



ALBERTO MARTINI

ILUSTRAÇÃO PARA LA «DIVINA COMEDIA»

## UN ILUSTRADOR ITALIANO. ALBERTO MARTINI

NACIÓ, el mes de Noviembre de 1876, cerca de Treviso: en Oderzo. Tuvo la fortuna de que su único maestro en arte fuese su padre, muerto hace algunos años, el cual era un concienzudo copista de pinturas antiguas, retratista no exento de mérito—por más que excesivamente modesto—y buen profesor de pintura. Cuidó éste, en los años infantiles, con inteligente ternura, de

los primeros e inseguros ensayos de dibujo de su hijo, pues mezcló sagazmente el elogio alentador, pero no adulador, a las correcciones y a los consejos, con que el nativo entusiasmo del vivaz rapazuelo por el dibujo cobró alientos y se purificó para en adelante; pues el dibujar equivalía para él a correr por el campo, a buscar flores y a perseguir y coger mariposas con la sutil re-



HANS ST. LERCHE

RETRATO DE A. MARTINI

decilla. Ya hombre y consagrado completamente al arte, ha conservado el don, entre otros estimables, de cultivar el dibujo; venciendo merced a ejercicio constante, franco y seguro, sin jamás ser en demasiada rápidamente fácil y manteniéndose una viva y siempre renovada alegría del espíritu.

Su naturaleza de intelectual apegado a la fantasía y su visión de analista minucioso predispusieronle a sentir intensamente la influencia de Durero y de otros maestros antiguos alemanes, que presto los museos y las colecciones de estampas de la ciudad veneta brindaron a sus ojos. Fué para él una revelación y un apasionamiento, que acabó por una verdadera saturación estética; la cual, si de una parte impidió un desarrollo más rápido y decisivo de la individual originalidad de Martini, teniéndolo por más años sujeto al vasallaje del bá-



ALBERTO MARTINI EL ARTISTA NORUEGO HANS. ST. LERCHE



ALBERTO MARTINI

OFELIA

varo Sattler, cuyas obras poseen un rejuvenecimiento del antiguo y por lo tanto característica forma nacional del arte cincuentista de los ilustradores alemanes, aprendió a conocer y amar durante los muchos meses que en 1898 pasó en Munich, — de otra contribuyó no poco a perfilar bien y a dotar de agilidad y firmeza algunas espontáneas dotes de observación y de reproducción del natural, que prestan hoy singular atractivo a sus dibujos, en los cuales la mirada se detiene largo rato, encontrando viva complacencia en desentrañar todos los por-menos que forman un armónico conjunto complejo.

La primera serie de catorce dibujos, que expuso en Venecia, en 1896, con el título de *Le corti dei miracoli*, ejecutados, los más, antes de los dieciocho años, revelaba, en la eficacia plástica de las figuras de los mendigos, un grotesco romanticismo



NOCTURNO DE CHOPIN,  
POR ALBERTO MARTINI

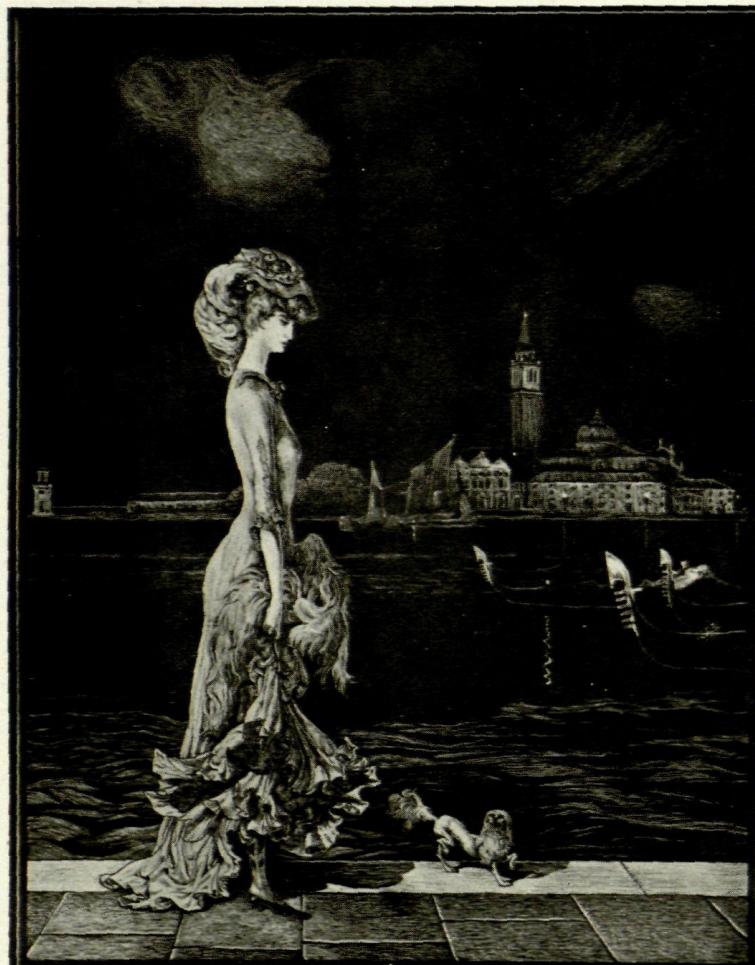
sabe, además, sumirse en las meditaciones filosóficas y sociales, sin caer en enfática exaltación política, que ninguna relación guarda con el arte.

Luego, primero por orden de un editor, poco después por voluntad propia, se puso en contacto con dos poetas esencialmente italianos. Alberto Martini emancipábase así de toda obsesión para encontrar plenamente su personalidad. Cierto que los diecinueve di-

pintoresco, un artista ya en plena posesión de sus medios técnicos, y que en la concepción y la composición de las escenas descubríase, con lucidez consciente, cuanto pretendía evocar gráficamente sobre el papel. La inspiración se resentía, literariamente, de Víctor Hugo; pictóricamente, de Callot; pero la técnica minuciosa y expresiva, revelaba pronto el influjo tudesco, tanto que, al exhibir Martini estos dibujos

en Munich, los bávaros festejaronle como a un compatriota.

La influencia germana y más de una vez particularmente *sattleriana*, aparecía aún en las dos series del *Poema del lavoro*; de las cuales, la primera fué expuesta en 1898 en Turín, después en Roma y San Luis de América y la segunda en 1899 en Venecia y más tarde, con gran éxito, en Munich, Berlín y Londres. Estos dibujos, de una factura más amplia, más segura y más robusta que la de sus comienzos, y una imaginación a veces lúgubremente macabra, otras grandiosamente épica, desenvuelta con hábiles acordes en la actitud penosa de los hijos de la gleba y los solemnes espectáculos de la naturaleza, acusan en el autor una mente cultivada, que si ama dejarse conducir por la visión poética,



ALBERTO MARTINI

LA BELLA EXTRANJERA. (MUSEO DE BRUSELAS)

bujos, entre los de fin de capítulo y las láminas aparte del texto, que, a petición de Vittorio Alinari, de Florencia, ejecutó hace algunos años para ilustrar cinco o seis de los cantos del *Infierno*, de Dante Alighieri y poseer con todo dotes nada comunes de eficacia inventiva y de composición decorativa, presentaban resquicios para más de una censura, porque no solamente revelaban frecuentemente la carencia de una suficiente madurez creadora y de una suficiente elaboración figurativa, sino la ausencia de un criterio común, seguro y preciso, en la evocación gráfica de las varias escenas infernales.

Ilustrar la *Divina Comedia* es cosa, en verdad, para acobardar al artista más resuelto. Aun estando dotado de una inteligencia vivaz, aguda y de no común cultura literaria,

cual ocurre en Martini, dar forma plástica a las sublimes visiones dantescas, conservando íntegras la potencia dramática y la intensidad sugestiva, requiere, con todo, una larga y lenta elaboración espiritual, que no permitía mucho el mosconeo de la continua solicitud del editor toscano, presa del deseo febril de terminar pronto tan importante publicación. Que resultado hubiera podido alcanzar Martini en la ilustración del glorioso poema, lo demuestra la hermosa composición por él dibujada para el veinticuatrogésimo canto del *Purgatorio*, que un imprevisto disentimiento con el editor impidió que fuese publicado. En ella a la gran habilidad con que está concebida en conjunto la escena y a la sapiente briosidad, merced a la cual están dibujados con amorosa delicadeza y exactitud anatómica los cuerpos esqueléticos de las *ombre che parean così rimorte*, añádense la eficacia expresiva del bulto delgado de Forese, la exquisita gracia de la actitud de las figuritas femeninas y la evidencia del borrascoso movimiento de toda aquella gente que en el cuadro de los golosos, pasa, bajo la mirada de Dante,

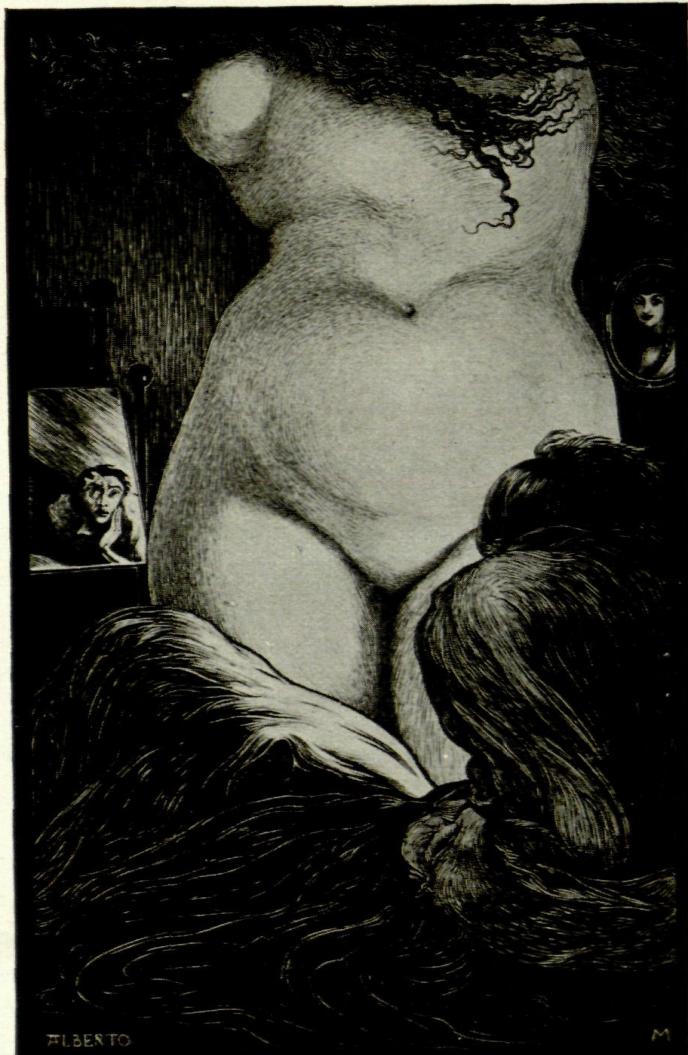
*E per magrezza e per voler leggiera.*

Es en la ilustración de la *Secchia rapita*, la cual puede, sin duda alguna, conside-

rarse como la obra más varonil y más importante de su primera manera, que Alberto Martini ha tenido campo donde alardear de todo el conceptismo de su calurosa fantasía y de toda la pericia de hábil, minucioso y agradable dibujante a la pluma.

La obra que iba a decorar era esta vez escogida por él, le complacía mucho y era, en su mordaz y abundante jovialidad, admirablemente apropiada a la singular aptitud de su ingenio; que, junto a la visión trágica y macabra, afirmada hasta entonces, sobre todo en el *Poema del lavoro*, posee una vena espontánea e ingenua de humorismo; la cual ha podido fácilmente mostrar al comentar, en sus dibujos, con gran libertad y descartando la parte banal o excesivamente lúbrica, las ágiles octavas del poema hero-cómico de Alejandro Tassoni.

Inspirado en él, trazó, en diversos tamaños, no menos de ciento treinta composiciones, donde mezcló las más típicas figuras de los burlescos guerreros a las alegres escenas de paródica mitología ideadas por el alegre e imaginativo poeta modenés. Aun manteniéndose Martini siempre en la misma tónica, no dejó, tal vez, de inventar algo por cuenta propia, como, por ejemplo, aquel divertidísimo museo de



ALBERTO MARTINI

VISIÓN

la encarnizada batalla entre los limítrofes de los dos pueblos rivales.

Artista cerebral, de fantasía satírica y dibujante analítico y minucioso, y atraído por los símbolos de la alegoría, Martini, al revés de la mayoría de los ilustradores modernos, no busca de ningún modo la modernidad realista, sea graciosamente elegante, sea rudamente brutal; pero, en cuanto a la técnica, le gusta valerse de los contrastes de impresionista virtuosidad, de la mancha obscura de sepia con toques de blanco, que tanta frescura da a la resolución de los efectos de luz y de la fugacidad de los movimientos. Esto explica porque no se resiente, en manera alguna, de la influencia de los dibujantes de viñetas contemporáneas y se acerca, en cambio, a los maestros del

pasado que adora y estudia sin cesar. Ello da a su arte, las más veces, un carácter de particular nobleza estética, y también en la mayor alegría y en la maliciosa sensualidad de la inspiración, lo hace más apropiado, —con tal no toque a lo espontáneo de la inspiración,— para interpretar los poetas, las tragedias o las novelerías fantásticas, que a los novelistas

que ponen en escena la vida cotidiana; y le hacen más adecuado a representar los hechos del pasado o que se desarrollan fuera de una precisa noción del tiempo y de lugar, que los aspectos efímeros del incesante y frívolo variar de la actualidad.

Una visión, del todo nueva, más refinada

y de una sensualidad sútilmente perversa, amargamente satírica o teatralmente simbólica, ya en parte advertida en una deliciosa serie de *Ex-libris* y de viñetas decorativas, se afirmó en una docena de composiciones, de las cuales solamente algunas han figurado en la Exposición de Venecia 1905 y en las de Milán de 1907. He aquí los títulos: *La morte della giovinezza*, *La parabola dei ciechi*, *Le tre grazie*, *La Vergine venduta*, *Sant'Agata*, *L'amante abbandonata*,

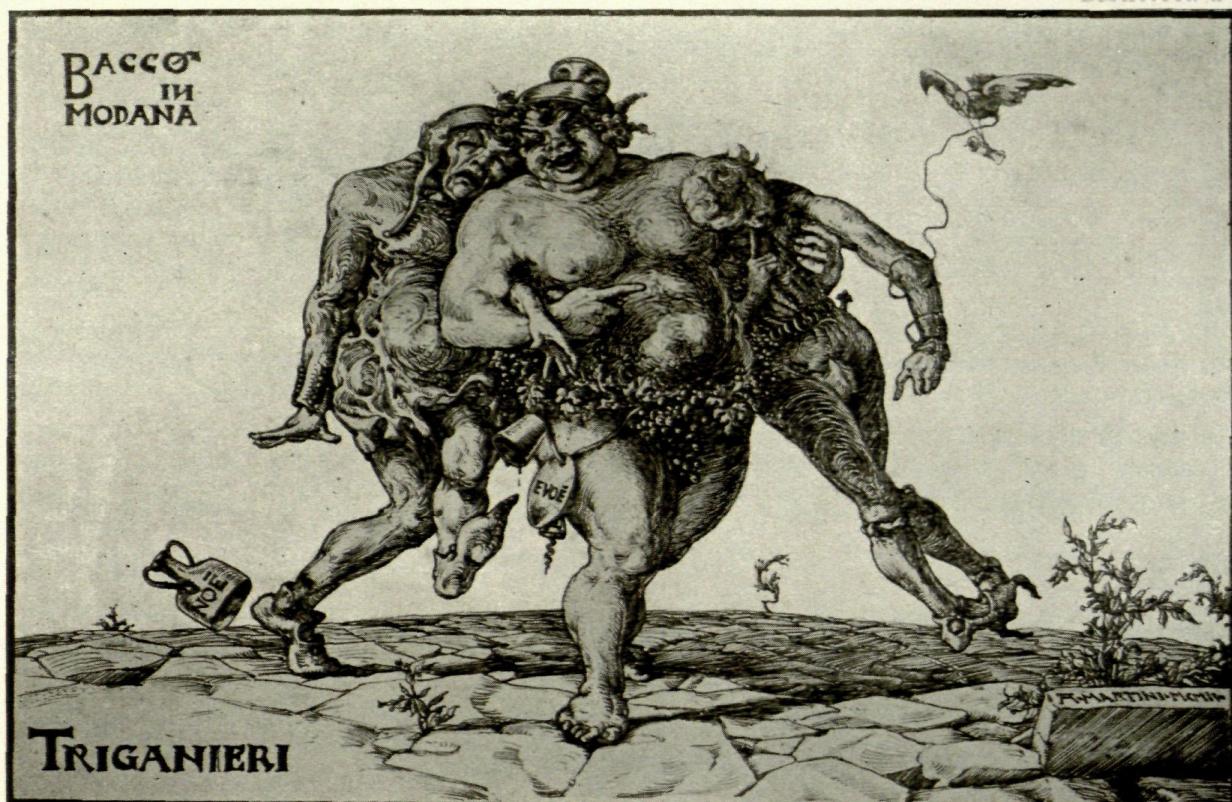
*La bella veneziana*, *La venere dissepolta*, *La visione dell'amante morta*, *La bellezza della donna*.

En ellas, tan inesperadamente diferentes entre sí, por más que idénticas en su inspiración macabro-sensual-satírica, la imaginación del dibujante, iniciando una segunda más intensa y preciosa, se presenta vigorosamente personal, apesar de lo que afirmó al-



ALBERTO MARTINI

MURANO



ALBERTO MARTINI

ILUSTRAZIONES PARA LA «SECCHIA RAPITA»

gún crítico que, por encima de todo, quiso descubrir entonces en Martini una inmediata derivación de Feliciano Rops y de Aubrey Beardsley. Se puede admitir sin reparos que Martini pertenece a la misma particularísima moderna categoría de los artistas aristócratas y de más o menos buscada y voluntaria perversión cerebral; pero debe añadirse, acto continuo, que, por la concepción y la factura de sus dibujos a pluma, apártase de aquellos dos, pues si como el aguafortista



A. MARTINI. ILUSTRACIÓN PARA LA «SECCHIA RAPITA»

belga, es realista y voluptuoso, para afronta de los demás, no deja él de ser íntimamente sano; y se diferencia del ilustrador inglés, idealista, anormal y de tendencia y costumbres un poco morbosas.

Por aquel tiempo, Alberto Martini ejecutaba una alegoría de la guerra rebosante de épica grandiosidad y de poderoso movimiento, no obstante sus reducidas dimensiones; muchas elegantes y finas decoraciones para el exterior e interior del libro y se daba a co-

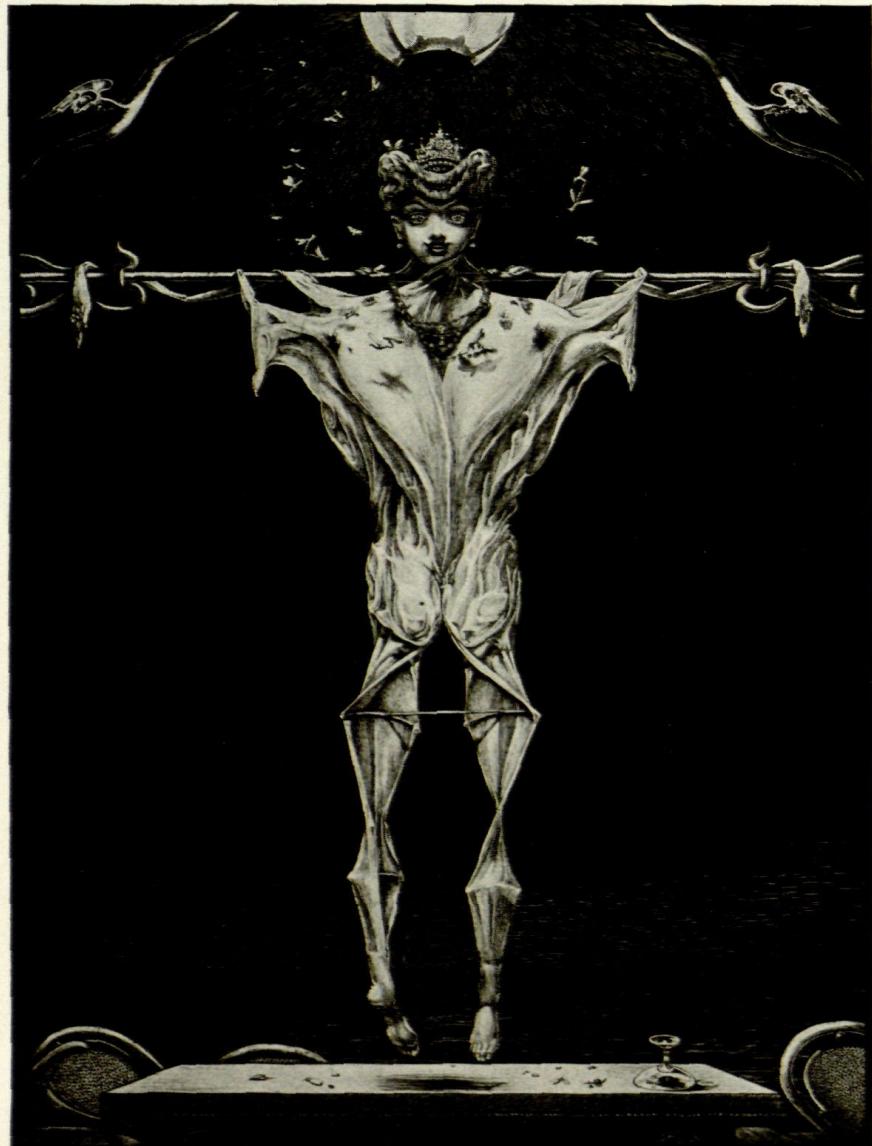
nocer como pintor con un pequeño tríptico al encausto, el cual, tanto en la representación, monocroma y sugestivamente fantasiosa, como en aquel capricho voluptuoso del encuadramiento en negro y oro, habla de modo singular y de apreciable excepción entre tantos repetidores de motivos propios y ajenos que acuden a las exposiciones de arte. Entre estos, era ello como un lenguaje nuevo, todavía no muy bien articulado y además pronunciado en voz muy baja y comprendido por muy pocos; pero, lo repito, enteramente desconocido y personalísimo.

Una elegantísima composición, exhibida

en Milán el año de 1906 con el título *Nocturno di Chopin*, mostraba un aspecto de gracia y distinción y de sentimentalismo poético, que si no sospechados del todo en el humorístico dibujante de la *Secchia rapita*, en el trágico del *Poema del lavoro* y de la *Allegoria de la guerra*, en el voluptuoso y macabro de la *Bellezza della donna* y de las *Tre grazie* por quienes hacía tiempo no indagaban con amor su múltiple y varia producción, no por esto dejaba de ser menos evidente.

Y este aspecto reaparecía vago y seductor en otras composiciones que siguieron poco después, como *Murano*, *L'addio*, *Il gatto*, *Al balcone* y *La bella estraniera*, adquirida por el Museo de Arte moderno de Bruselas, o como la *Visioni di tramonto e di notte*, expuesta en el año de 1911 en Roma, todas las cuales tienen por fondo la laguna veneciana surcada de góndolas.

El garboso humorismo alegre de la ilustración de la *Secchia rapita* tornaba de nuevo, — unido a una perfección de forma tal vez jamás alcanzada, — en los dibujos para *Vert-Vert*, — el briosísimo poema setecentista de Graset, donde están narradas las jocosas travesuras de un papagayo, charlatán y mal educado, de un convento de monjas — y en las ilustraciones, de grotesco sabor pompeyano arcaico, para la traducción italiana de una comedia de Terencio.



ALBERTO MARTINI

LA BELLEZA FEMENINA

remota sombra sensual.

Mirando una tras otra las composiciones en ese autor inspiradas es posible admirar la fantasía de que ha hecho alarde Martini al sintetizar en una impresionante representación en blanco y negro la esencia o el aspecto más típico de cada novela.

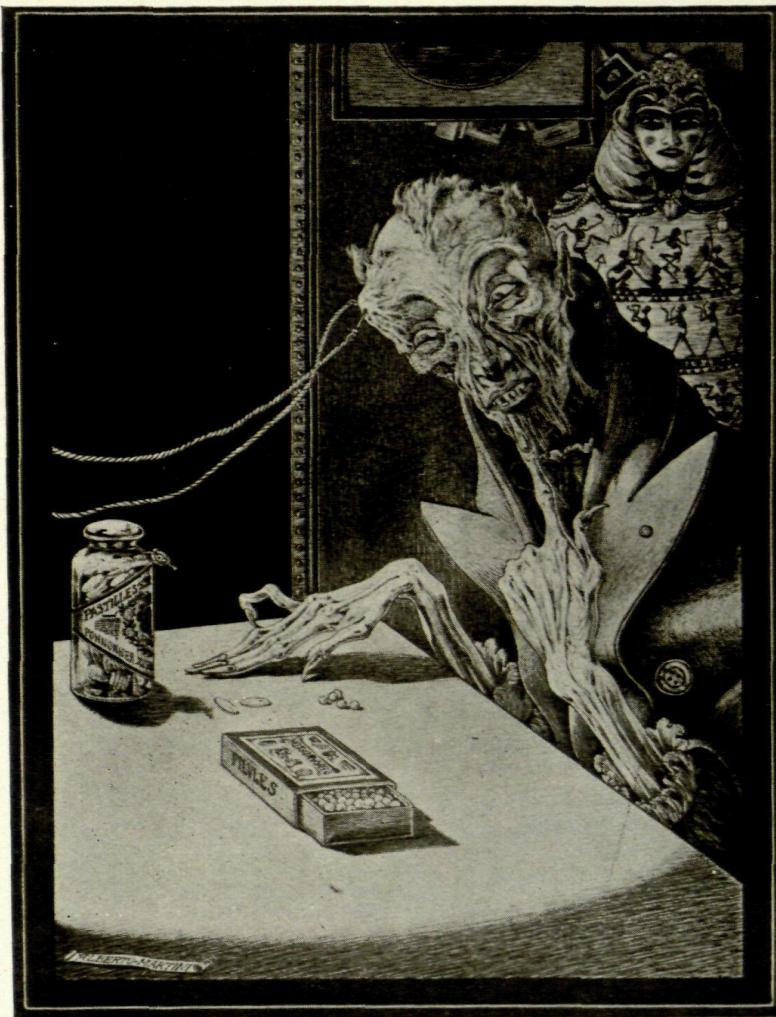
¿Qué idear, en efecto, de más avasallador, en su visión de los condenados a buscar sin descanso el desfilar de la inquieta muchedumbre de una gran

ciudad, para aplacar el invencible remordimiento de una secreta sed de venganza?

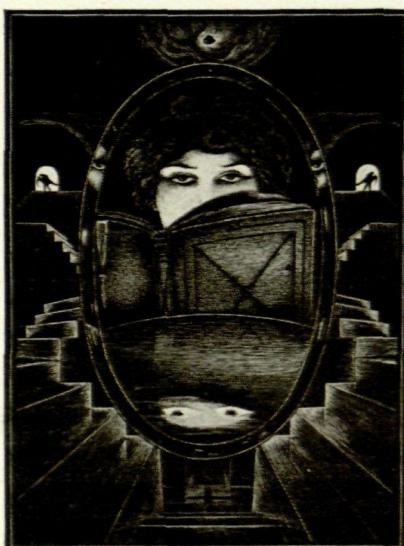
¿Qué de más sugestivo que la evocación de Ligeia Morella Berenice y Eleonora, angélicas y demoniacas, enigmáticas y fatales y, por turno, vencidas o vencedoras de la muerte?

En las restantes composiciones inspiradas en Poe, se encuentran siempre admirablemente transportado de un arte al otro aquel misterio, aquella espeluznante terribilidad, aquella delirante

En donde, en esta segunda manera, ha dado Martini, a mi juicio, la medida de que es capaz su extraordinario talento de comentarista gráfico de un gran escritor, y de sentencioso y ultra sugestivo resumidor de la fantasía de sus concepciones, es en los ochenta dibujos, grandes los unos, pequeños los otros, que hizo para ilustrar la *Storie straordinarie*, la *Storie serie e grottesche* y las poesías de Edgard Allan Poe. Su imaginación, puesta en íntimo contacto con la del genial escritor americano, mientras le intensificaba y pulía sus dotes, acertó sagazmente a renunciar, al igual que en las bellísimas composiciones para los poemistas en prosa de Stephane Mallarmé, al sentido de sensualidad que exalta y triunfa en tanta parte de su obra anterior y posterior; en la inteligencia de que ello sería inoportuno para comprender y hacer comprensible a los demás la esencia del idealismo de Poe, a la más



A. MARTINI. ILUSTRACIÓN PARA EL «COLOQUIO CON UNA MOMIA», DE POE



A. MARTINI. ILUSTRACIÓN PARA LOS «CUENTOS EXTRAORDINARIOS», DE POE

exaltación del visionario y a menudo aquella caprichosísima conjunción de lo horrible y lo grotesco que constituyen el singular hechizo de los escritos del genial y desventurado poeta y novelista de Baltimore.

La relación profundamente espiritual que mantuvo Martini con Poe durante cerca de tres años, no podía menos, siquiera durante algún tiempo, de influir en sus ulteriores trabajos de ilustrador, y verdaderamente se echa de ver, no sólo en los dibujos velados de misterio y de macabra crueldad por él ejecutados para dos caprichosas novelas, la una del inglés Perceval Landon, la otra del ruso Valerio Brusow, sino también en la ilustración, asimismo de cuidadosa y sabia factura y de innegable originalidad, para *King Lear*, *Hamlet* y *Macbeth*, en la cual semeja haberse propuesto poner de manifiesto los enfermizos y fríos aspectos de残酷, ferocidad y alucinación de las tragedias shakesperianas.

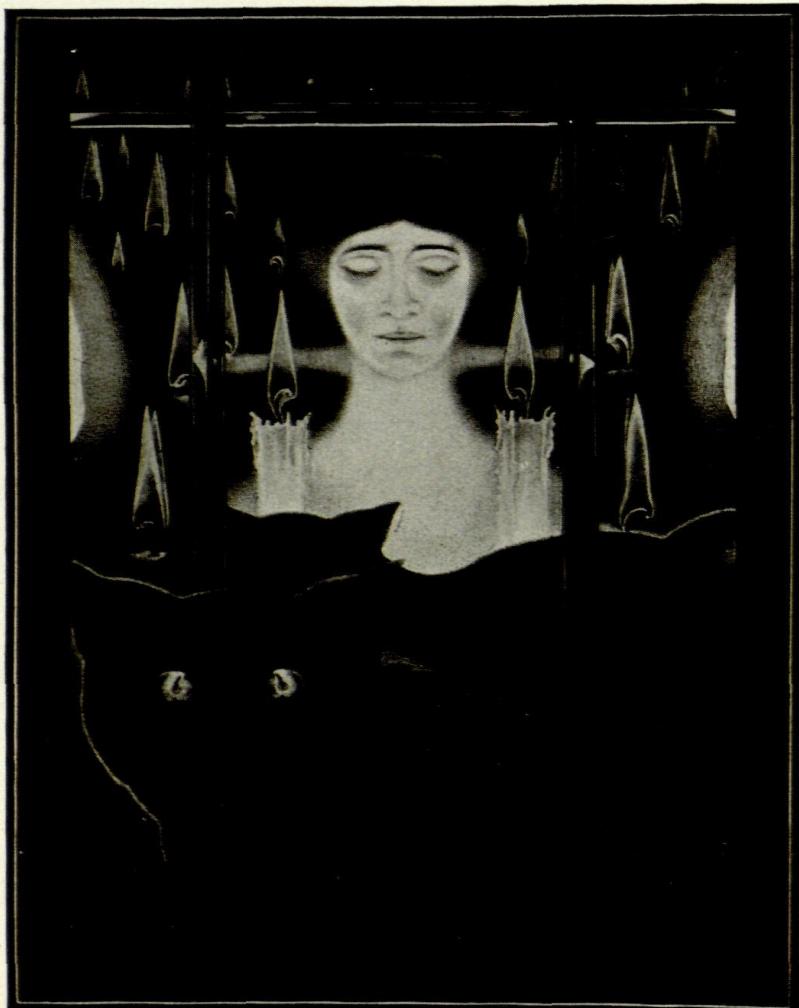
Las obras más recientes de Martini, esto es, la decoración, de rico aspecto policromo recordatorio de las decoraciones de los códices antiguos, para el *Castello del sogno*, de Butti; el autorretrato, el retrato de quien

firma estas líneas y el de Hans St. Lerche, de incisiva factura y penetrante observación psicológica, reflejada en la fisonomía; y las ilustraciones, deliciosamente exquisitas, voluptuosamente maliciosas a veces, caprichosamente fantástica otras, para las *Fêtes galantes* y *Parallèlement*, de Verlaine, semejan iniciar el preludio de una tercera manera, en la cual al blanco y negro, en que, exceptuando los cuadros, habíase mantenido fiel hasta aquí, se añade al color.

\* \*

Hace tiempo que alguien, al escribir sobre Martini, se creyó obligado a recurrir, para explicarse la nota erótica y macabra de algunas de sus composiciones a la hipótesis de sus extraordinarias aventuras de amor y de dolor, con lo que dió prueba de una excesiva superficialidad. Por lo que a mí se refiere, descopro

nozco si Alberto Martini ha tenido aventuras tristes o alegres fuera de las corrientes, ni el saberlo me interesa, porque tratándose de un cerebral, en el sentido más justo y selecto de la palabra, sé bien que, aunque las hubiese tenido, su influencia hubiese sido muy escasa, si no del todo nula en sus creaciones estéticas. No; no tuvo jamás necesidad de sacar



A. MARTINI. ILUSTRACIONES PARA LOS POEMAS EN PROSA, DE MALLARMÉ



ILUSTRACIÓN PARA «AMLETO»,  
POR ALBERTO MARTINI

los motivos directamente de la vida real, como tampoco para dibujar un desnudo femenino, en lo que sobresale, le fué necesario ponerse frente a un modelo. Es Martini uno de aquello individuos en quienes las verdaderas aventuras son de orden puramente intelectual y desarrolladas en la substancia grís. Las mayores aventuras de su vida de artista las halló en la lectura de un poeta festivo como Alejandro Tassoni, de un novelista fantástico como Edgar Allan Poe, de su trágico intenso como William Shakespeare, de un lírico apasionado como Paul Verlaine.

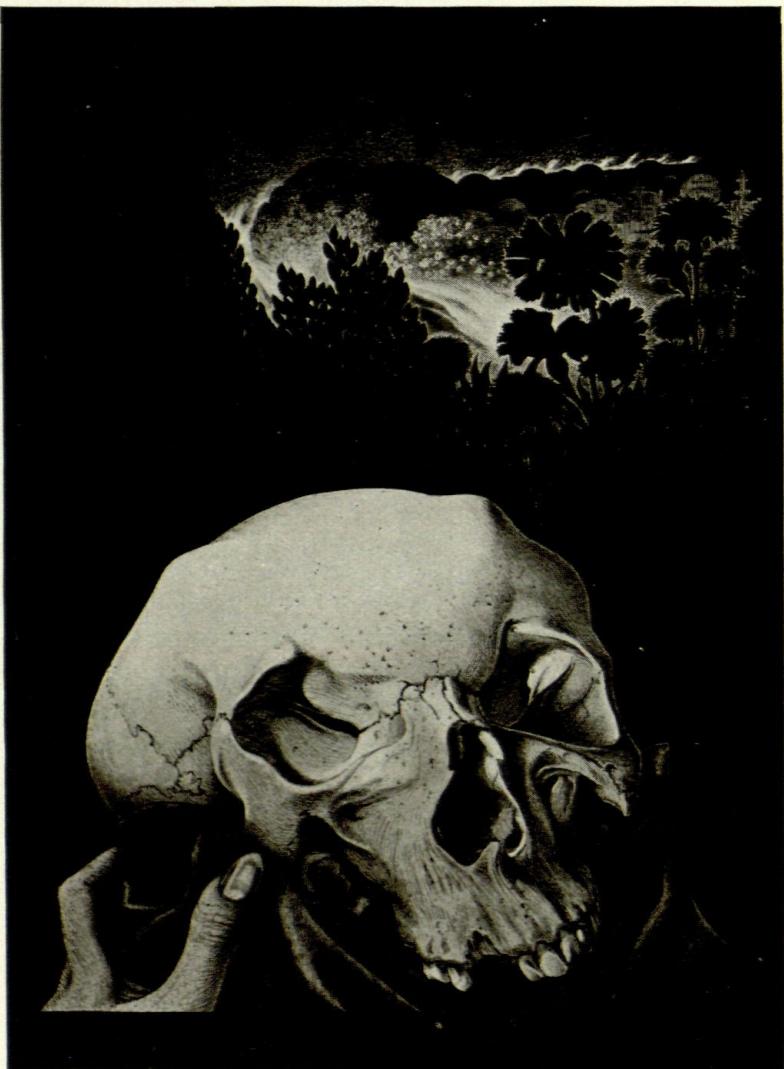
Artista personalísimo, bien merece que por esta cualidad, que son contados los que la reúnen, sea conocida su labor. Siquiera se echará de ver, a más de la posesión de un talento singular, como acierta a adaptarse a aquellas obras que le prestan los asuntos, que luego él desarrolla sobre el papel de modo que fuerza a posar los ojos en lo que condensó en líneas y juegos de luz y sombra. Al pasar la mirada por las reproducciones de las obras que acompañan este trabajo de presentación del artista, bien se advertirá que

el autor es inconfundible, que deja en sus creaciones una huella profunda de su temperamento. Desde este punto de vista, es como se impone que sean juzgadas las producciones de Alberto Martini, el cual, entre sus compatriotas, acierta a conservar de modo tan penetrante, esa individualidad suya, que a nadie se parece de cuantos le rodean y que a todos a la meditación obliga. Puramente cerebral su labor, respondiendo a la idea de quien la concibe, sea que produzca por cuenta propia, sea que nazca del pensamiento ajeno que él evoca, existe algo de inexplicable en sus composiciones, que despiertan al momento el interés.

Cuando son legión aquellos que fácilmente se dejan arrastrar por alguien que goza de popularidad, por lo que le imitan, deseosos de ella, sin advertir que en arte la de reflejo se extingue pronto y solo queda la que se recaba sin mediación extraña, bien está que haya quien busque

en sí mismo los medios de expresión que acuerden con su idiosincrasia y la refleje sin valerse de elementos de prestado.

VITTORIO PICCA.



ALBERTO MARTINI

LA CALAVERA DE YORICK

## EL DIVINO MORALES

CUMPLIENDO una vez, al fin, con lo preceptuado por el Real Decreto de creación del Patronato del Museo del Prado, se celebró en Madrid, el mes de Mayo, una Exposición de pintura del famoso artista extremeño del siglo XVI. Las gracias, por ello, al señor Lázaro Galdeano, miembro del Patronato, iniciador feliz de la Exposición, que sólo logró celebrarse por ser, entre tantas otras dotes del señor Lázaro, el entusiasmo, un entusiasmo *a todo trance* por el viejo arte español, la nota suya más característica.

En la organización, en el acopio de las tablas, en la catalogación y en la exposición misma de las obras acopiadas, el éxito no pudo ser reconocido de la misma manera. Mas no creo misión de la crítica periodística juzgar a los hombres, sino contribuir a que el público vea más y vea mejor las obras de arte, dándole aquellas indicaciones que parezcan oportunas, declarando, eso sí, la convicción honrada de quien escriba, sin consideración alguna a lo que llaman *respetos humanos* los escritores ascéticos.

No todos creyeron, además, que un artista como Morales, al fin, un manierista, un arcaico (aún en su tiempo), y un pintor devoto en pureza, ganara gloria al verle juntos varios o muchos o demasiados de sus temas tan poco variados, tan repetidos: los Ecce Homos, los Nazarenos, las Quinta-Augustias... ni sé si todos celebrarán en consecuencia, que demos aquí toda gloria y honor a un artista que opinarán muchos que tan sólo pertenece a la Historia.

Al pedir la benevolencia a mis lectores, piensen que la Historia del Arte no es Historia de cosa muerta, sino todavía viva, pues las viejas cosas de ella, no solamente *se saben* por referencia de historiadores, sino que todavía *se ven*, todavía se gozan, y así España se conoce más y mejor, y los extranjeros comienzan a conocer algo más y a querer algo al menos a España, por la incontaminada virtud de las obras de arte, particularmente

las del arte más castizo de nuestras pasadas centurias: ya que la España de la edad de nuestras gestas europeas, que tantas seculares y odiosas rivalidades nacionales sembraron, dijo por la pluma de sus escritores y por el pincel de sus pintores todo su pensar y todo su sentir, y que lo escrito en idioma castellano los extranjeros de hoy lo pueden conocer poco, y sí lo pintado (por el contrario) puesto en el idioma universal del Arte, que no exige traductores ni intérpretes.

Y es cosa curiosa ver cómo ahora en Europa (ese ahora, antes de la guerra) gustan más los artistas españoles, más españoles, más castizos; y cómo por un fenómeno de sugerencia gustan más, aun a los más indiferentes en materia religiosa, los más religiosos, los más hondamente devotos, los místicos nuestros en particular. De Santa Teresa sabido es que hay monografía entusiasta de escritora inglesa socialista; del Greco, nuestro místico del pincel, y de Mena, nuestro escultor devoto por excelencia, se han publicado monografías notables por críticos que figuran en España al lado de enfrente de los ideales religiosos castizos.

En tales casos (con más o con menos razón), como ahora en el caso del *divino* Morales, es la sinceridad, la ingenuidad honrada, la hondura del sentimiento, la delicadeza verídica en su manifestación artística, lo que sedujo a nuestros contemporáneos, incrédulos o católicos, como es o fué el secreto de la popularidad de aquél o del otro artista entre sus coetáneos, en todo correligionarios del mismo.

La crítica de Arte hace años que dejó de ser un repaso de los defectos e incorrecciones y un resumen de los aciertos. Ahora nos importa poco la *caligrafía* y sus tildes, buscando el alma en la obra, y sobre todo en la ejecución y factura de la misma. Incorrecto, amanerado Morales, amanerado dos veces, por sí y por ser un *manierista* (como todos los artistas italianos, flamencos y españoles



LA SAGRADA FAMILIA, POR MORALES.  
*Propiedad del Conde de Albiç. (N.º 14 : 69 X 59 cm.)*

**R**

LA MAGDALENA, (DE UN IMITADOR DE MORALES,  
por 1600.) *De la Clerecia de Salamanca.* (N.<sup>o</sup> 2: 104×87 cm.)

de su edad), merece todo entusiasmo por haber sido sincero y sinceramente delicado en su labor; por haber llevado siempre su tímido pincel por una vibrante y afanosa inspiración devota manejándolo siempre con la sensibilidad y la ternura más dulces y exquisitas. En Morales no hay otra cosa hermosa que la sensibilidad, la dulzura y la emoción de la factura. Los valores técnicos, los valores intelectuales y los valores de testimonio histórico de las cosas de su tiempo son igualmente insignificantes.

Por la ternura, las obras de Morales, que el comercio repartía por España en vida suya, le conquistaron una fama misteriosa y evidente. Tan misteriosa, que no se sospechó al principio ni hoy se sabía cierto su nombre (quiero decir si el *divino* fué el pintor Luis Morales o el no mejor conocido pintor coetáneo Cristóbal Morales); pero tan evidente la popularidad, que en vida suya se vieron tablas devotas de su mano por todas partes, y en Extremadura y en Castilla y fuera se imitó a Morales por exigencias de los devotos de su arte: en las generaciones inmediatas y en las subsiguientes, en un siglo y en otro... Aun hoy día, orientados por las trochas y caminos más opuestos al ideal del *divino* Morales, se siente su influencia, más que la de nadie, en artista contemporáneo tan insigne como Julio Romero de Torres, y su paisano, el extremeño Hermoso, no deja de deberle algo también.

Los escritores de Arte de las pasadas centurias ya nos hablaron de la constante imitación del género Morales, tan popular, aunque menospreciado en los cenáculos de los pintores. Y la pasada Exposición confirmó esta misteriosa supervivencia del arcaico Morales por la virtud popular inmanente de su emotiva dulzura. La Exposición nos mostró en extraña mezcla Morales auténticos (algo más de media docena), y *Morales* del siglo XVI, *Morales* del siglo XVII, *Morales* del siglo XVIII, *Morales* del siglo XIX y *Morales* del siglo XX, y algunos tan hermosos como el San Francisco (3.<sup>º</sup>) y el San Pedro de Verona (4.<sup>º</sup>), correspondientes al último grupo, que

(salvo errores de Iconografía sagrada: ¡los clavos, en la estigmatización del querubín de Asís!, por ejemplo) son cosa notable de un pintor de ahora, que bien merecería que se supiera su nombre.

Se publicó, sin embargo, apenas abierta la Exposición, un catálogo de brevísimas paqueletas, con un estudio preliminar que no se refería concretamente a las obras expuestas, sino a la Exposición en general, y con un buen número de excelentes fotografiados. En éstos tan sólo dejaron de reproducirse cinco cuadros, entre estos cinco algunos de los más notables: uno no catalogado, por venir tarde al Museo y el de la Catedral de Madrid, en absoluto los dos mejores de la Exposición.

Esos dos, precisamente, más uno que es también de lo más notable de Morales y de lo más auténtico, y que por llegar algo más tarde se hizo la tontería de no exponerlo, vamos a darlos aquí reproducidos, a la vez que todos los demás verdaderos Morales de la Exposición: que no merece MVSEVM ciertamente la triste suerte de otras dos notables revistas ilustradas que reprodujeron solamente (una de ellas), o casi solamente (la otra) los seudos-Morales del concurso (!).

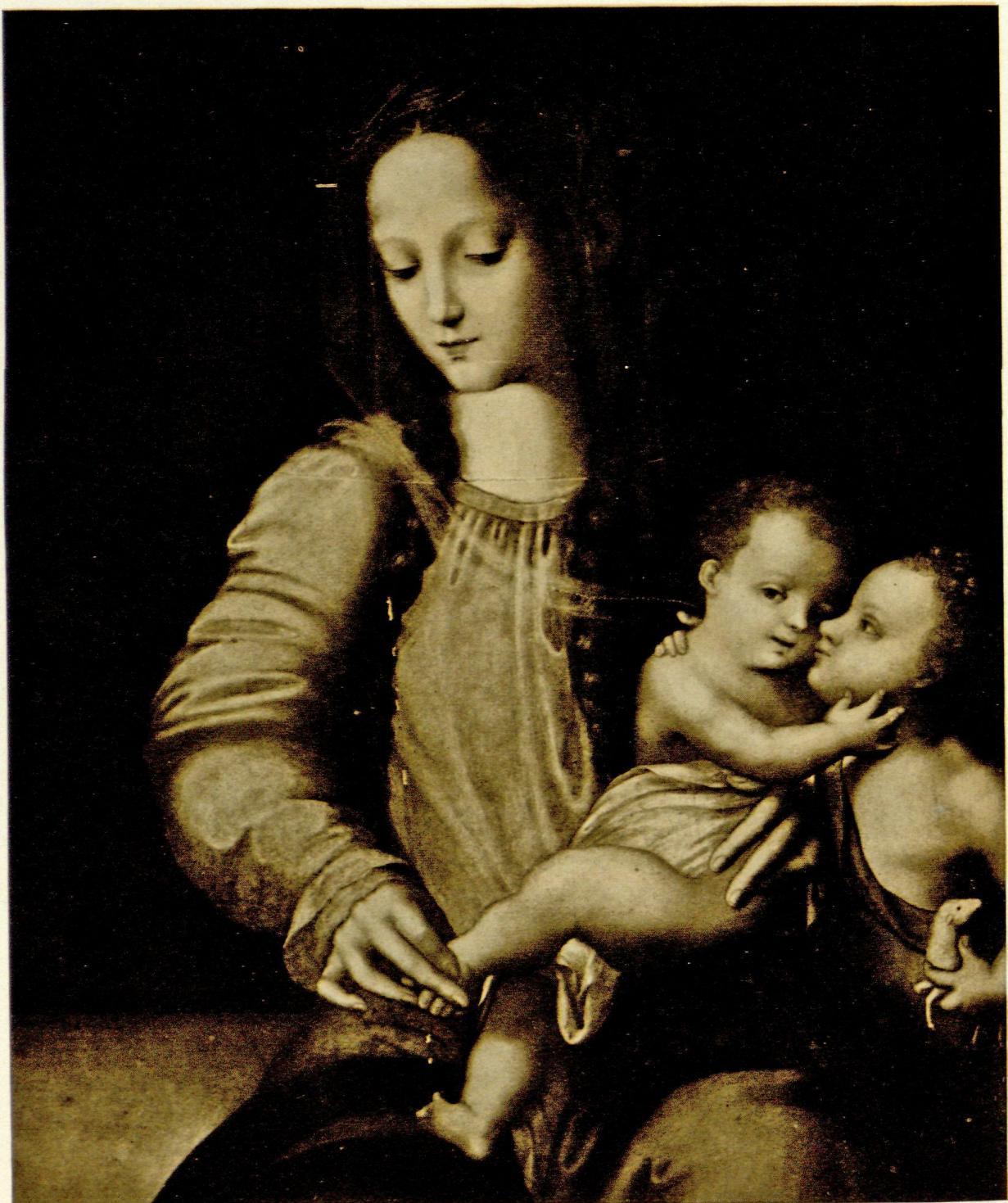
Faltaba en el catálogo la apreciación de la autenticidad de cada cuadro; lógicamente, pues, parece natural que, cual se quiso hacer en la Exposición Goya de 1899 y en las Exposiciones Greco, de 1902 y Zurbarán, de 1905 (estas dos en el propio Museo), se hubieran excluido las obras francamente no auténticas.

A corregir esta falta creíme en el deber de acudir, en la Prensa, pues, al fin, miembro soy (aunque modesto) del Patronato del Museo del Prado, y miembro electo fui (aunque dimisionario y dimisionado o dimiso) de la Comisión organizadora del concurso; y ante mis discípulos de las clases de Historia del Arte, en la Universidad y en el Museo acostumbro (como es debido) a decirles honradamente lo que creo verdad, en la más escrupulosa investigación histórica.

Al efecto catalogué en artículos de *El Debate* (del 14 y 17 de Mayo) todas las tablas de la Exposición, diciendo sin ambajes mi



LA VIRGEN DE LA RUECA, POR MORALES.  
*Del Ermitage, San Petersburgo. (71×52 cm.)*



LA MADONNA, POR MORALES.  
*Propiedad de D. Tomás Curiel. (N.º 13 : 74 X 55 cm.)*



LA VIRGEN DEL PAJARITO,  
POR MORALES. 1546. *Propiedad de*  
*Doña María Moret.* (N.º 24 : 210×158 cm.)

opinión sobre todos ellos, honradamente.

Pero mi conciencia, aun ya publicados mis artículos, me obligó a realizar un viaje de estudio, de años preparado, a Extremadura, a ver los *Morales* auténticos, tradicionalmente auténticos, y sobre todo a plantear definitivamente, ya de una vez, todo el problema, viendo los únicos *Morales* documentados como suyos, por documento único, publicado hace pocos años, en revista regional, más nunca aprovechado por la crítica ni la Historia de nuestra pintura.

Con la compañía de don José Moreno Villa, que prepara una obra sobre *Morales*, y que es, además, aunque de afición, consumadísimo fotógrafo en la difícil fotografía de tablas, recorrió sin otra idea ni rebusca que *Morales*, todas las poblaciones extremeñas que tienen retablos tradicionalmente tenidos por suyos (Arroyo del Puerco, Alcántara, Higuera la Real...), comenzando por visitar de nuevo (a los dos meses de mi segunda visita) la ciudad extremeña (por lo demás de incomparable hermosura), que tiene por hoy el privilegio único, casi secreto, pues de tan pocos conocido (de nadie de cuantos de *Morales* escribieron o hablaron), de poseer un retablo que los documentos aludidos proclaman, sin la menor sombra de duda, que es de *Morales* en cuatro tablas que contiene. Todavía visité Sevilla a la vuelta, para redondear temas del estudio *Morales*, mientras el señor Moreno Villa visitaba Badajoz (que yo tenía bien visto) y Villanueva de la Serena, y algún día se perdió, honradamente, además, buscando retablo perdido ya, y sin rastros de él, como el día de fracasada rebusca en Puebla de la Calzada y en Montijo.

De vuelta en Madrid, vista de nuevo y detenidamente la Exposición, pudimos confirmar nuestros juicios (muy de acuerdo, sin procurarlo) y seguro, ¡al fin!, de conocer al legítimo Luis de *Morales*, el ya seguramente *divino Morales*, confirmé yo todas las atribuciones que había publicado en la Prensa, confirmando también a la vez que todo lo por mí en mis artículos de *El Debate* rechazado, eran, efectivamente, obras

nada auténticas y verdaderos seudo-*Morales*.

De solo una, el tríptico núm. 1 del Catálogo de la Exposición (Pietá, Magdalena y Juan) expuse y sigo manteniendo dudas (respecto de la tabla central). Mejor estudiado el conjunto de las tres tablas confieso que me hacen efecto de admirables imitaciones recientes del auténtico *Morales*, conseguido el *craquelado* de las tres tablas (grietas anchas y no profundas) por un procedimiento de excesivo calor aplicado que me sorprende que no alabea los maderos. ¿Serán auténticos, aunque no me incline yo a creerlo?...

El resto de los *Morales* verdaderamente suyos, es lo que reproduce MVSEVM.

Núm. 23. — *Ecce Homo*, que parece casi del todo auténtico.

Núm. 35. — El mejor *Morales* de lo catalogado de la Exposición, *Ecce Homo* y *San Pedro, arrepentido*; sólo del valor del mismo los capolavoros del autor en el Prado (fondo legado Bosch), en San Petersburgo (*Madonna de la Rueca*) y en la Catedral de Salamanca (*Madonna con San Juanito*).

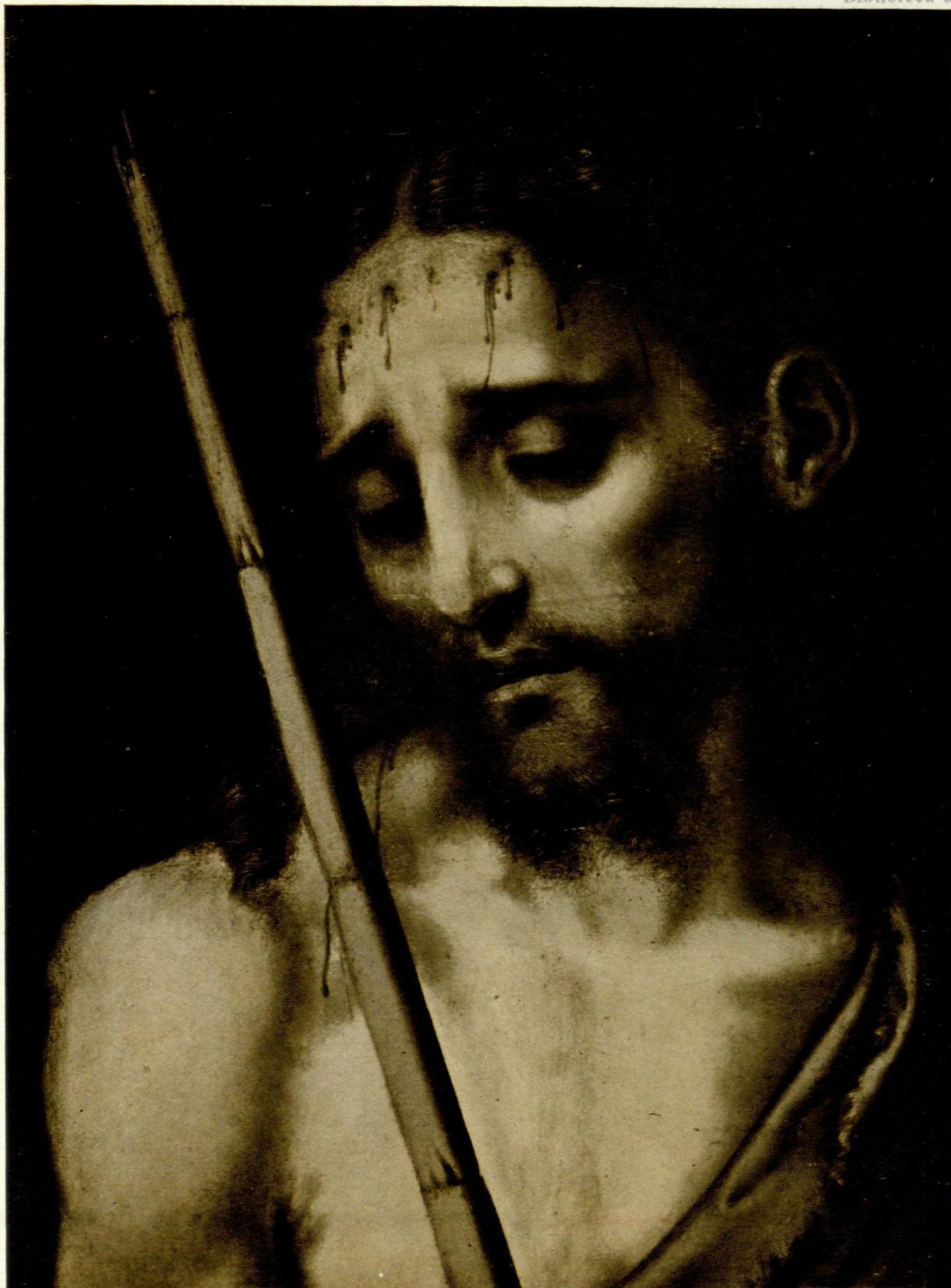
No catalogado. — *Pietá* (del Palacio Episcopal de Madrid), muy típica y bien auténtica de *Morales*, y lo mejor de la Exposición.

Núm. 13. — *Madonna, con San Juanito*, todavía tiene trozos auténticos, bellos.

Núm. 26. — *La Resurrección*, auténtico *Morales*, típico, y por ser obra de retablo, y no tabla de oratorio particular, excelente piedra de toque para rechazar tablas de factura diversa.

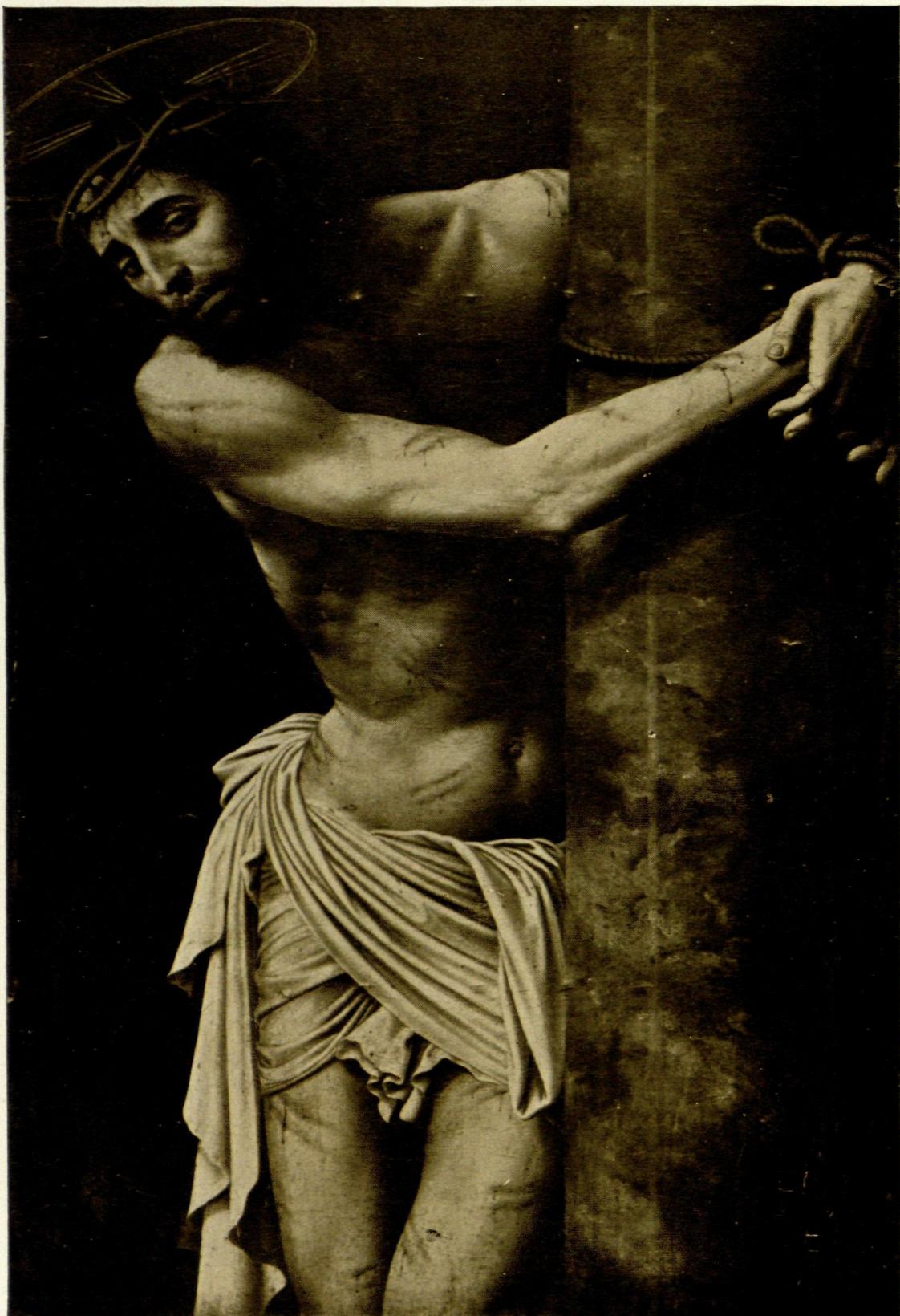
Núm. 24. — *Gran Madonna*. De esta tabla se dijo en *El viaje de España* (tomo VIII, carta quinta, núm. 17):

«De su mano es otro quadro grande en un altar, a los pies de esa misma iglesia (la antigua parroquial de la Concepción, en Badajoz), cuyo asunto se reduce a Nuestra Señora sentada, y al niño Dios con un paxarillo atado de un hilo. En este cuadro se figura una tablita que indica el año 1546, que es quando se hizo: yo mandaría poner (añade Ponz, en 1776) en otra el año en que se deshizo, como se puede decir haber sucedido con un infeliz retoque, que es muy reciente».

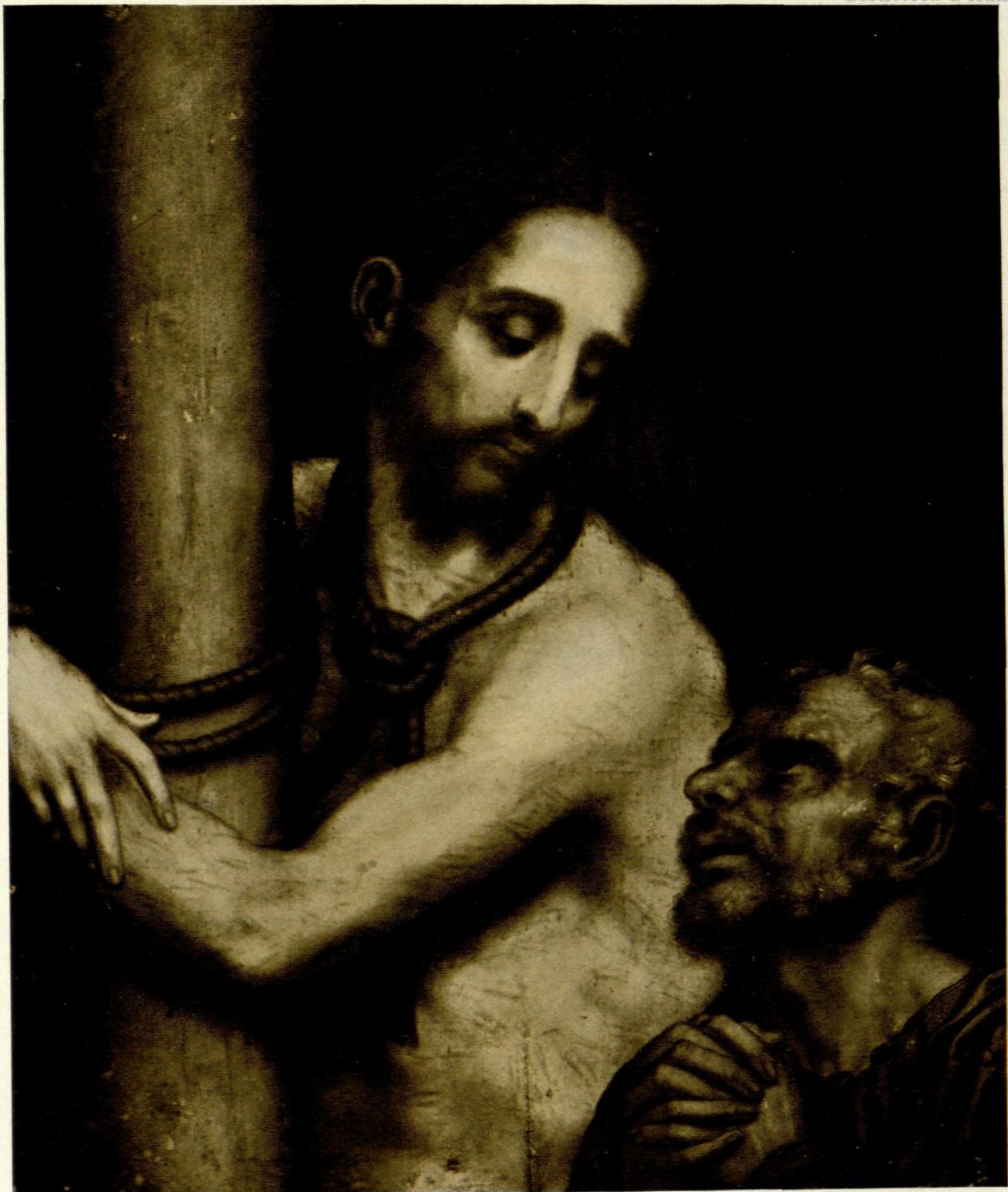


ECCE HOMO, POR MORALES.

*Propiedad de D. Rafael García. (N.º 19 : 53 × 37 cm.)*



CRISTO A LA COLUMNA, TABLA DE MACIP, SENIOR,  
EQUIVOCADAMENTE ATRIBUIDA A MORALES. *De la<sup>a</sup> parroquia de Alba  
de Tormes.* (N.<sup>o</sup> 16 : 128 × 81 cm.)



SAN PEDRO PENITENTE, POR MORALES.  
*De la Catedral de San Isidro, en Madrid. (N.º 35 : 73 X 55 cm.)*

Ahora podría ponerse, en una tercera, el año en que se limpió la tercera parte auténtica (lo más del niño: faldas, etc.), y en que se rehizo en las dos tercera partes perdidas (la cabeza de María...), todo el cuadro, todavía notable y sumamente interesante.

Núm. 25. — *Calvario*, compañero de la *Resurrección* y aun pintado para mayor distancia. Auténtico Morales, salvo varias cosas y salva la mitad alta de la figura del evangelista.

Núm. 14. — *Sagrada Familia*. Admirable obra auténtica en lo intacto (el San José, lo más de la cabeza de María, etc.); la restauración parece del siglo XIX.

Núm. 19. — *Ecce Homo*, de Morales, auténtico típico, y de retocado admirable.

La *Pietá* no catalogada, ni siquiera expuesta, propiedad del señor Sota, de Bilbao, es una obra auténtica, fina e interesante. La pude estudiar, incluso delante de mis discípulos, y logré que la vieran personas inteligentes y que se fotografiara el día mismo del cierre de la Exposición. Al publicarla MVSEVM, se rescata en parte la injusticia con ella cometida.

La Exposición ofreció por accidente, el interés de conocer dos obras hermosas que, atribuibles a Morales, llegaron a Madrid (a ruegos de los organizadores de la Exposición, que pusieron en ello legítimo empeño) y que, acaso superiores a cuanto Morales sabía hacer, no eran ciertamente obra suya. Las reproduce también MVSEVM.

Núm. 16. — *Cristo a la columna*. Ya la cabeza, hombro derecho y manos demostraban, a toda evidencia, ser obra de Joanes o de su padre; el paño de las caderas lo confirmaba plenamente, por estar tratado en absoluto (con no ser igual) como el de Cristo en el gran *Bautismo de la Catedral de Valencia*, señalando (como el colorido) la fecha probablemente 1535 (alrededor); pero sumiéndonos, a la vez, en la duda de si es obra del padre o del hijo, en esos años en que trabajaron juntos, y que son, en absoluto, los mejores de la labor de los Macip, después por Joanes llevada a dulcedumbres y amaneramientos más

conocidos de todos y más característicos.

Núm. 2. — *La Magdalena*. Admirable, obra de un artista de técnica más pictórica, acaso del reinado de Felipe III, acaso dándole a imitar o copiar un original de Morales. Otra copia independiente de esta había en la misma Exposición: muy de menos mérito.

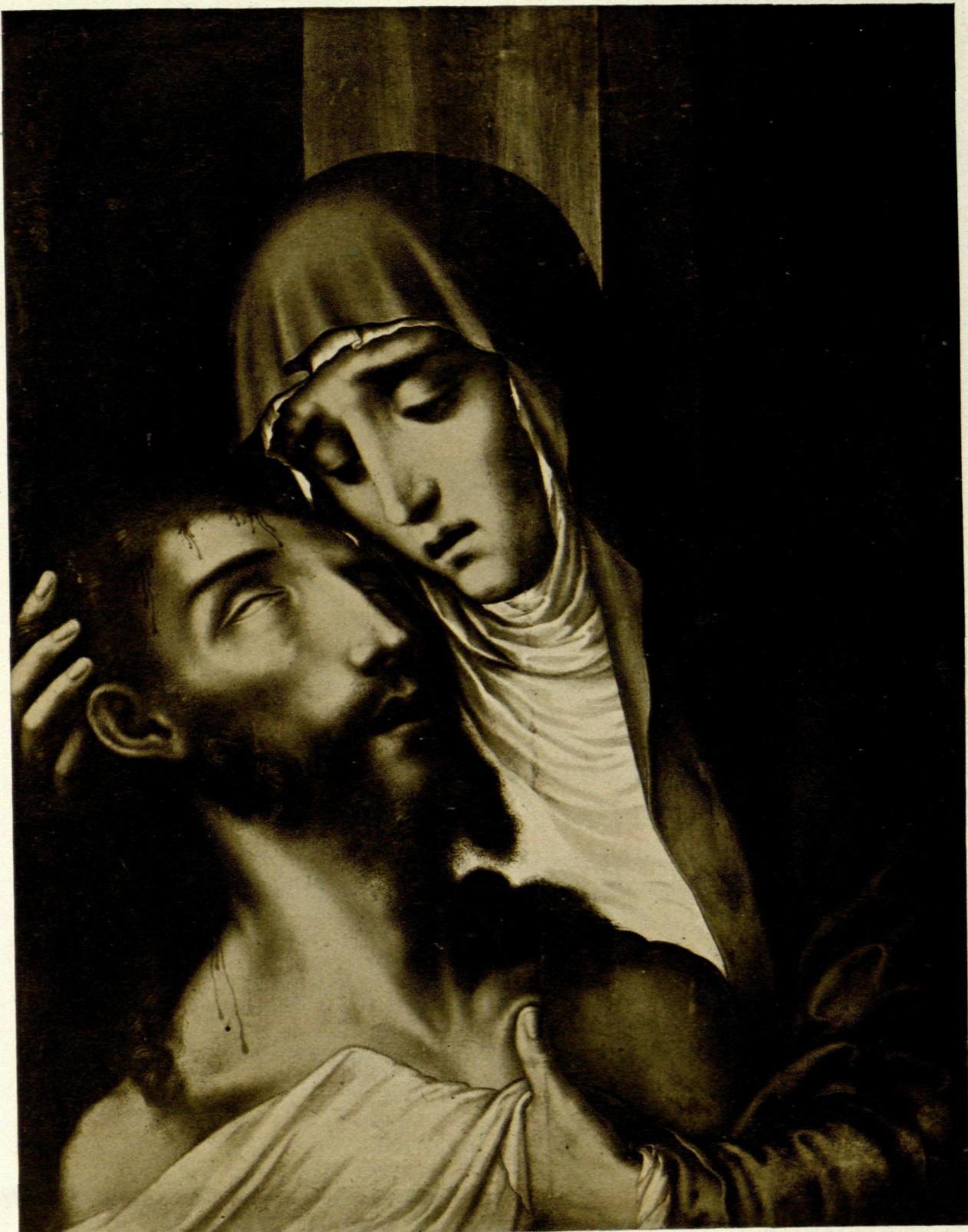
\* \* \*

Y ya presentados a mis lectores los Morales, los verdaderos Morales de la Exposición, y llenado con ello el objeto principal de estas líneas, o no debiera decir yo más, o debería decir mucho. Mis papeletas (extensísimas, descriptivas, críticas) de cada uno de los Morales de Extremadura, de los de la Exposición, de los de Sevilla, Salamanca, Valencia (de estos publiqué un artículo el año 1916 en *La Voz de Valencia*, el mes de Marzo) y mis papeletas (no menos extensas) de los Morales de San Petersburgo (incomparables de delicadeza), de Dresde, de las colecciones inglesas, francesas, etc., darían de sí, sino un libro, que no puedo hacer, sí un ya extensísimo volumen de catálogo. Y conste que no he citado los Morales del propio Museo del Prado y de la Academia de San Fernando ¡que no se expusieron en la Exposición, ni siquiera los de la propia casa!

La nota personal de los Morales, de los legítimos *divinos Morales*, ya nos la ofrecían, absolutamente inconfundible, tantas tablas en España y en el Extranjero; la suprema ternura del sentimiento religioso, obsesionado por la Pasión de Cristo, y la suprema delicadeza, siempre vibrante, siempre íntima, de la factura suya acabada, acabadísima sí, más fatigada sin fatiga (si se permite la frase).

Los fotografiados, ni las fotografías no pueden decir nada de eso; hay que ver los cuadros, para ver y sentir con Morales, con este manierista y este amanerado que pintó siempre con emoción, con ternura, con empeño de primera espontaneidad: ¡la cosa más contraria a lo amanerado y a lo manierista, que pueda imaginarse!

Suponga el lector una monja, una santa monja, que se pasara el día rezando credos y más credos, pasando cuentas y más cuentas,



PIEDAD, POR MORALES.  
*Del Palacio Episcopal de Madrid.*  
(No catalogado n.º 37.)

cada vez, pero que devoción tan al infinito repetida, mecánica en la apariencia, obligadamente automática, la dijera con tal unción y espíritu que cada vez le saltara una lágrima al ir a decir: *fué crucificado, muerto y sepultado...* ¡Esa monja, sería hermana de Morales!

En tiempo de Morales la devoción ¡tan franciscana! a la Pasión y Muerte de Jesús, tuvo en España un estallido de popularidad, nunca ni en otra parte alcanzada. Media Historia de la Escultura española (y la raíz de la otra media también, todavía) arranca de ahí: de las hermandades de penitencia, las procesiones de Semana Santa, la imagen procesional, *el Paso*, acompañado de penitentes, que derraman sangre con sus públicas penitencias callejeras, los que a la vez, por inverosímil humildad, ponen sobre sus cabezas las corozas de herejes y de astrólogos, cubren su cara y visten, en realidad, no de nazarenos, como cree la gente, sino de penitenciados, casi (salvo los colores) como los del Santo Oficio. La vehemencia de la devoción popular española a los *Pasos*, acaso hizo a la Escultura patria independiente (único caso en Europa) de la fría monocromía seudo-clásica, manteniéndose única nación fiel España a la tradición de imaginería policroma y realista de la Edad media.

Pues ahora añado: que Gregorio Fernández en Valladolid, ni Montañés en Sevilla, ni Salvador Carmona en Salamanca, ni Salcillo en Murcia, al dar al pueblo la casi realidad viva del Cristo y de la Virgen de dolores en el Paso de Semana Santa, al lograr como alcanzaron (y conservan) la más honda popularidad alcanzada por artistas españoles, sintieron tan hondo el drama del Calvario, con tan íntima piadosa y conmovedora ternura, con tal don de lágrimas, como el artista no realista, sino manierista, no realista, sino renaciente, que les precedió, aunque sólo con los pinceles, finísimos, en la interpretación popular de la Quinta Angustia, del Nazareno, del Ecce Homo...

Aun en el tema idílico de la Virgen y el Niño, de la Madonna, puso preñez de la futura tragedia de la pasión y muerte de Jesús,

el genio devoto de Morales. La profecía terrible de Simeón (tema que repitió también el pintor extremeño) pesa con pesadumbre constante en el alma de la joven Virgen madre. El único acierto genial de Morales es particularmente el cuadro de la Virgen de la Rueca, el original admirable en San Petersburgo, del que conozco réplicas y del que hubo copias en la Exposición. No ideó aquí el Niño Dios formar la crucecita con palitroques: la cruz que le conmueve, y más honda y trágicamente a su madre. Mosén Jacinto Verdaguer, a conocer el cuadro, lo hubiera amado como la obra maestra del Arte patrio, al ver como inesperadamente la idea de la cruz viene al espíritu de Jesús y de María al verla ya hecha, ya formada en uno de los travesaños de la sencilla devanadera, cuando María comenzaba a hilar y el Niño andaba jugueteando en sus brazos....

\* \* \*

He dicho que acabamos de resolver con certeza no antes lograda, el problema de la personalidad del divino Morales, que es, efectivamente, Luis Morales, el pintor de la catedral de Badajoz, y no ninguno de los tres Cristóbal Morales que fueron pintores también del siglo xvi. Desde Ceán Bermúdez (1800) hasta ahora todos lo decían ya, pero el fundamento de lo que resulta verdad era bastante liviano.

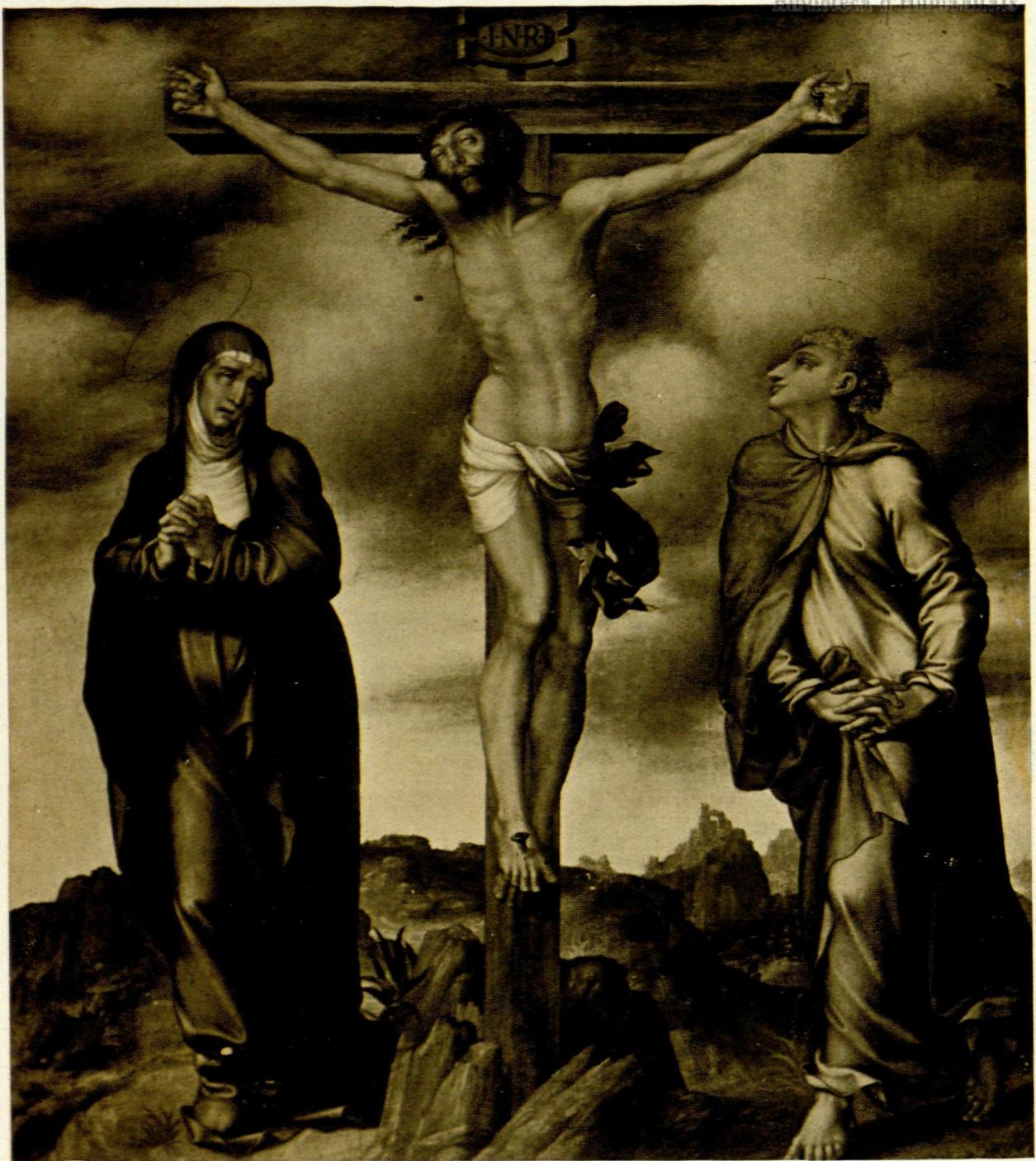
Morales, acaso por modestia, no firmó nunca sus cuadros; la única firma que se lee en un Nazareno, en Robledo de Chavela, es postiza: el cuadro no es suyo. Y tampoco hasta ahora conocíamos un solo cuadro documentado.

Los pintores-escritores de la generación inmediata o poco posterior a la suya (Gregorio Martínez, de Valladolid, Pacheco, de Sevilla, Jusepe Martínez, de Zaragoza, pues Carducho no lo menciona), conocieron su fama y estilo, mas no su nombre, y ni ellos, ni Díaz del Valle (por 1650) citaron obra alguna que pudiéramos reconocer ahora. Palomino (en 1724) todavía ignoró su nombre, le formó biografía poco detallada ni fundada, y ya le atribuyó alguna otra subsistente hoy. Ponz, recogien-



PIEDAD, POR MORALES

*Propiedad del Sr. Sota, de Bilbao*



CALVARIO, POR MORALES. Propiedad de  
los señores Grasses Hernández, de Barcelona.  
(Nº 25 : 164 X 137 cm.)



LA RESURRECCIÓN, POR MORALES.

Propiedad de los señores Grasses Hernández,  
de Barcelona. (N.º 26 : 167 × 125 cm.)

do especies en Extremadura, fué el primero en hablarnos de sus varios retablos; mas por documentos cuyo texto todavía desconocemos, pero que en todo caso no eran prueba plena, dijo que Cristóbal era su nombre.

Repite que Ceán le dió el de Luis, suponiendo (ello podía ser gratuitamente) que un pintor que lo fué de la Catedral de Badajoz, pero ninguna de cuyas obras se documentaban, era el divino Morales. Era esa la verdad.

Pero sólo cabe la certeza al haberse publicado en la *Revista de Extremadura* (t.º V. pág. 472), los documentos que declaran que *Luis Morales, pintor de Badajoz*, y estando en Arroyo del Puerco, hizo (contrató, trabajó, cobró, etc.), las tablas de San Martín de Plasencia, que vistas por el señor Moreno Villa y por mí, fotografiadas y bien estudiadas, son, a todas luces, obra personalísima del estilo inconfundible del divino Morales; es más, ellas, como el retablo de Arroyo del Puerco (suyo en absoluto, y no sólo por la circunstancia de explicar su estancia allí) son lo más fino, lo más inconfundiblemente suyo de toda su labor, lo similar a la Virgen de la Rueca de San Petersburgo. Es esta obra en un último estilo que ahora le podemos establecer, lo más primoroso, menos fuerte, la obra maestra; como en otro estilo, más plenamente renaciente, anterior, según ahora podemos establecer también, es la obra maestra, más fuerte y vigorosa, la Madonna con San Juanito de la Catedral Nueva de Salamanca. Un primer estilo, el de las obras de Alcántara, lo representó en la Exposición, bien que mal, rehecha en tantas de sus partes, la Madonna del Pajarito que reproducimos.

La cronología, todavía se nos escapa. Parece más bien que nació en 1517 (no en 1509) y que murió por 1586, fecha nada segura. En 1546 le vemos fechada la Virgen del pajarito. Por 1551 (fecha meramente aproximada) hizo los magnos retablos de la prioral de Alcántara, de que tan sólo quedan restos (cuatro tablas, rotas) aparte la sober-

bia decoración en piedra que tuvieron y que subsiste. Defíñese hasta aquí un primer estilo. El estilo de transición lo marcarán las seis tablas de Higuera, de fecha desconocida. En 1547 había contratado obras para Cáceres, que no hizo (1). En 1554 le nació el hijo Cristóbal, en Badajoz. En ese mismo año 1554, cobra en la Catedral de Badajoz varias labores (2). De 1565 a 1570, trabajando en Arroyo por lo visto su magno retablo (20 tablas suyas), hizo las cuatro tablas del citado retablo mayor de San Martín de Plasencia: la piedra de toque de la autenticidad de toda su labor conocida. De antes de 1568 habrá de ser el notabilísimo tríptico del Patriarca, en Valencia, pues el Beato Juan de Ribera ante el tribunal de Dios, aparece en él (proféticamente difunto) todavía joven, todavía Obispo, y dejó de serlo para tener la metropolitana de Valencia en dicho año, en que también alcanzó el patriarcado de Antioquía. En 1569 fué en Plasencia perito para justipreciar unas vidrieras (3). En 1575 se veía en el caso de vender una viña. En 1581 su legendaria entrevista ya viejo, achacoso y pobre con Felipe II, y la acaso también legendaria pensión consiguiente. ¡Y ahí está todo, todo cuánto sabemos (incluso algo inédito) de Luis Morales!

¡Pero su alma nos es conocida, y basta!

ELÍAS TORMO.

(1) Nota aportada por mi discípulo D. C. Antonio Flóriano Cumbreño.

(2) Pagos en 27 de Julio al tasador de una de ellas: tres del retablo mayor; otros tres (de 21 de Agosto el segundo, de 5 de Septiembre el tercero) por la pintura de Nuestra Señora de la Antigua; otro cuarto por el oro que puso en dicha pintura (24 de Septiembre); y otro, de texto confuso, por último (28 Septiembre). Todo esto por documentos inéditos aportados a mi clase de Historia del Arte, por el alumno D. Felipe Rubio Piqueras, Presbítero, de dicha Catedral.

(3) Noticia inédita que a D. M. Gómez Moreno, comunicó el Canónigo de Plasencia, Sr. Benavides.



RENOIR

EL JUICIO DE PARIS

## BIBLIOGRAFIA

*El Corpus Christi y las Custodias procesionales de España*, por Anselmo Gascón de Gotor. Ilustrado con fotograbados reproducción de Custodias procesionales.

Empieza el autor por reseñar el origen de la festividad del Corpus, deteniéndose, de paso, en las características con que se vino celebrando en distintas ciudades españolas y en las varias épocas, muy en particular por lo que afecta a Barcelona, Valencia, Madrid y Zaragoza.

Uno de los capítulos está consagrado a historiar el origen y desarrollo de los Autos sacramentales, que constituyen uno de los números de los festejos que se celebran durante la ochava del *Corpus Christi*. Y luego entra de lleno el señor Gascón de Gotor en el análisis de algunas Custodias procesionales, lo que va precedido de un breve estudio de orfebrería en nuestro país en la dominación

visigoda, en la árabe y en los siguientes períodos.

Tocante al estudio particular de las Custodias sin multitud de ellas las que describe hasta llegar al presente siglo.

El texto lo acompañan veintitrés láminas en fotograbado, reproduciendo las Custodias de Santa Gadea del Cid (Burgos); la de la catedral de Pamplona; la de San Lorenzo, de Huesca; la de San Miguel, de Palma de Mallorca; y la de Santa María de los Angeles, de Pollensa (Mallorca).

Cierra el libro un índice de los plateros que se mencionan por el autor de esa curiosa monografía.

*Glosario. Obras y artistas*, por M. Nelken.— Recojidas en las páginas de ese libro están las impresiones surgeridas a la autora por el arte moderno y en particular por algunos artistas sobresalientes, tanto de España como del extranjero. Pintores y

escultores de fama desfilan en ese libro y corrientes opuestas son en él estudiadas. Convicción acerca de lo que se expone y criterio abierto para buscar lo que pueda haber de personal y de valor artístico efectivo en las obras de las individualidades que reclamaron la atención de la señorita Nellenken, es lo que distingue la labor de la autora.

*El castillo real de Loarre* (Monografía histórica-arqueológica), por Ricardo del Arco.

Un estudio completísimo resulta esa monografía, pues el señor del Arco procedió a una descripción minuciosa y en lo posible documentada, con lo que cabe asegurar que a través del libro se realiza una visita al castillo real de Loarre guiado el lector por quien no repara en ofrecerle cuantos pormenores quepa exigir.

Otra parte del libro fué dedicada a historiar el castillo y la vida, y en esto también la abundancia de antecedentes representa una labor impropia. Debidamente ordenados y claramente expuestos se leen con interés.

Una serie de documentos inéditos acrecientan el valor de la monografía a que nos referimos y que va ilustrada con buen número de grabados.

#### *La iglesia de San Miguel de Lillio.*

Ha estudiado don Aurelio de Llano Roza la iglesia de San Miguel de Lillio, atendiendo a las opiniones de los arqueólogos y cronistas de nuestros días unos, antiguos otros, que lo analizaron o a él se refirieron, y a aquellos fragmentos de ella que en la actualidad se guardan en el Museo Arqueológico oyentense. Pero lo interesante de la

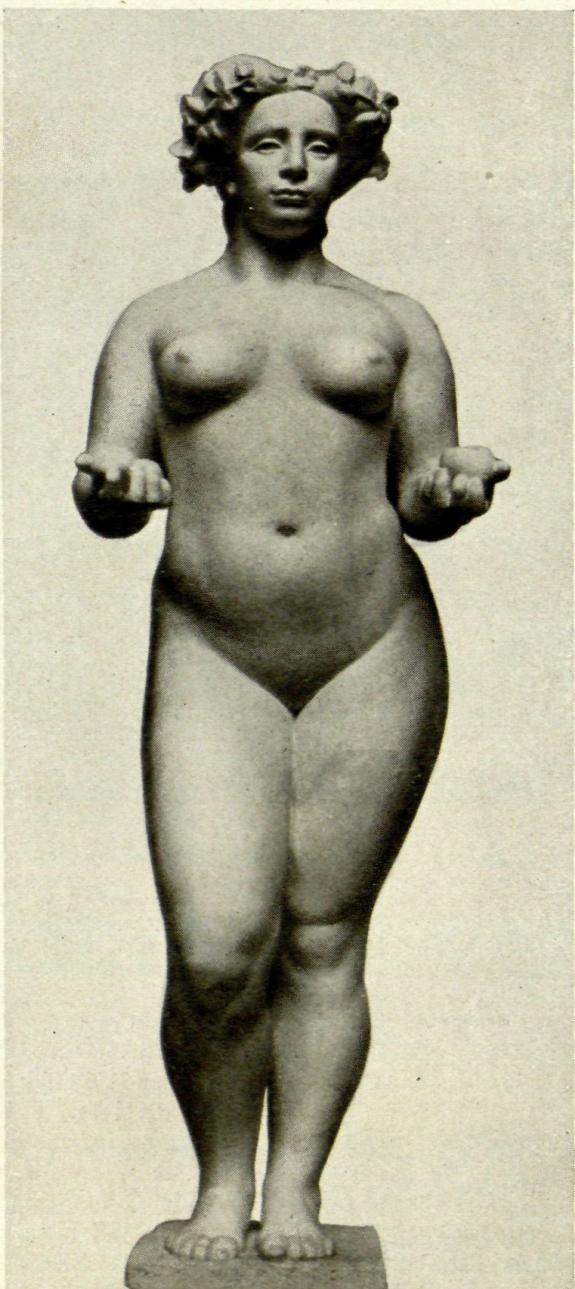
monografía del Sr. Llano está en los pormenores que facilita sobre las excavaciones que a su costa hizo y que le permitieron descubrir restos de la fábrica primitiva, lo que obliga a rectificar las dimensiones de aquel templo que en su *Viaje sacro*

dió Ambrosio de Morales, en las cuales dimensiones se basaban la planta restaurada de D. Fortunato de Selgas, el autor de *Monumentos Ovetenses del siglo IX*, y la de D. Vicente Lampérez, que puede verse en su *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, y que por su traza cuadrada o casi cuadrada indujo a considerar el expresado monumento como del tipo basilical bizantino y relacionarlo con San Germán de los Prados.

En virtud de las nuevas dimensiones, en otro linaje de planta, nos encontramos con una declaradamente rectangular, con doble cruz, griega y latina, y con un ábside o departamento a cada lado del central. Y esto nos lleva a recordar lo manifestado por Marcelo Dieulafoy, quien en su obra *España y Portugal*, de la colección *Ars una, species mille*, alude a la semejanza, a su juicio existente, entre la iglesia asturiana de San Miguel de Lillio y ciertos palacios sasánidas, cual el de Sarvistán.

El señor Llano Roza comenzó a realizar las excavaciones en 8 de octubre de 1916, preguntándose: «¿Por qué los historiadores y arqueólogos, antes de escribir tantas

páginas hablando en hipótesis sobre la planta de San Miguel de Lillio, no habrían comprobado las dimensiones que les viene diciendo Morales hace trescientos cuarenta y nueve años?». Así llegó a sus interesantes averiguaciones.



MAILLOL

POMONA