto censuró a la florentina el austero Savonarola, podrían citarse bastantes casos análogos al de la hermana de Carlos V, casada con Juan III de Portugal, a quien el portugués Carvalho pintó de Santa Catalina (Museo del Prado); Ribera, con su hija (¡no sin posteriores monjiles reparos!) y otros. Estas humanas adulaciones *a divinis* colean en tan larga cola, que cuentan ya originó persecuciones y disgustos al libertino pintor romano Aurelio (hacia el año 4 antes de J. C.), por pintar con efigies tomadas de cortesanas, a Juno y Minerva, mandando el Senado, al saberlo, retirarlas de los templos.

Traídos de su palacio de Almansa, de donde provienen los Galiano (alféreces mayores de la ciudad), tiene ahora el marqués en su casa de Valencia los dos bodegones firmados por Miguel March, que figuraron en la interesantísima Exposición ce-

lebrada en Madrid por Amigos del Arte, incluídos en el excelente catálogo con prólogo de Cavestany, también citados por Ferrán Salvador en *Saitabi* (núm. 10), y en el mejor estudio sobre los March aparecido hasta la fecha: el de Martín S. Soria, en *The Art Bulletin*.

En destacados flamencos, holandeses y españoles (de Breughel y Teniers a Paret Alazar), hacen pensar otras muchas obras de la riquísima colección Montortal. Dejemos su discusión a los especializados, y por lo menos evitaremos entrometimientos merecedores del "zapatero, a tus zapatos", que no es frase de zapateros, pues se imputa—¡sólo Dios sabe lo cierto!—nada menos que al divino Apeles, en escena, que conozco de un lienzo del Museo de Cassel, firmado por Francken.

Valencia, 3 noviembre de 1946.

Bibliografía

LAMBERT (ELIE): *L'Art en Espagne et au Portugal*.—Librairie Larousse. París, 1945. 138 páginas y 64 láminas en heliograbado.

En este breve libro de la colección "Arts, styles et techniques", de la editorial Larousse, se pretende dar una visión total del arte peninsular. El propósito está plenamente conseguido, como era de esperar de su autor, veterano hispanista, que residió bastante tiempo entre nosotros, ha recorrido detenidamente España y Portugal y publicó obras como la consagrada a Toledo, la mejor monografía, sin duda, escrita sobre esa ciudad, y la que historia nuestro arte gótico de los siglos XII y XIII y es complemento indispensable de las de Street y Lampérez.

En la introducción hace el señor Lambert una excelente síntesis de los caracteres y personalidad del arte hispánico. Como Bertaux, del cual puede considerarse continuador, reacciona contra el criterio de Justi, que le negó originalidad, para no ver en él más que una serie de corrientes artísticas atravesando nuestro suelo. Proclama Lambert el fluir continuo del genio del pueblo hispano a través de toda suerte de influencias extranjeras, de las que los artistas indígenas y los de fuera que aquí se establecen extraen sus esencias para transformarlas en obras de originalidad y casticismo extraordinarios. Sencillez y énfasis grandilocuente, austeridad y recargamento, son aspectos complementarios del arte estudiado.

En siete capítulos va señalando el autor las grandes líneas del arte peninsular, desde la prehistoria hasta Zuloaga y Julio Antonio. Con rara probidad científica pone una interrogación allí donde no ve claramente resuelto un problema. y así, por ejemplo, se refiere a la dificultad de determinar con precisión hasta qué punto la escultura románica española deriva del arte mozárabe y del musulmán y la influencia que sobre ella ejerció la contemporánea francesa.

Termina el librito reseñado con una útil noticia biográfica de los artistas citados, un glosario de los más importantes términos de arte y una sucinta bibliografía. Las ilustraciones, en huecograbado, son excelentes y bien escogidas, con la única excepción de la clave de la bóveda de la

catedral de Sevilla que representa la Giralda, labra del siglo pasado que no merece crédito para la evocación del gran alminar almohade antes de su reforma en el siglo XVI.—L. T. B.

MARÍA DE CARDONA: *Santa Flora (Una mártir mozárabe)*. Ed. Juventud. Ilust. de Picó.

Entre las múltiples y todas excelentes cualidades que reúne María Cardona, no es la menor su valer literario, bien demostrado en sus diversas publicaciones: ya en su atrayente traducción (más bien *versión*) de *El millón*, de Marco Polo, como en artículos biográficos de interés y valer históricos, y en los múltiples que en diversos idiomas publicó en defensa de nuestra Cruzada, los más en el Extranjero, donde su labor, tan excepcional, era bien necesaria.

Publica ahora, circunscribiéndonos al libro que nos ocupa, una historia de santa y mártir que en la biografía áurea es una excepción, por darse el milagro (y esto casi no es una figura retórica) de que con serlo, y escrita además para jóvenes, no empacha con ese misticismo dulzón y casi siempre ramplón literariamente, con que se tratan hoy semejantes asuntos. Se diría, usando el singular léxico de ahora, que es un libro para niños, *apto para mayores*. Efectivamente: además de su innegable amenidad expositiva, es curioso comprobar cómo, sin concederle importancia, nos sitúa exactamente en la España musulmana del siglo IX, tan sólo por el relato de los personajes y del ambiente, tal como si con un encantamiento de los que tanto gustaban los árabes, por virtud de la mágica pluma de la autora, cobraran nueva vida las almas y las cosas.

La fábula, sencilla y poética y más ajustada a la realidad de lo que es costumbre en la leyenda áurea, está descrita con esa difícil facilidad y galanura de que sólo los novelistas de buena cepa pueden hacer alarde. Es además interesante, y el final, aun trágico como se presupone, está impregnado de un suave y conmovedor misticismo que sobre aureolar a la víctima conmueve suavemente por la coronación inmortal de tan santa y heroica vida.

¡Quién hubiera dicho, hace bien pocos años, que habría de renovarse, y en estas mismas tierras de España, y no en casos aislados, sino a centenares y a miles, los de quienes murieran (y no ciertamente de más suave modo que entonces) por no renegar de su religión y sus creencias! Aunque no se haya reconocido hasta la fecha y por quienes más debieran, todo el valor y el heroísmo de esta nuestra nueva Era de los Mártires, esperamos que algún día encontrarán al menos igual recompensa que las visiones extáticas de otros, acaso milagrosas, pero también más cómodas.

En suma, es una lindísima obra: interesate, amena... ¡y bien escrita! Véase si es mucho que con estos méritos recomendemos su lectura.

Le edición, cuidada; las ilustraciones subrayan la ingenuidad del relato.

A. P.

RUIZ CABRIADA, Agustín: *Aportación a una bibliografía de Goya*.—Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1946.

La Biblioteca Nacional de Madrid conmemoró el Centenario de Goya con una bien organizada

exposición de grabados del maestro y de libros sobre su arte. La bibliografía de Ruiz Cabriada es una contribución más al jubileo, que será agradecida por los que estudian a Goya. Un notable repertorio de publicaciones independientes y de artículos de revista con tirada aparte individualizada ha sido acopiado por Cabriada a base de lo que existe en bibliotecas madrileñas. Su utilidad está precisamente en que el que maneje el libro sabe que las publicaciones citadas han sido vistas por el autor, con lo que se evitan los inconvenientes de esas más pretenciosas bibliografías en las que se copian simplemente referencias de obras que jamás se han visto. Queda dicho con ello que Cabriada no se ha propuesto una labor exhaustiva de especialista, sino un trabajo concreto y realista de bibliotecario. Con esos límites, conscientes en el autor del trabajo, éste ha de prestar utilísimos servicios a los que trabajen sobre Goya y muy especialmente a los extranjeros que, en muchos casos, y sobre todo en estos últimos años, ignoran lo publicado en España. Deseemos que el libro de Cabriada conozca nuevas y engrosadas ediciones y, mejor aún, que pueda ser el primero de una colección que sería inestimable para los que se ocupan de arte español.

E. L. F.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* → **Tesore-
ro:** *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Conde de Polentinos.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio
Oña Iribarren.* → **Vocales:** *D. Miguel de Asúa.* — *Conde de Peña Ramiro.* — *D. Fran-
cisco Hueso Rolland.* — *Conde de Fontanar.* — *D. José Ferrandis Torres.* — *D. Julio
Cavestany, Marqués de Moret.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués del Saltillo.* —
Marqués de Lozoya. — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.*—
D. Alfonso García Valdecasas.

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 pá-
ginas 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 pági-
nas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.
(Agotado.)*

*Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 pági-
nas 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 Cul-
tura 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 co-
lores.*

*Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Es-
pañolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustra-
ciones.*

*Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bode-
gones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro,
8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de
pintores. (Agotado.)*

*165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y
bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.*

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCESIVAMENTE

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 ESPA-
ÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

